

Anna Jamroziakowa

Wielka utopia awangardy

Sztuka i Filozofia 4, 195-199

1991

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Jamroziakowa

WIELKA UTOPIA AWANGARDY

Andrzej Turowski: *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910—1930*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, 257 s.

W drugiej połowie 1990 roku ukazała się, napisana w roku 1982, starannie wydana przez PWN, bogato ilustrowana, opatrzona także fotografią autora, książka *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910—1930*. Jest to trzecia książka Andrzeja Turowskiego poświęcona konstruktywizmowi, zawierająca eksplikacje ze sztuki rosyjskiej, w której w latach 1910—1930 w sposób bardzo mocny zaznaczyła swą twórczą aktywność formacja pokoleniowo-artystyczna awangardy.

Formacja ta wniosła do sztuki nowoczesnej najbardziej ważne — jak się zdaje — i skrajnie sformułowane pytania: o status sztuki jako wyspecjalizowanej dziedziny praktyki społecznego porozumienia, kwestię jej tożsamości wobec konstатовanego paralelizmu rewolucyjnego porządku społecznego i artystycznego ładu poszukiwań awangardowych, typu autonomiczności języka, który jest funkcjonalnie związany z problemami komunikacji, wreszcie (by użyć współczesnej terminologii) semiotycznych narzędzi badawczych umożliwiających interpretację i (w końcu) kryterium ich zasadności.

Turowski pasjonuje się rosyjskim konstruktywizmem chyba od zawsze, na pewno zaś od swych pierwszych naukowych tekstów. Wydaje się też, że mimo iż opublikował (w serii „Style — kierunki — tendencje”) książkę *W kręgu konstruktywizmu* (gdzie problematyka rosyjskiej awangardy konstruktywistycznej stanowi tylko część — wprawdzie znaczną — historyczno-teoretycznej panoramy zjawisk) oraz *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu 1921—34*, w rzeczy samej pisze on jedną książkę! Jest to dzieło tak pochłaniające wyobraźnię autora (a nie tylko zdające sprawę z jego wiedzy o faktach i trybie ich społeczno-artystycznej obiektywizacji), że czytelnik jest świadkiem tego, jak narasta i potęguje się autorska metaświadomość i naukoznawcza refleksja modelująca obraz praktyki artystycznej i określająca jej sens. Procesy i mechanizmy artystyczne, ich własne „prawa ruchu”, względnie niezależne w polu społeczno-kulturowym, oraz bardzo istotna kwestia ontologii dzieła sztuki są w książce postrzegane bynajmniej nie w nieuprzedzonym oglądzie bezpośrednich danych empirycznych i wyrażane w zdaniach obserwacyjnych, lecz poprzez

współczesne narzędzia poznawcze humanistyki — kategorie semiologiczne i semiotyczne.

W pierwszych rozdziałach książki, nie popadając w sprawozdawczość ani prezentyzm, przedstawia Turowski epokę rewolucji 1905 roku, rewolucji październikowej i pierwsze kilkanaście lat państwa radzieckiego przez pryzmat kryzysu demokratycznego odbiorcy, nowej maszynistycznej estetyki, teorii sztuki jako przemysłu i „mistrzostwa produktywistycznego”, synkretyczny „program produktywistyczny” i całą złożoność idei konstruktywizmu widocznej już w funkcjonowaniu Roboczej Grupy Konstruktywistów, a specjalnie w podwójnej konotacji nazwy „konstruktywizm” i dwóch odmianach konstruktywizmu. Opisując tamte czasy dostrzega autor zjawiska postępującej ideologizacji i eksponowanie problemów ideologicznych w nurcie produktywistycznym, w którym wyróżnia aż trzy odrębne stanowiska, w których wyodrębnienie interferuje kategoria kolektywizmu.

Problematyka kolektywizmu — charakterystyczna dla ówczesnego porządkowania, wartościowania i upolityczniania całej dziedziny zjawisk kulturowych — staje się czytelna, jeśli zrekonstruować kontekst historyczno-świadomościowy. W tych fragmentach książki, gdzie rozważane są zagadnienia kolektywizmu jako idei światopoglądowej, mającej swój wymiar w twórczości jako idea regulatywna i bezpośrednio w dziele — w typie jego organizacji formalnej, autor większy nacisk kładzie na wyjaśnianie kategorii „kolektywizm” w aspekcie teoretycznym dzieła i tworzenia: „produktywizm, odrzucając zastaną kulturę pasywną, czynił to w imię koncepcji aktywistycznej, w ramach której producent-wytwórca był tylko przedmiotem historii, ale jako działacz stawał się jej podmiotem: kultura nie istniała już tylko jako zewnętrzna forma, lecz przez niego — jako myśl. Na tej drodze kolektywistycznego doświadczenia jedności myśli coraz częściej eliminowano formę, podejmowano jej krytykę, zarzucano formie uwiązanie w przedmiocie” (s. 174).

Wydaje się jednak, że idea kolektywizmu musi być rekonstruowana najpierw, czy przede wszystkim, w aspekcie historycznym, a nie teoretycznym, lub formalno-artystycznym. Pojęcia materii, formy, artykulacji językowej nie wyczerpują zawartości mentalnej produktywizmu, ani nie są w stanie ukazać zakresu ideowego oddziaływania i filozoficznego podtekstu tej koncepcji. Ważnym i — na co Turowski zwraca uwagę, lecz tylko sygnalizując — do dziś nie w pełni uświadomionym, światopoglądowym katalizatorem dla artystycznego ruchu produktywistów były poglądy filozoficzne, polityczne, artystyczne i szeroko zakrojona — prowadzona na europejskim forum lewicy — działalność A. Bogdanowa. Ten wybitny intelektualista, przywódca nowoczesnej formacji twórców, zaangażowanych w przemiany społeczno-polityczne, kulturalne i świadomościowe, a przy tym wydawca ważnych almanachów, o mocnym opinio-twórczym oddziaływaniu, jeden z założycieli i animatorów Paryskiej Ligi Kultury Proletariackiej — stanowił natchnienie dla wzorców i wykształconych odbiorców kultury, spragnionych całościowych i nowoczesnych wizji i rozwiązań. Bogdanow ovladnął umysłami i wyobraźnią społeczną jako wyraziciel

najnowszych osiągnięć w nauce — empiriomonizmu — całościowej nauki o organizacji (rodzaju cybernetyki społecznej), aktywistycznej reinterpretacji marksizmu i swą oryginalną twórczością literacką, powieściami utrzymanymi w konwencji science fiction, w których potrafił przekazać idee tyleż oryginalne, co i intrygujące ówczesnych. Nie są to idee uproszczone, doktrynersko skostniałe, czy mające pełnić rolę optymistycznych tez. Ten — do początku lat 20. — konkurent Lenina i w atrakcyjności wykładni filozofii marksistowskiej, i w programie politycznym „twardego przewycięzania” „ospałej” i „gnuśnej” historii, i w doktrynie „klasowego zamknięcia kultury proletariackiej” stanowiącej integralny element danej struktury społecznej — miał wyobrażenie o zasadniczo tragicznym wymiarze ludzkiego świata i kondycji jednostkowej.

Ostatnia część książki poświęcona jest dociekaniom fenomenowi awangardy i problemu awangardyzmu w historycznych odmianach filozoficznych aparatów: marksizmu i egzystencjalizmu, których wykorzystanie pozwala na sformułowanie „ideologii awangardyzmu”. Pisze Turowski, że współczesny tryb wypowiedzania się na temat fenomenu awangardy cechuje dominacja refleksji filozoficzno-etycznej nad ujęciami historyczno-teoretycznymi. Waloryzacja etyczno-światopoglądowa samego zjawiska i usytuowania społeczno-kulturowego „sztuki wyobcowanej” zajmuje badaczy w większym stopniu niż próby wyjaśniania w kategoriach historyczno-teoretycznych. Sam autor, dokonując w czterech, poprzedzających ten fragment rozdziałach, szczegółowej i bardzo wnikliwej rekonstrukcji zjawiska historyczno-artystycznego — czyli dokonań twórczych rosyjskiej awangardy — dysponuje pełniejszym horyzontem poznawczym. Toteż problem awangardyzmu rozważa przez pryzmat dwóch szczegółowych kwestii: stosunku awangardy do ideologii oraz do formy.

Najciekawszym bodaj kierunkiem spojrzenia na awangardę jest analiza relacji utopii i formy, mająca przedmiotowe odniesienie w samej strukturze artystycznej, na gruncie sztuki. Struktura dzieła awangardowego wyróżniona jest z uwagi na wartości autoteliczne, na własny układ jakości artystycznych stanowiących skończoną całość językowo wyposażonego dzieła. Charakterystyczne otwarcie się dzieła na to, co przysługuje mu immanentnie — własną formę, własną strukturę znakową — stoi w sprzeczności z polem społecznych rzeczywistości i oddziaływań, jakie dzieło awangardowe przyjmuje. Stąd też autentyczność sztuki awangardowej znajduje swoje zaprzeczenie w dążeniu do usytuowania się poza własnym kodem językowym. „Struktura dzieła awangardowego — pisze Turowski — naruszając własną zasadę kodową, prowadzi ustawiczną grę przedstawiającego z przedstawianym. Celem jest destabilizacja tego związku prowadząca ku przewycięzeniu własnego znakowego ograniczenia. Nie ma dzieła awangardowego bez tego specyficznego napięcia wewnątrzobrazowego” (s. 187—188). Droga wiodąca do „kresu obrazu” jest konsekwentnie wyznaczona przez nieograniczone językowe eksperymenty i proces nieskończonej „falsyfikacji” formy, lecz „rzeczywiste przekroczenie znaku i języka niszczyłoby samo dzieło, eliminując utopię odbierałoby awangardzie imię” (s. 188).

Rzecz w tym, że awangardowe realizacje skupione na zagadnieniach komunikacji, sytuują sam problem utopii komunikacyjnej wewnątrz paradygmatu artystycznego: w kwestionowaniu struktury komunikatu i konstytuującego go kodu jako regułę przyporządkowania znaczenia, a nie z uwagi na same znaczenia. Jednakże obrazoburcze nastawienie awangardy może mieć sens wzbogacający, gdy ujmujemy je w porządku syntagmatycznym, a więc wówczas, gdy odnoszone jest do różnych poziomów komunikacji społecznej, różnych estetyk, różnych historyczno-artystycznych konkretyzacji. Tego typu awangardowe realizacje asymilują na pozór obce — bo nie należące do awangardowej tradycji — elementy i wprowadzając je w autonomiczny układ tworzą nowe poziomy znaczeń. Konsekwencją tego jest restrukturyzacja całości obrazu, pojawienie się nowych technik i form obrazowania, jednak nie musi być to związane z zachwianiem komunikacyjnego porządku dzieła.

Zasadniczo, XX-wieczna awangarda realizuje dwa modele obiektywizacji: heteronomiczności sztuki i heteroteliczności wartości artystycznych wykraczających poza dzieło, ku sensom i znaczeniom pozaartystycznym oraz autonomiczności sztuki, autoteliczności jej wartości i artystyczne zabsolutyzowanie komunikatu. Otóż pierwszy rodzaj zaangażowania nie jest specyficznie awangardowy i nie pozwala ukazać specyfiki twórczości paradygmatycznie awangardowej. Drugi natomiast, odwołujący się do funkcji artystyczno-estetycznych konstytuuje właśnie twórczość awangardową. W konsekwencji artystyczne problemy awangardy nie pojawiają się w porządku różnorodnych artystyczno-estetycznych poszukiwań, eksperymentów i osiągnięć, lecz jako samodzielny problem komunikacji urzeczywistniający się w zawsze skonkretyzowanym porządku dzieła. Zaangażowanie immanentne — w strukturę językową, we własną konfigurację terminów językowych i reguł określających ich „prawa ruchu”, doprowadza awangardę do kryzysu komunikacyjności i granic komunikatywności. Zjawisko „utruty języka” wyraża się — powiada Turowski — w sublimację i alienację sztuki, widoczne w próbach przystosowania się do rzeczywistości, albo też w buntach przeciwko niej. „Jeżeli awangarda pogodzi się ze światem w obszarze «niedopasowanej» rzeczywistości, wówczas rzeczywistość wchłonie w siebie formę, zostanie zniesiona sprzeczność będąca źródłem napięcia” (s. 195—196). Takie „puste formy”, funkcjonujące jako szablony i schematy mogą być (i faktycznie stają się) wypełniane przypadkowymi znaczeniami. Artefakty tracą jednak status dzieła sztuki, będąc pozbawione nośności informacyjnej i sytuują się w obiegu przedmiotowo-towarowym. Mechanizm ten ilustruje zjawisko zaanektowania „nowoczesnych form” przez wzornictwo przemysłowe, mass media, wszelką art-déco i kicz na usługach społecznego zapotrzebowania na „nowoczesność”.

Z alienacją mamy do czynienia wówczas, gdy sztuka koncentrując się na swej językowej rzeczywistości, staje się obszarem sublimacji autoświadomości. Rzeczywistość artystyczna sprowadzana jest do samowiedzy na temat własnego formalnego bytu językowego. Wypowiedź artystyczna ma charakter metajęzykowy i jest refleksją na temat własnych reguł i sposobów artykułowania. „Inaczej

mówiąc — konkluduje Turowski — awangardzie wewnątrz awangardy grozi wyłączenie. Zerwane więzi przedmiotowe prowadzą do zerwania więzi społecznych. Awangarda milczy sublimując się w elitarniej świadomości” (s. 196). Możliwe jest także przekroczenie języka, polegające na jego unicestwieniu, gdy językowa relacja kulturowa i związane z nią więzi społeczne ulegają rozpadowi, a metabolizm informacyjny zostaje zachwiany. W miejsce języka unicestwionego wdzierają się „gorszy” język indywidualnych kodów kontrkultury, który ma represyjny i zaborczy charakter. Awangarda — powiada Turowski — nie ma dostępu do kontrkultury, ponieważ jest nastawiona na świadomość, na poznanie świata w jego wyobcowaniu i próbach jego przewyciężenia. Awangarda bowiem, co zawarte jest w jej społecznej i komunikacyjnej utopii, nie opisuje jakiegos świata w ogóle, lecz praxis owładniętą „językiem burżuazji”. Awangarda jest zjawiskiem historycznym, genetycznie uwarunkowanym przez mieszczańską kulturę z właściwą jej świadomością wyobcowania.

Zakres i wielkość, a także sens awangardowego protestu, mieści się — z jednej strony — w horyzoncie historyczno-kulturowym wyznaczonym przez kategorie postępu i twórczej samorealizacji jednostki jako członka niekonfliktowej społeczności, z drugiej zaś w społeczno-historycznie wyróżnionym odbiorcy sztuki obdarzonym niezbędnymi kompetencjami artystyczno-estetycznymi. Najlepiej uchwytną granicą języka awangardy jest „powierzchniowa” (w rozumieniu Gillesa Deleuze’a) logika sensu. „Awangarda w obrębie kultury zachodniej wypełniała swoją utopią komunikacyjną — pisze Turowski — jeden ze stale powracających motywów tej kultury, utopijne pragnienie porozumienia w zintegrowanym świecie” (s. 198). Wypełniała więc charakterystyczny dla naszej kultury mit poznania bezpośredniego, obiektywnie danej rzeczywistości, bez partykularnych i sprzecznych kategorii pośredniczących — języka z mitycznych czasów przed Wieżą Babel. Awangarda podejmowała więc wątek odwieczny w naszej kulturze — „metafizykę obecności”, jak mówi Jacques Derrida: „Pojęcia prawdy i rzeczywistości opierają się na tęsknocie za doskonałym światem, w którym nie będą potrzebne pośredniczące systemy języka i percepcji, a wszystko będzie sobą, bez rozdziału między formą a znaczeniem” — w ostatnich zdaniach książki cytuje Turowski Derridę.