

POLITICI CULTURALE ȘI IDEOLOGICE ÎN ZORII „MARI REVOLUȚII DIN OCTOMBRIE“ (1917-1919)

SILVIU-GABRIEL LOHON*

Socialismul, faza preliminară a comunismului și premiza realismului socialist în artă, a apărut oficial în U.R.S.S. în anii 1930. Colectivizarea a fost definitivată până în 1933, urmată fiind, ca efect imediat, de foametea letală din Ucraina. În contextul celui de-al doilea Plan Cincinal (1933-1937) și al celui de-al treilea – început în 1938, dar întrerupt de izbucnirea războiului în 1941 – industrializarea Uniunii Sovietice a continuat insistent, cu o aplecare specială spre „tehnica de vârf” precum și o accelerată concentrare asupra dispozitivelor militare. Producția industrială a crescut în toată această perioadă, deși era departe de a atinge nivelul de care se vorbea oficial; producția agricolă era strâns legată de colectivizare, dar rămânea la un nivel real depriment, deși și aici raportările erau semnificativ mai mari decât în realitate. În aceste condiții, campania de raționalizare a alimentelor de bază a fost terminată în 1935, pentru ca la finalul anului 1936, în cadrul celui de-al VIII-lea congres al sovietelor, Stalin a declarat convins că „victoria socialismului în toate sferile e activitate este un fapt”¹.

„Devreme ce convingerile oamenilor nu pot fi schimbate într-o perioadă scurtă de timp, ne puteți acuza că indicațiile noastre nu sunt sincere, că sunt, poate, minciuni. Agreez ideea că cei care nu aderă la bolșevism – oamenii obișnuiți, în general – nu-și pot amputa convingerile și că nu își pot muta privirea în sens diametral opus. Partidul nostru face imposibilul posibil, iar dacă acesta o cere, vom fi capabili – printr-un act de voință – să evacuăm din creierele noastre, în douăzeci și patru de ore, idei care ne-au guvernat ani de zile. Da, voi vedea negru acolo unde am crezut că văd alb pentru că, pentru mine, nu există viață în afara partidului”².

* Cercet. șt. III dr., Institutul de Cercetări Socio-Umane „C. S. Nicolăescu-Plopșor” al Academiei Române, din Craiova.; e-mail: gabilohon@gmail.com.

¹ *Iskusstvo*, nr. 6, 1937, p. 1.

² Iuri Piatakov, într-o cuvântare din 1928 *apud* Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott and Iain Boyd Whyte (eds.), *Art and power: Europe under the dictators 1930-45*, The South Bank Centre, London, 1995, p. 186. Iuri Piatakov, liderul bolșevicilor ucrainieni și membru al Opoziției Unite împotriva lui Stalin începând din 1926, a fost acuzat de deviere „troțkistă” și condamnat la moarte în 1938, în urma unui proces-spectacol.

Detronarea țarului, instaurarea Guvernului Provizoriu și presupusul succes al bolșevicilor i-au găsit pe artiștii ruși într-o poziție confuză. Pe lângă avangardă, promoțoare aproape plenară a elementelor revoluționare în artă, mai existau diverse direcții artistice care considerau proaspăta schimbare de paradigmă politică drept una de scurtă durată până ce conservatorismul de tip religios își va reconsidera și reaseza autoritatea. Altele nu se doreau implicate politic defel. În schimb, futuriștii au îmbrățișat cel mai strâns noua situație politică. Deși atitudinea lor a fost una oportunistă, mulți dintre ei au aderat la variate uniuni artistice tocmai din cauză că acestea se aflau pe poziții de putere și puteau oricând negocia cu orice guvern nou.

Nu surprinzător, s-au declanșat și opoziții destul de serioase din partea agențiilor artistice și teatrale finanțate direct de către țar. Organizarea de tip total a vieții artistice, pe care Lenin punea atâtă preț, i-a fost încredințată spre diriguire, tot în chip total, lui Anatoli Vasilievici Lunacearski³, om de vastă cultură, el însuși un scriitor futurist, al cărui *Narkompros* (Comisariatul Poporului pentru Învățământ) a zămislit în 1918, Departamentul de Arte Frumoase (IZO).⁴ Temperamental romantic mai degrabă decât partizan, Lunacearski a fost și un exersat și persuasiv orator. S-a convertit la bolșevism în zorii revoluției, moment în urma căruia a început să susțină angajat toate deciziile noului guvern sovietic. Deși ambele viziuni asupra artei se aflau într-un raport de contradicție, Lunacearski devine unul dintre confidenții lui Lenin în această chestiune. În perioada dintre ianuarie și mai 1918, au existat propuneri pentru înființarea unui Minister al Artelor Frumoase, deși acest lucru nu ar fi însemnat neapărat – după cum se va și dovedi ulterior – un soi de protectorat care să instrumenteze interesele artiștilor.⁵ Contopirea artei cu educația într-un singur comisariat indica, în fapt, convingerea leninistă potrivit căreia artele ar trebui să exhibe o funcție didactică, reformatoare, după cum și educația ar trebui să urmeze un traseu cultural.

În primele luni ale existenței sale, *Narkompros*-ul s-a lovit de o considerabilă rezistență din partea grupărilor artistice, suspicioase chiar și în problema bolșevică. Acest comportament al artiștilor a fost virulent criticat în ziarul declarat internaționalist, *Novaja jizn* (Viața Nouă), al cărui director era Maxim Gorki, secondat de pictorii Kuzma Petrov-Vodkin și Natan Altman (vezi nota 14), dimpreună cu poetul Vladimir Maiakovski (vezi nota 7).

Principalele puncte de acțiune ale perioadei pre-*Narkompros* erau conservarea tezaurului artistic, administrarea Academiei de Arte din Sankt Petersburg, reorganizarea tuturor școlilor de artă moscovite și reconsiderarea tuturor

³ Anatoli Vasilievici Lunacearski (1875-1933), om politic, scriitor și critic literar, teoretician marxist al culturii. A participat la revoluția din octombrie, 1917. Din 1927 până în 1929, este comisar al poporului pentru învățământ. Reprezentant plenipotențiar al U.R.S.S. în Spania.

⁴ Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment*, Oxford University Press, 1970.

⁵ Serghei Makovski, *Ministerstvo iskusstv în Apollon*, no. 2/3, 1917, pp. 1-16 *apud* Brandon Taylor, *Art and Literature under Bolsheviks*, vol. 1, Pluto Press, London. Concord, Mass, 1991.

chestiunilor legate de viața artistică. De vreme ce destui bolșevici trăiseră în exil⁶, Lunacearski, posedând numai informații de suprafață în chestiunea artistică în dezbateri în cele două mari centre culturale ale U.R.S.S., nu a știut să detensioneze relațiile cu Uniunea Artistică (Sojuz Djatelei Iskusstv), fondată în luna mai a anului 1917 și antrenată la trei capete decizionale: unul de stânga, dirijat de Osip Brik⁷, Maiakovski⁸ și Nikolai Punin⁹, altul nearondat partidului și unul de dreapta condus de poetul Fiodor Sologub¹⁰. Ideologia culturală a celor trei grupuri se îndrepta mai mult spre literatură. Stânga nu avea, la acel moment, nicio intenție în a ține seama de bolșevici sau de orice alt partid. Ea se dorea singura răspunzătoare în problema reformei din Academia de Arte și în cea a coordonării tuturor instituțiilor cu caracter cultural, dar, paradoxal, dorea susținere financiară din partea noului stat. Cu toate acestea, la 12 noiembrie 1917, când bolșevicii au propus sovietizarea artelor – jumătate din numărul membrilor să reprezinte artele și jumătate să rezolve problemele armatei, muncitorilor și țăranilor – stânga a încercat să-și demonstreze lipsa de fervoare revoluționară. Uniunea Artistică nu a găsit nicio justificare în implicarea delegaților bolșevici care nu aveau de a face în nici un chip cu artele în chestiuni privitoare la organizarea vieții culturale a noului stat. Uniunea a refuzat să coopereze chiar cu Narkompros-ul la capitolul conservării tezaurului artistic. În aprilie 1918, în ciuda protestelor sosite dinspre partea conservatoare a Uniunii, Academia de Arte a fost închisă, apoi spartă în mai multe studiouri artistice independente care, ulterior, au fost încredințate futuriștilor și colaboratorilor lor.

⁶ Nu este numai cazul bolșevicilor. Exemple interesante pot fi extrase și dinspre partea multor artiști moderniști din emigrație care au jucat diverse roluri, mai mult sau mai puțin ambigue, în contextul noii administrații artistice. Marc Chagall, bunăoară, care agrease cercul artistic al lui Guillaume Apollinaire, la Paris, înainte de 1914 și care nu era interesat câtuși de puțin de politică, se întoarce în Rusia, în același an. Intenționa să-și viziteze logodnica, apoi să se întoarcă la Paris. În timpul evenimentelor din vara și toamna lui 1917, Chagall se afla într-o vacanță împreună cu, de acum, soția sa. În noiembrie, se întoarce în orașul său natal, Vitebsk, reușind să evite o întâlnire cu Maiakovski și Meierhold la Moscova. Lucrând, înainte de revoluție, la Petrograd, împreună cu Lîsitski la promovarea evreilor în lumea artistică, a îmbrățișat ideea bolșevică de a repune în drepturi artiștii de origine evreiască, artiști care, spuneau ei, suferiseră în vechul regim. De fapt, această propunere nu venise din partea bolșevicilor, ci fusese o idee a guvernului provizoriu de la Liov, prin decretul dat de Alexandr Kerensky la 2 aprilie 1917, ce stipula egalitatea în drepturi a evreilor cu populația non-evreiască. La rândul lui, Kandinsky, deși își recunoștea în mod deschis lipsa de interes pentru politică, revine, totuși, în Rusia în 1914 și, începând cu 1918, livrează *Narkompros*-ului proiecte pentru înființarea unor rețele muzeale de artă contemporană.

⁷ Osip Maximovici Brik (1888-1945), scriitor, teoretician al literaturii, dramaturg. Este unul dintre organizatorii grupării literare a formaliştilor OPOIAZ (Societatea de Studii asupra Limbajelor Poetice). Mai târziu devine redactor al revistei *Lef*. Soția sa Lili, sora Elsei Triolet (soția lui Louis Aragon), i-a inspirat lui Maiakovski unele dintre poemele sale de dragoste.

⁸ Vladimir Vladimirovici Maiakovski (1893-1930), poet de orientare futuristă. Ambiția de a crea o poezie nouă în slujba revoluției l-a făcut popular în lumea întreagă. S-a sinucis.

⁹ Nikolai Nikolaevici Punin (1888-1953), critic și istoric de artă, soțul Annei Ahmatova. A murit în pușcărie.

¹⁰ Fiodor Kuzmici Sologub (Teternikov), (1863-1927), poet, prozator și dramaturg, unul dintre vârfulurile simbolismului rus.

Ceva mai târziu, tot în acea lună, Lunacearski a declarat în fața Uniunii Artistice că guvernul susține segregarea dintre artă și stat și că se va opune cu obstinație oricărei grupări sau organizații care va desfășura o concurență neloială diverselor forme noi de artă. Tot el a mai admis că același guvern eșuase în a rezona cu cea mai mare parte a inteligenței artistice declarând: „Noi susținem, în general, politica minorității active, iar în artă pledăm pentru o uniune a talentelor cu totul remarcabile, luate însă individual“. Iată o mostră de politică de mijloc, *faute de mieux* care, aparent, nu trimitea la ideea de obiective pe termen lung. Inevitabil, după această întâlnire, Uniunea Artistică a rupt definitiv relațiile cu guvernul care, într-un mod cătuși de puțin surprinzător, nu a încercat nici cel mai mic sentiment de regret.¹¹

Este un fapt că arta orientată la stânga a reprezentat – am putea spune - o hegemonie în câmpul cultural al Uniunii Sovietice între 1917-1919, lucru care a desemnat o dramatică „înflorire“ a „avangardei“, care și-a însușit imediat presupusa legătură dintre arta radicală și gândirea politică radicală. Deși este adevărat că artiștii „de stânga“ s-au bucurat de anumite libertăți și de diverse șanse pe care nu le avuseseră înainte de 1917, nu se poate decreta că situațiile acestora erau sigure și fără probleme. Deși se spune că Revoluția din Octombrie a liberalizat artele, nici unul dintre liderii partidului bolșevic nu a simpatizat sincer arta „de stânga“ pe care, în primele 24 de luni de după revoluție, au compromis-o în sensul propriei nevoi de vizibilitate prin penelul tinerilor artiști, dar și pentru că arta „radicală“ a „avangardei“ fusese o emanație a societății burghize care trebuia, mai devreme sau mai târziu, înlocuită.

Nici atitudinea lui Lunacearski, față de artiștii „de stânga“, nu a fost una de simpatie, însă toleranța și compromisul lui față de aceștia le-au smuls adeziunea și suportul pentru guvernul bolșevic¹².

O grupare artistică foarte atașată de ideea de integrare în „planul“ literar și artistic bolșevic, așa cum fusese el inițiat după Octombrie 1917, au fost futuriștii. Ei sunt cei care au rămas fideli convingerii de stânga pe care o avuseseră atât în cadrul Uniunii Artistice cât și al liniei reprezentate de Maiakovski, al cărui comportament era destul de discret și care, până la urmă, nu a mai intrat în partidul bolșevic pentru că, potrivit propriilor spuse, „în final, m-ar fi trimis să pescuiesc în Astrahan“¹³. Au existat, totuși, alte figuri care un au fost absolut deloc ezitante în această chestiune. Printre acestea, se afla David Petrovici Șterenber¹⁴, pictor cubist, trăitor, alături de Lunacearski, în exil, care devine acum directorul general al IZO (Departamentul de Arte Vizuale al *Narkompros*-ului), precum și director al grupării

¹¹ Sheila Fitzpatrick, op. cit., p. 116.

¹² Elizabeth Valkenier, *Russian Realist Art*, Ardis, Ann Arbor, Michigan, 1977, p. 141.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ David Petrovici Șterenber (1881-1948), pictor cu real talent. A studiat la Paris la École des Beaux-Arts și la Académie Witte, unde a și expus. A folosit din plin tehnica dislocării proprie cubismului. Catalogul *Shterenber*, Moscow, 1978, ilustrează o parte din lucrările sale.

de la Petrograd. Un alt fost exilat, Natan Altman¹⁵, a lucrat tot în gruparea de la Petrograd în aceeași perioadă în care Vladimir Tatlin era în funcție la Moscova. Dominația de stânga a IZO a fost sporită și de prezența Olgăi Rozanova¹⁶, a lui Vasily Kandinsky¹⁷ precum și a lui Nikolai Nikolaevici Punin ca teoreticieni. Printre artiștii vizuali ce au rezonat entuziast la cântecul de sirenă al „noii arte” au fost Vladimir Tatlin¹⁸, Rodcenko¹⁹ sau Ivan Puni²⁰. Ei au răspuns pozitiv la apel pentru că, după cum o spunea Tatlin: „...a accepta sau a nu accepta... nu mi s-a mai pus o astfel de întrebare. Consimt organic la o viață activ creativă, angajată social și pedagogic”²¹.

Dintre literați, Maiakovski și Alexander Blok²² au fost rapid priviți, și ei, ca „utilități” revoluționare. Alături de cei doi, tânărul director de teatru, Vsevolod Meierhold²³ a fost unul dintre pușinii care au acceptat invitația lansată de Lunacearski spre a participa la o întâlnire din noiembrie 1917, la care se discuta reorganizarea artelor²⁴. Spre deosebire de Maiakovski și de Blok, Meierhold simpatizase deja, pe alocuri, cu bolșevismul. Asistase, în 1901, la o brutală înăbușire a unui protest studentesc, moment când declarase că: „teatrul este capabil să expună o felie imensă din procesul de transformare a întregii existențe (...) Sunt iritat de acei colegi care nu doresc să depășească interesele mărunte ale castei lor și să răspundă intereselor mari ale societății”²⁵.

¹⁵ Natan Altman (1889-1970), a fost înzestrat ca portretist, sculptor și scenograf. A imaginat scenografia pentru o variantă a piesei *Hamlet*, jucată la Kiev. A se consulta catalogul *Natan Altman* al expoziției găzduite de Muzeul Teatrului Bakrușin, precum și M. Etkind, *N. Altman*, Moscow, 1971.

¹⁶ Olga Vladimirovna Rozanova (1886-1918), pictor și teoretician al artei, a făcut parte din avangarda rusească, abordând stilurile suprematist, neo-primitivist și cubo-futurist.

¹⁷ Vasili Vasilevici Kandinsky (1866-1944) pictor, grafician și scriitor, pionier al expresionismului abstract.

¹⁸ Vladimir Ievgrafovici Tatlin (1885-1953), pictor, arhitect. Alături de Kazimir Malevici, a fost una dintre figurile de prim rang ale avangardei rusești. Ulterior, a devenit cel mai important artist al mișcării constructiviste. Celebru pentru tentativa sa de a ridica un turn gigantic, intitulat *Monumentul celei de-a tria Internațională*.

¹⁹ Alexandr Mihailovici Rodcenko (1891-1956), sculptor, fotograf și grafician. Unul dintre fondatorii constructivismului.

²⁰ Ivan Puni (sau Puni) (1894-1956), artist avangardist rus, ulterior suprematist respective cubo-futurist.

²¹ Vladimir Tatlin, *Kratkii obzor*, în C. Lodder, *Russian Constructivism*, Yale University Press, London and New Heaven, 1983, p. 48.

²² Alexandr Alexandovici Blok (1880-1921), poet. Simbolist din generația tânără. Și-a câștigat celebritatea prin volumul *Versuri pentru prea frumoasa doamnă*. În 1918, a scris *Cei doisprezece*, primul poem despre revoluția din octombrie.

²³ Vșevolod Emilianovici Meierhold (1874-1940), actor, regizor, unul dintre reformatorii teatrului, teoretician. A executat o regie antinaturalistă prin promovarea ideii de stilizare ca „teatru convențional”. Criticat pentru doctrina formalistă și pentru că a refuzat să admită doctrina „realismului socialist” în artă, este arestat în 1939. A murit împușcat.

²⁴ De reținut este faptul că majoritatea celor 120 de invitați a refuzat să participe.

²⁵ V. Meierhold, *Scrisoare din 18 aprilie 1901 apud* E. Braun, *Meyerhold on Theatre*, Methuen and Co, London, 1969, p. 159.

În anii ce au urmat, Meierhold nu a ținut întotdeauna cont de cele ce spusese în 1901 și devenise captivul „minunilor și încântărilor (...), al bucuriei nerostite și al unei ciudate magii”²⁶. Totuși, în 1917, le-a ieșit în întâmpinare bolșevicilor și a consimțit voluntar la o colaborare cu Maiakovski, căpătând o poziție importantă în cadrul secțiunii teatrale a *Narkompros*-ului, ulterior devenind, în 1918, și membru de partid.

Maiakovski este poetul care, la acel moment, se identifica cel mai mult cu revoluția. Cel puțin până în anii 1930, când a primit neprecupețite onoruri chiar din partea lui Stalin. Încă din adolescență, s-a arătat interesat de agitația politică și de asocierea la ideile bolșevice pentru care a și fost închis. Era considerat un pilon de bază al futurismului, devreme ce fusese introdus acestei caste de însuși David Burluik²⁷, în 1912. Temperamental, dar și din convingere, a urât „șubredul” sentimentalism al simbolismului precum și „lirismul” și „afectarea” poeziei „burgheze”. Gălăgios și rebel în ton și stil, Maiakovski a amalgamat, la rece și vremelnice, tehnicile poetice futuriste – metrul spart, asonanța și dicția abruptă, tip *staccato* – cu teme de o indubitabilă relevanță contemporană lui. Maniera vivantă, înflăcărată a discursului a devenit punctul lui forte, încă de dinainte de 1917. Acum, în pragul „lumii noi”, își compară inima cu un „bordel în flăcări”, iar propriile cuvinte cu „niște prostituate, aruncându-se de la ferestre orbitoare”. Preocupat în egală măsură și de arta vizuală, Maiakovski publică la 15 martie 1918 un „Decret cu privire la democratizarea artei (Despre afișe și pictură în spațiul public)”²⁸, semnat și de Burluik, în care se declara „arta pentru popor” și recomanda febril artiștilor să „își folosească vopselurile și pensulele spre a ilumina și împodobi toate aripile de clădiri și toate centrele și periferiile orașelor. De acum încolo, cetățeanul va savura în permanență strălucirea colorată a splendidei bucurii contemporane și va asculta pretutindeni muzica superbilor noștri compozitori”.

După cum am amintit deja, activitatea intelectuală de tip futurist debutase înainte de 1917, aproape independentă de politic. Și la Moscova și la Petrograd, se concretizase în inima burgheziei, reieșise din explozivele discuții din cafenele, din seratele poetice și din afișarea unui comportament iconoclast.

Printre artiștii moderniști care au tolerat (sau au fost tolerați) de noul regim se regăseau mulți care propuseseră, mai mult sau mai puțin convingător, scheme teoretice și estetice, oferind formale analogii revoluționare în artă. Se impune să amintim și de relația metaforică și/sau metonimică pe care aceste artefacte au avut-o cu revoluția. În practică, *Narkompros*-ul s-a arătat dispus în a încuraja manifestările artistice „de stânga”, cel puțin pentru o vreme. Între 1918 și 1921, Lunacearski și

²⁶ E. Braun, *op cit.*, p. 159.

²⁷ David Davidovici Burluik (1882-1967), poet și pictor. Unul dintre fondatorii futurismului rus. În 1922, a emigrat în Statele Unite ale Americii.

²⁸ V. Maiakovski, *Gazetta futuristov*, 15 martie 1918 *apud* Brandon Taylor, *op. cit.*, p. 34.

comisariatul său au dat mână liberă unei serii de „expoziții de stat”, proiectate în conformitate cu noua artă, fiecare dintre ele fiind dominată de o grupare artistică sau de alta, cu interese legitime numai în teorie. Conflictele intestinale erau frecvente. Retorica exagerată, câteodată chiar absurdă. Problema cheie care plana în permanență deasupra acestor activități²⁹ era cum să creeze, apoi să și funcționeze un proiect artistic „corespunzător” noii lumi.

Pentru a decipta mai ușor încărcătura ideologică a momentului, să urmărim traiectul câtorva artiști reprezentativi ai perioadei. Malevici³⁰, pentru a aminti cazul unui modernist „spiritual”, cum se autodefinia, căpătase o oarecare notorietate înainte de revoluție cu sistemul său suprematist, iar acum își declară afinitatea cu regimul bolșevic.³¹ Este activ atât la catedră, cât și ca artist. Este chemat să se ocupe de decorațiuni publice, dar și de design grafic. Cu toate că expoziția sa, intitulată „0,10”, a fost primită cu oarecare rezervă chiar și de avangardă, începând cu 1918 suprematismul devine atât de răspândit încât, așa cum se putea citi într-un articol din 9 noiembrie 1919, „înflorește peste toată Moscova. Semne, expoziții, cafenele, totul e suprematist. Ba, mai mult, se poate spune cu siguranță că suprematismul a sosit”³². Malevici devine de aici înainte peste măsură de încrezător în sine și de ambițios în sensul aplicabilității noului său sistem de dreptunghiuri, pătrate și sfere colorate.

La rândul său, Chagall, așa cum aminteam mai sus, se întorsese să picteze în liniștita zonă a Vitebsk-ului. Dar în luna august a anului 1918, Lunacearski îi acordă permisiunea de a înființa aici o școală de arte frumoase, iar peste numai o lună, este numit comisar pe probleme de artă la Vitebsk. La început, primește cu entuziasm acest post, decorând întregul oraș pentru prima aniversare a revoluției. În câteva numere succesive ale *Vitebsk Gazette*, el cheamă artiștii să trimită diverse planuri de decor, „proiecte noi și ambițioase”³³, organizând și un concurs pentru a-l alege pe cel mai bun dintre ele. Sute de pancarte au fost fabricate, străzile au fost înfășurate în bumbac roșu, diverse clădiri au fost zugrăvite din nou, în conformitate cu viziunea artistului. Demersul a fost atât de bine primit, încât era inevitabil să apară și critici. În ziarul local, *Izvestia*, spre exemplu, a apărut un articol care ridica, ironic, o întrebare, în fond, inutilă: „câte perechi de indispensabili se puteau croi din cei

²⁹ Multe dintre ele au fost preluate cu entuziasm, din diverse motive, și de o parte a avangardei europene.

³⁰ Kazimir Malevici (1878-1935) pictor și desenator rus, reprezentant al avangardei artistice ruse, teoretician și propagator al suprematismului. Influențat în perioada de debut de neoimpresioniștii și fauviștii francezi, a evoluat apoi în direcția cubo-futuristă, și-a creat propriul stil denumit de el suprematism, pentru ca, în ultima perioadă a vieții, să revină la pictura figurativă.

³¹ În februarie 1917, devine președintele departamentului artistic al Consiliului deputaților soldați de la Moscova.

³² N. Punin, *V. Moskve. Novik kudojestvenik grupirovokak* în *Iskusstvo komuni*, nr. 10, 9 noiembrie 1919 apud Camilla Gray, *The Great Experiment. Russian Art (1863-1922)*, Harry N. Abrams, Inc. New York, 1962, p. 209.

³³ *Vitebskii listok*, 12 septembrie-28 octombrie, 1918 apud F. Meyer, *Marc Chagall. Life and Work*, New York, 1963, vezi notele 2-9, p. 605.

15.000 de metri de bumbac folosiți la înfășuratul stradal?³⁴. După cum avea să-și noteze mai târziu în volumul său de memorii³⁵, Chagall ne livrează informația potrivit căreia și oficialii ai partidului s-au declarat împotriva proiectului său. Printre nedumeririle acestora se puteau găsi și unele de tipul „De ce vaca e verde și de ce calul zboară? De ce? Ce legătură au toate acestea cu Marx și cu Lenin?”

Creată în ianuarie 1919 și satelit al vremelnicei reviste *Iskusstvo komuni*³⁶, *Komfut* (Futurismul Comunist) a fost singura grupare artistică ce a ieșit de sub cupola generală a futurismului, aceasta propovăduind ca fiind perfect mixajul dintre comunism, ca soluție economică, politică și socială și futurism, ca ideologie artistică. *Komfut* se afla la antipodul futurismului italian și își propusese să denunțe „deja vizibilele tendințe fasciste ale mișcării [italiene]”. Numărând deja printre rândurile sale figuri majore ale artei sovietice a momentului – Boris Kușner, Natan Altman, Vladimir Maiakovski sau David Șterenberg – gruparea îmbrățișează „ideologia culturală comunistă” pe care o va sluji în propria școală de artă. Această atitudine reiese cel mai bine dacă verificăm numărul 8 al revistei mai sus amintite, datat 26 ianuarie 1919, care publica, pe prima pagină, așa-zisa declarație-program a *Komfut*: „Un regim comunist cere o conștiință comunistă. Toate formele vieții, ale moralității, ale filozofiei și ale artei trebuie regândite în conformitate cu principiile comuniste. Fără aceasta, revoluția comunistă este imposibilă. În acțiunile lor, organele cultural-educative ale guvernului sovietic dovedesc o proastă înțelegere a scopurilor revoluționare în care au crezut. Ideologia social-democratică, atât de fragedă, este incapabilă să reziste experienței de secole a ideologilor burghezi care, pentru propriile interese, exploatează organele cultural-educative proletare.

Sub pretextul adevărului absolut, masele sunt orbite de acești oameni.

Sub pretextul adevărului universal, se găsește moralitatea exploataților.

Sub pretextul legilor eterne, avem frumusețea apucăturilor depravate ale opresorilor.

Este esențial să ne creăm propria ideologie comunistă.

Este esențial să pornim un război fără milă împotriva tuturor falselor idei ale trecutului burghez.

Este esențial să trecem organele cultural-educative sub îndrumarea noii ideologii culturale comuniste – o ideologie ce tocmai se conturează.

Este esențial -în toate câmpurile culturale, deci și în artă – să respingem categoric toate iluziile democratice care amintesc de rămășițele și de prejudecățile burgheziei.

³⁴ *Izvestia sovietului reprezentanților țăranilor, muncitorilor și al Armatei Roșii din regiunea Vitebsk*, 19 octombrie 1918 *apud* Meyer, *op. cit.*, p. 266.

³⁵ Marc Chagall, *Viațamea*, Hasefer, București, 2000.

³⁶ *Iskusstvo komuni* nu a apărut decât între lunile decembrie 1918-aprilie 1919.

Este esențial, deci, să chemăm întreaga masă la activitatea creatoare³⁷.

Acest „program” se mișcă în sensul acuzării *Narkompros*-ului de menținere și cultivare a „apucăturilor” burgheziei și, în consecință, refuză să participe la edificarea ideologiei comuniste. Kușner însuși s-a dovedit a fi un opozant de neclintit al „rămășițelor burgheze” despre care scria, în aceeași revistă³⁸, că „obișnuiau să considere arta frumoasă, divină, revelatorie, chiar euharistică. Ei bine, nu! În conștiința socialistă, arta nu e decât un obiect, un lucru”.

Gălăgioasă și victorioasă în polemici, gruparea Komfut a întreținut o ferventă campanie de implementare a „constructivismului” în arta sovietică, idee care, ulterior, a fost preluată și de unele mișcări de avangardă europene.³⁹

Atacurile lui Maiakovski la adresa clasicilor precum Pușkin, publicate în *Iskusstvo komuni*, și dorința de distrugere a oricărui simbol al trecutului i-au indus lui Lunacearski o constantă stare de angoasă, ocazie cu care și-a exprimat încă o dată afinitățile cu pluralismul artistic. Nu a evitat însă să declare și că, totuși, futuriștii erau în mod necesar superiori artistic celorlalți și că „ar fi un mare neajuns ca inovatorii în artă să se considere arondați unei uniuni artistice de stat, să fie exponenții oficiali ai unei arte care, deși revoluționară, să fie dictată de sus”⁴⁰.

Care să fi fost atunci atitudinea lui Lunacearski față de artiștii „de dreapta”, aceia care mențineau, ombilical, trecutul în schema artistică a momentului? Să fi încercat să-i deturneze spre „noua artă”?

Cu siguranță, *Narkompros*-ul a beneficiat de suportul moderat, ce-i drept, al unor artiști cu preocupări tradiționaliste, iar la Moscova, curând după revoluție, a reușit să ghideze activitatea Departamentului de Arte Frumoase, în sensul protejării colecțiilor de artă și a monumentelor istorice, precum și în cel al conceperii unui plan pentru Academia de Arte de aici. Propunând proiecte atât de variate, *Narkompros*-ul a devenit, pentru scurt timp, credibil și a câștigat suportul multor artiști cu viziuni, uneori, total diferite.

Semnificativ ar mai fi și faptul că unii avangardiști au recunoscut că, pentru mase, era încă nevoie ca pictura să rămână imagine. Așa cum admitea și Nikolai Punin, într-un articol din 1919, se pare că a existat o afinitate între „realismul” finalului de secol al XIX-lea și cultura sovietică de masă. Iată și ce nota el, într-o conferință din vara aceluiași an: „E posibil ca mulți dintre voi să aștepte de la artiștii moderni mai mult decât pot ei să dea. Ceea ce e de înțeles pentru că încă mai există și va mai exista în voi dorința de a vedea în artist un om de litere, un filozof, un

³⁷ *Programnaya declaratsija* în „Iskusstvo komuni” nr. 8, 26 ianuarie 1919, a se vedea: <http://www.mariabuszek.com/kcai/ConstrBau/Readings/KOMFUTpgm.pdf>

³⁸ „Iskusstvo komuni”, nr. 9, 2 februarie 1919, *apud* John E. Bowlit, *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, London, Thames and Hudson, 1988, p. 167.

³⁹ De menționat este faptul că datorită activității grupului Komfut multe dintre „touché”-urile modernismului vis-a-vis de „stânga” politică au avut, în majoritate, un conținut grafic.

⁴⁰ Sheila Fitzpatrick, *op. cit.*, p. 126.

moralist⁴¹. De fapt, el încerca aici să diferențieze filistinismul artistic al „lumpenproletariatului“ de proletariatul genuin care se apropia de avangardă, iar comentariile lui pot fi luate drept asigurări că noua arta formală și criticii ei nu au avut, după doi ani de fervente pregătiri, un ecou viguros.

Prin urmare, în contextul artei sovietice de început, termenii „stânga“ și „dreapta“ nu explică problemele decât în parte. Utilizarea lor a fost una retorică, descriind numai extremele acestui spectru: abstract, experimental și, poate, *formal* pe de o parte și tradițional, conservator și, poate, *popular* pe de altă parte. Între acești antipozii, au existat nuanțe și maniere diverse de a pendula de la o opinie la alta. Că au existat, totuși, diferențe, dubii, distanțări și renunțări, e un fapt în arta sovietică de imediat după 1917 și, după cum se pare, nu a existat numai o poziție „de stânga“ sau numai una „de dreapta“, nici măcar una „de centru“. Schemă care nu avea, totuși, cum să anticipeze masiva deturnare a artei sovietice postleniniste.

CULTURAL AND IDEOLOGICAL POLICIES AT THE DAWN OF THE "OCTOBER REVOLUTION" (1917-1919)

(Abstract)

After the October 1917 revolution, art exhibitions continued at first as before, but the usual stuffing seemed to have been knocked out of them. The theory of art among the supporters of figurative painting rested firmly on the notion of the „organizing“ role of recognisable visual images. The Bolsheviks together with the Futurists seem to have attached considerable importance to ‘the image of the people’, but the Party’s in particular. Most aesthetic manifestos were voices representing a *unique* political view precisely with a *unique* artistic code. The „left wing“ and „right wing“ in U.S.S.R. between 1917 and 1919 shifted the art of this period into ceaseless controversy and turmoil both for the creators and observers.

Keywords: left wing, right wing, futurism, socialist realism, bolshevism.

⁴¹*Iskusstvo komuni*, aprilie, 1919, p. 1 *apud* Elizabeth Valkenier, *op. cit.*, p. 146.