

Teksty Drugie 2001, 5, s. 165-173



Konflikt między awangardową wyobraźnią i „praxis”

Charles Russel

Tłum. Jarosław Płuciennik

Charles RUSSELL¹

Konflikt między awangardową wyobraźnią i *praxis*

Pod koniec II wojny światowej André Breton oświadczał:

Poezja i sztuka zawsze będą mieć sympatie dla tego wszystkiego, co przemienia człowieka w tym rozpaczliwym, nieredukowalnym wymaganiu, które on, teraz i zawsze, korzystając ze swojej śmiesznej szansy, stawia życiu. Faktem jest, że zarówno nad sztuką, jak i poezją – czy się to podoba, czy nie – powiewa zwycięsko jakaś flaga, raz czerwona, raz czarna.²

Jednak, strawiwszy wiele czasu w latach trzydziestych na walce z Partią Komunistyczną o właściwe strategie aktywistycznej, awangardowej sztuki oraz o stosowną pozycję artystów w ruchu rewolucyjnym, Breton konkludował, że jedynie czarna flaga anarchizmu może wciąż sprawiać, że serce bije mu szybciej, gdy myśli o roli poezji w transformowaniu ludzkości.

Dla Bretona te czarne i czerwone flagi były emblematami ideałów osobowej wolności oraz zbiorowego działania, które inspirowały zarówno dużą część ruchu

^{1/} Charles Russell jest profesorem na Wydziale Anglistyki Rutgers University w Newark, New Jersey, USA. Doktorat w dziedzinie literatury porównawczej otrzymał w Cornell University. Jest redaktorem antologii *The Avant-Garde Today* (University of Illinois Press, 1981) i autorem klasycznej już książki *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism* (Oxford University Press, 1985). Czytelnikowi polskiemu jest znany m.in. z artykułu o autorefleksyjności współczesnej literatury amerykańskiej (w: *Nowa proza amerykańska*, Warszawa 1983). Poza pracą nad awangardą i postmodernizmem pisuje także o współczesnej sztuce amerykańskiej. W bieżącym roku ukaże się jego następna książka *Self-Taught Art: The Culture and Aesthetics of American Vernacular Art* (University of Mississippi Press). Niniejszy przekład jest pierwodrukiem szkicu pod angielskim tytułem *The Struggle between Avant-garde Imagination and Praxis*.

^{2/} A. Breton *Arcane 1-7* (New York: Brentano's, 1945), pp. 25-26; translation in Franklin Rosemont, ed. *What Was Surrealism?* (n.p.: 1978), p. 249.

Przekłady

surrealistycznego, jak w istocie wielu awangardowych artystów. Jednak to podwójne poddaństwo surrealizmu – a także awangardy – wobec anarchistycznych i komunistycznych flag ujawnia także inherentne napięcia wszystkich tych wysiłków, aby stworzyć sztukę, która przyczyniłaby się – jeśli nie spowodowałaby go bezpośrednio – do osobowego i zbiorowego wyzwolenia. I w ostateczności końcowe Bretonowskie potwierdzenie większej wartości czarnej flagi w konfrontacji z czerwoną sygnalizuje pierwotnie indywidualistyczne podstawy awangardowej estetyki i społecznego aktywizmu. Sugeruje to także odpowiedź na pytanie, dlaczego awangardowe ruchy rozmnożyły się w zachodnich liberalnych i mieszczańskich społeczeństwach, zaś w totalitarnych państwach zostały szybko stłumione, nawet w takich, z którymi poszczególni awangardowi pisarze deklarowali pozostawanie w przymierzu.

Zawsze było coś rozpaczliwego i nieredukowalnego w owych roszczeniach, które mieli wobec sztuki i życia awangardowi pisarze i artyści. Rozpaczliwego, bo nieredukowalnego. Ów idealizm – i zarazem utopizm – przekonania, że sztuka jest w stanie jakkolwiek przemienić ludzkie pragnienia, działanie i wartości, aby stworzyć egzystencję wyalienowaną, ujawnia się w wizjonerskich dziełach awangardowych pisarzy i artystów od Rimbauda poprzez szczytowe osiągnięcia awangardy – dada, surrealizmu i rosyjskiego futuryzmu – po pokolenie bitników. I jest ciągle obecny, w nieco zmienionej postaci, w niektórych postmodernych dziełach. Jednak dokonania awangardowego aktywizmu niosą z sobą świadectwo nierozwiązanego – i może nierozwiązywalnego – konfliktu między żądaniami estetycznej i wizjonerskiej wyobraźni a wymaganiami społecznej *praxis*.

Jako wytwór nowoczesnej ery awangarda jest jedną z reakcji na alienację w ramach burżuazyjnej kultury krytycznie świadomych pisarzy i artystów. Od końca XIX stulecia awangardowi pisarze i artyści utrzymywali, że marginalizacja sztuki w społeczeństwie może być przezwyciężona przez bezpośrednie działanie sztuki i artystów na społeczną rzeczywistość. Całe pokolenia awangardowych artystów potwierdzały, że sztuka musi stać się aktywistyczna, przeobrażając nasz sposób patrzenia, myślenia, działania i wyrażania siebie w świecie. Musi ona wyobrażać siebie – i tworzyć – nowe światy, nowe możliwości dla ludzkiego pragnienia i spełnienia. Musi wyprzedzać świat godny sztuki i wyobraźni.

To awangardowe twierdzenie wynika wprost z romantycznej wiary w szczególną społeczną rolę poety, czyniącą poetę i artystę zarówno prorokiem przyszłego świata, jak i rewolucjonistą, którego poetycka wizja, jeśli nie działalność społeczna, mogłaby odkupić upadłe społeczeństwa. Zatem podstawowe założenia niemal wszystkich awangardowych działań są zakorzenione w wizji burżuazyjnej i liberalnej, mimo że pozornym wrogiem awangardowego artysty jest właśnie społeczeństwo burżuazyjne. Awangardowy poeta nawet jako zrewoltowany uczestnik cyganerii, wizjonerski pisarz czy działacz rewolucyjny gloryfikuje w istocie wyrazisty indywidualizm epoki romantyzmu – tego szczytowego punktu burżuazyjnego idealizmu. I podobnie poetyckie inwokacje do idealnej przyszłości wiele zawdzięczają pierwszym utopijnym myślicielom epoki romantyzmu.

Russell Konflikt między awangardową wyobraźnią i *praxis*

Awangardowi artyści i pisarze w swoich wysiłkach, aby zmienić życie, wypełnić pragnienie wyobraźni czy przemienić społeczeństwo, zawsze wypatrują takich paralelnych sił w społeczeństwie, które zdają się przepowiadać znaczącą społeczną zmianę. Czasami wychwalają naukowe i techniczne innowacje mogące odmieniać osobowe i zbiorowe doświadczenie. Znacznie częściej identyfikują się oni z ruchami politycznymi, które przemawiają za radykalnymi przemianami struktury społecznej i wartości zastanej kultury. Jednak rzadko owe polityczne przymierza wytrzymują próbę czasu. Cele i strategie artystów i polityków są tylko z grubsza analogiczne, często pozostają w bezpośrednim wzajemnym konflikcie.

Było to szczególnie widoczne w pierwszym trzydziestolecu obecnego wieku [XX w. przyp. tłum.] w relacjach awangardy z różnymi narodowymi partiami komunistycznymi, z którymi wielu pisarzy i artystów deklarowało sojusz. Zarówno awangarda, jak i ruchy komunistyczne wyobrażały sobie nowe modele estetycznej kreacji, recepcji i odpowiedzialności społecznej w wykluwającym się dopiero albo przyszłym idealnym społeczeństwie. Deklarowano, że te zasady są krańcowo różne od akademickich, hermetycznych i rozrywkowych sposobów używania sztuki w społeczeństwie burżuazyjnym. Jednak żadna z grup nie była w stanie rozwinąć prawdziwie rewolucyjnej estetyki czy wizji sztuki, artyści i społeczeństwa, która nie byłaby ciężkim kompromisem – przynajmniej w oczach innych – poprzez swoją zależność od tradycyjnej burżuazyjnej estetyki.

Na przykład według krytyków komunistycznych, awangardowi pisarze i artyści ujawniali typowe burżuazyjne formy anarchistycznych i utopijnych zachowań, które ani nie były dzielone z proletariatem, ani też nie były dostosowane do jego potrzeb. Z drugiej strony zaś, awangarda zaobserwowała, że estetyki realizmu socjalistycznego, dominujące we wszystkich komunistycznych literackich i artystycznych programach, same zakorzenione były w najbardziej tradycyjnych formach burżuazyjnego reprezentacjonizmu. Nie miejsce tu na przypomnienie dobrze znanych sporów między Partią Komunistyczną i ruchami takimi, jak surrealizm czy rosyjski futurizm. Zamiast tego chciałbym skupić się na kilku elementach owego konfliktu, które świadczą o różnicach między estetycznymi programami tych dwu grup i które ukazują ich wzajemną niezgodność do rozwinięcia radykalnie nowej estetyki. Omówię szczególnie mnie zajmujące cztery główne problemy aktywistycznej poetyckiej wizji, widoczne w awangardzie: 1) poszczególny poeta jako czynnik estetycznego aktywizmu; 2) język jako zasadnicze narzędzie estetycznej transformacji; 3) cele estetycznego aktywizmu; 4) czasowy wymiar celu, do którego się tu dąży.

*

Awangarda jest często zjawiskiem grupowym; poszczególni artyści grupują się, aby ustanowić wspólną estetykę i przedstawić siebie jako zaangażowaną „straż przednią”^{3/} atakująca ustanowione społeczne i estetyczne konwencje wstecznego

^{3/} Autor wygrywa tutaj wieloznaczność słów *vanguardie* i *avant-garde* (przyp. tłumacza).

Przekłady

społeczeństwa. Owo pojęcie przodującej roli jest podzielane z partiami komunistycznymi, które zazwyczaj ogłaszają się polityczną awangardą nowego społeczeństwa. Jednak – chociaż pojęcie przodującej pozycji jest wzmocnione przez przyłączenie się poety do grupy i chociaż większość awangardowych ruchów eksperymentuje z pewnymi formami twórczości kolektywnej – zasadniczym czynnikiem estetycznej innowacji dla awangardowych pisarzy i artystów pozostaje pojedynczy pisarz i artysta, który rozwija wyróżniający go styl i którego poszczególne dzieła proklamują nowe wizje, nowe języki i nowe przyjemności estetyczne. Owa nieposkromiona kreatywność jednostki jest wychwalana przez następujące po sobie fale awangardowych artystów i jakakolwiek próba podporządkowania indywidualnej wyobraźni – czy to ustalonej estetycznej tradycji, czy to przyjętemu z zewnątrz politycznemu programowi – spotyka się niezmiennie z oporem awangardy.

W ten oto sposób, mimo że większość awangardowych grup atakowała powszechne w społeczeństwie burżuazyjnym gloryfikowanie *ego*, szczególne atrybuty poety jako mędrca i wynalazcy odsłaniają istotny paradygmat awangardowego rewolucyjnego działania. Właściwy poecie estetyczny rytm negacji i kreacji – negacji odziedziczonych społecznych i estetycznych wartości i praktyk, oraz kreacji nowych form ekspresji i działania – jest postrzegany jako model indywidualnych i zbiorowych wysiłków, ku stworzeniu nowego społeczeństwa. Na twierdzenie komunistów, że artysta musi być dopełnieniem proletariatu i że musi być prowadzony bezpośrednio przez jego przywódców – partię komunistyczną – awangarda odpowiadała, że poeta jest jednocześnie przewodnikiem i naśladowcą mas; jednakowoż rzadko kiedy artyści awangardowi stawali się częścią mas. Naśladują oni przez czerpanie z ich kolektywnych potrzeb i mocy, ale przewodzą przez ustanawianie nowych wizjonerskich możliwości, wyrażonych nowymi językami, które wynajdują estetyczną wyobraźnia. W ten sposób wszyscy awangardowi pisarze zakładają, że jednostka jest w stanie wprowadzić radykalne zmiany do najbardziej kolektywnego zjawiska – języka.

*

W całej historii awangardy pisarze i artyści stają się uczestnikami dosłownie rozumianych politycznych działań. Maszerowali, agitowali i walczyli, a niektórzy umierali razem ze swoimi politycznymi sprzymierzeńcami. I tworzyli, tworzyli nowe dzieła artystyczne, które miały zniszczyć stare społeczeństwo i stworzyć nowy świat. To jest ich swoista dziedzina, ich unikalny talent. Dla awangardowych artystów estetyczny język jest zasadniczym narzędziem ich rewolucyjnego działania. Główne bitwy przez nich stoczone odbywały się na literackich i artystycznych frontach – przeciwko konwencji i w imię nieznanego. Argumentują oni, że odziedziczone konwencje estetyczne legitymizują społeczeństwo przez represyjne wymuszenie sposobów widzenia, myślenia i działania. Awangardowi artyści twierdzą, że przez walkę z burżuazyjną akademią przemawiają w imię przyszłych pokoleń, które zostaną uwolnione od konieczności – i kłątwy – widzenia oczami

Russell Konflikt między awangardową wyobraźnią i *praxis*

swoich byłych ciemieżców. Jednak, jak zaobserwowali to komuniści, bitwy przez nich toczone są zazwyczaj skierowane przeciwko estetycznym tradycjom, których masy nie są świadome. Ich działania mają posmak burżuazyjnego elitaryzmu. I – kontynuują komuniści – nawet jeśli literackie bitwy są konieczne, aby zdemistyfikować poprzednie akademie czy estetyki bohemy, jakiegokolwiek poszczególne awangardowe zniszczenie jest w ogólności nie do odróżnienia od dowolnej stylistycznej zmiany.

W odpowiedzi awangarda krzykliwie potępiała bezwarunkową akceptację przez partię komunistyczną form realizmu mieszczańskiego jako podstawy dla powstania proletariackiej sztuki i standardów realizmu socjalistycznego. Dla nich wiązało się to z odrzuceniem znaczenia historii poprzez przyjęcie założenia, że istota ludzka nie zmienia się pod wpływem historycznych okoliczności – że na przykład dwudziestowieczny obywatel sowiecki mógłby być przedstawiony poprzez konwencje „uniwersalnego” dziewiętnastowiecznego burżuja. Ale dla komunistów takich jak Trocki we wczesnym stadium rewolucji, owa awangardowa postawa ujawniała anarchistyczne podstawy myślenia w swoim założeniu, że można wymknąć się specyficznym historycznym uwarunkowaniom i przeskoczyć do idealnego stanu bytowania bez konieczności przystosowania i w końcu przekształcenia instytucji i wartości należących do starego społeczeństwa⁴. Lukács dodawał, że aby masy doceniły potęgę sztuki, nadal nieodzowne są konwencje „krytycznego” realizmu mieszczańskiego. Zakładać coś innego to, według Lukácsa, tyle samo, co ignorować procesy rozwoju historycznego⁵.

Obie grupy zgadzały się co tego, że język sztuki może mieć dramatyczny wpływ na społeczne wartości i zachowania. Obie grupy wierzyły – znacznie bardziej aniżeli krytykowany przez nie świat burżuazyjny – że działania artysty mogą pomóc kształtować powstające właśnie społeczeństwo. Jednak według komunistów, taka władza nie mogła być pozostawiona wyłącznie w rękach poety. I tak, podczas gdy awangarda kwitnie w społeczeństwach burżuazyjnych ignorujących zazwyczaj pisarskie pretensje do społecznej doniosłości, w społeczeństwach totalitarnych środki wyrazu indywidualnych poetów i artystów są kontrolowane przez samozwańcych przedstawicieli ludu, dla którego miały być tworzone nowe zbiorowe języki i wartości. W odpowiedzi awangardowi pisarze nie przestają twierdzić, że działające indywidualum jest w stanie odmienić świadomość społeczną jedynie przez zmiany w gramatyce i języku dzieła sztuki.

*

Oto cel awangardy – zmienić świadomość. Środkami są awangardowe dzieła sztuki same w sobie. W całej bogatej historii awangardy pisarze i artyści wyobrażali sobie pożądane zmiany w wielu dziedzinach, od osobistej percepcji, świadomości

^{4/} L. Trotsky *Literature and Revolution*, trans. R. Strunsky, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960), pp. 128-32.

^{5/} G. Lukács *Writer and Critic*, ed. A. Kahn, New York: Grosset and Dunlap, 1971.

mości i środków ekspresji po wzorce życia erotycznego i duchowego. W istocie awangarda domagała się, aby życie było osądzone, zmieniane i przeżywane według kanonów wyobraźni estetycznej. Ten cel jest jawnie utopijny, a środki idealistyczne. Poza dziełami sztuki inne siły mogą tutaj wchodzić w grę i awangardowy artysta często będzie kojarzony z tymi siłami. Jednak w pewnym punkcie rozwoju wszystkich ruchów awangardowych utrzymuje się, że dzieło sztuki działa niezależnie od zewnętrznej kontroli, a cele każdej rewolucyjnej grupy są oceniane w terminach estetycznej kreacji. Wyobraźnia dla artysty jest czymś zasadniczym i autonomicznym. Represyjna kultura może na nią wrogo oddziaływać, ale jej protest przeciwko kulturze nie może być realizowany pod wodzą również represyjnego „rewolucyjnego” systemu politycznego. Jednak prawdziwe wyzwolenie wymarzone przez estetyczną wyobraźnię może nie być możliwe do czasu, aż cała struktura społeczna nie będzie radykalnie odmieniona politycznymi środkami albo do czasu przecięcia przez społeczeństwo jednostkowego wyobcowania, ale artysta i dzieło sztuki nie ucieleśniałyby aktywistycznej wizji artysty, jeśli mieliby zaprzeczać ważności któregośkolwiek z estetycznych celów prowadzących do tego ostatecznego wyzwolenia. Nie mogą oni także relegować działania estetycznego na drugorzędne pozycje w imię systemu opartego na jednej kategorii wartości, takiego jak przekształcenie ekonomicznej infrastruktury społeczeństwa. Partie komunistyczne w odpowiedzi argumentowały, że zakładanie, iż jakkolwiek znacząca pozytywna zmiana może wystąpić w wymiarze personalnym bez fundamentalnych zmian w politycznej i gospodarczej infrastrukturze, jest absurdem, a nawet gorzej – urojeniem, gdyż przedwczesne doświadczenia jednostkowych, prywatnych zaspokojen podają w wątpliwość samą konieczność intensywnych działań zbiorowych.

*

Sporna tutaj jest natura zaspokojenia. Awangarda, dopóki pozostaje w zgodzie z określającą ją metaforą, nigdy nie może zostać zaspokojona. Te warunki w imię których walczą – artysta i dzieło sztuki – są zawsze w przyszłości. To publiczność przyszłości jest w istocie adresatem dzieła sztuki (poza przypadkami dzieł, których główną wartością jest atak na „pasywność” współczesnej publiczności i panujących artystycznych konwencji). Jak zauważył Michael Kirby⁶, awangarda jest sztuką czasu, działającą w czasie, aby stworzyć przyszłość. Jako taka jest zawsze niepełna, zawsze wskazuje poza siebie.

Jednak kolejne fale awangardowych pisarzy i artystów odkrywały dla siebie także lekcję, którą Rimbaud opisuje w *Matine d'ivresse*⁷. Krótkie doznanie wizji poetyckiej (wspomaganej narkotykami bądź nie) ustępuje o poranku miejsca ponownemu popadnięciu w stan, z którym poeta właśnie się zmaga. Dzieło sztuki może być przyczyną chwil uniesienia, ale to doświadczenie jest przemijające. Niemniej,

^{6/} M. Kirby *The Art of Time: Essays on the Avant-Garde* New York: E.P. Dutton, 1969.

^{7/} Arthur Rimbaud, *Complete Works, Selected Letters*, trans. and ed. Wallace Fowlie Chicago: University of Chicago Press, 1966, p. 233.

Russell Konflikt między awangardową wyobraźnią i *praxis*

wraz z Rimbaudem, rankiem po wizjonerskim upojeniu poeta będzie oświadczał: „Potwierdzam twoją metodę!”⁸. Estetyczna chwila jest ekstazy, ma ona do zaoferowania bezpośrednie doświadczenie osobistego wyzwolenia. Wyobraźnia znajduje tu krótkie, ale głębokie spełnienie. Sztuka dostarcza momentalnego oglądu i zmysłowego przeżycia ideału. Czas sztuki to nie czas historii. Cel jest doświadczany w teraźniejszości, mimo że jest on możliwy jedynie w przyszłości. W rezultacie awangarda konsekwentnie odrzuca jakąkolwiek negację wartości bezpośredniego działania i osobistej estetycznej, erotycznej czy zabawowej przyjemności. One nie opóźniają rewolucji, one ją umożliwiają – stwierdzają artyści. I wierzą, że jakąkolwiek polityczna rewolucja, która wydaje się działać w represyjny sposób, ograniczając potencje sztuki, erotyki czy zabawy w imię koniecznej *praxis* i przyszłego ideału, skutecznie uniemożliwi osiągnięcie owych przyjemności i w przyszłym świecie.

W końcu dla awangardy cele rewolucji mogą być doświadczone jedynie w procesie ciągłych prób ich osiągnięcia. Przyszłość musi być doświadczana w chwili obecnej. W rezultacie alians awangardy z partią komunistyczną uporczywie kończyły się niepowodzeniem, jako że politycy utrzymywali, iż historyczną zmianą można kierować jedynie przez zdyscyplinowane działanie żmudnymi, metodycznie zorganizowanymi etapami. Komuniści twierdzili, że wiara w to, iż można przejść z negatywnego stanu do idealnej przyszłości wyłącznie na podstawie czyjegós wyobrażenia o tej przyszłości, jest utopijną mrzonką; przychodzi ona na myśl, jak zauważa Trocki w *Literaturze i rewolucji*, anarchistów, którzy antycypują nieobecność rządu w przyszłości i którzy konfrontują swój plan z polityką, parlamentami i wieloma innymi realnościami, które obecna nawa państwowa musi, w ich wyobrażeniu oczywiście, wyrzucić za burtę ... Wyrwać na siłę z przyszłości to, co może jedynie rozwinąć się jako nieodłączna jej część i w pośpiechu materializować tę cząstkową antycypację w warunkach obecnego niedostatku i w świetle reflektorów, to stwarzać jedynie wrażenie prowincjonalnej amatorszczyzny⁹.

Analogia do anarchizmu przywołana przez Trockiego jest dorzeczną. Chociaż tylko nieliczni awangardowi pisarze i artyści lokowali się w anarchistycznej tradycji, awangardowa estetyka wyraża inherentnie anarchistyczną wizję rzeczywistości. Andre Rezler podpowiadał, że istotą anarchistycznej estetyki jest utopizm i antyautorytarne uczucia oparte na „anarchistycznym kulcie nieograniczonej kreatywności człowieka”¹⁰. Anarchistyczne estetyki, stwierdza on, są niezaprzeczalnie prospektywne i inwencyjne, bazujące na zakładanej autonomii sztuki, po to aby słać „Kult Nieznanego” i rozwinąć wizje nowych dziejów, nowych przedmiotów, nowych możliwości ludzkiego działania i pragnienia. To wszystko pozostaje w opozycji do normatywnego i historyczującego myślenia marksistów, opar-

8/ Tamże.

9/ Trotsky, tamże, pp. 134-35.

10/ A. Rezler *Bakunin, Marx and the Aesthetic Heritage of Socialism*, Yearbook of Comparative and General Literature, 22 (1973), pp. 42-50.

tego na „Rozumie” – na krytycznej analizie „praw”, które rządzą przeszłą i obecną społeczną formacją i które przypuszczalnie będą stanowić dyktat dla tworzonych w rewolucyjnym kontekście dzieł artystycznych. I rzeczywiście, komunizm okazał się równie przekonany do myślenia instrumentalnego, jak świat kapitalistyczny krytykowany w tym punkcie przez Marcusego. Komunistyczne strategie estetyczne – takie jak socrealistyczny restrykcyjny reprezentacjonizm oparty na przekonaniu, że literatura jest jedynie drugorzędną praktyką dyskursywną, wartościową głównie ze względu na możliwość wykładu politycznego przesłania w przystępnych dla ogółu terminach – pozostają w fundamentalnej opozycji do awangardowej poetyckiej i społecznej zasady bezpośredniości.

Ostatecznie sam Trocki musiał uznać siłę wizji anarchistycznej podczas swojego wygnania. On również był zmuszony zapytywać, jak osiągnąć przyszłość, o której się marzy bez względu na to, czy jest się działaczem partyjnym, czy awangardowym poetą. Zakładać, że dzieje można zmienić za pomocą poetyckiej wizji, to z pewnością poddawać się utopijnym urojeniom, ale utrzymywanie, że partyjni wodzowie, tacy jak Stalin, mogą zapewnić w centralistycznie kierowanym państwie warunki dla prawdziwie twórczych dzieł, to krótkowzroczność¹¹. Dlatego stosowne wydaje się przywołanie tu *Manifestu Niezależnej Sztuki Rewolucyjnej*, napisanego przez Trockiego, Bretona i Riverę w 1938, na krótko przed ostatecznym uwiędnięciem rewolucyjnej nadziei ucieleśnianych przez Trockiego i ruch surrealistyczny; jeśli dla lepszego rozwoju produkcji materialnej rewolucja musi zbudować socjalistyczny reżim z centralną kontrolą gospodarki, to – aby rozwinąć intelektualne zdolności twórcze – przede wszystkim musi być ustanowiony anarchistyczny reżim wolności jednostki¹².

Jeśli znało się osiągnięcia sowieckiej sztuki i praktyki politycznej, takie sformułowanie było utopijne. Uznawało ono, że wyobraźnia estetyczna musi pozostać dla swojego własnego ocalenia oddzielona od *praxis* społecznej. Ale i odwrotnie, równie utopijna może być wiara, że materialna rewolucja może się powieść bez jednoczesnego wyzwolenia wyobraźni i intelektu. Upadek państw komunistycznych był przynajmniej w części skutkiem uporczywego przekonania komunistów, że warunki materialne musiały być radykalnie odmienione totalitarnymi środkami jeszcze przed dopuszczeniem liberalizacji myślenia i zachowań, co zapowiadałoby jakościową zmianę w życiu obywateli. Czy ów upadek w obszarze materialnym nastąpił w jakiejś części z powodu odsunięcia się w czasie pojedynczego i zbiorowego wyzwolenia osobistego i, w związku z tym, świadomego zaangażowania obywateli w walkę o materialną zmianę – to pytanie do przyszłych analiz. Może jednak warto byłoby pamiętać przykład analizy – dokonanej przez Marcusego – wewnętrznych sprzeczności *praxis* komunistycznych partii. Logika dialektyczna,

^{11/} W tym miejscu autor stosuje grę słów czytelną jedynie w języku angielskim: *utopia* – *myopia* (krótkowzroczność); przyp. tłumacza.

^{12/} A. Breton and D. Rivera [and L. Trotsky] *Manifesto for an Independent Revolutionary Art*, in Rosemont, p. 22.

Russell Konflikt między awangardową wyobraźnią i *praxis*

wbrew językowi nagich faktów i ideologii, jest nieubłagana – niewolnicy muszą być wolni dla swojego wyzwolenia przed tym, nim staną się wolni, a cel musi być operacyjnie zawarty w środkach do niego prowadzących... socjalizm musi stać się rzeczywistością z pierwszym aktem rewolucji, bo musi on tkwić już w świadomości i działaniu tych, którzy przeprowadzają rewolucję¹³.

Tak więc czas sztuki może być modelem dla czasu historii. Przykład minionych ruchów awangardowych może pozostać najczystszy, bo niespełnionym, dziełnictwem rojeń rewolucji. To uznanie przez awangardowych pisarzy i artystów, że przemiana świadomości, obietnica wyzwolenia, musi być doświadczana w teraźniejszej chwili marzenia i działania po to, aby idealna przyszłość mogła się ziścić, będzie nieustannie prześladować artystów i politycznych działaczy i stanowić dla nich wyzwanie aż po spełnienie wszystkich pragnień wyobraźni.

Przełożył *Jarosław Pluciennik*

^{13/} H. Marcuse, *One-Dimensional Man* Boston: Beacon Press, 1964, p. 41; przekł. polski pod tytułem *Człowiek jednowymiarowy: badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, oprac. i wstęp W. Gromczyński; przeł. z ang. S. Konopacki *et al.*]. Warszawa 1991, PWN.