

# Andrzej Turowski

---

## Konstruktywistyczna przemiana

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (31), 89-110

---

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Andrzej Turowski*

### **Konstruktywistyczna przemiana \***

W centrum uwagi konstruktywizmu pozostawało zagadnienie człowieka w świecie rzeczy, które nurt ten starał się rozwiązać, przewyciężając romantyczny problem wyobcowania indywiduum ze świata ku własnej świadomości. Pragnął tym samym usytuować się na nowo wobec tego problemu, który określał przemianę całej myśli XIX-wiecznej, prowadząc do modernistycznego izolacjonizmu zamkniętego w swej całości człowieka, obcego innym ludziom, społeczeństwu i naturze. Konstruktywizm, podejmując tę kwestię, przeciwstawiał się całkowicie tak romantycznym, jak i modernistycznym konsekwencjom. Widział twórcę inaczej, na nowo, jako rezultat i podmiot, indywidualny i społeczny, w procesie zmian natury i historii, w których aktywnie uczestnicząc, zmieniał sam proces i tworzył w nim siebie.

Kreacjonistyczny a zarazem w swej dialektyce współzależny w rozwoju świat, człowiek i rzeczy były podstawą dyskusji konstruktywistycznych. Uczestnictwo i otwarcie ku rzeczywistości nakazywało konstruktywistom precyzować charakter tej rzeczywistości, co czynili zgodnie z tradycją materialistyczną, definiując ją jako proces historyczny, a więc i społeczny, rozgrywający się wśród ludzi i rzeczy.

Człowiek  
pośród  
rzeczy

---

\* Fragment książki *Rewolucja konstruktywistyczna* przygotowywanej do druku przez Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Aktywność podmiotu to działanie w świecie — w społeczeństwie i wśród produktów tego społeczeństwa. „Rzeczowy” — produktywistyczny kracjonizm wskazywał artystom nowe i ich zdaniem faktyczne funkcje w świecie. Zaprzeczając dotychczasowej metafizycznej koncepcji estetyki, konstruktywizm był przekonany o tym, że rzeczywistość jest cała „rzeczywista”, a bazując na tym przekonaniu formułował nową definicję dzieła sztuki i estetyki. W nowej koncepcji formy zawarł całą, mieszczącą się dotychczas w sferze ducha, sferę wartości i działań artystycznych. „Aktywistyczna” koncepcja świata pozwoliła mu w innej perspektywie spojrzeć na sam akt twórczy i charakter procesu tworzenia. Odrzucając jego motywacje transcendentne, próbował określić go w kategoriach funkcjonalnych. Odtąd podstawą tego procesu miała być, wypracowywana w trakcie produkcyjnego procesu tworzenia, zgodność środków z celem, jako jedyne kryterium rodzajowe sztuki a zarazem usprawiedliwienie społeczne tej działalności.

Procesualność  
i utopia

Przyjmując procesualny charakter świata i swego miejsca w tym świecie, konstruktywizm formułował nową teleologię nie tylko dla jednostkowego dzieła, lecz również dla obszaru całego uniwersum. W ten sposób kształtował futurologiczny obraz świata zawarty w jego utopii, widząc niedościgniony dziś ideał nowej jedności i porządku w perspektywicznej wizji.

Totalność programu konstruktywistycznego, mimo obrazoburczych haseł, mieszcząca się zawsze w sferze sztuki i myślenia artystycznego determinowała charakter i zakres tej utopii, a zarazem świadczyła „na dziś” w momencie wykraczania poza sztukę w uniwersalnych aspiracjach — o nieprzystosowaniu tej twórczości do konkretnej sytuacji historycznej, czasem zaś o słabości ich oręża, tam gdzie zmiany dokonywały się w innej płaszczyźnie.

Deklarowany materializm, historyzm, socjologizm, w swym mechanicyzmie, w swych sprzecznościach

i niekonsekwencjach okazywały się powierzchowne, a dialektyczny punkt wyjścia był ruchem ku Absolutowi Konstrukcji. Zarazem pod powierzchnią tych haseł pozostawała ich sztuka — w swej retoryce nadzwyczaj czuły barometr nowego widzenia świata, swą wyobraźnią wykraczająca poza granice tego świata a wrażliwością odpowiadająca rzeczywistym konfliktom ludzi ją tworzących. Powstawała poetyka sztuki konstruktywistycznej.

\* \* \*

Przekonanie dziewiętnastowiecznego artysty o sobie samym oparte było na ulegającym w ciągu stulecia pewnym mutacjom, przeświadczeniu o jego wyjątkowej pozycji w świecie. Wyjątkowość tę cechowały szczególne predyspozycje twórcy — natury zarówno fizycznej, jak i psychicznej. Kluczem spinającym ten zespół przekonań była metafizyka jaźni jako pozaracjonalnej świadomości, którą obdarzony był tylko artysta; jaźni, która z kolei leżała u podstaw mistycznie i ekstatycznie pojmowanego aktu twórczego. Naturalne wyposażenie artysty w ten „aparat”, stanowiący źródło poznania, a zarazem istotę bytu, wyróżniało go zarówno z natury, jak i spośród innych członków społeczeństwa, nadając mu rangę genialności, społeczny status *geniusza*, osoby obdarzonej wyjątkowym darem natury, zdolnościami twórczymi nie dającymi się wytłumaczyć, nie dającymi się ująć poza aktem twórczym. Akt twórczy w takim ujęciu był *ekspresją jaźni*, kondensacją celów ludzkiego życia jako kosmicznego poznania a zarazem w planie prywatnym genialnego artysty był egzystencjalną realizacją jego osobowości, nadaniem kształtu jego życiu.

Metafizyka  
jaźni

Idea geniusza i ekspresji, jako faktu posiadania i wyrażania jaźni, musiała się realizować wbrew wszystkim ograniczeniom, zakładając w dziedzinie etyki za-

Poza i ponad  
społeczeństwem

sadę pełnej *wolności*, jako tylko jemu przynależnej, a zarazem twórczości koniecznej. Jażń kosmiczna, czyniąc z artysty pomazańca, „kapłana”, sytuowała go ponad społeczeństwem z racji jego posłannictwa. Wielorakie przyczyny złożyły się na ukształtowanie się w XIX w. tego modelu twórcy wyalienowanego społecznie. Między innymi niewątpliwie wpłynął na to kryzys gubiącego się w sprzecznościach społecznych i ekonomicznych mieszczaństwa i jego idei humanizmu, wyrażając się jako ostateczna konsekwencja tej perspektywy, w której artysta w romantyzmie utracił własną tożsamość z naturą, a wraz z końcem wieku, w atmosferze dekadencji utracił siebie w sferze życia społecznego. Sytuując się poza naturą, sytuował się poza społeczeństwem, choć mitologizując swoją pozycję, odnajdował siebie ponad społeczeństwem.

On sam, w swoim świecie, otaczał się nieprzezroczystą powłoką, ukrywając pod nią obok siebie również i własne produkty — dzieła sztuki. Wraz z psychologiczną autonomizacją osobowości postępowała formalistyczna autonomizacja dzieła sztuki. Na gruncie teorii sztuki epoki modernizmu, sztuki przełomu XIX—XX w. było to zjawisko bardzo znaczne, mające bardzo głębokie implikacje jeszcze w wieku XX.

Artystyczne  
tłumaczenie  
idei

W poszukiwaniu autonomii swych twórców artysta docierał do prób określenia specyfiki swego „języka” plastycznego, formalnego systemu barw, linii, kształtów. „Obraz zanim się stanie koniem bitewnym — przypomnijmy słynne sformułowanie z końca XIX w. M. Denisa — nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku”. Artysta w tym kontekście wierzył przede wszystkim w samą czynność „malowania”, „rysowania” — zmysłowego uczestnictwa w tym, co staje się „materią obrazu”. Proces twórczy to specjalistyczna praca w materii, przekształcanie farby, zapisywanie, oznaczanie. „Przeznaczeniem malarstwa — pisał teoretyk symbolizmu

A. Aurier — jest wyrażenie idei poprzez tłumaczenie ich na specjalny język. Istotnie, w oczach artysty, tzn. w oczach człowieka wyrażającego Byty absolutne, przedmioty, tzn. byty względne, które stanowią jedynie proporcjonalne do względności naszych zmysłów przykłady bytów absolutnych i podstawowych — idei, przedmioty nie mogą więc posiadać wartości jako przedmioty. Dla artysty mogą to być jedynie *znaki*. Są to litery ogromnego alfabetu, które wymienić potrafi tylko człowiek utalentowany. Zapisać myśl lub poemat przy pomocy znaków (...) oto zadanie artysty”.

Odizolowana od świata a skonkretyzowana w materii malarskiej forma, zdaniem symbolistów z przełomu wieku, jest otwarta dla sensu, będzie „wyrażała idee poprzez formy”, będzie je wyrażała w ich nieuchwytnym kształcie, w ich amorficznej postaci, w ustawicznej ucieczce znaczeń; w niedopasowaniu obrazu do natury, jak powie później Cézanne; a jednocześnie w ustawicznym „umykaniu przedmiotu”, czym trapił się kubiści; w „muzyce form i kolorów” Kandinsky’ego, w „energetycznym kosmosie” Malewicza. Spuścizny symbolistycznej koncepcji formy i dzieła sztuki moglibyśmy szukać dalej. Modernistyczny związek między ideą a formą również dla wielu twórców XX w. wydał się raz na zawsze określony.

Rewolucja *konstruktywistyczna* rozpoczynała się w tym miejscu. Rozpoczynała się — ocierając się o nową morfologię kubizmu, tkwiąc zaś swoimi korzeniami w futurystycznym realizmie pozarozumowym, w jego malarstwie, w jego sformułowanym przez poetów, a dopowiedzianym przez formalistów rosyjskich haśle odwracającym modernistyczną relację: zastąpienia formy wyrażającej — formą kształtującą ideę. Związek między przedstawiającym obrazem a przedstawioną ideą został zacieśniony i na nowo określony. Zmiany dokonywane w składni obrazu, kombinatoryka kolażu były zmianami znaczeń wynikających ze zmian dokonujących się w języku

Forma  
kształtująca  
ideę

obrazu. Autonomia obrazu jeszcze raz została ustalona na gruncie formy, istotą sztuki stał się jeszcze raz język. Konsekwencji futurystycznych „słów na wolności”, malowanych „rozbitych kształtów” należy już szukać w malarstwie konstruktywistycznym.

Konstruktywizm analityczny podjął się pracy nad „językiem plastyki”, porzucił świat dla autonomii formy. Jako zadanie postawił sobie konieczność dotarcia do jej podstawowych elementów, uważając, że określenie ich i zbadanie pozwoli zgłębić istotę sztuki, wyznaczyć jej granice.

U podstaw takiej drogi leżało przekonanie, zgodne zresztą z historycznym i potocznym doświadczeniem konstruktywistów, o radykalnej opozycji między sferą kultury a natury. Kultury opartej na precyzyjnych prawach, wyrażających się ładem, porządkiem, systemowością i natury przeciwstawianej jej jako żywioł, chaos, bezrozumność. Język plastyki sytuuje się w sferze ładu, ich zdaniem musi być oparty na jakimś prawie, którego odkrycie pozwoliłoby rozbić wieżę Babel i przywracając jedność języka, przywrócić wiedzę, a dzięki tej przekształcić chaotyczną naturę w świat „rozumnej” cywilizacji.

Konstruktywiści w punkcie swego wyjścia wierzyli w Sztukę, mieli nadzieję, że zabiegi analityczne, działania elementaryzacyjne doprowadzą do odkrycia jej istoty. Wierzyli tym samym, że sztuka sama przez się potrafi się obronić — jej siłą jest jej forma. Najpierw należało jednak, kontynuując dzieło futurystyczne, zmodyfikować definicję formy i w tym formalnym systemie języka plastycznego ująć zarówno ideę, jak i jej obraz. Wobec estetyki symbolizmu było to zamknięcie formy wobec świata absolutnych idei, a otwarcie jej na obszar relacji przedmiotowych i społecznych. Położenie nacisku na formę zmusiło ponadto konstruktywistów do zauważenia formy w całej dotychczasowej sztuce, skrzętnie ukrywanej pod różnymi obcymi a zdawać by się mogło właściwymi sztuce problemami. Dlatego konstruktywiści przede wszystkim przywrócili z takim szumem zane-

Język ładu  
i prawa

Przywrócenie  
tradycji

gowaną przez futurystów całą dotychczasową tradycję. Przywrócili oczywiście tylko w tym zakresie, w jakim sztuka przeszła była „formą”. Tym samym też zostali zmuszeni do określenia miejsca swego malarstwa w kontekście całej sztuki formalnej, co okazało się możliwe dzięki nowej pisanej i malowanej przez nich historii sztuki. Zauważyli ponadto, nie bez stroniczości, że ich droga jest konsekwencją podskórnie i z wielką precyzją rozwijanych, bliskich im problemów plastycznych w drodze ewolucji. Do nich, konstruktywistów, miało należeć powiedzenie ostatniego słowa. Byli do tego tym bardziej uprawnieni, że cała ich działalność nastawiona miała być właśnie na samowiedzę formalną, a więc stojącą na najwyższym stopniu uogólnienia teorią formy w sztuce. Ich forma komunikowała formę, a zdobywając swoją samowiedzę wewnątrz niej samej, coraz wyraźniej zamykała się w swej „nieprzezroczystości”, coraz wyraźniej siebie jako formę uprzedmiotowiała.

Prowadzone z niebywałą konsekwencją doświadczenia analityczne konstruktywizmu i ich teoretyczne uogólnienie, prowadzone pod hasłem autonomii sztuki, pozbawiały powoli formę zdolności komunikowania czegokolwiek. Zapominając w swym purystycznym ekstremizmie o funkcjonalnym znaczeniu języka, z formy zrobiono skamielinę. Obnażona forma przedstawiała być „przezroczysta” wobec świata, stając się światem samym. Idea, obraz i rzecz zostały utożsamione. Początkowe ujawnianie znaczenia w samej formie doprowadziło do zidentyfikowania jej z samą rzeczą. Zabiegi demitologizacyjne, zabiegi purystyczne, zaprzeczające początkowo wyabsolutyzowanym ideom, w kolejności doprowadziły do zniwelowania znaczenia. Język plastyczny, tracąc swój konwencjonalny charakter, który sytuował go poprzez sferę kultury ponad przedmiotem, stawał się przedmiotem samym. Komunikacja miała się odbywać teraz nie za pomocą języka, lecz za pomocą rzeczy, przynosząc stan absolutnego porozumienia

Identyfikacja  
formy z rzeczą



i zrozumienia. Oczywiście tutaj konstruktywiści wkraczali na grunt swej pierwszej utopii — *utopii reistycznej*.

Rodczenko w korespondencji z Paryża tak ją szkicował:

„Światło ze Wschodu to nie tylko wyzwolenie pracy, światło ze Wschodu jest nowym stosunkiem do człowieka, kobiety, rzeczy. Nasze rzeczy w naszych rękach powinny być również towarzyszami, równymi, a nie tylko czarnymi, ponurymi niewolnikami jak tutaj.

Sztuka Wschodu powinna być znacjonalizowana i racjonalna. Rzeczy otrzymują sens, zostaną przyjaciółmi i towarzyszami człowieka i człowiek potrafi śmiać się, rozumieć i radować rzeczami”.

Uczłowieczony  
przedmiot...

W pierwszej swojej fazie konstruktywizm w miejsce futurystycznej, włoskiej wizji człowieka-przedmiotu, zautomatyzowanego mechanizmu bez troski proponuje utopię świata antropomorficznych przedmiotów i naturalnych ludzi, których miarą szczęścia byłaby *rozumność i radość*.

... i rozumny  
świat

Racjonalizm nie był dla nich sposobem poznania, a zasadą istnienia świata. Świat poznany dzięki nowym warunkom społecznym przestaje być chaotycznym światem natury, zyskuje „rozumność kultury”, ta ostatnia zaś, tracąc swój konwencjonalny — „tekstualny” charakter, zespałała się z nim w cywilizacji przyszłości. Porozumienie jest nie zapośredniczone a multiplikacja rzeczy nie zagrażała już więcej człowiekowi. Rzeczy, uzyskując „ludzki wymiar”, żyją z nim w pełnej symbiozie. Utopia ta w zniszczonej i zacofanej Rosji okresu Rewolucji i komunizmu wojennego mogła odpowiadać rzeczywistym potrzebom i realizować marzenia o świecie „obfitości rzeczy”. Z drugiej strony powstając w Rewolucji, odpowiadała na tak istotny problem, jakim było dążenie do ujawnienia „autentyczności rzeczy” — zmystyfikowanych w dotychczasowym świecie. Dlatego nie powinniśmy zapominać, że ta pierwsza utopia konstruktywistyczna rodziła się właśnie w burzliwych dniach Rewolucji a przemiany świadomości, jakie

się w niej dokonywały, musiały rodzić na swoich biegunach i takie konsekwencje.

Przykładem „rewolucyjnej dosłowności języka” może być społeczne funkcjonowanie metaforyki czasów Rewolucji.

„Pewnego razu — wspominał Erenburg — ujrzałem tłum przed arkuszem papieru, zatytułowanym «Dekret nr 1 o demokracji sztuki». Ktoś czytał na głos: «Odtąd wraz z obaleniem caratu zniesione zostaje ukrywanie sztuki w spiżarniach, szopach geniuszu ludzkiego, w pałacach, galeriach, salonach, bibliotekach, teatrach». Jakaś babcia pisnęła rozpaczliwie: «O jejkę! zabierają szopy». Mężczyzna w okularach, który czytał dekret na głos, wyjaśnił: «O szopach nie jest nic powiedziane, ale biblioteki zamkną no i naturalnie teatry». Albo: „W przedzień święta 1 maja 1919 roku w Kijowie zaproszono robotników i żołnierzy na spektakl *Owczego źródła* Lope de Vegi. Finał sztuki. Wrogowie zabici. Laurencja rzucając miecz woła triumfalnie «Nie ma już tyranów». Na scenie lud tańczy pełen radości... I oto jakby iskra przerzuciła się na widownię. Wszyscy wstają. Rozentuzjasmowana publiczność wznosi okrzyki. Cała sala wraz z aktorami śpiewa *Międzynarodówkę*. Spektakl sztuki *Owcze źródło* przekształcił się w wiec polityczny”.

Nie ma  
tyranów  
w Kijowie

Rewolucja, burząc dotychczasowy porządek społeczny, ujawniała fałsz na wszystkich poziomach życia, będąc prawdą odrzucała konwencje, słowo było nie komunikowaniem, a realizowaniem, nie było miejsca na przenośnię w działaniu. Dlatego też, patrząc na to z innej strony, tak wielką moc sprawczą miała retoryka wyrażana słowem i obrazem jako oręż walki politycznej. I nic dziwnego, jak niebezpiecznymi dla przemian samej Rewolucji, podobnie jak i jej użytecznymi, mogły być metafory głoszone przez awangardę artystyczną, nie liczące się ze skomplikowaną sytuacją. Mogła to być broń obosieczna. Metafora w okresie demystyfikacji rewolucyjnych nie przybierała w szerokich odczuciach społecznych swego charakteru parabolicznego i tam, gdzie ona występowała, zderzenie metafory (politycznej, artystycznej) z rzeczywistością rozbijało zawsze „poetykę” Rewolucji. Nie znaczy to, że z rewolucyjnego punktu widzenia metaforyka nie odgrywała poważnego za-

dania. Odgrywała je również nie tylko w sferze politycznej agitacji, ale i w dziedzinie rozbijania dotychczasowych reguł kultury.

Artysta  
robotnikiem  
formy i rzeczy

Konstrukttywizm w fazie analitycznej, proponując nową koncepcję dzieła sztuki, musiał określić siłą rzeczy nowe miejsce dla artysty w świecie. Przekreślając istnienie dzieła poza formą, sprowadzał artystę „na ziemię”, odbierając mu zarazem wszelkie atrybuty posłannictwa i prawo mediacji z Absolutem. Artysta został robotnikiem formy. W społecznym podziale pracy mieścił się początkowo jeszcze poza przemysłem, ze względu na autonomię swojego przedmiotu, ale charakter jego pracy coraz wyraźniej przybierał cechy procesu produkcyjnego. Oczywiście wraz z reifikacją doktryny konstruktywistycznej rozplýwała się również specyfika pracy artysty-robotnika. Z robotnika formy przekształcał się w robotnika rzeczy, a tam gdzie rzecz godziła się z człowiekiem — w „robotnika rzeczy utylitar-nych”, robotnika produktów przyszłego świata. W tym momencie wykraczamy już poza analityczno-rozważania konstruktywistów, przenosząc się coraz wyraźniej w nową ich fazę, która podważając reistyczną utopię, kształtowała nową wizję przyszłości w ideologii *produktywizmu* a zarazem określała nowe zadania dla artysty w procesie pracy twórczej. Należy tutaj zastanowić się nad jeszcze jednym zagadnieniem pojawiającym się w pierwszej fazie rozwoju konstruktywizmu, a funkcjonującym zmiennie w jego obszarze, dotyczącym popularnego pojęcia „artysty kolektywnego”. Koncepcja ta, mająca swe uzasadnienie w całym programie ruchu, sytuowała go najwyraźniej w opozycji do „indywidualizmu artystycznego” wieku XIX, a także wyróżniała konstruktywistyczne stanowisko wśród socjologizmu dyskusji o kolektywizmie Proletkultu. Autonomizacja formy i jej materializacja prowadziła do zminimalizowania funkcji uczestnictwa pojedynczego „ja” artysty w jej kształtowaniu. Skrajną wersją tego poglądu była koncepcja „życia form” w świecie nie-

zindywidualizowanych twórców, której przeciwny biegun sytuował się tam, gdzie twierdzono, że dzieło jest wynikiem „rozproszonych twórców” w całym procesie produkcyjnym. Twórcą w jednym i drugim wypadku, określającym granicę myśli konstruktywistycznej, był abstrakcyjny, anonimowy i kolektywny podmiot społeczny raz rozpoznawany w formie, raz gubiący się w podziale pracy.

Odmierna była koncepcja artysty kolektywnego ukształtowana wśród zwolenników Kultury Proletariackiej. Stojąc na gruncie genetycznych determinacji sztuki, sztuki jako ideologicznego wyrazu grupy społecznej — jako twórcę kolektywnego widziano tu określoną historycznie klasę społeczną. Gdyby artysta burżuazyjny nie stworzył danego dzieła, skłonni byli twierdzić, że i tak dane dzieło by powstało, ponieważ istniała burżuazja. Z drugiej strony w rozwiniętej charakterystyce kolektywizmu wśród rzeczników Kultury Proletariackiej pojawiały się i takie stanowiska, które zbliżały ich do konstruktywistów w kręgu produktywistycznej ideologii. Maszynistyczna normalizacja psychiki autora, twierdzono, „to podstawowa cecha anonimowości psychiki proletariackiej. Pozwala ona klasyfikować każdą oddzielną jednostkę proletariacką jako A, B, C lub 325, 0,75 itd.. Ta znormalizowana psychika i jej dynamizm są kluczem do zrozumienia ogromnej żywiołowości ruchu robotniczego, który przenosi się z kraju do kraju i działa, jakby milion głów stanowiło jedną wspólną głowę. W konsekwencji tendencja ta prowadzi niepostrzeżenie do wykluczenia myślenia indywidualnego, przekształcając się w obiektywną psychikę całej klasy”.

Mimo tych okazjonalnych zbieżności przedstawionych tu koncepcji z produktywizmem różnice między nimi a rzecznikami Kultury Proletariackiej były jednak istotne. Socjogenetyzm Proletkultu zaprzeczał w zasadzie konstruktywistycznym przekonaniom, iż przez sam fakt, że artysta jest „robotnikiem formy” — jest proletariuszem. Dla konstruktywistów

Kolektywny  
twórca

Znormalizowa-  
wana psychika

właśnie głoszona przez nich sztuka awangardowa musiała być proletariacka, dla Proletkultu odwrotnie, sztuka tworzona przez rzeczywisty proletariat była awangardowa. Różnica polegała na interpretacji związków między sztuką a społeczeństwem. Dla zwolenników Proletkultu związek ten określany był relacją genetyczno-ekspresyjną, sztuka wywodzi się i wyraża klasę społeczną; dla konstruktywisty był to związek strukturalno-funkcyjny. Dzieło sztuki, ich zdaniem, nie tyle w samej swej genezie, co w swej strukturze i procesie jej produkcyjnego kształtowania nabierało charakteru społecznego, realizując w efekcie funkcje społeczne, nie było jedynie wyrazem społeczeństwa. Konstruktywiści i tutaj zgodnie z ich własną koncepcją sztuki odbierają jej prawo do wyrażania świata.

Konstruktywizm analityczny, podważając zasadę sublimowania świata przez sztukę, nie miał zamiaru odrzucać sztuki, ale jednocześnie ostateczną konsekwencją jego metody było zanegowanie sztuki w niej samej. Dzieło pozbawione możliwości symbolizowania i wyrażania świata w swej zminimalizowanej strukturze stawało się światem samym. Dzieło sztuki stawało się przedmiotem, ale przedmiotem absurdalnym, pozbawionym wszelkich funkcji, zarówno „wyższych” artystycznych, jak i potocznie użytecznych. W ostatecznych sformułowaniach teoretycznych stwierdzano, że straciło ono możliwość ewokowania siebie samego.

Rozpoczynająca się w tym punkcie dyskusja *produktywistyczna*, nie zmierzając do przywrócenia przedmiotowi przekroczonego już statusu „dzieła sztuki”, pragnęła jednak nadać mu znaczenie. Dokonać się to mogło tylko przez ponowne otwarcie jego formy, nadanie jej celu tkwiącego poza nią. Ale jak, zastanawiali się artyści, zachować niezmistyfikowaną rzecz i zarazem nadać jej znaczenie? Rzecz, rozumowali produktywiści, to wytwór pracy, procesu produkcji, a ten nie jest tylko abstrakcyjnym sposobem przekształcania materii, lecz przede wszyst-

Dzieło sztuki  
przedmiotem  
absurdalnym

kim procesem społecznym. W ten sposób potraktowanie rzeczy nie jako abstrakcyjnego wytworu, ale efektu społeczno-materialnego procesu produkcyjnego mogło właśnie w nim uzyskać społeczną rację swojego istnienia, swój cel, funkcję i znaczenie. W trakcie wytwarzania forma nie tylko podlegała swemu materialnemu przekształceniu, ale otwierała się na społeczeństwo. Utylitaryzm dla produktywisty był wulgarnym praktycyzmem. Produktywizm nie zmierzał bynajmniej tylko do „raju obfitości pogodzonych i potrzebnych przedmiotów”. Przyszłość — jego zdaniem — to zorganizowana produkcja, produkcja kształtująca cele, w warunkach ustawicznie nowych technologii, to określenie nowych potrzeb, a nie tylko odpowiadanie na zamówienie społeczne. Oczywiście tak rozumiane znaczenie społeczne sensu produkcji rzeczy determinowało przede wszystkim określony sposób widzenia tego społeczeństwa, do którego się odnosiło, a zarazem wskazywało miejsce dla nowego „nieartysty” w tym społeczeństwie.

Kształtowanie  
celów i potrzeb

Dla produktywistów społeczeństwo to producenci podzieleni w procesie pracy, ale zarazem to ludzie zespoleni wspólnotą tego procesu. U podstaw programu produktywizmu leżała tym samym zasada „organizacji”. Uzasadnienie takiego obrazu społeczeństwa produktywiści mogli znaleźć w nadzwyczaj popularnej doktrynie A. Bogdanowa, głównego ideologa Proletkultu, w jego teorii o powszechnych prawach organizacji.

„Działalność organizacyjna człowieka, zdaniem Bogdanowa, dotyczyła całego życia, zarówno jego sfery materialnej, jak i intelektualnej. Wszystkie zainteresowania człowieka to zainteresowania organizacyjne”. Podziały klasowe to wynik stratyfikacji społecznych w procesie pracy, gdzie zawsze istnieją „organizatorzy” i „wykonawcy”. Patrząc na społeczeństwo z organizacyjnego punktu widzenia, Bogdanow bynajmniej nie sądzi, że robotnik-wykonawca zdolny będzie dokonać skutecznego przewrotu

Proletariusz-  
-organizator

i wypełnić stawiane przed nim zadanie przekształcenia społeczeństwa. Aby stało się to możliwe do zrealizowania, proletariat w procesie rozwoju społeczniego ulec musi zasadniczej metamorfozie: „proletariusz-wykonawca” przekształcić się musi w „proletariusza-organizatora”. A stanie się to dopiero wówczas, gdy kapitalistyczny dezintegrujący proces produkcji zostanie zastąpiony nową zintegrowaną produkcją, w pełni zmechanizowaną, kiedy rozproszone działania robotników-wykonawców zostaną zastąpione pracą maszyny a ich nową funkcją jako robotników-organizatorów będzie czuwanie nad tak zorganizowaną produkcją.

Nie ma sensu szerzej omawiać, jak daleka jest ta produktywistyczno-organizacyjna koncepcja historii, rewolucji i społeczeństwa od leninowskich założeń. Nie ma też sensu wskazywać, w jakim stopniu język produktywistów był próbą przeniesienia na grunt marksizmu tych niejednorodnych postaw. Cała historia prowadzonych wówczas sporów będzie wystarczającym przykładem na to, że na gruncie praktyki politycznej nastąpi pełne fiasko tego stanowiska w rzeczywistej sytuacji historycznej.

Rzeczy, produkcja i świadomość, zdaniem produktywistów, podlegają tym samym prawom organizacji. Nowy artysta-producent jest nie tyle wykonawcą rzeczy, co jej organizatorem. W odniesieniu do rzeczy dba jeszcze o pełne wykorzystanie materiału, choć w coraz większym stopniu interesuje go już nie przedmiot jako taki, ale „bezprzedmiotowa” relacja między procesem produkcji tego przedmiotu a jego eksploatacją społeczną. W samej produkcji czuwa nad organizacją jej całościowego przebiegu. W sferze świadomości — koryguje, oczyszcza, a wreszcie wskazuje idee, kształtuje potrzeby. Będąc rzecznikiem „dobrej roboty” — mistrzostwa produktywistycznego, jak powie Tarabukin, jest jednocześnie nauczycielem i ideologiem wiedzy o komunizmie. On wskazuje cele i zabezpiecza ich wyko-

nanie. Konstruktywistyczny robotnik formy — staje się *organizatorem myśli, a wreszcie życia*.

Przemiana ta dokonała się w obszarze zmian samoświadomości artystów produktywistycznych. W fazie analitycznej konstruktywizmu rozwój sztuki a zarazem historia były widziane przez pryzmat ewolucjonistycznej koncepcji mającej swe źródła w mechanistycznym myśleniu, według którego rozwój kultury a zarazem sztuki oparty był na anonimowym doskonaleniu się formy w autonomicznie pojmowanej historii. W tej perspektywie ówczesni konstruktywiści skłonni byli twierdzić, że gdyby nawet dany artysta nie stworzył danej formy — Kolumb nie odkrył Ameryki — to forma zgodnie z prawami rozwoju i tak by powstała — Ameryka zostałaby odkryta. Produktywizm, odrzucając zastaną kulturę, odrzucał ją w imię dialektycznej dynamiki, koncepcji aktywistycznej, w ramach której człowiek-twórca nie tylko był przedmiotem historii, ale jako działacz stawał się jej podmiotem; kultura nie istniała już więcej poza nim jako forma, lecz przez niego — jako myśl. Na tej drodze produktywistyczne doświadczenie coraz częściej eliminowało formę, podejmowało jej krytykę — jako tej, która jest uwiązana w przedmiocie, w efekcie w pełni ją negując w imię nobilitowanych wartości pojęć-idei. Był to niewątpliwie wynik dokonywanych jeszcze w początkach konstruktywizmu absolutyzacji pojęciowych poszczególnych elementów języka plastycznego jako przeciwstawnego bieguna ich materializacji, ale zarazem ta absolutyzacja w wydaniu produktywistów zaczynała przybierać charakter zasady wykraczającej poza język sztuki, w wyniku której zaczęli oni monopolizować — jak uczynił to m. in. A. Gan — prawo do formułowania i głoszenia „idei”. Początkowe zainteresowanie produktywistów konkretnym społeczeństwem przerodziło się w swoim przebiegu w rozważania coraz bardziej abstrakcyjne. Wraz z dematerializacją przedmiotu postępowała również desocjalizacja społeczeństwa. Jeżeli pro-

**Gdyby Kolumb  
nie odkrył  
Ameryki**

**Abstrakcyjne  
społeczeństwo**



dukcją w ostateczności miało być kształtowanie i wypracowywanie idei — to odnosić się one miały do każdego społeczeństwa, które wpływu na nie nie miało i z którym produktywizm nie musiał się już liczyć. Groziło temu stanowisku niebezpieczeństwo nowej mitologizacji, oparte na tym bardziej kruchych podstawach, że wraz z kulturą jako jednością formalną została odrzucona przez nich historia.

Między prakseologicznie zorganizowaną produkcją a organizacją świata jako myśli zamykały się ekstremy nowej *utopii produktywistycznej*. Obydwa jej bieguny zajęła ideologia produktywistów rosyjskich; jedynie na drugim i to po jego zmodyfikowaniu umiejscowił się zachodnioeuropejski architektonizm. Zatrzymajmy się najpierw nad pierwszą wersją zdeteminowaną w tym czasie sytuacją, jaka panowała w Związku Radzieckim.

Produktywizm  
inteligencji

Produktywizm był dziełem artystów, inteligencji, która starała się określić swoje miejsce w złożonej sytuacji porewolucyjnych przemian. Opowiedzenie się konstruktywistów pierwszej fazy po stronie Rewolucji wystarczyło do wyznaczenia im miejsca w społeczeństwie w gorączkowej i ciężkiej sytuacji okresu komunizmu wojennego. Przyznając konstruktywistom eksponowane stanowiska w organizacji nowego życia kulturalnego, potwierdzono ich przydatność w Rewolucji.

Sytuacja stała się bardziej złożona w okresie NEP-u. Przeniesienie punktu ciężkości na zagadnienia przemysłu i postępu gospodarczego zepchnęło na drugi plan problemy artystyczne, a tym samym wraz z likwidacją części instytucji pozbawiło wielu artystów miejsca w systemie administrowania kulturą. Zapotrzebowanie na inteligencję techniczną preferowało tę grupę ludzi w dziedzinie przemysłu, gwarantowało im uprzywilejowane stanowiska jako inżynierów-specjalistów. Zagrożona inteligencja artystyczna u ich boku rozpoczęła poszukiwania możliwości odbudowania swego prestiżu. Jednocześnie jednak, w samej produkcji niewiele miała do powiedzenia,

a nie najlepiej się czuła „zdeklasowana” do pozycji „robotnika-wytwórcy”. Tarabukin, określając z tego punktu widzenia tę epokę — okresem przemiany, podkreślał ciężką i trudną rolę, w jakiej znalazł się artysta wykształcony na starych wzorach. Jedynym wyjściem dla artysty nie przygotowanego „produkcyjnie” z tej dwuznacznej sytuacji było wyznaczenie mu nowego miejsca w przemyśle jako propagatora idei. Wcześniejszy projektant materiałów — stał się projektantem organizacji. Początkowo skromnie i to prakseologicznie jeszcze zakreślony zakres jego działań powoli nabierał coraz większego znaczenia. Coraz wyraźniej zaczęła się rysować konieczność podziału kompetencji między technikami a artystami w produkcji. W tym kontekście rodziła się koncepcja „konstruktywistycznego okcydentalizmu” — czerpanie z osiągnięć technicznych Zachodu. Oczywiście odpowiadała ona na inne jeszcze konstruktywistyczne problemy — maksymalizmowi produktywistów nie odpowiadał zbyt wolny w ich mniemaniu rozwój produkcji w Rosji, który miał zapewnić pełne wyzwolenie człowieka w pracy, nie odpowiadał w praktyce ich marzeniom. Błędu nie chcieli widzieć w swojej koncepcji, ale doszukiwali się go w niedostatkach bazy produkcyjnej.

W tej sytuacji Zachód jako „skrzynka z narzędziami” odpowiadał im najzupełniej, tym bardziej że mieli ją oddać kadrze technicznej pracującej w przemyśle, przejmując na siebie zadanie „inżyniera myśli”. Zadanie tym istotniejsze, że nie biorąc odpowiedzialności za samą produkcję, mogli wysforować się teraz na czoło procesu produkcyjno-organizacyjnego jako rzecznicy świadomości jego metod i celu.

Wszystko to razem prowadziło do coraz większego elitaryzmu tej grupy artystów i uzurpowania sobie prawa do monopolu na „ideologiczne organizowanie” procesów produkcyjnych, a w efekcie nimi kierowania. Tutaj zostali zaatakowani:

Projektant  
organizacji

Inteligentokracja

„Jak najbardziej szkodliwe jest — pisano w 1929 r. — w warunkach budownictwa socjalistycznego oddzielenie inteligencji w specjalną grupę (teoria «inteligentokracji», innymi słowy — «inteligencji rozumu»), która znajduje sobie ideologów. Bezrobotni konstruktywiści proponują siebie w charakterze trubadurów na «skalę światową». I jeszcze ostrzej: „Filozofia konstruktywizmu jako filozofia wąskiej grupy społecznej (ideologicznej i technicznej inteligencji) nie może się stać wyrazem ogólnospołecznej ideologii w epoce dyktatury proletariatu”.

Produktywistyczna utopia prakseologicznego rajy — w którym elitę tworzyliby twórcy-organizatorzy wytwarzający nie tylko produkcję, ale i potrzeby, w którym oni organizowaliby życie — została tutaj podważona.

Międzynarodowe środowisko konstruktywistów pracujących na Zachodzie, przede wszystkim w Berlinie i Paryżu, lecz również i w Warszawie, zatopione w innej sytuacji społecznej, odwołujące się do innych zjawisk artystycznych — w rozwoju swej doktryny — modyfikowało stanowisko konstruktywistów rosyjskich. Doświadczenia fazy analitycznej prowadzące do reifikacji dzieła sztuki postawiły i ich również wobec problemu przedmiotu. Nie widząc jednak możliwości umieszczenia go w „rzeczywistości przemysłu”, do którego na dobrą sprawę i tak nie mieli dostępu — przywrócili mu charakter dzieła artystycznego, podkreślając jednocześnie jego tymczasowy i zmieniony status, którego „konkret” konstytuowała antyiluzjonistyczna struktura. Pozostawiając wyodrębnioną, specjalistyczną sferę działań artystycznych, zapewnili jej „autentyczność” w całym obszarze życia widzianego przez pryzmat nowej, technicznej, przemysłowej i zracjonalizowanej cywilizacji. W ten sposób opowiadali się jednocześnie wobec dwóch równoległych porządków strukturalnie niesprzecznych, w przyszłości w pełni zespolonych. Zgadając się na to, że artysta jest producentem, nie widzieli jego miejsca w przemyśle — natomiast pragnęli wejść w kontakt ze sferą produkcji przemysłowej przez technicyzację dzieła sztuki.

Sztuka i życie miałyby opierać się na jednym „planie” technicznym, z którego można by wyeliminować problemy ideologiczne i polityczne a koncentrować się na typowych dla techniki zagadnieniach: ekonomii, precyzji, racjonalności, powszechności itp. Te uniwersalne cechy — przemysłowej i artystycznej techniki — determinowały postęp świata. W tym wypadku sztuka — łącząca w sobie kulturę materialną i artystyczną — stawała się istotniejsza od samych narzędzi technicznych, które przejmowała — stawała się elementem rzeczywistej budowy świata. Historia sztuki, tak jak historia techniki, to dzieje ustawicznie doskonalących się narzędzi, swoim funkcjonalizmem coraz szerzej penetrujących rzeczywistość. Dynamika rozwoju sztuki jest zgodna z dynamiką świata jako doskonale funkcjonalnych organizmów. Gdy organicznym punktem zespoleń sztuki i świata była wspólna im technicyzacja — to usprawiedliwieniem przyznającym sztuce pierwszeństwo był racjonalizm. Racjonalizm dawał sztuce prawo poznawania i przewidywania przyszłości. Gwarantował poprawność poznania rozwoju, jak i poprawność struktury dzieła sztuki. Racjonalizm był ponadto orężem w walce z całą obcą konstruktywizmowi sztuką dzisiejszą i „irracjonalizmem mieszczaństwa”. Ta absolutyzacja władztwa rozumu, postępująca wraz z rozwojem ruchu konstruktywistycznego na Zachodzie, coraz wyraźniej niwelowała formę, ponownie oddzielając od niej ideę. Idea w konkluzji konstruktywistycznej to Hegłowskie „stawanie się w umyśle”, to uogólniona teoria rozwoju istnienia. W sztuce konstrukcja to idea, a więc ona buduje świat, jest architektem teraźniejszości i przyszłości w tym samym porządku zarówno rzeczy, jak i społeczeństw. Tym razem *utopia architektoniczna* określała wymiar przyszłości i miejsce artysty we współczesności.

Tutaj również i rzecznicy architektonizmu zostali zaatakowani; zaatakowani za ich koncepcję dzieła sztuki, która pozwalała tym artystom być „trybu-

Znów idea

nami” społeczeństwa, ale społeczeństwa widzianego przez własną sztukę. Z tego punktu widzenia z „architektonicznym” programem polskiej grupy „a. r.” sformułowanym przez W. Strzeмиńskiego dyskutował M. Kotlicki:

„Wyznawcy sztuki klasowej, hołdując pełnemu radykalizmowi, tworzą zręby «literatury proletariackiej», reszta tradycyjne stanowisko opiera na przesłankach postulowanych przez *nadrzędność pojęcia sztuki* (...) aerowcy odgraniczając się od mas «półkulturalnych» w imię obiektywnego poznanowania sztuki, nieświadomie wyładowali po prawej stronie barykady (...)”.

Atak na architektoniczne utopie przeprowadzony został z pozycji krytyki miejsca i funkcji społecznych sztuki w ich systemie.

\* \* \*

Utopijność  
i sprzeczności

Wszystkie utopie konstruktywistyczne — zarówno reistyczna, jak i produktywistyczna i architektoniczna — wynikały z wątpliwości a czasem niezgody na sytuację konkretną, niezgody spowodowanej niezrozumieniem, czasem powierzchniowością, czasem mechanicznym przenoszeniem zasad myślenia materialistycznego i dialektycznego w dziedzinę sztuki. Konstruktywiści, zachłanni w swych wymaganiach, totalizujący swe wizje — poszukując swego miejsca w konkretnej rzeczywistości, ustawicznie popadali w sprzeczności w społecznej praktyce. Uwikłani w sprzecznościach, widzieli ich rozwiązanie jedynie w planie „świadomej przyszłości” — nieantagonistycznej, autentycznej, jednorodnej. Ich indywidualna i społeczna — jako grupy inteligencji twórczej, poszukującej miejsca w Rewolucji — „tragedia epoki przejściowej” znajdowała rekompensatę w optymistycznej wizji. Oczywisty ahistoryzm tej wizji rozbijało codzienne życie, codzienna praktyka, z którą chcieli być jak najsilniej związani. To wszystko przesądziło o ich

ostatecznej wówczas klęsce. Ale też nie należy ich widzieć w ich własnych „ponadhistorycznych” kategoriach.

Uwikłani w rewolucję społeczną lub obserwujący ją, dokonali *rewolucji w sztuce*. Prowadząc walkę z dotychczasową kulturą, a nie tylko sztuką, dokonali w niej rzeczywiście radykalnego przewrotu. Nowa interpretacja formy pozwoliła im oderwać ją od kosmicznych związków, nowa definicja aktu twórczego i procesu tworzenia — w kategoriach produkcyjnej działalności człowieka — usytuowały artystę w innej optyce wobec świata zarówno natury, jak i społeczeństwa. Rewolucja konstruktywistyczna nadała sztuce wymiar ziemski i ludzki.

Jeżeli podstawą dialektyki tworzenia jest rozwój przez zaprzeczenie i absolutyzację, to ruch konstruktywistyczny tę zasadę w praktyce wypełnił. Zrealizował, sytuując się świadomie w pełnej opozycji wobec kultury zastanej i w jej kontekście ukazał swoją „inność”, a zarazem absolutyzując własną wizję w utopii, wykroczył poza ograniczający w sztuce a obowiązujący w nauce postulat wyrażania rzeczywistości, postulat prawdy. Spełniając tym samym dialektyczne prawo tworzenia na gruncie kultury artystycznej — zrealizował „*prawo do wyobraźni*”. Toteż tam, gdzie rozważania teoretyczne konstruktywistów wyłączyły ich ze współuczestnictwa w politycznej rzeczywistości, tam gdzie nie mogli realizować postulowanych przemian — tam właśnie poetyka ich sztuki otworzyła „zarezerwowane” dla nich imaginacyjne obszary. W efekcie, jak wspomina Erenburg, nie to pozwoliło zainteresować się mu *Pomnikiem III Międzynarodówki W. Tatlina*, że „wirowały w nim absurdałne w swym funkcjonalizmie” kształty geometrycznych sal posiedzeń; nie to, że w technicznej „żelazno-szklanej konstrukcji majaczył wiek XXI” — lecz to, że była to wypowiedź artystyczna — wypowiedź kształtująca nową epokę sztuki. Sztuki, która zakwestionowała obraz, ale nie pozbawiła się obrazowania — nadając kreacji tak wielką

Dialektyka  
konstruktywizmu

wartość, a zarazem identyfikując się z rzeczywistością historyczną — właśnie nowym obrazowaniem, jak chciał Szklowski, „wskrzesa kształty”.

Znany fotomontaż El. Lissitzky’ego przedstawia Tatlina podczas pracy na tle czarnej tablicy obok białego ekranu, na którym wypisane są znaki algebraiczne. Tatlin trzyma w ręku miarę, „przez cyrkiel” zaś obserwuje obracające się i przenikające w przestrzeni figury stereometryczne o barwnych, „czystych” powierzchniach. Jest to Tatlin dobrze nam znany z konstruktywistycznej mitologii.

Inny Tatlin

Nie zapominajmy jednak, że był i inny Tatlin. Ten, który wraz ze swymi pomocnikami budował jedną z makiet *Pomnika III Międzynarodówki*. Makiety, która bynajmniej nie powstała z „żelaza i szkła”, lecz z drewnianych listew, a „nowoczesna” technologia ograniczona została do młotka, gwoździ i drabiny. Ale właśnie ta makieta oddziaływała swoją imaginacyjną siłą. To ona tylko mogła przemówić do tych, dla których jedynym rzeczywistym twórczym dostępny na co dzień były drewniane deski i gwoździe — i dla nich właśnie jej „rewolucyjność” tkwiła nie w materiale i technologii, lecz w odwadze kreacji łamiącej konwencje kształtu budowli.

Był wreszcie jeszcze trzeci Tatlin, inny *Pomnik III Międzynarodówki*. Ten zmultiplikowany w wielu kopiach, powtarzany w wielu zbliżonych wersjach — czasem w formie rysunków, czasem modeli różnej wielkości, czasem wzbogacanych, czasem upraszczanych — ten, który stał się dobrem masowej wyobraźni. Publikowany w prasie, wystawiany na wielu ekspozycjach w Rosji i za granicą, a wreszcie obwożony na platformie po ulicach w czasie manifestacji — nowa *ikona* Rewolucji, *znak* Przemiany.