

واژگانِ بزرگِ بربادرفته



نویسنده: کوشیار پارسى

نشریه آزادی اندیشه، شماره ۵، آذر ۹۶، صفحه ۲۰۲ تا ۲۲۱

هر انقلابی، ویژگی، شکل و پی‌آمدهای خود دارد (انگلستان، امریکا، فرانسه). همیشه نیز همراه بوده است بنیادین در زندگی روزمره و شوربختانه خونریزی بسیار. انقلاب روسیه نیز استثناء نیست. با دگرگونی نارضایتی و خشم سبب شد تا ساختار سیاسی، اقتصادی و فرهنگی به تمامی فرو ریزد.

در روسیه، از سرِ شتابِ سقوط یک‌ه‌سالاری (اتوکراسی)، امیدِ جشن و شادی پا گرفت. شکلی از انقلاب مخملین، بدون خونریزی، سرشارِ برادری و صلح. ادعا می‌شد که انقلاب روسیه با همه‌ی انقلاب‌های تاریخ تفاوت دارد. و این خطا بود. جای جشن، آشوب آمد و اعدام‌ها، کودتا، حکومت نظامی، جنگ داخلی و برادرکشی. گیوتین جای خود داد به تفنگ و هر شکلی از رفاه نابود شد.

همیشه این‌گونه بوده است. به سایه‌ای که ناپلئون بر اروپا افکند بیندیشیم. زمان پیش می‌رود، شادی و نفرت رنگ می‌بازد و دیده می‌شود که انقلاب، تنها شر و شرارت نبوده است. از زمینِ آغشته به خون گل می‌روید، زبان و سنت حفظ می‌شود و شمار شاعران و هنرمندان پس از انقلاب کمتر از پیش نیست. تاریخ پیش می‌رود، گو که وعده‌ی دیگری داده شده بود.

صد سال پس از انقلاب اکتبر می‌توان نگاهی انداخت به آن‌چه گذشت و دید بر مردم روسیه چه رفت. بساطِ رومانف‌ها به‌دست انقلابیون برچیده و در هم پیچیده شد. رومانف‌ها مسبب همه‌ی جنایت‌ها، خطاها و بلاهت‌ها خوانده شدند. اکنون اما مردم روسیه آنان را قدیس و نمادِ خونِ پاک می‌شمارند.

جنگ نخست جهانی

آغاز جنگ به سال 1914 در روسیه، همچون بسیاری کشورهای دیگر با استقبال روبه‌رو شد، گرچه به‌دلیل وجود سانسور قوی، نمی‌شد به همه‌ی اسناد مربوط به جنگ و استقبال از آن دسترسی داشت. با این همه، شادی و حمایت هنرمندان و نیز آوانگارد‌ها به‌روشنی دیده می‌شد. ناتالیا گنچاروا چرخه‌ای از چهارده طرح چاپ سنگی (لیتوگرافی) چاپ کرد با عنوان: جنگ. تصویرهای رازآمیزِ جنگ، که انباشته بود از اشارات دینی و تداعیِ 'نعمتِ آسمانی'. زمینی‌تر از این، طرح‌های جنگ کازیمیر ماله‌ویچ و ولادیمیر مایوکوفسکی شاعر- نگارگر بود که دشمنِ آلمانی، اتریشی و ترک به سخره گرفتند.

اما ارتش روسیه پس از پیروزی‌های نخست، به‌دلیل خطاهای استراتژیکی فرماندهان و کمبود مهمات و غذا در جبهه با شکست روبه‌رو شد. با همه‌ی سانسور و لاپوشانی، خبرها از تعداد بیشمار سربازان زخمی می‌رسید.

یکی از آنان میخائیل لاریونوف بود که در تابستان 1915 دمی تردید نکرد در پذیرش دعوت سرگئی دیاگلیف - بنیادگذار باله روسی در سنت پترزبورگ - برای ساختن دکور تئاتر در لوزان تا همراه گنچاروا از روسیه برود و هرگز بازنگردد. مایاکوفسکی و ماله‌ویچ نیز در نوامبر 1914 دست کشیدند از طراحی در ستایش جنگ. مایاکوفسکی پشت کرد به آنان که از جنگ سود می‌بردند و ماله‌ویچ نیز متنی نوشت علیه جنگ که 'چون مجسمه‌ای تُهی غلتان است بر کوهی زمین'. قحطی، گرانی و فساد در دربار نیکلای دوم، به ویژه نقش راسپوتین مورد حمایت شهبانوی دربار سبب ناآرامی و نارضایتی از دولت شد.

هنرمندان اما به زمان جنگ ادامه دادند به تجربه‌گری. نمایشگاه‌های بسیار برپا شد. از دو نمایشگاه استقبال بسیار شد: نمایشگاه 'خط تراموای پنج' در پتروگراد (همان سنت پترزبورگ) که ثروتمندی گردآورنده‌ی آثار هنری، یکی از کارهای تاتلین را به بهای نجومی سه هزار روبل خریداری کرد. دومین: در پتروگراد (1915) بود که ماله‌ویچ نخستین کارهای والاگرایی ناب 'IO'. آخرین نمایشگاه فوتوریستی '0' به نمایش گذاشت. تاتلین حاضر نشد کارش را در این نمایشگاه به گفته‌ی خودش 'آت و آشغال

آماتوری' به نمایش بگذارد. بحث‌ها بالا گرفت و جدی شد. به گونه‌ای بزن بزن انجامید، اما موضوع بحث هنوز هنر بود و نه سیاست.

انقلاب 1917

بحث‌ها پس از انقلاب فوریه 1917 شکل دیگر گرفت. تزار نیکلای یک هفته پس از قیام، از تاج و تخت کناره گرفت و پس از آن جنگ قدرت آغاز شد میان دولت موقت سوسیالیست لیبرال الکساندر کرنسکی و شورای رادیکال کارگران و سربازان سوسیالیست که به شکل خودجوش در سراسر کشور سازماندهی شدند. زمان آن رسید که بسیاری هنرمندان آوانگارد، از جمله ولادیمیر مایاکوفسکی، ماله‌ویچ، تاتلین، ناتان آلمان، و سولود میرهولد فیلمساز و نیکلای پونین منتقد به سیاست روی آورند.

دوران میان انقلاب فوریه و انقلاب اکتبر، دورانی ست سراسر شور و کنش سیاسی و گفتمان هنری. ماکسیم گورکی همراه گروهی از یاران از دولت موقت حمایت کرده و پیشنهاد تاسیس وزارت هنر دادند که هرگز پا نگرفت. مایاکوفسکی، میرهولد، پونین، آلمان و دیگران اتحادیه هنرمندان خلاق پایه گذاشتند. تاتلین در آوریل 1917 شد کارشناس هنر شوروی در مسکو. هنرمندان بی‌شماری درهای کارگاه به روی کارگران و دهقانان باز کردند و نمایشگاه‌های بسیار در محله‌های کارگری برپا شد. دیگری بودند که برنامه‌های هنری گوناگون در محله‌های همگانی برپا می‌کردند. هنرمندان پیش از انقلاب اکتبر پی برده بودند به تعهد اجتماعی.

بیشتر منابع که جنایت‌های دوران استالین را با دوران پر جنب و جوش پس از انقلاب اکتبر یک‌سان می‌بینند، بر این نظرند که هنرمندان و نویسندگان پس از انقلاب اکتبر وادار شدند تا به خواست بلشویک‌ها تن در دهند. در واقعیت اما، دیگرگونی اجتماعی در روسیه‌ی فتودالی نه از نظر فرهنگی و نه اجتماعی پیشرفتی نداشته است. روشنفکران و هنرمندان بسیاری که همراه اکثریت به اعتراض برخاسته بودند، در زمان تزار محکوم به خاموشی بودند و اکنون صداشان را باز یافته بودند. درست مثل پدیده‌ای که به زمان انقلاب فرانسه روی داد و نویسندگان و شاعران بزرگی چون ساموئل تیلر کولریچ، ویلیام وردزورث و پ.ب. شلی به حمایت بی‌چون‌وچرای آن پرداختند، گوکه تنها یکی‌شان تا دم آخر وفادار ماند به پندارش و دو دیگر، دلخور از ترور بناپارت از انگاره‌ی خود دست کشیدند.

پویایی گفتمان، سخنرانی‌ها و گفتارها از خیابان تا کارخانه و ارتش جریان داشت. کوشیده شد تا پس از انقلاب اکتبر، هنر در دسترس لایه‌های گوناگون اجتماعی قرار گیرد و تنها برای جمع کوچک روشنفکران نباشد. گنجینه‌ی هنر ملی شد. هنرمندان آزاد گذاشته شدند در آفرینش کارهای آزاد و نو. این اما تضمین نبود برای هنرمند، زیرا خلق به ستیز میان مرگ و زندگی گرفتار آمده بود، و ده‌ها ارتش امپریالیستی هجوم آورده بودند تا 'بیماری' بلشویسم را 'درمان' کنند (و بی‌گمان کشتارهای بربری بی‌شمار به راه انداختند). بعدتر بود که با گسترش دیوان‌سالاری ضد انقلابی استالینی، دهان هنرمند بستند. 'و تنها جا ماند برای هنر کمونیستی با عنوان دهن پرکن' رئالیسم سوسیالیستی.

سخره‌گران که بسیارند، می‌توانند ادعا کنند که خلق اهل کار، توانایی شناخت هنر و ادبیات ندارد. خلق را ابله می‌پندارند. تاریخ اما به قدر کافی نشان داده که این حرف بی‌هوده است. به زمان جنگ داخلی

اسپانیا، شعرهای ناب فدریکو گارسیا لورکا خواننده‌ی بسیار داشت میان مردان و زنانی که ادبیات نیاموخته بودند. در جست‌وجوی ایده، هر شعر ساده و سیاسی، تا نوشته‌های پیچیده‌ی جامعه‌شناسی و اقتصادی را می‌خواندند. این گفته‌ی تروتسکی شهرت دارد که: 'چه اندازه ارسطو داریم که خوک می‌چرانند' و بعد می‌افزاید که: 'و چه اندازه خوک‌چران داریم که تاج بر سر می‌نهند'.

در 25 اکتبر، دومین انقلاب روی داد که در تاریخ به عنوان انقلاب روسیه شناخته شده است. دولت موقت برکنار شد و همه‌ی قدرت افتاد به دست شوراهای بلشویک‌ها. کنگره شوروی ولادیمیر لنین را که در آوریل 1917 با یاری آلمان‌ها از تبعید در سوییس بازگشته بود، به رهبری سیاسی و ریاست کمیساریای خلق برگزید. برنامه‌ی فرهنگی سپرده شد به آناتولی لوناچارسکی، کمیسر خلق برای آموزش، ترویج و دانش.

آغاز سده‌ی بیستم برای روسیه نوید رهایی داشت. 'جامعه‌ی نوین' که آرمان حزب انقلابی لنین بود، صداهای مثبت به گوش می‌رساند. دارایی به‌تناسب قسمت می‌شد میان همه. قرار بود روسیه‌ی بزرگ، با رهبری حزب یکی و یگانه شود و مسکو بشود مرکز جهان. هنر نیز شکوفا خواهد شد. استعدادهایی چون کاندینسکی و ماله‌ویچ شرکت داشتند در برپایی نمایشگاه‌های جهانی و هنر نو و آوانگارد به خانه‌ای که روسیه باشد؛ کشانند. موزه‌ها، نگارخانه‌ها و مدارس آموزش راه‌اندازی شدند. هنرمندان به تجربه‌گری در عکاسی، نقش پارچه و ظروف پرداختند. رویای اتحاد شوروی آغاز شد.

دو تن نقش بزرگ داشتند در پذیرش مفهوم آوانگارد به مثابه روش رادیکال و انقلابی هنرمند: آناتولی لوناچارسکی، نخستین وزیر فرهنگ اتحاد شوروی و کازیمیر ماله‌ویچ، هنرمند آوانگارد که به شرح ایده‌هاش درباره‌ی هنر پرداخت.

هم برای لوناچارسکی و هم ماله‌ویچ، کاربرد مفهوم آوانگارد برای دست گذاشتن روی انقلابی بودن هنر بود. این مفهوم البته بدون معنای دقیق مورد استفاده قرار گرفت. واژه‌ای که بعدها و پس از جنگ چنان داغی شد بر تن هنرمند. انگاره این است که گفتمان نظری در اتحاد شوروی دهه‌ی بیست درگرفت و نقش داشت در ساخته شدن واژه‌ی مدرن آوانگارد؛ که نادرست است. گفتمان‌ها و مانیفست‌ها در خارج از روسیه، بس پیش‌تر جریان داشت. دادا، استایل، باوهاوس و غیره. هنرمندان خارج البته به روسیه نظر داشتند تا ببینند تعهد اجتماعی چگونه می‌تواند با تجربه‌گری شکل کنار آید.

لوناچارسکی مهر محکم‌اش را کوبید بر نقش هنرمندان آوانگارد در روسیه‌ی انقلابی. در دوران تبعید پیش از جنگ نخست جهانی با هنرمندان روس در پاریس، برلن و مونیخ - آلمان، مارک شاگان و واسیلی کاندینسکی - آشنا شده بود که پس از انقلاب اکتبر به رابطه‌اش با آنان ادامه داد. پیش از جنگ جهانی نخست از واژه‌ی آوانگارد در نوشته‌هاش استفاده کرده بود تا به هنرمند نوگرا بپردازد. همان زمان رساله‌ی 'اخلاقیات و زیبایی‌شناسی' را به چاپ رساند. دیدگاه زیبایی‌شناسایی مدرن نداشت، انگاره‌هاش درباره‌ی زیبایی تن، رنگ‌های روشن، شکل‌های هماهنگ و پیام امیدوارانه، یادآور رئالیسم سوسیالیستی است که در دهه‌ی بیست و سی سده‌ی بیستم در اتحاد شوروی پا گرفت. او تاکید داشت که هنر واقعی هرگز برای گزیده‌گان نیست و همیشه بخشی جداناپذیر از جامعه بوده است که هر طبقه، نیز کارگران،

در پیشبرد آن نقش داشته‌اند.

الکساندر بوگدانف نیز همراه لوناچارسکی نفوذ زیادی بر سیاست هنری دولت انقلابی داشت. بوگدانف، هم‌داماد لوناچارسکی، هنر را ابزاری می‌دانست برای سازماندهی جامعه بر اساس معیارهای نوین. سال 1907 رمان علمی-تخیلی درباره‌ی زندگی سوسیالیستی بر سیاره‌ی مریخ - ستاره‌ی سرخ- نوشته بود. در فصل با عنوان 'موزه‌ی هنر' به نقش هنرها در این جامعه‌ی سوسیالیستی پرداخته است. نوشته است که کارخانه‌ها و ماشین‌ها به‌تمامی بر اساس زیباشناسی بنا شده و معماری نیز خویش‌کاری ناب خود بر مریخ دارد. هنر برای تزیین نیست، بلکه با شکل تخیلی، زندگی را دگرگون می‌کند. با نگاه به دگرگونی‌های بعدی می‌توان دید که بوگدانف در شرح یادمانه‌های مریخ به این پرداخته است که 'یادمانه‌ها نه برای اشخاص مهم، که برای روی‌دادهای خاص' بنا شده‌اند.

لنین پیش از سال 1917 چندان به هنر نپرداخته بود. تنها نوشته بود که آزادی بیان و آزادی شیوه‌ی بیان بی چون و چراست، اما پس از این جمله‌ی زیبا آورده بود که هنرمند نیز باید خود بسپارد به ارزش‌ها و معیارهای آهنین حزب و با هر سرپیچی باید بی رحمانه مبارزه کرد.

انقلاب اکتبر و آوانگارد

جدایی در ستیز به جست و جوی راه

شایسته است نگاهی انداخته شود به مفهوم آوانگارد که در روند تاریخ بارها دگرگون شده است؛ از رادیکال تا استوار.



کازیمیر ماله‌ویچ، نگاره سوپره‌ماتیستی، حدود 1927

هیچ مفهومی در تاریخ فرهنگ به اندازه‌ی 'آوانگارد' سیاسی نبوده است. این مفهوم هر بار و از نو دست‌خوش دیگرونی ایده‌درباره‌اش شده و هر بار نسل نو و گروه‌های اجتماعی آن را از خود دانسته‌اند. روزنامه‌نگار، آرایش‌گر، کف‌اش و آشپز به زیر پرچم این مفهوم گرد هم می‌آیند. فکر می‌کنی نقادان و گزیده‌گان قوم‌شانه بالا می‌اندازند که این دست‌آورد والای هنر است. برای رسیدن به معنایی یک‌دست از آن، باید گذر کرد در سیر تاریخی این واژه. اینجا اما تنها بسنده می‌کنم به آوانگارد روسی.

وقتی ماله‌ویچ جوان به پدرش گفت می‌خواهد هنرمند بشود، پاسخ روشن بود: 'هنرمندان زندگی بدی دارند و بیش‌ترشان زندانی‌اند.'

دیدگاه طبقه‌ی متوسط درباره‌ی هنر و هنرمند چنین بود.

خلاقیت مستقل، خیال رومانتیک نیست. همچون نفس کشیدن واقعی‌ست. کودک بی‌هیچ انتظار تشویق و تنها از سر نیاز به خط کشیدن و آواز خواندن می‌پردازد.

هنرمند بودن پیچیده بود. هنرمند باید که سرگردان می‌بود میان موقعیت مستقل خود و خواست جامعه که آن نیز زیر نفوذ ایده‌های مسلط قدرت‌مندان بود. هنرمند می‌خواست این بار از شانه بر زمین بگذارد و راه ناب خود بپیماید. بگذرد از زندگی ریایی رابطه میان هنرمند و شهروند، هنرمند و کلیسا، دولت و ارتش. می‌خواست هنرمند باشد قائم‌به‌خود.

آوانگارد و ساخت‌گرا:

ساخت‌گرایی شکلی از بیان هنری است که تنها به خود تصویر و ساخت آن توجه دارد. ترکیب‌بندی‌ها، شکل و رنگ به مثابه‌ی عوامل جدا و استوار بر خود دیده می‌شوند و دیگر به چشمه‌ی الهام سنتی هنر یا واقعیت ملموس اشاره ندارند.

انقلاب روسیه نیاز به هنر نو داشت. هنر دوران تزارها و قدرت‌مندان فاسد پیشین دیگر نمی‌توانست مورد استفاده باشد، زیرا آلوده بود به بدی و شر. گروه بزرگی از هنرمندان روسی کوشیدند تا از شکل‌های تازه‌ی هنری به آنی برسند که نیاز زمانه بود.

سوپره‌ماتیس‌م ماله‌ویچ کوشید تا از شکل جدا شده و به تجرید برسد. نگارگری در گام نخست، تمرین بی‌طرفانه‌ای به شمار می‌آمد که سخت‌گیرانه رو به سادگی داشت و تا آنجا پیش رفت که چیزی نماند جز 'چارگوشه‌ی سیاه' ماله‌ویچ.

ساخت‌گرایان (رودچنکو، ال لیزیتسکی و تاتلین) روی بازبودن ساخت کار هنری تاکید داشتند. در سوپره‌ماتیس‌م، نگاه به خود نگاره بود، در ساخت‌گرایی، توجه به آرمان انقلابی (بلشویک) در پیش‌زمینه قرار داشت. ساخت‌گرایی از 1917 تا 1921 هنر رسمی انقلاب روسیه به شمار می‌آمد. بسیاری از هنرمندان مدرن، نیز کاندینسکی و تاتلین جای‌گاهی شایسته در آکادمی هنر مسکو یافتند. گروه‌های تبلیغ و ترویج شکل گرفتند تا جمع بیش‌تری از مردم را سوی ارزش‌های کمونیستی بکشانند. بخش بزرگی از مردم روسیه بی‌سواد بود و از این‌رو ایده‌های انقلابیون باید در شکل نمایش و تصویر به میان آنان برده

می‌شد. به راحتی می‌توان نزدیکی میان هنرمند و دولت شوروی در کارها دید. هنرمندان به شوراهای هنری پیوستند و شدند عضو حزب کمونیست. هنرمندان نخستین شوروی آوانگارد بودند. خلاف جریان سنتی، به تجربه‌گری پرداختند. از دید آنان، هنرمندان و نویسندگان گذشته باید از 'کشتی بخار مدرنیسم' به دریا ریخته می‌شدند - حتا پوشکین و داستایفسکی.

شگفت اینکه دولت انقلابی و وزارت آموزش، ترویج و دانش، در دوران جنگ داخلی، قحطی و موانع بسیار در سازندگی، از توجه به هنر در شکل فشرده غافل نماندند. سال‌های نخست پس از انقلاب انباشته‌اند از توان هنری بی چون و چرا. لوناچارسکی در نوامبر 1917 از هنرمندان دعوت کرد که به خدمت دولت انقلابی درآیند. امیدوار بود که نمایندگان جریان‌های گوناگون هنری به این دعوت پاسخ دهند، اما تنها آوانگاردها بودند که با شور بسیار استقبال کردند. همین کافی بود تا نقش مهمی به آنان در ساختن جهان نوین هنر سپرده شود. نقشی که بعد روشن شد به تمامی بر سوءتفاهم میان هنرمندان و سیاستمداران استوار بود. اهل سیاست انتظار داشتند تا هنرمندان به خدمت ترویج 'خبر خوش' کمونیسم باشند و هنرمندان، انقلاب را آزادی از دگم‌های فرهنگی و سنت می‌دیدند. آینده برای اهل سیاست روشن بود و می‌خواستند همه چیز به کار گیرند در رژه برای رسیدن به پردیس سوسیالیستی و هنرمندان می‌خواستند آینده، بدون برنامه و ایده‌ای از پیش ساخته باشد. شاید شوخی باشد این خیال غیرواقعی سیاسی که ولیمیر خلبنیکوف از تاتلین دعوت کرد تا به 'دولت روسای کره‌ی زمین' بپیوندند.

عدم تفاهم میان هنر و سیاست به دیدگاه و برداشت از انقلاب نیز رسید. اهل سیاست، هنر را به عنوان محصول سیاست غالب و ساختار اقتصادی می‌دیدند در حالی که هنرمندان بر این نظر بودند که انقلاب هنری در نخستین دهه‌ی سده‌ی بیستم0 پیشگام انقلاب سیاسی بوده است. ماله‌ویچ اعتقاد داشت که کوبیسم و فوتوریسم، شکل‌های انقلابی در هنر بودند که پیش از انقلاب سیاسی و زندگی اقتصادی 1917 روی داده بود. تاتلین نیز روی‌دادهای 1917 را پیامد روی‌دادهای هنری سال‌های پیش می‌خواند. بعدها این استدلال علیه هنرمندان مدرن به کار گرفته شد: آنان که پیش از انقلاب، شیوه‌های هنری ویژه‌ای در پیش گرفتند، در خدمت فرهنگ بورژوازی و رژیم فاسد تزار بوده‌اند.

هنرمندان مدرن، به طور موقت فرصت یافتند تا ایده‌هایشان را آزادانه پیش ببرند. فعال بودند در آفرینش پوستره‌های انقلابی، تزئین فضاهای تبلیغ حزبی و کشتی‌هایی با سالن نمایش فیلم که به سراسر کشور می‌رفتند و نیز در سازماندهی جشن‌های همگانی چون روز اول مه و نخستین سالگرد انقلاب. نقش مهمی هم داشتند در دگرگونی سازمان آکادمی هنر و ساختن موزه برای هنر معاصر. این باید نخستین موزه‌ی جهان می‌شد برای گردآوری هنر تجریدی (آبستره). این نکته که هنرمندان در این فاصله ساده‌لوحانه به میراثی نگریستند که به آنان سپرده شد، در گفته‌های ساده‌لوحانه‌شان روشن است. ماله‌ویچ اعلام کرد که کارهای روبنس را باید سوزاند. مایاکوفسکی سرود که:

سرباز سفید که دیدی

بگذارش کنار دیوار

اما رافائل را از یاد برده‌ای؟

راسترلی را از یاد برده‌ای؟

زمان آن رسیده

برای گلوله‌ها

.تا سوراخ کنند دیوار موزه‌ها را

خوشبختانه ناآرامی عصبی هنری دستاوردهای خوب هم داشت. عکس‌های آلتمان در 1918 بر زمینه‌ی میدان پوشیده از پرده‌های کوبیستی و فوتوریستی در کاخ زمستانی پتروگراد در بزرگداشت سالگرد انقلاب و پوسترها برای زندگی سالم، غذای سالم، توجه به کودکان و غیره. آکادمی هنر نیز از سوی هنرمندان مدرن دگرگون شد. در آپریل 1918 لنین و لوناچارسکی و بعدتر یوزف استالین، بخشنامه‌ای صادر کردند برای انحلال آکادمی هنر روسیه و تغییر آن به کارگاه آزاد ملی. دیگر لازم نبود برای ورود به آکادمی امتحان ورودی داده شود. آموزش رایگان شد تا کارگران و دهقانان نیز بتوانند به هنر بپردازند. می‌خواستند تا مرزهای ساختگی میان هنر 'ناب' و هنر دست از میان بردارند تا هنری آفریده شود در خدمت خلق. تاتلین به طرح لباس کار پرداخت که با ارزان‌ترین مواد، سبک و راحت بود و گرمای تن حفظ می‌کرد. میز و صندلی و کارهای سرامیک برای کاربرد روزانه ساخت و نیز بخاری که با کم‌ترین سوخت، بیش‌ترین گرما می‌داد.

هنرمندان مدرن چون آلتمان، شاگال، کاندینسکی، ماله‌ویچ و تاتلین در سال‌های نخست انقلاب جای‌گاه شایسته یافتند. تاتلین شد رییس بخش هنرهای زیبای مسکو، وابسته به وزارت آموزش، ترویج و دانش. در اوج بحران اقتصادی، دو میلیون روبل اختصاص داده شد برای خرید آثار هنری، دگرگونی آموزش هنر و نگهداری از میراث فرهنگی. ظرف سه سال 36 موزه افتتاح شد.

یکی از غریب‌ترین پروژه‌های هنری در سال‌های نخستین انقلاب، یادمانه‌ی انترناسیونال سوم یا برج تاتلین است. خویشکاری این یادمانه از آغاز ناروشن بود. قرار بود تا نمادی بشود از زمانه‌ی نو. اما هیچ‌کس، حتا سازنده و معمار نمی‌دانستند چگونه باید ساخته شود. تاتلین همراه با سه دستیار، سه سال روی طرح کارکرد و در 1920، مدلی از آن را نخست در کارگاه خود در پتروگراد و بعد در کنگره هشتم شوروی در مسکو به نمایش گذاشت. می‌خواست این برجی باشد با همه‌ی نشانه‌های انقلاب - دگرگونی و پویایی-، به عکس ایستاییِ برج ایفل. با چهارصد متر ارتفاع، یعنی صد متر بلندتر از برج ایفل. شرح مفصلی نیز در دفاع از آن نوشت. اما برج ساخته نشد. توضیح و توجیه بسیار در ساخته نشدن آن آورده‌اند. در شوروی فولاد کافی برای ساخت آن وجود نداشت. بسیار گران بود، آن‌هم به زمان قحطی، جنگ داخلی و بسیاری مشکلات داخلی دیگر. لنین و تروتسکی چندان علاقه‌ای به آوانگارد روسی نداشتند. لنین، نخست سکوت پیشه کرد اما بعد علیه جریان‌های مدرن هنری چون اکسپرسیونیسم، کوبیسم و فوتوریسم نوشت که از دید او برای مردم عادی غیر قابل فهم بود و اینکه در جامعه‌ی سوسیالیستی جایی نمی‌توانست داشته باشد. تروتسکی به تحسین تاتلین پرداخت که در طرح خود پشت کرده بود به تزئین‌گری ملی، استعاره و 'چیزهای بی‌هوده‌ی دیگر'، اما نخستین وظیفه‌ی دولت را بازسازی خیابان‌ها، ساختن خانه برای پرولتاریا و پرداختن به طرح فاضلاب می‌دانست. کنار آن، طرح را روماننیک و غیرعملی نامید و مقایسه‌اش کرد با داربست ساختمانی که کارگران فراموش کرده‌اند جمع

کنند. لوناچارسکی نیز که تاتلین را 'یکی از مهم‌ترین هنرمندان معاصر' نامیده بود، سال 1922 از طرح یادمانه‌ی تاتلین انتقاد سختی کرد. تاثیر لنین را نباید از یاد برد که برای نخستین بار علیه آوانگارد سخن گفت و آن را غیرقابل درک و برای 'از ما بهتران' نامید.

تازه تاتلین چون ایفل مهندس معمار هم نبود. هیچ برنامه‌ی جامعی نیز از طرح‌اش نداشت، جز چند شرح دست‌نویس. مثل یکی که: از فراز برج، نورافکن‌های عظیم، نقش شعارها را بر ابرها خواهند افکند.

.این‌همه بیش‌تر توهم بود تا واقعیت

با پایان جنگ، پایان دوران درخشان آوانگارد هم رسید. گرچه تاتلین و ماله‌ویچ هنوز در جهان هنر شوروی نقش و مقام داشتند. بعدها، به سال 1933 تاتلین هنرمند 'فرمالیست' نامیده شد که معادلی بود برای 'هنرمند بورژوازی فاسد' و یعنی که: غیر هنرمند. سال 1936 دوباره مورد حمله قرار گرفت و سال 1948 'هنرمند نمایشی دشمن خلق' نامیده شد. مدل طرح یادمانه‌ی تاتلین در موزه‌ی هنرهای زیبای مسکو، اکنون گذاشته شده است کنار کپی تندیس داوود میکل‌آنجلو.

شاید تارکوفسکی در ساختن فیلم زندگی نگارگر سده‌ی پانزدهم؛ آندری روبلف (1966) اندکی به تاتلین نظر داشته است. در صحنه‌ی نخست، مردی در حدود سال 1400 سوار بالن می‌شود تا از بام کلیسا پرواز کند. پیش از پرواز و سقوط نگاه می‌کند به چشم‌انداز پایین. رویای هنرمند: شاید ناممکن، اما آکنده از وهم.

بی‌گمان ماله‌ویچ، تاتلین و بسیاری آوانگاردهای دیگر نزدیکی می‌دیدند میان انقلابی که خود یک دهه‌ی پیش در هنر انگیزته بودند با انقلاب اکتبر. 'ساخت‌گرایانی' چون الکساندر رودچنکو با شادی انگیزته از انقلاب، شیوه‌ی نگارگری 'بورژوایی' به دور ریختند تا به طرح ابزار کاربردی چون مبل، لباس و بخاری بپردازند. به ازای حمایت‌شان از رژیم کمونیستی پاداش گرفتند و شدند استاد مدارس عالی هنر و طراحی.

با این‌همه، رهبران کمونیست، لنین و تروتسکی ارزش در کار آوانگاردها و ساخت‌گرایان ندیدند. نه‌تنها خود از درک آن عاجز بودند که بر این ایده بودند کشاورزان و کارگران نیز چیزی از آن درک نمی‌کنند. به سال‌های نخست سرشان به جنگ خونین داخلی میان سرخ‌ها و سپیدها و به چنگ گرفتن قدرت گرم بود و آوانگاردها را به حال خود گذاشتند. سال 1922 که سپیدها شکست خوردند، آمدند سراغ آوانگاردها تا که در آغاز دهه‌ی سی و زیر نفوذ استالین به تمامی از صحنه بیرون رانده شوند.

برخی آوانگاردها زود پی بردند که در نخستین حکومت کارگری جایی ندارند. واسیلی کاندیسکی، از پیش‌گامان هنر تجریدی - که دو کارش در نمایشگاه لندن به نمایش گذاشته شد - درست پس از پایان جنگ داخلی اتحاد شوروی را ترک کرد. مارک شاگال نیز که دو کارش در نمایشگاه بود، فوری کشور را ترک کرد.

سرگئی پاراجانف (1924-1990) کارگردان، یکی از ارمنیان تبعیدی بود. پدر و مادرش از نسل‌کشی ترکیه به گرجستان گریختند. در مسکو فیلم‌سازی آموخت. رازواره‌گی فیلم‌هاش با زبان نمادین شاعرانه،

تدوین فوتوریستی و تصویرهای آوانگارد، بی‌اعتنا به بخشنامه‌های حکومتی از او هنرمندی جهانی ساخت. فیلم‌سازی چون فلینی، آنتونیونی، برتولوچی، تارکوفسکی و بسیاری دیگر او را به‌عنوان استاد خود ستوده‌اند.

زندگی پاراجانف نمونه‌ای دردناک است. دستگیر و به پنج سال زندان محکوم شد. دلیل آن همجنس‌گرایی بود. پانزده سال اجازه‌ی فیلم‌سازی نداشت. 'رنگ انار' - 1969 - از شناخته‌ترین فیلم‌های پاراجانف است. داستان زندگی شاعر ارمنی سده‌های میانه - سایات نوا، کارش در دربار، عشق ممنوع به شهبانو و رفتن به صومعه. فیلمی که بیش از زندگی‌نامه‌ی تاریخی‌ست؛ آمیزه‌ای از فرهنگ غنی ارمنی و گرجی، انباشته از نمادهای دینی با استفاده از روایت‌های سنتی در خدمت بیان نوین تصویری برای سده‌ی بیستم. این فیلم پنج سال پس از ساخته شدن، در روسیه به نمایش در آمد. همان سال که پاراجانف را دستگیر و به زندان محکوم کردند.

آکادمی پادشاهی لندن به مناسبت صدمین سالگرد انقلاب روسیه، نمایشگاه بزرگی در زمینه‌ی نقش هنر در حکومت جوان کارگری برپاکرد. در این نمایشگاه به نقش بلشویک‌ها پرداخته شد و شگرد کهن استالین در زدودن نام تروتسکی از تاریخ انقلاب. مجموعه‌ای شگفت از نگاره، عکس، تندیس و فیلم. کارهایی بس تاثیرگذار که بیننده را به اندیشه وامی‌دارد. در این نمایشگاه رابطه‌ی هنرمندان، نویسندگان، طراحان، معماران، اهل نمایش و فیلم با انقلاب به نمایش گذاشته شد.

نمایه‌ای است از این Revolution: Russian Art 1917-1932 بحث هنوز ادامه دارد. نمایشگاه بحث‌ها که پرداخته است به دوران پایه‌گذاری نخستین حکومت کارگری بلشویک‌ها و استوار شدن ضد انقلاب به دست استالین. این نمایشگاه یادآور نمایشگاهی‌ست که به سال 1932 در پتروگراد و یک سال بعد با اندکی تغییر در مسکو برپا شد.

در سه سرسرای نخست، هیچ نشان از نگاره‌های تجربیدی، والاگرایی ناب کازیمیر ماله‌ویچ یا ساخت‌گرایی ولادیمیر تاتلین - دو آوانگارد بزرگ روسیه - نیست.

بیشتر کارها واقع‌گرایانه‌اند، چون نگاره‌ی عکس‌واره‌ی ایزاک برادسکی از لنین.



لنین در سمونلی، 1930، ایزاک برادسکی

برادسکی از شاگردان ایلیا رپین بود که در اتحاد شوروی استالین به 'پاپ/ولی' هنر تبدیل شد.

بیش از دویست نگاره از مجموعه‌ی نگارگران روس، همراهی شده‌اند با بریده‌هایی از فیلم‌های انقلابی سرگئی ایزنشتین و زیگا ورتوف و ابزار کاربردی ساختارگرایی، چون سرسرای پذیرایی بنای نارکومفین در مسکو (1930) که از بناهای مدرن آرمان‌شهری کمونیستی به شمار می‌آید.



بنای آرمانی برای زیست 'انسان طراز نوین' شوروی

در دهه‌های گذشته نمایشگاه‌های بسیاری چون 'آرمانشهر بزرگ' در موزه‌ی شهری آمستردام (1992) و

‘بنای انقلاب’ در آکادمی پادشاهی (2011) برپا شد که این احساس برمی‌انگیخت که به قدرت رسیدن Revolution: Russian Art بلشویک‌ها در 1917 سبب شکوفایی هنر آوانگارد شد. نمایشگاه خط بطلان است بر این پندار 1917-1932.

به سال 1932، حزب کمونیست یک‌باره بخشنامه‌ای صادر کرد که همه‌ی نگارگران باید به یک‌شویه کار کنند. زین پس جایی نبود برای جست‌وجوی درونی هنرمند. تنها آن کاری باید آفریده شود که حزب می‌خواهد: نمایش رویای شوروی. کارگران سخت‌کوش که سهم دارند در برپایی جامعه‌ی نوین، رهبران قدرت‌مند که چون خدایان نقش می‌شوند و زنان مستقل نیرومند که برای رسیدن به آرمان‌هاشان می‌ستیزند. شیوه‌ی ‘رئالیسم سوسیالیستی’ زاده شد.

نگارگران به آفرینش نگاره‌های تاریخی بزرگ می‌پردازند از روی داده‌ها در حکومت شوراهای. در مرکز هر نگاره، رهبر و قهرمان بزرگ می‌درخشد. استالین به سال 1928 روی کار آمد و شد رهبر بی‌چون و چرا. در جشن بیست و پنج سالگی انقلاب، نگاره‌ای به نمایش گذاشته شد چهار در هفت متر. استالین در بالشوی تئاتر مسکو، زیر نورافکن‌ها و تندیس مرمین بزرگ لنین در پشت میز خطابه، جلوه‌ای خدای‌گونه دارد. اعضای رهبری حزب همراهی‌ش می‌کنند. حالا می‌دانیم که استالین چه به سر آنان آورد که مرافق نبودند. اما به سر این نگاره‌ی تاریخی عظیم چه آمد. هر بار که یکی از یاران استالین کشته شد، نگارگری دستور گرفت تا نقش صورت او از این نگاره بزدايد و چهره‌ای دیگر جای آن بنشاند.

طبقه‌ی کارگر هم باید نقش می‌شد، در شکل ناب. آخر کارگرانند که موفقیت جامعه‌ی نو تضمین می‌کنند. نقش لایه‌های اجتماعی دیگر از یاد نرود: کشاورزان کالخوزها، نظامیان، روشنفکران و های دیگر اجتماعی‌نمایندگان گروه.



آ. آ. میلنیکوف، 1950، بر کشتزارهای آرام

نگاره‌ی بر کشتزارهای آرام از آ. آ. میلنیکوف به تمامی پاسخگوی خواست رئالیسم سوسیالیستی است. واقعیت واقع‌گرایانه، امیدوارانه و آرمان‌گرا از زندگی روستایی در شوروی. زنان زیبای مغرور و خندان

با چنگک بر شانه رو سوی خانه دارند. زنانِ ورزیده و سالم. رنگ‌های روشن به‌کاررفته، آسمان آبی، فرش گل در پیش‌زمینه و رود درخشان که در پس زمینه و از جلوی شهر می‌گذرد، همه نقشِ افقِ زیبای شوروی‌اند. به سال 1950 گرسنگی و قحطی در شوروی بیداد می‌کرد. اکنون می‌توان دردِ نهفته در پسِ پشتِ نگاره را احساس کرد.

کودکان هم در هنر شوروی جایی در پیش‌زمینه دارند. باید گفته شود که کودک و نوجوان در حکومت شوراهای استالین بی دغدغه رشد می‌کنند.



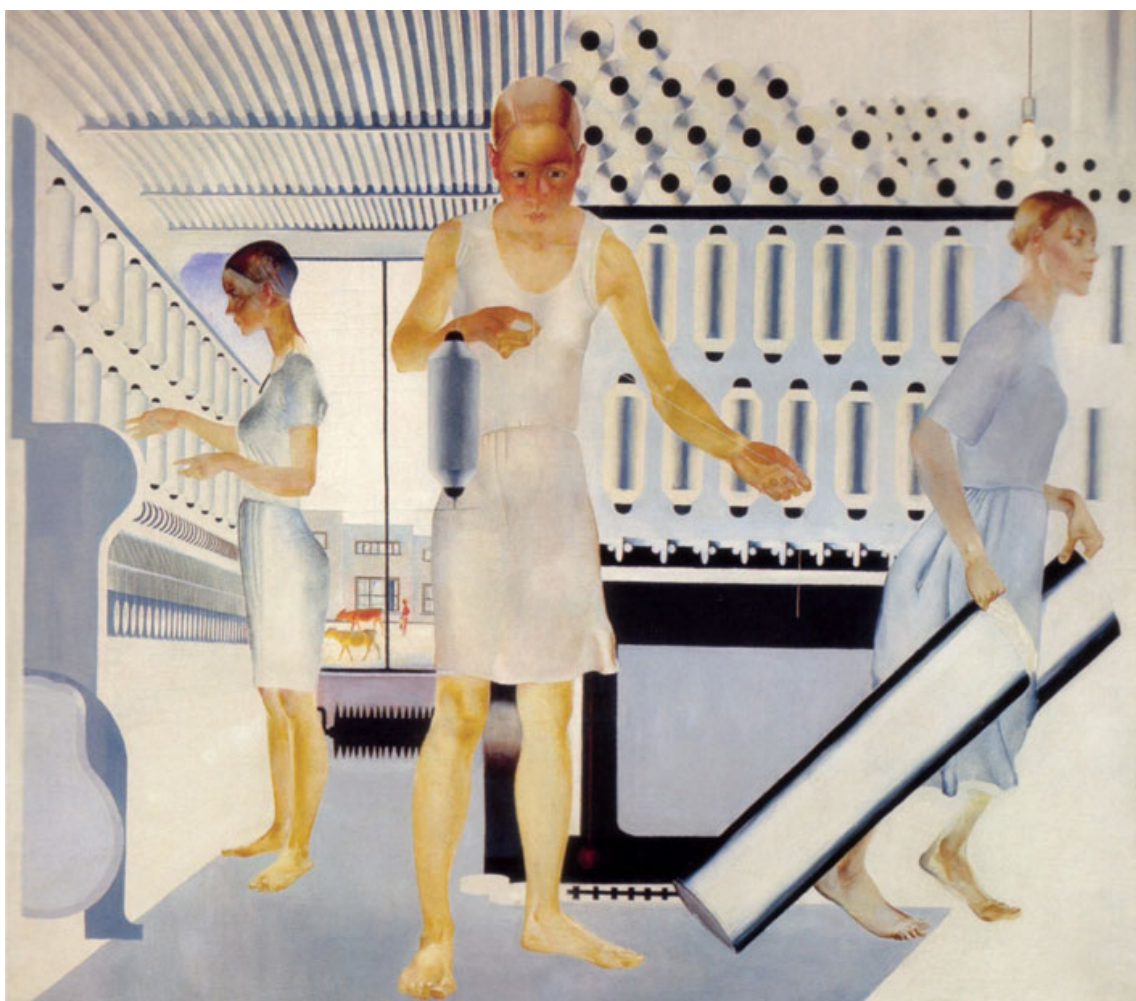
آزادی، 1944، الکساندر جینکا

دخترانِ مسکو که این‌جا نقش شده‌اند، نمادِ شادی و سلامت‌اند. آخر عضو کومسومول‌اند - جنبش نوجوانان کمونیست که از 14 ساله‌گی عضو آن می‌شدند. یا نگاره‌ی دو در سه متری کودکان یتیم اسپانیا. پدر و مادرشان را در جنگ داخلی اسپانیا (1936-1938) از دست داده‌اند و استالین آنان را پذیرفته است. در باغی درخشان و پرگل و مل‌نشسته و دارند لذت می‌برند از آزادی. اما در نگاره نمی‌بینیم که حتا پس از مرگ استالین هم اجازه‌ی بازگشت به اسپانیا نداشتند.

اندازه‌ی نگاره‌ها نیز باید عظیم می‌بود. نگاره باید در مراکز همگانی، بناهای دولتی، باشگاه‌های فرهنگی، مدارس و ورزشگاه‌ها به نمایش گذاشته می‌شد. باید به مردم نشان داده می‌شد جامعه‌ی نوین چه زیباست. شهرنشینان باید به شوق می‌آمدند از زندگی در روستا. دلِ کارگران باید به تپش می‌افتادند از دیدن چهره‌ی زیبای “رهبر تمام خلق‌ها”. بی‌هوده نیز نبود که همه‌ی کشور در مرگ استالین به سال 1953 زار می‌گریست.

اما می‌توان هنر تبلیغاتی را 'هنر' به شمار آورد؟ هنر، که جان آزاد می‌خواهد و در گره ایدئولوژی گرفتار نمی‌آید. در همین نمونه‌های رئالیسم سوسیالیستی می‌توان دید که هنرمند شوروی در تلاش بود تا از استعداد هنری برای استقلال هنری نیز بهره بگیرد.

دختر - که باید نوجوان باشد - به تماشاگر می‌نگرد. توپ‌های پارچه در پشت سر بیشتر به نگاره‌ی آبستره نزدیک است و کارگران نساجی پابرنه‌اند. در این نگاره، هنرمند به تمامی خود سپرده است به آنچه رژیم از او خواسته، اما همزمان کار هنری مستقل آفریده است.



دختر کارگر نساجی، ۱۹۲۷، الکساندر جینکا

رمانسِ آوانگارد روسی و انقلاب: میان سال‌های 1907 تا 1934 زبان تازه‌ی هنری شکل گرفت و رشد داده شد. تجربه‌گری ماله‌ویچ، کاندینسکی، گونچاروا / نگارگر و طراح لباس) و لاریونف تاثیر بسیار بر پیشرفت هنر مدرن اروپا داشته‌اند. ایزاک بابل نویسنده و مایاکوفسکی شاعر، ادبیات را زیر و رو کردند. مایرهودل شکل فوتوریستی نمایش و شیوه‌ی نو بازی‌گری به میان کشید. ایزنشتین فیلم‌ساز، هنر سینماتوگرافی با زبان نمادین، نوگرایی در تدوین، استفاده از موسیقی و بیان تصویری به کار گرفت. آتشفشان تجربه‌گری در کار بود.

تا که استالین به سال 1935 چنگالِ آهنین به کار برده و آوانگاردیسم را به عنوان هنری نشانه گرفت که برای کارگران و دهقانان نیست. آن را ممنوع کرد و رئالیسم سوسیالیستی را جانشین کرد. هنرمندان

. آوانگارد حتا به دلیل شیوهی بیان هنری اعدام شدند

. خوشبختانه 'هنر' را نتوانست اعدام کند

مشکل در نگاه به نقش انقلاب در هنر اما این است که باید دید کارهای هنری با همه‌ی آفرینش والا در خدمت تبلیغ رژیم بوده‌اند همه‌خواه و جنایت پیشه. در نمایشگاه آکادمی پادشاهی، سرسرایی را ویژه‌ی نگاره‌های ورزش الکساندر جنکا با عنوان 'آرمان‌شهر استالین' در نظر گرفته‌اند: اتاق سیاه یادواره‌ها. صدها عکس دیده می‌شود میان نگاره‌های بسیار زیبا از دستگیری دهقانان، هنرمندان، کارگران، استادان دانشگاه و اعضای حزب که در دهه‌ی سی به مجمع‌الجزایر گولاک تبعید شدند و یا در ترور بزرگ سال‌های 37-1936 به جوخه‌ی اعدام سپرده شدند

به همان نمایشگاه 15 سال هنر در جمهوری Revolution: Russian Art 1917-1932 نگاه نمایشگاه شوروی است که به سال 1932 در مسکو برپا شد. در چهارمین سرسرا از ده سرسرای نمایشگاه، به یاری عکس‌های 1932، نمایشگاه سال 1932 بازسازی شده است که بخشی از آن به کارهای ماله‌ویچ اختصاص داده شده بود. سی نگاره، از جمله 'چهارگوشه‌ی سیاه' معروف‌اش. آن زمان هنوز اجازه را به نمایش بگذارد. برای آخرین بار البته: پس از آن همه‌ی (architekton) داشت نمونه‌های معماری‌ش کارهای هنر آوانگارد به زیرزمین موزه‌ها تبعید شد

در سرسراهای دیگر نیز چاپای نمایشگاه 1932 مسکو دیده می‌شود که همه‌ی انجمن‌های هنرمندان حذف شدند تا تنها یک اتحادیه هنرمندان برجا بماند. نگارگر ناشناخته، کوزما پتروف-ودکین در لنینگراد شد رئیس اتحادیه و به سال 1934 رئالیسم سوسیالیستی را برای همه‌ی هنرمندان اجباری کرد. در سال‌های نخست پس از اجباری شدن رئالیسم سوسیالیستی هنوز جایی برای نفس کشیدن و دگراندیشی هنرمند بود. مثل 'طبیعت بی‌جان'های پتروف-ودکین که هیچ ربطی ندارد به 'تصویر سوسیالیستی استوار بر رشد دیالکتیکی' ادعا شده در رئالیسم سوسیالیستی

پرداختن به آنچه بر نویسندگان و شاعران در اتحاد شوروی گذشت، فرصت دیگر می‌خواهد. تنها بسنده می‌کنم به روایت کوتاهی از میخائیل بولگاکف، نویسنده‌ی "مرشد و مارگریتا" (همسر سوم او یلنا این دو روایت بر اساس - دست‌نویس - یادداشت‌های روزانه‌ی Yelena Bulgakova - شیلوفسکی (بولگاکف در جلد دوم زندگی و آثار او نوشته است

بولگاکف هر روز نامه‌های مرموزی به استالین می‌نوشت با امضای 'تارزان'. استالین هربار به شگفت می‌آمد. کنجکاو به بریا - مقام امنیتی - دستور داد هرچه زودتر نویسنده‌ی نامه‌ها را پیدا کرده و نزد او بیاورند. عصبانی بود: 'این سازمان شما پر است از دزد، اما یک آدم را نمی‌توانید پیدا کنید'

. بولگاکف را می‌یابند و به کرملین می‌آورند

استالین خوب براندازش می‌کند، پیمپاش را روشن کرده و خیلی عادی می‌پرسد: 'پس نویسنده‌ی این نامه‌ها تویی؟'

'بولگاکف، اندکی ترسیده می‌گوید: 'خیر جوزف ویساریونوویچ، چطور مگر؟'

‘همین جوری. آخر جالب می نویسی. پس بولگاکف نویسنده تویی؟’

‘بله خودم هستم جوزف ویساریونوویچ’

‘پس چرا این شلوار ژنده و کفش پاره؟ جالب نیست. اصلن جالب نیست’

‘درست است، هر طور شما بفرمایید.... اما از نویسندگی که پولی در نمی آید’

استالین رو می کند به کمیسر خلق در امور تامین: ‘چرا ایستادی و نگاه می کنی؟ نمی توانی برای این مرد لباس بیاوری؟ دزدی در سازمان تو عادی است، اما لباس برای این مرد، نه هرگز! چرا رنگت پرید؟ ترسیدی؟ لباس کن تن این مرد! زود برو و لباس بیاور برای این مرد! چیه داری سبیلت را تاب می دهی؟’ با آن چکمه هات! به تو باید همه چیز گفت، به فکر خودت که نمی رسد

بعد شروع می کنند به قدم زدن با هم. دوستی نامنتظره ای پا می گیرد میان او و استالین

لحظه ای می رسد که استالین درد دل می کند باهاش: ‘می دانی میشا، همه می گویند نابغه ای! نابغه ای! اما’ یک آدم کنارت نیست که باهاش لیوانی کنیاک بنوشی

بولگاکف خیره می شود به همه ی حرکات استالین. آن قدر استعداد دارد که بی هیچ منظور بد شخصیت استالین را نقش بزند. از آن دست که حتا انسانی به نظر آید. گاهی از یاد می بری که بولگاکف دارد از آدمی حرف می زند که آن همه بلا به سرش آورده است

بولگاکف، روزی خسته و داغان به دیدار استالین می رود

‘بنشین میشا، چرا غمگینی؟ چه شده؟’

‘یک نمایش نامه نوشته ام’

‘پس باید خوشحال باشی وقتی نمایش نامه تمام شده باشد. چرا غمگینی پس’

‘هیچ تماشاخانه ای حاضر نیست اجرا کند’

‘کجا دوست داری اجرا بشود؟’

‘البته تماشاخانه ی هنری مسکو، جوزف ویساریونوویچ’

‘چه اوضاعی دارند این تماشاخانه ها. نگران نباش میشا! بنشین’

استالین گوشی تلفن را برمی دارد: ‘خانم! خانم! تماشاخانه ی هنری مسکو را برام بگیر.’ ... ‘بله، تماشاخانه مسکو! بله؟ رییس؟ خوب گوش بده، من استالین هستم، الو! می شنوی؟’ استالین عصبانی می شود و در گوشی فوت می کند. ‘پس آن ابلهان کمیساریای ارتباطات چه غلطی می کنند! همیشه یک اشکالی هست توی این خط. خانم، دوباره تماشاخانه مسکو را بگیر. بله، دوباره، یا خوب به زبان روسی

حرف نمی‌زنم! تماشاخانه‌ی مسکو؟ خوب، درست گوش کن و گوش‌ی را نگذار! من استالین هستم. ‘!گوش‌ی را نگذار! رییس کجاست؟ چی؟ مرده؟ همین حالا سخته کرده؟ ای بابا، چه اوضاعی است

کوشیار پارسی، نویسنده، مترجم و هنرشناس. از سال 1990 در دانشگاه لیدن، هلند، زبان و ادبیات فارسی تدریس می‌کند. همکاری برای گردآوری نمایشگاه و انتشار کاتالوگ نمایشگاه دو موزه‌ی شهر اوترخت، هلند همکاری. آخرین رمان کوشیار پارسی به‌نام “سپنتا” سال 2016 توسط نشر آفتاب در نروژ منتشر شده است.

دست‌مایگان:

Simon Baier, Tatlin. New Art for e New World, Yale University Press, 2009

Richard Cork, A bitter Truth. Avant-Garde Art and the Great War, New Haven & Yale University Press, 1994

Vasily Rakitin, De grote utopie. De Russische avant-garde 1915-1932, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1992

Matthew Cullerne Bown, Socialist Realist Paintig, New Haven & Yale University Press, 1994

Svetlana Boym, Tatlin, or, Ruinophilia, Cabinet, no. 28 (2007 / 2008)

<http://www.cabinetmagazine.org/issues/28/boym.php>

Leon Trotsky, Art and Politics in Our Epoch, June 1938, First Published: Partisan Review. Source: Fourth International, March-April 1950, Vol. 11 No. 2 pp. 61-64.

گفتاورد ولادیمیر مایاکوفسکی از Matthew Cullerne Bown, Socialist Realist Paintig Milne, L. Mikhail Bulgakov: A critical biography, Cambridge, Cambridge University Press, 2009

نام‌ها به ترتیبی که در نوشته آمده‌اند:

ناتالیا گنچاورا	Natalia Goncharova
میخائیل لاریونوف	Michail Larionov
سرگئی دیاگلیف	Sergej Djagilev

والاگرایى ناب	Suprematism
کازیمیر مالہویچ	Kazimir Malevich
الکساندر کرنسکی	Alexander Kerensky
ناتان آلتمان	Nathan Altman
وسولود میرهولد	Vsevolod Meyerhold
نیکلای پونین	Nikolay Punin
ساموئل تیئر کولریچ	Samuel Taylor Coleridge
پ.ب. شلی	Percy Bysshe Shelley
آناٹولی لوناچارسکی	Anatoly Lunacharsky
الکساندر بوگدانف	Alexander Bogdanov
ولمیر خلبنیکوف	Velimir Chlebnikov
راسترلی	Francesco Rastrelli
(ساخت‌گرایی) کنستراکتیویسم	Constructivism
ولادیمیر تاتلین	Vladimir Tatlin
ایزاک برادسکی	Isaak Brodsky
ایلیا رپین	Ilja Repin
سرگئی ایزنشتین	Sergei Eisenstein
زیگا ورتوف	Dziga Vertov
بنای نارکومفین	Narkomfin Building
بنای انقلاب	Building The Revolution
آ.آ. میلنیکوف	A.A. Mylnikov
ال لیزیتسکی	El Lissitsky

الكساندر جنكا

Alexander Dejneka

سرگئی پاراجانف

Sergei Paradjanov

كوزما پتروف-ودكين

Kuzma Sergeevich Petrov-Vodkin