

ALEKSANDRA J. LEINWAND
(Warszawa)

U POCZĄTKÓW KULTURY STEROWANEJ. ROSJA 1917—1922

W badaniach nad dziejami i strukturą systemu komunistycznego zapewne jeszcze przez długi czas będą powracać pytania o początki. Jak doszło do przejścia, a zwłaszcza utrwalenia władzy bolszewików w Rosji i w jaki sposób po kilkudziesięciu latach system komunistyczny zapanował w wielu krajach świata.

Pytania o początki muszą dotyczyć najróżniejszych dziedzin życia, bowiem nowa władza stopniowo obejmowała całość spraw społecznych. Bolszewicy, by utrzymać ster rządów, musieli kontrolować nie tylko armię i aparat represji, nie tylko przemysł i koleje, ale też prasę, system oświatowy i wszystkie instytucje kulturalne. Jedynie tą drogą można było wpływać na nastroje, urabiać je. Od pierwszych chwil po przewrocie październikowym 1917 r. zaczęto odbierać ludziom dobra materialne i — co nie mniej ważne — wydziedziczać ich z własności duchowej. Tak więc władza ortodoksyjnych materialistów miała się rozciągać bynajmniej nie tylko na sferę materii. Stwierdzenia te w pierwszym momencie mogą wydawać się wątpliwe w odniesieniu do wczesnego okresu władzy bolszewickiej. Wiadomo przecież, że zdławienie wszelkich wolności, w tym również swobód twórczych i monopol jednej partii w kulturze, to „osiągnięcia” późniejszych lat. Jednakże właśnie ta kwestia wymaga zastanowienia się nad początkami. Nasuwa się też wiele innych pytań: o postawy twórców w obliczu rewolucji, o rolę, a być może również winę, inteligencji, o to, na ile twórczość była, przynajmniej w pierwszych latach, autonomiczna, o proces stopniowego zniewalania umysłów. Interesujące, choć dla okresu wczesnosowieckiego często niejednoznaczne, byłoby rozróżnienie tego co odgórne, narzucone, od swobodnych wyborów i twórczych dokonań.

Można też, sięgając w głąb dziejów Rosji, zapytać, czy świadomy inteligent rosyjski kiedykolwiek dokonywał naprawdę wolnego wyboru? Przypomnijmy, ograniczając się tylko do XIX w., to ogromne ciśnienie problemów społecznych, które sprawiało, że ludzie wykształceni obarczeni byli posłannictwem. Twórczość artystyczna stanowiła obowiązek wobec społeczeństwa, a nie przyjemność¹. Wydaje się, iż twórcy będący mniej lub bardziej kontestatorami

(właśnie o nich mowa, a nie o tych, którzy służyli dworowi) z czasem stali się w pewnym stopniu niewolnikami wyznawanej ideologii.

Okres ożywienia, jaki nastąpił w Rosji drugiej połowy XIX w., po przegranej wojnie krymskiej, zapisał się znaczącymi zdarzeniami w środowiskach artystycznych. W latach sześćdziesiątych młodzi malarze, wychowani na rozprawie Mikołaja Czernyszewskiego *Stosunek estetyczny sztuki do rzeczywistości* (1855) i na jego powieści *Co robić?* (1862) odrzucili temat pracy dyplomowej narzucony przez akademię petersburską i nie ukończywszy studiów, z inicjatywy Iwana Kramskiego, utworzyli artystyczny artel. W roku 1870 w tym samym środowisku powstało Towarzystwo Wędrownych Wystaw Artystycznych. Jego zadaniem miało być propagowanie postępowej i narodowej sztuki realistycznej na rosyjskiej prowincji. Poglądy malarzy skupionych w Towarzystwie formowały się w dużym stopniu pod wpływem Włodzimierza Stasowa, krytyka muzycznego i artystycznego, zagorzałego zwolennika realizmu. Słynni „pieriedwiżnicy” (zwani też „itinerantami”) stali się na długo znaczącą grupą w życiu kulturalnym Rosji. Liczba uczestników Towarzystwa stale rosła; najbardziej znani to: Grigorij Miasojedow, Mikołaj Gay, Mikołaj Jaroszenko, Ilja Riepin, Iwan Szyszkin, oraz wymieniony wyżej Kramskoj². Uprawiano najczęściej malarstwo rodzajowe oraz portretowe. Ważne dla niniejszych rozważań jest stwierdzenie, że „itineranci hołdowali realizmowi ideowemu — sztuce związanej z życiem i przepojonej demokratyzmem”³.

W tym miejscu należy wspomnieć żywy w 2. połowie XIX w. nurt „poezji obywatelskiej”, której założenia estetyczne kształtowały się pod wpływem myśli Czernyszewskiego. Na szczególną uwagę zasługuje twórczość Mikołaja Niekrasowa z jego wierszami i poematami opisującymi nędzę i wyzysk rosyjskiego ludu⁴. Mówiąc o tendencjach realistycznych nie sposób nie wymienić nazwisk przedstawicieli wielkiej rosyjskiej prozy: Turgeniewa, Dostojewskiego, Lwa Tołstoja, a potem Czechowa i Gorkiego. Są to pisarze na tyle znani, iż pobieżne omawianie ich twórczości jest niepotrzebne. Jednak warto przypomnieć wpływ, jaki wywarli na rosyjską literaturę i szerzej — na całe życie duchowe.

¹ M. Czudakowa pisze: „Literatura rosyjska zawsze znajdowała się w sytuacji wyboru między autonomią literatury a jej zależnością od socium i wynikającymi stąd uwikłaniami społecznymi. Nacisk ideologii był wewnątrz niej bardzo duży. Nie dostrzegamy tego w wieku XIX dlatego, że pisarze, którzy podporządkowali się wtedy oficjalnej ideologii i starali się bezpośrednio ją wyrażać, nie pozostali w historii literatury. Zauważamy ich tylko wtedy, gdy zagłębiamy się w proces literacki. Z drugiej, nieoficjalnej strony, ideologia przenikała do wnętrza literatury już w latach czterdziestych XIX wieku, a nawet wcześniej, za pośrednictwem idei społecznikowskich, które uświadomił i publicznie wyłożył Wissarion Bieliński. Dlatego pragnienie, by uczynić literaturę służącą społeczeństwu, istnieje od dość dawna w tradycji literatury rosyjskiej. Jest w niej z pewnością dużo silniejsze niż w innych literaturach”. (M. Czudakowa, *Przed i po: związek i zerwanie, w: Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy, nowe problemy*, pod red. G. Bobilewicz-Bryś i A. Drawicza, Warszawa 1992 s. 17). Powyższe uwagi można odnieść również do innych dziedzin kultury rosyjskiej.

² M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3: *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s. 216; E. Valkenier, *Russian Realist Art. The State and Society: The Peredwizniki and Their Tradition*, Ann Arbor 1977, s. 225.

³ L. Bazyłow, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986, s. 636.

⁴ *Historia literatury rosyjskiej*, wyd. 2, t. 2, pod red. M. Jakóbca, s. 130–131, 146.

Rola realizmu w kulturze Rosji 2. połowy XIX w. wydaje się istotna w przewyżczeniu akademizmu (sztuki plastyczne) oraz w propagowaniu nowatorskich w owym czasie idei społecznych i demokratycznych. Równie istotne jest zanegowanie silnej już tradycji realistycznej, jakie miało miejsce pod koniec XIX w. W 1898 r. powstało w Petersburgu stowarzyszenie artystyczne „Mir Iskusstwa” („Świat sztuki”), które w latach 1899–1904 wydawało luksusowe pismo pod tym samym tytułem. Rola ugrupowania okazała się przełomowa. „Znajomość kultury europejskiej wyróżniała członków «Świata sztuki», którzy uważali za swoje posłannictwo przywrócić Rosji kulturę utraconą za panowania pieriedwiżników”⁵. Do najbardziej znanych członków stowarzyszenia „Mir Iskusstwa” należeli następujący malarze: Aleksander Benois, Leon Bakst, Konstanty Somow, Wiktor Borisow-Musatow, Jewgienij Lanceray, Aleksander Gołowin⁶. Uprawiali oni sztukę wyrafinowaną dekoracyjną, czerpiąc wzory z różnych epok i stylów (od starożytności po wiek XVIII). W ich twórczości znajdujemy zarówno fascynację impresjonizmem, jak i symbolizm, nierzadko z wątkami metafizycznymi czy wpływami rosyjskiego folkloru. Domagali się całkowitej swobody twórczej i zdecydowanie przeciwstawiali się charakterystycznemu dla „pieriedwiżników” podporządkowaniu sztuki ideologii. Uważali, że sztuka winna wyrażać uniwersalną prawdę i piękno⁷. Można powiedzieć, iż artyści skupieni wokół „Świata sztuki” utorowali drogę rosyjskiej awangardzie.

Mówiąc o zasługach tego ugrupowania, trzeba podkreślić wielokierunkowość dokonań twórczych. A więc, obok malarstwa, grafika książkowa i scenografia. Ta ostatnia dziedzina stała na najwyższym poziomie. Rosyjski teatr i balet tego czasu stały się słynne w świecie. Sergiusz Diagilew, najlepszy organizator w stowarzyszeniu „Mir Iskusstwa”, był twórcą „baletów rosyjskich”. Głośne „ballets russes” podbiły Paryż, co było zasługą nie tylko tancerzy (Niżyński, Pawłowa), choreografa (Fokin) i reżysera, ale też twórców dekoracji (Bakst, Benois). Ponadto na łamach świetnie redagowanego czasopisma „Mir Iskusstwa” publikowano przeglądy zagraniczne oraz dzieła myślicieli i poetów rosyjskich, najczęściej symbolistów: Mereżkowskiego, Zinaidy Gippius, Mińskiego i Rozanowa. Kierownikiem działu literackiego był filozof Dymitr Filosofow⁸.

Przypomnijmy, że koniec XIX i początek XX w., to rozkwit symbolizmu w poezji rosyjskiej. Wymienieni już wyżej poeci, a także Fiodor Sologub, Konstanty Balmont, Walery Briusow, Andriej Bielyj i — przede wszystkim — Aleksander Błok, mieli w sposób znaczący i trwałe zapisać się w życiu duchowym Rosji⁹. Niebagatelny wpływ na rozwój kultury w omawianym

⁵ C. Gray, *The Russian Experiment in Art 1863–1922*, London 1990, s. 38–39.

⁶ N. Łapszina, „Mir Iskusstwa”. *Oczierki istorii i tworcieskiej praktiki*, Moskwa 1977, passim.

⁷ C. Gray, op. cit., s. 37–38. N. Łapszina pisze, że członkowie „Mira Iskusstwa” od początku jednoczyli się w walce na dwa fronty: przeciwko akademizmowi i przeciwko „pieriedwiżnictwu”. Op. cit., s. 49.

⁸ L. Bazyłow, op. cit., s. 674.

⁹ *Historia literatury rosyjskiej*, op. cit., rozdziały 6, 7.

okresie wywierali bogaci mecenasi. Przemysłowiec Sawa Mamontow w swej podmoskiewskiej posiadłości Abramcewo i księżna Maria Tieniszewa w Tałaszkynie stworzyli kolonie wspólnie pracujących artystów. Zbiory braci Trietia-kowych rozrosły się w pokaźną kolekcję sztuki, przekazaną miastu w 1893 r. W momencie upaństwowienia po rewolucji Galeria Trietia-kowska liczyła ok. 4 tys. pozycji¹⁰. Najsłynniejszymi jednak kolekcjonerami byli Siergiej Szczukin i Iwan Morozow, obaj z Moskwy. To dzięki ich zbiorom, jak twierdzi Camilla Gray, najnowsze prądy malarstwa francuskiego były może nawet lepiej znane w Moskwie niż w Paryżu, gdzie publiczność nie miała styczności z tak fachowo dokonanym wyborem¹¹. Również zasługą zamożnych mecenasów było wydawanie, często na najwyższym poziomie edytorskim, czasopism artystycznych (wymieniony już „Świat Sztuki”, a także „Apollon” i „Złote Runo”).

W omawianym okresie nastąpił także przełom w dziejach rosyjskiego teatru. W 1897 r. Konstanty Stanisławski i Włodzimierz Niemirowicz-Danczenko uzgodnili projekt założenia Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MChAT). W październiku następnego roku odbyło się pierwsze przedstawienie w tym oryginalnym i całkowicie już nowoczesnym teatrze¹².

Początek XX w. przynosi eksplozję nowych poszukiwań w sztuce rosyjskiej. Powstają liczne ugrupowania artystyczne: „Błękitna Róża” („Gołubaja Roza”), „Związek Młodzieży” („Sojuz Molodioży”), „Walec Karowy” („Bubnowyj Walet”), „Ośli Ogon” („Oslinyj Chwost”), „Tarcza Strzelnicza” („Miszsz”) i inne¹³. Zaczynają wystawiać swoje dzieła twórcy, którzy zrewolucjonizowali sztukę XX w.: Michał Łarionow i Natalia Gonczarowa, Wasyl Kandinsky, Kazimierz Malewicz, Włodzimierz Tatlin, a także Marc Chagall i inni. Powstaje charakterystyczny dla sztuki rosyjskiej prąd zwany kubo-futuryzmem¹⁴. W jego ramach ściśle współpracowali ze sobą poeci i malarze. Nieograniczony przepływ wszystkich nowinek artystycznych (oddziaływanie Monachium i Paryża) przyczynił się do tego, że po przełomowym z wielu względów roku 1910 Rosja stała się „prawdziwie międzynarodowym centrum”¹⁵. Od 1913 r. rozwój sztuki rosyjskiej zmierzał w dwóch zasadniczych kierunkach: ku suprematyzmowi (Malewicz i jego zwolennicy) i konstruk-

¹⁰ M. Porębski, op. cit., s. 216–217.

¹¹ C. Gray, op. cit., s. 70.

¹² Zdaniem Kirilla Zinowiewa „MChAT był punktem zwrotnym w historii rosyjskiego teatru — od tradycji dziewiętnastowiecznych ku wielkiemu realizmowi i swobodnej interpretacji, ku większej wadze przywiązywanej do szczegółów i ku dokładnemu opracowaniu inscenizacyjnemu. Sprawą naczelną była reżyseria i zgranie wszystkich członków zespołu. Nie stawiano na „gwiazdy”, co zwiększyło znaczenie reżysera — a według wielu odbywało się kosztem aktorów. W rzeczywistości od tej pory reżyserzy podporządkowali sobie teatr rosyjski. Ich nazwiska brzmiały głośniejszy, stały się lepiej znane od nazwisk aktorów. Najsłynniejsi byli: Stanisławski i Niemirowicz-Danczenko w Moskwie oraz Komisarżewska i Meyerhold w Petersburgu. W końcu eksperymenty [...] zaprowadziły rosyjską sztukę sceniczną daleko od punktu wyjścia: od realizmu Stanisławskiego do „syntetyzmu” [...] Wachtangowa, „ekspresjonizmu” Meyerholda, „rytmicznej jedności” Tairowa [...] i do futurystycznego „zaumu” (K. Zinowiew, *Rosja w przeddzień rewolucji*, Warszawa 1986, s. 86–87).

¹³ C. Gray, op. cit., passim; M. Porębski, op. cit., s. 342–344.

¹⁴ C. Gray, op. cit., s. 94.

¹⁵ Ibid.

tywizmowi (krąg Tatlina). Jak twierdzi wybitny znawca sztuki awangardowej, „wybuch wojny światowej i związane z tym przerwanie europejskich kontaktów nie miało bezpośredniego znaczenia dla ukształtowanej już awangardy rosyjskiej”¹⁶.

To skrócone przedstawienie wybranych fragmentów życia artystycznego Rosji przełomu wieków miało na celu zarysowanie sytuacji przed 1917 r. Charakterystyczny dla tego okresu był nie tylko bujny rozkwit różnych dziedzin sztuki, ale też ożywione dyskusje, jakie toczyły się na tematy artystyczne, społeczne i polityczne. Między twórczością artystów awangardowych a dziełami podporządkowanymi sprawom społecznym istniała przepaść, zdawałoby się, nie do przebycia. Jednakże twórcy awangardowi pragnęli dokonać rewolucji nie tylko w sztuce¹⁷. Ich utopijne marzenia o przyszłym przewrocie zakładały, że będzie to przewrót we wszystkich dziedzinach życia. Młodzi, zbuntowani przeciwko staremu porządkowi artyści, poszukujący całkowicie nowych rozwiązań, w naturalny sposób stawali się sojusznikami rewolucji. Czekali na nią podobnie jak wielu radykalnych myślicieli, jak znaczna chyba część niepokornej inteligencji. Aleksander Błok na długo przed 1917 r. w swoich utworach, zarówno poetyckich, jak i w prozie, a także w licznych wypowiedziach dawał wyraz obawom i złym przecuciom. Przewidywał nieszczęście, katastrofę, zagładę. Z czasem doszedł do wniosku, że rewolucja jest klęską nieuniknioną, ale zarazem pożądaną. Wierzył w jej potęgę i przypisywał zbawienną rolę. Był pewien, iż rewolucja dokona oczyszczenia i przeistoczenia ludzi, przemieniając brzydotę w piękno, a ciemność w światło¹⁸. Mistyczna wiara w odkupieńczą moc rewolucji nie była rzadkością. Również Anatol Łunaczarski rozwijał świetlaną wizję przyszłego przewrotu. W 1906 r. pisał, że „rewolucja nigdy nie była, nie jest i nie będzie celem samym w sobie, rewolucja jest środkiem do stworzenia harmonijnej kultury, do nieskończonego wzrostu mocy i piękna człowieka”, a także, iż „formalne cele artysty zbiegają się z celami rewolucji społecznej”¹⁹. Ten idealizm Łunaczarskiego oraz fakt, iż w pewnym sensie „doszedł” on do rewolucji dzięki swoim zainteresowaniom artystycznym, podkreśla wielu badaczy²⁰.

Rok 1917, jak się wydawało, przyniósł spełnienie rewolucyjnych marzeń. Rewolucja lutowa wywołała u wielu radość, a nawet euforię. Sceny bratania się

¹⁶ A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 23.

¹⁷ Oto opinia badacza tych problemów: „Awangarda artystyczna – postulująca radykalne zmiany w dziedzinie sztuki, zaprzeczająca ustalonym konwencjom i poszukująca nowych znaków, nowych sposobów porozumiewania się – siłą rzeczy czuje się bliska rewolucyjnym przeobrażeniom społecznym, przekształceniom w zakresie techniki i nauki. Pragnie dokonać podobnie radykalnych zmian w sferze kultury. Awangarda chciała zawsze nie tylko nowości ale i przekroczenia, twórczego odrzucenia zastanego porządku, aby wbrew niemu budować nowy – inny; występując w swych programach przeciwko społeczeństwu tworzącemu tę kulturę. W swoim radykalizmie była zawsze totalna, penetrująca obszar całego życia” (A. Turowski, op. cit., s. 45).

¹⁸ K. Czukowski, *Wspomnienia o pisarzach*, Warszawa 1962, s. 189–190, 198–205.

¹⁹ A. Łunaczarski, *O sztuce i rewolucji*, cyt. za: I. Wojnar, *Estetyczna samowiedza człowieka*, Warszawa 1982, s. 107.

²⁰ *Ibid.*, s. 103.

ludności cywilnej z wojskiem, powszechny entuzjazm, zachłyśnięcie się wolnością — tak przedstawia się ten okres w oczach licznych pamiętnikarzy. Józef Czapski wspominał: „Pamiętam jakiegoś zacnego intelektualistę, który z nieprzytomną twarzą powiedział, że to się cuda dzieją, że pierwszy raz rewolucja bezkrwawa, że to tylko w Rosji, chłop bogonosiec, chłop, który Boga w sobie nosi tylko w tym kraju może być taka rewolucja ideału. A to było przed morzem krwi”²¹. W podobnym nastroju utrzymane były listy znanych malarzy rosyjskich. Ilja Riepin pisał w marcu 1917; „A jakie szczęście nas spotkało w życiu. Jeszcze nie chce się wierzyć [...] Jakie szczęście”. Kuźma Pietrow Wodkin zapewniał swoją matkę: „Uwierz mi, cudowne życie czeka naszą ojczyznę i niewyobrażalnie szlachetny stanie się nasz lud — gospodarz rosyjskiej ziemi”²². Upajanie się wolnością słowa: tłumne wiece oraz liczne nowe tytuły prasowe, jakie się wówczas pojawiły, to także *signum temporis*.

W dziedzinie kultury podjęto również działania ściśle organizacyjne. W związku z częstymi wypadkami niszczenia zabytków przedstawiciele środowisk twórczych postanowili zająć się problemem ich ochrony. W marcu 1917 r. powstała w Moskwie specjalna komisja zajmująca się ochroną zabytków sztuki i architektury Kremla. W jej skład weszli m. in. A. Wasniecowa, I. Grabar oraz Stanisław Noakowski²³. Parę dni wcześniej działacze kultury zebrani w piotrogrodzkim mieszkaniu Maksyma Gorkiego debatowali nad zabezpieczeniem zabytkowych dworów pozostawionych przez właścicieli, którzy wyjechali za granicę. 18 marca powstała już oficjalnie Komisja do Spraw Ochrony Zabytków w składzie: A. Benois, J. M. Dobużyński, K. Pietrow-Wodkin, K. Rerich (malarze), I. Fomin (architekt), M. Gorki, F. Szalapin oraz członek Dumy Państwowej, P. Niekljudow²⁴. Tak zwana Komisja Gorkiego działała nie tylko na polu ochrony zabytków. Przekształcona nieco później w Specjalną Radę Artystyczną przy Rządzie Tymczasowym wciągnęła 85 uczonych i artystów do prac w ośmiu powołanych komisjach (muzealna i ochrony zabytków; budownicza; uroczystości, świąt i popularyzacji dzieł sztuki wśród ludności; państwowych zakładów i wydawnictw; muzyczna; teatralna; kształcenia artystycznego i prawodawcza). Komisja brała udział w przygotowaniu miejsca pogrzebu ofiar rewolucji w Piotrogradzie (uroczystości pogrzebowe odbyły się ostatecznie 5 kwietnia na Marsowym Polu z udziałem około miliona osób) i w opracowaniu dekoracji na święto 1 maja²⁵. Rozpatrywano też projekty reformy Akademii Sztuk Pięknych oraz budowy przyszlých muzeów i pomników.

Wśród dyskusji, jakie się wówczas toczyły w gronie ludzi kultury, były również wypowiedzi wyrażające idee całkowicie odmienne od koncepcji

²¹ J. Czapski, *Dzienniki, wspomnienia, relacje*, oprac. J. Pollakówna [Warszawa] 1986, s. 165.

²² Cyt. za: W. Łapszin, *Chudożiestwiennaja żizn Moskwy i Pietrograda w 1917 godu*, Moskwa 1983, s. 68, 69. Były też głosy pełne trwogi i niepokoju o przyszłość. Por. *ibid.*, s. 70–71.

²³ *Ibid.*, s. 336–337.

²⁴ *Ibid.*, s. 73–74, 328.

²⁵ *Ibid.*, s. 82–84. O pogrzebie ofiar rewolucji por. A. Achmatowicz, *Rewolucja wolności*, Warszawa 1990, s. 267. A. Turowski, *op. cit.*, s. 31, pisze, że Rada Artystyczna miała zamiar przejąć kompetencje ministerstwa kultury.

członków Komisji Gorkiego. Pojawiły się głosy o konieczności zburzenia carskich pomników. Znany literat F. Sologub wypowiedział się przeciwko ochronie pamiątek muzealnych i zanegował konieczność zachowania dziedzictwa kulturalnego. Jego zdaniem ochrona sztuki winna polegać jedynie na tym, żeby obiekty artystyczne oddać w ręce tłumu²⁶.

Innym problemem dyskutowanym w środowiskach artystycznych Piotrogradu była idea powołania ministerstwa sztuki, które miałyby kierować m.in. teatrami, konserwatorium i Akademią Sztuk Pięknych, a także zajmować się sprawami będącymi dotychczas w gestii Komisji Gorkiego. W toku burzliwych sporów Majakowski, Meyerhold i inni protestowali przeciwko „uzurpacji” grupy Gorkiego. Ten punkt widzenia poparli twórcy moskiewscy. W omawianym okresie zaczęły powstawać związki zawodowe artystów, które były nowością w życiu kulturalnym Rosji, zdominowanym do tej pory przez liczne ugrupowania i stowarzyszenia literacko-artystyczne. Zdaniem W. Łapszina w procesie powstawania związków zawodowych niemalą rolę odgrywała walka przeciwko „Komisji Gorkiego”, wyrażającej poglądy tylko jednej grupy artystów, podkreślających nieodzowność „ministerializacji sztuki”²⁷.

W tym gorącym okresie w Piotrogradzie, Moskwie, a także niektórych innych miastach Rosji toczyło się prawie normalne życie kulturalne. Odbywały się przedstawienia teatralne i wystawy sztuki. Ani wojna, ani wypadki rewolucyjne z lutego 1917 (które tylko na krótko przerwały działalność instytucji kulturalnych) nie potwierdziły maksymy, że „inter arma silent Musae”. Można powiedzieć, iż wręcz przeciwnie, bo od lutego do października życie duchowe Rosji było bardzo ożywione, co starałam się w największym skrócie pokazać. W związku z tym trudno się zgodzić z niedocenianiem, a często wręcz pomijaniem tego okresu przez wielu autorów zajmujących się kulturą czy sztuką Rosji. Na przykład Camilla Gray w swojej już dziś niemal klasycznej książce *The Russian Experiment in Art. 1863—1922* pisze o okresie pierwszej wojny światowej do 1917 roku, a następnie o sztuce po rewolucji październikowej²⁸. Natomiast Daniel Orlovsky, autor rozprawy o działalności Rządu Tymczasowego w dziedzinie kultury, czyni ciężki zarzut z faktu małej skuteczności polityki kulturalnej tegoż rządu²⁹. Amerykański autor zdaje się nie uwzględniać czasu i warunków, w jakich przyszło działać ówczesnym władzom Rosji. Radzieccy historycy od początku, rzecz jasna, pomniejszali znaczenie rewolucji lutowej. Toteż odrzuciwszy sztafaż ideologiczny, musimy docenić wysiłek W. Łapszina, który temu okresowi poświęcił całą (cytowaną już wyżej kilkakrotnie) książkę. Autor pisze, iż obok tradycyjnych form sztuki, w omawianym czasie powstają nowe. Po rewolucji lutowej sztuka wychodzi na ulice i place, odwołuje się do szerszego grona odbiorców³⁰. Zwraca uwagę

²⁶ W. Łapszin, op. cit., s. 82.

²⁷ Ibid., s. 90.

²⁸ C. Gray, op. cit., s. 218–219.

²⁹ Daniel T. Orlovsky, *The Provisional Government and Its Cultural Work*, w: *Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution*, Bloomington 1985, s. 41.

³⁰ W. Łapszin, op. cit., s. 113.

rozpolitykowanie artystów owej doby (namiętności polityczne żywe były wówczas zresztą prawie w całym społeczeństwie), a także treści polityczne obecne w sztuce. Oczywiście, już wcześniej powstawały dzieła (np. obrazy i pocztówki) o tematyce wojennej. Jednakże po lutym 1917 r. zaistniały rzeczywiście nowe zjawiska: upolitycznienie i uspołecznienie kultury. Masowe pochody, agitacyjne plakaty i pocztówki (np. z hasłami pierwszomajowymi), dzieła wyrażające ideologię wolnościową, zjadliwe karykatury polityczne pozwalają wysnuć wniosek, iż bolszewicy z chwilą objęcia władzy zastali gotowe już wzory. Z wielu bardzo umiejętnie skorzystali.

„Co robić z kulturą?” pytał Michał Heller, autor słynnej *Utopii u władzy*, w rozdziale poświęconym pierwszym latom po rewolucji październikowej³¹. Wszystko wskazuje na to, że ani ci spośród inteligencji, którzy wiązali z rewolucją wielkie nadzieje i byli do niej nastawieni pozytywnie czy wręcz entuzjastycznie, ani sceptyczni lub nieprzejednani nie znali odpowiedzi na to pytanie. Natomiast bolszewicy, zwłaszcza ci, którzy wywierali największy wpływ na bieg spraw w państwie (tzn. przede wszystkim Lenin), dobrze wiedzieli, co należy robić.

Już pierwsze dekrety jasno określały założenia polityki kulturalnej nowej władzy. Natychmiast po przewrocie październikowym, 27 X (9 XI) ogłoszono dekret Rady Komisarzy Ludowych *O prasie*, który mówił o zamknięciu pism wzywających „do otwartego przeciwstawiania się [...] władzy robotniczo-chłopskiej”. Następnego dnia zabroniono publikacji wszystkich gazet zamkniętych przez Komitet Wojenno-Rewolucyjny³². 28 I (10 II) 1918 r. RKL uchwaliła dekret *O rewolucyjnym trybunale prasy*³³. W wyniku działania tegoż trybunału tylko w Piotrogradzie zabroniono w 1918 r. publikacji kilkunastu tytułów prasowych³⁴. W tym okresie Lenin opracował projekt rezolucji „o wolności prasy”. Pisał w nim, że „burżuazja rozumiała przez wolność prasy wolność wydawania gazet przez bogatych, zagarnięcie prasy przez kapitalistów [...]. Rząd robotniczy i chłopski rozumie przez wolność prasy wyzwolenie prasy od ucisku kapitału, przejęcie na własność państwa fabryk papieru i drukarni”. Pierwszym krokiem „do realizacji tego celu, nierozdzielnie związanego z wyzwoleniem mas pracujących od ucisku kapitału” ma być wyznaczenie Komisji Śledczej „do zbadania powiązań wydawnictw periodycznych z kapitałem, źródła ich środków i dochodów”³⁵. Władza

³¹ M. Heller, A. Niekricz, *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego*, t. 1, Londyn 1985, rozdział 11.

³² *Diekriety sowietskij wlasti*, t. 1: 25 oktjbrja 1917—16 marta 1918, Moskwa 1957, s. 24—25, 539.

³³ *Ibid.*, s. 432—434.

³⁴ W zbiorach Centralnego Państwowego Archiwum Rewolucji Październikowej (CGAOR) w Moskwie znajdują się materiały dotyczące prasy tych lat. Oto niektóre tytuły zakazane przez Rewolucyjny Trybunał Prasy: czasopismo „Riespublikanec”, gazety „Wieczernyj czas”, „Wolja strany”, „Wolja narodow”, „Dal”, „Wriemja”, „Nowyj dzień”, „Dielo”, „Dielo naroda”, „Naczało”, „Nasz wiew”, „Naszi wiadomosti”, „Nowyje wiadomosti”, „Nowyj luz”, „Echo”, „Piter”, „Poslednije nowosti”, „Pietrogradskoje echo”, „Pietrogradskaja wieczernaja gazeta”, „Nowaja Pietrogradskaja gazeta”, „Rossija”, „Sieraja szinel”, „Sowriemiennoje słowo” i in. („Sprawocznik CGAOR”, t. 2: „Sowietskij pieriod”, Moskwa 1990, s. 46).

³⁵ W. I. Lenin, *Dzieła*, t. 26, Warszawa 1953, s. 279.

sowiecka przywiązywała ogromną wagę do słowa drukowanego. Nie mniej istotny był dekret Ogólnorosyjskiego Centralnego Komitetu Wykonawczego (WCIK) *O wydawnictwie państwowym* i wynikające z niego postanowienie zmonopolizowania na okres pięciu lat i opublikowania dzieł wybitnych rosyjskich prozaików, poetów i krytyków (luty 1918)³⁶. W następnych latach wiele jeszcze było decyzji na najwyższym szczeblu wprowadzających różnego rodzaju ograniczenia, zakazy, dystrybucję (np. papieru) i centralizację (np. archiwów i bibliotek). Jakby ukoronowaniem owych wczesnosowieckich postanowień i dekretów stało się powołanie przez Radę Komisarzy Ludowych Głównego Komitetu do Spraw Literatury i Wydawnictw (6 VI 1922). Oficjalnie sformułowanym zadaniem Gławlitu było połączenie wszystkich rodzajów cenzury³⁷.

Administrowanie kulturą byłoby jednak niemożliwe bez udziału inteligencji, twórców. Sama siła władzy (wówczas jeszcze dość słabej) nie mogła wystarczyć. Pojęcie władzy nie jest w tym wypadku jednoznaczne. Należy bowiem odpowiedzieć na pytanie, jaka była ona na szczeblu ministerstwa oświaty. Ludowy Komisarjat Oświaty z Łunaczarskim na czele usiłował przyciągnąć do współpracy inteligencję. Nie było to łatwe zadanie. Wszehrosyjski Związek Nauczycieli zorganizował strajk nauczycieli (za co w grudniu 1918 r. został decyzją WCIK rozwiązany), a naukowcy do wiosny 1918 r. nie odpowiadali na apele władzy³⁸. Również aktorzy bojkotowali nową władzę i do początków 1918 r. w pietrogradzkich teatrach nie odbywały się przedstawienia, a i później dochodziło do konfliktów³⁹. Protestowano też w inny sposób. Np. po ukazaniu się *Dekretu o prasie* Związek Pisarzy Rosyjskich opublikował jednodniówkę pt. — „Gazeta — protest. W obronie wolności prasy”. Wśród autorów znaleźli się m.in. Wiera Zasulicz, F. Sołogub, E. Zamiatin, D. Mereżkowski i Zinaida Gippius⁴⁰.

W listopadzie 1917 WCIK zaprosił twórców na zebranie w Smolnym. Na spotkanie z Łunaczarskim przyszło zaledwie pięć osób: poeci A. Błok, Ruryk Iwniew i W. Majakowski, malarz Natan Altman oraz reżyser Wsiewołod Meyerhold⁴¹. Ludowy komisarz oświaty kilkakrotnie proponował współpracę członkom Związku Działaczy Sztuki. Znamienne, iż od razu zostało wyraźnie powiedziane, że to państwo ma kierować życiem artystycznym kraju. Żądania twórców, by oddzielić sztukę od państwa, spotykały się z kategorycznym sprzeciwem Łunaczarskiego. Sowiecki historyk mówi w tym miejscu o sabotażu ze strony Związku⁴².

Trudności w pozyskaniu ludzi kultury dla potrzeb rządzonego przez bolszewików państwa sprawiły, że radośnie przyjmowano wszystkich, którzy

³⁶ *Kulturnaja żizn w SSSR 1917–1927. Chronika*, Moskwa 1975, s. 29, 36.

³⁷ *Ibid.*, s. 350.

³⁸ *Ibid.*, s. 26, 46, 101.

³⁹ *Ibid.*, s. 19; G. Iłjina, *Kulturnoje stroitelstwo w Pietrogradie. Oktjabr 1917–1920 gg.*, Leningrad 1982, s. 63–65.

⁴⁰ *Oczierki istorii russkoj sowietskoi żurnalistiki*, t. 1: 1917–1932, Moskwa 1966, s. 17.

⁴¹ W. Łapszin, *op. cit.*, s. 235.

⁴² *Ibid.*, s. 235–236.

udzielili pozytywnej odpowiedzi na apel władzy. Pierwsi poparli nowy porządek tzw. lewi, tzn. twórcy awangardowi. Nazywano ich też często futurystami, co nie zawsze odpowiadało prawdzie, a z czasem stało się w oczach niektórych polityków etykietką o zabarwieniu pejoratywnym. Oprócz wymienionych już Majakowskiego, Altmana i Meyerholda, do pracy w nowych strukturach przystąpili znani malarze awangardowi. Dominacja „lewych” szczególnie zaznaczyła się właśnie w dziedzinie sztuk plastycznych. Oddział Sztuk Pięknych (IZO — Otdiel Izobrazitelnykh Iskusstw) w Ludowym Komisariacie Oświaty dostał się całkowicie w ich władanie. Oddziałem Sztuk Pięknych w Piotrogradzie kierował od stycznia 1918 r. Dawid Szerenberg, a utworzonym przy nim Kolegium do Spraw Sztuki i Przemysłu Arystystycznego — Mikołaj Punin. Na czele istniejącego od kwietnia podobnego kolegium w Moskwie stał konstruktywista — Władimir Tatlin⁴³. Można przypuszczać, iż artyści owi, pełni zapału rewolucyjnego, nie dostrzegali lub przymykali oczy na restrykcyjne dekrety i postanowienia władzy. Zresztą w większości byli już z ową władzą związani⁴⁴. Oczywiście, spotykamy też (choć rzadko) inne postawy wśród twórców z kręgu rosyjskiej awangardy. Przykładem jest Eugeniusz Zamiatin, wybitny pisarz awangardowy. Badaczka jego twórczości stwierdza, że „z pasją bronił swobody twórczej, sprzeciwiał się podporządkowywaniu literatury aktualnym politycznym i ideologicznym hasłom i zadaniom. Mówił wprost o szkodliwości politycznej tendencyjności w sztuce”⁴⁵. Jego artykuł pt. *Boję się* (1921) był ważnym głosem w burzliwych dyskusjach owych lat, a napisana w 1920 r. powieść — antyutopia pt. *My* (która stała się pierwowzorem *1984* Orwella) zachowała wartość artystyczną i etyczną do dziś. Zauważmy, że postawa Zamiatina była formą sprzeciwu inną niż bojkot i inną niż emigracja, o którym to zjawisku będzie jeszcze mowa.

Wracając do zwolenników nowego ustroju, warto zastanowić się nad problemem ich dobrych kontaktów z władzą. Niewątpliwie Łunaczarski popierał „lewych” (po części dlatego, że, jak już była o tym mowa, nie miał wyboru), poza tym stanowili oni krąg jego dobrych znajomych z czasów pobytu w Paryżu i w Niemczech. Organizowane przez nich masowe pochody

⁴³ Sh. Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky. October 1917 - 1921*, Cambridge 1970, s. 122; A. Turowski, op. cit., s. 32–33.

⁴⁴ „Jak ogólnie wiadomo — pisze J. Sałajczykowa — charakterystyczną cechą rosyjskiej «lewej» sztuki okresu bezpośrednio porowolucyjnego (1918 - 1922) była jej bliskość z władzą. Awangarda tego okresu — z jednej strony — wysuwała liczne globalne koncepcje i deklaracje, z drugiej zaś zajmowała się wprowadzaniem «lewych» idei do dopiero co powstałych państwowych instytucji kulturalnych. Odbывало się to głównie poprzez współpracę z tzw. Narkomprosem. Przywódcy i działacze grup awangardowych otrzymali stosunkowo rozległe pełnomocnictwa do organizowania szkół artystycznych, teatrów, galerii sztuki, wystaw i wydawnictw.

Przedstawiciele awangardy gotowi byli służyć rewolucji; aprobowali myśl, że nowe formy sztuki będą przeznaczone dla wolnego społeczeństwa przyszłości. Tymczasem zaś głosili hasło sztuki odpowiadającej na zamówienie społeczne, a później sztuki produkcyjnej [...] Wykorzystywanie sztuki dla celów politycznych nie budziło w nich poczucia swej kompromisowości wobec władzy”. (J. Sałajczykowa, *Z dziejów rosyjskiej awangardy: Eugeniusz Zamiatin i „lewa sztuka”*, w: *Literatura rosyjska w XX wieku*, op. cit., s. 81).

⁴⁵ *Ibid.*, s. 81.

i dekoracje wykonywane z okazji nowo ustanowionych świąt były nowatorskie i pełne akcentów, które mogły szokować widzów nieprzyzwyczajonych do sztuki awangardowej. Ludowy komisarz oświaty nie tylko powierzał twórcom z „lewicy artystycznej” oprawę oficjalnych uroczystości. Wyrazem poparcia dla nich była też polityka zakupów dzieł sztuki współczesnej dla muzeów sowieckich. W Centralnym Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie zachowały się protokoły komisji zakupów przy IZO. Podpisany w końcu 1919 r. przez Szterenberga i zatwierdzony przez Łunaczarskiego spis zawierał nazwiska naprawdę wybitnych, światowej sławy malarzy i — w mniejszym stopniu — rzeźbiarzy (m.in.: Malewicz, Rodczenko, Tatlin, Aleksandra Ekster, Bakst, Kandinsky, Chagall)⁴⁶. Z innych dokumentów dowiadujemy się, jakie ceny wyznaczono za dzieła zakupione do muzeów i państwowego zbioru sztuki⁴⁷.

Zachowało się wiele wspomnień mówiących o tym, z jakim oddaniem i entuzjazmem — mimo niezwykle trudnych warunków — pracowali artyści dla rewolucji. Ale istniała również bardziej przyjemna strona tego zagadnienia. Jest oczywistością, że nawet najbardziej skłonni do wyrzeczeń rewolucjonści musieli coś jeść. W biednej i głodnej Rosji czasów rewolucji i wojny domowej ogromne znaczenie miały nienajgorsze honoraria, jakie otrzymywali twórcy pracujący dla potrzeb propagandy (np. przy opracowywaniu „okien satyry” ROSTA lub dekorowaniu pociągów agitacyjnych WCIK)⁴⁸. Nie wszyscy otrzymywali przydziały żywnościowe (tzw. pajok) i, co ważne — były one zróżnicowane. W grudniu 1919 r. Rada Komisarzy Ludowych na mocy dekretu *O poprawie sytuacji naukowców* przyznała wybitnym specjalistom prawo do zwiększonego przydziału żywności. Ten przywilej miał dotyczyć 500 uczonych i 50 literatów⁴⁹.

Nędza załamała wielu, którzy w pierwszym okresie wydawali się nieprzejednani wobec nowego systemu. „Na początku lat dwudziestych daje się zauważyć stopniowy proces wsysania twórców przez nową rzeczywistość. Niemal żaden z nich nie może sobie pozwolić na pełną niezależność i ignorowanie tego, co się wokół dzieje. W «papierowym królestwie biurokracji» (określenie Bierdiajewa) prawie każdy artysta jest uwikłany w układy narzucające mechanizmy zachowań właściwe już systemom totalitarnym. Akmeista Władysław Chodasiewicz w listopadzie 1920 prosi Łunaczarskiego o nowe buty, a dekadent Fiodor Sologub — uznany za sztandarową postać emigracji wewnętrznej — by uzyskać zezwolenie na wyjazd — pisze w maju 1921 r. list do Lenina z wyrazami lojalności. Jego śladem podążą wkrótce inni”⁵⁰.

⁴⁶ CGALI, f. 665, № 1, 5.

⁴⁷ Np. pochodzący z czerwca 1920 r. spis dzieł Chagalla nabytych przez IZO Narkomprosu zawiera ceny, jakie płacono za obrazy (po 30 tys. rubli), akwarele (od 25 do 30 tys. rubli) oraz grafiki (15 tys. rubli). CGALI f. 665, №1, 4.

⁴⁸ O pracy w ROSTA por. W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, wyd. 2, Warszawa 1984, s. 313–318. Umowy o honoraria za dekoracje pociągów agitacyjnych w CGAOR, f. 1252, 1, №115.

⁴⁹ *Kulturnaja żizn...*, op. cit., s. 166.

⁵⁰ T. Klimowicz, *Mechanizmy zachowań artysty w systemie totalitarnym. (Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917)*, w: *Literatura rosyjska XX wieku*, op. cit., s. 150–151.

Odmierna była droga Gorkiego. Zwolennik bolszewizmu przed rewolucją, przyjaciel Lenina i Łunaczarskiego, po październiku 1917 r. opowiedział się przeciwko nowej władzy. Jego poglądy wyrażane w *Myślach nie na czasie* na łamach „Nowoj Żizni” były dla rządzących nie do przyjęcia. Pismo zamknięto latem 1918 r., ale Gorki, pisarz o europejskiej sławie, był bardzo potrzebny władzy. Obdarzono go różnymi przywilejami, uznawano jego pośrednictwo, gdy interweniował w obronie poszkodowanych, pozwolono mu rozwijać inicjatywy społeczne i wydawnicze („Literatura światowa”). We wrześniu 1918 r. „Izwestija WCIK” ogłosiły, że Gorki przekazał prawo wydawania wszystkich swoich utworów KC RKP (b)⁵¹. W pół roku później odbyła się oficjalna uroczystość z okazji pięćdziesiątych urodzin pisarza z referatami Łunaczarskiego i Niemirowicza-Danczenki⁵². Warto też przypomnieć spotkanie Gorkiego z Leninem i wymianę korespondencji między nimi.

W tym kontekście również postać Łunaczarskiego rysuje się niejasno. Ten bolszewicki komisarz był również (a raczej: przede wszystkim) artystą i to nie dlatego, iż go tak żartobliwie nazywał m.in. Lenin. Łunaczarski zajmował się pracą twórczą: pisał nie tylko rozprawy publicystyczne i naukowe, ale też utwory literackie (np. dramaty). Jego osoba wzbudzała zachwyty u współczesnych i u historyków, gdyż wyróżniał się na tle innych bolszewików wrażliwością i kulturą. Wielokrotnie przytaczano fakt, iż ludowy komisarz oświaty na wieść o zbombardowaniu kremlofskich soborów podczas walk w listopadzie 1917, wybuchnął płaczem i podał się do dymisji⁵³. Jednakże łyż Łunaczarskiego nie powinny bulwersować, jeśli uświadomimy sobie, że w omawianym czasie emocje ludzkie wyrażały się jeszcze w sposób — rzecz można — dziewiętnastowieczny. W swoich wspomnieniach malarz Jurij Annienkow pisze, iż Gorki płakał bardzo często (np. prawie zawsze wzruszał się i szlochał, gdy słuchał czytanych głośno utworów literackich), a także zauważono, że Lenin podczas przedstawienia *Damy kameliowej* w Genewie ocierał łyż chusteczką⁵⁴.

Kompetencje Łunaczarskiego jako człowieka o bardzo rozległej wiedzy i wszechstronnym wykształceniu czasami podważano. Np. Annienkow wyżej ocenia walory intelektualne innych przywódców. Opinię jego warto przytoczyć, choć, oczywiście, jest ona subiektywna. „Trocki był inteligentem w autentycznym tego słowa znaczeniu. Interesował się i zawsze był zorientowany w życiu artystycznym i literackim nie tylko Rosji, ale i w wymiarze światowym. Pod tym względem był rzadkim wyjątkiem wśród „wodzów rewolucji”. Dorównywał mu Radek, Rakowski i Krasin i — w nieco mniejszym stopniu — Łunaczarski (bez względu na to, że to właśnie on zajmował posadę ludowego komisarza oświaty). Poziom kulturalny większości sowieckich władców był niewysoki”⁵⁵.

⁵¹ *Kulturnaja žizn...*, op. cit., s. 76.

⁵² *Ibid.*, s. 126.

⁵³ Por. J. Reed, *Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem*, Warszawa 1956, s. 305.

⁵⁴ Ju. Annienkow, *Dniownik moich wstrież*, t. 1, Moskwa 1991, s. 28; t. 2, s. 264—265.

⁵⁵ *Ibid.*, t. 2, s. 295.

To ostatnie stwierdzenie odnosi się m.in. do Lenina. Przywódca bolszewickiej Rosji niejednokrotnie deklarował, iż nie zna się na problemach kultury i w sprawach tych kierował swoich rozmówców do Łunaczarskiego. Lenin, choć nigdy naprawdę nie interesował się kulturą, uważał za konieczne zajmowanie się nią. Doceniał znaczenie propagandowe sztuki, oświaty, szeroko pojętej kultury. Traktował je w sposób *par excellence* instrumentalny. Oto dwie jego wypowiedzi, zapisane przez Annienkova, które, nawet jeśli nie są całkowicie ścisłe, to i tak odzwierciedlają poglądy Lenina: „Wiecie, ja w sztuce nie jestem mocny [...] sztuka dla mnie to... coś w rodzaju intelektualnej ślepej kizki, i kiedy jej propagandowa rola, nieodzowna dla nas, zostanie odegrana, my ją — dzyk, dzyk! wytniemy. Z powodu nieprzydatności”. „W ogóle, do inteligencji, jak na pewno wiecie, nie czuję dużej sympatii i naszego hasła «zlikwidować analfabetyzm» bynajmniej nie należy tłumaczyć jako dążenia do powstania nowej inteligencji. «Zlikwidować analfabetyzm» należy tylko po to, żeby każdy chłop, każdy robotnik mógł samodzielnie, bez niczyjej pomocy czytać nasze dekry, rozkazy, wezwania. Cel całkowicie praktyczny”⁵⁶.

Ciekawe byłoby stwierdzenie, które decyzje będące w gestii Ludowego Komisariatu Oświaty tak naprawdę zapadały w gronie kierownictwa partyjnego. O niektórych pomysłach i decyzjach wiadomo, że zrodziły się w umyśle Lenina. Wiadomo też, iż przywódca bolszewicki nie znosił sprzeciwu i potrafił narzucać innym swoje postanowienia. Na początku kwietnia 1918 zreferował Łunaczarskiemu swój projekt, który zakładał udekorowanie miast plakatami i napisami o treści rewolucyjnej oraz wzniesienie posągów i popiersi przywódców politycznych, filozofów i artystów uznawanych przez bolszewików za postępowych. Inspiracją dla Lenina była utopijna książka Tomasza Campanelli pt. *Państwo słońca*, wydana w 1918 r. po rosyjsku⁵⁷. Dalsze decyzje w celu urzeczywistnienia „planu monumentalnej propagandy” nastąpiły szybko. 12 kwietnia RKL uchwaliła *Dekret o pomnikach republiki*: z placów i ulic miały być usunięte pomniki postawione „na cześć carów i ich sług”; zarazem postanowiono ogłosić konkurs na pomniki rewolucjonistów i ludzi zasłużonych dla kultury. RKL wyraziła życzenie, by 1 maja były już zdjęte „najbardziej szpetne” posągi, postawione modele nowych oraz by miasta zostały odpowiednio udekorowane⁵⁸. Nieraz publikowano listy i telegramy dotyczące prac nad „monumentalną propagandą”. Lenin depeszował do Łunaczarskiego i innych: przynaglał i ganił za opieszałość. Uroczystości z okazji odsłonięcia pomników i tablic pamiątkowych były częścią leninowskiego planu. Jednak żywot monumentów, wykonywanych w pośpiechu i z bardzo nietrwałych materiałów, zazwyczaj był krótki. Również ich wartość

⁵⁶ Ibid., s. 269–270.

⁵⁷ N. A. Nilsson, *Spring 1918. The Arts and the Commissars*, w: *Art. Society, Revolution. Russia 1917–1921*, Stockholm 1979, s. 41–42.

⁵⁸ *Kulturnaja żizn'...*, op. cit., s. 46; *W. I. Lenin i izobrazitelnoje iskusstwo*, Moskwa 1977, s. 256.

artystyczna najczęściej pozostawiała wiele do życzenia. Słabe i naiwne rzeźby zamiast agitować na rzecz rewolucji, nierzadko wzbudzały wesołość. Na przykład odsłonięty w Moskwie w listopadzie 1918 r. pomnik Marksa i Engelsa robił na widzach wrażenie, że obu rewolucjonistów przedstawiono jako kąpiących się w wannie. Realizacja planu monumentalnej propagandy nie udała się lub udała się w bardzo niewielkim zakresie. Pomijając tzw. trudności obiektywne (przede wszystkim brak dobrych rzeźbiarzy, krótki czas, niedostatek materiałów), pomysł nie wszystkim trafił do przekonania. Wprawdzie Łunaczarski sam pisze, że idea Lenina „niezwykle mu się podobała”⁵⁹, ale nie jest pewne, czy ten zachwyt ludowego komisarza był szczery.

Wiadomo, iż między oboma działaczami istniały różnice poglądów. Lenin wprawdzie oficjalnie wyrażał się pozytywnie o zaletach i roli, jaką odgrywał Łunaczarski, ale traktował go jak miękkiego inteligenta, marzyciela, dziwaka. Nieraz robił komisarzowi ostre wymówki, gromił go w listach czy to za opieszałość (jak w wypadku realizacji programu monumentalnej propagandy), czy za popieranie „lewicy artystycznej”. Po opublikowaniu przez Majakowskiego poematu pt. *150 000 000* Lenin nie posiadał się z oburzenia, iż ten utwór ukazał się w nakładzie 5 tys. egzemplarzy. „Bzdury, nonsens, wierutna głupota i pretensjonalność. Moim zdaniem, publikować takie rzeczy tylko 1 na 10 i nie więcej niż 1500 egzemplarzy dla bibliotek i dla dziwaków. A Łunaczarskiego chłostać za futuryzm” — pisał Lenin. Potem, w notatce do Pokrowskiego precyzował te uwagi i prosił o wyszukanie „antyfuturystów”, potrzebnych do zwalczania zniechęconego kierunku w sztuce i literaturze⁶⁰. Swą awersję do twórczości awangardowej Lenin tłumaczył tym, że jest ona niezrozumiała dla mas. Istotnie, sztuka ta była trudna do zaakceptowania dla ludzi nieprzygotowanych; również Lenin jej nie pojmował i nie próbował pojąć. Drażniła go myśl o różnorodności w sztuce i usiłował forsować ulubiony przez siebie i rozumiany dla wszystkich realizm. Wiadomo, że Lenin lubił i doceniał malarstwo pieriedwiżników⁶¹. Sztuka „lewych” dominująca w pierwszym okresie po rewolucji, była nie do zaakceptowania dla przywódców partyjnych, a zwłaszcza dla Lenina. Jako niezrozumiała, wymykała się kontroli. Wydano jej więc zdecydowaną walkę.

Tytuł jednej części sowieckiego opracowania pt. *Lenin i sztuki piękne* brzmi: „Z historii walki przeciwko «lewym» odchyleniom w radzieckiej sztuce 1918—1921”⁶². Jest to określenie charakterystyczne dla publikacji na przestrzeni całych dziejów ZSRR. Lenin obdarzał twórczość awangardową epitetami w rodzaju „najbardziej niedorzeczne wypaczenie” lub „chuligański komunizm” (o poezji Majakowskiego)⁶³. Język ten był znany z publicystyki politycznej i coraz częściej stosowany w wypowiedziach na temat kultury,

⁵⁹ W. I. Lenin i *izobrazitelnoje iskusstwo...*, op. cit., s. 320.

⁶⁰ Ibid., s. 444–445.

⁶¹ Ibid., s. 40.

⁶² Ibid., s. 441.

⁶³ Ibid., s. 87, 452.

w ocenach dzieł sztuki czy utworów literackich. Podobnie jak na innych polach, tak i tu walczono z wrogiem. W ślad za Leninem poszli inni. Na przykład Zinowiew już jesienią 1919 (a więc w okresie, gdy jeszcze „lewi” artyści mieli się dobrze) powiedział w Piotrogradzie: „pozwoliliśmy, żeby najbardziej bezsensowny futurystyczny osiągnął pozycję niemal oficjalnej szkoły komunistycznej sztuki [...]. Czas z tym skończyć”⁶⁴. Te zapowiedzi na razie tylko stwarzały odpowiednią aurę. O panującej atmosferze, w której trudno było się oprzeć naciskom czy groźbom, świadczy m.in. następująca wypowiedź Łunaczarskiego na sesji WCIK w październiku 1920 r.: „towarzysze mi mówią, że popieram futurystyczny. Niech wszystkim będzie wiadomo, że nigdy nie byłem futurystą, nie jestem futurystą i nie będę futurystą. Napisałem cały szereg artykułów, w których proklamuję futurystyczny osobliwym wynaturzeniem kultury burżuazyjnej”⁶⁵.

Walka z najprzeróżniejszymi „odchyleńcami” na polu kultury objęła również Proletkult. Organizacja ta, jak pisze badacz sztuki omawianego okresu, „rzeczywiście w pierwszych latach rewolucji zdołała uzyskać olbrzymią autonomię, stając się jedynym i oficjalnym związkiem nie podporządkowanym Komisariatowi Oświaty”⁶⁶. Ta niezależność Proletkultu w połączeniu z ogromną popularnością musiały — jak wszystkie inicjatywy oddolne — wzbudzać podejrzliwość i niechęć partii. Wiele też wyjaśnia fakt, iż jednym z inicjatorów i ważniejszych działaczy organizacji był zaciekle zwalczany przez Lenina Bogdanow. Ukoronowaniem ataków przeciwko Proletkultowi był list KC RKP (b) z 1 XII 1920 r.⁶⁷ Pisano w nim m.in.: „Futurystyczny, dekadenty, stronnicy wroga marksizmowi idealistycznej filozofii, a w końcu po prostu pechowcy wywodzący się z szeregów burżuazyjnej publicystyki i filozofii zaczęli kierować wszystkimi działaniami Proletkultu. Pod sztandarami kultury proletariackiej przyczepiono szyldy burżuazyjnej filozofii w dziedzinie sztuki zaszczepiono obcy robotnikom futurystyczny gust”⁶⁸. Jak widać, już w tym okresie partia dobrze wiedziała, jaka sztuka, jaka kultura jest potrzebna robotnikom. Tę wiedzę konsekwentnie zamieniano w czyny. Proletkult został podporządkowany Ludowemu Komisariatowi Oświaty. Natomiast sam Narkompros zreorganizowano na przełomie 1920 i 1921 r. Tzw. reforma Litkensa miała na celu odsunięcie od władzy w kulturze „lewicy artystycznej”. IZO wraz z sekcjami został zlikwidowany, a w zamian utworzono dwa nowe oddziały, które miały zajmować się sprawami artystycznymi i oświatowymi. Podporządkowano je władzom partyjnym⁶⁹. Wydaje się, że reorganizacja Komisariatu Oświaty (sposób jej przeprowadzenia) to, poza wszystkim innym, votum nieufności dla Łunaczarskiego. W pracach komisji powołanej przez Biuro Polityczne do przygotowania planu reorganizacji Anatol Łunaczarski nie uczestniczył. Osobą nr 1 był tu Litkens, a projekt reformy zatwierdził Lenin⁷⁰.

⁶⁴ Cyt. za: Sh. Fitzpatrick, op. cit., s. 100.

⁶⁵ Wyjątki ze stenogramu odczytu na sesji WCIK, CGAOR f. 391, 8, 10.

⁶⁶ A. Turowski, op. cit., s. 57.

⁶⁷ *Kulturnaja żizn...*, op. cit., s. 236—237.

⁶⁸ Cyt. za: A. Turowski, op. cit., s. 57.

⁶⁹ Ibid., s. 34.

⁷⁰ Sh. Fitzpatrick, op. cit., s. 188.

Rozważania nad pierwszym okresem w dziejach kultury sowieckiej należy zakończyć na znaczącym roku 1922, który stanowił swego rodzaju zamknięcie. W lutym otwarto — po długoletniej przerwie — 47. wystawę pieriedwiżników. Była to ich pierwsza po rewolucji publiczna ekspozycja⁷¹. W parę miesięcy później zorganizowano wystawę malarzy realistów na rzecz pomocy głodującym. Jej uczestnicy stworzyli Stowarzyszenie Artystów Rewolucyjnej Rosji (AChRR)⁷². Pierwszy manifest tej organizacji w agresywnym tonie mówił o konieczności przedstawiania codziennego życia żołnierzy Armii Czerwonej, robotników, chłopów, rewolucjonistów i bohaterów pracy. Zdecydowanie odrzucano „wytwory abstrakcyjne, które dyskredytują naszą rewolucję w oczach światowego proletariatu”⁷³. Ofensywa realistów, zapoczątkowana już wcześniej, w 1922 r. przyniosła wyraźne, pożądane dla władzy rezultaty.

Kiedy badacz socrealizmu pisze, że „realizm socjalistyczny [to] artystyczna wersja stalinizmu”⁷⁴, nie jest całkiem precyzyjny. Bowiem prąd ten z nacelną zasadą ideowości w sztuce uformował się już wcześniej, mimo, że nie nazywał się jeszcze socrealizmem. Na uwagę zasługuje gotowość niektórych artystów, by służyć partii. W kilka dni po otwarciu wystawy pieriedwiżników grupa artystów-realistów zwróciła się do KC partii po wskazówki, jak należy pracować. Igor Gołomstok pisze, że „to było zapewne pierwszy raz w historii sztuki europejskiej, kiedy artyści zwrócili się do przywódców partyjnych po instrukcje dotyczące ich pracy. Nie musieli długo czekać”⁷⁵. Zdaniem tego samego wybitnego historyka sztuki, Łunaczarski „dokonał naglej zmiany kursu i rzucił hasło «powrotu do pieriedwiżników»”⁷⁶. Jeśli uświadomimy sobie, ile razy poprzednio ludowy komisarz oświaty ulegał różnym naciskom, musimy uznać, że zmiana kursu nie była nagła.

Rok 1922 przyniósł też inne, niezmiernie istotne dla kultury rosyjskiej wydarzenia. W sierpniu podjęto decyzję o deportowaniu z Rosji 160 wybitnych przedstawicieli inteligencji. Znaleźli się wśród nich pisarze, lekarze, inżynierowie i uczeni, m. in. słynni filozofowie: Bierdiajew, Frank, Szestow, Bułhakow. Deportowano rektorów uniwersytetu moskiewskiego (prof. Nowikow — zoolog) i petersburskiego (filozof, prof. Karsawin)⁷⁷. Przygotowania do tej operacji czyniono już wiele miesięcy wcześniej; Lenin polecał w liście do Dzierżyńskiego starannie przygotować całą akcję⁷⁸. Osobiście sporządził spis filozofów przeznaczonych do wygnania. Chodziło o zadanie ciosu inteligencji. Jak pisze M. Heller: „listę proskrypcyjną układano z uwzględnieniem zadania

⁷¹ E. Valkenier, op. cit., s. 149.

⁷² *Kulturnaja żizn...*, op. cit., s. 344.

⁷³ Cyt. za: I. Golomstok, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London 1990, s. 31.

⁷⁴ W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paris 1986, s. 9.

⁷⁵ I. Golomstok, op. cit., s. 31.

⁷⁶ *Ibid.*, s. 32.

⁷⁷ M. Heller, A. Niekricz, *Utopia u władzy...*, op. cit., s. 115–116.

⁷⁸ *Kulturnaja żizn...*, op. cit., s. 347.

podstawowego: przestrzec inteligencję, wygnąć głównych wichrzycieli i zastraszyć pozostałych”⁷⁹.

Skoro mowa o usunięciu z kraju niewygodnych dla władzy ludzi kultury, należy przypomnieć również o tych, którzy przed 1917 r. przebywali za granicą i po przewrocie bolszewickim nie wrócili do Rosji, a także o tych, którzy dobrowolnie wyemigrowali. Do pierwszej grupy należą m. in. malarze: Ilja Riepin, Leon Bakst i Natalia Gonczarowa. Do drugiej np. pisarze: Iwan Bunin, Władimir Nabokow oraz malarze: Wasyl Kandinsky, Aleksandra Ekster, Marc Chagall. Te wyjazdy i deportacje były ogromną stratą dla kultury w Rosji, choć w konsekwencji okazały się zbawienne. Bezpowrotnie natomiast utraciła Rosja w 1921 r. poetów: Aleksandra Błoka (umarł w wieku 40 lat, gdyż KC partii nie pozwolił mu wyjechać za granicę na leczenie) oraz Mikołaja Gumilowa (rozstrzelany w procesie tzw. Petersburskiej Organizacji Bojowej)⁸⁰.

Przypatrując się sytuacji, w jakiej znalazła się Rosja w 1922 r., można zauważyć, że ideologia partyjna poniosła wprawdzie klęskę na polu gospodarczym (wprowadzono NEP), ale zdecydowanie umocniła się w kulturze. Sprawy ducha były już wówczas kontrolowane przez rozbudowany aparat administracyjny.

W wielu opracowaniach zachodnich historyków czytamy o okresie po 1917 r. jako czasie bujnego rozkwitu kultury i wolności w sztuce⁸¹. Często rozciąga się te opinie na lata dwudzieste. Są to sądy zrodzone z powierzchownego traktowania tematu, niezrozumienia go, z nastawień politycznych i być może, z chęci przeciwstawienia się sowieckim ideologom i badaczom, którzy milczeli o awangardzie lub wypowiadali się o niej bardzo skąpo, wyłącznie w czarnych barwach. Stąd — niejako w odpowiedzi na opiewanie realizmu socjalistycznego — powstawały w zachodniej Europie i w USA książki sławiące czasy kiedy „jeszcze” wolno było uprawiać twórczość awangardową, czy jeszcze w zasadzie nie rozstrzeliwano za odmienne koncepcje artystyczne. Ponadto, odkrywając fascynujące zjawisko, jakim była rosyjska awangarda, badacze nierzadko zapominali, iż narodziła się ona przed pierwszą wojną światową i wtedy też przeżyła swój rozkwit. Po roku 1917 obserwujemy tendencje schyłkowe⁸².

W pierwszych latach rządów bolszewickich, kiedy istniała mimo wszystko dość duża swoboda twórcza, stworzono aparat represji i biurokracji, powstały obozy pracy przymusowej, w znacznym stopniu rozbito Cerkiew prawosławną. Lenin znakomicie ułatwił zadanie swojemu następcy w dziedzinie tworzenia państwa totalitarnego. Ale owo budowanie totalitaryzmu odbywało się rów-

⁷⁹ M. Heller, A. Niekricz, *Utopia u władzy...*, op. cit., s. 115–116.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 158.

⁸¹ Jaskrawym przykładem jest książka amerykańskiego historyka R. Stitesa, *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York, Oxford 1989.

⁸² M. Porębski uważa, iż „skierowanie całego wysiłku rosyjskiej przerwolucyjnej awangardy na sprawy organizacyjne, nieustające zmiany, spory, dyskusje, formułowanie programów i teoryzowanie, szukanie społeczno-politycznych uzasadnień własnej twórczości sprawiły, że sama ta twórczość, przynajmniej gdy idzie o malarstwo, nie przyniosła już zbyt wiele” (M. Porębski, op. cit., s. 349).

niez na niwie kultury. „Osiągnięcia” na płaszczyźnie policyjno-administracyjnej były możliwe głównie dzięki stosowaniu terroru, przemocy i kłamstwa. Natomiast dla przekształcenia kultury, zastosowano obok wyżej wymienionych, również bardziej subtelne środki. Jak już była o tym mowa, starano się zjednywać inteligencję. Niektórych ludzi kultury przyciągały pozytywne działania bolszewików, jak walka z analfabetyzmem, tworzenie licznych nowych muzeów, ochrona zabytków. Niezależnie od intencji władzy, były to sprawy rzeczywiście ważne, choć wiele czyniono w celach tylko propagandowych.

Propaganda, do której Lenin przywiązywał tak wielką wagę, osiągnęła w porewolucyjnej Rosji bardzo ważną pozycję. W latach 1917—1922 nie tylko uporano się z „wrogą” prasą, odsunięto tzw. lewicę artystyczną, usunięto z kraju niewygodnych dla władzy ludzi kultury, stworzono system cenzury i scentralizowano instytucje oświatowe, naukowe i kulturalne. Zdołano też (a może przede wszystkim) stworzyć sprawny aparat propagandowy.

Od 1918 r. po kraju jeździły pociągi i pływały statki agitacyjne. Docierały one na prowincję z literaturą, plakatami, filmami oraz agitatorami i działaczami partyjnymi, którzy organizowali mityngi i wygłaszali przemówienia. Na wszystkich węzłowych stacjach i w miejscach postoju wojsk od 1919 r. istniały tzw. agitpunkty⁸³. Z okazji rewolucyjnych świąt w miastach urządzano uroczyste pochody i masowe widowiska. 7 IX 1919 r. obchodzono „dzień sowieckiej propagandy”. Szczególnie zajmowano się urabianiem żołnierzy. Organizacja propagandy w szeregach Armii Czerwonej to temat obszerny, zasługujący na osobne omówienie. Wiele sił i środków poświęcono wyszkoleniu agitatorów. Podczas odbywających się nieustannie zjazdów, zebrań i konferencji partyjnych, oświatowych i innych podejmowano decyzje i opracowywano instrukcje, które regulowały wszelkie poczynania. W stworzeniu tak sprawnego i skutecznego (zwłaszcza w połączeniu z terrorem) aparatu propagandy i agitacji miała udział inteligencja. Trudno stwierdzić, kto działał z przekonania, kto był cyniczny, a kto na tyle słaby, iż poddał się strachowi lub głodowi. Zauważmy tylko, że nawet osoby szczerze opiekujące rewolucję coraz rzadziej opiewały ją własnym głosem. Na przykład poeci i malarze pracujący dla ROSTY (jak Majakowski czy Czeremnych) lub artyści ozdabiający pociągi agitacyjne wykonywali pracę odtwórczą, a nie twórczą. Dekoracje miały być zrobione ściśle według zatwierdzonego uprzednio projektu; teksty ustalano wcześniej⁸⁴. Hasła okolicznościowe, np. pierwszomajowe, były uchwalane przez WCIK i publikowane w prasie⁸⁵. Później artyści umieszczali je na transparentach, plakatach oraz na porcelanie agitacyjnej. Kiedy poeta Demian Biedny wspomina swoją rozmowę z Leninem w 1918 r. na temat treści pieśni dla Armii Czerwonej, nietrudno domyśleć się, iż chodziło tu o instrukcje dotyczące tekstów⁸⁶.

⁸³ *Kulturnaja żizń...*, op. cit., s. 138.

⁸⁴ CGAOR, f. 1252, op. 1, N°115.

⁸⁵ *Diekriety sowietskoj własti*, op. cit., t. 2, nr 98.

⁸⁶ *Kulturnaja żizń...*, op. cit., s. 103.

Na zakończenie warto przytoczyć uwagę Michała Hellera, że „dzieje sowieckiej kultury to historia jej nacjonalizacji, to historia przekształcania wszelkich rodzajów kultury w oręż władzy”⁸⁷. Nacjonalizacja ta nie dokonała się od razu, ale lata 1917–1922 są okresem wielu ważnych posunięć w tej dziedzinie, kiedy to zbudowano podstawy kultury totalitarnej. Już w pierwszym okresie rządów bolszewickich dostrzec można dyktat partii w sferze ducha, choć nie był on jeszcze tak ugruntowany jak później. W latach 1917–1922 na polu kultury zwyciężyła partia bolszewicka. Klęskę poniosła cała inteligencja: zarówno przeciwnicy nowej władzy, różnymi sposobami zmuszeni do milczenia, jak i zwolennicy, których zaprzęgnięto do pracy propagandowej w służbie państwa. Kultura stała się ważną częścią systemu totalitarnego.

⁸⁷ M. Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*, Paryż 1988, s. 211.