

Włodarczyk, Wojciech

Dwa doświadczenia sztuki polskiej : rok 1950 i 1990

Czasy Nowożytne 11 (12), 119-124

2001

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.

Wojciech Włodarczyk
(Warszawa)

Dwa doświadczenia sztuki polskiej: rok 1950 i 1990

Mówiąc o zależnościach szeroko pojętej sztuki od polityki, o związkach między nimi w okresie PRL-u i dziś, przyjmijmy dwa założenia.

Po pierwsze musimy powiedzieć coś o fenomenie aktu twórczego i roli wolności w akcie kreacji. Wolność nie jest warunkiem twórczości. Dość mamy dowodów na to, że w czasie represji czy zewnętrznego ograniczenia powstawały dzieła najwybitniejsze. W totalitaryzmie mamy jednak do czynienia ze szczególnym ograniczeniem wolności wewnętrznej. Według definicji Hannah Arendt w totalitaryzmie artysta, jak każdy inny członek totalitarnego społeczeństwa, doświadcza szczególnego ograniczenia, niespotykanego w innych systemach dyktatorskich, jest „samotny”¹. Innymi słowy, artysta może być wolnym we wszystkim co dotyczy jego twórczości, ale z powodu ograniczenia jego kondycji ludzkiej jest zniewolony podwójnie. Pozornie wolny w sztuce jako artysta, faktycznie jest ubezwłasnowolniony jako obywatel i człowiek co nie pozwala mu być, ze względu na charakter aktu twórczego, właśnie artystą². Ponieważ nie każdy twórca czuje się zobowiązany do pełnienia obywatelskich powinności, ponieważ tradycja rewolty i wywrotowości w sztuce ma długą i wciąż żywą tradycję i ponieważ szczególnie trudno było o takie „obywatelskie” powinności w PRL-u, tym bardziej problem wolności twórczości staje się dla naszych rozważań ważny. Problem wolności w sztuce

¹ H. Arendt, *Le système totalitaire*, Paris 1972.

² Andrzej Kijowski tak opisał tę szczególną sytuację sztuki, w tym przypadku literatury – i twórcy – w czasach PRL-u: „Wraz z całym *światem pracy* została [ona] ubezwłasnowolniona. Wolno jej wszystko poza kilkoma wyjątkami, które przesadzają o jej charakterze. To czego jej nie wolno, odbiera jej powagę i doniosłość. Dlatego pomimo swobód jest zniewolona, a pomimo przywilejów spauperyzowana. To, czego jej nie wolno i czego jej brak jest ważniejsze od tego co jej wolno i co jej dano. Dano jej spokój troski o byt, odebrano szansę wielkości.” A. Kijowski, *Pisarz i urząd*, [w:] tegoż, *Niedrukowane*, Warszawa 1978, s. 6.

kach plastycznych był w czasach PRL-u bądź przeceniany bądź bagatelizowany i tę dwuznaczność władza chętnie wykorzystywała, na przemian kusząc bądź strasząc artystów. Dzieje postaw artystów polskich ostatniego półwiecza to szczególnie ale ważna część ewolucji świadomości polskiej inteligencji.

Po drugie – mówić będziemy o tendencjach i kierunkach, dominujących postawach a nie konkretnych dziełach czy indywidualnych zachowaniach. Jednak te ogólniejsze normy okazywały się bardzo istotne dla później już jednostkowych decyzji – i artystycznych i społecznych. Dlatego kiedy przychodzi nam rozpatrywać sytuacje i wybory artystów po drugiej wojnie światowej w momencie kształtowania się PRL-u musimy odwoływać się do takich tendencji, które były na tyle dominujące, można powiedzieć – były tradycjami kluczowymi, iż wpływały w sposób bezpośredni bądź przez ich negacje i odrzucenie bądź przez aprobatę i manifestacyjne propagowanie, na samo dzieło. Wydaje się, że upraszczając, można przywołać tutaj dwie: awangardę i socrealizm³.

Tradycja awangardowa była w tym czasie, w latach 40-tych, zasadniczo już wobec swego pierwowzoru z lat 20-tych zmodyfikowana. Przedstawiciel awangardy zakładał jednak pewną autonomię dzieła, hermetyczność języka plastycznego, ale jednocześnie konieczność pełnienia przez nie pewnych powinności społecznych, swego rodzaju zaangażowanie. Inne obecne w tym czasie tendencje, np. kolorystów, chociaż przeciwne zaangażowaniu się artyści, także zdecydowanie opowiadały się za koncepcją autonomii i ponadczasowości płótna. Podobnie było z trzecim rodzącym się dopiero wówczas kierunkiem: „nowoczesnych” i eksperymentatorów, także chętnych jak awangardiści do sekundowania współczesności choć pojmowali oni uczestnictwo sztuki w dniu dzisiejszym tylko jako eksperyment i laboratoryjność. Jednak to tradycja awangardowa, choć może wówczas nie najgłośniejsza, uwidaczniała właśnie sens starcia awangarda-socrealizm. To tradycję awangardową stalinowscy teoretycy uznali za właściwego wroga a nie kolorystów czy nowoczesnych, nazywając dzieła powstałe w jej kręgu za „formalizm”.

Problem polegał na tym, że tradycja awangardowa, rewolucyjna i wywrotowa podzielała część założeń sztuki socrealistycznej. Bliskie były jej założenia sztuki dla mas, planowania kultury, rewolty. Co więcej sens dzieł sztuki tak jak ją rozumiała awangarda był podobny do tej jaką zakładali socrealiści. Sztuka była nie wytworem suwerennego aktu kreacji, której warunkiem była wewnętrzna wolność artysty ale w jakiś sposób była wynikiem działania praw historii, popperowskiego historycyzmu. To było właśnie źródłem zaskakujących z dzisiejszego punktu widzenia przepoczwarzień niedawnych abstrakcjonistów w socrealistów i odwrot-

³ O znaczeniu tych dwóch zjawisk – a także „nowoczesności” – dla sztuki polskiej zob. W. Włodarczyk, „*Nowoczesność i jej granice*”, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku*, Warszawa 1987.

nie⁴. To było powodem rozterek, wahań i niezliczonej ilości socrealistycznych płócien wykonanych przez najbardziej nieprzejednanych, jak się do niedawna – z powodu słabego stanu badań – wielu badaczom wydawało, artystów⁵.

Jednak doświadczenia lat 1949–54 ważne są nie tylko z tego czysto anegdotycznego punktu widzenia. Dziś ważne są przede wszystkim z powodu modyfikacji jakich socrealizm dokonał w obrębie tradycji awangardowej. Po stalinizmie, po odwilży, socrealizm potępiano nie za ograniczenie wewnętrznej wolności – wszak ciągle jej nie było – ale z powodu humorystycznej formy, powierzchownego kostiumu. Artyści następnej dominującej formacji – nazwijmy ją „nowoczesnymi” – tworzącej podstawowy system odniesień, zachowań, systemu wartości dla lat 1955–80 – przejęli jako fundament właśnie dwuznaczność milczącej zgody aby na temat tej ograniczonej wewnętrznej suwerenności nie mówić⁶. Można było eksperymentować, co więcej chętnie mówiono o konieczności znalezienia nowoczesnej formy zgodnej ze standartami zachodnioeuropejskimi dla polskiej sztuki, przede wszystkim użytkowej. Chętniej widziano w kręgach władzy sztukę „trudną” dla zwykłego odbiorcy, eksperymentalną i jej hermetyczny język niż malarstwo i grafikę realistyczną czy przedstawiającą, bo łatwiej trafiała ona do szerszej publiczności i dośladniej mogła komentować rzeczywistość epoki Gierka.

Trzeba było dopiero czasów „Solidarności” aby ten układ zmienić. Nie stało się to bynajmniej za sprawą sierpniowej rewolty chociaż ta zbieżność miała swoje konsekwencje dla polskiej sztuki. Tendencja do zmiany narastała wcześniej i wszędzie i najogólniej można powiedzieć, że była związana z szerszą tendencją weryfikacji podstaw kultury zachodnioeuropejskiej, jej racjonalnych, oświeceniowych korzeni. Związana była z tym, co upraszczając nazywamy postmodernizmem. Awangarda i jej tradycja jest nierozzerwalnie związana z modernizmem. „Post” oznaczało, że nadszedł czas weryfikacji także awangardy. W polskim przypadku nastał czas weryfikacji tradycji awangardowej, z tą specjalną odmianą, jaką nadał jej socrealizm – eksperymentu bez głębszych etycznych uzasadnień.

Czasy „Solidarności”, stanu wojennego, doskonale nadawały się na moralne rozrachunki. Nagle szlagierem stała się wystawa w „Arsenale”. Otrzymała się co prawda jeszcze w 1955 roku. Była wówczas swoistym rozrachunkiem młodych twórców z socrealizmem, z którym niejednokrotnie wcześniej flirtowali. Przez przeciwników nazywana była wówczas złośliwie „bardzo dobrą wystawą złych obrazów”. „Arsenałowcom” chodziło w mniejszym stopniu o konkretną stylistykę dzieła – na czym zależało „nowoczesnym”, a bardziej o zachowania. Artyści, którzy zorganizowali wystawę „Arsenal” w 1955 roku surowo oceniali i socrealizm, i awan-

⁴ Por. W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991.

⁵ Zob. *Nowocześni a socrealizm*, t. 1 i 2, katalog wystawy, Starmach Gallery, Kraków 2000.

⁶ Por. W. Włodarczyk, „Nowoczesność”..., *passim*; P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999, szczególnie rozdział *Modernizm a kultura socjalistyczna*.

gardę. Wyciągneli z doświadczeń sztuki czasów stalinowskich inne wnioski niż „nowocześni”. Uznali, że socrealizm nie jest jakimś anegdotycznym wybrykiem w dziejach sztuki współczesnej ale doświadczeniem, które każe pytać o sens uprawiania sztuki w totalitaryzmie i po totalitaryzmie, o podstawy funkcjonowania sztuki współczesnej w ogóle.

W czasach stanu wojennego niełatwo było artyście nie poddać się insurekcyjnej atmosferze i uchronić suwerenność swego dzieła i suwerenność swoich wyborów. Przestał działać syndrom „milczącej zgody”, przyzwolenia na dwuznaczność naszych działań i zachowań w totalitarnym systemie PRL-u. Domagano się jasnych wyborów i jednoznacznych deklaracji. Sztuka – być może to jest jej słabością – nie znosi jednoznaczności tak jak nie ma w sobie nic z ducha demokracji. Pytanie podstawowe było więc następujące: jaki system odniesienia, jaką podstawową tradycję mają teraz wybrać artyści, chcąc nimi być przede wszystkim, a nie tylko heroldami najślusniejszej nawet sprawy, jaką była wówczas walka z komunistycznym zniewoleniem?

Wybrano ostatecznie, zgodnie z postmodernizmem, eklektyzm. To znaczy z jednej strony powrócono do tradycyjnego, zapomnianego po trosze po dekadach eksperymentu i wszechmocnego oddziaływania tradycji awangardowej, płótna i rzeźby, tradycyjnego budynku i dawnej tkanki miejskiej, literackiego przekazu i filozoficznej puenty. Rewolucyjnemu hermetyzmowi języka awangardy przeciwstawiono jasne przesłanie i bogactwo tradycji. Taka konwencja najbardziej odpowiadała także chwili bieżącej, potrzebie szarego polskiego dnia lat 80-tych. Etyczne wskazania płynące z doświadczeń czasów stalinowskich, czasów socrealizmu były cenne ale jednocześnie przestrzegały przed łatwym zaangażowaniem. Postawa artystów lat 80-tych to ciągle niezbadany obszar, na którym rozliczano się z PRL-em, chcąc jednocześnie uchronić dzieło przed dwuznacznością, która stała się od czasów socrealizmu specjalnym i trudnym do oszacowania na jak głęboko, doświadczeniem polskich artystów. Był to czas poważnych rozliczeń i niesłuchanie wnikliwego obserwowania rzeczywistości i jej surowej oceny ale też – jak się wydaje – czas niepodjętych decyzji⁷.

Największym zaskoczeniem pod koniec dekady była zapewne wynegocjowana niepodległość. Może inaczej: tak naprawdę zaskoczeniem dla polskich artystów, i nie tylko artystów, był sierpień 80, zaskoczenie 89 roku polegało raczej na tym, że nikt tego niebagatelnego przecież faktu nie przyjął jako znaczący⁸. Dla zmieniającej się polskiej sztuki ten fakt okazał się bez znaczenia. Nagle sztuka polska zaczęła orientować się nie na to co dotychczas było dla niej ważne – współczesną rzeczywistość społeczną czy polityczną, ze wszelkimi konsekwencjami i ograniczeniami, jakie płynęły z doświadczeń z socrealizmem, ale na nowy porzą-

⁷ W. Włodarczyk, *Lata osiemdziesiąte – sztuka młodych*, Warszawa 1990.

⁸ Por. W. Włodarczyk, *Sztuka polska 1918–2000*, Warszawa 2000.

dek cywilizacyjny, porządek w skali globalnej, którego tak naprawdę w Polsce jeszcze nie było i którego tak naprawdę nikt nie znał. Dokonała się – bo dokonała – zasadnicza zmiana stylistyki, zmiana postaw, koncepcji dzieła i jego funkcji, ale całkowicie bez związku z tym co w latach 1989–90 było w Polsce najważniejsze. To znaczy bez doświadczeń sztuki polskiej wynikających z uczestnictwa w socrealizmie. Gdy porównujemy analogiczną sytuację roku 1918 i dekady po niej następującej dostrzegamy tylko różnice – tam niepodległość to był program, także artystyczny. Można byłoby więc powiedzieć, że mamy dziś do czynienia nareszcie z normalnością: oto polski artysta wbrew tradycji przecież jeszcze XIX-wiecznej, wbrew tradycji zaanagażowanej awangardy, wbrew doświadczeniom stanu wojennego staje się naprawdę niezależny i wreszcie bez nacisków, wewnętrznych i zewnętrznych nakazów wybiera dla samego siebie naprawdę najważniejsze jego zdaniem problemy. Nie są one „polskie”, nie są związane z rokiem 1989, odrzuceniem PRL-u, nie dotyczą spadku po socrealizmie, mają one inny punkt odniesienia: ducha wolności, liberalizm, media, szczególnie elektroniczne, globalizm. Ale jednocześnie trzeba powiedzieć, że mamy tu do czynienia z podobnym zachowaniem jak bagatelizowanie skutków socrealizmu w czasach postalinowskiej odwilży.

Badaczowi nie wolno tego świadectwa artysty pomijać. Prawda sztuki, jeżeli tylko mamy do czynienia naprawdę ze sztuką, ma swoją wartość i warto ją studiować. Jakie świadectwo daje dziś artysta? Czy zakłopotanie dzisiejszymi dziełami wynika z tego, że mijają się one z oczekiwaniami jakie niesie w sobie tradycja polskiej współczesnej sztuki, czy z faktu iż są one zasadniczo gatunkowo i stylistycznie różne od tego co oferowała nam cała współczesna sztuka?

Motywnym wiodącym dzisiejszej sztuki polskiej – podobnie jak i światowej – jest problem mediów (video, masowe media elektroniczne, internet, reklama) i problem ciała (jako medium, ról i zachowań społecznych jakie niesie ze sobą wyobrażenie cielesności). Z jednej strony mamy elektroniczną, szklaną wirtualną rzeczywistość o wymiarze globalnym, z drugiej dosłowne, dosadne, szokujące ekspozowanie cielesności, tu i teraz. Jednostkowe doświadczenia są oczywiście warunkiem sztuki. Ale dzisiejsza sztuka wykorzystuje doświadczenie oderwane od lokalnych uwarunkowań, doświadczenie uniwersalne w sensie nadanym przez globalizm a nie w sensie uniwersalności jaką niesie kondycja ludzka. Jeżeli stawia poważne pytania, np. o status dzieła sztuki, zwłaszcza w kontekście dekady lat osiemdziesiątych, to dotyczą one raczej konwencji związanych z tradycją rękodzieła i autografu jakim jest tradycyjny obraz a nie problemu bardziej podstawowego – miejsca artysty, koncepcji podmiotu. Słowem mamy pytania o technikę a nie pytania o powód. To oczywiście tradycja awangardy, ale nie tradycja awangardy doświadczonej socrealizmem. To tradycja sztuki światowej ale nie uwarunkowań polskich⁹.

⁹ W. Włodarczyk, *Najnowsza sztuka polska*, tekst przygotowany dla wydawnictwa Instytutu Adama Mickiewicza, Warszawa 2000.

W tej sytuacji eksponowane jest przede wszystkim szokujące przekroczenie norm społecznych, kulturowych, publicznych zachowań. Sztuka staje się – zgodnie z tradycją awangardy – coraz bardziej narzędziem uczestnictwa w dyskursie społecznym i politycznym, staje się glossą, fragmentem, informacją i felietonem, a nie osądem. Traci powagę. Traci swoją pozycję, wypracowaną przez co najmniej dwa ostatnie stulecia, kiedy miejscem jej przeznaczenia stały się muzea. Żąda zwiększonych uprawnień do udziału w życiu publicznym. A przez osmozę z elektronicznymi mediami ma coraz większe ku temu możliwości. Jednocześnie zgodnie z koncepcją i tradycją oświecenia, modernizmu i awangardy, fetyszyzuje wolność i odrzuca z zasady wszelkie kontrolne sankcje moralne. Z wolności czyni wartość nadrzędną, gdy dla prawdziwego artysty to tylko narzędzie a nie cel. Nie trzeba dodawać jak dla wielu artystów polskich pamiętających doświadczenia PRL-u i socrealizmu wydaje się to atrakcyjne.

Wnioski

Wydarzenia polityczne nie mają zasadniczego wpływu na przemiany w sztuce¹⁰. Mogą jedynie przyspieszyć i tak niezależnie w zasadzie od politycznych wpływów narastające tendencje. Te rodzące się tendencje nie wypływają jednak tylko z autotelicznego rozwoju samego gatunku. Prawdziwa sztuka musi być i jest czułym barometrem zmian kulturowych. Jeżeli dziś mamy do czynienia z wyraźnym sygnałem, że w sztuce zmienia się bardzo wiele i dzieje się to bez uwzględnienia dotychczasowych doświadczeń sztuki polskiej, to jest to wyraźne ostrzeżenie dla kondycji całej kultury polskiej.

¹⁰ Por. W. Włodarczyk, *Stan wojenny a sztuka młodych*, Zeszyty Koła Naukowego Studentów Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego 1986, nr 1.