

Sovjetska agitprop foto-poema: fotomontaže Jurija Rožkova za poemu Majakovskog *Radnicima Kurska...**

I.

Jurij Nikolaevič Rožkov, malo poznat i gotovo zaboravljen umjetnik i foto-montažer, bio je također i ortodokсни boljševik, policajac i agent obavještajne službe, geolog, istraživač i pronalazač, voljeni muž i velikodušan otac. Njegova izvanredna životna priča i jedinstvene fotomontaže imaju mnogo zajedničkog; i jedno i drugo karakteristični su proizvodi svoga vremena: revolucionarni, strastveni, agitacijski momenti koji su uhvatili prolaznost sadašnjosti slaveći prisutnost budućnosti koja je trebala tek doći. Kvaliteta njegovog rada razlikuje se od one drugih grafičara i agitatora nezavisnom upotrebom poezije i fotomontaže, supostavljajući tipografski tekst i kubofuturističke kompozicije uz moderne fotografske i slikovne idiome čiji jedini cilj nije samo propaganda nego i estetski inovativna i bogato osmišljena metafora.

Obilježene proliferacijom označitelja, Rožkovljeve fotomontaže za propagandnu poemu *Radnicima Kurska...* Majakovskog predstavljaju jedinstven slučaj među foto-poetskim eksperimentima koji se pojavljuju 1920-ih.¹ Slikovna saturacija, grafički intenzitet i vizualna – i ikonička i indeksna – zasićenost najuočljivije su karakteristike cijele serije fotomontaža Rožkova. Čitatelj/gledatelj fotomontaža Rožkova-Majakovskog kao da je bačen usred kracauerijanske “vijavice fotografija”,² pokušavajući se orijentirati spram tsunamija slika, i tako razlučiti što znači biti

društveni subjekt vizualnim rasuđivanjem. Ovdje same riječi i slova postaju slike: dinamički raspoređeni i heterogeni tipografski tekst u Rožkovljevoj fotopoeziji funkcionira kao aktivni i organski vizualni umetak. Slično spajanje teksta i fotografije nalazimo u propagandnim plakatima Klucisa, komercijalnim reklamama Rodčenka i filmskim plakatima 1920-ih i ranih 1930-ih u Sovjetskom Savezu, ali ne i u tadašnjim knjigama foto-poezije.³

Čvrsto povezujući tekst i sliku, Rožkov je pogurao model foto-knjige koji je predložio Rodčenko uz poemu *O tome (Pro èto, 1923)* još dalje prema inventivnoj simbiozi teksta i slike. Rožkov kao da je bio idealni čitatelj zajedničkog rada Majakovskog i Rodčenka: Rožkov čitatelj/gledatelj izdanja *Lefa* postao je Rožkov proizvođač, programer i dizajner, aktivni “utjecajni stroj”, *agitprop pro-zumer*.⁴ Njegove fotomontaže za odu radu Majakovskog primjer su ne samo oštre političke propagande u razdoblju rekonstrukcijske ere NEP-a, u kojoj prevladavaju gospodarske i industrijske teme. One su i radostan i iskren izraz revolucionarne vjere u bolju budućnost, artikulirane i kao borba protiv zaostalosti i kao žed za tehničkom i industrijskom modernizacijom. Još važnije, Rožkovljeve fotomontaže, baš kao i stihovi Majakovskog, predstavljaju polemički i satiričan odgovor u povišenom tonu svima koji nemilosrdno kritiziraju i napadaju autore *Lefa* i njihove progresivne ideje.

II.

Upotreba fotografskog dokumentarnog materijala za kulturnu kritiku i satiričke komentare približava Rožkova tradiciji dadaista i ranim fotomontažama Rodčenka. No snaga ideološke doktrine i agitacijske propagande koja je prepoznatljiva u fotomontažama Rožkova je, zasigurno, ono što njegov rad čini bliskim

* Tekst je pod nazivom *Agitacionnaja fotopoëma kak rukotvornyj pamjatnik* objavljen na ruskom jeziku u: Matissen, K.; Rossomahina, A. *Fotomotažnyj cikl Jurija Rožkova k poëme Vladimira Majakovskogo ‘Rabočim Kurska, dobyvšim pervuju rudu...’ : Rekonstrukcija neizdannoj knigi 1924 goda. Stat’ i. Kommentarii*. Sankt-Peterburg: Izdatel’stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, str. 27–41.

¹ Jindrich Toman definira *foto-poeziju* kao izvanredan spoj poezije i fotografije i/ili fotomontaže, i intermedijalnim žanrom koji je cvjetao u avangardnim knjigama i časopisima u cijeloj Europi 1920-ih i 1930-ih godina (Toman 2009: 284–311).

² Kracauer je pisao o “vijavici fotografija”, referirajući na proliferaciju slika u ilustriranim časopisima: “Vijavica fotografija potkazuje ravnodušnost prema onome što stvari znače” (Kracauer 1995: 58).

³ Ipak, postoji nekoliko iznimki izvan sovjetske Rusije. Dobar primjer je Vilém Szpyk, češki pjesnik koji je izdavao svoje “fotosinteze” kao zasebne foto-poeme u češkim časopisima (vidi Toman 2009: 297–301).

⁴ *Pro-zumer* je kovanica od proizvođačitelja i konzumer (*op. ur.*).



Prilog 1: Aleksandar Rodčenko, četvrta fotomontaža za *O tome* (1923)

grafičkoj umjetnosti Gustava Klucisa, braće Stenberg i Valentine Kulagin.

Fotomontaže Raula Hausmanna, Hannah Höch, Richarda Huelsenbecka, Georga Grosza, Johna Heartfielda i drugih berlinskih dadaističkih *monteurs* uključivale su slike važnih političara i drugih suvremenih figura populariziranih u ilustriranoj štampi i masovnim medijima. U izdanju *O tome* (*Pro èto*) iz 1923. Rodčenko je prvi inkorporirao prave fotografije ljudi opisanih u tom posebnom djelu poetske fikcije: pjesnika Vladimira Majakovskog i njegovu ljubavnicu Lili Jur'evnu Brik. Rožkov, pak, tretira Rodčenkovu fotomontažu (prilog 1) kao sirovi materijal za svoj rad i koristi slike Majakovskog iz poeme *O tome* (*Pro èto*) kako bi prikazao sljedeće stihove iz *Spomenika radnicima Kurska*: “Meni / je tvornica riječi / na upravljanje dana” (“*Mne / fabrika slov / v upravlenie dana*”) (prilog 2).

Prema prijedlogu Sergeja Tretjakova, Majakovskij se predstavlja kao organizator i upravitelj tvornice riječi, odnosno inženjer, dok Rožkovljeve reprezentacije, slično berlinskim dadaistima, sugeriraju pjesnika-kiborga koji je u simbiozi sa strojem.⁵ Tako

⁵ Za više o konceptu kiborga i berlinske dadaističke fotomontaže, vidi Biro 2009.



Prilog 2: Jurij Rožkov: *Radnicima Kurska...* (1924)

Rožkovljeve fotomontaže čine *čujni* materijal produkcije *vidljivim*: konusni cilindar fonografa zrači riječi i fraze koje su, zapravo, naslovi svih većih radova Majakovskog do *Radnicima Kurska...*⁶ Rožkov je možda našao model za svoje vizualne prikaze u Klucisovu radu (prilog 3).

Sljedeći stope berlinskih dadaista, Rožkov je inkorporirao slike važnijih europskih i ruskih političara tog doba. Tako, primjerice, za ilustraciju stihova “Bježeći od Nijemaca, / bojeći se Francuza, / bacajući oko / na ukusan zalogaj” (“*Bežalo ot nemcev, / bojalos' francuzov, / glaza / kosivših / na lakomyj kus*”) koristi slike Josepha Joffrea, francuskog generala iz Prvog svjetskog rata, i Raymonda Poincaréa, francuskog državnika koji je pet puta bio premijer i jedinom predsjednik (1913–1920) (prilog 4).

⁶ Naslovi se navode u kronološkom redoslijedu s lijeva na desno: *Ja, Vladimir Majakovski, Oblak u hlačama, Flauta-kičma, Rat i mir, Čovjek, Naš marš, Misterij Buffo, Lijevi marš*, [nedostaje, vjerojatno, *150,000,000*], *Ljubav i*, na kraju, *O tome*. I verbalne i vizualne slike Majakovskog kao organizatora i upravitelja tvornice riječi odzvanjaju u poemi *Razgovor s poreznim službenikom o poeziji* (1926). Tamo Majakovskij zove čin pisanja “kreativnim miranjem” i piše: “Poezija je / također ekstrakcija radija. / Grami ekstrakcije / u godinama rada. / Za jednu jedinu riječ, / trošim u akciji / tisuće tona / verbalne rude.”



Prilog 3: Gustav Klucis: ilustracija za *Mladu gardu: Za Lenina* (*Molodaja gvardija. Leninu*), 1924. ("Potlačene mase svijeta, pod zastavom Kominterne zbacite imperijalizam")



Prilog 4: Jurij Rožkov: *Radnicima Kurska...* (1924) (detalj)



Prilog 5: Jurij Rožkov: *Radnicima Kurska...* (1924) (detalj)

Dok slike ovih Francuza simboliziraju Francusku, uz njezine najstereotipnije simbole poput Pariza, francuske zastave, Eiffelovog tornja i boce (navodno francuskog) vina, one su ovdje i kako bi podsjetile čitatelja/gledatelja na francuski vojni angažman protiv boljševika u Sovjetsko-poljskom ratu od 1919. do 1921.

Fotomontaža na idućoj stranici ima sličnu funkciju – uz stihove Majakovskog "Vi, / koji vičete: /

'Izjeli ste gole sjemenke, / suncokret / je rasuo / Rusiju!' ("Vy, / oravšie: / V losk zapuskali, / rassoril / Rossiju / podsolnuh!") – uključuje slike cara Nikolaja II. i nekoliko članova ruske Privremene vlade (prilog 5). S lijeva na desno, to su: Boris Viktorovič Savinkov, zamjenik ratnog ministra, Pavel Nikolaevič Miljukov, osnivač, vođa i najistaknutiji član Ustavne demokratske stranke (poznate kao Kadeti) i ministar vanjskih poslova u Privremenoj vladi, Aleksandr Fedorovič Kerenski, drugi premijer ruske Privremene vlade do svrgnuća u Oktobarskoj revoluciji, i Aleksandr Ivanovič Konovalov, jedan od najvećih proizvođača tekstila i ministar trgovine i industrije u Privremenoj vladi.

Ispod se vidi slika glave cara Nikolaja II, pod kojom riječi "u Pariz" na francuskom sugeriraju kako je većina članova bivše privremene demokratske vlade završila u egzilu u Francuskoj (Romanove su, ipak, pogubili boljševici). Majakovskij se suzdržava od izravnog upućivanja na ove političke figure; zapravo ističe određenog "Alfreda iz 'Izvestija'" ("Al'fred iz 'Izvestij'"), što je pseudonim publicista Kapeluša koji je objavio članak protiv novina *Lefa* (10. lipnja 1923) u dnevnim novinama *Izvestia*. Rožkov, međutim, izabire ne prikazati vizualno "Alfreda iz 'Izvestija'", nego koristi priliku da optuži ruskog cara i njegove političke nasljednike kao glavne krivce za pred- i post-revolucionarne tegobe Rusije.

III.

Antimonumentalni stav Majakovskog postaje jedna od glavnih ideoloških izjava koja osigurava važnu polemičku amplitudu pjesmi.⁷ Zajedno s kanonskim ruskim piscima, koje su futuristi odlučno "zbacili s parobroda modernosti" deset godina ranije, Majakovskij izravno proziva mnoge svoje suvremenike. Polemizira s onima koji su otvoreno pisali protiv *Lefa* i njihove avangardne umjetnosti kao strane masama, i s onima koji su sudjelovali u suvremenim procesima komemoracije podržavajući manje progresivne, tradicionalne vrijednosti. U posljednje tri fotomontaže Rožkov demonstrira antimonumentalni stav Maja-

⁷ Majakovskij je bez sumnje dijelio Leninova uvjerenja o važnosti boljševičke propagande, vjerujući kako je javno izgovorena riječ učinkovitiji alat za političku edukaciju masa nego statični materijal spomenika. Naime, Leninov "monumentalni plan propagande" odražavao je, prvenstveno, njegovu želju za izrazom: širiti riječ o Revoluciji. Cilj plana nije bio podizanje permanentnih kipova i spomenika, nego stvaranje podija za govornike koji bi širili novu riječ Revolucije. I Lenin i Lunačarski vjerovali su da se ovi privremeni spomenici trebaju boriti za "živu riječ" Revolucije među generacijama umjesto da samo ovaploćuju okoštale i fosilizirane kvalitete trajne ali statične monumentalnosti. Lunačarski je smatrao kako bi djecu trebalo odvoditi na takva mjesta i educirati o Revoluciji, kako bi svaka nedjelja trebala biti posvećena otkrivanju i slavljenju života subjekta kojeg spomenik predstavlja. Na sličan način, Majakovskij nije smatrao javne spomenike potpuno prikladnim za komemoriranje radničke klase.



Prilog 6: Jurij Rožkov: *Radnicima Kurska...* (1924) (detalji)



Prilog 7: Jurij Rožkov: *Radnicima Kurska...* (1924) (detalji)

kovskog, također uključujući slike poznatih (i pred- i post-revolucionarnih) lica iz kulturnog života prijestolnice.

Rožkov ilustrira prvi segment stranice slikom svog nadzornika iz Leninovog agit-vlaka – Leva Semenoviča Sosnovskog⁸ (prilog 6).

Vidimo Sosnovskog kako ispisuje “Dolje s majakovštinom” (“*Doloi majakovščinu*”) u kurzivu, što je jasna ilustracija konfrontacijske kulturalne politike Sosnovskog izražene u njegovim člancima i feljtonima objavljenim od 1920. do 1923. u “Pravdi”. Rožkov je vjerojatno bio upoznat s odgovorom Sosnovskom u trećem izdanju uredništva časopisa *Lef*, nazvanom “LEF u boj”. Tamo se može naći sljedeća izjava: “Tko u Lef, tko po drva” (“*Kto v Lef, kto po drova*”). Ova izjava je igra riječima na poslovicu “Tko u šumu, tko po drva” (“*Kto v les, kto po drova*”), gdje je riječ “šuma” (rus. *les*) zamijenjena riječju sličnog zvuka “lef”. Prema značenju poslovice, koja opisuje situaciju disharmonije, kaosa i neslaganja, izjava ukazuje na podjelu koja se pojavljuje među onima koji podržavaju *Lef* i onima koji ga napadaju. Kasnije se riječ “drva” (rus. *drova* = drvo za potpalu) označava fusnotom sljedećom rečenicom: “hrast, bor, jasika i druge Vrste”. U ruskom jeziku ove riječi (hrast = *dubovye*, bor = *sosnovye*, jasika = *osinovye*, i druge vrste = *i drugih Rodov*) čine zvukovne asocijacije s imenima Dubovskij, Sosnovskij, S. Rodov i drugi (kao, primjerice, ranije spomenuti “Alfreda iz ‘Izvestija’” i V. Lebedev-Polanskij iz *Pod znamenjem*



Prilog 8: Aleksandar Rodčenko, treća fotomontaža za *O tome* (1923)

marksizma – Pod znamenem marksizma), koji su neprestano napadali *Lef* i posebice Majakovskog. Ovo duhovito uredništvo trećeg izdanja (lipanj-srpanj 1923) časopisa *Lef* slijedi odlomak “Program”, koji je u potpunosti posvećen zadatku razbijanja optužbi Sosnovskog kao neutemeljenih, nečinjeničnih i demagoških.⁹

⁸ Rožkov se ukrcao na agit-vlak *Lenin* krajem 1918, nekoliko tjedana prije nego što je vlak poslan u dijelove sjeverozapadnog teritorija nedavno oslobođenog od Nijemaca na šestotjedno putovanje koje je završilo sredinom ožujka 1919. Upravo tu u vlaku *Lenin* Rožkov je upoznao Leva Semenoviča Sosnovskog, koji je kasnije 1921. imenovan šefom Agitpropa CK RKP. Vlak, na čelu s Levom Semenovičem Sosnovskim, tada članom Komisije VTsIK osnovane u siječnju godinu ranije, posjetio je Pskov, Rigu, Vitebsk, Vil’nu, Minsk, Harkov i Kursk, tako pokrivši područje cijelog bivšeg fronta gdje su vođene borbe protiv Nijemaca (Rožkov, *Autobiografija*).

⁹ Vidi “LEF u boj!”, *Lef*, br. 3 (lipanj-srpanj 1923), str. 3; i Brik, “Sosnovskom”, *Lef*, br. 3 (lipanj-srpanj 1923), str. 4.

Na ovoj stranici fotomontaže Rožkov koristi još jednu sliku Majakovskog iz Rodčenkove fotomontaže za *O tome* (prilozi 7 i 8).

Slika Majakovskog u pozi starog čovjeka supostavljena je portretima Dostoevskog i Tolstoja, i slikama spomenika Puškinu i Gogolju. Ovaj segment nagoviješta Rožkovljeve ilustracije koje su uslijedile i vizualno podcrtava opiranje Majakovskog procesima okoštavanja, monumentalizacije i kanonizacije o kojima je Jurij Tynjanov pisao s takvom točnošću u svom članku *Interval* (1924) (Tynjanov 1985: 554–556).¹⁰

Gornji segment sljedeće fotomontaže dodatno je intrigantan jer predstavlja Rožkovljev dodatak stihovima Majakovskog (prilog 9).



Prilog 9: Jurij Rožkov: *Radnicima Kurska...* (1924) (detalj)

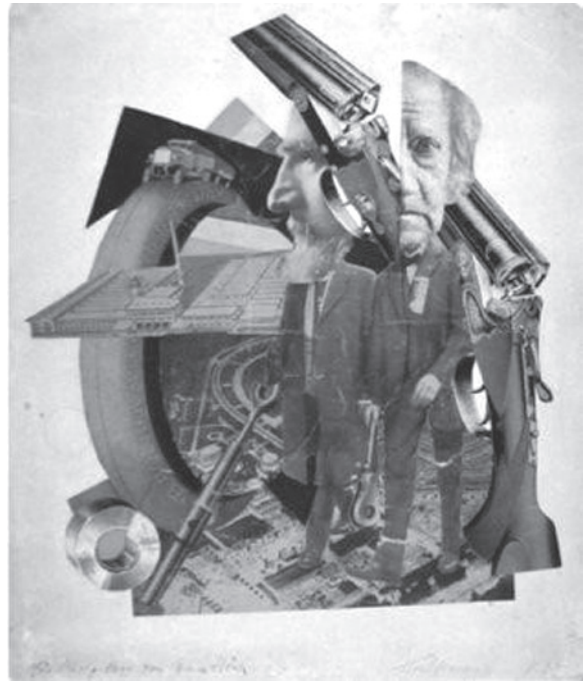
I dok pjesnik spominje Merkulova (čije ime krivo piše) i tri Andreeva, Rožkov kopira sliku Sergeja Dmitrijeviča Merкурова, i dvije slike Leonida Nikolaeviča Andreeva.¹¹ Rožkov je, međutim, odlučio dati vlastiti kreativni odgovor na drugu temu: poetsku sliku Majakovskog o “cijeloj akademskoj gomili, / koja se zabavlja / brkovima pisaca” (“*vsemu akademičeskomu skopu, / kopošaščemusja / u pisatelej v usah*”).

Rožkov je napravio urnebesan prikaz panteona ruskih pisaca devetnaestog stoljeća, spajajući sljedeće frankensteinovske hibridne identitete izrezivanjem i lijepljenjem polovica lica (Prilog 9). Promatrano s lijeva na desno prikazuju se: I. S. Turg/ončarov (od Ivan Sergejevič Turgenjev i Ivan Gončarov); A. Gerc/žkovskij (od Aleksandr Ivanovič Gercen i Merežkovskij); Tols/trovskij (od Aleksej Konstantinovič Tolstoj i Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij); N. V. Gog/resaev (od N. V. Gogol' i Vikentij Vikentievich Veresaev); Tolst/čenko (od L. N. Tolstoj i Taras Grigorevič Ševčenko); Maksim Gor'k/uškin (od Maksim Gorkij i

¹⁰ Za поближе upoznavanje s konceptom intervala Tynjanova, vidi Kujundžić 1997: 73–94.

¹¹ Merкуроv je kipar-monumentalist kojem je dodijeljena izrada Leninovog plana monumentalne propagande i koji je usavršio umjetnost izrade posmrtnih maski. Leonid Andreev je dramatičar, romanopisac, pisac kratkih priča i fotograf ruskog Srebrnog vijeka. Pretpostavljam da je drugi Andreev na kojeg se Majakovskij referira u svojim stihovima Nikolaj Andreevič Andreev, kipar čije najpoznatije djelo predstavlja brončana figura Gogolja u sjedećem položaju – slika koju je Rožkov iskoristio za prethodnu stranicu fotomontaže.

Puškin) i Tolst/vratskij (od L. N. Tolstoj i Nikolaj Nikolaevič Zlatovratskij). Rožkov je možda pronašao model za svoju vizualnu šalu u fotomontaži Hannah Höch iz 1923. godine *Hochfinanz* (*Visoke financije*, v. prilog 10) ili na fotomontaži naslovnice koju je dizajnirao Rodčenko za *Mess Mend* (“*Jenki u Petrogradu*”, sv. 7, *Crna ruka Jima Dollara*, 1924).



Prilog 10: Hannah Höch: *Visoke financije* (1923)

Rožkovljeva fotomontaža za pjesmu Majakovskog *Židov* iz 1927. dokazuje njegovu sklonost gore spomenutom stilskom postupku (prilog 11).

Rožkovljev zabavni i podrugljivi dodatak pjesmi Majakovskog odražava postojeći antikanonski sentiment koji su članovi *Lefa* zagovarali, prakticirali i širili prije svega u svojim manifestima. Primjerice, u programatskom tekstu “S kim raspravlja LEF?” iz prvog izdanja *Lefa* mogu se pročitati sljedeći napadi na klasi-

Klasici su nacionalizirani. Klasici su bili cijenjeni kao naša jedina šund literatura. Klasici su smatrani trajnom, apsolutnom umjetnošću. Klasici s *broncom svojih spomenika* i *tradicijom svojih škola* gušili su sve novo. Sada za 150.000.000 ljudi klasici predstavljaju običan udžbenik. [...] Borit ćemo se protiv prenošenja radnih metoda mrtvih u današnju umjetnost.¹²

U tekstu “*Odavde do kamo?*” Sergej Tretjakov piše slično: “Nikad ne opterećujte uzlet kreativnosti *fosiliziranim slojem* (bez obzira koliko očekivanim)

¹² *Lef*, br. 1 (ožujak 1923), str. 8–9 (istaknuo A. B.). Broj stotinu i pedeset milijuna trebao bi podsjetiti čitatelja na pjesmu Majakovskog istog naslova.



Prilog 11: Jurij Rožkov, posljednja fotomontaža (br. 4) za poemu Majakovskog *Židov* (1927)

– ovo je naš drugi slogan.”¹³ Rožkovljeva fotomontaža nadovezuje se na tu istu vezu između klasika, s jedne strane, i fosiliziranih sila tradicije i spomenika, s druge.

Istovremeno, fotomontaža panteona pisaca dodatno osvjetljuje i sljedeće stihove, u kojima Majakovskij uvjerava čitatelje kako nitko neće zvati tvornice “vraćajte se / natrag / slonovoj kosti / mamutu / Ostrovskom / nazad” (“*vozvraščajtes’ / vspjat’ / k slonovoj kosti, / k mamontu, / k Ostrovskomu / nazad*”). Za ilustraciju ovog dijela pjesme, Rožkov primjenjuje uglate oblike – trokute i piramidalne šiljke – zajedno sa slikama ruku koje okreću kotač (vjerojatno unazad) (prilog 12).



Prilog 12: Jurij Rožkov: *Radnicima Kurska...* (1924) (detalj)

¹³ Tretjakov, “Otkuda i kuda?” *Lef*, br. 1 (ožujak 1923), str. 196 (istaknuo A. B.).

Iza ovih ruku portret je devetnaestostoljetnog ruskog dramatičara A. N. Ostrovskog. Trokuti i šiljci pojavljuju se opet kao vizualni simboli *prepreka*.¹⁴ U ovom slučaju prepreka je ispisana u citatu “natrag Ostrovskom!” Ovo je bio novi slogan koji je proklamirao sovjetski komesar obrazovanja Anatolij Lunačarskij, koji je u očekivanju stote obljetnice dramatičareva rođenja izdao dvodijelni članak u dnevnom listu “Izvestija” (11. i 12. travnja 1923), pod naslovom *O Aleksandru Nikolajeviču Ostrovskom i povodom njega* (*Ob Aleksandre Nikolaeviče Ostrovskom i po povodu ego*). U članku Lunačarskij poziva revolucionarne kazališne umjetnike na revidiranje svojih negativnih stavova o klasiku. Štoviše, poziva na reevaluaciju ruskih književnih klasika u novom društvenopolitičkom kontekstu, zajedno s kontroverznim proglasom u kojem kaže kako futuristička umjetnost – koja odbacuje i staru umjetnost i akademizam – kultivira pogrešnu metodu reevaluacije (Lunačarskij 1963: 200). Članak Lunačarskog izazvao je bučnu debatu među “monumentalistima” i “ikonoklastima” (Clark 1995: 27) i lavinu odgovora, među kojima se oni Majakovskog i Rožkova svrstavaju među najzaigranije i najinventivnije.

Stihovi Majakovskog “Na vašu / stoljetnu obljetnicu / neće prolići / Sakulini / zanosne govore [...]” (“*V vaš / stoletnij jubilej / ne prol’ jut / Sakuliny / rečej elej [...]*”) nesumnjivo su odgovor na pojavljivanje spomenutog članka Lunačarskog. No također su i izraz otpora javnim priznanjima predrevolucionarnih umjetnika i kulturnih radnika, poput Leonida Vitaleviča Sobinova (poznatog carskog ruskog opernog tenora) i glumca Aleksandra Ivanoviča Južina (gruzijски princ Sumbatov, koji je vladao pozornicom moskovskog Malog teatra na prijelazu devetnaestog i dvadesetog stoljeća). I Južin i Sobinov proglašeni su narodnim umjetnicima RSFSR-a 1922. i 1923. godine. Majakovskij je vjerojatno bio isprovociran tim činom, koji je razumio slično novom sloganu Lunačarskog “natrag Ostrovskom” – kao povratak tradicionalnijim i buržoaskijim umjetničkim formama. Štoviše, na koricama drugog izdanja *Lefa* (travanj-svibanj 1923) nalazimo Rodčenkovu fotomontažu koja izražava avangardnu gestu odbacivanja i ukidanja stare, buržoaske umjetnosti, simbol koje je sam princ Sumbatov (prilog 13).

Slijedeći Majakovskog, Rožkovljeva fotomontaža inkorporirala je slike “monografija” i mramornih ograda, nad kojima se nalaze portreta Sobinova,

¹⁴ Raniji primjeri polemičke oštice u pjesmi usmjerenoj prema Nikolaju Čužaku, članu uredništva *Lefa* s kojim je Majakovskij često ulazio u rasprave. Tamo pjesnik dovitljivo usporuje ponašanje Čužaka s “devijantnim” iglama kompasu (koje zbog velike količine željezne rude u predjelu Kurska nisu u stanju pokazati pravac sjevera), dok Rožkov koristi igle nalik strelicama koje prikazuju različite pravce uz ponavljajuću sliku-motiv piramidnih šiljaka kao vizualnih reprezentacija prepreka.



Prilog 13: Aleksandar Rodčenko, dizajn za naslovnicu *Lefa*, br. 2 (travanj-svibanj 1923)



Prilog 14: Jurij Rožkov: *Radnicima Kurska...* (1924) (detalj)

kao i fotografija profila u kamenu na kojoj se može prepoznati spomenik Shakespeareu¹⁵ (prilog 14).

IV.

Cijela pjesma Majakovskog govori o tome kako odati počast desetinama tisuća radnika, anonimnoj masi muškaraca i žena “koji jednostavno rade” (*kto prosto rabotaet*) i koje Majakovskij naziva “volovima budućnosti” (*grjaduščego vol*). Tako nazivajući radnike, Majakovskij aludira na način na koji je on sam sklon pamtit i odavati počast radničkoj klasi zbog njene revolucionarne uloge. Radnička klasa, prema

¹⁵ Kada bi ova pretpostavka bila točna, bilo bi jednostavnije tvrditi kako je Rožkov napravio svoje fotomontaže nakon 1927. budući da je Južin preminuo u Nici u rujnu 1927.

Majakovskom, ima odlučujuću ulogu ne samo u Revoluciji. Njezina je revolucionarna uloga neiscrpa: kao “volovi budućnosti”, radnici moraju izvoditi svoju ulogu neprestano u procesu proizvodnje. Reproductivni proces, kojem je radnička klasa i posvećena i uronjena u nj, usmjerena je prevladavanju sadašnjosti tako da prisutnost bolje budućnosti bude osjetna. Na taj način, radeći za omogućavanje prisutnosti budućnosti koja će tek doći, radnička klasa čini samu sadašnjost i njene okolnosti prolaznima. U takvoj prolaznoj, rapidno mijenjajućoj suvremenosti, radnička klasa i sama je shvaćena kao prolazna. Pritom je Majakovskij razumio kako svaki način uspješne proslave i pamćenja takve radničke klase mora biti prolazan, istovremeno funkcionirajući kao učinkovit kanal za propagiranje ideja Revolucije.

Majakovskij je pjesmu smatrao odgovarajućim načinom za proslavljanje spomena na radničku klasu i izraz njezine revolucionarne uloge, osobito jer se stihove lako moglo prilagoditi u javno izgovorenu riječ ili inovativne foto-knjige. Pjesnik je bio svjestan novorađajućeg ali sveprisutnog *tehnološkog* i *medijskog doba* kojemu je pripadala budućnost, smatrajući sebe pjesnikom takve revolucionarne modernosti. Znao je da se ova *moderna oda* posvećena radnicima mogla čitati na javnim sastancima ili čak biti snimljena i emitirana milijunima. Drugim riječima, bio je svjestan da sredstva novih tehnoloških medija omogućavaju trajnu kvalitetu prolaznosti. Majakovskij je vjerovao u ono što je propovijedao i nastavljao inzistirati, naime, da ljudi ne smiju izgubiti iz vida veliki društveni plan, koji je omogućavao jednom čovjeku nadu u ono što su svi ljudi priželjkivali. Nije inzistirao samo na tome da zajednički napor i vjera u svoju zemlju ne smiju oslabjeti nego i da se takvi naponi i uvjerenja moraju redovito reproducirati kao dio kulture svakodnevnog života uz pomoć i kroz sredstva tehničke reprodukcije.¹⁶

Prema samom kraju pjesme nalazimo izraz pjesnikove vjere u obećanje tehnološkog napretka. Majakovskij predviđa “privremeni spomenik” radničkoj klasi kao “tekući spomenik / kurirski / rukotvorni”. Konceptualno, slika “tekućeg spomenika” još uvijek iznenađuje kao kontradiktorna i zagonetna ako ne i inovativna ideja. Takve koncepte pokretnih spomenika lako se može naći u ruskoj književnoj tradiciji, već od prikaza živuće statue u Puškinovoj simbolici.¹⁷

¹⁶ Program rekonstrukcije svakodnevnog života (*perestojka byta*) koje su on i njegovi drugovi-u-oružju okupljeni oko *Lefa* zagovarali, uključivala je prisvajanje novih sredstava tehničke proizvodnje, reprodukcije i reprezentacije (vidi Arvatov, “Utopija ili nauka”, *Lef*, br. 4, kolovoz-prosinac 1923, izdano u siječnju 1924, str. 16–21).

¹⁷ U svojoj znamenitoj studiji *Kip u Puškinovoj simbolici* Roman Jakobson nalazi da je destruktivni kapacitet kipova u Puškinovom *Brončanom konjaniku*, *Kamenom gostu* i *Zlatnom pjellicu* izraz antinomije, svojstvene svakoj statui, između njezine živuće teme i mrtvog materijala od koje je načinjena (Jakobson [1937] 1987: 318–367). Za više o konceptu “mobilnog” spomenika Majakovskog, vidi Rann 2012: 766–791.



Prilog 15: Jurij Rožkov: *Radnicima Kurska...* (1924) (detalj)



Prilog 16: Jurij Rožkov, fotomontaža na naslovnici *Radnicima Kurska...* (1924)

Ipak, doprinos Majakovskog ovoj slici – njegovanoj u kulturnoj tradiciji ruskog slikovnog izlaganja tako brižno da je postala uobičajena – bila je pripisivanje velike kvalitete velikoj brzini. Majakovskij je predložio rukom izrađen i brzi tekući spomenik “volu budućnosti” – spomen koji je trebao biti kreacija i čovjeka i stroja, i proizveden i tehnološki napredan umjetnički proizvod.¹⁸

Rožkovljeva vizualna reprezentacija spomenika radničkoj klasi dosljedna je poetskoj slici Majakovskog i odražava konstruktivističko inzistiranje na upotrebi tehnologije i važnosti funkcionalizma u umjetnosti. Za vizualnu reprezentaciju takvog spomenika Jurij Rožkov odabire sliku lokomotive (prilog 15).

Premda je sama izum ranog devetnaestog stoljeća, lokomotiva još uvijek priziva skup značenja koji su blisko povezani s napretkom i rapidnim progresivnim pokretom, toliko značajnim za rusku revolucionarnu imaginaciju u ranim 1920-ima. Ova veza je, naravno, potpuno doslovna: lokomotiva (*lat.* “koja uzrokuje kretanje”) osigurava *pokretnu moć* vlaka i povlači vagone vlaka *od naprijed*. Ipak, njezina veza s klasičnim i avangardnim pojmovima umjetnosti je implicitna: lokomotiva sama nema kapacitet za prenošenje tereta, njezina jedina svrha je pomicanje vlaka po tračnicama. Kao autonomni estetski objekt, lokomotiva savršeno odgovara Kantovom pojmu “svrhovitosti bez svrhe” umjetničkog objekta. Baš kao i svaki drugi stroj, lokomotiva posjeduje izražajnu vizualnu ljepotu i “čudesnu moć”.¹⁹

S druge strane, kao visoko funkcionalno vozilo za posebno prijevozno sredstvo, lokomotiva u potpunosti otjelotvoruje konstruktivistički koncept umjetničkog djela kao proizvoda politički učinkovite, društveno korisne umjetnosti masovne proizvodnje. Slijedeći pojam “tekućeg spomenika” Majakovskog, Rožkovljeva vizualna reprezentacija u skladu je s kon-

struktivističkom umjetnošću koja se rukovodi principima materijalnog integriteta, funkcionalne probitačnosti i društvene svrhovitosti.²⁰

Konačno, sama fotomontaža na naslovnici sugerira kako je Rožkov doživljavao svoju, zajedno s Majakovskim, foto-poemu, kao pravi spomenik radničkoj klasi (prilog 16).

Kao uspješno stapanje vizualnih slika i tipografije, gdje obje bivaju pojačane raznim oblicima i bojama, Rožkovljeva grafički dizajn naslovnice jasno prenosi ideju Majakovskog *prolaznog* i *rukom izrađenog* spomenika. Primjerice, slika građevinskog tornja lako se može povezati s konceptom modernog *spomenika*, što su Eiffelov ili Tatlinov toranj u to doba bili. Ipak, postavljena nasuprot slike ruke, veličina tornja značajno se reducira, što upućuje na to da spomenik zado-biva *prolaznu* kvalitetu unatoč svojoj željeznoj konstrukciji. Slika predimenzionirane ruke, koja drži željeznu konstrukciju okrunjenu težnjama vertikal-

¹⁸ Za više o važnosti koncepta brzine u ruskoj avangardi, vidi Harte 2009.

¹⁹ Nadrealistički ideal “grčevite ljepote” Andréa Bretona pronašao je svoj vizualni izraz u slici napuštene lokomotive u šumi. Za više o tome, vidi Krauss 1985: 112.

²⁰ Nimalo slučajno, sliku lokomotive nalazimo na prvoj stranici nakon korica u trećem izdanju trojezičnog internacionalnog časopisa *Veshch/Gegenstand/Objet* (1922), ur. Il’ja Erenburg i El Lissitzky. Ovaj internacionalni avangardni časopis izdavao se u Berlinu s ciljem širenja ideje “konstruktivističke umjetnosti”.

nosti, implicira koncept aktivnosti, rada, proizvodnje, ili *rukom izrađene* kvalitete. Štoviše, vizualni semantički dodatak za drugi dio naslova poeme također je povezan s tipografskim rasporedom. U utiskivanju slova ovog dijela naslova, Rožkov je bio mnogo više inovativan i zaigran. Napravio je zanimljivu *križaljku* (ili *scrabble*) bez rešetke u tipografskom rasporedu drugog dijela naslova pjesme, dodajući mu naziv mjesta i godinu, *Moskva, 1924*, kao i informaciju o “novom” umjetničkom mediju i autoru: *foto-montaža Jurija Rožkova*. Ovim utisnutim natpisom izrađenim i pedantno i promišljeno, a i radom u kojem se slike i stihovi zamrzavaju unutar cjeline, Rožkov je postavio svoju vlastitu kreaciju ruktovorne fotomontaže rame uz rame prolaznom spomeniku radnicima Kurska Majakovskog.

Autorizirani prijevod s engleskog
Tijana GOJIC

BIBLIOGRAFIJA

Biro, M. 2009. *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Germany*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Clark, K. 1995. *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge: Harvard University Press.

Harte, T. 2009. *Fast Forward. The Aesthetic and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910–1930*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Jakobson, R. [1937] 1987. “The Statue in Pushkin’s Poetic Mythology.” *Language in Literature*. Cambridge, Mass & London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Kracauer, S. 1995. *Photography. U: The Mass Ornament: Weimer Essays*. Boston: Harvard University Press.

Krauss, R. 1985. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press.

Kujundžić, D. 1997. *The Returns of History: Russian Nietzscheans After Modernity*. Albany: State University of New York Press.

Lunačarskij, A. V. 1963–1967. *Sobranie sočinenii v vos’mi tomah. T. 1*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.

Rann, J. 2012. “Maiakovskii and the Mobile Monument: Alternatives to Iconoclasm in Russian Culture”. *Slavic Review*, vol. 71, no. 4 (zima 2012), str. 766–791.

Rožkov, Ju. *Avtobiografija*. Arhiv Gosudarstvennogo muzeja V. V. Majakovskogo; inv. br. KP 31209.

Toman, J. 2009. *Foto/Montáž tiskem // Photo/Montage in Print*. Praha: Kant, str. 284–311.

Tynjanov, J. 1985. *Praznina. U: Arhaisty i novatory*. Ann Arbor: Ardis, str. 554–556.

SUMMARY

SOVIET AGITPROP PHOTOPOEM:
YURI ROZHKOVA’S PHOTOMONTAGES TO
MAYAKOVSKY’S POEM *TO THE WORKERS
OF KURSK*

The unique series of photomontages for Vladimir Mayakovsky’s poem *To the Workers of Kursk* was created by Yuri Nikolaevich Rozhkov in 1924 and was inspired by the avant-garde energy of the poem and the geological discovery of the Kursk Magnetic Anomaly (KMA), the biggest iron-ore basin in the world. Rozhkov’s photomontages for Mayakovsky’s ode to labor are examples of the intense political propaganda of the reconstruction period of the NEP era (New Economic Policy, 1921–1927), articulated both as the struggle against backwardness and the thirst for technical and industrial modernity. They are also a polemical answer to all those who relentlessly attacked Mayakovsky and criticized the avant-garde art as alien to the masses. The article introduces Rozhkov’s less-known photomontage series as a new model of the avant-garde photopoetry book, which converts itself into an idiosyncratic avant-garde demountable memorial to the working class.