

Rewolucja w sztuce

24 listopada 2017



W pierwszych dwóch dekadach XX wieku sztuka europejska przeżyła wielką rewolucję. Po wybuchu rewolucji w Rosji artystyczne ruchy awangardowe w tym kraju znalazły się w głównym nurcie polityki. Estetyczny język socjalizmu czerpie z ich potencjału, a one same otwierają dla sztuki nowe pola i funkcje. Epizod ten zakończył się w latach 20., ale siła rażenia ówczesnych eksperymentów i dokonań nie wyczerpała się do dziś.

1919 r. Georg Grosz i John Heartfield, członkowie berlińskiego Klubu Dada, stwierdzili ze swadą, że „miano artysty jest obelgą”. A to dlatego, że „pojęcie „sztuki” znosi równość między ludźmi” [1]. Obaj byli artystami. Nie przekroczyli jeszcze trzydziestki. Doświadczyli wojny i nienawidzili jej, nienawidzili też nacjonalizmu – do tego stopnia, że zamerykanizowali swoje imiona. Właśnie wstąpili do świeżo powstałej Komunistycznej Partii Niemiec i widzieli krwawe stłumienie Powstania Spartakusa. Grosz i Heartfield przyjęli „13 punktów dadaizmu” berlińskiego, zwłaszcza ten propagujący

„międzynarodowe i rewolucyjne stowarzyszenie twórców i intelektualistów z całego świata na bazie radykalnego komunizmu [2]”. Nie były to puste słowa, lecz wyraz żarliwego pragnienia. W następstwie wydarzeń roku 1917 i powstańczej fali wstrząsającej Europą, od Niemiec do Austrii, od Włoch po Węgry, artystyczne awangardy połączone z awangardą polityczną przez kilka burzliwych lat wypracowywały estetykę, która miała służyć temu zaangażowaniu. Różne kraje miały różne możliwości i nie wszędzie była to kwestia równie paląca, wszędzie jednak pojawiało się pytanie o samą rolę sztuki i artysty w tworzeniu nowego, kolektywnego życia.

WSZYSCY ROBOTNICY SZTUKI

Kubizm, futurizm, abstrakcja, symbolizm już przed wojną zerwały z „burżuazyjnymi” zasadami sztuki, teraz przyszedł czas, by określić sens tej całej dokonującej się przemiany. W jaki sposób i do jakich granic artyści mogą pomóc rewolucji, która nadchodzi lub już nadeszła; jak ich umiejętności mogą pomóc uczynić ludzkość piękniejszą? Na to pytanie, które w Rosji po rewolucji październikowej przestało być abstrakcyjne, najbardziej nowatorscy artyści, w starciu (nierzadko konstruktywnym) z przedstawicielami władzy, dali wiele odpowiedzi śmiałych i twórczych, choć czasem wewnętrznie sprzecznych. Niemcy i Francja – żeby wspomnieć o dwóch krajach, w których awangarda była bardzo aktywna i upolityczniona – na swój sposób i w swoim tempie też szły drogą tego postępu.

Pierwszej, najbardziej bezpośredniej odpowiedzi udzieliła sztuka użytkowa. To jej jako pierwszej użyto w służbie sprawy. I – owszem – w służbie propagandy. Na murach fabryk, na tramwajach, w miejscach najbardziej uczęszczanych wykwitły plakaty przekazujące ludziom wezwania, wyjaśnienia, zachęty. Poeta i dramaturg Władimir Majakowski współpracował przy tworzeniu okien ROSTA (Rosyjska Agencja Telegraficzna), plakatów wielkości niemal 3 metry na 3, komentujących bieżące wydarzenia. Ten sam Majakowski, który w 1923 r. założył

czasopismo LEF (Lewicowy Front Sztuki), „wolne stowarzyszenie wszystkich robotników sztuki”, na afiszach pisał z werwą o budowaniu gospodarki i walce z biurokracją, tworzył slogany promujące higienę czy wychwalające pożytki z radzieckich smoczków dla niemowląt. Albowiem „lewicowcy walczą o rozwój plakatu, ilustracji, afisza reklamowego i fotomontażu czyli utylitarnych i przedstawiających form sztuki mogących służyć jako środki masowych realizacji” [3]. Plastyk Aleksandr Rodczenko, malarz Marc Chagall, reżyser Wsiewołod Meyerhold – artyści, którzy mieli ogromny wpływ na sztukę także daleko poza granicami Rosji, brali udział w wielkich obywatelskich świętach i uroczystościach, komentowali wydarzenia.

Ale to nie wszystko. Artystom przypadła w udziale rola większa niż udział w rewolucyjnej mobilizacji – jako zawodowcy w swojej dziedzinie mieli wprowadzać lud w meandry historii, kodów i praktyk sztuki. Pisarze wygłaszali odczyty (Andriej Bieły), wydawali klasyków (Aleksandr Błok), zaś artyści plastycy uczyli we Wchutiemasie (Wyższe Pracownie Artystyczno-Techniczne), uczelni artystycznej założonej w 1920 r. Pięcioletnie studia bazujące na propozycjach malarza Wassilija Kandinskiego, pioniera sztuki abstrakcyjnej, miały odpowiedzieć na artystyczne i techniczne potrzeby kraju i nadać kształt jego nowym nadziejom. To samo pragnienie przepełniało pełne niezwykłego entuzjazmu i najczęściej złożone z amatorów zespoły teatrów agitprop, które nawiązywały relacje z Meyerholdem, z Majakowskim i z młodym Siergiejem Eisensteinem, który niebawem miał nakręcić swojego Pancernika Potiomkina (1925) [4].

Co zadziwiające, działanie w służbie sprawy wcale nie pogorszyło jakości artystycznej tych prac. Awangarda znalazła środki pozwalające jej pełnić rolę instrumentu społecznej transformacji, do której czuła się powołana, nie zaprzeczając sobie, a nawet się przez to wzbogacając. Sztuka eksperymentalna i sztuka ludowa połączyły siły, o czym świadczą chociażby plakaty propagandowe, śmiało i „naiwnie”

stylizowane, wykorzystujące przy tym najnowsze trendy graficzne. Wyższość tego, co kolektywne, nad tym, co jednostkowe i konieczność uświadomienia rewolucyjnych zadań także przyczyniały się do odkrywania estetycznych zasobów. Wystarczy przypomnieć, jak porywające powstawały wówczas filmy i w jak niezwykle sposób je montowano (wymieńmy chociażby Eisensteina i Wsiewołoda Pudowkina, reżysera Matki), jaka wolność panowała w teatrze, który, radykalnie odrzucając tradycyjne zasady, wyszedł z „pudełka” i wykorzystał możliwości music-hallu, cyrku i kina.

TOWARZYSZ RZĄD ZRYWA Z AWANGARDA

Jednak to wzajemne wzbogacanie napotykało na poważną przeszkodę, związaną z napięciem między ograniczeniami i społecznym zapotrzebowaniem a swobodną grą zapewniającą rozwój sztuki. Bo czy sztuka uznająca społeczne zapotrzebowanie za bezwzględnie priorytetowe nie zamienia się w rzemiosło, w zawód? Czy artysta miał się przekształcić w wyspecjalizowanego technika? Wykładowcy Wchutiemasu, Aleksandr Rodczenko, Władimir Tatlin, Kazimierz Malewicz związani byli z konstruktywizmem. Ruch ten, wyrastający z kubizmu i futuryzmu, wypracował nieprzedstawiającą sztukę wykorzystującą elementy geometryczne. Przecinały go różne prądy: jeden kierował się ku sztuce funkcjonalnej, wyrażał się w architekturze, wzornictwie, typografii; drugi dążył w stronę czystej formy. Badanie materiałów i technik związanych z produkcją przedmiotów użytkowych stało się w szkołach artystycznych priorytetem, we Wchutiemasie zwracano uwagę przede wszystkim na to, jakie zapotrzebowanie mają fabryki. Część konstruktywistów zaakceptowała taką przemianę i żądała śmierci sztuki oderwanej od życia wspólnoty. Inni, jak na przykład Kandinski, wyemigrowali. Szerzej rzecz ujmując, problemem stała się liryka, indywidualizm, wyrażanie własnego wnętrza. Chodziło o to, gdzie jest miejsce dla „ja”, jakie mamy prawo do mało „konstruktywnych” ekspresji. Czy artysta ma być już tylko porte-parole ludu? Czy chodzi o to tylko, żeby był

zrozumiały? „To ci kraj dopiero! I po cholere darłem się w wierszach, żem druh wsi bezsprzeczny? Moja poezja tutaj nie wyda się szczera, i sam właściwie także jestem tu zbyteczny” [5]. Poeta Siergiej Jesienin stracił życie w 1925 r., w niejasnych okolicznościach – nie wiemy, czy było to morderstwo czy samobójstwo, wiemy jednak na pewno, że za życia cierpiał i walczył z tą sprzecznością. Majakowski popełnił samobójstwo w 1930 r. Na pewno było wiele powodów tej decyzji. Jednakże on, który niezłomnie towarzyszył rewolucji, pozostając jednocześnie na marginesie partii; on, który widział, że wiele jego dzieł nie znalazło zrozumienia, a jednak dalej robił swoje, musiał wiedzieć, że epoka heroiczna, której był bohaterem, już się skończyła. „Towarzysz Rząd” – żeby użyć sformułowania z jego ostatniego listu – stracił zainteresowanie dla twórczej swobody towarzyszy artystów.

SZTUKA PŁOMIENNYCH LAT

Awangarda niemiecka w pierwszych latach Republiki Weimarskiej (1919-1933) na swój sposób konfrontowała się z kwestią użyteczności i skuteczności sztuki dla politycznej walki. Ukształtowany na agitpropie reżyser Erwin Piscator, dadaista i komunista, (jego genialnym spadkobiercą będzie Bertolt Brecht), tworzył teatr proletariacki, mający być sposobem ideologicznego wyzwolenia. Scena, która mogła przemieniać się w razie potrzeby w ring bokszerski czy kabaret, składała się z wielu nakładających się i przenikających przestrzeni, co pozwalało na m.in. sugestywną materializację walki klas. Artyści plastycy, tacy jak Grosz czy Otto Dix uprawiali estetykę brzydoty, przesady i zniekształcenia, aby „pokazać uciemiężonym prawdziwe oblicze ich panów” [6], Heartfield wykuł mocarną broń – fotomontaż... Na wiele sposób podkopywano panującą władzę. Założony przez Waltera Gropiusa Bauhaus, który swój rozkwit przeżywał w 1919 r., można porównać z Wchutiemasem – to także szkoła nakłaniająca awangardę do projektowania i wytwarzania konkretnych elementów lepszego społeczeństwa, poprzez pracę wzorniczą i architektoniczną

wykorzystującą sztuki plastyczne, rzemiosło i przemysł dla stworzenia stylu „funkcjonalnego”. Awangarda przeszła na „zawodowstwo”, konstruktywizm zyskał ekonomiczne uzasadnienie, zaś ascetyczna estetyka Bauhausu zdobyła międzynarodową popularność – co mogło stopniowo osłabiać polityczną wymowę tych zjawisk [7].

We Francji najbardziej dynamiczny ruchem awangardy był surrealizm, który pojawił się wraz ze swym Manifestem w 1924 r. Przyświecająca tej grupie idea przemiany świata przez uwolnienie twórczych zdolności każdego człowieka współgrała z obietnicami Października. Jej stosunek do ideału i do jego komunistycznych realizacji był zróżnicowany, niemniej sam duch surrealizmu „służył rewolucji” – jak to ujmował tytuł jednego z pism założonych w 1930 r. [8] Pragnienie uwspólnienia poetyckiej ekspresji, pokazanie, że jej środki (pismo automatyczne, zapis snów, „wyborny trup”...) leżą w zasięgu każdego człowieka, że poezja może być tworzona, jak chciał Lautréamont „przez wszystkich, a nie przez jednego” – były zarzewiem chaosu, wywoływały wstrząs.

Artyści z tamtych „płomiennych lat [9]”, potrafiący iść od rewolty do rewolucji, byli bohaterami i heroldami jednocześnie. Mieli odwagę bić się na dwóch frontach – walczyli o wyzwolenie sztuki, o oswobodzenia jej z klatki, jaką była mała, odosobniona jednostka, a jednocześnie walczyli o uwolnienie uciemiężonych. I zarówno sprzeczności, na jakie natrafili, jak formy artystyczne, które stworzyli, do dziś mają w sobie żar i moc, dotyczą uczuć, o jakie wciąż pytamy oraz dróg, które i teraz warto przemierzać.

Tłumaczenie: Anastazja Dwulit

Ilustracja: Pablo Picasso

Źródło: Monde-Diplomatique.pl

PRZYPISY

[1] La canaille de l'art , w: Günther Anders, Georg Grosz,

John Heartfield, Wieland Herzfelde, L'art est en danger, Allia, Pary, 2012.

[2] Louis Janover, La Révolution surréaliste, Klincksieck, Paryż 2016.

[3] Cytowane w: Serge Fauchereau, Avant-gardes du XXe siècle. Arts et littérature, 1905-1930, Flammarion, Paryż 2010.

[4] Claude Frioux, Lénine, Mađakovski, le Proletkult et la révolution culturelle, w: „Littérature”, nr 24, Paryż, 1976, Denis Bablet (red.), Le Théâtre d'agit-prop: de 1917 á 1932, L'Âge d'homme, Lozanna, 1977-1978.

[5] Sieriej Jesienin, Ruś sowiecka tłum. K.A. Jaworski.

[6] L'art est en danger, op. cit.

[7] Béatrice Joyeux-Prunel, Les Avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale, Gallimard, Paryż.

[8] Louis Janover, op. cit.

[9] Louis Aragon o Johnie Heartfieldzie, 2 maja 1935, w: Aragon, Collages, Hermann, Paryż 1965.