

Edward Łazikowski

Stosunek do tradycji a fazy przemian w sztuce

Civitas Hominibus : rocznik filozoficzno-społeczny 2, 81-87

2007

Artykuł został 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.

Edward Łazikowski

Stosunek do tradycji a fazy przemian w sztuce¹

Moje widzenie dziejów twórczości artystycznej postrzegam poprzez optykę, jaką daje mi badanie jakości ustosunkowania się generacji dopiero wstępujących na arenę twórczą sztuki – do dotychczasowego dorobku artystycznego sztuki światowej. Uznałem bowiem, że jakość tego stosunku decyduje w bardzo istotnym stopniu o obliczu sztuki dopiero się kształtującej; sztuki, którą oni stworzą.

Sprowadzając rzecz do niemal lakonicznej prostoty i schodząc z najwyższego stopnia powagi, można by rzec, zwracając się do młodych, zaczynających dopiero tworzyć adeptów: powiedzcie mi, jaki jest wasz stosunek do zastanej tradycji, a powiem wam, jaką sztukę macie szansę stworzyć.

Otóż, pomijając niuanse i mniej znaczące szczegóły, można rozpoznać w całych dziejach sztuki światowej trzy zasadnicze rodzaje postaw:

1. **Postawę konstruktywną**, postawę szacunku i akceptacji dorobku artystycznego tradycji, postawę, która chce kontynuować zastane wzory i sposoby twórcze; uważając jakąkolwiek zmianę za błąd i nieumiejętność.
2. **Postawę wybiórczo-konstruktywną**, która tylko do jakiejś części tradycji jest ustosunkowana pozytywnie, podczas gdy do innej jej części – negatywnie. Zazwyczaj negatywnie ustosunkowana bywa do tradycji najmłodszej, czyli do dorobku artystycznego bezpośrednio poprzedzającej ich generacji. Natomiast – pozytywnie – do większych czy mniejszych obszarów sztuki dawnej. Często jakieś fragmenty tej ostatniej są specjalnie akcentowane i wskazywane przez nią, jako bardzo cenne źródła inspiracji.

¹ Pierwotna wersja tej koncepcji była zamieszczona w katalogu mojej wystawy indywidualnej *Edward Łazikowski. Rysunki, obiekty*. Wydawnictwo: Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Łodzi w 1985 r.

3. **Postawę zdecydowanie destruktywną i totalnie krytyczną** wobec tradycji, całej tradycji. Artyści cechujący się taką postawą uważają tradycję za przeszkodę, która działa hamująco na tempo wkraczania nowego pokolenia w przyszłość. Dlatego też uważają, że trzeba się zdecydowanie od niej odciąć, a nawet – żeby ją zburzyć do samych podstaw, aby nie zatruwała swą zmurszałą aurą atmosfery twórczej, sprzyjającej powstawaniu nowoczesnych dzieł dla nowoczesnego świata. Raczej nie znajdują w niej niczego, co uznaliby za warte kontynuowania. Oni chcą po prostu zacząć wszystko od nowa. Chcą zupełnie nowej sztuki.

Rychło okazało się, że wyznawcy tej postawy uczynili destrukcję (tradycji) swoim sposobem tworzenia nowej sztuki. Wynaleziony przez awangardę, bo właśnie o nią tu chodzi, **destruktywny sposób tworzenia** okazał się sposobem zupełnie nowym i nadzwyczajnie efektywnym. Był piorunująco szybki i doskonale przystający do tego, co działo się w wynalazczości, a zwłaszcza w technice komunikacji i informacji tego czasu. Toteż bardzo szybko przyniósł on rzeczywiście rewolucyjnie nową sztukę.

Jej historia miała przebieg lawinowy. Poszczególne operacje destrukcji, uderzające w poszczególne dzieła przeszłości czy też w poszczególne elementy konstrukcyjne ich budowy – może dlatego, że odbywały się w warstwie symbolicznej, duchowej, a nie w materialnej; że nie były wulgarną dosłownością niszczenia jakichkolwiek dzieł, to – burząc „Stare” jednocześnie, tym samym aktem – budowały „nowe”. Można to też nazwać tworzeniem poprzez destrukcję.

Teraz, po naszkicowaniu głównych rodzajów postaw artystów wobec tradycji, zajmę się przyporządkowaniem ich do konkretnych fragmentów dziejów historycznych sztuki. Postaram się też odpowiedzieć na pytanie: Jak i w jakich okolicznościach się one rozdziły i jak długo panowały?

Wszystko to będę musiał z pewnych względów zrobić także w formie skrótowego szkicu, chociaż zdaję sobie sprawę, że trzeba by napisać bardzo obszerną pracę, zaopatrzoną w masę cytatów z wypowiedzi, tak samych artystów, jak i teoretyków sztuki, oraz zilustrowaną licznymi reprodukcjami odpowiednich dzieł sztuki. Zostawiam to na później. Tymczasem chyba warto spróbować zrozumieć się „w pół słowa”.

Postawa konstruktywna

Zatem, jeśli chodzi o postawę konstruktywną, to uważam, że zapewne rodzić się ona musiała wraz z rodzeniem się samej sztuki; zwłaszcza wtedy, gdy sztuka zaczęła się wyodrębniać w osobną dziedzinę z kulturowych i religijnych obrzędów, w jakich uprzednio tkwiła. A tkwić tam musiała niezmiernie długo. Wobec tego siła tradycji po prostu musiała, w tym wypadku, odgrywać zasadniczą rolę. Pozostawanie jej wiernym było regułą, a odstępstwo nie do pomyslenia. Wewnątrz poszczególnych starożytnych organizacji państwowych basenu Morza Śródziemnego, mimo odrębności obowiązujących kanonów sztuki, konstruktywna postawa wobec tradycji była żarliwie i intuicyjnie ściśle wierna. Toteż jakieś wyraźniejsze zmiany można wyłowić penetrując bardzo długie odcinki czasu jej historii. Trwała ona aż do początku znacznego umasowienia się chrześcijaństwa, w którego łonie wnet zaczęła powstawać sztuka o wielu odmiennych cechach charakterystycznych.

Postawa wybiórczo-konstruktywna

Myślę, że postawa ta zaczęła się rodzić w czasach początków chrześcijaństwa, w czasach ostrych prześladowań, w czasach potajemnych zebrań na modlitwy i nabożeństwa. Najważniejsze zabytki nowej sztuki z tego okresu możemy znaleźć w katakumbach rzymskich.

Trzeba tu zaraz dodać, że na samym początku, bardzo krótko, postawa ta była bliska postawie destruktywnej; ponieważ odrzucała niemal całą kulturę antyczną, oczywiście za wyjątkiem tego, co reprezentował Stary Testament i pierwsi ojcowie Kościoła, którzy przecież w wysokiej kulturze antyku wyrosli i byli nią przeniknięci. Kultura antyczna jednak była w owym czasie, w oczach chrześcijan, wyrazem zdegenerowania elit rządzących i bardzo wroga wobec tych wartości, które nieśli ze sobą wyznawcy Chrystusa.

Dlatego sztuka wczesnochrześcijańska zaczyna od najprostszych elementarnych form – niemal od nieporadnie stawianych znaków i symboli, od operowania najprostszymi formami wyrazu. Potem oczywiście to się zmienia; obok **krytyki i potępienia pewnych enklaw w kulturze antycznej**, np. panujących wzorców obyczajowych, innych istniejących religii, dzikich pogańskich misterii, niewolnictwa, zbytniego kultu dla ciała – także – **zaczyna dostrzegać w niej i pozytyw**, np. osiągnięcia w dziedzinie architektury, budownictwa, filozofii (ze specjalnym wskazaniem na Sokratesa, Platona i Arystotelesa), retoryki. Korzystanie z tego dorobku i rozwijanie go dalej przyczynia się do wykształcenia się między innymi stylu romańskiego, wykształcenia się wysokiego poziomu piśmiennictwa i rozwoju filozofii chrześcijańskiej.

Potem, już własne doświadczenia, wynalazki i przeżycia średniowiecznych społeczeństw pozwalają wytworzyć ściśle własny, jakże oryginalny, zupełnie niepodobny do wzorów antycznych – styl gotycki.

Następnie przychodzi renesans stworzony przez twórców wykazujących dość ostrą awersję do gotyku (do bezpośredniego swojego poprzednika), natomiast bardzo entuzjastycznie nawiązujących właśnie do antyku (a więc do odleglejszej tradycji), jako do skarbnicy wytworzonej przez społeczeństwa o wysokiej, wyrafinowanej kulturze. Dla artystów renesansu gotyk, to owoc (Gotów) ludów jeszcze mało cywilizowanych.

W tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na to, że właśnie w tej fazie, fazie przechodzenia sztuki z gotyku do renesansu, dochodzi do głosu bodaj po raz pierwszy charakterystyczny schemat mechanizmu zmian, który potem w przyszłości powtórzy się po kilkakroć.

Dla jasności przytoczę jeszcze raz zasady przebiegu tego mechanizmu. Mechanizmu wynikającego z postawy wobec zastanej tradycji, przyjętej przez rozpoczynających swoją twórczość artystów. A postawę tę nazwalibyśmy powyżej wybiórczo-konstruktywną.

Wybiórczą i konstruktywną, bo wybiera z tej tradycji tylko pewne fragmenty, które wysoko ocenia, które podziwia i chce do nich nawiązywać, chce się nimi inspirować przy tworzeniu swojej sztuki (traktuje je konstruktywnie) – to pierwszy moment tej postawy. Drugim jej momentem – jest wybieranie jeszcze jednego fragmentu z dorobku dotychczasowego sztuki, przy czym regułą jest, że zawsze bywa nim najświeższy dorobek artystyczny, czyli dorobek poprzedniej generacji. Ale ten fragment jest traktowany zdecydowanie bardzo krytycznie. Deprecjonuje się go i często lekceważy, chce się od niego jak najwyraźniej odciąć, a nawet akcentuje się to odcięcie (więc traktuje destruktywnie).

Powyżej naszkicowany mechanizm przechodzenia z jednego stylu czy kierunku w sztuce w kolejny, następujący po nim, zadziałał w identyczny sposób, jeszcze w przypadku przejścia z baroku do klasycyzmu, z klasycyzmu do romantyzmu i z romantyzmu do realizmu.

Klasycyści potępiają barok za jego nadmiar dekoracyjnych form, za dynamikę i wielką komplikację założeń kompozycyjnych jego dzieł. Natomiast nawiązują do najlepszych przykładów klasyki sztuki starożytnej. Jest to nowy renesans starożytnych ideałów.

Romantycy z kolei buntują się przeciw klasycznej oschłości i kultowi wysublimowanych wzorów przeszłości. Za to nawiązują chętnie do średniowiecza, do form żywej natury i bogactwa przejawów sztuki ludowej. W przeciwieństwie do swych poprzedników, lubią dynamikę, napięcia i mocny wyraz.

Natomiast realisci wyrażali swą dezaprobatę dla ideałów romantyzmu. Odrzucali przesadną nastrojowość, sztuczną i przesadną dynamikę gestów, samotnicze demoniczne postawy artystów i ich bohaterów. Jeśli zaś chodzi o nawiązywania do jakichś fragmentów przeszłości – to artyści tego nurtu czynią to fragmentarycznie, nierzadko każdy z nich ma inne źródła, ale wszyscy w zachowanej tradycji poszukują efektów rzetelnego studiowania natury, ludzkiego losu, oddania prawdy o wykonywanej pracy. Z niej biorą też podstawy swojego warsztatu.

Inne, pozostałe przejścia, charakteryzują się mniejszym niezadowoleniem ze stanu sztuki zastanej, przynosząc działania na rzecz jej dalszego rozwijania, bez wprowadzania jakichś wyraźniejszych zmian. – Tak było w przypadku przejścia z renesansu do baroku, z baroku do rokoka, z impresjonizmu do postimpresjonizmu.

Jeśli chodzi o przejście stylistyczne od kubizmu do futuryzmu, to miało ono nieco złożony charakter, gdyż w tym przypadku, jeśli chodzi o sam futuryzm to – co innego czynił swoją teorią, a co innego praktyką. Zrealizowane dzieła futurystyczne nie stanowią bowiem jakiegoś wyraźnego odstępstwa od kubizmu; kubistyczne rozwiązania zostały jedynie poszerzone o zagadnienia dynamiki i ruchu. Natomiast futurystyczne hasła i manifesty stawiają ten kierunek rzeczywiście – **w totalnej opozycji do całej dotychczasowej tradycji artystycznej**. Dlatego ten właśnie kierunek stanowi wielki przełom w dziejach sztuki, przy czym sam – też jest na dwoje przełamanym. Jedna część jego postawy spoczywa po jednej stronie granicy – w epoce sztuki tworzonej w wyniku postawy wybiórczo-konstruktywnej wobec tradycji, a druga część podstawy reprezentuje postawę całkowicie destruktywną wobec niej.

A więc futuryzm zarówno zamyka ciąg wybiórczo-konstruktywnego sposobu tworzenia sztuki, jak i otwiera zarazem całkowicie negatywny stosunek do tradycji i zapowiada destruktywny sposób tworzenia.

Dadaizm – następujący bezpośrednio po futuryzmie, jest właśnie tym kierunkiem, który odkrył ten nowy sposób tworzenia – **tworzenia poprzez destrukcję**. Chodzi o destrukcję dzieł należących do tradycji i najdobitniej ją reprezentujących. Przy okazji warto powiedzieć, że potępienie całej dotychczasowej tradycji artystycznej wynikało u niego z zupełnie innych motywacji niż w futuryzmie. Dadaizm przeciwstawiał się dotychczasowej tradycji (nie wyłączając futuryzmu), ponieważ jej osiągnięcia nie tylko nie ulepszyły stosunków międzyludzkich, ale postępowały razem z tymi osiągnięciami, współtworzyły je. A one, od czasu do czasu, przywoływały ludzkość do wzajemnych mordów na wielką skalę. Tak też było w czasie działalności futurystów i dadaistów podczas I wojny światowej. Wielu futurystów zresztą poległo na niej, wcześniej głosząc żarliwie – o ironio – jej pochwałę.

Dadaizm przeciwko takiemu światu podejmuje śmiały bunt. Bunt ten ma jednak przede wszystkim aspekt burzący, destruktywny, niszczący, unieważniający. Poprzez te akty przebijają się mniemanie ich uczestników i sprawców, że burząc „stare”, jednocześnie tym samym aktem budują „nowe”, lub inaczej: tworzą poprzez destrukcję. Zapoczątkował to M. Duchamp przez domalowanie brody i wąsów Mona Lizie na reprodukcji sławnego i może najbardziej uświęconego przez tradycję – dzieła. I od tego czasu w ramach kolejnych artystycznych awangardowych **-izmów**, niemal wszystko, czym charakteryzowała się tradycja, a więc: figuratywność, realizm przedstawienia, stereotyp piękna, kunszt cyzelatorski, zasady kompozycji, techniki wykonawcze, bogactwo form, uświęcone tematy, zasady perspektywy i przedmiotowość dzieła – było stopniowo atakowane i eliminowane, a każdy z tych ataków, z osobna – otwierał nowy kierunek artystyczny. Na przykład abstrakcjonizm eliminował figuratywność w obrazie, surrealizm eliminował realizm i stereotyp piękna, malarstwo gestu – kunszt cyzelatorski i w ogóle sposób powstawania obrazów, happening eliminował powierzchnię obrazu i sam jego przedmiot, był bowiem swoistego rodzaju malarstwem wyrosłym ponad powierzchnię obrazu itd.

Ten wyżej opisany sposób tworzenia funkcjonował gdzieś do połowy lat 70. XX w. eksploatując się niemal do szczytu.

Skończyło się to sztuką konceptualną, która w swych propozycjach skrajnych, momentami, chciała obyć się bez jakichkolwiek materialnych środków przekazu; chciała, by dzieła sztuki były nie tylko tworzone i przechowywane w strefie mentalnej, ale i przekazywane między ludźmi bez posługiwania się przedmiotami fizycznymi, zwłaszcza w odwołaniu się do ich walorów estetycznych.

Tutaj chciałbym poświęcić trochę miejsca innemu jeszcze nurtowi sztuki współczesnej, któremu również przyszło być po obydwu stronach granicy różnych kolejnych epok. Nurt ten jednak nie występował w jednej postaci, lecz miał dwoistą egzemplifikację. Myślę tu o happeningu i performance. Są to naturalnie dwa odrębne nurty, wszelako tak dużo je łączy, iż uznałem, że warto w tym miejscu rozpatrywać je łącznie – jako mutację wcześniejszych najrozmaitszych: działań, akcji, interwencji, parateatralnych demonstracji, skandalizujących mityngów. Chcę tu powiedzieć, że o ile sztuka występująca w formie happeningu została zanegowana wraz z innymi ówczesnymi formami sztuki przez konceptualizm, to sztuka występująca w formie wycoczwarzonej z happeningu, że tak to ujmę – **performance** – znalazła się w sytuacji negowania konceptualizmu, chociaż nie było to jej celem, ale, co warto uwagi: performance był tym nurtem (tak mi się wydaje), który był pierwszym z awangardowego szeregu, który nie zanegował całej dotychczasowej tradycji, jak to one zwykły czynić. Dlatego jego narodziny i w miarę pomyślny rozwój mógł się odbywać w czasie postmodernistycznym, a nawet z powodzeniem funkcjonować do dziś dnia.

Tak czy inaczej, załamanie się totalnie krytycznego stosunku do tradycji i załamanie się destruktywnego sposobu tworzenia nastąpiło głównie przez to, że wyczerpały się zasoby tradycyjnych form, które można by jeszcze destruować. Sądzę, że oprócz tego wyczerpania nie było innych równie mocnych czynników, które miałyby wpływ na pojawienie się zmiany. – W każdym bądź razie, na pewno nie powstało wcześniej, a przynajmniej nie zostało ujawnione, jakiegoś potężnego dzieła czy zespół nowatorskich dzieł wypracowanych wzmocnionym wysiłkiem intelektualnym, które byłoby, czy które byłyby, w stanie mocą swojej wymowy odepchnąć poprzedników od ich „warsztatu pracy”.

Znalazłszy się w epoce pozbawionej destruktywnego sposobu tworzenia, oczywiście znaleźliśmy się automatycznie w świecie, w którym tworzyć można tylko w sposób **konstruktywny** lub w sposób **wybiórczo-konstruktywny**, gdyż jakiś jeszcze inny sposób, jak na razie, nie pojawił się lub nie został zauważony. Wydawałoby się zatem, że siłą rzeczy, skazani jesteśmy na sztukę pozbawioną bardziej kontrastowych, bardziej odbiegających od przeciętnych, propozycji artystycznych. – I rzeczywiście częściowo tak jest, jeśli nie liczyć dość tanich działań posługujących się skandalem depczącym ludzką godność, uczucia, przekonania, wiarę; wyraźnie obliczonych na z góry wiadomą reakcję (taniej uciechy lub zajadłej nienawiści) **masowego odbiorcy**, a nie na reakcję – **awangardy społeczeństwa**. Jej nie mają do zaferowania zgoła nic, chyba że – wywołanie zażenowania.

Wszelako obok performance mamy jeszcze inny młodszy od niego nurt sztuki zwany **instalacją**. Myślę, że jest to sztuka wyrosła z wybiórczo-konstruktywnego stosunku do tradycji. I ona właśnie, obok performance, łącznie z jego elektroniczno-medialnym odłamem – stanowi wyraz artystyczny naszych postmodernistycznych czasów. Warto zauważyć, że nie operując całkowitą wywrotowością swych czynów, jak zwykły to czynić nurty awangardowe posługujące się destruktywnym sposobem tworzenia, oferuje nam ona nie mniej interesujące, chociaż oczywiście nie zupełnie nowe i nie tak zaskakująco sensacyjne dzieła.¹

Jak rzekliśmy, mamy sztukę pozbawioną większych kontrastów, ale jak by w zamian, niesłuchanie wzrosła nam ilość drobnych różnic. Widzę w tym przejaw zachodzenia podobnych zmian, jakie zachodzą w dziedzinie narracji o jakiej mówi nam Jean Francois Lyotard², mianowicie: chodzi mi o proces załamania się tzw. „wielkich narracji”, co dopuściło do głosu wielość „narracji małych”. – Ten fakt uderza nas, jako wyraźne podniesienie się stopnia fragmentaryzacji świata sztuki. I oczywiście – nie tylko świata sztuki, np.: pojawienie się szeregu nowych oryginalnych propozycji w dziedzinie ustroju społecznego. Chcę wskazać przy okazji na to, że po załamaniu się projektu komunistycznego, żaden nowy, pomyślany całościowo i dla całego świata – nam nie przybył, ale przybywa nieustannie masa fragmentarycznych pomysłów uzdrawiających. I jeśli wielka i zdrowa integracja dla cywilizacji może przyjść, to właśnie, jak wolno mi sądzić – przez pogłębianie się procesu – o paradoksie – fragmentaryzacji, gdyż przez niego wiedzie droga do wyższej integracji świata. Integrowanie go przy pomocy tylko „manewrów” imperialnego mocarstwa czy współzawodniczących ze sobą mocarstw, i to w momencie – zanim w sposób naturalny nie osiągnie on (świat) wystarczająco głębokiego rozdrobnienia swej struktury – uważać należy za zdecydowanie gorszy; niebezpieczniejszy i bardziej represyjny.

W moim przekonaniu, urobionym sobie na podstawie nie tylko obserwacji, ale własnych doświadczeń twórczych, ciągle pogłębianie procesu fragmentaryzacji świata jest tendencją pozytywną i zarazem nieuniknioną. Fragmentaryzacja bowiem ma w sobie dwa mechanizmy działające równocześnie, mechanizmy nawzajem warunkujące się i napędzające: **mechanizm rozdrabniania** świata na coraz drobniejsze elementy oraz **mechanizm integrowania ich** w coraz większe struktury. Ten ostatni: będzie tym silniejszy, tym wyższy, im z mniejszymi elementami rozdrobnionego świata będzie miał do czynienia.

² J.F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa: Fundacja Alatheia, 1997.

Niebezpieczeństwa i obawy wynikają z tego, jak te procesy będą przebiegały. W jakim zakresie i jak licznie włączają się w niego twórczo świadome swej podmiotowości jednostki ludzkie i ich najróżniejsze organizacje.

Lecz trzeba jeszcze zapytać: czy negatywny stosunek do tradycji musi owocować zaraz tylko destruktywnym sposobem tworzenia?

Odpowiadam: Nie! Przecież pomiędzy wzorowaniem się czy inspirowaniem tradycją, a burzącym walczeniem z nią, leży jeszcze trzecia pośrednia opcja – szacunku i zarazem pewnego dystansu, jak to czasem nam się zdarza stosować wobec osób ważnych, aczkolwiek zbyt przytłaczających. Taka postawa być może pozwoliłaby wykiełkować i wzrastać najbardziej wrażliwym ziarnom nowego twórczego posiewu sztuki współczesnej. Energia żywotna tych nowych roślin, w tych warunkach, nie poszłaby ani na walczenie z tradycją, ani na jej wielbienie, ale być może cała, bez żadnego uszczerbku – tylko na budowanie Nowego Dzieła. Większa energia i większe skupienie na jednym – natomiast w maksymalnie szerokim **współdziałaniu** partnerskim z naturą – można się spodziewać, być może zaowocowałyby wyjątkowo dorodnie.

Współ-aktywność³ z kulturą leży w powyższym układzie na drugim miejscu zaszerogowania, ale, rzecz jasna, pozostaje równie ważna. Dziś za dużo jest i za duże znaczenie mają sytuacje odwrotne.

Bibliografia

Liotard J.F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa: Fundacja Alatheia, 1997.

Łazikowski E., *Fragtoryzacja świata*, Łódź: Wydawnictwo WSHE, 2004.

³ Wyrażenie „współ-” uważam za bardzo znaczący pierwiastek; uzasadnienie i wyjaśnienie jest obszerne, odsyłam do mej książki *Fragtoryzacja świata*, Łódź: Wydawnictwo WSHE, 2004, s. 79–85.