

Małgorzata KITOWSKA-ŁYSIAK

## MAGAZYN SZTUKI

*Zarówno młodzi [...] artyści, jak i młodzi krytycy [...], odrzucając ideologię, zrezygnowali także z wyobraźni symbolicznej. Chcą mówić wprost, bez pośrednictwa aluzji, metafor, ukrytych znaczeń. [...] Odrzucają więc sztukę pojętą jako tajemnicę, jako możliwość spotkania z pozarzeczywistym.*

Przed kilkoma laty, kiedy Tadeusz Boruta przygotował w warszawskiej Zachęcie wystawę „Cóż po artyście w czasie marnym ...?“, która miała stanowić rodzaj podsumowania zjawisk charakterystycznych dla życia artystycznego w latach stanu wojennego, redakcja lubelskiego kwartalnika literackiego „Kresy” usiłowała nakłonić szereg osób do odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule ekspozycji<sup>1</sup>. Nie było jednak wielu chętnych do zabrania głosu. Dlaczego? Czy było za wcześnie na podsumowanie? Czy może uznano, że sprawa jest całkiem błaha i nie warto zaprzętać sobie nią głowy? Czy było jeszcze inaczej: wydawało się, że mamy czas „błogosławiony” i nie należy wspominać tego, co było złe lub może tylko dwuznaczne, a minęło bezpowrotnie? Co miało teraz być „błogosławieństwem”? Wydawało się, że odpowiedź na to pytanie nie jest trudna: „błogosławieństwem” miała być wolność. Oto okazało się, że artysta niczego nie musi, a wszystko może. Nie musi opowiadać się po tej albo po tamtej stronie, nie musi manifestować przynależności do..., nie musi wznosić okrzyków w słusznej sprawie. Stało się także widoczne, że twórcy nierzadko czuli się spętani etycznymi nakazami, obowiązkami, jakie nakładała na nich rzeczywistość stanu wojennego. Dla wielu, nie utożsamiających swoich poglądów z oficjalną polityką komunistycznych władz, ów nacisk rzeczywistości stanowił przymus wyraźnego opowiedzenia się przeciwko odrzuconej ideologii. Przystąpienie do ruchu kultury niezależnej, uczestnictwo w wystawach odbywających się pod patronatem Kościoła, nie dla wszystkich jednak – trzeba być przecież tego świadomym – było równoznaczne z doznaniem religijnego oświecenia. Surowo oceniał tę sytuację Piotr Piotrowski, pisząc: „środowiska niezależne, kontestując oficjalną kulturę, funkcjonowały

<sup>1</sup> Zob. „Kresy” 1991, nr 7, gdzie opublikowano teksty: M. Ujma, *Sztuka czy zniewolenie?*, s. 131-134; M. Kitowska-Łysiak, *Czas „marny” – czas „błogosławiony”*, s. 135-137; T. Chrzanowski, *Gojowicze i Delakrtascy*, s. 137n.

według analogicznych mechanizmów, które nazwałbym pozaartystyczną koniunkturalizacją kultury”<sup>2</sup>.

Po zmianach, jakie zaszły w Polsce w roku 1989, spora rzesza artystów zerwała swoją współpracę z Kościołem. Okazało się, że tę więź twórcy traktowali niekiedy jako rodzaj kajdanów, bardzo ściśle wytyczających zakres ich praw i swobód. Niektórzy krytycy nie kryli swojego rozczarowania tym stanem rzeczy. Trudno było im pogodzić się z myślą, że związek z ruchem kultury niezależnej był dla części środowiska właśnie rodzajem małżeństwa z rozsądku, a nie z miłości. Malarze, rzeźbiarze, którym zawsze była bliska sztuka „za-szczepiona” rzeczywistością, na różne sposoby zaangażowana (wcale nie wyłącznie społecznie czy politycznie, a w dużej mierze przede wszystkim egzystencjalnie), mniemali, że poczucie wspólnej walki, wspólnego bycia w stanie wojennym – artystów z artystami i artystów z publicznością – będzie miało swoją kontynuację w latach „normalności”. Stanisław Rodziński pisał z goryczą: „Klimat oporu stworzył nadzieję, że tak już pozostanie i tak jest najlepiej”<sup>3</sup>. Tymczasem „kiedy wybuchła wolność, wszystko zaczęło się rozłazić”<sup>4</sup>. Słowa te padły w tekście, który stanowił głos w dyskusji na temat spadku po sztuce lat osiemdziesiątych. Wymianę poglądów na ten temat rozpoczął przed kilkoma laty na łamach „Tygodnika Powszechnego” Andrzej Osęka artykułem *Obietnica lat 80*<sup>5</sup>. W wypowiedzi krytyka dominował żal z powodu rozejścia się wspólnych dróg, odwrotu znacznej liczby twórców od Kościoła, rezygnacji z podejmowania ważnych społecznie problemów i funkcji. Istotnym punktem tego osądu nowej rzeczywistości była także kwestia oddalenia się publiczności od spraw sztuki. Andrzej Osęka stwierdzał: „W dekadzie stanu wojennego nastąpiły [...] dwa równoległe zjawiska: artysta określił na nowo swoje miejsce wśród ludzi, obiecał, że będzie z nimi razem – cokolwiek się stanie. A jednocześnie on tych ludzi w swojej sztuce wyanielił – jak oni sami, ofiary przemocy, idealizowali się we własnej wyobraźni. Artysta był może przygotowany na męczeństwo, ale nie na to, co zobaczył po roku 1989. Dlatego tak łatwo zapomniał o złożonych – również samemu sobie – zobowiązaniach”<sup>6</sup>.

Tej diagnozie można przeciwstawić nieco inną: część artystów w duszy oczekiwała chwili, w której będzie mogła wyzbyć się ciężaru odpowiedzialności za miliony. Toteż większość skwapliwie starała się wykorzystać okazję

---

<sup>2</sup> P. Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991, s. 78.

<sup>3</sup> S. Rodziński, *Obietnica lat 80., głupota lat późniejszych*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 3, s. 14.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Zob. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 43, s. 1, 8-9; zob. też inną wypowiedź w tej dyskusji: J. Sempoliński, *Co to jest sztuka?*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 48, s. 9.

<sup>6</sup> Osęka, *Obietnica lat 80.*, s. 9.

stworzoną w roku 1989: po wygranych przez Solidarność wyborach można było wreszcie uwolnić się od wszelkich ograniczeń, przede wszystkim właśnie od wszelkiej – różnie pojmowanej – ideologii. Pamiętajmy jednak, że byli też twórcy, dla których współodczuwanie z człowiekiem cierpiącym, osamotnionym, zagubionym w chaosie szarej egzystencji, było oczywistością, najgłębiej umotywowanym nakazem moralnym. Dla nich – „arsenałowców”, „wprostowców”, przedstawiciele tak zwanej krakowskiej figuracji (z Bednarskim i Borutą) – składane w latach osiemdziesiątych deklaracje polityczne były naturalną konsekwencją wyznawanych wartości. Ich więc czasy wolności – jak się wydaje – nie zaskoczyły, bo zawsze nosili w sobie przekonanie, że to wolność, a nie zniewolenie stwarza warunki, w których człowieczeństwo jednostki może objawić się w pełni. Dla nich było oczywiste, że nawet jeśli już nie muszą, to mogą nadal poprzez sztukę realizować tę właśnie wizję świata. Demonstracyjnym wręcz przykładem takiej postawy, z uwagi na niezmienny od lat język patetycznych form, jest właśnie malarstwo Tadeusza Boruty.

Ale tych, którzy wycofali się z „obietnicy”, o której pisał Oseka, było więcej. Do nich dołączyli młodzi – debiutanci lat dziewięćdziesiątych. A oni – w większości – już całkiem wyraźnie usytuowali sztukę „na marginesie rzeczywistości”. To właśnie określenie stało się nawet rodzajem hasła, którym redakcja „Magazynu Sztuki” opatrzyła zbiór referatów wygłoszonych podczas sympozjum „Kultura czasu przełomu” zorganizowanego w Poznaniu w lutym 1994 roku przez Komitet Porozumiewawczy Środowisk Twórczych i Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk<sup>7</sup>. Taki też tytuł – *Sztuka na marginesie rzeczywistości* – nosiła ogłoszona tam drukiem wypowiedź Bożeny Czuba<sup>8</sup>. Autorka podkreślała, że młode pokolenie skupia głównie artystów, którzy przedkładają prywatne mitologie („małe, prywatne ładunki...”<sup>9</sup>) nad „wyzwania historii”, indywidualne nad uniwersalne, sztukę wolną od doraźnych akcentów nad twórczość pojętą jako służba publiczna.

Utrzymane w tym tonie artystyczne i werbalne deklaracje zbiegły się u nas z eksplozją zainteresowania postmodernizmem. Jednocześnie młoda krytyka udzieliła twórcom szerokiego kredytu zaufania, namaszczając niemal każdy gest uznany przez samego autora za artystyczny. Charakterystyczne są pod

<sup>7</sup> Zob. „Magazyn Sztuki” 1994, nr 4. Opublikowano tam następujące teksty: B. Czuba, *Sztuka na marginesie rzeczywistości*, s. 44n.; P. Piotrowski, *Postmodernizm i posttotalitaryzm* (poszerzona wersja referatu wygłoszonego podczas konferencji *Totalitarianism and Tradition*, Bratysława-Smolenice (Słowacja), październik 1993), s. 56-73; J. Jedliński, *Lokalność – powszechność*, s. 74-79; U. Czartoryska, *O ciągłości*, s. 80-85; A. Turowski, *Uwaga przełomy*, s. 86-91; D. Jarecka, *Uwagi o krytyce artystycznej*, s. 92-97.

<sup>8</sup> Zob. pełną informację tamże.

<sup>9</sup> Określenia tego użył Jacek Staniszewski w wypowiedzi cytowanej na łamach katalogu wystawy *Perseweracja mistyczna i róża*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, sierpień–październik 1992, s. 33.

tym względem tezy Danuty Ćwirko-Godyckiej, autorki związanej blisko z Państwową Galerią Sztuki w Sopocie, która pisała: „Tradycyjne znaki i symbole tracą na wartości, zanika poczucie jednoznaczności kulturowej. Proces ten wydaje się już niemożliwy do zatrzymania. Upadają wielkie ideologie, nikt nie wymaga od artystów (na szczęście) formułowania określonego światopoglądu (podkr. M. K.-Ł.). Wydaje się, że charakterystyczne dla naszych czasów jest zaakceptowanie sprzeczności, rozpad spójnego widzenia świata”<sup>10</sup>. W postmodernizmie – jak wiadomo – wszystko jest ambiwalentne i wszystko jest możliwe, wszystko jest dozwolone i może być afirmowane. „To, co dla starszych może być wulgarne, dla nas jest naturalne i dobre” – mówią młodzi artyści nowojorscy cytowani przez wspomnianą autorkę<sup>11</sup>. Owa „utrata znaczeń”: podważenie i odrzucenie hierarchii, autorytetów, kanonów, tabu czy jakkolwiek inaczej nazwiemy obszar wartości, do których sztuka zwykła odnosić się z respektem w ciągu minionych stuleci – stanowi dzisiaj o obliczu znacznej części życia artystycznego nie tylko na świecie, ale także w Polsce.

Specjalnych przykładów dostarczają prace absolwentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, którzy w ostatnich latach uzyskali dyplom w pracowni Grzegorza Kowalskiego: między innymi Katarzyny Kozyry, Anny Żebrowskiej, Artura Żmijewskiego. Prezentacją podobnych postaw była również sopocka wystawa „Perseweracja mistyczna i róża”, którą pokazano w Państwowej Galerii Sztuki w 1992 roku<sup>12</sup>. Powołuję się na nią dlatego, że autorzy pragnęli, aby poniekąd była postrzegana jako propozycja „kluczowa”, między innymi dla sztuki lat dziewięćdziesiątych, choć zarazem podkreślali, iż nie pretenduje ona do całościowego oglądu sztuki najnowszej w Polsce, ukazując jedynie nurt „zwany potocznie” postmodernizmem<sup>13</sup>. Swoje prace zaprezentowała na wystawie grupa dziewięciu młodych (urodzonych około lub tuż po 1960 roku) ludzi: Barbara Konopka, wspomniana Katarzyna Kozyra, Tilman Kuntzel, Zbigniew Libera, Krzysztof Malec, Jacek Markiewicz, Robert Rumas, Jacek Staniszewski, Roman Stańczak. Ryszard Ziarkiewicz, pomysłodawca prezentacji, tak pisał o niej: „skupiliśmy się na sztuce, która w warstwie semantycznej najczęściej bywa brutalna, zaś w warstwie stylistycznej jest jednym wielkim manieryzmem”<sup>14</sup>. To twórczość, która nie odżegnuje się od nawiązywania „dialogu” z rzeczywistością, ale szuka w tym celu własnego języka,

<sup>10</sup> D. Ćwirko-Godycka, „Perseweracja mistyczna i róża”, impresje, w: *Perseweracja mistyczna i róża*, s. 32.

<sup>11</sup> Tamże, s. 33.

<sup>12</sup> Zob. przypis 9.

<sup>13</sup> Zob. R. Ziarkiewicz, *Idea wystawy*, w: *Perseweracja mistyczna i róża*, s. 5.

<sup>14</sup> Tamże, s. 4.

będąc kolejnym „krokiem ku «unicestwieniu», tj. kolejnym etapem degradacji tradycyjnego obiektu sztuki”<sup>15</sup>. Zgodnie z tym zastrzeżeniem w galerii pokazano instalacje, video-instalacje, fotografie, obiekty-przedmioty. Nie sposób opisywać tu poszczególne realizacje. Warto jednak zwrócić uwagę na jedną – z powodu jej manifestacyjnie drastycznego, otwarcie bluźnierczego charakteru. To video-instalacja Jacka Markiewicza (także będącego swego czasu uczniem Grzegorza Kowalskiego). Zreprodukowane w katalogu wystawy kadry przedstawiające filmowe sekwencje ukazują w zbliżeniach akt seksualny z udziałem nagiego autora, który jako obiekt swego pożądania traktuje rozpiętą na krzyżu figurę zboląłego Chrystusa. Kiedy indziej, w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, można było obejrzeć inny „zestaw” Markiewicza, na który złożyły się: „krew artysty w szklanym naczyniu [...] obok kobiecych podpasek, instrukcja użycia arabskiego stymulatora orgazmu obok spermy rozartej na szybie”<sup>16</sup>.

Jak wobec tego i podobnych „dzieł” zachowuje się krytyka? Rzecz znamienita: krytyka sucho opisuje, a następnie szuka przede wszystkim argumentu „za”, chce przyjąć, zaakceptować. I oto, co czytamy: „Problematyka, w kręgu której obracają się prace Markiewicza, ma już na gruncie sztuki polskiej pewną tradycję. [...] Jednakże sposób demonstracji tej problematyki w formie, która poddaje się estetycznemu wartościowaniu, jest zjawiskiem jakościowo nowym i godnym odnotowania”<sup>17</sup>. Niestety, autorka tych słów nie napisała, jakiemu to „estetycznemu wartościowaniu” skłonna byłaby poddać „kreacje” Markiewicza. Warto jednak podkreślić, że owa ucieczka „w estetykę”, uznawaną często za wyłączne kryterium oceny dzieła, jest również symptomatyczna dla okresu przełomu. To, co w dekadzie lat osiemdziesiątych było podstawowym grzechem polskiej krytyki: interpretowanie przede wszystkim wartości „dodanych” do dzieła sztuki, teraz zostaje zastąpione analizą wartości „swoistych”.

Przytoczony przykład, zarówno od strony samej sztuki, jak i komentarza do niej, czyli krytyki, jest fragmentem większej całości, także nie objętej sopocką wystawą, którą traktuję tutaj jako exemplum. Pracę Markiewicza można uznać za soczewkę, znak czasu, w którym artysta doprowadza do skrajności destrukcyjny bunt przeciw wszystkim i wszystkiemu, a tym samym zgodnie z romantyczną tradycją – ustanawia własne „prawo”, będące w ewidentnej sprzeczności z dotychczasowym. Cytowana już autorka słusznie tym razem zauważa: „w tej perspektywie uczucia wyższe nie istnieją”<sup>18</sup>. Co będzie

<sup>15</sup> Tamże, s. 5.

<sup>16</sup> Podaję za: D. Monkiewicz, *Jacek Markiewicz – postmodernista egzystencjalny*, „Obieg” 1992, nr 6-7-8; przedruk fragmentów w: *Perseweracja mistyczna i róża*, s. 71.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże, s. 71.

jednak, gdy sprowadzi się sztukę do działalności podyktowanej uczuciami niższymi? Czy „estetyczne” wartościowanie zawsze ją wybroni?

To pytanie musieli sobie zadać także organizatorzy wystawy „Idee poza ideologią”, którą na przełomie lat 1993 i 1994 pokazano w warszawskim Zamku Ujazdowskim. W samym tytule znalazło się podkreślenie drugiego istotnego aspektu postmodernizmu, uważanego przez wielu młodych twórców za jego zaletę – właśnie odrzucenia przezeń pokusy budowania ideologii. W naszych warunkach – z perspektywy odreagowywania doświadczenia totalitaryzmu – łatwo to uznać za niebagatelny atut. Autor koncepcji wystawy, Grzegorz Borkowski, stwierdza, że w nowej sytuacji „do głosu dochodzi przekonanie, że samoświadomość artysty jest wystarczającym uzasadnieniem jego wyboru i nie wymaga podpórki ideologicznej”<sup>19</sup>. Prawda jest tyleż bardziej banalna, co mniej jednoznaczna. Samoświadomość pozwala bowiem artyście zarówno przyjąć, jak i odrzucić cokolwiek, także ideologię; jej brak natomiast ogranicza, nie pozwala korzystać z wolności. Dla artystów chcących pracować „poza ideologią” najważniejsza jednak stała się konieczność zarzucenia „pozaartystycznych kryteriów i filiacji sztuki”<sup>20</sup>. Odrzucając charyzmę „niezależnych”, debiutanci lat dziewięćdziesiątych pragnęli eksponować głównie własne „ponadpolityczne ja”<sup>21</sup>.

Wydaje się jednak, że zarówno młodzi, trzydziestoparoletni artyści, jak i młodzi krytycy, na naszych oczach „wylali dziecko z kąpielą”: odrzucając ideologię, zrezygnowali także z wyobraźni symbolicznej. Chcą mówić wprost, bez pośrednictwa aluzji, metafor, ukrytych znaczeń, możliwych do odślonięcia tylko przez wiedzących. Odrzucają więc sztukę pojętą jako tajemnicę, jako możliwość spotkania z pozarzeczywistym. Jeśli interesuje ich człowiek, to tylko jako „narzędzie”, jako organizm spełniający fizjologiczne funkcje: z upodobaniem, bezlitośnie obnażają chwile intymnej prywatności – seks, cierpienie (chorobę, starość, śmierć). Nie ukrywają, że posługują się przy tym ciałem swoim lub swoich bliskich (na przykład Kozyra, Libera, Żebrowska). Ta niechęć do przekraczania granic swojego fizycznego „ja”, zarazem transgresji i transcendencji, bierze się być może – do pewnego stopnia – z nieumiejętności postrzegania swojej doczesnej formy w rozleglejszej, głębszej perspektywie, a także z artystycznej niedojrzałości, która nie pozwala na nawiązanie dialogu z tradycją sztuki europejskiej. Ostentacyjna manifestacja owej niechęci do „starego” każe też podejrzewać, że jednym z jej powodów jest potrzeba podkreślenia komunikacji z analogiczną międzynarodową tendencją. Janusz Mar-

<sup>19</sup> Cyt. za: G. B o r k o w s k i, *Idee poza ideologią. Nowe pokolenie w sztuce polskiej*, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa, grudzień 1993 – styczeń 1994 (ulotka towarzysząca wystawie).

<sup>20</sup> C z u b a k, *Sztuka na marginesie rzeczywistości*, s. 50.

<sup>21</sup> Określenie Piotra Szuberta podają za: tamże.

ciniak pisał słusznie: „Po zburzeniu Muru Berlińskiego i otwarciu granic, etykę artystyczną, tożsamość artysty, jego związki z własnym krajem i tradycją nazywano «wartościami wobec sztuki zastępczymi». Dodajmy przy tym, że kiedy chodzi o modne kierunki i «światowe tendencje», nie mówi się o «wartościach wobec sztuki zastępczych»”<sup>22</sup>. Oryginalność, nowość stała się bowiem dla niektórych krytyków podstawowym, a czasem wyłącznym, kryterium oceny dzieła. Świetnie tę kwestię ujął Krzysztof Rutkowski w dramacie *Mistrz*, poświęconym sytuacji w Kole Bożym Andrzeja Towiańskiego. Jedna z sióstr, Xawera Deybel, wypowiada tam znamienne słowa: „Jestem czysta wyższą czystością”, „jestem cnotliwa nową cnotą”, kiedy prefekt policji czyni aluzje do jej niezbyt obyczajnego prowadzenia się. Bohaterka daje w ten sposób do zrozumienia, że nie ufa jakimś starym i stałym regułom (etycznym), lecz przekracza je w imię tego, co „nowe”, a więc „wyższe” („wyższe” właśnie dlatego, że „nowe”). Ponadto to ona sama dekretuje, co i jak należy oceniać.

W obecnym czasie, jak zawsze w epokach przełomu, przed krytykami stoją więc wyjątkowe zadania. Do nich bowiem powinno należeć pierwsze i ostatnie zdanie w kwestii oceny przejawów artystycznej działalności. To oni mogą decydować o tym, co jest mniej, a co bardziej ważne, godne pokazywania i – jak się to dzisiaj mówi – promowania. Wbrew powszechnemu narzekaniu na stan krytyki w Polsce trzeba powiedzieć, że od wielu lat pod pewnymi względami przeżywa ona boom. Takiej liczby autorów piszących o bieżących wydarzeniach artystycznych, jak dzisiaj, nie mieliśmy od dawna, ba! – może od początku tego stulecia. Nie znaczy to, że brakuje powodów do niezadowolenia. Jednym z nich może być to, że coraz bardziej pogłębia się rozdźwięk między krytyką pisaną i mówioną, a więc sądami sformułowanymi na użytek publiczny, przeznaczonymi do druku, a tymi, które wypowiada się prywatnie, w kularach wystawowych salonów<sup>23</sup>. Nie chodzi mi nawet o to, że te same osoby piszą i mówią co innego. Być może zdarza się to jedynie epizodycznie. Nie zamierzam tu zresztą atakować kogokolwiek personalnie: wierność sobie i elementarna uczciwość są cechami związanymi z własnym kodem etycznym. Zastanawia mnie raczej zjawisko szersze, nienowe zresztą, będące najprawdopodobniej bolączką powszechną, a nie tylko polską specjalnością. Otóż we współczesnym piśmiennictwie o sztuce nagminnie mamy do czynienia z postawą aprobatywną, to znaczy, że autorzy, którzy uznają dane zjawisko za godne uwagi, dają temu przeświadczeniu publiczny wyraz, ci zaś, którzy mają w tym względzie zdanie odmienne, zwierzają się ze swych odczuć wyłącznie w sytuacjach towarzyskich, unikając upublicznienia swoich ocen. Recenzenci piszą głównie o tym, co pochwalają, a unikają ogłaszania drukiem opinii negatyw-

<sup>22</sup> J. Marciniak, *Kompleks lat osiemdziesiątych*, „Kresy” 1996, nr 27, s. 168.

<sup>23</sup> Nie tak dawno, pisząc o malarstwie Józefa Czapskiego, sygnalizowała to zjawisko Dorota Jarecka. Zob. *Lekkość i trud*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 116.

nych. Nie ma to, niestety, wiele wspólnego z ową wielkodusznością, o której pisał Jacek Sempoliński: „Krytyka [...] powinna [...] konstruować myśli z wielkoduszną rozrzutnością, jakby wcale nie o sztuki wizualne, a o życie chodziło”<sup>24</sup>. Nie twierdzę, że owa „polifoniczność” krytyki jest całkowicie naganna. Wszak są autorzy, którzy wiernie, z przekonaniem towarzyszą działalności pojedynczych twórców, całych grup, czy opisują oblicza interesujących ich nurtów. Taki stan rzeczy uniemożliwia jednak dialog obu stron, czego konsekwencją jest sytuacja, w której od wielu lat osoby piszące o sztuce dyskutują częściej o tym, jaka jest i jaka powinna być krytyka, a rzadziej o tym, jaka jest sztuka.

Mówiąc o rozmaitych aktualnych uwarunkowaniach krytyki artystycznej, należy może także zastanowić się, czy na naszym polskim gruncie mamy do czynienia z krytyką „sprzedajną” – sztucznym promowaniem fałszywych proroków art worldu za prawdziwe pieniądze (jest tajemnicą poliszynela, że w obszarze krytyki literackiej takie zjawisko istnieje). Z wielu względów odpowiedź na to pytanie nie jest prosta. Unikając jej nie można jednak pominąć faktu, iż w Polsce istnienie form nacisku na krytykę postrzegane jest a to jako nieodłącznie związane z PRL-owską przeszłością, a to jako przejaw ingerencji Kościoła w sprawy sztuki. Zbyt rzadko podkreśla się, że zwolennicy obu tez grzeszą zbyt dużym zaufaniem do łatwych rozstrzygnięć. „Trudno [...] powiedzieć, co jest gorsze: dewocja ateistyczna czy katolicka?” – zauważył celnie Janusz Marciniak<sup>25</sup>.

Uproszczona perspektywa prowadzi najczęściej do jednoznacznych wniosków. Wiadomo na przykład, że krytycy, podobnie jak inni ludzie kultury (i nie tylko), w latach PRL-u zmuszani byli – między innymi przez tak zwane okoliczności obiektywne, zewnętrzne, wynikające z sytuacji politycznej – do kompromisów. Tę ich „ugodowość” wyjątkowo drastycznie postrzegali w roku 1981, a więc z pewnego dystansu czasowego, Janusz Bogucki, Wiesław Borowski i Andrzej Turowski<sup>26</sup>. Podczas lektury ich wypowiedzi warto jednak pamiętać, że zawarte w niej uwagi były formułowane w czasie gorącym, nacechowanym wezbranymi emocjami, wymagającym dobitnych deklaracji etycznych i politycznych. Był to czas spontanicznych reakcji, także skwapliwego odrzucania i potępiania tego, co było przedtem. Autorzy wspomnianego tekstu nie pokusili się jednak o szczegółową analizę przyczyn złego – ich zdaniem – stanu krytyki w minionych dekadach. Eksponowali głównie warunki polityczne. Wśród najbardziej dotkliwych ograniczeń widzieli „zakaz głoszenia

<sup>24</sup> J. Sempoliński, *O krytyce bez znaczenia i krytyce znaczącej*, „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków” 1974, nr 2-3, s. 51.

<sup>25</sup> Marciniak, *Kompleks lat osiemdziesiątych*, s. 168.

<sup>26</sup> Zob. J. Bogucki, W. Borowski, A. Turowski, *Sztuka i krytyka*, „Odra” 1981, nr 1, s. 37-44.



prawdy” i „uniemożliwienie swobodnego oceniania”<sup>27</sup>. Ale czy to, że – jak pisali – „krytyk przestał podejmować decyzje na własną odpowiedzialność, wynikające z jego własnego miejsca w życiu kulturalnym, realizujące jego własną wizję rzeczywistości”<sup>28</sup>, było wyłącznie konsekwencją nacisków zewnętrznych? Może krytycy ulegali naciskom, bo owej wizji rzeczywistości nie mieli. Albo inaczej: ulegali ciśnieniu zideologizowanej rzeczywistości ci, którzy owej wizji nie mieli. Mamy jednak przykłady, które świadczą o tym, że PRL-owska przeszłość nie była dla pisania o sztuce czasem tak całkiem „marnym”. Dorobek krytyczny Jacka Sempolińskiego, Jerzego Stajudy, Jacka Woźniakowskiego nie składa się przecież z tekstów pisanych do szuflady, lecz na bieżąco publikowanych. Okazuje się zatem, że mówiąc o przymusie kompromisu, operujemy nieco zmitologizowaną kategorią. Wygląda na to, że usprawiedliwienia szukają w okolicznościach zewnętrznych głównie ci autorzy, którym własnego spojrzenia na rzeczywistość zabrakło.

Cytowany już Jacek Sempoliński pisał, że krytyka ma być „myślą filozofów”<sup>29</sup>. Ile takiego pisania o sztuce w ogóle w Polsce mieliśmy? Niezależnego i odpowiedzialnego, wrażliwego i zrozumiałego, zarówno jeśli chodzi o osobisty sąd autora, jak i o język, stylistykę... Powołując się na wzory – Sempoliński, Stajuda, Woźniakowski – należy wszak pamiętać, że są to krytycy zainteresowani głównie malarstwem. Sempoliński wiele tekstów poświęcił kolegom-malarzom<sup>30</sup>. Stajuda opublikował znaczną część swoich opinii o sztuce w rubryce *O obrazach i innych takich* na łamach „Współczesności”<sup>31</sup> i zarzucił pisanie na ten temat u progu lat siedemdziesiątych, kiedy sztuka została zdominowana przez eksperymentującą pseudoawangardę. Woźniakowski dawał wielokrotnie wyraz swemu przekonaniu, że tylko tradycyjne dyscypliny sztuki – w tym malarstwo – są w stanie poważnie podjąć najtrudniejsze, złożone problemy, z którymi zmagają się człowiek. Z pobłażliwością traktował wszelkie, łączywie podejmowane przez młodych, próby zerwania z owym bliskim mu modelem sztuki<sup>32</sup>.

Ten ostatni pisał w 1968 roku o młodych malarzach, rzeźbiarzach, krytykach: „Ich sytuacja jest strasznie trudna w świecie, w którym żaden znak nie

<sup>27</sup> Tamże, s. 41.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Sempoliński, *O krytyce bez znaczenia i krytyce znaczącej*, s. 51.

<sup>30</sup> Antologia tekstów malarza (J. Sempoliński, *Władztwo i służba. Myśli o sztuce*) ukazuje się nakładem Towarzystwa Naukowego KUL, w opracowaniu niżej podpisanej.

<sup>31</sup> Zob. W. Baraniewski, *Pierwszeństwo obrazu*, w: J. Stajuda, *Obrazy, akwarele i rysunki. Fragmenty zapisków* (katalog wystawy), Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Warszawa, wrzesień – listopad 1993, s. 14-20.

<sup>32</sup> Zob. m.in. J. Woźniakowski, *Kongres w Skandynawii*, „Znak” 1970, nr 191; przedruk w: tenże, *Co się dzieje ze sztuką?*, Warszawa 1974, s. 255.

ma nośności takiej, jak sabińska włócznia Norwida, w czasach, kiedy rękodzieło staje się niemal dziwołogiem, kryteria zmieniają się co tydzień, a nowość bywa groźnym fetyszem. Nie wiem, w jaki sposób ci młodzi przesycają wygląd naszego świata wartością, jak współtworzyć będą jego urodę techniczną – urodę autostrad czy narzędzi – a także współtworzyć to, co nazwałem wartościami atehnicznymi: zatoki ciszy, pola dla fantazji, przedmioty milczącej, osobistej kontemplacji, które nas uczą, jak [...] bardzo istotny, niewyraźalny inaczej przekaz niosą wspólnie rozmaite elementy dzieła, zapraszając widza, by uczestniczył we wzajemnym kojarzeniu się form, nastrojów, znaczeń. Nie wiem, jak oni to będą robić [...]. Ale marzyłbym o jednym: żeby mieli rozeznanie w swojej pozycji i sensie własnego działania. Może to rozeznanie będzie zupełnie inne od mojego. Nic nie szkodzi. Jedno jest ważne. Żeby niczego nie u d a w a l i, zafascynowani dźwiękiem egzotycznych nazwisk i programów. Żeby konieczne zaciekawienie tym, co się dzieje w świecie, i słuszną chęć, by w życiu artystycznym świata na równych prawach uczestniczyć, nie przeradzały się w bałwochwalstwo. Żeby tam, gdzie jest show, nie dali sobie wmówić bombastycznej pseudofilozofii. Żeby styl życia, o jakim będą marzyć, wynikał z wartości, jakie by chcieli realizować, a nie z funkcji fikcyjnych: funkcji myśliciela, który zawodowo musi wciąż wymyślać (coś, co już sto razy wymyślono), funkcji buntownika, który zawodowo musi się buntować (przeciw tabu, które od stu lat nie istnieją), funkcji nonkonformisty (którego establishment oklaskuje za nonkonformizm). Stwarzanie fikcji jest darem bogów, odróżnia człowieka od innych istot dwunożnych i wędrówkę naszą przez padół uwesela. Ale w ocenie tego, kim jesteśmy, skąd przychodzimy, dokąd idziemy, chyba lepiej się nie łudzić”<sup>33</sup>. Przytoczyłam tę obszerną wypowiedź, bo jest ona połączeniem diagnozy z postulatami. Ponadto i jedno, i drugie zachowuje swoją aktualność dzisiaj. Wreszcie – określając sytuację sztuki, autor mówi zarazem o zadaniach krytyki.

Jak zatem miałyby ona wyglądać dzisiaj? Ponad dwadzieścia lat temu Andrzej Szonert naiwnie zalecał stworzenie „generalnego systemu wartości dla naszej epoki”<sup>34</sup>. Dodawał, że „do tego celu służyć może jedynie zwarty system terminologiczno-pojęciowy zbliżony do tego, jakimi operuje filozofia i logika”<sup>35</sup>. Ale krytyka artystyczna nie zajmuje się tylko pojęciami, toteż – na szczęście – ani nie udało się takiego systemu stworzyć, ani też już istniejącym jej podporządkować. Nie znaczy to, że potrzebę określenia kryteriów opisu i oceny dzieła sztuki należy zignorować. Ale też nie należy jej

<sup>33</sup> Tenże, *Między dziełem a nicością, czyli o konformizmie w sztuce współczesnej*, „Znak” 1968, nr 165; przedruk w: t e n ż e, *Co się dzieje ze sztuką*, s. 235-236.

<sup>34</sup> A. Szonert, *Aspiracje krytyki*, „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków” 1974, nr 2-3, s. 53.

<sup>35</sup> Tamże.

absolutyzować: pogódźmy się z tym, że opinia o tym, czy coś jest dziełem sztuki, czy nim nie jest, musi pozostać kwestią w dużej mierze subiektywną. Sztuka to nie łyżwiarstwo figurowe, jak trafnie zauważył kiedyś Jerzy Jarzębski, i nie da się ponad wszelką wątpliwość stwierdzić, czyja „kombinacja potrójnego axla z toe-loopem i ritzbergerem” została wykonana bezbłędnie<sup>36</sup>. A jednak słuszność jest także po stronie tych autorów, którzy – jak Jacek Waltoś – twierdzą, że „tylko w zetknięciu ze skalą wartości świat wyobraźni twórczej – płynny, niespodziewany i zaskakujący – nabiera wyrazu i znaczenia”<sup>37</sup>. Jak jednak obecnie mówić o wartościach, skoro niektórzy artyści, i sekundujący im krytycy, z rozbijającą szczerością przedstawiają się jako byty zawieszony w próżni doskonałej – bez oparcia we własnym światopoglądzie? Co może ten krytyk, któremu taka postawa wytrąca po trosze pióro z ręki?

Nie tak dawno Marek Adamiec radził krytykom literackim, aby zamiast dyskutować o literaturze, zaczęli ją czytać. Autorom piszącym o malarstwie, rzeźbie czy tak zwanych innych mediach także należałoby „zadać” częstszy kontakt z dziełem, odwiedzić w galeriach, muzeach, wszędzie tam, gdzie dzieje się sztuka bądź uzurpacje do niej. Ale to nie wyczerpuje ich roli. Karol Irzykowski kilka dekad temu pisał: „Intelektualista istnieje w swoich czasach tylko poprzez walkę i spór”. Żeby jednak „przykazanie” to można było wypełnić, krytyk musi do owej pozycji intelektualisty aspirować, musi chcieć być przewodnikiem w magazynie sztuki.

---

<sup>36</sup> Zob. J. Jarzębski, *Nowy turniej pokoleń*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 10, s. 8.

<sup>37</sup> J. Waltoś, *Artystokrytyk, czyli ochrona środowiska*, „Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków” 1974, nr 2-3, s. 55.