

Małgorzata Jarmułowicz

"Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic” : polska krytyka artystyczna czasu odwilży", Piotr Juskiewicz, indeks oprac. Małgorzata Wiśniowska, Poznań 2005 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 100/2, 247-252

2009

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.

Piotr Juskiewicz, OD ROZKOSZY HISTORIOZOFII DO „GRY W NIC”. POLSKA KRYTYKA ARTYSTYCZNA CZASU ODWILŻY. (Recenzent: Waldemar Baraniewski). (Indeks: Magdalena Wiśniowska). Poznań 2005. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, ss. 336. Seria „Historia Sztuki”. Nr 29.

Jeszcze 15 lat temu istniały powody, dla których w tytule jednego ze swych szkiców Marta Fik pytała: „Czy warto pisać o socrealizmie?”. Wysyp różnorodnych publikacji na temat tego okresu, jaki przyniosły kolejne lata, ostatecznie podważył zasadność postawionego pytania i potrzebę argumentowania pozytywnej na nie odpowiedzi. Najmniejszych w tym względzie wątpliwości nie mieli już ani autorzy *Słownika realizmu socjalistycznego* (2004), ani organizatorzy konferencji naukowej, której owocem stał się opasły tom referatów *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony* (2006), ani redaktorzy wydawanego przy Akademii Bydgoskiej międzynarodowego pisma „Blok” poświęconego kulturze stalinowskiej i poststalinowskiej, ani wreszcie żaden z autorów licznych w ostatnich latach wieloaspektowych prac naukowych na temat „socu”. Podobnych wątpliwości nie ma również Piotr Juskiewicz, oddając w ręce czytelników książkę o bezpośrednich następstwach socrealizmu, jakie polskiej kulturze, a zwłaszcza polskiej krytyce artystycznej przyniósł okres odwilży. O wartości udokumentowanego przez tę publikację wysiłku badawczego przesądza zresztą jego pionierski charakter, pierwsze to bowiem tak uszczegółowione studium na temat odwilży w krytyce sztuki.

Potrzeba przetarcia nowego szlaku w niedostatecznie rozpoznanym terenie to wszakże nie jedyny argument, który kazał Juskiewiczowi penetrować właśnie tak określony chronologicznie obszar powojennych dziejów krytyki artystycznej. Autor książki *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”* podejmuje bowiem ten wątek w przekonaniu o fundamentalnej wadze badanego okresu dla dalszych losów krytyki. Odwilżowe odprężenie to w jego przekonaniu coś więcej niż tylko moment zwrotny w procesie wydobywania się polskiej sztuki spod hegemonii doktryny socrealistycznej. To czas brzemiennych w skutki wydarzeń i przemian, twórczego fermentu i wyciągania istotnych wniosków z tradycji awangardy, ale także czas narodzin postaw i strategii krytycznych, które na długie lata określą właściwości polskiej kultury artystycznej, kształtując sposób myślenia o niej co najmniej dwóch generacji. Żywość tendencji zarysowujących się w krytyce sztuki już na przełomie r. 1953 i 1954, a swe apogeum mających po październiku 1956, sięga bowiem, zdaniem Juskiewicza, roku 1989, w którym ostatecznie załamał się dotychczasowy układ polityczny. Analizując krótki epizod w dziejach polskiej krytyki artystycznej, poznański badacz wytycza więc w istocie najważniejsze punkty orientacyjne na mapie całej jej powojennej historii.

Pokusę skoncentrowania się na okresie ideologicznego i politycznego przesilenia, jakie przyniósł rok 1956, autor książki tłumaczy również potrzebą weryfikacji istotnych błędów w ocenie zjawiska odwilży, powtarzających się we wcześniejszych pracach na ten temat. Przede wszystkim Juskiewicz odrzuca więc fałszywie uproszczony binarny model relacji między PRL-owską władzą a społeczeństwem. Odwilż, odczytywana przez pryzmat tego modelu jako spektakularna erupcja wolności podarowanej Polakom podczas długich lat jej ograniczania, jawi mu się raczej jako rezultat stopniowego ewoluowania ideologicznego totalitaryzmu do postaci „miękkiej dyktatury”, co zbiegło się ze zwiększeniem społecznej aktywności i zaufania do ustroju. Cennym przypomnieniem staje się w tym kontekście fakt, że decyzje o „odmrażaniu” polityki kulturalnej zapadały w kregach władzy, a apogeum liberalizacji w płaszczyźnie kultury nałożyło się na polityczną kontrakcję (przykładem tej ambiwalencji jest cykl artykułów Stefana Żółkiewskiego na temat upartyjniienia polskiej kultury, publikowanych w szczytowym momencie odwilżowego przesilenia).

Dalekie od stereotypowych uproszczeń jest również spojrzenie Juskiewicza na samą krytykę socrealistyczną. Nie jest ona dla niego bynajmniej propagandowym pustosłowiem, merytorycznie bezwartościową daniną składaną systemowi. Przeciwnie, traktuje ją jak

świadczenie autentycznego namysłu nad fundamentalnym pytaniem o to, w jaki sposób ideologia może najlepiej i najskuteczniej przemówić poprzez środki obrazowe. Ten rzadki kredyt zaufania dla zjawiska zazwyczaj postrzeganego w kategoriach kuriozum, które wymaga zupełnie odrębnych narzędzi opisu i wartościowania, może w pierwszym odruchu budzić pewne wątpliwości, z drugiej jednak strony, taka postawa badawcza pozwala autorowi analizować skompromitowaną doktrynę z jej własnej, wewnętrznej perspektywy, a nie – jak zazwyczaj – poprzez konfrontowanie jej z tym, czego była zaprzeczeniem. Juskiewicz wybiera taką postawę również dlatego, że mieści się ona doskonale w ramach przyjętej przez niego w ślad za Richardem Wrigleyem tezy o wielogłosowości krytyki, postrzeganej jako cała sieć konkurujących ze sobą wypowiedzi, a nie jak zjawisko o jednolitej, monolitycznej strukturze. Socrealistyczna krytyka sztuki, tak niepodobna do innych „krytyk”, pozbawiona waloru subiektywizmu i paraliterackości, przestaje w świetle takiej tezy grać rolę historycznej osobliwości, lecz okazuje się jeszcze jednym dowodem na przejściową i dyskursywną tożsamość tej dziedziny literatury. Dla Juskiewicza przypadek socrealizmu potwierdza więc przywoływaną za Januszem Sławińskim potrzebę rozpoczęcia badania krytyki od rekonstrukcji jej swoistej ramy modalnej, nietrwałej granicy, którą w procesie historycznym ona sama sobie wytwarza.

Właśnie od tego – od ustalenia tożsamości i granic krytyki – zaczyna konstruować swój wykład Juskiewicz. Przeprowadzony w 1 rozdziale książki rekonesans po zastanych sądach na ten temat ma nade wszystko uświadomić problem z założonymi apriorycznie definicjami krytyki. Powtarzający się w nich schemat, polegający na umieszczeniu jej w opozycji do skonstrastowanych z nią wizji nauki, instytucji i sztuki, mnoży jedynie asymetryczne odbicia, ale nie ogarnia faktycznej złożoności przedmiotu obserwacji. Cytując Juskiewicza: wedle Sławińskiego „krytyka jest ciemną stroną idealnej wersji poznania”, u Morawskiego – „apolitycznym i antyrynkowym klerkizmem”, u Dybciaka – „moralnym sprzeciwem mającym sens politycznego gestu”, u Porębskiego – „nie mogącym jej dorównać odblaskiem sztuki, ślepą do niej miłością” (s. 26). Zawsze definiuje się ją zatem poprzez zaprzeczenie, poprzez to, czym właśnie nie jest, a co sąsiaduje z nią na zasadzie antynomii. Propozycja Juskiewicza wyrasta z innego założenia – krytyką chce on nazywać to, czym ona sama się określa, rekonstruując w tym celu prowadzony w jej kręgu dyskurs, a nade wszystko kluczowe zwroty dające się zaobserwować w tym dyskursie.

Prezentacji takiego sposobu myślenia służy w książce wskazany przez Wrigleya przykład dwóch głównych zmian wypowiedzi mających zasadnicze znaczenie w kształtowaniu się nowoczesnych systemów artystycznych – salonowego i dealersko-krytycznego. Sekwencja rozdziału 1 książki zatytułowana *Od Salomu do galerii*, która przynosi szczegółową analizę zwrotu związanego z decentralizacją artystycznego autorytetu ustanowionej we Francji w 1648 r. Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, a także z nacechowaniem miejsc sztuki za pomocą opozycji komercyjne–niekomercyjne, nie jest jednak tylko obszerną dygresją historyczną. Mechanizm opisanej w niej zmiany oblicza francuskiej krytyki artystycznej między XVII a XIX stuleciem już w kolejnym rozdziale posłuży bowiem autorowi jako model do opisu bardzo podobnej ewolucji dyskursu krytycznego w Polsce lat pięćdziesiątych. W rozdziale 2, pt. *Polityka i język*, charakterystyka czasowych podziałów w obrębie tej ewolucji wpisana została w ramy takiej samej opozycji systemu salonowego i dealersko-krytycznego. Poczynając od 1949 r. aż po r. 1989, istniejący w Polsce system artystyczny, oparty na monopolu państwa jako jedynej pracodawcy kontrolującego scentralizowaną strukturę życia artystycznego, w istocie przypomina pod względem typologicznym model salonowy. Juskiewicz śledzi kolejne fazy przeobrażeń tego modelu, zmierzających – m.in. za sprawą rosnącej liczby wystaw indywidualnych – w kierunku zachodniego systemu dealersko-krytycznego, ale to nie chronologiczna systematyka uwarunkowań zewnętrznych, nie polityczna faktografia jest dla niego kluczem do istoty zagadnienia. Właściwą perspektywę oglądu krytyki czasu odwilży narzuca finalna konkluzja, do jakiej prowadzi autora

podjęta w tym rozdziale rekonstrukcja tła historycznego badanego problemu, a mianowicie rzeczywisty zanik tożsamości krytyki po okresie realizmu socjalistycznego. Uciekając przed odpowiedzialnością za socrealistyczną kompromitację w deklarowaną subiektywność i w wolność od instytucjonalnego zakotwiczenia, krytyka skazuje się bowiem na swoistą bezdomność. Od roku 1954 rezygnuje – skądinąd bez żalu – z roli cenzora, funkcjonariusza i strażnika jedynie słusznej idei, by za cenę utraty czytelnego miejsca w układzie artystycznym zyskać odrębność własnego, osobistego głosu i prawo do wzruszenia. Jej jedynym schronieniem stają się odtąd łamy periodyków kulturalnych i poświęconych sztuce. Właśnie ku analizie tej czysto dyskursywnej, językowej formy istnienia krytyki zmierza więc również Juskiewicz.

Odmienność metody opisu prezentowanego w książce zagadnienia, jaką przynoszą ostatnie trzy rozdziały, jest bez wątpienia najcenniejszym wkładem autora w zastany dorobek badań nad krytyką czasu odwilży. Wychodząc za przykładem Wrigleya od zewnętrznej, „ramowej” historii krytyki, polegającej na charakteryzowaniu kolejnych faz jej ewolucji, Juskiewicz proponuje mianowicie poszerzenie tej tradycyjnej perspektywy obserwacyjnej o nie napisaną dotychczas historię „wewnętrzną”, która byłaby próbą odpowiedzi na pytanie o wielkie zwroty dokonujące się w kluczowych punktach wypowiedzi krytycznych. Zagadnienie języka wydaje się w istocie tyleż najciekawszym, co najmniej wyzyskanym badawczo aspektem studiów nad krytyką sztuki. Właśnie podczas jego zgłębiania zaczyna procentować zaufanie Juskiewicza do prawdziwości i szczerości refleksji krytycznej, jaką przynoszą analizowane przez niego teksty. I rzeczywiście, wbrew stereotypowemu przeświadczeniu o ich ideologicznym i propagandowym zwicnięciu, potrafi on wyczytać z nich istotny przekaz o ówczesnej sztuce. Spojrzenie skierowane do wewnątrz wypowiedzi współtworzących dyskurs krytyczny tamtego czasu pozwala bowiem jednocześnie ogarnąć problematykę wytyczania granic tego dyskursu, jak też właściwości tekstów budujących go.

Metoda, po którą sięga Juskiewicz, niezwykle wysoko ustawia poprzeczkę wymagań, jakim sprostać musi sam badacz. Uświadamia to już choćby pobieżny przegląd wykorzystanych w pracy publikacji – wybrane artykuły prasowe wchodzące w zakres prowadzonych przez autora analiz tworzą w sumie zespół ponad tysiąca tekstów! Bodaj jedynym czynnikiem ułatwiającym poruszanie się po tej imponującej bibliotece jest stosunkowo niewielka liczba periodyków udzielających na swych łamach gościny „odwilżowym” krytykom sztuki (w grupie 11 przywołanych w bibliografii pism liderami pod względem liczby artykułów tego rodzaju są „Przegląd Artystyczny”, „Przegląd Kulturalny”, „Życie Literackie”, „Kamena”, „Współczesność” i „Nowa Kultura”). Strategia lektury, pozwalającej zinterpretować i usystematyzować tak ogromny materiał, ujawniona zostaje zawczasu w pomieszczonym między dwoma pierwszymi rozdziałami aneksie, który zawiera dwie przykładowe analizy dokonane w myśl zasad przyjętych w drugiej części książki. Jak wyjaśnia sam autor, pierwsza z tych analiz, dotycząca tekstu Mieczysława Porębskiego *Iluzja. Przypadek. Struktura*, ma na celu „wskazanie na zasady i efekty interpretacji pojedynczego tekstu” (s. 53), druga zaś oprowadza po całokształcie twórczości krytycznej Jerzego Stajudy, skupiając się na wydobyciu poetyki jego pisarstwa. Ten zredukowany do dwóch samodzielnych szkiców przewodnik po zaproponowanej przez Juskiewicza metodologii badań krytyki artystycznej w spójnym planie całej rozprawy jawi się jednak raczej jak żyjący osobnym życiem naddatek, bez którego integralnie skonstruowany wykład z powodzeniem mógłby się obejść.

Panoramyczne, a zarazem skierowane do wewnątrz rozpatrywanych tekstów spojrzenie na siły i środki odwilżowej krytyki artystycznej przynosi dopiero rozdział 3 książki, zatytułowany *Dzieła w tekstach*. W tym miejscu zaczyna również w pełni funkcjonować przyjęty przez autora schemat analizy nastawionej na problematykę języka krytycznego, tzn. skupionej na dwóch podstawowych elementach tekstu: jego podmiocie i przedmiocie. Jak trafnie zauważa Juskiewicz, opis tych rudymenarnych elementów umożliwia bowiem zarazem wydobyć najistotniejszych wątków debat o krytyce: koncepcji dzieła

(konceptualizacja przedmiotu), kwestii subiektywności krytyka (podmiot) oraz prerogatyw i funkcji krytyki (stosunek podmiotu i przedmiotu). Rozdział 3 podejmuje pierwszy z tych tematów, koncentrując się na zawartej w tekście krytycznym wizji utworu. Rezultatem tak sprofilowanej charakterystyki odwilżowego dyskursu krytycznego jest rozpisany na 14 haseł-kluczy przegląd koncepcji dzieła sztuki przewijających się przez ten dyskurs na przestrzeni kilkunastu lat między rokiem 1950 a połową lat sześćdziesiątych.

Wielość i różnorodność tych koncepcji stanowić może jeszcze jeden dowód na fałszywość sądów sprowadzających zagadnienie ówczesnej myśli krytycznej do kwestii ideologicznego zniewolenia. Juskiewicz omija zresztą podejmowany już wielokrotnie trop rozważań dotyczących osobliwej sytuacji komunikacyjnej, jaka zatrzaśkiwała krytykę z tamtych lat w pułapce zobowiązań doktrynalnych. (Na regułach porozumiewania się w trójkącie: władza partyjna – krytyka – twórcy, wcześniej skupiali się np. badacze socrealistycznej krytyki literackiej, na czele z Dorotą Tubielewicz Mattsson i Januszem Sławińskim.) Nie zajmuje się również kwestią manipulacji, jakich w obrębie języka – w tym także języka krytyki artystycznej – dokonywała socrealistyczna nowomowa. Oddalony od tych problemów, skutecznie odwracających uwagę badacza od jednostkowej tożsamości czytanego tekstu, autor książki przekonująco dowodzi, że krajobraz refleksji krytycznej rodzącej się na ruinach realizmu socjalistycznego nie był bynajmniej krajobrazem pustynnym.

Jałowości i monotonii nie wykazują nawet te najwcześniejsze z przywoływanych przez niego głosów, dotyczące uwikłanego w karkołomne interpretacje pojęcia realizmu. Już tutaj wyłania się bowiem kilka konkurujących ze sobą propozycji, jak choćby wskazywany przez Mieczysława Porębskiego model realizmu postrzeganego jako alegoria historiozoficzna albo postulowana przez Bohdana Czeszkę koncepcja skojarzona z „realistyczną metaforą”. Ważny i ciekawy moment przesilenia w myśleniu kategoriami doktryny socrealistycznej odnajduje Juskiewicz w wypowiedziach z lat 1953–1955, akcentujących prawo twórcy do ekspresjonistycznej emocji i eksperymentu artystycznego, pod warunkiem, że nie narusza on politycznych dogmatów. Ta liberalizacja stosunku do wyklętego wcześniej „formalizmu” dokonuje się wprawdzie za cenę zdevaluowania znaczenia formy na rzecz intencji politycznej artysty, stanowiącej teraz argument umożliwiający rozgrzeszenie „postępowych”, choć formalnie obcych twórców zachodnich. Jednak przy takich zastrzeżeniach rację bytu odzyskują wreszcie związane z nadrzędnie traktowaną treścią plastyczna metafora i ekspresywna deformacja.

Poczynając od 1955 r. w dyskusji na temat statusu i funkcji dzieła sztuki ujawniają się już wyraźne sygnały odwilżowej reformy myślenia. Za sprawą Juliana Przybosia do łask próbuje wrócić tradycja konstruktywistycznej awangardy. Tadeusz Kantor proponuje zastąpienie kategorii realizmu oryginalną koncepcją autonomicznego dzieła związanego z życiem poprzez pośrednictwo egzystencjalnie nacechowanej przestrzeni i materii. Po roku 1956 realizm lokowany jest już w kontekście zagadnienia formy, która dominuje nad intencją, a coraz większe znaczenie zyskuje akcentujący emocjonalność i – krok po kroku – coraz bardziej indywidualizujący się podmiot. Wreszcie lata 1957–1958 dopełniają ten wciąż wzbogacający się pejzaż refleksji krytycznej o formuły myślenia na temat dzieła sztuki, jakie rzutować będą na oblicze polskiej krytyki przez szereg następnych lat, ustalając swoisty kanon wykładni teoretycznych w tym zakresie. Jak zauważa Juskiewicz, największą karierę zrobił w okresie odwilżowego fermentu „niemy dramat form”, czyli „ostateczna redakcja splotu realistycznej metafory i ekspresywnej deformacji” (s. 143), dopuszczająca abstrakcję i nastrojowość w miejsce literackości znaczeń. Pojawiły się jednak również koncepcje zakładające dalej posuniętą autonomię dzieła. Porębski, obwarowując się licznymi zastrzeżeniami, zasugerował zmianę perspektywy pojmowania znaczenia obrazu z historycznej na antropologiczną. Priorytetową pozycję zaczęło zyskiwać *medium* artystyczne jako zasadniczy przedmiot wysiłku twórczego i zarazem źródło kryteriów wartościowania, przy czym akcent na wizualny walor obrazu przełożył się zarazem na kon-

struktywistyczno-kolorystyczny, uprzywilejowujący formę język tekstów krytycznych. Osobny wymiar nadał temu prymatowi *medium* Przyboś, wiążąc go z problematyką uni-stycznie pojętego widzenia, kojarzonego z kolei z utopijną wizją sztuki, która w przyszłości zbliżyłaby się do prawdy ludzkiego życia w ten sposób, że po prostu stałaby się elementem naszego codziennego krajobrazu.

Rejestr postaw krytycznych pojawiających się na fali odwilżowych odblokowań zamknęły wreszcie dwa wyraziste sygnały dystansowania się krytyki od frenetycznego entuzjazmu, z jakim niewiele wcześniej witano w polskim krajobrazie artystycznym sztukę nowoczesną. Pierwszym z nich była koncepcja analizy krytycznej, w której miejsce oceny biegłości warsztatowej i twórczej wrażliwości zajęła sięgająca głębszych sensów refleksja nad procesem historycznym, w jakim uczestniczy dzieło. Ostatnim, również w tytule książki ulokowanym na antypodach socrealistycznych „rozkoszy historiozofii”, stała się wizja sztuki nowoczesnej jako „gry w nic”, czyli swoistego rytuału społecznego wpisanego w mechanizmy mody, komercji i zmywy środowiskowej. Dokonany przez Juszkiewicza przegląd wariantów myślenia krytycznego o dziele sztuki spinają zatem wyrazistą klamrą biegunowo odmienne koncepcje, oznaczające punkt wyjścia i umowny finał obserwowanego wy-cinka dyskursu krytycznego. Trudno przy tym nie odnieść wrażenia, że ruch myśli krytycznej, jaki śledzi autor książki, w obu tych punktach granicznych naznaczony jest goryczą skonstatowanej wcześniej lub później porażki. Na początku ma ona smak narzuconej siłą utopii, na koniec zaś – rozczarowania owocami naiwnie pojętej swobody.

Wypróbowaną w rozdziale 3 taktykę porządkowania badanego problemu za pomocą wyrazistych haseł tytułujących kolejne sekwencje wywodu Juszkiewicz stosuje także w rozdziale 4, tym razem analizując podmioty i przedmioty (taki jest też tytuł omawianego rozdziału). Pierwszy człon tego zestawienia, podmiot, traktuje jak „tekstową analogię spełnianych i projektowanych ról krytyki”, przedmiot natomiast (rozumiany tu jako opis, wypowiedź krytyczna) – jak „tekstową projekcję sposobów widzenia dzieła i reagowania nań” (s. 188). Chronologia przemian, jakim podlegał dyskurs krytyczny pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, uzasadnia pierwszeństwo problematyki podmiotu w porządku 9 pomieszczonych w rozdziale całości. Autorytet podmiotu wyniesionego przez socrealizm do rangi wszechwiedzącej wyroczeni przysłonił wszak skutecznie wszystkie pozostałe kwestie związane z kształtem tekstu krytycznego. Pierwsze z istotnych przeobrażeń związanych z krytyką okresu socrealistycznego również w wywodzie Juszkiewicza dotyczą więc kategorii krytycznego „ja”. Autor książki układa je w ciąg obserwacji rejestrujących naj-pierw stopniowe zastępowanie podmiotu osobowego przez głos anonimowej i nieomyślnej zbiorowości, a potem ruch odwrotny – od autorytatywnego „my” do spersonalizowanej jednostki, wypowiadającej się z pozycji „prywatnej”, pozainstytucjonalnej. Ciekawą metamorfozę odnotowuje Juszkiewicz również w obrębie podmiotu reprezentującego zbiorowość: od 1954 r. coraz częściej jest to zbiorowość skonfliktowana z socrealistami i kadrami akademicką, a w miarę postępowania kompromitacji stalinowskiego systemu owo „my” zaczyna oznaczać wspólnotę ludzi rozliczających się z niegdysiejszego zaangażowania ideologicznego i politycznego.

Relacje między podmiotem a opisaną przez niego wizją dzieła sztuki autor obserwuje w perspektywie tendencji określonych we wcześniejszym rozdziale jako „oczywisty prymat *medium*” i „niemy dramat form”. Pierwsza z nich eksponuje w wyjątkowy sposób „ja” krytyczne, zaangażowane w odbiór dzieła zarówno na poziomie intelektualnym, jak i fizjologicznym – poprzez rejestrację procesu jego wzrokowej percepcji. W kontekście „niemego dramatu form” Juszkiewicz powołuje się z kolei na klasyfikację przedmiotów opisu przejętą od Michaela Baxandalla, wskazując przykłady oparte na rekonstrukcji akcji twórczej oraz na modelu asocjacyjnym, związanym z elementami abstrakcyjnymi („*symilia*”) bądź przedmiotowymi („*symilia bis*”). Problematykę metod krytycznego opisu dzieła badacz zamyka – wzorem wcześniejszego rozdziału – analizą sądów negatywnie oce-

niających stosowane w tym zakresie praktyki, konstatując długotrwałą, niestety, aktualność tych sądów. Eksperycki żargon zarzucany omówionym wcześniej modelom pisania o sztuce przetrwa bowiem w tekstach krytyków pełniących rolę stałych komentatorów na łamach poszczególnych periodyków.

Rozdział 5, ostatni, wedle intencji autora ma odpowiadać na pytanie o sposób systematyzowania i hierarchizowania świata artystycznego przez krytykę czasu odwilży, czyli po prostu o to, czemu przede wszystkim poświęcała ona wtedy uwagę. Ta przepastna formuła owocuje dość swobodnym, na zasadzie *silva rerum*, nagromadzeniem różnorodnych wątków tematycznych, po części już odnotowanych w rozdziałach wcześniejszych. Rolę klucza porządkującego pełni użyte jako tytuł całego rozdziału pojemne hasło „podziały”, akcentujące konfrontacyjny charakter tez stawianych w dyskursie krytycznym tamtego czasu. Juskiewicz skupia się na dwóch najważniejszych liniach tych podziałów: pierwszy dotyczy problemu tradycji artystycznej, drugi – relacji między strukturami władzy i ekonomią a domeną sztuki. Tym razem układ całego wywodu nie zostaje ujęty w wyraźne karby kalendarza historycznego, rządzi nim w dużym stopniu zasada autorskiej dowolności. Szczególna konsekwencja cechuje za to sposób przedstawienia każdego z sześciu osobno potraktowanych zagadnień. Badacz już w tytułach podrozdziałów zderza ze sobą biegunowo zróżnicowane pojęcia, akcentując dynamikę obserwowanych przemian. Losy doktryny socrealistycznej śledzi „od planowego odwrotu do pokusy niepamięci”, poprzez kategorię młodości wiedzie ku hasłu „deformacja”, nowoczesność zestawia ze współczesnością, przeobrażenia w sferze organizacji życia artystycznego dzieli na sekwencje: „od przymusu feudalnego do ekonomicznego”, „od nadziei na autonomię do walki ze szmirą”, „od utopii planistycznej do utopii samorządowej”. Mnoży więc sygnały procesualności interesującego go zjawiska, płynności kategorii, które określają jego kształt i granice. Ten kończący książkę wgląd w krąg tematów, wokół których obracał się odwilżowy dyskurs krytyczny, choć w sposób nieunikniony skazany na cząstkowość, raz jeszcze potwierdza celność metody analitycznej przyjętej przez autora. Obliczona na „uwidocznienie efektywnej pracy dyskursu”, na chwytnie go w ruchu, w momencie brzemiennej w skutki zwrotów i przesileni, wchodzi w możliwie najowocniejszą symbiozę z naznaczonym historyczną wyjątkowością przedmiotem badań.

Małgorzata Jarmułowicz
(Uniwersytet Gdański
– University of Gdańsk)

Abstract

The text discusses Piotr Juskiewicz's book on Polish artistic criticism in the thaw time. Juskiewicz attempts to verify the crucial errors in the assessment of these issues, and analyses them from his own, internal perspective. He concentrates mainly on the problems of critical language, discourse limits, and on the characteristics of the texts which build the discourse. Emphasizing the key role that the thaw time played in shaping the further attitudes and critical strategies, Juskiewicz marks at the same time the most important points of reference on the map of post-war art criticism.

Paweł Ćwikła, BOKSOWANIE ŚWIATA. WIZJE ŁADU SPOŁECZNEGO NA PODSTAWIE TWÓRCZOŚCI JANUSZA A. ZAJDLA. (Recenzenci: Bogusław Sułkowski, Wojciech Świątkiewicz). Katowice 2006. Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, ss. 226.

Książka Pawła Ćwikły, poświęcona wizjom totalitarnych „ładów społecznych” w powieściach Janusza A. Zajdla, stanowi próbę socjologicznej interpretacji literatury. W *Boksowaniu świata* – posłużę się tu słowami autora, mogącymi pełnić funkcję autokomentarza do zaproponowanej przez niego metodologii – przede wszystkim „idzie o przyjrzenie się