

Tadeusz Szkołut

"Nowi dzicy" i postmodernistyczne przewartościowania w kulturze : (przyczynek do dyskusji o kryzysie sztuki współczesnej)

Sztuka i Filozofia 2, 253-267

1990

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.

Tadeusz Szkołut

**„NOWI DZICY“ I POSTMODERNISTYCZNE
PRZEWARTOŚCIOWANIA W KULTURZE
(Przyczynek do dyskusji o kryzysie sztuki
współczesnej)**

Zagadnienie kryzysu sztuki z całą ostrością stanęło przed myślą filozoficzno-estetyczną w związku z praktyką twórczą tzw. nowej awangardy, która nie ograniczyła się do zakwestionowania dotychczasowego kanonu piękna artystycznego, lecz zanegowała sztukę jako taką, sztukę pojmowaną jako samoistna sfera kultury, realizująca swoiste dla niej wartości estetyczne. Różnorakie napięcia i sprzeczności wewnętrzne zawarte w owym programie samolikwidacji sztuki nie pozwoliły wszakże na jego pełne urzeczywistnienie. Stąd też dzisiaj, po przeszło trzydziestu latach istnienia ruchu neoawangardowego, niektórzy badacze i krytycy sztuki nowej i najnowszej konstatują nie tyle kryzys sztuki, ile kryzys samej formacji neoawangardowej, wyrosłej z ducha rewolty dadaistyczno-surrealistycznej.

Momentem przełomowym był pod tym względem początek lat osiemdziesiątych, kiedy to pojawiło się i osiągnęło szybko sukces komercyjny malarstwo "nowych dzikich", występujące pod hasłami powrotu do sztuki (i dzieła sztuki) w jak najbardziej tradycyjnym znaczeniu, zrywające z utopijnymi projektami przebudowy świata i ulepszania człowieka oraz otwarcie broniące prawa artysty do bycia "nienowoczesnym". Oczywiście, również w łonie neoawangardy istniał silny nurt kontestatorski podważający naiwną wiarę w postęp cywilizacyjny (różne odmiany twórczości "antytechnologicznej"), a sięgając dalej - także w obrębie klasycz-

nej awangardy zarysowała się opozycja wobec przesadnych nadziei wiązanych z rewolucją naukowo-techniczną i społeczno-polityczną (nurt katastroficzny w dwudziestoleciu międzywojennym). Dopiero teraz jednak proces rozkładu (modernistycznych) złudzeń w sztuce osiągnął, jak się zdaje, punkt kulminacyjny. Pozwala to niektórym krytykom głosić nadejście epoki "postmodernistycznej", której dobitnym przejawem ma być właśnie "dzikie" malarstwo. Twórczość "nowo-ekspresyjna", w tym ujęciu, odrzucając balast idej dotychczasowej awangardy, staje się jednocześnie zwiastunem nadchodzącym przemian w kulturze. Tak więc mamy tutaj do czynienia z niewątpliwym paradoksem: akcentując nienowoczesność "nowych dzikich" ("nienowoczesność" oznacza tutaj krytyczne nastawienie wobec projektu "modernistycznej" kultury, wyrosłego z racjonalistycznej filozofii Oświecenia/, przyznaje im się zarazem zaszczytne miano twórców awangardowych /"awangarda po awangardzie"/¹).

Jednym z istotnych powodów nieporozumień, które zdarzają się w dyskusjach o sytuacji sztuki współczesnej jest niejasność takich kluczowych pojęć, jak "kryzys", "modernizm" (resp. "nowoczesność"), "postmodernizm" (resp. "postnowoczesność"). Niejasność wynika po części z faktu, iż terminy te mają silne zabarwienie wartościujące. Krytycy podzielający punkt widzenia neoawangardy potrafili nadać tezie o kryzysie czy wręcz śmierci sztuki w dobie obecnej charakter dogmatu. Antysztuka w takiej perspektywie jawiła się jako wyłączny reprezentant tendencji przyszłościowych w kulturze, jako jedyny autentycznie awangardowy ruch ideowy zdolny odnowić fundamentalne wartości kultury europejskiej - wolność, sprawiedliwość, równość, samorealizację jednostki itp. Tradycyjna sztuka (włączając również sztukę klasycznej awangardy) odwołująca się do skompromitowanych, jakoby wartości estetycznych (piękna w szerokim znaczeniu), okazała się zgodnie z tym poglądem zupełnie nieprzydatna (bądź wręcz stała się przeszkodą) w owych wysiłkach zmierzających do przewyciężenia "modernistycznego" mitu postępu naukowo-technicznego, obiecującego obfitość dóbr materialnych i powszechną szczęśliwość, a faktycznie prowadzącego do zagrożenia atomowego i zniszczenia środowiska naturalnego, czy też mitu rozumu usiłującego zorganizować i zaplanować wszystkie sfery życia ludzkiego, a w rze-

czywistości powodującego coraz większą biurokratyzację i podporządkowanie człowieka strukturom technokratycznym, resp. politycznym. W tej sytuacji neoawangarda, utożsamiana z "postmodernizmem", była przedstawiana jako jedyna (a w każdym razie - centralna) siła aktualnej kultury zdolna umożliwić odejście od jednostronnie pojętej "nowoczesności" i stać się zaczynem jakiejś bliżej nieokreślonej "postnowoczesnej" epoki w kulturze. Warto w związku z tym podjąć próbę uściślenia pojęcia "kryzysu w sztuce". Być może pozwoli to również wprowadzić większy porządek w dzisiejsze spory wokół "modernizmu" i "postmodernizmu".

*
* *
*

Różnorakie zjawiska kryzysowe towarzyszą sztuce niemal od początków jej dziejów. Niewykluczone, że pierwszy kryzys, jaki dotknął sztukę miał miejsce już w kulturze neolitycznej, gdzie przejawiał się w odejściu od pierwotnych naturalistycznych form ku coraz większej schematyzacji przedstawienia artystycznego, połączonej z nadaniem mu charakteru symbolicznego. W czasach późniejszych kryzysy wywoływane były bądź przez wydarzenia społeczno-historyczne (inwazje, wojny, załamania gospodarcze itp.), bądź też wynikały z przemian zachodzących w sferze duchowej (np. religijnej). Wymownym przykładem negatywnego oddziaływania tego drugiego typu może być bizantyński bądź protestancki ikonoklazm, czy też potępienie sztuki przez Savonarolę w renesansowej Florencji². Równie szkodliwe bywały skutki narzucania sztuce ograniczeń ideologiczno-politycznych. Fenomen socrealizmu na długo pozostanie w naszej pamięci jako przestroga przed stosowaniem administracyjnych metod w sterowaniu kulturą artystyczną i wstrząsające świadectwo spustoszeń, jakie w mentalności twórców spowodowało bezkrytyczne poddanie się doktrynie stalinowskiej. We wszystkich tych wypadkach mamy do czynienia z wpływami pochodzącymi z dziedzin zewnętrznych wobec samej sztuki, spoza właściwego jej obszaru. Chociaż trzeba się zastrzec, że niejednokrotnie przeprowadzenie ścisłej granicy nie jest tutaj możliwe: zdarzało się przecież, iż twórcy spontanicznie przyjmowa-

li pewne normy i zasady moralne, religijne czy ideologiczne, dobrowolnie podporządkowywali się określonym wymaganiom doktrynalnym i nie zawsze prowadziło to do niepowodzeń artystycznych (niewątpliwie nacisk dogmatów religijnych bywał nie tak groźny, jak presja antyhumanistycznych ideologii społeczno-politycznych; w każdym razie możemy wskazać znacznie więcej wybitnych dzieł sztuki wyrażających ortodoksyjne idee religijne niż ważnych utworów artystycznych o "prawomyślnych" treściach ideologiczno-politycznych).

Innego rodzaju kryzysy rodzą się w obrębie samej sztuki, przy czym jedne z nich dotyczą materialnego wymiaru twórczości artystycznej i są następstwem uwikłania jej w system życia społecznego (np. zakłócenia w funkcjonowaniu sztuki jako narzędzia komunikacji międzyludzkiej, które powstały w rezultacie rozpadu cechowej organizacji produkcji artystycznej i tradycyjnych form sprawowania mecenatu przez księcia czy Kościół oraz pojawienia się kapitalistycznego rynku dzieł sztuki), inne natomiast odnoszą się do duchowego aspektu aktywności artystycznej (a ściślej: aspektu "duchowo-praktycznego", ponieważ w sztuce wymiar materialny i duchowy są ze sobą ściśle splecione) i są konsekwencją wyczerpywania się inwencji twórczej czy to w zakresie idei społecznych, którymi żyje sztuka danej epoki, czy to w dziedzinie środków formalno-technicznych³. Ta druga postać kryzysu (tzn. kryzys w wymiarze "duchowo-praktycznym") jest, jak się zdaje, charakterystyczna przede wszystkim dla sztuki dzisiejszej, która pod wpływem awangardy lat 1910-1930 podniosła nowość do rangi wyznacznika twórczości artystycznej (wywindowanie nowości na szczyt hierarchii wartości sztuki współczesnej podyktowane też było częściowo wymogami rynku rządzącego się zasadami konkurencji).

Dyktat nowości w twórczości neoawangardowej, konieczność nieustannego szokowania odbiorców spowodowały niespotykaną dotąd w dziejach sztuki zmienność kolejnych "izmów", a w rezultacie - szybkie wysychanie źródeł pomysłowości. Kult innowacji nie uchronił przy tym nowej awangardy przed realizacjami wtórnymi, powielającymi rozwiązania prototypowe. Neoawangarda, tak samo jak wcześniej inne kierunki czy szkoły artystyczne, którym uda-

ło się zdobyć aprobatę przynajmniej pewnej części tzw. kulturalnej publiczności, a w związku z tym zapewnić sobie również sukces handlowy, obrosła wkrótce działaniami i manifestacjami mało odkrywczymi czy wręcz kiczowatymi (jeśli za kicz uznamy każde dzieło nieautentyczne). Okazało się, że nadmiar wolności w sztuce, odrzucenie wszelkiej dyscypliny estetycznej może stwarzać nie mniejsze zagrożenia niż przymus ideologiczny. Wszystko stało się płynne, wszelkie kryteria względne, co sprawiło, że konformiści neoawangardowi, chcący jedynie osiągnąć rozgłos w środowiskach masowego przekazu i korzystnie sprzedać swe wytwory, mieli ułatwione zadanie. Podobnie rzecz miała się z oportunistycznie nastawionymi twórcami, realizującymi "zamówienie społeczne" władz: dysponenci owego zamówienia chętnie wybaczały przecież niedostatki warsztatu artystycznego w zamian za polityczną użyteczność. I w jednym, i w drugim przypadku nastąpiły zakłócenia w społecznym obiegu dzieł sztuki - wartości pozorne przyćmiły czy wręcz wyparły wartości istotne, a dezorientacja odbiorców ulegała pogłębieniu. I w jednym, i w drugim przypadku swoiste zadania twórczości artystycznej poczęły schodzić na plan dalszy, na pierwszy zaś wysunęły się cele komercyjne bądź polityczne.

Oczywiście, rzecznik nowej awangardy mógłby kontrargumentować, że wspomniane zjawiska stanowią margines praktyki neoawangardowej i historia dokona tutaj niezbędnych korektur, przywracając należne miejsce na Olimpie sztuki dziełom nowatorskim i zarazem oryginalnym. Być może tak właśnie się stanie, lecz sytuacja, w jakiej za sprawą neoawangardy znalazła się sztuka dzisiejsza ma głębsze źródła i dlatego to, co dzieje się we współczesnej kulturze artystycznej musi poważnie niepokoić. Otóż neoawangarda, w odróżnieniu od awangardy klasycznej (wyłączając niektóre skrajne eksperymenty dadaistów czy konstruktywistów) nie poprzestała na przewartościowaniu dotychczasowych wzorców estetycznych po to, aby ustanowić własny ideał piękna artystycznego, lecz odrzuciła samą ideę sztuki jako odrębnej dziedziny kultury symbolicznej.

Najbardziej radykalni przedstawiciele nowej awangardy pragnąc znieść wszelkie granice między twórczością artystyczną a życiem i uczynić sztukę (a ściślej: doświadczenie twórcze wyni-

kłe z uczestniczwa w akcjach paraartystycznych) motorem przemian samej rzeczywistości, zanegowali cały zespół własności dzieła sztuki (i odpowiadający im syndrom cech przeżycia artystycznego), składający się na to, co określa się mianem "paradygmatu estetycznego". S. Morawski, który wprowadził to pojęcie, trafnie stwierdza, iż mimo takich lub innych przemian kanonów estetycznych w gruncie rzeczy od czasów starożytnych aż do lat sześćdziesiątych naszego wieku pewne fundamentalne założenia twórczości artystycznej pozostały nienaruszone. Do takich trwałych zasad sztuki należało między innymi przekonanie, że utwór artystyczny stanowi względnie samodzielną całość formalno-ekspresyjno-semantyczną, u podstaw której leży określona sprawność techniczno-warsztatowa (mistrzostwo), a wszystko to w ostatecznym rezultacie ma swe źródło w niepowtarzalnej osobowości twórcy. W akcie przeżycia artystycznego dochodzi do zetknięcia się owych jakości przedmiotowych z odpowiednimi oczekiwaniami, nastawieniami i potrzebami odbiorcy i ukonstytuowanie się wartości estetycznej, od wieków uznawanej za wyróżnik sztuki⁴. Właśnie ów aksjologiczny status sztuki, związany z umiejscowieniem jej w odrębnym porządku estetycznym ("świat własny" dzieła sztuki), został generalnie zakwestionowany przez zwolenników "antyszuki" w imię zwiększenia kreatywnych i dezalienacyjnych możliwości, zawartych w działaniach wyrosłych z tego, co do niedawna jeszcze nazywano sztuką.

Jak wiadomo, również surrealiści stawiali sobie podobne cele. Sztuka, w ich przeświadczeniu, nie miała być wartością autoteliczną, lecz instrumentem rewolucjonizowania świadomości (a dokładniej: podświadomości) człowieka i przekształcania w ten sposób otaczającego nas świata. Kierowali się zatem nie tyle pragnieniem powołania do życia nieznanych dotąd, autonomicznych form, ale potrzebą takiego przeobrażenia całej psychiki człowieka, jego sposobu widzenia i odczuwania świata, aby wyzwolić drzemającą w jednostce energię twórczą i wykorzystać ją dla maksymalnego poszerzenia sfery ludzkiej wolności. Wkrótce okazało się jednak, że niezależnie od swych intencji, surrealiści wykreowali zupełnie nowe, niepowtarzalne wartości estetyczne. Mimo całej odmienności ich założeń estetycznych w stosunku do sztuki

wcześniejszej, twórczość surrealistów oglądana z dystansu historycznego jawi się nam jako przedłużenie tradycji. To samo odnosi się do kubizmu, futuryzmu, ekspresjonizmu itp. - z biegiem czasu odkrywamy coraz więcej nici łączących praxis artystyczną tych kierunków z wielowątkowym dziedzictwem kultury europejskiej.

Nie można tego powiedzieć o neoawangardzie, która posunęła się w swym antytradycjonalizmie znacznie dalej, kierując swe destrukcyjne poczynania przeciwko sztuce jako takiej. I chociaż ów program samozniszczenia sztuki z różnych względów nie został doprowadzony do końca (wielu krytyków słusznie wskazuje na fakt, iż w działalności neoawangardystów w takiej lub innej formie zachowały się wartości estetyczne, przetrwała w zmienionej postaci idea dzieła sztuki, ocalał, choć mocno nadwerężony, mit artysty jako indywidualności twórczej itp.⁵, to jednak w wypadku przeważającej części realizacji neoawangardowych nie tylko zwykli odbiorcy, lecz również znawcy mają świadomość, że nie można ich mierzyć jakimkolwiek stosowanymi wcześniej wzorami czy normami, że zrywają one z tym, co zwykliśmy uważać za sztukę.

Czy sytuacja ta oznacza kryzys? A jeśli tak, to czy jest to kryzys w sensie negatywnym, prowadzący do zahamowania lub wręcz zablokowania dalszego rozwoju sztuki, czy też jest to kryzys twórczy, zapowiadający regenerację całego organizmu sztuki współczesnej?⁶ Nie da się zaprzeczyć, że neoawangardowe akcje, manifestacje, instalacje itp. są dla przeciętnego widza po prostu mało czytelne, a programowa nuda i monotonia (właściwa np. pewnym wystąpieniom konceptualistów) odstępca często nawet życzliwie nastawionych widzów. Jeśli do tego dodamy, że wiele neoawangardowych działań obraca się w kręgu autotematyzmu (zastąpienie sztuki filozoficznymi lub - co gorzej - pseudofilozoficznymi rozważaniami nad definicją sztuki, refleksjami o zmierzchu sztuki w dobie dzisiejszej itp.), to nie powinno dziwić, iż nowa awangarda pozostaje mimo wszystko ruchem elitarnym, którego wpływ na rzeczywistość społeczną jest znikomy. Niemożność spełniania przez twórczość neoawangardową funkcji intergracyjno-komunikacyjnej w większej skali społecznej na pewno jest symptomem kryzysowym, nie uprawnia wszakże do formułowania tezy o generalnym kryzysie sztuki w naszej epoce. Być może, jak sugerują

niektórzy krytycy, kryzysowi ulega nie sztuka jako taka, lecz jedynie jej mutacja neoawangardowa, która nie zdołała zrealizować swych utopijnych planów takiej przebudowy myślenia i odczuwania człowieka dzisiejszego, jaka umożliwiałaby reorientację całej współczesnej formacji kulturowo-cywilizacyjnej⁷.

*

* *

Głosy krytyków konstatujących zmierzch neoawangardy wyraźnie nasiliły się na początku lat osiemdziesiątych w związku z pojawieniem się nowego zjawiska artystycznego, jakim był ruch tzw. transawangardowy (inne nazwy to między innymi "nowi dzicy", "sztuka szyfrów", "nowa ekspresja", "malarstwo nowo-wyobrażeniowe"). Termin "transawangarda (wprowadzony przez włoskiego krytyka A. B. Olive) miał oznaczać, iż sztuka młodych artystów sytuuje się poza nurtem działalności awangardowej naszych dni, dystansuje się wobec samej idei awangardowości, tak jak ją do tej pory pojmowano. Istotnie, pod wieloma względami twórczość "nowych dzikich" wydaje się całkowitym zaprzeczeniem tych haseł, którymi żyli neoawangardyści. Przede wszystkim mamy tutaj do czynienia z rehabilitacją samego pojęcia sztuki i dzieła sztuki jako odrębnego świata, odgradzonego ramą od reszty rzeczywistości. Nowi malarze zdają się upajać samą możliwością malowania, pokrywania powierzchni płótna krzykliwymi farbami, aby dać w ten sposób wyraz własnej indywidualności (a takie rozumienie zadań twórczości artystycznej neoawangardyści uważali za przeżytek romantycznej koncepcji talentu czy geniuszu i starali się usunąć ze sztuki). Całkowicie odmienny jest też ich stosunek do tradycji artystycznej (i szerzej: kulturowej). O ile neoawangardyści traktowali tradycję jako zbędny balast (pozostając w tej sprawie nieodrębnymi dziećmi wielkiej awangardy), o tyle transawangardyści uprawiają "radykalny eklektyzm" (termin Ch. Jencksa), z upodobaniem łączą w jednym obrazie rozmaite style i maniery twórcze, bez żadnego uzasadnienia (poza, być może chęcią epatowania widza) wygierają z bogatego dziedzictwa kulturalnego ludzkości różne, nie przystające do siebie wątki, aby je nie ty-

le nawet zderzyć (gdyż to wymagałoby pewnej troski o kompozycję), ile synkretycznie zestawić w jednym dziele. Przedmiotem takiej obróbki jest nie tylko sztuka "wysoka" (tradycyjna i awangardowa), lecz również ikonosfera kultury masowej, nie wyłączając jej najbardziej infantylnych, kiczowatych przejawów. Młodzi twórcy wydają doskonale zadowoleni w świecie wyobrażeń pop-kultury, a w każdym razie nie wykazują wobec niej takiego krytycyzmu i ironii, jakie właśnie były przynajmniej niektórym odłamem neoawangardy.

Czy zatem uprawniony jest wniosek, wypowiedziany porzez niektórych krytyków, że zwycięski marsz transawangardy przez galerie światowe (trzeba przyznać, umiejętnie zorganizowany przez żądanych zysku marszandów) oznacza "pożegnanie awangardy" i początek "postmodernistycznych" przewartościowań w kulturze dzisiejszej? Przychyłam się w tej kwestii do zadania tych badaczy, którzy uważają, iż za wcześnie jeszcze na konkluzję o przełomie antyawangardowym⁸. Mimo iż nastąpiła wyraźna stagnacja działalności neoawangardowej (nieprzypadkowo nawet wytrwali sympatycy neoawangardy mówią od pewnego czasu o jej "złym samopoczuciu")⁹, to jednak prestiż neoawangardy w kręgach tzw. kulturalnej publiczności jest nadal dość wysoki. Odnosi się to, moim zdaniem, głównie do tych jej odgałęzień, które poddają krytycznemu osądowi pewne przejawy współczesnej cywilizacji, przestrzegają ludzkość przed niebezpieczeństwami, jakie niesie ze sobą ślepa wiara w postęp naukowo-techniczny, ukazują pułapki metafizycznego prometeizmu, demaskują "irracjonalny kult rozumu" (wyrażenie S. Morawskiego).

W aktualnej kulturze artystycznej obok sztuki transawangardowej występuje cała gama kontynuacji awangardowych (np. neokonceptualizm czy neogeometryzm), nie mówiąc już o sztuce jeszcze wcześniejszej - figuratywnej. Sytuacja ta zadaje kłam twierdzeniom tych ideologów neoawangardy, którzy starali się przedstawić dzieje sztuki współczesnej jako ciąg linearny. Okazuje się, że "dzikie" malarstwo nie unieważnia sztuki awangardowej, tak samo, jak ta ostatnia nigdy nie zdołała wyeliminować sztuki tradycyjnej. Dzieje sztuki współczesnej nie są bynajmniej "logicznym" procesem, w którym każda nowa postać sztuki automatycznie

usuwa w cień wcześniejszą (sztuka mimetyczna awangarda klasycyzna neoawangarda transawangarda). Stanowią raczej skomplikowany splot różnych tendencji, z których jedne zdecydowanie zrywają z zastaną sztuką i wybiegają wyobraźnią w przyszłość, inne natomiast poszukują zakotwiczenia w tradycji, sięgają do jej głębiej ukrytych, pierwiastkowych pokładów. Oczywiście, uparty zwolennik awangardy, utożsamiający sztukę w ogóle ze sztuką awangardową, mógłby replikować, że samo utrzymywanie się w kulturze różnych postaci sztuki (a nawet ilościowa przewaga tradycyjnej "produkcji artystycznej" nad awangardową) o niczym nie świadczy, liczą się bowiem wartości istotne - głębia artystycznej wizji świata i człowieka w połączeniu z wynalazczością formalno-techniczną.

Jest w tym wiele racji. Tylko taka sztuka, która potrafi wypowiedzieć jakieś istotne prawdy o kondycji człowieka współczesnego i zarazem znaleźć dla nich nowatorskie środki wyrazu artystycznego, jest w stanie przełamać nawykowe wyobrażenia i schematy ujmowania rzeczywistości, i tym samym zainicjować proces prowadzący do reintegracji obrazu świata na nowej podstawie (a być może - w niektórych przypadkach - natchnąć ludzi do działań reformatorskich). Lecz właśnie pod tym względem sytuacja sztuki najnowszej nie nastroja zbyt optymistycznie. Brak w niej bowiem dzieł, które przeciwdziałając standaryzacji ducha ludzkiego poprzez rozbijanie stereotypów narzucanych przez "masowe" społeczeństwo, zmierzałyby zarazem do ustanowienia nowego ładu aksjologicznego i odbudowania sensu wspólnotowego. Brak dzieł, które obnażając deformacje natury ludzkiej, zawinione przez jednostronnie racjonalistyczną kulturę, podejmowałyby jednocześnie próby scalenia rozbitej osobowości człowieka naszych czasów, sięgając w tym celu do najwartościowszych elementów dziedzictwa kulturowego. Jeżeli zastosujemy takie kryteria do oceny twórczości "nowych dzikich", to czeka nas nieuchronne rozczarowanie. I tak, na przykład, wydawałoby się, że mamy tutaj do czynienia z pożądanym dowartościowaniem tradycji (także tradycji narodowej czy lokalnej). Podobna postawa zasługuje niewątpliwie na szacunek, zwłaszcza w konfrontacji z nastawieniem twórców klasycznej awangardy, którzy starali się stworzyć sztukę uniwersal-

ną, co w ich pojęciu oznaczało sztukę pozbawioną konkretnych odniesień narodowych (doskonałą ilustracją realizacji tych postulatów może być racjonalna i funkcjonalna, lecz bezduszna architektura "modernistyczna", jednaka we wszystkich metropoliach świata)¹⁰. Rewaloryzacja tradycji zasługuje na uznanie również w zestawieniu z nihilizmem neoawangardy, odrzucającej wszelką tradycję i nie cofającej się nawet przed dezawuowaniem sztuki jako elementu tej tradycji.

Nowi malarze - jak już zaznaczałem - swobodnie poruszają się po całym obszarze tradycji, bez skrupowania czerpią ze skarbnicy form i stylów artystycznych, stosują skomplikowaną metaforykę, cytują różnorodne symbole kulturowe, traktując na równi kulturę elitarną i masową, historię i mitologię, codzienność i świat wyobrażeń zaczerpniętych ze sfery sacrum. Można by sądzić, że "muzeum wyobraźni", którego powstanie przewidywał A. Malraux, stało się faktem i należy się z tego tylko cieszyć. Jednakże ów "powrót do tradycji" ma również niepokojącą stronę: tradycja służy młodym twórcom przede wszystkim do paradiowania i przedrzeźniania, staje się przedmiotem zabawy. Przy tym jest to zabawa, której obca jest owa odświętna powaga, o jakiej mówił J. Huizinga. Nie można oprzeć się wrażeniu, że poza owym bogactwem kulturowych i artystycznych znaków w gruncie rzeczy skrywa się całkowita relatywizacja wartości, gorączkowe poszukiwanie zakorzenienia w tradycji i jednocześnie obawa przed jakimkolwiek ideowym samookreśleniem. Jeżeli to przypuszczenie jest słuszne, to synkretyzm stylistyczny nowej sztuki, polegający na prezentowaniu w jednym utworze heterogenicznych wątków tradycji, stanowiąłby swoisty odpowiednik zamętu aksjologicznego panującego w kulturze współczesnej.

Nieporozumieniem byłoby, oczywiście, żądanie od młodych artystów leku na wszystkie bolączki współczesnej cywilizacji, wskazań pozwalających wyjść z labiryntu aksjologicznego dzisiejszej epoki. Nie jest rzeczą sztuki formułowanie takich jednoznacznych dyrektyw, wystarczy jeśli artysta trafnie rozpozna istotę schorzeń trapiących współczesną kulturę i cywilizację, nakreśli pole możliwych rozstrzygnięć aksjologicznych, unaoczní wagę dylematów moralnych, religijnych, politycznych, stojących przed

człowiekiem naszych czasów. Tymczasem "dzikie" malarstwo zupełnie rozmija się z tymi oczekiwaniami, nie stara się w żaden sposób uporządkować obrazu świata, poddać go jakimś rygorom estetycznym, a tylko podjęcie takiego wysiłku świadczyłoby o poczuciu odpowiedzialności za kreowaną rzeczywistość.

Czyż wobec tego jedyne, co pozostało sztuce dzisiejszej, to manifestacja własnej bezsilności, pogrążenie się w hedonizmie estetycznym (bezsprzecznie, malarstwo "nowo-ekspresyjne" ze swą obfitością form i feerią barw oszłamia widza niejednokrotnie sfrustrowanego jednostajnością realizacji neoawangardowych), produkowanie nonsensownych żartów i jałowe przeżuwanie tradycji?¹¹ Czyż jedyną reakcją na wąski racjonalizm modernizmu kulturowego, skrywającego ciemne strony natury ludzkiej, miałyby być nieokiełznany irracjonalizm, przejawiający się w fascynacji tym wszystkim, co wywodzi się z prymitywnych instynktów, w lubowaniu się makabrą i koszmarami? Czyż jedyną odpowiedzią na przesadny optymizm awangardowy utopii miałyby być obraz świata absurdalnego, "świata na opak", przypominającego niektóre groteskowe wizje H. Boscha czy P. Bruegela?

Powyższe wątpliwości sprawiają, że nowa sztuka nie może być uznana za pełną, przemyślaną wypowiedź o problemach nękających świat końca drugiego tysiąclecia. Wszystko wskazuje na to, iż mamy tutaj do czynienia z przejściową formą sztuki, charakterystyczną dla ery przesilenia cywilizacyjnego. Jeśli ten stan rzeczy określimy mianem kryzysu, to pozostaje tylko mieć nadzieję, że jest to kryzys zapowiadający ozdrowienie, że z obecnego chaosu aksjologicznego wyłoni się jakaś nowa postać sztuki, która wyrazi złożone doświadczenie człowieka współczesnego w oryginalnych, a nie tylko zapożyczonych od przeszłości formach, dając w ten sposób początek nowemu organicznemu "stylowi epoki"¹².

O tym, że nie jest to nadzieja bezpodstawna świadczy fakt, iż po długim okresie neoawangardowego kontestowania sztuki, po różnorodnych (niekiedy pomysłowych i dowcipnych, niekiedy zaś jałowych i nieciekawych) prąbach zniesienia "bariery estetycznej", odgradzającej rzekomo sztukę od rzeczywistości, młodzi awangardysty (gdyż mimo wszystko zaliczam "nowych dzikich" do formacji awangardowej)¹³ próbują ocalić sztukę jako wartość kulturową,

jako niezastąpione źródło impulsów twórczych. Starają się również przywrócić sztuce jedną z jej fundamentalnych funkcji (przynajmniej od czasów romantyzmu) - funkcję ekspresyjną (wyrażanie za pośrednictwem pewnych struktur formalnych przeżyć, idei i doświadczeń jednostki twórczej). Dzieło sztuki, stanowiące swoisty "mikrokosmos estetyczny", staje się znowu śladem niepowtarzalnej osobowości twórcy. Nie znaczy to bynajmniej, że ożywiająca neoawangardę idea włączenia sztuki w nurt życia, uczynienia jej źródłem przeobrażeń samej rzeczywistości, była od początku do końca błędna. Błędny okazał się jedynie sposób, w jaki starano się osiągnąć owo przewyciężenie estetycznego izolacjonizmu sztuki, owo zespolenie sztuki z życiem.

Twórcze przekształcanie świata za pomocą sztuki nie wymaga wcale rezygnacji z właściwych jej wartości estetycznych. Wręcz przeciwnie - kreatywny potencjał, zawarty w formie artystycznej, sprawia, że patrzymy na rzeczywistość nie jako nagromadzenie przypadkowych zdarzeń, pozostających poza zasięgiem naszego oddziaływania, lecz jako wyzwanie dla ducha ludzkiego, który nie może wyrzec się kształtowania, nie zdradzając zarazem samego siebie. Niewykluczone, że jakiś zagorzały obrońca neoawangardy uzna podobne stanowisko za konserwatywne czy kapitulanicke. Tak to już jednak bywa, że po czasie rewolty, przychodzi czas rekonstrukcji. Zresztą przyszła sztuka (jeśli ktoś sobie życzy, można nazwać ją "postmodernistyczną") z całą pewnością zachowa wiele elementów sztuki awangardowej i neoawangardowej. Autentyczny postęp nie polega bowiem na przekreślaniu dziedzictwa, lecz na umiejętnym włączaniu go w nową całość kulturową, tak aby służyło nowym celom zbiorowości. Iść naprzód i nie zatracić przy tym orientacji można tylko wówczas, gdy zachowujemy pamięć przebytej drogi. A sztuka, obok wielu innych funkcji, spełnia również rolę takiej kolektywnej pamięci, rolę samoświadomości danej kultury, a zarazem łącznika między własną "nowoczesną" epoką a wielonurtową tradycją kultury.

Przypisy:

¹ Zrozumiałe, że stwierdzenie to ma charakter paradoksu tylko wówczas, gdy pozostajemy w granicach dotychczasowego, narzuconego przez ideologów awangardy, myślenia utożsamiającego "nowoczesność" i "awangardowość".

² J. Białostocki: Kryzys w sztuce. W: Kryzys w sztuce (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Lublin, gru-1985). Warszawa.1988, s. 12-13.

³ Por. J. Białostocki: op. cit., s. 14-15.

⁴ Por. S. Morawski: Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj oraz Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy. W: Tenże: Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki. Kraków 1985.

⁵ Por. np. T. Pawłowski: Wartości estetyczne. Warszawa 1987, a zwłaszcza rozdz. 8 pt. Wartości estetyczne awangardy.

⁶ Rozróżnienie dwóch rodzajów kryzysu stosuję w ślad za J. Białostockim (op. cit.).

⁷ Por. interesujące zestawienie opinii krytyków na ten temat w artykule P. Piotrowskiego "Kryzys awangardy czy kryzys sztuki?" W: Kryzys w sztuce, op. cit.

⁸ Tamże, s. 175.

⁹ S. Morawski: Uwagi o końcu ery nowożytnej i złym samopoczuciu neoawangardy europejskiej. W: Na zakręcie... op. cit.

¹⁰ Por. Ch. Jencks: Architektura postmodernistyczna. Warszawa 1987.

¹¹ Nieprzypadkowo M. Tarabuła, autorka jednego z najlepszych, jak do tej pory, polskich tekstów analizujących twórczość "nowych dzikich" zacytowała go "Żuje wszystko, co zobaczy" ("Res Publica" 1987, nr 2).

¹² O tym, iż poszukiwania w obrębie "dzikiej" plastyki nadal trwają zaświadcza interesujący artykuł K. Stanisławskiego, będący relacją z XLIII Biennale weneckiego (K. Stanisławski: Nowa klasycyzacja. "Sztuka" 1989, nr 1).

¹³ S. Morawski w wywiadzie opublikowanym w "Polityce" odmawia "nowym dzikim", których zalicza do "postmodernizmu" miana awangardy. Zdaniem filozofa, nowi artyści rezygnujący z tak charakterystycznego dla formacji awangardowej poczucia misji cywilizacyjnej, posłannictwa mającego na celu emancypację człowieka, stanowią reakcję na modernizm kulturowy i z tego powodu sytuują się na pozycjach "postawangardowych". Wydaje się, że w tym wypadku na poglądach S. Morawskiego zaciążyło wspomniane już wcześniej utożsamienie "awangardyzmu" z "nowoczesnością". Istotnie, "nowi dzicy" to najbardziej spektakularny, jak dotychczas, przejaw tendencji postmodernistycznych w kulturze artystycznej. Lecz jednocześnie młodzi twórcy poszukują swej tożsamości właśnie poprzez zdystansowanie się wobec istniejącej awangardy i w tym sensie są z nią nierozzerwalnie związani. Sprawą otwartą pozostaje natomiast to, w jakiej mierze "dzikie" malarstwo stanowi

zapowiedź przyszłych zmian w kulturze. Zależy to bowiem od tego, czy w ramach tego ruchu pojawią się wybitne indywidualności twórcze, zdolne przewyciężyć jałowy relatywizm i zaproponować jakąś nową, pełniejszą wersję humanizmu (por. "Polityka" z dn. 3.XII.1988. Tytuł wywiadu: "Perfidna gra z przeszłością").