

KONSTRUKTYWIZM TATLINA -
PROBLEM SPOŁECZNEGO STATUSU DZIAŁAŃ ARTYSTYCZNYCH

I. Twórczość Tatlina przed rewolucją.

Władimir Tatlin urodził się w roku 1885. Od roku 1910 działał jako malarz. Język malarski jego prac z tego okresu początkowego był bliski poczynaniom różnych artystów rosyjskich, którzy wtedy eksperymentowali, rozbijając, dynamizując przedstawienia. Tak jak inni interesował się artystycznymi nowinkami z Zachodu. Aktualne były: futuryzm i kubizm. W 1913 Tatlin przyłączył się do grupy ukraińskich śpiewaków, którzy jechali na występy do Berlina. W Berlinie sprzedał złoty zegarek i mógł dzięki temu udać się do Paryża. Zależało mu najbardziej na poznaniu tego co robił Picasso. Co stworzył Tatlin po powrocie? Były to kompozycje, które nazywał malarskimi reliefami. Kompozycje te, posiadające jeszcze ramy i tło, budowane były z prawdziwych materiałów, jak cyna, drewno, stal, szkło, gips. Oto opis jednego z reliefów, pióra Camili Gray: "cylindryczna puszka podpira kawałek drewna z jednej strony, a z drugiej ma cienki zamalowany kawałek sklejk; pomiędzy nimi jest zaklinowany kawałek szkła; powyżej, za nimi cienki pręt drewniany, na jego końcu zatknięty jest kwadratowy kawałek stali."

Kubiści Braque i Picasso, w pewnym okresie komponowali swe obrazy z odprysków rzeczywistości, z wszystkiego co wpadło pod rękę, z liter, tapet, skrawków gazet. W porównaniu z nimi łatwo dostrzec zależność prac Tatlina ale i zarazem ich wyraźną swoistość. Śledźmy dalszy rozwój Tatlina. Od około 1915 - 16 tworzy "kątowe kontrreliefy". Kompozycje te odrywają się od płaszczyzny, tkwią w przestrzeni. Powstaje "forma złożona z przeciwnających się rytmicznie planów, rozszczępiona przestrzeń", jak pisze Gray. Nie są to już obrazy, nie się tu nie imituje, chodzi tylko o konstrukcję. Czy przemiana w tym wypadku oznaczała jedynie przemianę struktury dzieła? Czy nowa struktura nie zapowiadała nowej funkcji?

Kątowe kontrreliefy otrzymały "społeczną funkcję" w Cafe Pittoresque, którą zorganizował Tatlin razem z Rodczenką i Jakuzowem, w 1917 roku, po rewolucji lutowej, na zamówienie przemysłowca Filipowa. Miejsce to, które możnaby porównać do

Cafe Voltaire Tristana Tzary w Zurychu, stało się centrum zwariowanego, wojennego świata, miejscem artystycznych orgii. Dynamiczne konstrukcje Tatlina, przychepione do ścian, ustawione w kącie, zwieszające się z sufitu "burzyły" wyobrażenia o pomieszczeniu jako przestrzeni zamkniętej ścianami" /Gray/.

Wymienione działania Tatlina można odczytać w następującym kontekście: plastyczny eksperyment, kontakt z grupą awangardy, kawiarnia artystyczna, historyczny okres przed rewolucją październikową. Po rewolucji warunki będą bardziej złożone.

II. Lewica artystyczna.

Po pierwsze: trudno byłoby powiedzieć, do jakiego stopnia istniała odpowiedniość między tzw. lewicą artystyczną, a tymi siłami politycznymi, które dokonały rewolucji. Związek artystów z rewolucją to problem skomplikowany. Pewne okoliczności sprawiły, że grupy artystów młodych, które przed rewolucją cierpiały na materialny niedostatek i ograniczone możliwości działania, znalazły się po rewolucji w znacznie lepszym położeniu. Władza miała przede wszystkim negatywny stosunek do grup akademickich, bowiem społecznym sensem ich twórczości było nadawanie prestiżu staremu porządkom, samodzierżawiu. Eksperymentatorzy z nastawieniem burzycielskim, jak np. futuryści otrzymali więc teraz możliwości działania. Wszystkie niemal komisje, rady i naczelne instytucje artystyczne obsadzone były przez awangardę. Artyści z dużym zapałem włączali się w proces rewolucyjnych przeobrażeń. W tej rewolucji kulturalnej brały udział różne grupy, posiadające różne artystyczne programy. Czy wszyscy artyści uświadamiali sobie sens swych działań, w sytuacji, gdy społeczna skala tych działań została gwałtownie powiększona? Czy niektórych zachowań nie należy interpretować w kategoriach fałszywej świadomości, która zakrywa egoistyczne interesy grup, potrzebę sukcesu? Oto potencjalna granica jakościowa w interpretacji dokonań. Różne programy artystyczne zakładały różne wizje kultury i różne wizje przeobrażeń społecznych. Ten pluralizm był niejako uzasadniony, bo z drugiej strony i eksperyment socjalny dokonywany przez władzę, w swych początkach też miał wiele różnych perspektyw, a nie jedną.

47

Artyści, należący do inteligencji, warstwy - jak twierdził Lunaczarski - zawieszanej w próżni pomiędzy dwoma głównymi klasami społeczeństwa rosyjskiego, stanęli po stronie proletariatu. Na jak długo i z jaką konsekwencją? Napięcie pomiędzy klasami istniało przecież nadal, nawet po rewolucji, a organizacja nowych stosunków dopiero się zaczynała. Jeśli więc jedną granicę wyznacza fałszywa świadomość artystów starających się za wszelką cenę zaszcześcić rzeczywistości swą twórczość, to drugą granicę wyznaczy praktyka artystów, którzy kierowali twórcze intencje ku samej rzeczywistości społecznej.

III. Rewolucja artystyczna.

Efektem zupełnie zewnętrznym porozumienia między rewolucyjną władzą a lewicą artystyczną było wyjście kubizmu, futuryzmu i różnych innych "abstrakcji" z kawiarni, klubów i prywatnych pracowni na ulice. Ściany domów, parkany, dachy, ciężarówki i pociągi pokryły się zrytmizowanymi, geometrycznymi kompozycjami. Rocznicą rewolucji, święto 1 maja uzyskały ultranowoczesną oprawę. Kazimierz Malewicz malował płoty i ściany Witebska w romby i kwadraty. "Gazeta Futurystów" opublikowała na początku 1918 roku Dekret o demokratyzacji sztuki, o literaturze parkanowej i malarstwie ulicznym, który kończył się tak: "pierwsze rozplakatowanie wierszy i wywieszenie obrazów nastąpi w Moskwie w dniu wyjścia naszej gazety". Wywieszając na murach swój dekret futuryści wzorowali się na obwieszczeniach rządowych.

Rewolucyjna siła "kubofuturyzmu" musiała się wyczerpać. Formy te, jeśli zawierały w pierwszej chwili jakiś komunikat, oznajmiając np., że oto pojawiło się w życiu ulicy, w życiu miasta coś nowego, jeśli potrafiły - zgodnie z doktryną formalistów - "wytrącić widza z automatyzmu percepcji", to w następnej już chwili uderzały w barierę niekomunikatywności. Bariera ta pojawiała się mianowicie wtedy, kiedy ultranowoczesne formy wywinowane z ich dotychczasowych enklaw na widok publiczny, zaczynały egzystować w potoczności. Zdołały w ten sposób ujawnić jedynie powierzchowne treści sztuki awangardowej i potem doprowadzały do nieporozumień i zamieszania. Sztuka awangardy miała jednak też inny potencjał, głębszy. Konstruktywistyczne czyste formy, "laboratoryjne" powstawały przecież w kontrakcji na ekspansję histo-

rycznego kostiumu, burżuazyjnej maskarady. Jeszcze przed rewolucją. Te treści stały się specjalnie aktualne podczas rewolucji, która miała być procesem wyzwolenia proletariatu z urzeczowionych stosunków społecznych. By mogły się one ujawnić, trzeba było jeszcze stworzyć nowe, adekwatne sytuacje społecznego odbioru.

IV. Instytucje.

Jakie więc nowe perspektywy dla działań artystycznych powstawały w instytucjach kultury w rewolucyjnej Rosji? Futuryści, korzystając z licencji władzy stworzyli pismo "Sztuka Komuny". Był to organ oficjalny wydziału plastyki przy Komisariacie Oświaty. Komuniści - futuryści nazwali się w skrócie komfutami. W Piotrogradzie podjęto próbę zalegalizowania kolektywu komfutów w rejonowym Komitecie partii. Deklaracja głosiła "konieczność przekształcenia wszystkich form życia", ponieważ jak twierdzili - "rewolucja nie może się dokonać jednostronnie, tylko w dziedzinie ustrojowo - politycznej".

Przy wydziale plastyki Komisariatu Oświaty istniał także Instytut Kultury Artystycznej: Inchuk. Teoretyczne doświadczenia Inchuku przekazywano tzw. Wchutemasom. Były to szkoły pomyślane jako pracownie artystyczne - techniczne. Zaczęły one powstawać w 1920 roku i miały kształcić artystów plastyków do gospodarki narodowej. W tym roku 1920 Tatlin wykładał w Piotrogradzie, gdzie powstawały wtedy tzw. Wolne Pracownie. Przyjmowano tam wszystkich chętnych, którzy, jeśli tylko ukończyli 16 lat, mogli zgłaszać się przez cały rok. Prócz głównych zajęć odbywały się tam dyskusje w grupach tworzących się spontanicznie, dawano nieoficjalne lekcje otwarte dla publiczności. We Wchutemasie zaś pracował Tatlin w latach 1927-28, m.in. w pracowni ceramiki. Robił wtedy ze studentami komplet naczyń dla przedszkoli. W innej pracowni powstawały nowe rodzaje mebli, wielofunkcyjne, składane, przenośne.

V. Produktywizm.

Utyliteryzm twórczości powstającej we Wchutemasie łączy się z szerokim zjawiskiem postaw, jakie zaczynali przyjmować niektórzy artyści na początku lat dwudziestych, postaw określonych

zbiorową nazwą produktywizmu. Ten kierunek artystyczny tworzyli ludzie należący do głośnego ugrupowania konstruktywistów. Wśród konstruktywistów pojawiły się mianowicie hasła, które wskazywały artystom drogę do przemysłu, do produkcji. Działo się to zgodnie z perspektywą niektórych ideologów rewolucji, którzy mówili o stworzeniu kultury proletariackiej, w oparciu o aktywność samego proletariatu. Powstał tzw. Proletkult, bardzo silna organizacja działająca przez rozbudowaną sieć klubów samokształceniowych, uniwersytetów robotniczych. Wg ideologów Proletkultu, "fakt przewrotu politycznego implikuje konieczność dokonania również radykalnych posunięć w sferze życia kulturalnego". Proces ten miał się dokonywać w laboratoriach proletkultowskiego systemu rękami samych robotników, przy technicznej pomocy ze strony inteligencji, w warunkach pełnej suwerenności i autonomiczności wobec władzy państwowej" /- tak ideologię Proletkultu interpretuje Drawicz/.

Do oddziałów Proletkultu przechodzili masowo konstruktywiści. Teorie Proletkultu i teorie konstruktywistyczno-produktywistyczne są w dużym stopniu podobne. Bogdanow, wódz duchowy Proletkultu, cieszący się prestiżem największego filozofa w Rosji twierdził, że klasowe antynomie w społeczeństwie zostaną zniesione, gdy zrealizuje się ideał robotnika-organizatora produkcji. Wtedy dopiero spełni się rewolucja, gdy zniesione zostanie wyobcowanie robotnika w pracy. W tym procesie miała - wg Bogdanowa - wielką rolę odegrać sztuka. Aleksander Gan w książce o konstruktywizmie /1922/ pisał: "teraz rzeczowe kształtowanie przedmiotu powinno zastąpić artystyczne kombinacje /.../, sztuka powinna zaś stać się organizacyjnym elementem pracy, czynić jednolitość nastroju wszystkich uczestników i koordynację tego nastroju z pracą".

Jako ilustrację potraktujmy "normalne ubranie" Tatlina. Przez niego tak właśnie nazwane dzieło było projektem, który powstał podczas pracy Tatlina w zakładach przemysłu odzieżowego Szwajprom.

VI. "Zniesienie" sztuki.

Praca artysty miała się całkowicie wyczerpywać w konstruowaniu użytecznych przedmiotów. Czy w ten sposób sztuka miała przestać istnieć? Czy instytucja sztuki miała obumrzeć tak, jak

instytucja państwa po wypełnieniu się kultury proletariackiej czyli komunizmu? Osip Brik, teoretyk produktywizmu pisał: "problem sztuki nie poddany został jeszcze rewolucyjnej krytyce". Krytyka sztuki była krytyką społeczeństwa burżuazyjnego, w którym sztuka stała się "gettem aktywności". Zgodnie z tym nadejście społecznej wolności odebrałoby sztuce rację bytu.

Ale obumieranie sztuki było tylko perspektywą zachowań artysty awangardowego. Pracę w fabryce traktował konstruktywista przejściowo i nie rezygnował ze swego statusu, z bycia artystą. Pokazując się w stroju robotniczym, pokazywał przede wszystkim siebie. Tak chyba należy patrzeć na wizerunek Tatlina w "normalnym ubraniu". Pobyt w fabryce to tylko pojedyncza akcja, gest artysty. Co tym gestem wskazywał było wprawdzie istotne i jakoś wielostronne i głęboko powiązane z najważniejszymi przemianami rewolucji. Także i dzieło, które nazywano rzeczą, konstrukcją, produktem stawało się na powrót - w takiej perspektywie - dziełem. Metafora, w intencji artysty była zastępowana użytecznością, ale potem, w społecznym odbiorze przedmiot i konstrukcja, choć użyteczne zaczynały mówić znowu więcej niż o samym sobie. Wskazywały kierunek rewolucji.

Taka była dialektyka czystej formy i nadbudowującej się artystycznej utopii. Zniesienie sztuki było dialektyczne, czyli takie które ocala znoszony przedmiot. Rozważmy krótko przypadek wieży III Międzynarodówki, którą Tatlin projektował w 1920 roku, wykonując jej 25-metrowy model /do realizacji nie doszło/. Wieża miała być zbudowana z żelaza i szkła, cylindryczne i stożkowe części miały obracać się zgodnie z rytmem w przyrodzie, z zewnątrz ekran, na którym miał być przez całą dobę wyświetlany film z bieżącymi wiadomościami.

Tatlin twierdził, że wykonał swój model, kierując się konstruktywnym wykorzystaniem materiałów do zrealizowania funkcji budowli. Trocki zaś, w swej przenikliwej analizie zauważa, że cała spiralno - filarowa konstrukcja, opasująca pomieszczenia na wykłady i konferencje, robi wrażenie rusztowania, którego zapomniano zdjąć. Wg niego cała ta konstrukcja ma jakości estetyczno - symbolizacyjne.

Dzisiejszy badacz powiada, że wieża Tatlina była ekspresyjną obietnicą wiecznej nadziei.

VII. Letatlin, powrót znaczenia artystycznych utopii.

Borys Arwatow pisał w "Lefie", piśmie artystycznej lewicy o "mieście przyszłości", projekcie konstruktysty Ławńskiego: "Utopia wrasta w rdzeń procesu historycznego, staje się siłą materialną, organizującą ludzkość./.../ Jeżeli zmateralizowana utopia tylko alegorycznie podobna jest do utopii zrealizowanej, to wypływa stąd wniosek: pomóście zrealizować wskazaną drogę./.../ Niech indywidualna próba, ów romantyczny skok nad przepaścią, przekształci się w zbiorową, świadomą, laboratoryjnie zorganizowaną współpracę." I jeszcze Arwatow: "Moją rzeczą jest zaproponować - oświadczył aniołom Majakowski. To samo inżynierom oznajmia Ławński, jego zainteresowała głównie społeczna strona rzeczy, forma nowego życia."

Możnaby przypuszczać, iż niektórzy konstruktystyś pojmowali termin użyteczność, jako użycie konstrukcji, a więc artystycznych, czystych form do organizowania form społecznego życia. Osip Brik tak pisał o konstruktystyś Rodeczence: "Wie, że nie ma praw konstruowania danych raz na zawsze lecz, że każde zadanie należy rozwiązywać w nowy sposób, biorąc pod uwagę warunki określające dany indywidualny przypadek". Czy nie chodzi tu także o taktykę tych twórców, którzy rozumiejąc podejrzaną dwuznaczność statusu artysty w epoce, która uwydatniała wartość robotnika-producenta, rezygnowali z wielu artystycznych funkcji, pozostawiali jednak na pograniczu sztuki by wykorzystać możliwości jakie dawała taka sytuacja. Będąc w awangardzie, odcinali się od tego co było z tyłu za nimi, co było już tylko sztuką. Bogdanow pisał o niebezpieczeństwie jakie kryje się w zabytkach starej kultury, ponieważ może ona opanować duszę proletariatu tak, jak pieniądź opanował duszę burżuazji. Konstruktystyś rozszerzali obszar sztuki, poszukując dla siebie społecznej funkcji, by móc być "produktywnym", tworzyć utopijne utopijne projekty czegoś, czego jeszcze nie ma, czyli ustalać nowe perspektywy i horyzonty.

Jakie mogły być punkty styku problemów artystycznych i społecznych? Tatlin, w komentarzu do projektu wieży III Międzynarodówki pisał krytycznie o sztuce: "wszelki związek między malarstwem i rzeźbą został zagubiony, wynikiem był indywidualizm". Odnalezienie tego związku łączyło się wg Tatlina z przeciwieństwem indywidualizmu, z kolektywizmem. Realizowaną utopię

twórczości kolektywnej pokazuje zachowane zdjęcie z pracy przy modelu wieży. Jest na nim Tatlin i jego dwaj współpracownicy.

Warunki i obszary działania produktywisty zostały już dotąd przynajmniej naszkicowane. Można było w nich obierać różne drogi. Często wynikały one z bałwochwalczej postawy wobec produkcji i przemysłu: "Buchające ogniem fabryki nie wydają się nam brzydkie. W kominach fabrycznych coraz częściej dostrzegamy swoiste piękno". Tatlin zaś widział problem produkcji i własny twórczy eksperyment w planie rewolucji świadomości i rewolucji w kulturze. W programowym tekście "Sztuka ku technologii" pisał tak: "Pojawienie się nowych kulturalnych instytucji, żywych w naszym codziennym życiu, instytucji, w których masy mogą żyć, myśleć i rozwijać swe zdolności, wymaga od artysty nie tylko odczucia powierzchownej dekoratywności, ale nade wszystko uczucia dla rzeczy, które nadają się do nowej egzystencji i jej dialektyki". W końcu tego tekstu Tatlin zawiadamiał, że w eksperymentalnym laboratorium naukowym do badań "kultury materialnej" - razem z nim pracowali jego dwaj uczniowie - powstał Letatlin.

x x x

" - Powiedz mi, co to jest: dzieło sztuki czy wytwór technologiczny ?

- W jakim sensie ?

- Bardzo bym chciał wiedzieć jak mam rozumieć Twojego ptaka, jako demonstrację abstrakcyjnych form, czy też chodzi o to, żeby można tym szybowcem latać ? Z góry na przykład, lub z wysokiej wieży, czy może do góry, pod wiatr ?

- Ja nie chcę, żeby ludzie traktowali ten przedmiot wyłącznie jako przedmiot utylitarny. Robiłem to jako artysta. Popatrz na te zgięte skrzydła. Wierzmy, że są estetycznie doskonałe. Czy nie myślisz, że Letatlin daje wrażenie estetycznej persekcji? /.../ Ja liczę na mój aparat, na to, że jest w stanie utrzymać człowieka w powietrzu. /.../ Musimy się uczyć na nim latać. Tak samo, jak uczymy się pływać w wodzie i jeździć rowerem.

- Na jakiej zasadzie ten aparat będzie mógł latać ?

- Tak samo jak szybowiec. Moje skrzydła mogą wykonać trzy rodzaje ruchu, jak ptak. Można kołysać się w powietrzu. Człowiek leży na brzuchu, w środku szybowca, kładzie ręce i stopy.

w rzemienie i podnosi się, lecąc pod wiatr.

- Jak wpadłeś na ten pomysł ?

- Jest on bardzo stary, jak Ikar. Zaczynałem od formy organicznej. Obserwowałem młode żurawie, które uczyły się latać. Kupiłem parę żurawi i zacząłem się od nich uczyć. Młode żurawie są tak samo bezbronne wobec wiatru, jak my ludzie. Chciałem zwrócić człowiekowi uczucie lotu. Zostaliśmy pozbawieni tego przez mechaniczny lot samolotu. Nie możemy czuć ruchu naszego ciała w powietrzu.

- Jaką wartość praktyczną ma twój aparat ?

- Taką samą jak szybowiec. Czy proletariatus nie ma korzyści praktycznych z szybowca ? Jeszcze jest za wcześnie, by mówić o przyszłych lotach rowerem powietrznym. Nowy aparat jeszcze nie został wypróbowany. Teraz, wiosną wyjdziemy z namiotami i będziemy go wypróbowywać. /.../ Bardzo chcę podkreślić estetyczną stronę tego przedmiotu. Teraz sztuka zmierza ku technologii. "

Wacław Sobaszek