

ALEKSANDRA J. LEINWAND

Od BUNTU DO ZNIEWOLENIA. LOS ARTYSTY ROSYJSKIEGO CZASU REWOLUCJI¹

Książka Piotra Piotrowskiego porusza trudny problem odpowiedzialności (czy może współodpowiedzialności) artystów, którzy żyjąc i tworząc w czasach rewolucji i dla rewolucji stali się współtwórcami systemu totalitarnego. Chodzi o losy awangardy rosyjskiej. Autor rozważa tragedię artystów awangardowych i w tym sensie jego praca jest dopełnieniem książki Andrzeja Turowskiego o wielkiej utopii awangardy². Można powiedzieć, że P. Piotrowski w swoim studium stawia kropkę nad „i”, co jeszcze parę lat temu nie mogło się u nas zdarzyć w oficjalnym obiegu.

Omawiana książka dzieli się na trzy części. Pierwsza to „Obecność artysty”, druga — „Obecność obrazu”, a trzecia jest zatytułowana „Dialektyka przeznaczenia”. Kiedy studium Piotrowskiego rozpatruje się z punktu widzenia historyka, nie sposób nie wytknąć już na wstępie pewnej niefrasobliwości związanej z chronologią. Ani w tytule, ani w tekście Autor nie uściślił ram chronologicznych pracy. Oczywiście, jeśli się zna wcześniejszą rozprawę Piotra Piotrowskiego na ten temat, wiadomo, iż chodzi o okres „od czasu pierwszej wojny światowej poczynając, i na drugiej połowie lat dwudziestych kończąc”³. Jednak nie zaznaczono tego w omawianej książce. Są autorzy, którzy datę początkową umieszczają nieco wcześniej. Np. A. Turowski przyjmuje tu rok 1910 i zgadzam się z taką cezurą początkową, choć oczywiście nie musi być ona obowiązująca. Innym uchybieniem chronologicznym jest wielokrotne cytowanie Łunaczarskiego oraz artystów i teoretyków sztuki bez podania dat ich wypowiedzi. A przecież wiadomo, że waga słów zależy również od tego, kiedy zostały wypowiedziane.

Pierwszy rozdział książki pełni „funkcję instrumentalną wobec następnych” i — jak wyjaśnia Autor — „zakreśla historyczne pole poruszanych w pracy zagadnień” (s. 14). Znajdujemy tu nieco informacji na temat artystów po 1917 r., działalności Sekcji Sztuk Pięknych (IZO) w ramach Ludowego Komisariatu Oświaty, stosunków twórców z władzą. Jest rzeczą znaną, że na politykę kulturalną w pierwszym okresie porewolucyjnej Rosji decydujący wpływ mieli artyści awangardowi wyznający poglądy skrajnie lewicowe. Inni byli przeważnie przeciwnikami rewolucji i odrzucali współpracę z nową władzą. Autor zauważa, że w relacjach między twórcami awangardowymi a przywódcami bolszewickimi „dość wcześnie pojawiły się napięcia. W zasadzie od samego początku można mówić o sprzecznościach między artystami lewicy i władzą radziecką” (s. 17). Wiadomo o ignorancji Lenina w dziedzinie sztuk plastycznych, a zwłaszcza o jego niechęci wobec kierunków nowatorskich w twórczości artystycznej. Stanowisko Ludowego Komisarza Oświaty, Łunaczarskiego nie było w tej sprawie jednoznaczne. Radykalizm artystów awangardowych (np. ich totalne negowanie tradycji ze słynnymi hasłami Majakowskiego „rozstrzeliwać Rastrel-

¹ Piotr Piotrowski, *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1992, Wydawnictwo Naukowe im. Adama Mickiewicza. Seria «Historia Sztuki», nr 22, ss. 171.

² A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990.

³ P. Piotrowski, *Awangarda i historia*, [w:] *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Kraków, listopad 1988)*, Warszawa 1992, s. 325.

lich” czy „spalić Rafaela”) był nie do przyjęcia dla bolszewików. Ci ostatni „raczej w tradycji upatrywali rezerwuar chwytów propagandowych. Nie widzieli powodów, dla których sprawdzone środki dawnej sztuki nie miałyby znaleźć się w ich arsenale oddziaływania na masy” (s. 21). Ponadto bolszewicy chcieli rozciągnąć kontrolę na twórców i ich poczynania. Nic więc dziwnego, że inicjatywy i programy zrodzone w środowiskach artystycznych, a nie w łonie władzy (jak hasło „monumentalnej propagandy”), wydawały się tejże władzy podejrzane. Sądzę, że można to skwitować stwierdzeniem, iż artyści awangardowi byli dla rządzących w Rosji Sowieckiej sojusznikiem niewygodnym i niepożądanym.

Konflikty i napięcia w obrębie zwolenników rewolucji były jednak różnorodne i różnokierunkowe. Władza niechętnie patrzyła na Proletkult, masową organizację, która pod przywództwem Bogdanowa propagowała rozwój odrębnej kultury proletariackiej. Jednakże, jak pisze Piotrowski, toczyła się również walka między awangardą a Proletkultem. Artyści lewicowi powołali do życia Komfuty (komuniści–futuryści), organizację polityczną niezależną od bolszewików, a także od Proletkultu. Autor omawianej książki nie podaje daty powstania Komfutów i stwierdza, że organizacja nie została zarejestrowana przez władze (s. 24). Natomiast A. Turowski pisze o próbie zalegalizowania jej w 1919 r. w Piotrogradzie⁴. Jest to chyba jedna z wielu spraw nie do końca wyjaśnionych. Ciekawe są uwagi dotyczące okresu załamania się komunizmu wojennego i wprowadzenia NEPu. Ten zwrot w sferze politycznej i gospodarczej (ale też ideologicznej) wymusił na artystach awangardowych zmianę strategii działania. Porażka komunizmu wojennego była zarazem porażką twórców lewicy z ich radykalizmem we wszystkich dziedzinach, retoryką rewolucyjną i dążeniami do sprawowania dyktatury w sztuce. Artyści lewicowi zamiast myśleć o zmonopolizowaniu życia kulturalnego kraju, musieli zacząć szukać nowej płaszczyzny aktywności. Sytuacja ich była trudna pod każdym względem: nie tylko coraz większa niechęć władzy, ale również coraz mniejsze możliwości mecenatu kulturalnego państw spowodowane trudną sytuacją ekonomiczną. Tak więc „praca nad „czystym obrazem” sytuowanym w dziedzinie „czystej świadomości”, motywowana najbardziej chociażby ideologicznie „słuszną” retoryką, traciła (...) sens. Należało określić bardziej materialne miejsce artysty w zmieniającej się rzeczywistości społecznej i potrzeb kraju, w którym duży nacisk kładziono na rozwój przemysłu, produkcji etc. Próbą takiej właśnie odpowiedzi był produktywizm, idea powiązania sztuki z materialną rzeczywistością, społecznymi potrzebami — słowem z produkcją” (s. 31). W dalszej części wywodu Autor trafnie zauważa, iż „produkcja, w znacznym stopniu mitologizowana przez władzę radziecką, staje się kartą, którą lewica artystyczna chce rozegrać w zmienionej sytuacji politycznej” (s. 35). Jednak oferta ta nie została przyjęta. Na początku lat dwudziestych, kiedy kończył się bojkot, władza miała już możliwość wyboru i nie musiała korzystać z „usług” artystów awangardowych. Powstanie nepowskiego rynku sztuki oraz preferencje rządzących spowodowały, że obecność realizmu (w tym również tzw. „heroicznego realizmu”) stawała się coraz wyraźniejsza. „Awangardzie wyrasta nowy, bardzo poważny konkurent, swoisty protoplasta realizmu socjalistycznego” (s. 35). Powstają organizacje twórców deklarujące powiązanie tradycyjnej sztuki realistycznej z marksizmem. Należą do nich NOŻ (Nowoje Obszczestwo Żiwopiscew), „Związek Trzech”, „Moskiewscy Malarze”, „Czterech Artystów” oraz najślawniejszy AChRR („Stowarzyszenie Artystów Rewolucyjnej Rosji”) utworzone w 1922 r.

W drugiej części pracy ukazana jest ewolucja rosyjskiej twórczości awangardowej od „czystej sztuki”, poprzez produktywizm do fotomontażu (wykorzystanie fotografii w sztuce). Autor wyodrębnia metafizyczny biegun awangardy z twórczością Malewicza i Kandinskiego oraz materialistyczny biegun awangardy z El Lissitzkim i Rodczenką. To ciekawe,

⁴ A. Turowski, op. cit. s. 56.

a zarazem tragiczne, jak usilnie artyści abstrakcyjni — Malewicz malujący suprematyczne płótna, autor koncepcji „czystego obrazu” i Kandinsky, który pragnął, by sztuka docierała do „dźwięku Kosmosu” — starali się znaleźć miejsce dla swojej twórczości w rzeczywistości sowieckiej. Piotrowski analizując ów metafizyczny biegun awangardy pisze, że „sztuka czysta” miała być „laboratorium przyszłości”, „Czarny kwadrat” Malewicza (słynny obraz jeszcze z 1915 r.) był obrazem współczesności, natomiast jego „Biały kwadrat”, „to już wizja jutra, utopijnej jedności przeciwieństw, rozwiązania istniejących „dzisiaj” sprzeczności i antagonizmów”. Tę wizję miała wcielać w życie architektura „budowana zgodnie z prawem kosmicznym” (s. 51). Utopia „Epoki Wielkiej Duchowości” Kandinskiego miała się urzeczywistniać nie za pomocą „materialności” (architektura), ale poprzez bezpośrednie, psychologiczne oddziaływanie malarstwa. Kandinsky po rewolucji prowadził zarówno intensywną działalność teoretyczną, jak też czynnie zaangażował się w życie społeczne. Był m.in. członkiem Ludowego Komisariatu Oświaty, zajmował się organizacją muzeów⁵. Opracował program stworzonego przez siebie Instytutu Kultury Artystycznej (Inchuk), którego krytyka i konflikt z tym związany spowodowały odejście artysty z instytutu. Jak pisze Piotrowski, „wolał ustąpić ze stanowiska i następnie opuścić kraj, niż odstąpić od koncepcji czystego eksperymentu” (s. 52). W przeciwieństwie do Kandinskiego, który wyjechał z Rosji na zawsze, Malewicz zajął się m.in. problemem ideologizacji „czystego obrazu”. Opowiedział się za sztuką współczesną redukującą indywidualizm, podporządkowującą to co jednostkowe temu, co ogólne, prawa i wolność jednostki — prawom i wolności zbiorowości. P. Piotrowski przytacza fragmenty pism Malewicza (niestety, nie podając dat wypowiedzi): „Komunistyczne miasto nie wyrasta z chaosu prywatnych budynków, ale z planu generalnego; forma każdego budynku powinna wywodzić się z tego planu, a nie z kaprysu indywidualnych osobowości” (s. 54).

Artyści przeciwnego skrzydła awangardy radzieckiej — El Lissitzky i Rodczenko byli nie mniej radykalni. Ten pierwszy — jak stwierdza Autor pracy — mimo że pozostawał pod silnym wpływem Malewicza, dokonał „sekularyzacji” jego koncepcji usuwając z niej podłoże metafizyczne. Występował jako suprematysta, ale w rzeczywistości był „pomostem” między suprematyzmem i konstruktywizmem. Prace El Lissitzkiego (np. słynny plakat „Czerwonym klinem bij białych”) łączą zdaniem Piotrowskiego czysty obraz z funkcją agitacyjną. Warto, jak sądzę, przytoczyć opis jednego dziełka tego malarza. „Wyrażoną językiem czystej sztuki koncepcję zwycięstwa rewolucji nad „starym światem” możemy też śledzić w małej książeczce, przeznaczonej dla „wszystkich dzieci”, pt. *O dwóch kwadratach*, gdzie czerwony kwadrat, oczywisty symbol rewolucji (przejęty od Malewicza, podobnie jak cała koncepcja stosunku między „czernią” a „czerwienią”) ustanawia „czerwony porządek”. Kluczowe momenty tej kilkuobrazowej książeczki to: przylot (z daleka) dwóch kwadratów, czarnego i czerwonego, następnie „czarna burza” oraz „czerwone uderzenie” („piorun”) rozbijające istniejący porządek tak, aby w efekcie na tle czarnego kwadratu wybudować czerwoną konstrukcję. W tej drukowanej w 1922 roku broszurce zawarta jest językiem czystej sztuki koncepcja rewolucji” (s. 61). Lissitzky uważał, że konstruktywizm w sztuce i komunizm w polityce „zaprowadzi świat do czystego stanu perfekcji”. Na uwagę zasługują też opublikowane w 1922 roku w piśmie «De Stijl» rozważania artysty związane z „pronem”⁶. Malarz pisał m.in.: „Obraz został rozbity wraz z kościołem i Bogiem, któremu służył

⁵ O tym Autor nie pisze. To prawda, że o działalności Kandinskiego można dowiedzieć się z innych opracowań, ale uważam, iż wykorzystanie pewnych informacji biograficznych byłoby ze wszech miar zasadne.

⁶ „PRON” — „Projekt Utwierdzenia Nowogo”, artystyczna teoria i praktyka (modele trójwymiarowej przestrzeni) autorstwa Lissitzkiego.

jako proklamacja; wraz z pałacem i królem, któremu służył jako tron, wraz z kanapą i filiastrem, którego był ikoną szczęścia. (...) Artysta odchodzi od roli imitatora w stronę konstruktora nowego świata przedmiotów (...)” (s. 64). Autor książki omawia wykonany w pracowni El Lissitzkiego słynny projekt trybuny Lenina. Dalej pisze o zbliżeniu artysty do sztuki produktywizmu, co zarazem spowodowało oddalenie od Malewicza. Ten ostatni uważał, że sztuka powinna zachować pewien dystans wobec rzeczywistości. Piotrowski cytuje następującą wypowiedź Malewicza z 1921 roku: „Wszystko, co było robione w sztukach wizualnych w czasie budowania komunizmu, nie jest warte grosza z punktu widzenia artystycznych wartości, gdyż nie artyści byli jej twórcami; (...) dla nich plakat propagandowy wiązał się z wartościami koniunkturalnymi, nie artystycznymi” (s. 67). Zauważmy, że artysta nie był w swej postawie konsekwentny, o czym świadczą chociażby jego cytowane wyżej słowa na temat komunistycznego miasta. Wiele, jak sądzę, mogłoby wyjaśnić porównanie dat obu wypowiedzi. Wiadomo, że z upływem czasu bolszewicy zostawiali artystom coraz mniejszą przestrzeń wolności. Wzrastał się terror: fizyczny i psychologiczny. Natomiast Kandinsky zajął stanowisko nieprzejednane. Ów zwolennik „duchowości w sztuce” był nie do zaakceptowania dla konstruktywistów.

Autor sporo miejsca poświęca założeniom konstruktywizmu i wyrosłemu z niego produktywizmu. Oto hasła konstruktywistów zawarte w opublikowanym w 1920 r. *Programie grupy produktywistów* autorstwa Rodczenki i Stiepanowej: „1. Precz ze sztuką. Niech żyje technika. 2. Religia jest kłamstwem. Sztuka jest kłamstwem. 3. Zniszczyć ostatnie pozostające powiązania myśli ludzkiej ze sztuką. 4. Precz ze strzeżeniem tradycji artystycznych. 5. Precz ze sztuką, która jedynie kamufluje ludzką impotencję. 6. Dzisiejsza kolektywna sztuka jest konstruktywnym życiem” (s. 69). Jak pisze Piotrowski, produktywizm był konsekwencją założeń ideologicznych konstruktywizmu, a także odpowiedzią „artystów lewicowych” na presję aparatu władzy, który żądał uczestnictwa twórców w życiu społecznym i nie akceptował sztuki czystej. Przykładem jest postawa Rodczenki, którego „zaangażowanie jako artysty w rzeczywistość wizualną lat dwudziestych Rosji Radzieckiej było ogromne” (s. 70).

Zgadzam się z Autorem książki, który uważa, iż nieuzasadnione jest ostre przeciwstawianie awangardy i stalinizmu. Piotrowski podkreśla, że „wielu artystów nowoczesnych było zaangażowanych w propagandę wizualną stalinizmu: El Lissitzky, Rodczenko, Stiepanowa, Kłucis. Wielu z nich wykonywało dość prominentne zamówienia, często adresowane do odbiorcy zagranicznego (...)” (s. 78). Dodajmy, że równie niesłuszne jest ostre przeciwstawianie całkowitej rzekomo wolności w sztuce czasów leninowskich opresywności stalinizmu. Bowiernie liczne elementy tego, co nazywa się nieraz stalinizmem, występowały w Rosji Sowieckiej już od początku.

W książce znajdujemy informacje na temat propagandowej roli, jaką pełniły pisma «Wieszc» i «SSSR na strojkie». Pierwsze z nich oficjalnie sponsorowane przez władzę, prowadzone przez El Lissitzkiego i Erenburga, wychodziło w 1922 roku. Drugie — to ukazujący się w końcu lat dwudziestych i na początku trzydziestych magazyn, którego celem było skierowanie propagandy sowieckiej na Zachód. Pismo «SSSR na strojkie» drukowano w języku rosyjskim, angielskim, niemieckim, francuskim i hiszpańskim. Spośród współpracowników można wymienić El Lissitzkiego, Rodczenkę, Stiepanową i Kłucisa. Pismo zawierało m.in. reportaże z „wielkich budów socjalistycznych”. P. Piotrowski stawia istotne pytanie o związki twórczości artystów czasu rewolucji i NEPu ze stalinowskim wizualnym „wielkim kłamstwem”. Autor analizuje propagandową rolę, jaką odgrywała bardzo popularna w ZSRR (zwłaszcza w okresie pierwszej pięciolatki) technika fotomontażu. Kłucis pisał na ten temat w 1931 roku: „Istota fotomontażu polega na wykorzystaniu dla celów agitacyjno-propagandowych fizyczno-mechanicznej siły fotoaparatu oraz chemii. (...) Można zmu-

sić zdjęcie fotograficzne, hasło i barwę do tego, aby służyły zadaniom walki klasowej, zmusić fotografię do opowiadania, agitowania, wyjaśniania” (s. 83–84).

Następny etap to fotografia artystyczna, która służyła zafalszowaniu rzeczywistości. W tej dziedzinie szczególne „zasługi” miał Rodzenko. Artysta odwiedził budowę Kanału Białomorskiego, by dokumentować wielki „wysiłek państwa socjalistycznego”. Skojarzenie z Gorkim, który słał tę „heroiczną” budowę jest uderzająco oczywiste. W tym miejscu narzuca się pytanie, do jakiego stopnia może dojść upodlenie artysty...

Kończąc drugą część książki, Autor dochodzi do gorzkich konkluzji, „że sukces radzieckiej propagandy świadczy również o klęsce artysty, przede wszystkim o jego klęsce etycznej. Świadczy o przeistoczeniu się artysty z buntowanego w artystę państwowego, artysty wolnego w swym buncie w artystę służącego realizacji zbrodniczych planów” (s. 129). Zadaje też pytanie, „dlaczego artysta utopii, artysta zbuntowany, wybierając utopię wybrał ideologię, stając się w konsekwencji artystą totalitarnego reżimu” (s. 130).

Trzecia część pracy przynosi m.in. przypomnienie zaczerpniętego z dzieł Karla Poppera pojęcia historycyzmu. Pogląd ów zakłada obiektywność historycznych praw. Historia tak określona ma sens i cel, a jej procesy są nieodwracalne. Działania jednostek i grup społecznych zdeterminowane „historyczną koniecznością”, są pracą zmierzającą do realizacji utopii.

Piotrowski pisze, że w Rosji Radzieckiej „osią sporu był stosunek do przeszłości” (s. 136). Na płaszczyźnie artystycznej historycyzm władz był niekonsekwentny. Lenin i Łunaczarski mieli bardzo pozytywny stosunek do dziedzictwa kulturowego, co było nie do przyjęcia dla „lewicy artystycznej”. Autor omawia historycystyczne wizje świata zawarte w wypowiedziach Łarionowa, Malewicza (którego myśl zdaniem pewnych badaczy wykazuje wiele podobieństw z Heglem), Punina, El Lissitzkiego oraz produktywistów. Analiza tych wypowiedzi kończy się pytaniem „o konsekwencje przyjęcia historycystycznego światopoglądu, konsekwencje utożsamiania postaw awangardy (produktywizmu) z mniej czy bardziej określoną wizją komunizmu oraz posługiwania się przez artystów rosyjskich językiem i frazeologią rewolucji bolszewickiej” (s. 148).

Mimo, że jak przypomina Autor, sojusz lewicy artystycznej i bolszewickiej był krótkotrwały i wymuszony, „strategia funkcjonowania awangardy w nowej rzeczywistości przypominała w pewnej mierze strategię komunistów” (s. 149). Agresywna retoryka artystów lewicy, dyskredytowanie przeciwników, język propagandowy, jakim się posługiwali, usiłowanie narzucenia własnej wizji kultury — wszystko to czyniło z nich „dyktaturę mniejszości”. Zdaniem P. Piotrowskiego, twórcy lewicy (mimo że ignorowani, a potem zwalczani przez władzę), swoimi wystąpieniami o jawnie totalitarnym charakterze podsycaли atmosferę nietolerancji i nienawiści w Rosji. „(...) Stając po stronie reżimu wzięli na siebie współodpowiedzialność za jego zbrodnie” (s. 151). Całkowicie zgadzam się z uwagą Autora książki, że „dyskusję o współodpowiedzialności artysty należy rozpocząć od 1917 roku” (s. 152).

Końcowe refleksje przynoszą m.in. zdawałoby się bezdyskusyjne stwierdzenie, iż rzeczywistość po prostu jest i nie można jej zignorować. Jednakże wyznawcy utopii ją ignorowali. Rozpatrując te zjawiska z perspektywy etycznej historii sztuki, Piotr Piotrowski zauważa, że „formułując historycystyczną skalę wartości, nie można jednak uniknąć jej historycznej weryfikacji” (s. 165). Próba uchwycenia „relacji między etyczną odpowiedzialnością artysty a jego odpowiedzialnością artystyczną” prowadzi Autora do użycia pojęcia tragedii. W ostatecznej konkluzji pracy jest mowa o granicy wiary w utopię, którą to granicę „wyznacza rzeczywistość, społeczna i polityczna praxis. Tylko jej można ufać, tylko ona stanowić może busolę decyzji i wyborów, kryteria ocen postępowania. Jest to bowiem granica, której przekroczenie zmienia dobro w zło, wrażliwość w cynizm, wolność

w niewolę, bunt w zbrodnię, a więc — w efekcie — szlachetne motywacje rewolucji w konformizm reakcji” (s. 167).

Książka o „artyście między rewolucją i reakcją” to praca ciekawa i ważna, tym cenniejsza, że poruszany temat był dotychczas w polskim piśmiennictwie „źle obecny” (z wyjątkiem opracowań A. Turowskiego). Jednakże uważam, iż pewne stwierdzenia Autora są dyskusyjne. Już na początku książki spotykamy tak częste ostatnio narzekania na „ciągły brak dostępu do wielu wciąż tajnych archiwów w ZSRR” (s. 14). Pretensje te są ze wszech miar uzasadnione, gdy idzie o sprawy polityczne, zwłaszcza okres drugiej wojny światowej i później. Autor wspomina o opublikowaniu przez «Liberation» dokumentów NKWD ze śledztwa przeciwko Bablowi, Bułhakowowi i Pasternakowi. Oczywiście, to ważne, ale dla spraw związanych z szeroko pojętą kulturą istnieją bardzo bogate archiwa (np. Centralne Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie oraz Centralne Archiwum Rosyjskiej Federacji, dawniej Rewolucji Październikowej) i nie ma problemów z dostępem do nich, o czym wiem z autopsji. Nasuwa się pytanie, czy Autor w ogóle próbował dotrzeć do archiwów w Rosji. Nasuwa się też podejrzenie, iż Autor dużo lepiej zna język angielski niż rosyjski, gdyż większość cytatów pochodzi z opracowań angielskojęzycznych (a nie rosyjskich oryginałów) oraz z nieopublikowanej antologii tekstów rosyjskiej awangardy opracowanej przez A. Turowskiego. Ponadto zauważyłam pewne drobne błędy, jak np. „komfuty chcieli”, „komfuty krytykowali” (s. 28, 29), a powinno być „komfuci”, gdyż chodzi o osoby komunistów-futurystów, a także niepoprawną odmianę nazwy pisma «Wieszcz» (s. 79); należałoby napisać „Wieszcy”, a nie „Wieszca”. Inną pretensję, jak sądzę, należy skierować pod adresem wydawnictwa. Brakuje spisu bibliografii oraz indeksu nazwisk, co w wypadku książki naukowej jest niedopuszczalne. Rozumiem, że praca ukazała się w ramach serii, ale nawet znane ograniczenia nie mogą być tu usprawiedliwieniem. Nie podano też źródeł ilustracji. Nota bene jest ich w książce 49 i wszystkie są interesujące.

Celem, jaki postawił sobie Autor pracy, nie było napisanie historii, „lecz studium z zakresu etyki rosyjskiego artysty zbuntowanego” (s. 14). Oczywiście więc, że nie miałyby sensu zbyt obszerne „tło”. Istnieją zresztą liczne opracowania dotyczące różnych dziedzin życia (również kultury i sztuki) porewolucyjnej Rosji. Jednak, jak sądzę, należało powiedzieć choć trochę o autorach wypowiedzi na temat sztuki czystej czy sztuki produktywizmu. (Można było za to zrezygnować z niektórych powtórzeń, np. z omawiania „Programu grupy produktywistów” na s. 33–34, 68–69 i 145.) Ciekawe byłoby pytanie (i próba odpowiedzi), czy biografie artystów miały wpływ na ich wybory i postawy. Myślę, że wiele wyjaśnia nie tylko przemożna żądza władzy w dziedzinie kultury, ale też po prostu bieda i głód, które niejednego popchnęły w stronę przydziałów i przywilejów. Szkoda, że Autor w tak niewielkim stopniu wykorzystał pamiętniki i wspomnienia. Kolejna uwaga: mimo że bohaterami książki są twórcy awangardowi, nie należało chyba tracić z pola widzenia innych. Odnosi się wrażenie, iż po przewrocie październikowym w Rosji istnieli tylko artyści lewicowi (awangarda), którzy poparli nowy porządek oraz wrogo nastawieni wszyscy pozostali (np. realisci). Jednak jest to podział uproszczony. Tysiące plakatów propagandowych, jakie powstały w okresie komunizmu wojennego, były nie tylko dziełem artystów awangardowych. To prawda, że najlepiej pamięta się „czerwony klin” Lissitzkiego oraz prace Majakowskiego dla ROSTY. Nie zmienia to jednak faktu, iż o wiele więcej plakatów wykonywano w manierze zbliżonej do— lub realistycznej. Były to prace na zamówienie, często anonimowe, nierzadko na bardzo niskim poziomie artystycznym. Powstawały nie tylko w Petersburgu i Moskwie, ale również na prowincji. Istniało także malarstwo sztalugowe o tematyce rewolucyjnej oraz wykonywano dekoracje świąteczne, których w żaden sposób nie da się zaliczyć do awangardy. Autor książki zajął się tylko paroma najwybitniejszymi twórcami

awangardowymi, i miał do tego prawo, lecz uważam, że taki wybór nieco zaciemnia obraz. Wydaje się, iż Piotrowski zbyt hojnie obdarza innych autorów etykietkami „naiwnych”. I tak naiwne pytania czy twierdzenia formułują Stefan Żeromski, Stefan Morawski i Igor Gołomstok. Z pewnych uwag Autora można by wyciągnąć wniosek o niezupełnie poważnym traktowaniu pracy tego ostatniego. A to byłoby, uważam, ze wszech miar niesłuszne. Kończąc uwagi krytyczne chciałabym wyrazić wątpliwość co do tytułu książki: artysta między rewolucją a reakcją. Zarówno tytuł, jak i ostatnie, cytowane wyżej zdanie pracy (s. 167) zakładają znak „+” przy rewolucji i „-” przy reakcji. Wydaje mi się to pewną symplifikacją, nie mówiąc o tym, iż pojęcie „reakcja” może się źle kojarzyć. Ale oczywiście są to moje własne odczucia.

Ten szereg wątpliwości w żadnym wypadku nie deprecjonuje pracy Piotra Piotrowskiego. Uważam, że o jej wartości stanowią przede wszystkim zasadnicze pytania, jakie Autor sformułował. Niemniej ważne są pewne konkluzje czy lapidarne podsumowania kondycji radzieckiego twórcy, jak to wyrażone we wstępie: „Artysta awangardy rosyjskiej, który przystąpił do rewolucji, przestał być ‘wolnym strzelcem’; stał się żołnierzem regularnej armii” (s. 9). Słuszne jest też podejście badacza, który odżegnuje się od pokusy osądu moralnego. „(...) Chodzi raczej o zrozumienie sytuacji artysty żyjącego ‘w czasie marnym’, wskazanie płaszczyzny mogącej stanowić samoidentyfikację etyczną twórcy funkcjonującego i współtworzącego taki właśnie czas” (s. 164).

Semper

WYDAWNICTWO NAUKOWE

ul. Bednarska 2/4
00-310 Warszawa

tel. 27 60 83

ZOFIA z RADZIWIŁŁÓW SKÓRZYŃSKA

świade^{ctwo} czasu minionego

WSPOMNIENIA Z DZIECIŃSTWA
I FRAGMENTY WOJENNYCH LOSÓW
RODZINY RADZIWIŁŁÓW Z SICHOWA

[A5, s. 144 + 33 unikalne ilustracje]