

Walerij J. Galiczenko

Charkowska Państwowa Akademia Wzornictwa i Sztuki

Swietłana I. Nikulenko

Charkowska Akademia Humanistyczno-Pedagogiczna

Powrót do mistrza. Próba rekonstrukcji biografii i portretu twórczego Bernarda Kratki

Sądzi się, że dla artysty ważniejszy niż rozum jest kunszt techniczny. Proszę spojrzeć na dobrze wykonane popiersie i zrozumieją Państwo, w jakim są błędzie. Dobre popiersie jest równoważne całej biografii.

Auguste Rodin

Pierwsze dziesięciolecie XX w. oczarowują różnorodnością stylów – secesyjnym i ekspresjonistycznym, awangardowymi ekscesami kubizmu, futuryzmu i konstruktywizmu, które przeciwstawiano malarskim, graficznym i rzeźbiarskim dziełom o tendencjach realistycznych. Artyści poszukiwali nowej tematyki i nowych środków wyrazu. Na fali społeczno-politycznych i ekonomicznych wstrząsów na scenę życia kulturalnego Europy wysunęli się „nowi ludzie”, będący nośnikami „nowych idei”.

Jednym z nich był Bernard (Ber) Kratka (Kratko)² (il. 1–3), wszechstronnie utalentowany artysta (rzeźbiarz, grafik, malarz, pedagog) – polski Żyd, który swój potencjał twórczy ukierunkował na rozwój polskiej, żydowskiej, ukraińskiej i radzieckiej sztuki oraz na rozwój systemu kształcenia artystycznego na Ukrainie. Był profesorem Ukraińskiej Akademii Sztuki; stał na czele Departamentu Sztuk Pięknych (IZO) przy Ludowym Komisariacie Oświaty (Narkomprosie) i Fabryki Przemysłu Artystycznego w Charkowie; był rektorem Charkowskiego Technikum Artystycznego i Kijowskiego Instytutu Sztuki; w obydwu instytucjach pracował jako profesor rzeźby; był jednym z założycieli Stowarzyszenia Sztuki Rewolucyjnej Ukrainy³. Jego droga życiowa i twórcza nie doczekały się należytej uwagi ze strony historyków sztuki



Il. 1 Bernard Kratka, fragment fotografii, Wigilia 1904 roku w pracowni warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, fot. ze zbiorów Biblioteki Narodowej

ani w okresie sowieckim, ani postsowieckim. W wyniku represji 1937 roku został w 1938 zesłany do Azji Środkowej. Na Ukrainę wrócił w 1945 r. Dlatego w czasach Związku Radzieckiego nie zajmowano się jego twórczością. Natomiast w niepodległej Ukrainie jego twórczość traktowana była jedynie jako element komunistycznej propagandy. Praktycznie

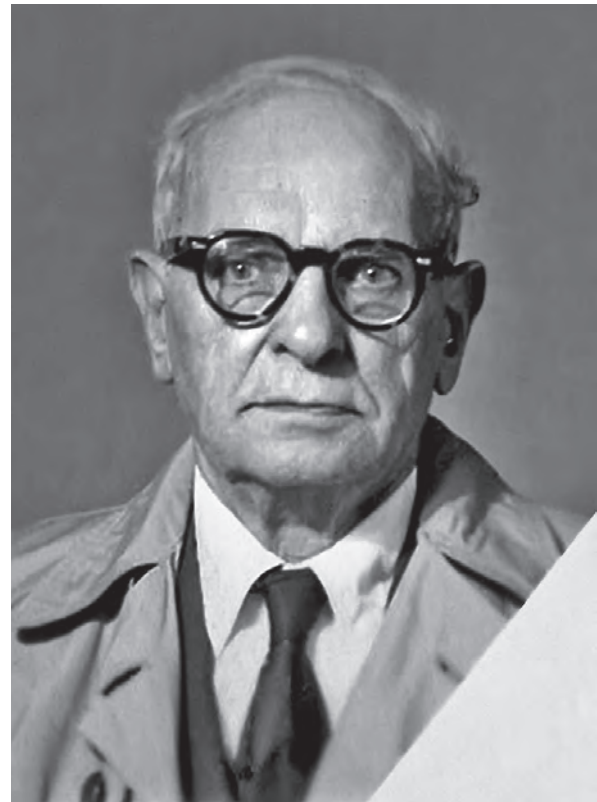
1 Rodin (1911).

2 Холостенко (1933); Кратко (2006: 310).

3 Асоціація революційного мистецтва України (Stowarzyszenie Sztuki Rewolucyjnej Ukrainy). W języku ukraińskim: Асоціація революційного мистецтва України (ARMU).



Il. 2 Bernard Kratka, 1934



Il. 3 Bernard Kratka, 1956

prawie cały jego dorobek, zwłaszcza rzeźba monumentalna, został utracony. Pozostała nieliczna dokumentacja fotograficzna. Pominięcie w badaniach tej sylwetki stanowi lukę, którą warto uzupełnić, biorąc pod uwagę talent artysty oraz stanowiska zajmowane przez niego w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. w systemie kształcenia artystycznego Ukrainy.

Za pozytywną oznakę przemian należy uznać publikację doktorantki Kijowskiego Uniwersytetu Narodowego im. Tarasa Szewczenki Anastasii Sokirko pt. *Los artysty. Bernard Kratko między sztuką a polityką*, wydaną w lipcu 2017 r.⁴ Nasz artykuł współgra z tematyką podjętą przez Sokirko, jednak stawiamy sobie za cel nie tylko rekonstrukcję drogi życiowej Kratki, ale też analizę etapów jego twórczości, koncentrując uwagę na kluczowych dziełach artysty.

Informacje o polskim (do 1915) oraz ukraińsko-radzieckim (do 1956) okresach życia Kratki pochodzą ze stron internetowych⁵ oraz zawiłych autobiograficznych notatek artysty. W celu stworzenia pełnego obrazu zostały zanalizowane materiały związane z historią rozwoju

kształcenia artystycznego na Ukrainie w latach dwudziestych XX w., w których wzmiankowany jest Kratka⁶.

W celu osiągnięcia dodatkowego efektu „zanurzenia się”, w artykule szeroko korzystamy ze wspomnień Kratki, dzięki czemu można „usłyszeć” głos artysty (il. 4).

Bernard (Aron-Ber Szymon) Michajłowicz Kratka urodził się 17 stycznia 1884 r. w Warszawie, w ubogiej rodzinie żydowskiej mieszkającej na Muranowie. Ojciec artysty był ortodoksyjnym Żydem; parał się drobnym handlem – „był pośrednikiem przy kupnie i sprzedaży mąki; czasami po prostu pracował jako służący w piekarniach”⁷. Matka zajmowała się domem. „Była niepiśmienna, nie potrafiła nawet czytać po żydowsku [w jidysz], była natomiast mądrzejsza od ojca, z bardziej wrażliwą duszą”⁸.

Ber urodził się jako siódmy z dziesięciorga dzieci.

Marne, niestabilne zarobki ojca nie mogły oczywiście pokryć wszystkich wydatków związanych z utrzymaniem domu i dzieci były zmuszone do pracy [na równi z dorosłymi]. Bracia, [a] pomijając mnie,

4 Сокирко (2017: 50–56).

5 Borzymińska (2003: 832); Kratko(a).

6 Никуленко (1997); Паньок (2016).

7 ЦГАМЛИ (330: 1).

8 ЦГАМЛИ (330: 1).

było ich trzech — pisał Kratka — służyli jako sprzedawcy w sklepach, a siostry pracowały jako krawcowe [. . .]. Pamiętam, że jedliśmy do syta jedynie w święta, pamiętam też, że często byliśmy zmuszeni do przenoszenia się z mieszkania do mieszkania⁹.

Podkreślał:

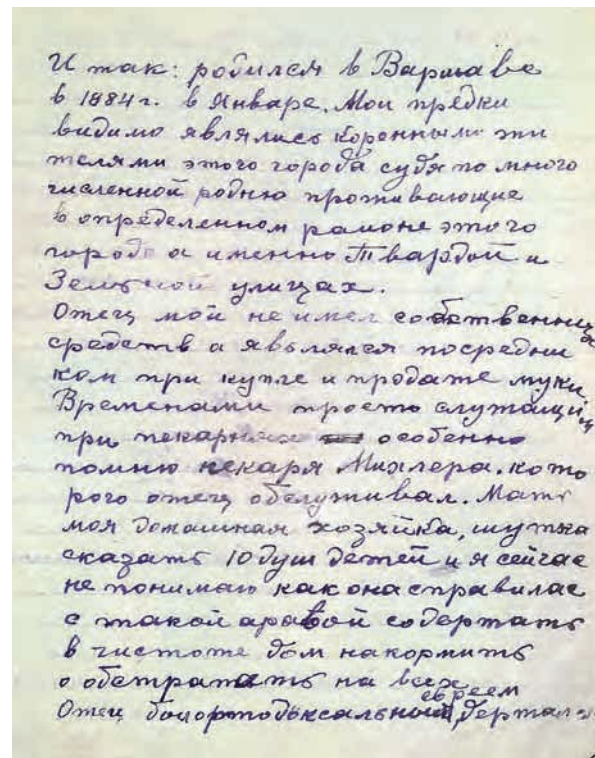
Nikt z moich braci, nie mówiąc już o siostrach, nie uczył się w świeckich szkołach, tylko w chederach. Ale jakimś cudem wszyscy domownicy czytali polskie i rosyjskie książki. Czytali głównie dzięki temu, że w Warszawie istniała duża sieć bibliotek, skąd czerpaliliśmy swoją wiedzę¹⁰.

W wieku trzech lat chłopiec został oddany do chederu, gdzie uczył się hebrajskiego i Tory; po pięciu latach zaczął uczęszczać do Talmud-tory. We wspomnieniach Kratka wyznaje: „byłem dosyć kiepskim uczniem, źle rokującym i często byłem policzkowany, i długa laska nauczyciela często wędrowała po moich plecach. [. . .] Zdarzało się, że zamiast iść do szkoły, zmierzałem nad Wisłę i całymi dniami patrzyłem na mijające barki, parowce [czy] na zachód słońca nad rzeką”¹¹.

Od pierwszych lat życia Bera pasjonowało rysowanie: „rysowałem na ścianach, na książkach, wycinałem w ławkach konie, strażaków, wojskowych, uliczny zgjełk”¹². Jednak zainteresowania te nie znajdowały zrozumienia u ojca.

W pewnym momencie, po kolejnej przeprowadzce, rodzina osiedliła się za miastem, we wsi Szelce (Sielce?), gdzie znajdowała się fabryka koronek. Tu mały Ber po raz pierwszy zobaczył „urządzenia, które tkają koronki, kreśląc różne wzory na przezroczystej tkaninie. Stopniowo wdrożyłem się w pracę tej fabryki — wspominał artysta. — Ojciec mój widocznie przekonał się, że nie będzie ze mnie talmudysty i nie protestował przeciwko [mojej] pracy w fabryce, tym bardziej że otrzymywałem wówczas 20 groszy wynagrodzenia dziennie. Wkrótce jednak znów przenieśliśmy się do miasta”¹³.

W 1896 r., w wieku 12 lat, został przyjęty jako uczeń do pracowni litograficznej. Po pewnym czasie, za namową właściciela pracowni, zaczął uczęszczać do wieczorowej



Il. 4 Pierwsza strona wspomnień Bernarda Kratki spisanych w 1956 r., Centralne Państwowe Archiwum-Muzeum Literatury i Sztuki Ukrainy, Kijów

szkoły perspektywy i rysunku działającej przy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa. „W tej szkole — pisał Kratka — w końcu znalazłem to, co było miłe memu sercu. Co wieczór po pracy uczyłem się systematycznie kreślenia, rzeźby i rysunku”¹⁴.

Wkrótce po przejściu do ostatniej „figuralnej klasy” Ber zaczął wykonywać rysunki z gipsowych kopii antycznych posągów. Młodego artystę bardziej jednak pociągało przedstawianie otaczającego życia, przykład mogą stanowić *Matka karmiąca dziecko* czy *Rodzina opłakująca śmierć ojca*.

Te samodzielne prace, wykonane z plasteliny, zwróciły uwagę nauczycieli ze szkoły; zostałem wyróżniony i w polskiej gazecie została [opublikowana] wzmianka z moim nazwiskiem. Po czym ojciec, który sprzeciwiał się mojej nauce i pragnieniu bycia rzeźbiarzem, w końcu przystał z bólem w sercu na moją przyszłą profesję¹⁵.

Zajęcia w szkole rysunkowej umożliwiły mu opanowanie podstaw języka plastycznego i w następstwie — podjęcie

9 ЦГАМЛИ (330: 3).

10 ЦГАМЛИ (330: 2).

11 ЦГАМЛИ (330: 5–6).

12 ЦГАМЛИ (330: 6).

13 ЦГАМЛИ (330: 7).

14 ЦГАМЛИ (330: 8).

15 ЦГАМЛИ (330: 8–9).

dalszej nauki w prywatnej szkole malarstwa profesora Kazimierza Stabrowskiego, do której młody artysta został przyjęty w 1901 r. Koledzy ze szkoły rysunkowej pomogli mu zebrać środki na naukę (czesne wynosiło 35 rubli za ¼ semestru)¹⁶.

W marcu 1904 r. spełniło się marzenie Kratki – został przyjęty do Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Przez trzy lata uczęszczał do pracowni Konrada Krzyżanowskiego, wybitnego malarza, który wykształcenie zdobył w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu; uczył się też u młodego rzeźbiarza Xawerego Dunikowskiego. Profesjonalizm i osobisty urok dwudziestodwuletniego mistrza wywarły duży wpływ na późniejszą twórczość Bera. Osobowość twórcza Dunikowskiego kształtowała się w ścisłych związkach z najnowszymi prądami w sztuce europejskiej, ujawniającymi wzrost zainteresowania starożytnością. „Właściwa twórczości Dunikowskiego lapidarność form, zespolonych dzięki mocnej konstrukcji i kontrastowemu zestawianiu mas, wywierała bezpośredni wpływ na uczniów. Wiele z tego przyswoił również Kratka, wykazujący nadzwyczajną pracowitość”¹⁷. W trakcie nauki między Kratką a jego nauczycielem zawiązały się bliskie relacje. „Dunikowski stał się dla mnie przyjacielem – wspominał Kratka. – I choć podziwiałem jego nowatorstwo w rzeźbie i buntowniczą tematykę [jego dzieł], nie byłem w stanie wówczas pojąć [całej] głębi jego sztuki”¹⁸.

Wychowankowi wieczorowej szkoły rysunkowej dla robotników trudno było momentami konkurować z kolegami, zwłaszcza podczas pracy z modelem. Wśród studentów, jak pisał, „były osoby, które wcześniej pobierały naukę w wyższych szkołach Monachium, Paryża, Krakowa”¹⁹. Jednak jego talent i upór zostały w Szkole docenione i nagrodzone. W końcu, jako biedny, lecz utalentowany artysta, otrzymał zgodę na kontynuowanie nauki nieodpłatnie.

Nadszedł rok 1905, rok rewolucji i zmian. Także w rodzinie artysty wiele się wówczas zmieniło: „moi starsi bracia musieli wyjechać [do Stanów Zjednoczonych]; jedna z siostr – główna mistrzyni [i żywicielka] – umarła; dwie siostry wyszły za mąż. Rodzina żyła z tego, co przysyłali [bracia] z Ameryki. Ja uczyłem się i nie byłem w stanie pomóc rodzicom” – przyznawał Kratka²⁰.

Także w Szkole panowało rewolucyjne poruszenie: „wychodziła podziemna gazetka satyryczna, na wieczornych spotkaniach mówiono o marksizmie”²¹. Kratce najbliższa była robotnicza partia Proletariat (był to tzw. III Proletariat – W.G. i S.N.): „do tej partii należała moja młodsza siostra. Później, w czasie wojny, wciągnęła i mnie, chociaż nie zostałem członkiem partii”²². W wyjazdach (do Siedlec i Radomia) „moja grupa ochraniała agitatorów”²³. Podczas jednego z tych wyjazdów siostra Bera była aresztowana.

Pod koniec 1906 r. Kratka z sukcesem zakończył naukę w Szkole Sztuk Pięknych, jego pracą dyplomową była rzeźba *Kroczący*. Według słów autora przedstawiała człowieka, rewolucjonistę, „który kontynuuje marsz, nie bacząc na przeszkody”²⁴. Można przypuszczać, że *Kroczący* powstał w odpowiedzi na sytuację rewolucyjną w Cesarstwie Rosyjskim po 1905 r. Za tę rzeźbę Ber otrzymał nagrodę pieniężną w wysokości 1000 rubli, przeznaczoną na wyjazd za granicę. Przez kolejne dwa lata Kratka studiował rzeźbę w muzeach niemieckich i włoskich, następnie cztery miesiące spędził w Egipcie, w końcu odwiedził Palestynę. Nie podróżował samotnie. Dwudziestodwuletniemu Kratce towarzyszyła żona, szesnastoletnia wówczas Tea Lipska (Arciszewska)²⁵, siostra Sary Lipskiej, koleżanki Kratki ze studiów w SSP. Jednak w swoich zapiskach Kratka nie wspomina o Tei.

W „Ziemi Obiecanej” młody rzeźbiarz zetknął się z nieznośnie gorącym klimatem, biedą i drożyzną.

Pieszko przemierzyłem tę ziemię, aż do Jordanu, zobaczyłem jednak [wyłącznie] straszliwe spustoszenie – zwierzał się w liście do ojca. – [. . .] Zachorowałem na żółtą malarię; nikt tu nie może się uchronić przed tą chorobą, [. . .] która okazała się nieuleczalną. Upewniłem się, że ten kraj jest dla mnie obcy. [Wzmocniła się] we mnie tęsknota za Ojczyzną, za Warszawą, gdzie każdy kamyk był mi drogim! Postanowiłem wrócić do domu²⁶.

Równocześnie, o czym świadczy późniejsza jego twórczość, artysta zawdzięcza temu wyjazdowi zainteresowanie motywami orientalnymi i szacunek dla narodowej kultury żydowskiej.

16 ЦГАМЛИ (330: 10).

17 Наши ректори (2016: 54).

18 ЦГАМЛИ (330: 12).

19 ЦГАМЛИ (330: 10).

20 ЦГАМЛИ (330: 13).

21 ЦГАМЛИ (330: 13).

22 ЦГАМЛИ (330: 14).

23 ЦГАМЛИ (330: 14–15).

24 ЦГАМЛИ (330: 16).

25 Arciszewska; Yiddish Leksikon; Livnat (2016: 25–37).

26 ЦГАМЛИ (330: 19–20).

W 1909 r., po przyjeździe do Berlina, nowożeńcy „byli bez grosza”²⁷, ale dzięki protekcji Hermanna Strucka Kratka został przyjęty do pracy jako pomocnik uznanego rzeźbiarza, profesora Ignatiusa (Ignaza) Taschnera. Tak więc na równi z możliwością zarobku (otrzymywał 100 marek miesięcznie) miał możliwość przyswojenia od mistrza umiejętności technicznych w zakresie syntezy monumentalnej rzeźby i architektury.

Niestety ten osobliwy staż u Taschnera trwał jedynie pół roku. Kratka znowu zachorował na malarię i zmuszony był wrócić do domu. Prawdopodobnie dała o sobie znać niewyleczona do końca chroniczna forma choroby, która rozpoczęła się jeszcze w Jerozolimie. W Berlinie Kratka i Tea poznali także wybitnego niemieckiego malarza i grafika Maxa Liebermanna, znanego w środowisku jako „mroczny geniusz”. Wówczas młody rzeźbiarz był świadkiem konfliktu pokoleniowego, rozgorzałego między ekspresjonistami i impresjonistami, na czele których stanął Liebermann. Bezspornie wpływ tego artysty zaznaczył się w rzeźbiarskim portrecie, wykonanym przez Kratkę w Petersburgu kilka lat później (il. 8).

Po powrocie do Warszawy pod koniec 1909 r. Kratka zastał spowodowany rewolucją 1905–1906 r. kryzys polityczno-ekonomiczny. Brakowało zamówień na rzeźbę, dlatego młody artysta zmuszony był do odświeżenia swoich umiejętności w zakresie techniki litograficznej i zajęcia się grafiką książkową. Do jego najbardziej udanych prac z tej dziedziny należą okładki i ilustracje do dzieł klasyków nowej literatury żydowskiej – Icchoka Lejba Pereca, Abrahama Rajzena (Reisena) i Szaloma Asza. Kratka i Tea znaleźli się w kręgu Pereca i to zapewne za wstawiennictwem wielkiego pisarza Kratka otrzymał zamówienie na okładkę i sześć frontispisów do *Dramen* (Dramaty), III tomu jego dzieł zebranych. „Perc przyciągał do siebie żydowską młodzież artystyczną, był jej mentorem i duchowym przewodnikiem”.

Rozwiązania kompozycyjne prac graficznych wykonanych przez Kratkę nawiązują do tradycji żydowskiej książki rękopiśmiennej. Artyście udało się połączyć zasady kulturowej spuścizny narodu żydowskiego z tendencjami sztuki europejskiej początku XX w. Opracowując nowele i utwory dramatyczne Pereca, Kratka zaprezentował się jako artysta-nowator z jasno wyrażoną manierą – nieco naiwną, ale energiczną i żywotną.

Analizując okładkę i sześć frontispisów do *Dramen* (il. 5), należy zwrócić uwagę na indywidualizm przedstawień figuratywnych ukazanych w różnych ujęciach, dekoracyjnie obramowanych za pomocą motywów orientalnych i napisów w jidysz. Postacie na okładkach uderzają trafnością zarysowanych charakterów oraz lakonicznością graficznego wykonania, osiąganego dzięki środkom właściwym secesji: spłaszczeniu przestrzeni graficznej, bogactwu różnorodnych ornamentów, żywemu konturowemu rysunkowi, rezygnacji z modelunku światłocieniowego, kolorystycznej umowności. Artysta wybiera odcienie ochry i terakoty, wzbogacone liliowymi i szmaragdowymi wtrętami, co daje efekt skwarne klimatu Palestyny.

Grafiki Kratki zostały wydrukowane na dobrej jakości papierze, techniką litograficzną z wykorzystaniem farby imitującej złoto. Podobny zabieg techniczny był nietypowy dla publikacji żydowskich o charakterze świeckim tego okresu. Dążąc do obniżenia kosztów związanych z wydawaniem książek, wydawcy ograniczali się do czcionek, ewentualnie z rzadka umieszczali na okładce czarno-biały rysunek (zwykle anonimowy).

Nowatorstwo Kratki jako ilustratora trafnie charakteryzuje Grigorij (Hillel) Kazowski:

Tak bezprecedensowe skupienie uwagi na zewnętrznym kształcie książki jest oznaką nowego etapu w żydowskiej praktyce wydawniczej. *Dramen* Pereca stanowią pierwszy przykład książki w jidysz opracowanej przez profesjonalnego artystę zgodnie z estetycznymi wymogami modernistycznej sztuki książki tamtej epoki²⁸.

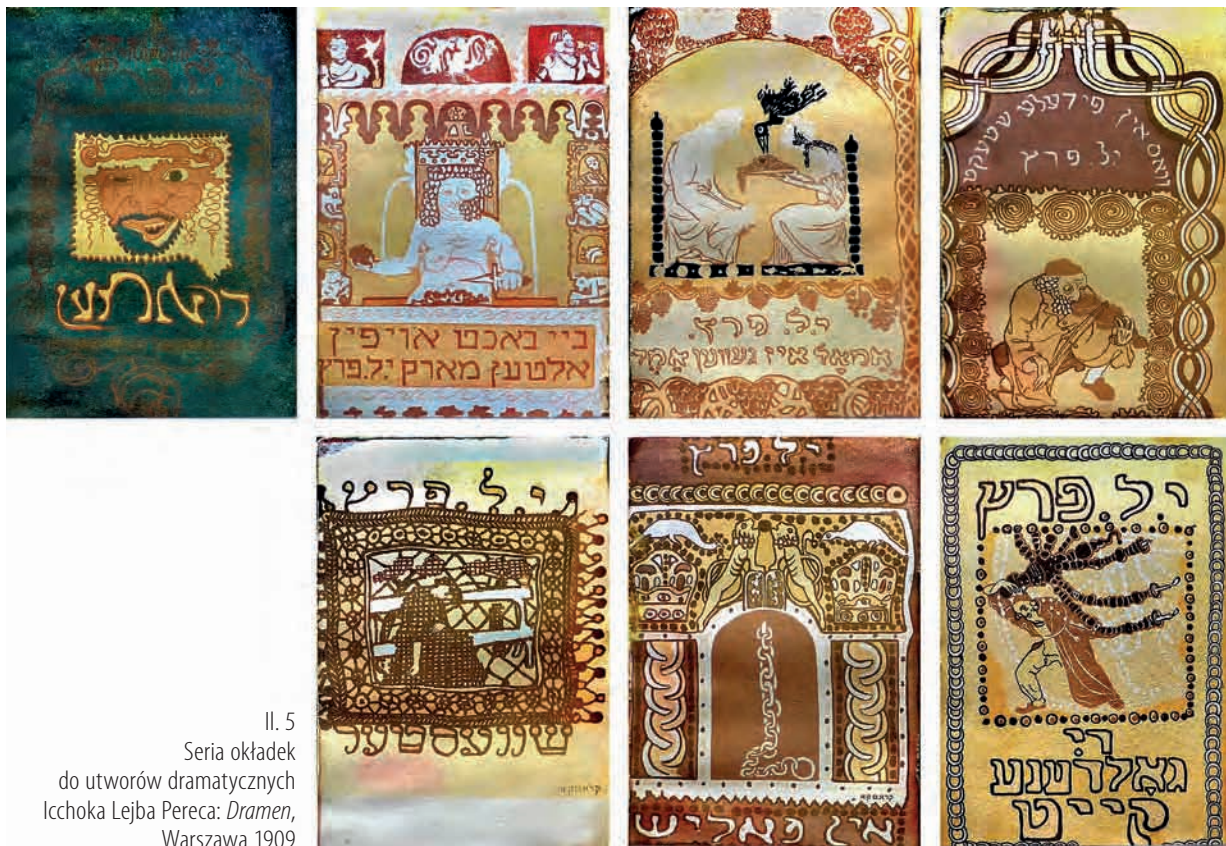
W latach 1910–1911, za namową Pereca, Kratka pojechał na Podlasie, gdzie kopiował polichromie w synagodze w Janowie Sokólskim oraz fotografował macewy na cmentarzach. W kręgu znajomych był uważany za „jednego z pionierów ruchu nakierowanego na zbieranie i badanie [żydowskiej] sztuki ludowej”²⁹.

Towarzyski artysta szybko nawiązywał kontakty. W tym czasie „poznał S[tanisława] Przybyszewskiego, pisarza i dramatopisarza, jednego z najważniejszych przedstawicieli epoki «Młodej Polski». [. . .] Do kręgu znajomych Kratki należeli też M[arc] Chagall, N[atan] Altman, I[zzaak] Brodzki,

27 ЦГАМЛИ (330: 20).

28 Казовский (2011).

29 Казовский (2011).



Il. 5
Seria okładek
do utworów dramatycznych
Icchoka Lejba Pereca: *Dramen*,
Warszawa 1909

(Abram) Maniewicz, M[ané] Katz, J[acques] Lipchitz, J[an] Stanisławski, S[tanisław] Żukowski³⁰.

Po jakimś czasie Kratka mógł wrócić do swojego głównego zajęcia. „W końcu – pisał – otrzymałem propozycję pracy w zawodzie [...] w Fabryce Przemysłu Artystycznego w roli artysty-rzeźbiarza z pensją 100 rubli miesięcznie. Miałem tam możliwość kształtować siebie twórczo. Często wystawiałem na wystawach. Cieszyłem się pewnym powodzeniem³¹.”

W latach 1912–1914 Kratka projektował pomniki i nagrobki. W 1913 r. wykonał dekoracyjną rzeźbę-fontannę *Cztery pory roku*. W pracach portretowych z tego okresu rzeźbiarz sięgał po środki wyrazu właściwe najnowszym prądom artystycznym. Jako przykład może służyć rzeźba z brązu pt. *Śmiech* (1913; il. 6)³², w której autor przeciwstawił mistrzowski modelunek twarzy – „surowym rytmom zgeometryzowanych elementów postumentu³³.”

30 Сокирко (2017: 52–53).

31 ЦГАМЛИ (330: 22).

32 Rzeźba w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie, nr inw. A-992.

33 Наши ректоры (2016: 54).

W swoich notatkach Kratka rozmyślał nad trudnym losem artysty: „Sytuacja pryncypialnego artysty w społeczeństwie burżuazyjnym była niezwykle trudna, [ale] ratował mnie zarobek w fabryce i możliwość zajmowania się w czasie wolnym [samym] sobą; w sensie rozwijania własnego warsztatu rzeźbiarza, bez ulegania gustom burżuazji. Marzyłem o rewolucji, [dzięki której] powstanie nowe państwo proletariackie, któremu będę służył poprzez własną sztukę³⁴.”

W 1913 r. zmarł ojciec artysty. Spośród licznej niegdyś rodziny w Warszawie pozostały jedynie starzejąca się matka i starsza siostra. Prawie cała rodzina wyjechała do Stanów Zjednoczonych w poszukiwaniu lepszego życia. W tej sytuacji jedynym wyjściem było wystąpienie do Ameryki również matki i siostry – na szczęście rzeźbiarz posiadał już wówczas odpowiednie środki. Na kartkach swoich wspomnień Kratka zanotował: „Pocieszam się [myślą], że tym uczynkiem uratowałem swoją matkę od głodu i koszmarów wojny³⁵.” Miał rację; rok później w Europie wybuchła I wojna światowa.

34 ЦГАМЛИ (330: 22).

35 ЦГАМЛИ (330: 24).

Jesień 1914 r. zastała Kratkę w Łodzi, gdzie montował kolejny nagrobek. W związku ze zbliżaniem się do granic miasta niemiecko-rosyjskiego frontu, rzeźbiarz, nie dokończywszy rozpoczętej pracy, przeniósł się wraz z robotnikami do Warszawy. Jednak nawet tutaj sytuacja nie była stabilna – przecucie nadszarpniętej katastrofy wisiało w powietrzu; władze rosyjskie i przedsiębiorstwa miejskie przygotowywały się do ewakuacji. „W fabryce nie miałem nic do roboty, gdyż produkcja odbywała się bez nadzoru artystycznego”³⁶ – ironicznie komentował Kratka. Działalność Fabryki Przemysłowo-Artystycznej została w całości przestawiona na zamówienia obronne.

Latem 1915 r., w przeddzień zajęcia Warszawy przez wojska niemieckie, rzeźbiarz został ewakuowany wraz z zakładem do Piotrogradu. Najpierw zamieszkał w miejscowości Nowyje Derewo (pod Piotrogradem) przy ulicy Nodendalskiej 14, tam powstała rzeźba *Dzień*. Kratka wspominał:

Na Wyborgskiej Stronie była niewielka odlewnia, którą kupił właściciel [warszawskiego] przedsiębiorstwa. Skierowano mnie tam w celu opanowania sekretnej technologii precyzyjnego odlewnictwa. W tej fabryce znajdowała się pracownia, [gdzie] pracował rzeźbiarz [Nikołaj] Andriejew. W tej pracowni zacząłem rzeźbić; tam wykonałem grupę *Uchodźcy* [il. 7], za którą otrzymałem I nagrodę w konkursie Żydowskiego Towarzystwa dla Rozwoju Sztuki [w 1916 r.]³⁷

Wydarzenie to sprzyjało nawiązaniu znajomości w środowisku artystów i mecenasów.

Rozpoczął się nowy etap w biografii artysty, zaczął on aktywnie uczestniczyć w życiu kulturalnym stolicy Rosji. Wziął udział w wystawie wiosennej zorganizowanej przy Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie znowu pokazał kompozycję *Uchodźcy* oraz sześć portretów z brązu. „Ta wystawa zdecydowała [o moim] losie, w końcu osiągnąłem dojrzałość artystyczną, stałem się mistrzem w swoim fachu. Krytycy w swoich recenzjach z wystawy z aprobatą odnotowywali moje prace, co spowodowało napływ zamówień na rzeźbę”³⁸ – wspominał Kratka.

Wśród prac pokazanych na wystawie mogły znajdować się: *Głowa kobieca* (1915; il. 8), *Głowa męska* (1915), *Dzień* (1916), *Portret mężczyzny* (1916; il. 9), *Akt* (1916) i oczywiście



Il. 6 *Śmiech*, 1913, brąz, Warszawa, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma



Il. 7 Kompozycja *Uchodźcy*, 1916, gips, Piotrogród

Uchodźcy (1916). Żadna z tych prac nie zachowała się, ale dzięki fotografiom opublikowanym w albumie-katalogu wystawy artysty w Charkowie w 1933 r.³⁹ (il. 10) możemy mieć przynajmniej częściowe pojęcie o pracach Kratki z tego okresu.

36 ЦГАМЛИ (330: 24).

37 ЦГАМЛИ (330: 25).

38 ЦГАМЛИ (330: 25–26).

39 Холостенко (1933).

Il. 8 *Głowa kobiety*, 1915, gips

Wśród portretów największą uwagę przyciągają dwa: kobiety (1915) oraz męski (1916). W pierwszym przypadku rzeźbiarzowi udało się stworzyć liryczny obraz młodej kobiety z melancholijnie półprzymkniętymi powiekami i natchnioną twarzą, rozjaśnioną wewnętrznym światłem. Wrażenie ulotności, efemeryczności stworzonej wizji zostało wzmocnione za pomocą kłębiących się falban sukienki w partii biustu. W drugim – ukazana została silna osobowość, co wyraża się w zdecydowanym skrucie głowy i baczym spojrzeniu. To odważny epicki bohater.

W kompozycji *Uchodźcy*, na równi z zabiegami formalnymi właściwymi impresjonizmowi (płynność linii, umyślny brak wykończenia), artysta sięga po ekspresyjne sposoby kształtowania wizerunku (przedstawienie bólu fizycznego, cierpienia, strachu). W ten sposób łągodzi napięcie między dwoma paradygmatami estetycznymi – impresjonizmem i ekspresjonizmem. Otrzymałą przez rzeźbiarza nagrodę można rozpatrywać jako oznakę uznania społecznego dla nowatorstwa warsztatowego Kratki.

Według opinii Ludmiły Sokoluk „Naelektryzowana atmosfera przedrewolucyjnego Piotrogradu znalazła

Il. 9 *Portret mężczyzny*, 1916, gips, Piotrogród

odbicie w jednej z najlepszych prac Kratki z tego okresu – w *Kompozycji. Rok 1916* (prawdopodobnie *Uchodźcy*). Rzeźba przedstawia trzy obnażone postacie – kobietę z odchylną do tyłu głową w geście rezygnacji, dziecko za nią i zgarbionego mężczyznę, który w pozie ślepcy trzyma rękę na plecach dziecka-przewodnika. Ta plastyczna metafora stanowiła zapowiedź grożących ludzkości kataklizmów⁴⁰.

Przeżywając okres intensywnego rozwoju twórczego, Kratka znalazł się w centrum wydarzeń, które ogarnęły Piotrogród w 1917 r. Samodzierżawie upadło. Na oczach artysty dokonana się lutowa rewolucja burżuazyjna, którą Kratka, podobnie jak wielu innych przedstawicieli inteligencji, przyjął z entuzjazmem. Przekwalifikował się na produkcję agitacyjnych plakatów, transparentów, flag.

Jeszcze na początku wojny był zapisany w rejestrach jako zdolny do służby wojskowej. Ale w formularzu nr 2054 Piotrogradzkiego Klinicznego Szpitala Wojennego z 22 czerwca 1917 r. czytamy: „Aron Ber Szymon Kratka – ratnik⁴¹”

40 Наши ректори (2016: 54–55).

41 Rezerwista.

2 kategorii, wyznania mojżeszowego, pochodzący z drobno-mieszczkańskiej rodziny z Warszawy – uznany został za całkowicie niezdolnego do służby wojskowej⁴².

W czerwcu 1917 r. robotnicy fabryki, w której pracował Kratka, wybrali go do Rady delegatów robotniczych dzielnicy Wyborgskiej. „Wykonywałem zadania związane z propagandą kulturalną, nocami dyżurowałem w Radzie, utrzymywałem kontakt [. . .] z oddziałami Czerwonej Gwardii na stronie Wyborgskiej⁴³ – wspominał.

Później wybuchła rewolucja październikowa, przynosząc ze sobą chłód, głód, zniszczenie i wojnę domową. „W tym czasie artyści i architekci żyli źle, jak wszyscy robotnicy Pitra. Nasza racja żywnościowa wynosiła 100 g chleba i jedną łyżkę kaszy. Sprzedawaliśmy chłopom za ziemniaki wszystko, co mieliśmy: odzież, meble itd., byleby się wyżywić⁴⁴. Tymczasem, paradoksalnie, życie kulturalne nabierało niezwykłego tempa; został powołany Związek Artystów, do którego przystąpili głównie artyści awangardowi, a wśród nich m.in. Dawid Sterenberg, Władimir Tatlin, Kazimierz Malewicz, Osip Brik, Władimir Majakowski, Wassily Kandinsky, Sofia Dymshitz-Tołstoj, Aleksander Driewin, Borys Korolew, Nadieżda Udalcowa. Na zebraniach Związku trwały burzliwe debaty, „wytuczano drogi [rozwoju] sztuki radzieckiej⁴⁵ – wspominał Kratka – organizowano wystawy. W tym samym roku rzeźbiarz wziął udział w wystawach w Piotrogradzie i Moskwie.

Pod koniec 1918 r., po wyzwoleniu Ukrainy spod okupacji austro-węgierskiej i niemieckiej, Kratka z grupą artystów piotrogrodzkich został wysłany do Kijowa, do pracy agitacyjnej w celu urzeczywistnienia państwowego planu „propagandy monumentalnej”.

Na Ukrainie trwała wojna domowa. W lutym 1919 r. w Kijowie po raz drugi została ustanowiona władza radziecka. Kratka został mianowany instruktorem sekcji szkolnej przy Narkomprosie. Poznał wtedy malarza Mychajła Bojczuka⁴⁶, jednego z założycieli Ukraińskiej Akademii Sztuki. Później, w latach 1925–1936, łączyła ich wspólnota zainteresowań i owocna współpraca w zakresie sztuki monumentalnej.

Cały rok 1919 i pierwsza połowa 1920 r. stanowiły dla artysty, podobnie jak dla wielu kijowian, trudny okres



Il. 10 Katalog dzieł Bernarda Kratki (okładka) pod redakcją Ewgenija Chołostienki, Charków 1933. Na okładce portret S. Riaboszapki, przodownika pracy kopalni w Szczerbinowce, 1932, gips

fizycznych i emocjonalnych prób. Najpierw, po utwierdzeniu się władzy radzieckiej (od lutego do kwietnia), przysłyły nieuniknione: „prodraszworstka⁴⁷, głód, chłód, tyfus, powstania chłopskie, represje. Potem, w październiku 1920 r., do miasta wkroczyła ochotnicza armia A.I. Denikina. Ludność miasta spotkały kolejne nieszczęścia – grabieże, pogromy, aresztowania, rozstrzelania.

Po tym, jak biali bandyci zajęli miasto, tej samej nocy, podczas przeszukiwania naszego podwórza przy ul. Podwalnej 14, zostałem schwyty i przyłączony do grupy aresztowanych, prowadzili nas. Kiedy spojrziałem na oficera [naszego konwoju], zrozumiałem, [. . .] że to zezwierzęciała banda, dla której celem jest czerpanie zysku z grabieży, i że prowadzą nas na śmierć [. . .]⁴⁸

– wspominał ten czas cudem ocalony artysta.

42 Школьна (2017).

43 ЦГАМЛИ (330: 27).

44 ЦГАМЛИ (330: 30–31).

45 ЦГАМЛИ (330: 28).

46 Соколюк (2014).

47 System przedsięwzięć państwowych, realizowanych w okresach wojennego i ekonomicznego kryzysu w Rosji, nakierowanych na przygotowanie zapasów żywnościowych.

48 ЦГАМЛИ (330: 33).



Il. 11 Odsłonięcie pomnika Tarasa Szewczenki 11 marca 1920 r. na placu Mychajłowskim w Kijowie

Władza radziecka ostatecznie powróciła na Ukrainę w październiku 1920 r. Rzeźbiarz wspominał: „Kijów został [wyzwolony] [. . .] i znów zacząłem pracować w Narkomprosie. [. . .] Przygotowywaliśmy się do wyborów, pierwszych wyborów przy władzy radzieckiej. Powierzono mi przygotowanie oprawy artystycznej kampanii”⁴⁹, i dodawał: „W tym czasie, w Kijowie, wstąpiłem do partii”⁵⁰.

Działalność społeczno-propagandowa i pedagogiczna kosztowała go zapewne wiele wysiłku i czasu, był szczerze przekonany o potrzebie budowy nowego ustroju. Niestrudzenie poszukiwał jednak nowego języka plastycznego i nowej tematyki dla swoich dzieł. W owym czasie uwaga rzeźbiarza była skupiona wokół idei narodowego odrodzenia Ukrainy, w związku z czym wykonał pomniki-popiersia Tarasa Szewczenki w Kijowie (1920) i w Charkowie (1921).

Podobnie jak inne pomniki w Moskwie i Piotrogradzie, także ten pomnik został wykonany w warunkach ostrego kryzysu ekonomicznego. Do jego realizacji rzeźbiarz wykorzystał

takie materiały jak gips, drewno, sklejka, planując później odtworzyć go w materiale trwałym.

Popiersie Szewczenki w Kijowie zostało odsłonięte 11 marca 1920 r. na placu Mychajłowskim (il. 11). W Kijowie nie było dotąd żadnego pomnika Kobziarza⁵¹. Rzeźba stała na postumencie zburzonego posągu księżnej Olgi⁵². Funkcjonowała jednak przez krótki czas, gdyż w sierpniu 1919 r. została zniszczona przez żołnierzy białej armii.

Natomiast w Charkowie w 1898 r. (po raz pierwszy na Ukrainie) w ogrodzie Mironosickim⁵³ zostało osłonięte marmurowe popiersie Tarasa Szewczenki autorstwa Władimira Beklemiszewa. W 1920 r. Kratka stworzył własną wersję pomnika Szewczenki dla nowej stolicy Ukrainy (il. 12). Popiersie zostało ustawione w 1921 r. na placu Przydworcowym⁵⁴, nie wiemy, jak długo pomnik stał w tym miejscu.

Na podstawie zachowanych fotografii można wnioskować o wspólnych dla obu pomników rozwiązaniach kompozycyjnych oraz prześledzić ewolucję zamysłu. Rzeźbiarz wyszedł od tradycyjnego motywu – Szewczenko został przedstawiony jako mężczyzna w podeszłym wieku, w kożuchu i w papasze na głowie. Rzeźbiarzowi udało się wcielić zasadę binarnej opozycji: „poeta myśliciel” – „poeta buntownik”. Autor operował dużymi syntetycznymi formami, w sposób uogólniony opracowując detale twarzy i akcentując dekoracyjne rozwiązanie nakrycia głowy.

We wcześniejszej kijowskiej wersji pomnika został ukazany spokojny, nieco zamyślony starzec, natomiast rok później w charkowskiej wersji rzeźby Kratka obdarzył Kobziarza groźnym, karcącym spojrzeniem oraz niepokornym gestem głowy, stosując w jeszcze większym stopniu geometryzację detali. W portrecie Szewczenki stworzonym przez Kratkę są wyczuwalne powiązania z twórczymi poszukiwaniami Bojczuka, a nawet ze sztuką egipską, którą artysta miał okazję poznać.

W roku 1920 wydawało się, że okres przewrotów politycznych minął i władza radziecka została ostatecznie utrwalona. Wiosną Kratka został przyjęty do Ukraińskiej

49 ЦГАМЛИ (330: 35).

50 ЦГАМЛИ (330: 36).

51 *Kobziarz* (ukr. *Кобзар*) – tom wierszy Tarasa Szewczenki opublikowany w 1840 r., uznawany za przełomowe dzieło w literaturze ukraińskiej. Silna identyfikacja poety z ideami wyrażonymi w zbiorze sprawiła, że jego przyjaciele zaczęli nazywać Szewczenkę Kobziarzem. Również sam poeta w korespondencji podpisywał się jako Kobziarz.

52 ЦГАМЛИ (330: 35).

53 ЦГАМЛИ (330: 36).

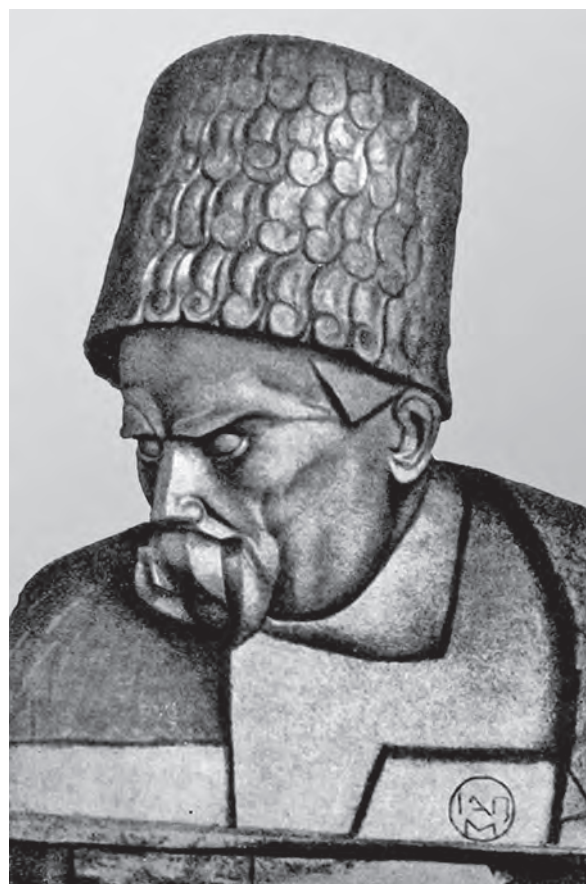
54 Кучерук (2014: 38).

Akademii Sztuki jako profesor rzeźby. Nie rozpoczął jednak działalności pedagogicznej ze względu na nasilenie się wojny domowej i zaostrzenie konfliktu polsko-radzieckiego. W związku z ofensywą armii polskiej na Kijów Kratka, wraz z wycofującymi się oddziałami Armii Czerwonej, ewakuował się na wschód, do Charkowa. Lata spędzone w Charkowie (1920–1925) były dla niego ważnym okresem. W stolicy rozpoczął pracę w Ludowym Komisariacie Oświaty (Narkomprosie) Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej (USRR) na stanowisku przewodniczącego Departamentu Sztuk Pięknych (IZO). Pojawiły się nowe zadania i nowe plany twórcze.

W tym czasie oprócz pomnika Szewczenki Kratka zrealizował pomnik Włodzimierza Iljicza Lenina, pierwszy odsłonięty za jego życia. Rzeźbiarskie ujęcie postaci wodza rewolucji charakteryzowało się abstrakcyjno-alegorycznym potraktowaniem postaci. Charkowska gazeta „Komunista” pisała: „Pomnik W.I. Lenina stanowił bezładną kompozycję złożoną z zębatek, śrub i innych części maszyn. Nic więc dziwnego, że wywołał sprzeciw robotników, niegodzących się na wypaczenie wizerunku ukochanego wodza, i został usunięty następnego dnia”⁵⁵. Szukając analogii ze sztuką II połowy XX w., możemy stwierdzić, że za pośrednictwem tego projektu rzeźbiarz wyprzedził swój czas, występując już w 1920 r. w roli artysty-akcjonisty. W późniejszych latach jeszcze pięciokrotnie realizował portrety Lenina (w 1931, 1945, 1947, 1948 i w 1953 r.).

Jako artysta rozumiejący specyfikę sztuki agitacyjnej, Kratka został zaproszony do rzeźbiarskiego cechu Państwowych Wolnych Pracowni Artystycznych, powstałych w 1920 r. na bazie Charkowskiej Szkoły Artystycznej. Pracownie te stanowiły analogię do moskiewskich, petersburskich, odeskich, witebskich oraz działających w innych miastach. Nieco później Państwowe Wolne Pracownie Artystyczne w Charkowie zostały przemianowane na Fabrykę Przemysłu Artystycznego. Nowa nazwa została prawdopodobnie zaproponowana przez Kratkę, który w latach 1912–1914 pracował w Fabryce Przemysłu Artystycznego w Warszawie.

Produkcyjno-twórcza działalność Fabryki była zogniskowana wokół trzech kierunków (cechów): malarstwa, architektury i rzeźby. Latem 1921 r. Kratka stanął na czele zakładu, jednocześnie wykonując prace administracyjne,



Il. 12 *Papiersie Tarasa Szewczenki*, 1921, gips, Charków

pedagogiczne i twórcze. Zachował również stanowisko przewodniczącego IZO Narkomprosu USRR. „Postawiliśmy sobie za cel stworzenie nowego typu szkoły, gdzie nie było ani studentów, ani profesorów, tylko mistrzowie i uczniowie. Szkoła miała być jak zakład produkcyjny, który zapewnia «produkt sztuki» [...] wedle państwowych i publicznych planów” – pisał w 1929 r. Kratka na łamach stołecznego [charkowskiego] czasopisma „Awangard”⁵⁶.

W 1922 r. decyzją WKP(b)⁵⁷ Kratkę mianowano rektorem Charkowskiego Technikum Artystycznego (na tym stanowisku zastąpił Arona Lewitana). Technikum posiadało uprawnienia szkoły wyższej i kontynuowało tradycje Fabryki Przemysłu Artystycznego z lat 1920–1921. Podobnie jak wcześniej, Kratka łączył obowiązki administracyjne z działalnością pedagogiczną i twórczą.

Stołeczny Charków lat dwudziestych XX w. z Charkowskim Technikum Artystycznym był ważnym ośrodkiem

⁵⁶ Кратко (1929: 158–159).

⁵⁷ Всезв'язкова Комуністична Partia (bolszewików) [Всесоюзная коммунистическая партия (большевиків)].

⁵⁵ Ефанова (2014).



Il. 13 Żozefina Dindo (Dyndo) (rzeźbiarka), druga żona artysty

sztuki awangardowej na Ukrainie. Znaczącą rolę w formowaniu bazy kształceniowej Technikum podczas kadencji Kratki jako rektora odgrywała działalność wydziału rzeźby, którym przez wiele lat kierowała Eleonora Bloch, uczennica Auguste'a Rodina. W Charkowie realizowali swoje odważne pomysły konstruktywista Wasyl Jermiłow (profesor grafiki), scenograf i kubofuturysta Aleksander Chwostienko-Chwostow (profesor w pracowni teatralno-dekoratorskiej) oraz cała plejada architektów: Konstantyn Żukow, Aleksander Ginzburg, Nikołaj Nikołajew, Bogdan Pierietatkowicz, Michaił Pokorny, Wiktor Trocenko i inni. Wielu z nich Kratka znał jeszcze z pracy w Fabryce Przemysłu Artystycznego. Kontakt z wybitnymi indywidualnościami wpłynął na ukształtowanie osobowości twórczej Kratki.

W wypracowanym przez siebie systemie kształcenia Kratka dużą uwagę poświęcał rzeźbie monumentalno-dekoracyjnej i jej związkom z architekturą. Tak więc w połowie lat dwudziestych XX w. w Technikum został ukształtowany system przemysłowo-artystycznego kształcenia analogiczny do programów WChUTEMAS-u⁵⁸ i Bauhausu⁵⁹. Z tą jednak różnicą, że finansowanie Technikum nie dorównywało uczelonom w Moskwie i Weimarze.

Najmocniej wpływ pedagoga ujawnił się w twórczości jego uczennicy, pochodzącej z polsko-żydowskiej rodziny

Żozefiny (Józefy) Dindo (Dyndo)⁶⁰ (il. 13), która później została jego żoną i partnerką twórczą. Według rzeźbiarza Iwana Sewera Kratka i Dindo – „stworzyli najbardziej trwałe związki w sztuce ukraińskiej”⁶¹.

W tym czasie Kratka wykonał także: pomnik-popiersie Karola Marksa (1920), pomnik rewolucjonisty Feliksa Kona (1921), pomnik-popiersie Artioma (1923), portret ukraińskiego filozofa Grigorija Skoworody (1923) oraz rzeźbę *Czerwonoarmista* (1924; jej wcześniejszą wersję artysta pokazał w roku 1920). Ta ostatnia rzeźba (il. 14) jest jedną z niewielu prac artysty przechowywanych w Narodowym Muzeum Sztuki Ukrainy w Kijowie. Pisano o niej: „B. Kratko wykonał uogólniony obraz żołnierza rewolucji, wyraźnie ukazując romantykę bohaterskiej walki oraz właściwe

60 Żozefina (Józefa) Dindo (Dyndo) (11 XII 1902, Warszawa–18 V 1953, Kijów). W czasie I wojny światowej znalazła się w Rosji, najpierw w Rydze, potem od 1917 r. w Charkowie. W 1920 r. zaczęła uczyć się i pracować w Fabryce Przemysłu Artystycznego, w latach 1922–1926 studiowała w Charkowskim Technikum Artystycznym. W 1930 r. organizowała w Instytucie Sztuki w Odessie wydział rzeźbiarsko-ceramiczny, od 1933 r. pracowała w Kijowskim Instytucie Sztuki. 12 VI 1937 r. została aresztowana za „szpiegostwo na rzecz Polski” i skazana na 10 lat obozu pracy, wyrok odbywała w łagrze w obwodzie karagandyjskim (Kazachstan). Jesienią 1940 r. uwolniona z obozu z braku dowodów winy (zrehabilitowana ostatecznie w 1988 r.), wróciła do Kijowa. Cały jej dorobek twórczy był zniszczony i rozgrabiony. W czasie niemieckiej okupacji miasta (IX 1941–XI 1943) przebywała w Kijowie (nie mogła się ewakuować z powodu ran). W 1943 r. wróciła pracy w Instytucie. Jej prace z lat 1928–1948, poza dziełami zrealizowanymi wspólnie z Kratką, to m.in. *Delegatka*, *Mleczarka*, *Żniwiarka*, *Matka*, *Bezdomny*, *Życie*, *Krzyk*, *Malwa*, seria figur sportowców.

61 Школьна (2017).

58 Высшие художественно-технические мастерские (Wyższe Pracownie Techniczno-Artystyczne).

59 Wyższa Szkoła Budownictwa i Projektowania Artystycznego w Weimarze, a następnie w Dessau.

bojownikowi przekonanie o zwycięstwie. Pracę charakteryzuje plastyczna doskonałość, energiczny modelunek, realistyczna, mocna forma⁶².

Po odejściu w przeszłość „ideałów” epoki radzieckiej, spoglądamy na ten okres bardziej bezstronnie. Przede wszystkim dziwi wybór modelu. Dlaczego mając do dyspozycji różnorodność typów do opracowania wizerunku bohatera, rzeźbiarz wybrał modela o rysach dalekich od klasycznych? (Rzeźbiarzowi pozował przyjaciel – artysta Iwan Podolski). Prawdopodobnie dążył do stworzenia prawdziwego wizerunku, bliskiego pracującemu ludowi. Czy autor zaprezentował nam typowego człowieka radzieckiego? Smagana wiatrem twarz o wydatnych kościach policzkowych, duże usta i nieustępliwe, surowe spojrzenie małych oczu „bojownika rewolucji” upewniają nas w tym, że gotów jest oddać własne życie w imię „światlanej” przyszłości. Pozostaje jednak pytanie, jaka okazała się ta „światłana” przyszłość? Oraz ile ofiar kosztowała?... Być może uczciwy i przenikliwy artysta podświadomie ukazał nam specyficznego antybohatera, uosabiającego antropologiczną prawdziwość, charakterystyczną dla wszystkich reżimów totalitarnych – dominację „zasady antyodbioru”.

Portretowy wizerunek typowego przedstawiciela nowej klasy rządzącej, ujęty w rzeźbie *Czerwonarmista*, rozpoczął nowy etap w twórczości artysty, związany z opanowywaniem zasad realizmu socjalistycznego.

W 1925 r. Kratka, decyzją Komitetu Centralnego USRR, został kierownikiem pracowni rzeźby w Kijowskim Instytucie Sztuki (do 1922 r. – Ukraińska Akademia Sztuki). Od tego momentu był związany z Instytutem przez blisko dziesięć lat. Uczelnią kierował Iwan Wrona⁶³, ich wzajemne stosunki nie były łatwe. Rzeźbiarz pisał:

W Instytucie trwała ciągła walka między profesorami różnych światopoglądów i programami nauczania różnych nurtów. Tow[arzysz] Wrona nie miał marksistowskiego nastawienia w sztuce. [. . .] Wśród zapraszanych nauczycieli byli „formaliści”, podążający za dekadencjami [burżuazyjnymi] stylami. Jednak na wydziale rzeźby ja byłem panem sytuacji i wprowadziłem sztukę realistyczną. W konsekwencji moje programy nauczania

62 Художники України (1967).

63 Iwan Wrona (1887–1970), historyk sztuki, krytyk i artysta. W latach 1924–1930 rektor Kijowskiego Instytutu Sztuki. Represjonowany w 1933 r., zwolniony z obozu, wrócił do Kijowa, gdzie w latach 1944–1970 pracował w Akademii Architektury USRR.



Il. 14 *Czerwonarmista*, 1924, gips, Charków, Narodowe Muzeum Sztuki Ukrainy w Kijowie

rzeźby zostały przyjęte w Moskwie jako obowiązujące we wszystkich szkołach sztuk pięknych Związku [Radzieckiego]⁶⁴.

W tym samym roku artysta znalazł się wśród inicjatorów Stowarzyszenia Sztuki Rewolucyjnej Ukrainy (il. 15). Stowarzyszenie propagowało ideę organicznego wrastania sztuki w życie; rozpatrywało sztukę użytkową i sztuki piękne jako równoprawne sfery twórczości; preferowano sztukę monumentalną. Do aktywnych członków stowarzyszenia należeli m.in. Aleksander Bogomazow, Nikołaj Buraczek, Dawid Burluk, Nikołaj Głuszczenko, Iosif Dajc, Aleksander Dowgal, Wasyl Jermiłow, Wasyl Kasijan, Wadim Meller, Zofia Nalepińska-Bojczuk, Iwan Padałka, Wiktor Palmow, Siemion Prochorow, Wasyl Siedljar, Aleksander Chwostenko-Chwostow, Michaił Szaronow. Stowarzyszenie wprowadzało nową sztukę, która odzwierciedlałaby ideologię Związku Radzieckiego. Wielu jego członków, w tym Kratka, wzięli udział w wystawie *10 lat Października*, pokazanej w Charkowie (oraz w innych miastach Ukrainy) w 1927 r.

64 ЦГАМЛИ (330: 40).



Il. 15 Członkowie Centralnego Biura Stowarzyszenia Sztuki Rewolucyjnej Ukrainy (ARMU), Charków, czerwiec 1925 r.:

1. Iwan Wrona, przewodniczący CB (Kijów); 2. prof. Andriej Taran, zastępca przewodniczącego CB (Kijów); 3. Wasyl Siedlar, sekretarz generalny ARMU, Miezygorie; 4. prof. Thesfil Froerman, członek CB, Odessa; 5. prof. Bernard Kratka, członek ARMU, skarbnik, Kijów; 6. Rabinowicz, członek CB, Odessa; 7. Reznik, członek CB, Dniepropietrowsk; 8. Aleksander Dowżenko, sekretarz filii w Odessie; 9. Aleksander Dowgał, członek ARMU, Charków; 10. Iwan Padałka, członek ARMU, Charków; 11. Siemion Prochorow, członek ARMU, Charków; 12. Januszewski, członek ARMU, Kijów

W 1928 r. oraz później, w latach 1932–1933, Kratka i Dindo współpracowali z Mychajłem Bojczukiem przy wielkich projektach: fasady Sanatorium Chłopskiego w Szczerbinowce pod Odessą (1928, il. 16) oraz wnętrza Teatru Czerwonofabrycznego w Charkowie (1933). Ich rzeźbiarskie projekty współgrały z neobizantyńskim stylem malowideł Bojczuka. Dla Sanatorium wykonali monumentalne płaskorzeźby, sceny z życia „ludu pracującego” – robotników i chłopów, narzędzia pracy, technikę, ubiory współczesnych. Prace nie zachowały się, pewne pojęcie o tych kompozycjach dają zdjęcia.

Panneau poświęcone życiu chłopów wyróżnia miarowy rytm. Dzięki wprowadzeniu dużych form (jak uprzęż byków czy traktor) rzeźbiarzom udało się osiągnąć wyważony charakter kompozycji, złożonej z elementów o zróżnicowanej skali (postacie dorosłych i dzieci). Obu pracom właściwa jest powściągliwa dynamika, osiągnięta dzięki miękkim plastycznym liniom oraz nieznacznemu odchyleniu osi.

Kompozycja z bykami (*Orka*, il. 17) stanowi ucieleśnienie przeszłości ukraińskiej wsi, zaś *panneau* z traktorem wyraża dążenie ku przyszłości (koniecznie świetlanej). Antyteza czasowa została przez autorów rzeźby wzmocniona poprzez diametralne przeciwstawienie postaci dziecięcych: w pierwszym przypadku w lewym dolnym narożniku został ukazany bosonogi pomocnik, natomiast w prawym górnym narożniku widnieje dziecko zastygłe na rękach matki w powitalnej pozie.

Zupełnie inaczej są skomponowane prace przedstawiające życie mas robotniczych. Kompozycja prac wyróżnia się na tle wspomnianych wcześniej skrajnym przeładowaniem wskutek nagromadzenia dużej ilości postaci ludzkich i prawie zupełnym brakiem dalszego planu. Wątpliwe, by tak doświadczony rzeźbiarz nie był w stanie tego dostrzec. A zatem autorzy najprawdopodobniej celowo maksymalnie wypełniają płaszczyznę, tworząc w ten sposób duszną atmosferę.



Il. 16 Fragment paneau dla Sanatorium Chłopskiego w Szczerbinowce pod Odessą, 1928



Il. 17 *Orka*, płaskorzeźba dla sanatorium chłopskiego pod Odessą, 1928



Il. 18 *Górnicy*, płaskorzeźba dla Pałacu Kultury, 1932–1935, Szczerbinowka

Scena z fabrycznymi robotnikami została podzielona na dwie części za pomocą podobnej rzeźbiarskiej głowy ustawionej na postumencie. Po jej prawej stronie zostały zgromadzone postacie zajęte przygotowaniem sprzętu. Po przeciwnej stronie – postacie w strojach roboczych skupione wokół stołu z rysunkami technicznymi, w środku widnieje postać inżyniera w kostiumie z krawatem. Z jednej strony obraz modeluje rzeczywisty stosunek ilościowy przedstawicieli klasy panującej i warstwy inteligencji, z drugiej – pomimo ilościowej charakterystyki autorom udało się stworzyć sugestywne portrety psychologiczne bohaterów, odzwierciedlające osobiste nastawienie artystów do rzeczywistości.

Podobne wrażenie wywołuje płaskorzeźba przedstawiająca górników (il. 18). Postacie szczelnie wypełniają kompozycję, co wzmacnia efekt braku powietrza (dosłownie i w przenośni). Widzimy ludzi codziennie ryzykujących swoim życiem, świadomych znaczenia swojej pracy, w ich twarzach brak jednak zbędnego patosu.

Wśród górników wyróżniają się postacie przodowników pracy, nad ich rzeźbiarskimi portretami pracował wówczas Kratka. Świadczą o tym przedstawienia towarzyszy Kozodojewa, Riabopaszki i Pogrebizeńskiego z cyklu *Najlepsi przodownicy pracy Kopalni w Szczerbinowie* (1932), ukazanych w naturalnych, spokojnych pozach. Spośród szeregu wizerunków budowniczych komunizmu stworzonych przez Kratkę te wyróżnia stosunkowo harmonijna synteza środków współczesnej rzeźby i tradycji artystycznej.

W latach 1931–1932 Kratka stworzył portrety Lenina czytającego gazetę, głowy Marksa i Engelsa wykonane w syntetycznej manierze, rezonującej z monumentalnymi tendencjami w rzeźbie radzieckiej. Tworząc portrety ideologów komunizmu, zrezygnował z drobnych, nieistotnych detali. Należy przy tym zaznaczyć, że sięganie po chwyt formalne było wówczas uznawane za podejście nie do zaakceptowania ze względu na ryzyko zatracenia czytelności wizerunków wodzów w odbiorze proletariatu.



Il. 19 Pomnik Nikołaja Szczorsa, 1931–1932, granit, Żytomierz. Wykonany przez studentów Kijowskiego Instytutu Artystycznego pod kierunkiem Kratki, przy udziale rzeźbiarzy Petera Uljanowa i Maksa Gelmana

Równocześnie grupa studentów z Kijowskiego Instytutu Sztuki wykonała pod kierunkiem Kratki pomnik komdywa (dowódcy dywizji) Nikołaja Szczorsa (il. 19), który został ustawiony w 1932 r. w Żytomierzu. Szczors (zginął w 1919 r.) był dowódcą I Ukraińskiej Dywizji Radzieckiej, w czasach Związku Radzieckiego (ZSRR) stał się bohaterem wojny domowej. Postać żołnierza w długim szynelu, pełna wewnętrznej siły i zdecydowania, została ujęta w zastygłej pozie na wysokim postumencie, nadającym dynamikę monumentowi. Szczególną rolę w kompozycji cokołu, złożonego z różnej wielkości form rzeźbiarskich, odgrywa ścięty walec, pokryty płaskorzeźbami przedstawiającymi bojowników rewolucji z gestami zagrzewającymi do walki.

Praca nad zleceniami państwowymi świadczyła o uznaniu, jakim cieszył się Kratka w kręgach władzy, co z kolei pociągało za sobą konieczność dostosowywania się do wymogów kształtującego się kanonu realizmu socjalistycznego. Wkrótce socrealizm stał się jedyną obowiązującą metodą

twórczą w ZSRR. Cele metody zostały jasno sformułowane w przedmowie do katalogu wystawy w 1931 r.: „Sztuka powinna ukazywać nowego człowieka – twórcę i bohatera wielkiego socjalistycznego przewrotu, ukazywać potęgę i znaczenie jego codziennej pracy, radość jego świąt, ukazywać dialektykę walki o nowy, komunistyczny porządek społeczny”⁶⁵.

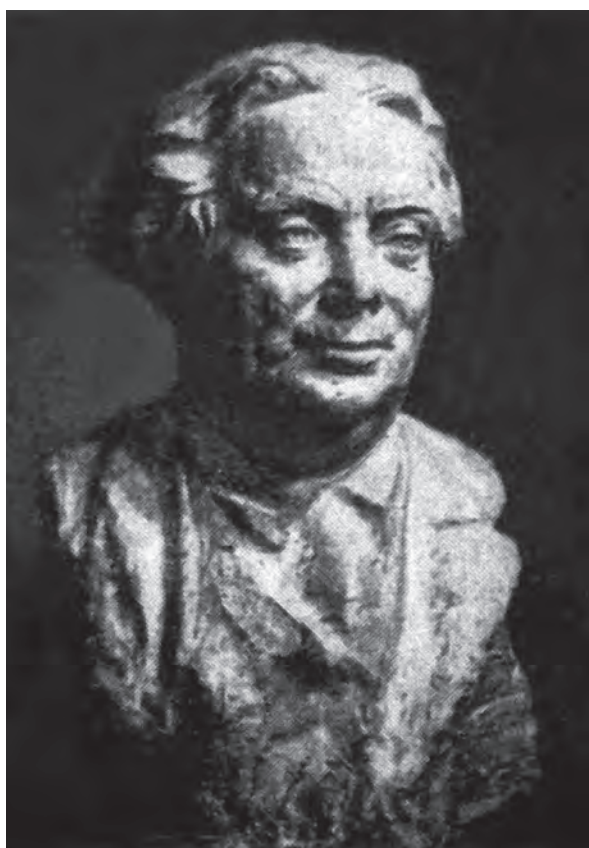
Obok prac propagandowych Kratka stworzył szereg portretów działaczy kulturalnych o bardziej kameralnym charakterze, ukazujących życie duchowe bliskich twórcy ludzi: skrzypka Piotra Stolarskiego, Pawła Wołokidina i Mychajła Bojczuka.

Te portrety-wyznania pozbawione są napięcia czy sztucznego patosu. Nie dążąc do epatowania oryginalnością podejścia, Kratka, prawdopodobnie świadomie, z różnorodnych rozwiązań wybrał najbardziej naturalne, praktycznie zapomniane, wskazujące na impresjonistyczne inspiracje autora. Udało się mu stworzyć przenikliwe portrety: Piotra Stolarskiego (il. 20) – wybitnego muzyka i pedagoga, który w 1933 r. otworzył pierwszą w ZSRR dziesięcioletnią szkołę muzyczną dla uzdolnionych dzieci; Mychajła Bojczuka (il. 21) – profesora malarstwa monumentalnego w Kijowskim Instytucie Sztuki, ideowego przywódcy Stowarzyszenia Sztuki Rewolucyjnej Ukrainy; Pawła Wołokidina (il. 22) – jednego ze współzałożycieli Towarzystwa im. Kiriaka Kostandiego, znakomitego kolorysty, mistrza pejzażowego i portretowego malarstwa, który w latach dwudziestych XX w. wykładał w wyższej szkole artystycznej w Odessie, a od roku 1934 był profesorem Kijowskiego Instytutu Sztuki. Rzeźbiarski wizerunek ostatniego zasługuje na szczególną uwagę, gdyż autorowi udało się stworzyć portret artysty, który wszystkie siły twórcze poświęcił służeniu sztuce – zakładnicze nowej ideologii. Dopracowana w szczegółach twarz na tle szkicowo potraktowanego popiersia sprawia wrażenie spokojnej. Ale ten spokój bliższy jest świadomości beznadziei niż samozadowoleniu. W portrecie Wołokidina autor ujawnił talent nie tylko portrecisty, ale też wnikliwego psychologa.

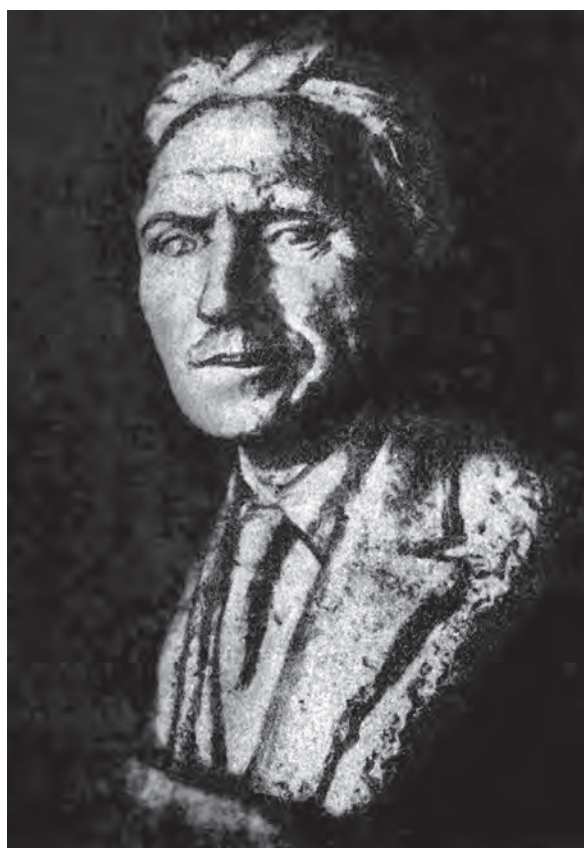
W roku 1933 artysta otrzymał nominację na stanowisko rektora Kijowskiego Instytutu Sztuki⁶⁶. Cel tej nominacji był jasny – Kratka miał za zadanie przebudować Instytut w duchu ideologii Proletkultu. Polityka ukrainizacji odchodziła w przeszłość. Wprowadzano idee realizmu socjalistycznego,

65 Каталог (1931).

66 Холостенко (1933). Album-katalog prac rzeźbiarskich Bernarda Kratki wydany został z okazji pięćdziesięciolecia artysty.



Il. 20 Portret skrzypka Piotra Stolarskiego, 1930, gips



Il. 21 Portret Mychajły Bojczuka, 1934, gips

szkoła zmieniała nazwę na Kijowski Instytut Sztuki i Kultury Proletariackiej. Niedługo potem, po likwidacji Instytutów Sztuki w Charkowie i Odessie, nazwę zmieniono raz jeszcze na Ukraiński Instytut Sztuki. Realizując plany władzy, Kratka stał się wykonawcą i niszczyicielem narodowej kultury Ukrainy, między innymi kręgu Mychajła Bojczuka. Rzeźbiarz pisał:

Aby wprowadzić w życie rezolucję [partii i Narkomprosu] z Moskwy [i Leningradu], zaprosiłem wybitnych mistrzów sztuki radzieckiej Borysa Jogansona, Ilyę Maszkowa, Izaaka Brodzkiego i innych. Komisja miała przeprowadzić czystkę, zarówno wśród studentów, jak i wśród profesorów⁶⁷.

W 1936 r. na Ukrainie rozpoczęły się masowe aresztowania w środowiskach inteligencji twórczej, do więzień trafili artyści, m.in. Iwan Padałka, Iwan Lipkowski, Mychajło Bojczuk, Iwan Orel-Orlenko, Wasyl Siedljar. Po wielu miesiącach śledztwa wszyscy zostali rozstrzelani 13 czerwca 1937 r.

67 ЦГАМЛИ (330: 41).

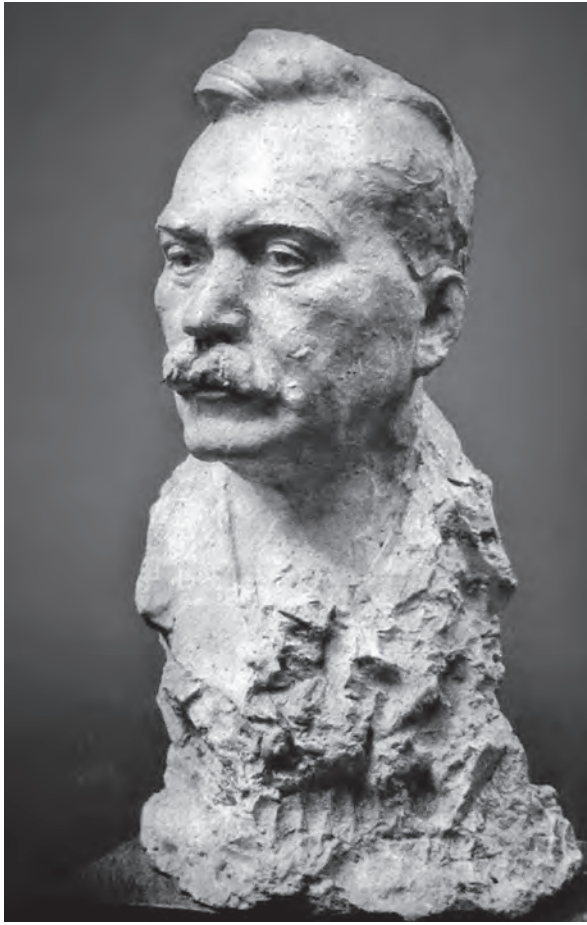
jako „członkowie kontrrewolucyjnej ukraińskiej nacjonalno-faszystowskiej organizacji”.

Na stronicach wspomnień Kratki czytamy:

W 1937 r. zaczęła się fala aresztowań [tak naprawdę w 1936 r. – W.G. i S.N.]. Z naszego Instytutu aresztowano prof. Padałkę i prof. Bojczuka. W związku z tym zaczęto mnie oskarżać o wspieranie Bojczuka (byłem wtedy sekretarzem komitetu partii). Ocenilem Bojczuka jako wybitnego mistrza malarstwa ściennego (freskowego) w całym Związku [Radzieckim]. Pochodził z ubogiej, chłopskiej rodziny, ale nie mieliśmy specjalnych kontaktów. Jednak i mnie wyrzucili z partii⁶⁸.

Jako kolejne, 12 czerwca 1937 r., zostały aresztowane zatrudnione w Kijowskim Instytucie Sztuki kobiety-artystki: graficzka Sofia (Zofia) Nalepińska-Bojczuk i Żozefina Dindo (Dyndo). Nalepińska-Bojczuk, skazana na karę śmierci, została rozstrzelana 11 grudnia 1937 r., natomiast Dindo (Dyndo) została skazana na 10 lat obozu pracy. 7 grudnia 1937 r.

68 ЦГАМЛИ (330: 42).



Il. 22 Portret Pawła Wołokidina, 1934, gips

został aresztowany sam Kratka (za związek z „wrogiem narodu” Bojczukiem) i skazany na zesłanie do Azji Środkowej. Skierowano go do Turkmenistanu, do miasta Czardżuj (ros. *Чарджоу*, ob. Türkmenabat). Tam – od sierpnia 1938 do lutego 1939 r. – pracował jako rzeźbiarz w „Strojkontore Amur Darii”, później do maja 1945 r. pracował w podobnych przedsiębiorstwach. W zapiskach Kratka krótko stwierdzał: „W 1938 r. przyjechałem do Czardżuju chory i przygnębiony, ale po jakimś czasie doszedłem do siebie. Zorganizowałem przy oddziale sztuki studio dla robotników i młodzieży, gdzie uczyłem ich podstaw rysunku i malarstwa”⁶⁹.

W czasie zesłania Kratka prawie nie pracował twórczo. W 1945 r., po zakończeniu wojny, wrócił do Kijowa, po wielu latach rozłąki spotkał się z żoną. Zesłanie, wyrzucenie z partii sprawiały, że miał ograniczone możliwości pracy twórczej. W 1949 r. wraz ze swoim uczniem Pawłem Geweke sześćdziesięciosześcioletni rzeźbiarz wyjechał

do miasta Stalino (ob. Donieck). „Zawsze chciałem pracować w Donbasie” – pisał krótko o tej decyzji⁷⁰. Zorganizował tam oraz w Woroszyłowgradzie (ob. Ługańsk) warsztaty dla utalentowanej młodzieży. Brał udział w wystawach w Stalino w 1949, 1955 i 1956 r.

W 1953 r. Żozefina Dindo została zamordowana we własnym mieszkaniu. Kratka przeżył to ciężko, w 1956 r. przeniósł się do Moskwy, do swojego siostrzeńca Jakowa (Jacoba) Rubinsztajna. Wykonane w 1955 r. popiersie ukochanej Żozefiny – Zośki⁷¹ – było jego ostatnim dziełem. W 1959 r. wrócił do Kijowa, gdzie żył w prawie zupełnym osamotnieniu i zapomnieniu. Zmarł 1 sierpnia 1960 r., w wieku 76 lat. Został pochowany razem z żoną na cmentarzu Łukianowskim w Kijowie (kwatery 25, rząd 1). Na granitowym postumencie stoi brązowe popiersie Kratki autorstwa Dindo z 1950 r.

Przełożyła z języka rosyjskiego Irina Gavrash

Bibliografia

Źródła archiwalne:

ЦГАМЛИ = Centralne Państwowe Archiwum-Muzeum Literatury i Sztuki Ukrainy. [Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины], ф. 330, оп. 3, спр. 1, арк. 1–20.

Źródła drukowane:

Arciszewska = Tauba Tea Arciszewska (Lipska), <https://www.geni.com/people/Tea-Arciszewska/6000000041262945667> (dostęp 12 VIII 2017).

Borzymińska 2003 = ZB [Borzymińska Zofia], *Kratko (Kratka) Bernard (Ber) Szymon*, [w:] *Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie*, t. 1, red. Zofia Borzymińska, Rafał Żebrowski, Warszawa 2003: 832.

Ефанова 2014 = Ефанова Марина, *Харьковчанам показали памятник Шевченко в необычном ракурсе*, <http://vecherniy.kharkov.ua/news/89146/> (dostęp 12 VIII 2017).

Каталог 1931 = *Каталог 4-й выставки общества русских скульпторов*, М 1931.

Казовский 2011 = Казовский Гиллель (Григорий), «*Это было время, когда начали иллюстрировать еврейские книжечки*» *еврейская литература, искусство и издательское дело в создании новой*

69 ЦГАМЛИ (330: 43).

70 ЦГАМЛИ (330: 45).

71 Школьная (2017).

- еврейской иллюстрированной книги, <http://zerkalo-litart.com/?p=917> (dostęp 12 VIII 2017).
- Кратко = *Кратко Бернад Михайлович*, [w:] *Енциклопедія сучасної України*, http://esu.com.ua/search_articles.php?id=2339 (dostęp 12 VIII 2017).
- Кратко 1929 = *Кратко Бернад Михайлович, Ермилов оформляет новый быт*. „Авангард”, 3 (1929): 158–159.
- Кратко (a) = *Кратко Бернад Михайлович*, https://ru.wikipedia.org/wiki/Кратко,_Бернард_Михайлович (dostęp 12 VIII 2017).
- Кратко 2006 = *Кратко Бернад Михайлович*, [w:] *Художники України*, Інститут проблем сучасного мистецтва, Київ 2006: 310.
- Кудинов 2015 = *Кудинов Дмитрий, Первые памятники Ленину*, <http://lenin.tilda.ws/pervye-pamyatniki-leninu> (dostęp 12 VIII 2017).
- Кучерук 2014 = *Кучерук Олександр, Як забронзовів Кобзар*, „Пам’ятники України”, 1 (2014): 32–43.
- Livnat 2016 = *Livnat Aviv, Far undzerekinstler. Tea Arciszewska and the Jewish artists*, [w:] *Art in Jewish Society*, red. Jerzy Malinowski, Renata Piątkowska, Małgorzata Stolarska-Fronia, Tamara Sztyma, Warszawa–Toruń 2016: 25–37.
- Наши ректори 2016 = *Наши ректори: випробування та перемоги*. Red. Л.Д. Соколюк, В.Ю. Гальченка, В.С. Немцової та інші. ХДАДМ, Харків 2016.
- Никуленко 1997 = *Никуленко Светлана, Становление высшей художественной школы в Украине (1917–1934)*, дис. кандидата искусствоведения: 17.00.05, Харьков 1997.
- Паньок 2016 = *Паньок Татьяна, Развитие высшего художественно-педагогического образования в Украине в XX веке*, ФЛП Здоровый Я.А., Харьков 2016.
- Rodin 1911 = *Rodin Auguste, Auguste Rodin. L'art. Entretiens reunis par Paul Gzell*, Paris 1911. (Wydanie rosyjskie: *Мысли Родена об искусстве в передаче Гзелля*, С.-Петербург 1914: 384).
- Сокирко 2017 = *Сокирко Анастасія, Доля митця: Бернад Кратко між мистецтвом та політикою*, „Evropský Filozofický a Historický Diskurz”, 3 (2017): 50–56. https://ephd.cz/wp-content/uploads/2017/ephd_2017_3_2/10.pdf.

- Соколюк 2014 = *Соколюк Людмила, Михайло Бойчук та його школа*, Видавець Савчук О.О., Харків 2014.
- Холостенко 1933 = *Холостенко Євген, Бернад Кратко*, Мистецтво, Харків 1933.
- Школьная 2017 = *Школьная Ольга, Пластика Жозефіни Діндо в художніх збірках України*, <http://be-inart.com/post/view/704> (dostęp 12 VIII 2017).
- Yiddish Leksikon = *Yiddish Leksikon. Totshe Artsishevska (Tea Arciszewska)*, <http://yleksikon.blogspot.co.il/2014/09/totshe-art-sishevska-tea-arciszewska.html> (dostęp 12 VIII 2017).

Return to the master

(summary)

Bernard Kratko (Aron-Ber Shimon Kratka) – was born on 17 January 1884 in Warsaw to a poor Jewish family. He studied at the school of Fine Arts in Warsaw. In 1915 he moved to Petrograd, and from 1918 he lived and worked in Ukraine. In the USSR Kratka achieved great recognition as a sculptor, but in 1937 he suffered repression and was exiled to Central Asia. In 1945 he returned to Kiev. Since 1949 he worked in the city of Stalino (Donetsk). In 1960 he died in Kiev.

Bernard was a sculptor, graphic artist, teacher. At various times he was a professor at the Ukrainian Academy of Art in Kiev; headed the Factory of the Art Industry in Kharkov; was the rector of Kharkov Art College and the Kiev Art Institute; worked as professor of sculpture; one of the founders of the Association of Revolutionary Art of Ukraine (ARMU).

In almost 50 years of artistic activity, Kratka created more than one hundred works of art in various genres and styles, of which about sixty are pre-attributed, although no more than fifteen works are stored at the museums of Ukraine and Poland.

Kratka’s sculptural works can be divided into three broad groups: monuments, decorative art (relief, bas-relief) and portrait sculpture (head, bust, half-figure). But it was in his portraits that the artist reached his highest peaks of creativity.