

János Brändel

RODCZENKO — PRODUKTYWIZM — PROLETKULT

UWAGI NA MARGINESIE MONOGRAFII ARTYSTY

Zanikają powoli białe plamy, które do niedawna dominowały w obrazie jednego z najbardziej interesujących zjawisk dwudziestowiecznej sztuki — rosyjskiej awangardy drugiej połowy lat dziesiątych i dwudziestych. Wśród mnożących się na ten temat w ostatnich latach publikacji, pierwsza opublikowana monografia Aleksandra Rodczenki napisana przez Germana Karginowa stanowi niewątpliwie jedną z cenniejszych pozycji¹.

Karginow zebrał przede wszystkim wstępne wiadomości faktograficzne oraz — wychodząc od precyzyjnej analizy wielu dzieł — zaproponował periodyzację twórczości artystycznej Rodczenki. Nakreślił ponadto ogólny obraz środowiska, w którym Rodczenko działał, podając tu wiele nowych, nie znanych dotychczas faktów. Uwzględniając zastaną przez Karginowa sytuację badawczą — dotychczasową skromną wiedzę o Rodcencie, nie mógł autor podjąć pełnej dyskusji o kształtowaniu się intelektualnych podstaw rosyjskiej awangardy. Nie mógł również, co podyktowane było charakterem pracy, przeprowadzić szerszej analizy rozwoju teorii artystycznej konstruktywizmu i produktywizmu. Nie uczynił tego, pomimo że naderziny produktywizmu spletały się z twórczością Rodczenki, chociaż w tym wypadku ostrożność w postępowaniu Karginowa możemy uznać za uzasadnioną.

Znikoma znajomość języka węgierskiego, w którym monografia została wydana, jak również waga książki wskazywałyby na konieczność szczegółowego jej omówienia. Jednakże sygnały o przygotowywanych tłumaczeniach zwalniają mnie z tego obowiązku, pozwalając skierować uwagę na zagadnienie zasygnalizowane w tytule.

¹ G. Karginov, *Rodczenko*, Budapest 1975. Do dziś nie opublikowano monografii o Rodcencie napisanej przez G. D. Cziczagową, w 1965 r. na rękopis której Karginow powołuje się.

Ze względu na przyjęte założenia, autor monografii nie poświęca wiele miejsca osadzeniu działalności produktywistycznej Rodczenki w kontekście ówczesnej sytuacji kulturowo-politycznej, co powoduje, że książka Karginowa prowokuje czytelnika do stawiania pytań. W moich rozważaniach chcę ograniczyć się do kilku z nich, zapytując o miejsce produktywizmu reprezentowanego przez Rodczenkę w ogólnej teorii i praktyce produktywistycznej, a dalej i szerzej — o stosunek produktywizmu do proletkultu, o obecność ideologii proletkultowskiej w teorii produktywistycznej.

Artykuł ten nie rości sobie pretensji do pełnego i szczegółowego omówienia tematu, jest to bowiem przedmiot moich szczegółowych badań. Z tych też względów zrezygnowałem w tym miejscu z obszernego przedstawienia proletkultowskiej ideologii czy teorii produktywizmu i ograniczyłem się do wskazania podstawowych faktów. Czytelnik zainteresowany szerzej tym problemem odnajdzie bogatsze informacje w publikacjach A. Turowskiego i A. B. Nakowa, zaś przedstawienie ruchu proletkultowskiego w pracach J. Tasarskiego i obszerniej w książkach P. Gorsen — E. Knödler-Buntego, R. Lorenza i innych ².

Przełom lat dziesiątych i dwudziestych XX wieku w Rosji zaznaczył się wyraźnym kryzysem eksperymentów konstruktywistycznych ³. Tarabukin czołowy teoretyk tego ruchu, a także i produktywizmu obserwował ze szczególną uwagą to zjawisko. „Artyści — pisał on — zaangażowali się

² A. Turowski, *Rewolucja konstruktywistyczna*, 1975 (w druku). Praca ta jest pierwszą próbą syntetycznego przedstawienia ruchu konstruktywistycznego. Wśród licznych publikacji podstawowe znaczenie mają: *The Tradition of Constructivism*, ed. by St. Bann, London 1974; A. B. Nakov, „2 Stenberg 2”, *La periode „laboratoire” (1919 - 1921) du constructivisme russe*, wstęp do kat. wyst. Anneli Juda Fine Art, May-July, London 1975; *Majakowski 20 ans de travail*. C.N.A.C., Musée National d'art Modern, Paris 1975 - 76 — wstęp A. B. Nakov; Nikolai Taraboukine, „*Le dernier tableau*” — *écrits sur l'art et l'histoire de l'art*, Presentation par A. B. Nakov, Editions Champ Libre, Paris 1972. Problematykę Kultury Proletariackiej przedstawiają obszernie: J. Tasarski, *Drogi i manowce Proletkultury*. Przegląd Humanistyczny nr 5, 1969, s. 71 - 87; P. Gorsen — E. Knödler-Bunte, *Proletkult*, T. I. *System einer proletarischen Kultur. Dokumentation*, T. II. *Zur Theorie und Praxis einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917 bis 1925*. Stuttgart-Bad 1974, 1975; P. Lorenz, *Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917 - 1921*. München 1969; Cenne informacje i dokumenty dotyczące także kontaktów między awangardą i Proletkultem, zawiera książka wydana pod redakcją I. Maca, *Sovetskoe iskusstvo za 15 let*, Moskwa—Leningrad 1933, oraz *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism 1902 - 1934*, ed. and transl. by John E. Bowlit. New York 1976.

³ A. B. Nakov zauważył, że słowo „konstruktywiści” wystąpiło pierwszy raz w katalogu wystawy K. Miedunieckiego i braci Stenbergów, dopiero w styczniu 1921 r., „2 Stenberg 2”, op. cit., s. 13. Przypuszczać należy, że ten fakt między innymi spowodował użycie wymiennych określeń konstruktywizmu i produktywizmu, konstruktywiści i produktywiści.

w impas najbardziej żaloszny i być może nigdy słowo kryzys nie miało dźwięku tak posępnego jak aktualnie dla sztuki współczesnej. [...] konstruktywiści imitują naiwne konstrukcje techniczne bez dyskusowania ostatecznej użyteczności, która jest sensem ich bytu, i w ostateczności pracują na materiałach dla materiału i tworzą formy bez celu, w sztuce oddzielonej od życia”⁴.

Karginow w malarskiej (laboratoryjnej) twórczości Rodczenki widzi proces, który doprowadził do tej sytuacji. Artysta rezygnując z malarstwa figuratywnego, a następnie wyrzekłwszy się również koloru — w serii obrazów „biało-szaro-czarnych” — doszedł w okresie linearyzmu do tego nawet, że „pociągnięcie pędzla zmarło w jego sztuce”⁵. Ostatnie słowo wypowiedział Rodczenko podczas wystawy „ $5 \times 5 = 25$ ” w Moskwie (1921), pokazując trzy obrazy równej wielkości, pomalowane jednolicie farbą niebieską, czerwoną i żółtą. Wielki eksperyment konstruktywistyczny został definitywnie zakończony. Tarabukin określił ten artefakt jako „ostatni obraz wykonywany przez malarza”⁶.

Wystawa „ $5 \times 5 = 25$ ”, jak i uwagi Tarabukina, dotyczące tego wydarzenia, ogłoszone w 1921 r. wskazują na ostateczne zamknięcie analitycznej fazy konstruktywizmu. Zwrot artystów i teoretyków ku produktywizmowi rozpoczął się jednak już o trzy lata wcześniej. Mikołaj Punin — podaje Karginow — w końcu 1918 r. zapowiadał nadchodzące zmiany, w swym wystąpieniu w Pałacu Artystów (Pałac Zimowy), na spotkaniu pod znanym tytułem „Świątynia i Fabryka”. Właśnie Punin odróżnił pierwszy raz „sztukę dekoracyjną od produktywistycznej”⁷. Tekst Punina zawiera i inne równie ważne problemy, dlatego do niego jeszcze powrócę. Dalszymi etapami prowadzącymi do krystalizacji teorii produktywistycznej były: artykuł Osipa Brika z 1918 r. zatytułowany *Artysta i proletariusz*⁸ oraz późniejsze publikacje zamieszczane również w „Iskusstvie Kommuny” w ciągu 1919 roku⁹. Ponadto demonstracyjne opuszczenie V Wystawy Państwowej przez 21 artystów¹⁰, działalność Sekcji Rzemio-

⁴ N. Taraboukine, op. cit. s. 38.

⁵ G. Karginov, op. cit., s. 92.

⁶ N. Taraboukine, op. cit. s. 41.

⁷ G. Karginov, op. cit., s. 86.

⁸ O. Brik, *Chudożnik — proletarij*. Iskusstwo Komuny 1919, nr 2.

⁹ O. Brik, *Drenaż iskusstva*. Iskusstvo Komuny 1919, nr 13, oraz artykuły Kuszera, Dunina, Arwatowa i innych.

¹⁰ „V Państwowa Wystawa organizowana przez Komisariat Oświaty (od impresjonizmu do bezprzedmiotowości)” — początek 1919 r. Karginov podaje za Rodczenką: „artyści lewicowi zaraz po otwarciu wystawy demonstracyjnie zabrali swe prace i wystawili je we własnym Klubie [...] Wśród członków Klubu znajdowali się Tatlin, Rodczenko, Wiesnin, Popowa, Drewin, Udalcowa, Ekster, Morgunow i inni”, Karginov, op. cit., s. 26.

sła Artystycznego w ramach IZO, jak również konkursy ¹¹ ogłoszone w tych latach przez Związek Zawodowy Artystów Malarzy Prezentujących Nową Sztukę utrwały tę sytuację. Proces ten zakończyły jednak dopiero takie wydarzenia, jak manifest Rodczenki i Stiepanowej — „Program grupy Produktywistów”, wygłoszone w połowie 1921 r. przez Tarabukina wykłady w Inchuku „Od sztalugi do maszyny” ¹² a wreszcie publikacja książki A. Gana pt. *Konstruktywizm* ¹³.

Rodczenko odegrał znaczną rolę we wstępnej fazie kształtowania się nowej teorii konstruktywistycznej — produktywizmie. Czynił to pracując w sekcji IZO, biorąc udział w konkursach Związku Zawodowego Artystów Malarzy, rozpowszechniając „świadomość” produktywistyczną w szerokich kręgach studentów Wchutemasu. Zbiór haseł przygotowany dla tej uczelni w lutym 1921 r. wyraźnie zapowiadał tezy Tarabukina. Hasła te opracowane przez Rodczenkę zmierzały ku produktywizmowi. „Konstrukcja jest współczesnym wymogiem organizacji i utylitarne wykorzystania materiałów” — pisał, a dalej — „Życie konstrukcyjne to sztuka przyszłości”; „Najwyższy czas, aby sztuka stała się organiczną częścią życia”; „Życie zorganizowane konstrukcyjnie przewyższa czarodziejską — duszącą sztukę magików”; „Sztuka naszej epoki to świadome, zorganizowane życie zdolne do widzenia i tworzenia” ¹⁴.

Uwaga konstruktywistów odwracała się od dzieła sztuki kierując się ku produkcji, aby w dalszej konsekwencji dążyć do organizowania produkcji, a w końcu — „całego życia”. Koncepcja artysty w teorii produktywistycznej przechodziła kolejne zmiany: z artysty malarza twórca staje się artystą-robotnikiem, a następnie artystą-inżynierem, w końcu zaś, w przyszłości, stanie się artystą-organizatorem produkcji i życia.

Jest faktem niewątpliwym, że produktywizm, nawet w ostatecznym, skrajnie utopijnym wydaniu, jest wynikiem ewolucji koncepcji konstruktywistycznej, w ramach której każda następna faza stanowi logiczne następstwo poprzedniej. Ale czy rzeczywiście jest tylko tak? Czy nie należy widzieć rozwój konstruktywizmu ku produktywizmowi w ogólnej sferze przemian proletkultowskich? Czy pewien pragmatyzm wynikający z określonej sytuacji historycznej nie stymulował właśnie tego rodzaju przeobrażeń?

¹¹ Dla rozwinięcia produktywistycznej teorii i praktyki ważnym momentem było powołanie w sierpniu 1918 r. Sekcji Rzemiosła Artystycznego przez IZO Narkompros, na czele której stanęła Rozanowa, jej zastępcą był Rodczenko. W maju 1919 r. powstał Dział Pracy Artystycznej, który ogłaszał liczne konkursy na kioski, plakaty, etc., podobnie jak Związki Zawodowe. K a r g i n o v, op. cit., s. 85.

¹² Wykłady te zostały opublikowane pt. *Ot molberta k mašine*, Moskva 1923, wydane przez Nakova, T a r a b o u k i n e, op. cit.

¹³ A. G a n, *Konstruktivizm*, Tver 1922.

¹⁴ G. K a r g i n o v, op. cit., s. 88.

Mario de Micheli był jednym z pierwszych badaczy, którzy wskazali na Proletkult, na Bogdanowską teorię zawartą w ideologii tego ruchu, jako na jedno z ważniejszych źródeł całej rosyjskiej awangardy¹⁵. Nie jest on osamotniony w formułowaniu tej tezy: zarówno J. Tasarski, jak i A. Turowski, choć w odmienny sposób, starają się odsłaniać zbieżności haseł i postaw Proletkultu i awangardy, nie zagłębiając się jednak w tę problematykę. Zagadnienie to należałoby rozpatrywać w dwóch aspektach: zarówno czysto teoretycznym, jak i z punktu widzenia „praktyki artystycznej”.

Zbieżności między tymi tendencjami nie będę śledzić, jak chciałby Micheli, od czasu, gdy teoria Proletkultu zapowiadała nieistniejący jeszcze produktywizm, lecz od chwili, gdy ideologia produktywistyczna znalazła się w obrębie problematyki proletkultowskiej.

Powstanie teorii kultury proletariackiej sięga lat osiemdziesiątych XIX wieku. Źródła jej tkwią w działalności socjaldemokratów¹⁶. Istotna jej wersja krystalizowała się w kręgu pisma „Vperëd”, w szkołach partyjnych na Capri, w Bolonii, później w Paryżu pod silnym wpływem samego A. Bogdanowa, który położył teoretyczne podwaliny ideologii proletkultowskiej, w publikacji *Empiriomoniizm* i zawierającej tezy empiriomoniizmu¹⁷ rozprawie zatytułowanej *Tektologia, powszechna nauka organizacyjna*. Łunaczarski, Gastiew, Gierasimow, Pletniew, Kalinin i inni, przyczynili się do utworzenia w 1917 r. Proletariackich Organizacji Kulturalno-Oświatowych — „Proletkult”.

„Proletkult” dzięki rozbudowanemu aparatowi propagandowemu w krótkim czasie osiągnął nieoczekiwane rezultaty (miał około 400 000 członków, 350 teatrów, 15 czasopism). Jego ideologia stała się powszechnie znana i szeroko dyskutowana, również poza własnymi kręgami. Zjawisko to generowane było problemami nowej rzeczywistości porewolucyjnej Rosji, zagadnieniami, które sytuowały się w centrum zainteresowań inteligencji, a do których nowa władza nie miała jeszcze wyraźnie sprecyzowanego stosunku. W ten sposób otwierały się szerokie możliwości wolnej dyskusji i eksperymentowania. Upraszczając złożony kompleks zagadnień, można powiedzieć, że dyskusje toczyły się wokół problemu: czy należy kształtować nową kulturę dla proletariatu, czy też kulturę proletariacką — a więc tworzoną przez proletariuszy, a dalej pytano, jaka ma być ta kultura?

¹⁵ M. de Micheli, *La avanguardia artistica del Novecento*, Milano 1959: wyd. węgierskie, *Az Avangardizmus* wyd. II, Budapest 1969, s. 53 i 279.

¹⁶ W artykułach G. Plechanowa, D. Blagoeva, F. A. Bebel, F. Mehringa, A. Baju już od 1885 r. pojawia się problem literatury proletariackiej.

¹⁷ A. B o g d a n o v, *Empiriomoniizm*, Moskwa 1908, oraz *Tektologija, vseobščaja organizacionnaja nauka*. T. I - III, Berlin—Petrograd—Moskwa 1922. T. 1 przygotowany został już w 1912 r., t. II w 1916 r.

W tym sporze Proletkult opowiedział się za kulturą proletariacką. Dopiero po kilku latach okazało się, że Bogdanowska propozycja drogi ku nowej kulturze była sprzeczna z leninowsko-partyjną teorią. Spowodowało to mnożące się w trakcie rozwoju państwa ataki na organizację, której początki sięgają 1920 roku. W 1925 r. podporządkowano Proletkult Związkowi Zawodowemu, a ostatecznie w 1932 roku — rozwiązano.

Reakcje awangardy na propozycję teoretyczną Proletkultu pojawiły się w chwili jej rozpowszechnienia, co zbiegło się z nowymi poszukiwaniami w kręgach konstruktywistów. Warto zwrócić uwagę na fakt, że wypowiedzi Punina i Briki, ogłoszone zostały w kilka miesięcy po Ogólnorosyjskiej Konferencji Proletkultu. Zawierały one, jak już wspomniałem, pierwsze zapowiedzi teorii produktywistycznej, wprowadzając do niej również pewne elementy programu Proletkultu. Punin pisał: „Na razie byłoby za wcześnie mówić o sztuce proletariackiej. Takiej jeszcze nie ma. Ale ona będzie, musi powstać. [...] Proletariat tylko rozszerzy pojęcia sztuki na codzienne otoczenie i życie [...] Obecnie potrzebujemy przedmiotów użytkowych dobrze wykonanych, prostych i artystycznych. Ci [artyści — J.B.] którzy chcą i potrafią pracować niech idą do [...] fabryk”¹⁸. O. Brik wyraził podobny pogląd w artykule z 1918 r. pod znamienym tytułem „Artysta proletariusz”. W innym miejscu, w kilka miesięcy później, pisał „Produkcja i sztuka połączą się w jednolitą całość, a twórczość i praca w świadome dzieło”¹⁹. Już w tych pierwszych wypowiedziach ujawnia się ukryta troska o awangardę, o to co stanie się z artystami-intelektualistami, a nie robotnikami. Był to jeden z zasadniczych problemów, jakie stawiali ci artyści wobec Proletkultu. Być może, że najprostszym wówczas rozwiązaniem wydawało się wprowadzenie artysty do fabryki, aby tam stał się robotnikiem. Widzenie tego zagadnienia jednak wyłącznie jako odpowiedź na proletkultowski protest byłoby zbyt jednostronną interpretacją. W ocenie tych wypowiedzi na pewno należy brać pod uwagę ówczesne potrzeby społeczne, które wyrażone zostały w słowach Punina, jak również w fakcie ogłoszenia przez Związki Zawodowe konkursów na projekty domów, wnętrz mieszkań robotniczych, projekty ubrań, serwisów do herbaty, a w końcu projektów sztuków²⁰.

Problem artysty-robotnika nie był jedynym — jak zobaczymy punktem stycznym teorii Proletkultu i produktywizmu, nie sytuował się również tylko we wskazanej już płaszczyźnie.

Robotnik, przemysł i produkcja odgrywały wyjątkową rolę w teorii Bogdanowa. Jego zdaniem przyszła rewolucja społeczna mogła się dokonać

¹⁸ Cytuję za: Karginov, op. cit., s. 86.

¹⁹ O. Brik, *Drenaż* ..., op. cit., cytuję za: L. Svecova, *A Lef*, Helikon XII, Budapest 1966, s. 51.

²⁰ Podaje Karginov, op. cit. s. 85.

wyłącznie dzięki proletariatowi wielkoprzemysłowemu, eliminując tym samym możliwość przyszłych przemian pracowników rzemiosła. Według niego dopiero praca przy maszynie może stworzyć sytuację, umożliwiającą zniesienie społeczeństwa klasowego. Robotnik wielkoprzemysłowy, praca, a przede wszystkim maszyny umożliwiają więc rewolucję społeczną i zarazem ku niej prowadzą.

Podobnie czynniki te uzyskały — chociaż na innych zasadach — kluczową rolę w teorii produktywizmu. Dotyczyły one w tym wypadku rewolucji artystycznej, której wynikiem miała być ostatnia faza ewolucji sztuki, czy właściwie początek nowej ery, przyjmując „konstruktywizm analityczny” za koniec epok „sztuk sztalugowych”. Tarabukin określił pracę artysty produktywisty jako „mistrzostwo produktywistyczne”. Jak należy rozumieć tę działalność? „Mistrzostwo produktywistyczne” — jak pisze Tarabukin — jest aktywnością techniczną, utylitarną, funkcjonalną, konstruktywistyczną, jest działalnością praktyczną, a nie kontemplacyjną (jak sztuka dawna), kolektywną w akcie procesualno-twórczym. Artysta widziany w tych kategoriach jest organizatorem i profesjonalistą, mistrzem dobrej roboty. A sztuka ta nie ogranicza się do form wizualnych, jak również nie wyklucza w odbiorze wrażeń estetycznych.

W rozwoju twórczości artystycznej, rozpatrywanej (przez krytyka) pod kątem produktywistycznego mistrzostwa, wyróżnia Tarabukin trzy etapy. Pierwszy dotyczy sztuki prymitywnej, ludowej, określonej jako produkcja typu ekonomiki naturalnej. Drugi to sztuka, która dąży do czystej formy; etap charakteryzujący się pracą chałupniczą, w którym usytuował autor konstruktywizm i odniósł go do struktury ekonomicznej i społecznej kapitalizmu. Etapem trzecim miał być produktywizm, znajdujący swe oparcie w przemyśle, w produkcji zmechanizowanej, bowiem „Mistrzostwo produktywistyczne” uzyskiwane jest dzięki technice maszynowej²¹. Zauważmy, że wypowiedzi Bogdanowa i Tarabukina odnoszą się do słabo rozwiniętego rosyjskiego kapitalizmu, gdzie dominowała praca rzemieślnicza. Niski poziom techniki stanowił barierę dla rewolucji tak społecznej, jak i artystycznej.

Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden wspólny element teorii Bogdanowa i produktywizmu. Jest nim problem uzyskanej dzięki maszynie jedności czy lepiej rozbicia jedności pracy na określonym etapie rozwoju i tendencja do ponownego scalenia pracy rozproszonej w specjalizacji. Rozbicie to nastąpiło — według teorii Bogdanowa — przez specjalizację produkcji i pracy i spowodowało przede wszystkim oddzielenie pracy umysłowej od fizycznej, co w konsekwencji spowodowało powstanie społeczeństwa klasowego — „klasy organizatorów”

²¹ N. Taraboukine, op. cit. s. 71 - 72.

i „klasy wykonawców” (organizator w nomenklaturze Bogdanowa określa klasę panującą — wyzyskiwaczy; wyzyskiwanymi są wykonawcy). Maszyna umożliwia scalenie człowieka i społeczeństwa, robotnik pracujący przy maszynie — uważa Bogdanow — będzie organizatorem i wykonawcą w jednej osobie. Dążenie do zjednoczenia znalazło także wyraz w teorii kultury i sztuki proletariackiej. W ogłoszonych tezach o pracy w dziedzinie kultury Bogdanow pisał: „Monizm odzwierciedla się w dążeniu do tego, aby sztuka i życie codzienne zespoliły się w jedno, aby sztuka stała się aktywnym czynnikiem w estetycznym przekształceniu życia”²². Polański zajął podobne stanowisko: „sztuka — pisał on — poznaje, odzwierciedla i organizuje życie” lub też, odwołując się do Lenina — jak zauważył Mácza — autor ten wzywał: „Niech praca literacka będzie częścią ogólnej pracy proletariackiej”²³.

Rozbicie społecznej jedności nastąpiło znacznie wcześniej niż rozbicie sztuki. Tarabukin stwierdzał: „Aż do XIX wieku istniał ścisły związek między produkcją i sztuką. Po tym okresie rozdzielił między nimi się powiększa i powstaje sztuka zwana czystą i niezależna od niej produkcja — rzemiosło”²⁴. Stwierdzeniem tym wyznacza Tarabukin początek omówionej poprzednio drugiej fazy rozwoju sztuki. Ponowne połączenie rozdzielonych — produkcji i twórczości artystycznej, zostanie osiągnięte w kolejnej fazie, na etapie jedności pracy, sztuki i życia. Osiągnięcie tej jedności uzależnia jednak krytyk od mechanizacji przemysłu. Mechanizacji, dzięki której produktywizm będzie mógł „łączyć w sobie wszystkie aspekty produkcji”²⁵. Produktywizm w odróżnieniu od propozycji Bogdanowa wyrzeka się estetyzmu, jako istotnego celu sztuki. Tarabukin pisał: „W przyszłości sztuka uwolniona od domeny czysto estetycznej rozszerza swoje pole działania i połączy się z nauką i życiem”²⁶. Myśl zjednoczenia sztuki i życia została rozbudowana w książce Mikołaja Czuzaka, poświęconej teorii: sztuka budową życia. „Sztuka — pisał on — w przyszłej perspektywie jest pogodnym, jednolitym procesem produkcji wartości towarowych, procesem organizowanym rytmicznie. Każdy komunista winien iść tą drogą”²⁷.

Dokładna analiza tekstów Bogdanowa — głównego ideologa „organiza-

²² A. B o g d a n o v, tezy o pracy kulturalnej. Proletarskaja kultura 1920, 15 - 16. Cytuję za: *A Szocialista realizmus* T. I, Budapest 1970, s. 321.

²³ W. P o l a ŋ s k i, *Voprosy sovremennoj kritiki*, s. 12 i 10. Cytuję za J. Mácza, *Esztetika és forradalom*. Budapest 1970, s. 227.

²⁴ N. T a r a b u k i n e, op. cit. s. 71.

²⁵ Tamże, s. 52.

²⁶ Tamże, s. 56.

²⁷ N. Č u ž a k, *Cerez gołovy kritikov*, Čita 1922 s. 95; cytuję za: L. Saragina, *A Lef*, op. cit., s. 51, 52.

cji” — i ich konfrontacja z teorią produktywistyczną może potwierdzić hipotezę o wspólnych źródłach produktywizmu i proletkultu. Analiza ta wykazuje, że odwoływanie się do proletkultu ma swoje głębsze motywacje. Związek ten dotyczy nie tylko relacji wyrażonych w sloganach Proletkultu, lecz sięga bezpośrednio do wspólnego źródła, jakim są sformułowania Bogdanowa. Należy przypomnieć o olbrzymiej popularności filozofii Bogdanowa i prestiżu jego osoby jako „wodza” Proletkultu. Uważano go „za przedstawiciela ideologii proletariackiej i jej oficjalnego filozofa”²⁸. Fakt ten uzasadniłby zainteresowanie i ufność teoretyków produktywizmu do chociażby niektórych sformułowań Bogdanowskiej filozofii. Uwagi te odnoszą się do opisanego już i także dalej omawianego zagadnienia, a więc do problemu funkcjonowania pojęcia „organizacji” w obydwóch systemach myślowych, chociaż w tym ostatnim wypadku, jak to zobaczymy dalej, stosunek produktywizmu do Bogdanowa nie jest przekonujący.

Częste występowanie z a g a d n i e ń o r g a n i z a c y j n y c h w teorii produktywistycznej nie może być wytłumaczone tylko popularnością tego pojęcia. „Człowiek — pisał Bogdanow — nie stwarza sobie innych zadań niż zadania organizacyjne”²⁹. W walce klasowej proletariusz dąży do tego, aby stać się organizatorem, „robotnikiem-organizatorem”. Pojęcie robotnika-organizatora eliminuje istnienie klas antagonistycznych, burżuazji i proletariatu. W myśl tej teorii, robotnik pracujący przy maszynie jest wykonawcą, a jednocześnie organizuje swą pracę na określonym odcinku technologicznym. Dla Bogdanowa rewolucja społeczna uzależniona jest od wysokiego, określonego poziomu rozwoju kulturalnego proletariatu. Poziomu tego proletariat nie osiągnął, czyli w przekonaniu filozofa, Październik nie dokonał rewolucji. Zadanie to czeka na spełnienie, pomocną w tym ma być sztuka, która jest „najpotężniejszym środkiem organizacyjnym sił klasowych w społeczeństwie klasowym”³⁰. Tezę tę możemy uważać za podstawową wykładnię działalności Proletkultu.

Funkcja organizacyjna sztuki występuje również prawie u wszystkich konstruktywistów, ustosunkowujących się do produktywizmu. Cytowałem już Rodczenkę. O. Cziczagowa pisała również, że „zadaniem konstruktywizmu jest organizacja komunistycznego bytu”³¹, a Gan, kierując swą uwagę ku zagadnieniom produktywizmu, twierdził, że zadaniem tej dzia-

²⁸ A. Udal'cov, *K kritike teorii klasov u A. A. Bogdanowa*. Pod znamiem marksizmu 1927, nr 7-8, s. 83; cytuję za: K. Ochocki, *Spory filozoficzne w literaturze radzieckiej lat dwudziestych*. Warszawa 1972, s. 21.

²⁹ A. Bogdanow, *Tektologija*, op. cit., s. 23.

³⁰ A. Bogdanow, *Projekt uchwały* — wygłoszony i przyjęty na I Ogólnorosyjskiej Konferencji Proletkultów, 20 września 1920 r. *Proletarskaja Kultura* 1918, nr 5, cytuję za *Szocialista realizmus*, op. cit. s. 283.

³¹ O. Čičagowa, *Konstruktivizm*. Korabl, nr 7-8, s. 44.

łalności jest „naukowo uzasadnić podejście do organizacji [...] produkcji”³². Tarabukin przedstawiał kolejne fazy ewolucji sztuki produktywistycznej, o czym pisałem, i wskazywał na odpowiadające im role artysty. W fazie początkowej artysta sam jest wykonawcą produktu (artysta-robotnik), dopiero następnie, po zdobyciu potrzebnych kwalifikacji fachowych przystępuje do projektowania (artysta-inżynier). Metamorfoza artysty-produktywisty kończy się w trzeciej fazie tych przemian, gdy będzie on zdolny do objęcia całości produkcji. Tak pojmowany artysta-produktywista „łączy w sobie wszystkie aspekty produkcji — techniczny, ekonomiczny, ludzki i społeczny — manifestując najwyższą organizację racjonalną dzieła”. W tym sensie artysta staje się organizatorem produkcji. Tarabukin wyciągał z tego stwierdzenia dalsze wnioski: „mistrzostwo produktywistyczne stosowane we wszystkich stadiach fabrykacji produktów, przekształca przede wszystkim samą pracę [...] Sztuka rozumiana w ten sposób zdolna jest rzeczywiście zmienić życie, ponieważ przekształca pracę, bazę naszego życia”³³. Artysta osiąga tutaj cel postawiony przez konstruktywistów — być artystą-organizatorem życia. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że tak jak robotnik-artysta i robotnik-organizator określają początek i cel rewolucji społecznej Bogdanowa, tak artysta-robotnik i artysta-organizator — rewolucji artystycznej Tarabukina.

Punktem wyjścia Bogdanowa, przy formułowaniu sztuki proletariackiej, były rozważania dotyczące ewolucji społeczeństwa, pewne fragmenty, które znalazły się w teorii kultury. Pojęcie „organizacja” zostało rozbudowane i uzasadnione w teorii społecznej, zaś w teorii sztuki zostało ono być może przyjęte mechanicznie. Problem ten inaczej rysuje się w konstruktywizmie.

Pojęcie organizacji w konstruktywizmie analitycznym odnosiło się do kształtowania formy, koloru, przestrzeni, powierzchni (faktury), do ich wzajemnej relacji, a więc do kompozycji dzieła, pojmowanego jako przedmiot, fenomen zamknięty w sobie bez treści i odniesień do czegokolwiek, co sytuuje się poza samym dziełem. Taka koncepcja organizacji dzieła wyraźnie wskazuje na futurystyczne, „pozarozumowe” proveniencje, a jeżeli jej pochodzenie chcielibyśmy wyprowadzić z teorii Bogdanowa, początków należałoby szukać wcześniej, mianowicie w okresie kształtowania się rosyjskiego futuryzmu. Być może, potwierdziłaby się wówczas teza M. de Micheli. Sens tak pojętej „organizacji” nie został wyeliminowany z teorii konstruktywistycznej, a zakres został w konstruktywizmie rozszerzony do granic, jakie wyznaczył sobie kierunek konstruktywistyczny, a więc do granic „ludzkiej działalności”.

³² A. G a n, op. cit. s. 52.

³³ N. T a r a b o u k i n e, op. cit. s. 52, 53.

Mimo wskazanych podobieństw pomiędzy Proletkultem a Produktywizmem istnieją także różnice. Jedną z zasadniczych sprzeczności zawartą jest w ich stosunku do rewolucji, a zatem do samej sztuki. Proletkult walczył, jego celem było dokonanie proletariackiej rewolucji, zburzenie społeczeństwa klasowego, poprzez stworzenie kultury proletariackiej. Sztuka była środkiem do osiągnięcia tego celu. Konstruktywiści zaś na gruncie dokonanej już rewolucji proponowali rewolucję artystyczną, jako środek pomocny w budowie komunizmu. Można powiedzieć, że mając daleko za sobą ówczesny etap sztuki i „świadomości” Proletkultu, konstruktywiści zajęli wobec niego pozycję awangardową. Dlatego też hasło „śmierci sztuki” odnosiło się w obydwu wypadkach do diametralnie różnych pojęć. W wypadku Proletkultu do treści sztuki burżuazyjnej, w wypadku produktywizmu do formy rozumianej jako „malarstwo sztalugowe”. Dla sztuki Proletkultu ideologia pozostała najwyższą wartością. Forma pozostała na marginesie ich zainteresowań. Dyskusje, o ile toczyły się na ten temat, odnosiły się wyłącznie do perfekcji profesjonalnej, a więc nie do koncepcji budowy dzieła, wobec której większość teoretyków Proletkultu wykazywała stosunek obojętny, o ile nie negatywny. To stanowisko Proletkultu Kalinin podsumował następująco: „Należy uchwycić tylko proletariacką treść klasową i ukazać jej siłę i osiągnięcia. Nie można dopuścić do tego, by źle wyrażona treść, z punktu widzenia artystycznego, wprowadzała w błąd, by [forma — J.B.] stała się przeszkodą na drodze socjalistycznej twórczości wiernej klasie”³⁴. Badacz Proletkultu i futuryzmu L. Saragina podkreśla, że forma w ideologii proletkultowskiej „jest tylko przesadą, pozostałością świadomości burżuazyjnej”³⁵. Ci, którzy zajmowali inne stanowiska zmuszeni byli do opuszczenia szeregów Proletkultu. Tak powstała w roku 1920 grupa pisarzy proletariackich „Kuźnica”, która „głosiła walkę o sztukę na wysokim poziomie artystycznym, o doskonałej formie artystycznej”³⁶.

W efekcie dzieła obrazowe proletkultowców niewiele różniły się od tak atakowanych obrazów „sztuki burżuazyjnej”. Wyróżniała je nieporadność i brak warsztatu profesjonalnego artysty. Uwagi Sartra, dotyczące podobnej problematyki realizmu socjalistycznego, rzucają również światło na błędne założenia Proletkultu: „Zły malarz szuka typów. Proponuje robotnika — pewnego robotnika. — Cóż można myśleć o pewnym robotniku? Nieskończone mnożstwo rzeczy sprzecznych”³⁷.

Tarabukin zajmował wręcz odmienne stanowisko — akcentował mi-

³⁴ Cytuję za: L. Saragina, *A tömeges kultúrája a Proletkult és Futurizmus elméletében és gyakorlatában*. Helikon XII, Budapest 1966 s. 227.

³⁵ Tamże, s. 227.

³⁶ L. Skvorcova, *A Kuźnica*. Helikon XII, Budapest 1966 s. 19.

³⁷ J. P. Sartre, *Czym jest literatura?*, Warszawa 1968, s. 104.

strzostwo. „Sztuka jest działalnością — pisał — która stawia na pierwszym miejscu mistrzostwo i zręczność. Mistrzostwo jest przez swą naturę zawarte wewnątrz sztuki”. Twierdził on ponadto, że ideologia nie określa „sztuki jako kategorii twórczej sui generis”³⁸. O. Brik już wcześniej wyraził identyczny pogląd, na łamach „Iskusstva Kommuny” pisząc, że „celem każdej twórczości jest realne dzieło, a nie idea”³⁹.

Patrząc z tej perspektywy na interesujące nas zagadnienia, okazuje się, że wszelkie następne zbieżności między sztuką Proletkultu i produktywizmu są powierzchowne i odnoszą się do innego fenomenu, do innej sztuki. Tak będzie z pewnością z problematyką tradycji artystycznej i kolektywizmu, do których Proletkult i produktywizm ustosunkowały się na pozór identycznie, to znaczy, odrzuciły tradycję i afirmowały kolektywizm. Dezaprobatą Preletariatu w stosunku do tradycji odnosiła się do treści sztuki starej, a wobec formy — jak o tym była mowa — wykazywała obojętność. Takie stanowisko było w każdym razie powszechne w teorii i praktyce. Zaskakujący, a zarazem wskazujący na pozorną tylko jedność Proletkultu jest fakt, że Bogdanow miał odrębny pogląd od tego, który był popularny w całym ruchu. „Skarby całej sztuki — pisał on — proletariat winien przyjąć z krytycyzmem, pojmując je z własnego punktu widzenia, a w ten sposób znajdzie on głęboko skryte wspólne podstawy i ich sens organizacyjny. W ten sposób staną się one cenną tradycją dla proletariatu”⁴⁰.

Konstruktywiści w teorii nie odrzucili sztuki minionych epok, wręcz przeciwnie, gromadzili ją i studiowali. Jednakże o tradycji w tym przypadku mówić nie sposób, skoro nie znalazła ona i nie mogła znaleźć kontynuacji ani w przemyśle, ani w „sztuce organizacji”.

Kolejnym zagadnieniem jest teza „Proletariackiej kultury” o kolektywnym charakterze sztuki. I w tym wypadku sięgam do Bogdanowa. W cytowanej już pozycji — uchwale głosił on, że „sztuka z punktu widzenia pracy kolektywnej odczuwa i odzwierciedla świat, wyraża związek między uczuciami pracy kolektywnej i walczącą wolę twórczą”⁴¹. Dwa lata później wyraził to, zajmując skrajne stanowisko: „rozumienie kolektywizmu [...] umożliwia przyspieszenie rozwoju twórczości o charakterze bezpośrednio kolektywnym, czyli współpracę wielu artystów, a nawet tłumu”⁴². Wystąpienie Bogdanowa przeciw indywidualizmowi artysty jest charakterystyczne dla Proletkultu o tyle, iż zaproponował on — co zresztą zostało przyjęte w praktyce Proletkultu — wspólne i w tym sensie kolektywne wykonanie dzieła sztuki. Walka z indywidua-

³⁸ N. Taraboukine, op. cit. s. 58.

³⁹ O. Brik, *Drenaż* ..., op. cit., s. 51.

⁴⁰ A. Bogdanow, *Projekt* ..., op. cit., s. 283.

⁴¹ Tamże, s. 283.

⁴² A. Bogdanow, *Tezy* ..., op. cit., s. 322.

lizmem, już wcześniej doprowadziła do takich absurdalnych stwierdzeń, jak np. Gastiewa, piszącego o znormalizowanej psychice i anonimowości robotnika co „pozwała klasyfikować każdą oddzielną jednostkę proletariacką jako ABC lub 325,075 itd.”⁴³ Taka postawa znalazła pełny wyraz w teorii kultury i teorii sztuki. Proletkultowcy starali się eliminować z procesu twórczego natchnienie, nastrój, odwołując się do jego kolektywnego charakteru, odrzucali potrzebę indywidualnych pracowni artystycznych, zastępując je wspólnym studio, itd.

Stosunek produktywizmu do tej kwestii z góry został przesądzony, a wynika to ze sformułowanego przez Tarabukina charakteru pracy produktywisty. Produktywista jest uczestnikiem czy nawet organizatorem całego procesu produkcji. Wynika z tego, że praca artysty w produkcji jest „kolektywna w akcie procesualno-twórczym”. W niektórych interpretacjach produktywizmu artysta w produkcji nie jest już malarzem, rzeźbiarzem, czyli projektantem formy (designer). Stosunku Tarabukina do kolektywizmu, mimo pewnych podobieństw, nie należy jednak identyfikować z tym, co w tej kwestii głosił Proletkult. Przede wszystkim należy sobie uświadomić, iż produktywizm nie przewiduje wykonania pojedynczych dzieł sztuki, w sensie unikalnych przedmiotów, i że praca artystów nie polega na upiększaniu produktów, chociaż działalności takiej nie wykluczano. Artysta pozostaje artystą i nie traci swego indywidualnego charakteru, aczkolwiek z pewnymi ograniczeniami — w porównaniu z indywidualizmem artysty dziewiętnastowiecznego, zwalczanego tak zaciekle przez Proletkult. Konstruktywista pracując w fabryce, nawet jako robotnik, uważa ten etap za przejściowy i nie rezygnuje ze swego statusu profesjonalnego ani społecznego. Ponadto, kolektywny charakter pracy produktywisty nie wynika z przymusu zewnętrznego, lecz z istoty jego działalności.

Tarabukin zdawał sobie sprawę z ogromnych trudności, wpływających z braku odpowiednich kwalifikacji współczesnych artystów mających uczestniczyć bezpośrednio w produkcji. Ominął on to niebezpieczeństwo i wyznaczył artyście rolę agitatora. „Artysta konstruktywista — pisał — jest aktualnie potrzebny w produkcji, jako propagator idei konstruktywizmu i przedstawiciel idei mistrzostwa [...]. Wnosi on do hałasu produkowanego żelaza i do fabryki „duszę” sztuki, którą my nazywamy mistrzostwem konstruktywistycznym”⁴⁴. Taka funkcja artysty przypomina rolę artysty wyznaczoną mu w programie Proletkultu. Zasadnicza różnica polega na tym, że produktywista propagandę odnosi do „rozumu”, a robotnik-artysta przemawia do „uczucia”, co zostało sformułowane w Manife-

⁴³ A. Gastiev, *Pocziża robočego udara*. Proletarskaja kultura 1919, nr 9 - 10 cytuję za: J. Kossak, *Lenin i kultura*, Warszawa 1970, s. 154.

⁴⁴ N. Taraboukine, op. cit. s. 55.

ście Międzynarodowego Biura Proletkultu, gdzie czytamy „Sztuka tak kształtuje uczucia, jak propaganda ideowa myśli”⁴⁵. Produktywista, jako propagator, działa bezpośrednio, jego agitacja podporządkowana została celowi realizacji dzieła, ponadto jego działalność w tym aspekcie jest tymczasowa. Robotnik-artysta potrzebuje dzieła sztuki jako środka do zrealizowania swej funkcji agitacyjnej w imieniu idei politycznej.

Przedstawiając wspólne, pozornie ze sobą zgodne elementy teorii Proletkultu i produktywizmu starałem się wykazać różnice interpretacyjne występujące wobec tych samych problemów w obydwu teoriach. Uwagę skoncentrowałem na takich zagadnieniach, jak problem robotnika-artysty i artysty-robotnika, znaczenie techniki, maszyny, jak wreszcie pojęcia jedności, organizacji, treści dzieła, tradycji artystycznej, kolektywizmu i funkcji artysty. Na zakończenie postawmy pytanie dotyczące wyników działalności grup Proletkultu i produktywizmu. Z rozmaitych powodów zeszyły one ze sceny życia kulturalnego mniej więcej w tym samym czasie. Istotne jest jednak to, że łączyła je idea sytuująca obie teorie poza obiektywną, realną rzeczywistością historyczną. Fakt ten zadecydował, iż idee te pozostały tymi — w pojęciu wyrażonym przez Lukácsa — które nie wyznaczały realnej perspektywy, pozostały w sferze utopii. Proletkult, jak się okazało, przyjął ideologię w jej pełnym znaczeniu fałszywej świadomości. Produktywizm przecenił realne granice artystycznej działalności i swoje kompetencje. Proletkult czynił podobnie, ale w odniesieniu do zagadnienia rewolucji proletariackiej.

O. Brik pisząc w 1923 r. artykuł zatytułowany *Do przemysłu*⁴⁶, nieprzypadkowo wybrał Rodczenkę jako przykład prawdziwego artysty produktywistycznego. W wyjątkowo konsekwentnej drodze twórczej Rodczenki, już od 1917 r. odkrywamy momenty, które w kontekście jego ewolucji twórczej nabierają szczególnej wagi. Ostatecznym rezultatem były obrazy na wystawie „ $5 \times 5 = 25$ ”, po wykonaniu których Rodczenko prawie przez piętnaście lat nie powrócił do sztalug; z drugiej zaś — paralelne z malarską praktyką artysty — poszukiwanie możliwości wyjścia poza laboratoryjne eksperymenty, dokonujące się w projektowanych obiektach użytkowych. Chociaż te ostatnie ilościowo znacznie ustępują malarskim realizacjom artysty, to jednak od wykonania wzorów lamp dla kawiarni Pittorasque (1917) obecne będą zawsze w jego zainteresowaniach twórczych. Słusznie Karginow zwraca uwagę na niektóre plansze serii rysunków linearnych i obrazów, sygnalizujących tego typu poszukiwania. Do-

⁴⁵ „Do proletariatu świata” — Manifest Międzynarodowego Biura Proletkultu podpisali A. Lunaczarski (przewodniczący) i W. Polański (sekretarz) Moskwa 12 VII 1920, cytuję za: *Szocialista...*, op. cit., s. 317.

⁴⁶ O. Brik, *W proizvodstwo!* Lef 1923, nr 1, s. 105 - 108; cytuję za: *Artyści o sztuce*, opracowanie E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 320 - 322.

dajmy, że jeden z rysunków z 1918 r. zasługuje na szczególną uwagę — wykazuje on daleko idące pokrewieństwo z konstrukcją znanej mównicy Lissitzkiego z 1920 roku. Działalność w sekcji Rzemiosła Artystycznego IZO od połowy 1918 r. była dowodem tej orientacji Rodczenki. Portret artysty, pochodzący zapewne z 1920 r., a reprodukowany w monografii Karginowa⁴⁷, przedstawia artystę w ubraniu robotniczym, nie pozostawiając wątpliwości, że problem artysty-robotnika był problemem autentycznym, znajdował nawet wyraz zewnętrzny, w kostiumie. Odnotujemy to, aby uniknąć nieporozumienia. Fotografia ta nie przedstawia Rodczenki podczas rzeczywistej pracy, a wręcz przeciwnie, jest to portret, który można by nazwać „reprezentacyjnym”. Ubranie artysty, niepodobne do robotniczych kombinezonów, jakie wówczas noszono, prawdopodobnie zostało zaprojektowane przez niego samego.

W drugiej części monografii, poświęconej okresowi produktywistycznemu artysty, Karginow szczegółowo omawia udział Rodczenki w pracach Inchuku, Wchutemasu, wskazuje na twórczość artysty jako „konstruktora plakatów”, fotografa, projektanta kostiumów, scenografii, typografii, mebli itd. Oceniając produktywizm Rodczenki, Karginow zajął stanowisko identyczne ze stanowiskiem Brika. Nie zauważył zasadniczej różnicy między produktywizmem a „projektowaniem przemysłowym”, tkwiącym w teorii tego ruchu⁴⁸. Dlatego też nie mógł on ani z punktu widzenia teorii produktywistycznej, ani też z perspektywy współczesnego badacza ustosunkować się krytycznie do sytuacji, w której funkcjonowała twórczość Rodczenki.

Odrzucenie malarstwa, nawet gdy była to decyzja świadoma i podporządkowana idei produktywistycznej, nie mogło zmienić faktu, że Rodczenko nigdy nie stał się produktywistą takim, jakiego domagano się w teorii. Nie przekroczył nigdy działalności praktycznej, progu dzielącego projektanta przemysłowego od produktywisty. Realizacje Rodczenki nie wyszły poza osiągnięcia projektantów, tak bardzo atakowanych z pozycji „mistrzostwa produkcyjnego” w pracach Tarabukina. Jest to oczywiste, gdyby bowiem Rodczenko mógł przekroczyć ten próg, wówczas musieliśmy uznać, że produktywizm nie był utopią. Rodczenko nawet nie pra-

⁴⁷ Karginow nie podaje daty powstania tego zdjęcia. Według katalogów wystawy: *Art in Revolution*, Arts Council, London 1971; *Kunst in der Revolution*, Frankfurter Kunstverein 1972 oraz A. Nakova, *Art Press* 1973 nr 7 — portret ten pochodzi z 1920 r.

⁴⁸ Karginow wymiennie używa terminu produktywizm i projektowanie przemysłowe. Píše on: „Idea sztuki produktywistycznej (design) narodziła się w Rosji [...]”. Stawia więc znak równości między produktywizmem a projektowaniem przemysłowym, a ponadto stwierdzenie, że „design” powstał w Rosji i to w tak późnym okresie, jest oczywistą pomyłką. — Karginov, op. cit., s. 85.

cował w fabryce, jak niektórzy jego koledzy, był projektantem plakatów, mebli, filizanek itd., osiągnął maksimum tego, na co ówczesna sytuacja ekonomiczna pozwalała artyście, ale nie powierzono tak jemu, jak i żadnemu innemu konstruktywistcie kierownictwa w dziedzinie organizacji produkcji, tym bardziej nigdy nie stali się oni twórcami nowego życia.

Karginow nie poświęcił szczegółowych uwag Organizacji Proletkultu, wspomina jedynie o tym zjawisku, informując o antagonizmach między produktywistami a zwolennikami Bogdanowa we Wchutemasie. Stawiając pytanie o stosunek Rodczenki do omawianych zagadnień Proletkultu, należy zwrócić uwagę na to, że Rodczenko nie uprawiał działalności teoretycznej w tym okresie życia. Cytowane hasła artysty są zbyt ogólnikowe, aby mogły służyć jako materiał do przeprowadzenia szczegółowych porównań, mających na celu sformułowanie odpowiedzi na sygnalizowane pytanie. Odpowiedź poparta analizą praktycznej działalności artysty też nie może przekroczyć ogólników, można jedynie przyjąć, że stanowisko Rodczenki było podobne do tego, co proponował Tarabukin, szczególnie w odniesieniu do takich zagadnień, jak kolektywizm, jedność sztuki i produkcji — życia, tradycji artystycznej, agitacji.

Uwagi przedstawione w tym artykule ograniczają się do zaprezentowania zagadnienia produktywizmu do 1922 r. i porównania jego teorii z teorią Proletkultu. Przyjąłem tę cezurę (rok 1922) w przekonaniu, iż teoria produktywizmu jak i Proletkultu osiągnęły swoje apogeum do tego czasu i w latach późniejszych nie uległy zasadniczym zmianom. Wypowiedzi Tarabukina w *Inchuku* ostatecznie spręczywały istotę produktywizmu, a publikacje, które ukazały się później, jak *Konstruktywizm Gana*, wspomniana książka Czuzaka czy artykuły dotyczące tego zagadnienia w *Lefie* nie wniosły już nowych problemów.

Stosunek futurystów do interesującego mnie zagadnienia nie znalazł odrębnego miejsca w artykule. Zagadnieniu temu chciałbym jednak na zakończenie poświęcić kilka uwag.

Od samych początków dyskusji prowadzonych nad kształtowaniem się nowej, konstruktywistycznej wizji przyszłej sztuki, obserwować możemy udział w nich teoretyków i krytyków związanych z Majakowskim. Zainteresowanie tej grupy sztuką produktywistyczną towarzyszyło poszukiwaniom konstruktywistów od końca 1918 r., a wyrażane było w artykułach publikowanych na łamach „*Iskusstva Kommuny*”, „*Tvorčestva*”, a w końcu i „*Lefu*”. „*Iskusstvo Kommuny*” z pewnością oddziaływało zapładniając na konstruktywizm, ale była to już ostatnia faza tego okresu, w którym futuryzm stymulował rozwój tej sztuki. Jednocześnie jest to moment, w którym futuryzm rosyjski nie bez wpływu Proletkultu wstępuje w tę fazę, w której pojawia się nowa orientacja, zmierzająca w kierunku właściwym konstruktywizmowi — do produktywizmu. W tej problematyce od

1920 r. dominującą rolę odgrywają już konstruktywiści, wzbogacając program artystyczny futurystów. Od przełomu 1918 - 1919 r. w awangardzie rosyjskiej wyodrębniają się trzy tendencje, w rozwoju których poważniejszą rolę odgrywał produktywizm. Dynamiczny rozwój jego teorii i późniejsze oddziaływanie poza własnymi kręgami uzasadnia wyodrębnienie go już tak wcześnie. Na peryferiach produktywizmu sytuują się konstruktywizm, grupa artystów, którzy pozostali w sferze analitycznych (laboratoryjnych) poszukiwań, z drugiej zaś strony futuryzm. Ten ostatni z biegiem czasu, zatracił swój oryginalny, świeży wyraz, tak ważny dla inspiratorskiego oddziaływania na awangardę przed 1918 rokiem. Futurystyczno-produktywistyczna propozycja Lefu nie została z taką konsekwencją formułowana, jak uczynił to Tarabukin w teorii produktywizmu. Nie zapomnijmy też o tym, że propozycje Lefu pozostały w sferze teoretycznych rozważań, natomiast realizatorami produktywizmu byli konstruktywiści. Interesującym momentem historii sztuki tamtych lat jest zażegnanie możliwości konfliktu między futurystami a Proletkultem po 1921 r. Przypuszczać należy, że w znacznym stopniu było to wynikiem powtarzających się w tym okresie ataków na Proletkult. Zbliżanie się niektórych przedstawicieli Proletkultu do Lefu czy do produktywizmu w lefowskim wydaniu podyktowane zostało potrzebą szukania wśród awangardy „sojuszników”, aby umocnić własną pozycję. Zainteresowanie się Proletkultu sztuką w produkcji (Искусство и производство), czyli produktywizmem, świadczy o tym, że zbieżności, o których była mowa, nie mają znaczenia wyłącznie teoretycznego w rozważaniach artystów, lecz zostały już wówczas uświadomione, tworząc podstawy do „strategicznego” zbliżenia się Proletariatu do awangardy.

RODCHENKO — PRODUCTIVISM — PROLETKULT

S u m m a r y

The monograph of A. Rodchenko, by German Karginov (Budapest 1975) opens the article and further on it presents the results of preliminary investigation of the links between the theories of Proletcult and Productivism. Since many years, these links have been focussing the investigators' attention, but they have never been earnestly analysed. The author stressed the fact that Productivism, when referring to certain theories of Proletcult had its deeper motivation. These links do not only refer to the ideas expressed in the slogans of Proletcult, but they have a common root, that is: the empirioristic theory of society and the theory of organization and the proletarian culture, the theory formulated by A. A. Bogdanov. These links refer to numerous statements expressed by this philosopher and other representatives of Proletcult.

The remarks, as presented in the article, are considering a question of Productivism up till 1922. The year 1922 has been stated, thanks to a conviction that the theory of Productivism and of Proletcult reached its culmination in those times and did not undergo any significant changes within the following years.

The author has concentrated on such problems as: a counterpart of a worker as an artist in the light of proletcult and the constructivistic theory, then an artist as a worker, a worker as an organizer, an artist as an organizer. He has also concentrated on the significance of technics, machine and the notion of the unity of a work of art, organization, content and a form of a work of art, the artistic tradition, collectivism and a role of an artist. He also considers the final results of the activity of Proletcult and Productivism.

When presenting common, apparently harmonious elements of the theory of Proletcult and Productivism, the interpretational differences have been shown, different approaches and the ways in which both theories treated the same problem, are revealed.

One of the basic contradictions between Proletcult and Productivism is manifested through their attitude towards revolution and abolition of a class society by means of creation of proletarian culture. Art was a means of reaching this aim. Constructivists, on the ground of already accomplished revolution, postulated the artistic revolution as a helpful means in the creation of communism.

Proletcult and Productivism disappeared from the scene of the cultural life simultaneously. Significant, from our point of view, is an idea which joined them and which has situated both theories beyond objective, historical reality. Proletcult accepted the ideology, in its full meaning of its false consciousness. Productivism overestimated the real bounds of the artistic activity and its own competence. Proletcult acted similarly but in a reference to the proletarian revolution.

An interest, some of the representatives of Proletcult have taken in the art in production, that is, in productivism, give evidence to the fact that the coincidents, presented in this article, do not have purely theoretical meaning in the deliberations of the artists but were already realized in the period of numerous attacks against Proletcult and were used for "strategical" reapproach of Proletcult towards avant-garde.

