

Recenzje i omówienia

Piotr Juszkiewicz

11/11

Czy i jak sięgać po puszkę?

O wystawie *Zaraz po wojnie*

Świetnie się stało, że pojawiła się duża wystawa polskiej sztuki skupiona na latach tużpowojennych, bo jakakolwiek próba sformułowania założeń takiej wystawy zmusza automatycznie do postawienia całego szeregu pytań. I to nie tylko tych, które dotyczą artystycznych kwestii istotnych w latach pomiędzy wygaszaniem wojennych działań a socrealistyczną cezurą, ale w gruncie rzeczy wielu pytań o przeszłe i współcześnie kształtowane zasady budowania i opowiadania historii sztuki polskiej XX wieku. Miejsce, jakie lata 40. zajmują w mniej lub bardziej dominujących konstrukcjach polskiej historii sztuki nowoczesnej, sposób ich opisu zarówno w kategoriach historii politycznej, jak historii kultury, wreszcie ich uznana za godną uwagi artystyczna treść związane są bowiem ściśle z samą bazą tych zasad, a więc ze sposobem rozumienia nowoczesności w ogóle, nowoczesności w sztuce i jej roli jako równie bazowego elementu budowy tożsamości kilku już chyba pokoleń polskich twórców i badaczy kultury XX wieku.

Próba dookreślenia znaczenia lat 40. w historii sztuki polskiej jest więc rodzajem gestu przypominającego sięgnięcie po którąś z dolnego szeregu puszek ustawionych w piramidę – trzeba się dobrze zastanowić nad wyborem, żeby całość nie runęła nam na głowy. Albo przeciwnie – wybrać tak, żeby to właśnie się stało.

Na pewno warto pytać więc o lata 40., dlatego że przed syntezami polskiej sztuki nowoczesnej albo stawiano zadanie opisania całej polskiej artystycznej nowoczesności (sięgano wówczas zatem np. do roku 1880), albo skracano dystans czasowy, by nie wikłać się w problematykę sztuki wieku XIX czy dwudziestolecia międzywojennego i przyjmowano 1945 rok jako umowną oczywiście, ale zarazem naturalną, niedyskutowalną i oczywistą cezurę. Ostatnimi czasy ta ostatnia tendencja została nawet swoiście wzmocniona i skorygowana. Rok 1945 stał się w opinii niektórych

275 Czy i jak sięgać po puszkę?

badaczy punktem wyjścia, momentem zero dla powojennej sztuki i tworzących ją artystów, nowym początkiem, przed który nie można się cofnąć, ze względu na doświadczenie Holocaustu. W tym sensie lata 40. to czas poddania próbie przeszłości artystycznej, w tym także nowoczesnej tradycji. To ciąg lat wypełnionych szeregiem wysiłków, o tyle godnych uwagi, o ile nakierowanych na wypracowanie artystycznej formuły zdolnej



Zaraz po wojnie, widok wystawy, Zachęta, Warszawa, fot. Marek Krzyżanek

przynajmniej jeśli nie do sprostania tragedii ludobójstwa, to do uniknięcia kompromitacji w jego obliczu. Cezura 1945 roku to zatem zaznaczenie granicy zmiany tematycznej, ale i dotyczącej poetyki (kryzys reprezentacji), statusu sztuki (kryzys sztuki), intencji twórczych i teorii ekspresji (trauma i konieczność jej odreagowania).

Niezależnie jednak od tego, czy waga cezury 1945 roku ma współczesną, czy wcześniejszą proveniencję, przywiązanie do niej związane jest z kilkoma zasadniczymi aspektami. Przede wszystkim z aspektem filozoficznym. Mam tu na myśli swoistą aksjologizację sztuki, aspekt więc o nowoczesnym rodowdzie, który „sztukę prawdziwą”, czyli nowoczesną nakazuje umieszczać po stronie etycznie dodatniej. Siłą rzeczy jej uprawianie musi być w tej perspektywie manifestacją istotnych wartości, w tym

głównie wolności, a co za tym idzie – sprzeciwem wobec zakusów jej ograniczenia. Nowoczesny artysta z definicji musi być zatem także przeciwnikiem totalitarnego państwa, a sztuka – narzędziem walki z tym ostatnim, choćby takim generalizacjom przeczyły liczne historyczne przykłady.

Aspekt kolejny – nazwijmy go tożsamościowym – związany jest z faktem, że biografie wielu artystów i badaczy ze wschodniej i środkowej Europy rozmijają się z zarysowanym wyżej schematem, ale przeciwstawienie nowoczesności socrealizmowi, a w efekcie nakreślenie antagonizmu pomiędzy artystyczną nowoczesnością a totalitarnym komunistycznym państwem, czyni się zasadniczym elementem budowy tożsamości wielu aktorów powojennej sceny artystycznej.

Aspekt zaś metodyczny oznacza, że cezura 1945 roku staje się istotnym elementem całej historiograficznej konstrukcji, wokół którego rozbudowuje się opowieść powiązaną ze wspomnianymi założeniami filozoficznymi i tożsamościowymi potrzebami.

Z tego, co dotychczas powiedziano, wynika, że dotknięcie kwestii lat 40. na poziomie konkretnego dokumentalnego i wizualnego, na co szansę stwarza wystawa jako taka, wydaje się kluczowe dla zrozumienia polskiej sztuki nowoczesnej po drugiej wojnie światowej, a także dla zrozumienia, jakim historyczno-artystycznym narracyjnym schematem operujemy, z jakimi przed założeniami podchodzi się do niezmiernego obszaru tych konkretnów – bo jasne jest, że działają one (przed założenia) jako poznawczy filtr albo właściwie jako poznawcza zasada.

Zapytajmy jednak najpierw o deklaracje autorek wystawy w odniesieniu do przyjętych złożeń ramowych, ujmując je dla porządku w postaci kilku dających się uchwycić i zrekonstruować tez.

Pierwsza z nich dotyczy dat¹ wyznaczających granice poddanej obserwacji okresu. Kuratorki przywołują dwie: 1944 – wskazując na manifest PKWN oraz powstanie warszawskie, a także 1948 – tu wymieniony zostaje grudniowy kongres zjednoczeniowy PPR i PPS. Zgadza się oczywiście, że jak twierdzą kuratorki, tak pomyślane czasowe cezury nie pokrywają się z dynamiką kultury, ale ich zdaniem pozwalają one jednak zbudować ramę pozwalającą przyjrzeć się sztuce tego czasu. Jeśli tak, to musimy zapytać, jaki jest charakter tych dat? Nie chodzi przy tym nawet o to, że są to daty polityczne, a mowa o kulturze, ale o to, co oznaczają one, gdy zostają użyte do zakreślenia jakiegoś historycznego obszaru.

Manifest PKWN z 22 lipca 1944 roku możemy uznać bardziej za rodzaj mistyfikacji historycznej i politycznej inscenizacji niż samo w sobie znaczące wydarzenie. Jak wiadomo, został napisany i wydrukowany wcześniej w Moskwie, a stanowić miał rodzaj symbolicznego sygnału delegitymizującego rząd londyński i konstytucję z 1935 roku. Ale w takim razie był *de facto* jedynie właściwie symbolicznym sygnałem. Jeśli zaś wymienienie tej daty jest przejawem zamiaru wyznaczenia historycznej granicy w postaci rozpoczęcia okresu sowieckiego dominacji – to pewnie dałyby się wskazać inne momenty o większej wadze

1 Dyskusję z deklaracjami autorek wystawy podejmuję, wspierając się ich wstępnym tekstem *Zaraz po wojnie*, w: *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 22–30.

historycznej – np. powołanie Rządu Tymczasowego w grudniu 1944, konferencję jałtańską z lutego 1945, czerwcową konferencję moskiewską lub może proces szesnastu (także czerwiec 1945). I dalej – jeśli zatem data początkowa miałaby otwierać okres sowieckiego panowania w Polsce, to jaką rolę w tym historiograficznym schemacie pełni kongres zjednoczeniowy, skoro oznacza on nasilenie koncentracji władzy i, co wtedy jest już jasne, otwarte narzucenie sowieckiego władztwa? Zapewne data ta przywołana w odniesieniu do sfery kultury miała oznaczać, że kres lat 40. w polskiej sztuce i kulturze pokrywa się z pojawieniem się na horyzoncie socrealizmu, co naturalnie ma jakiś graniczny sens, choć w moim przekonaniu była to raczej kwestia przecięcia kilkuletniej dezorientacji w świecie sztuki, wynikającej ze stopniowego charakteru procesu opinowywania przez PPR bardziej kluczowych politycznie aniżeli kultura obszarów, niż załamania się artystycznego oporu czy artystycznej mobilizacji pod wpływem brutalnej politycznej ingerencji w świat kultury.

Nie domagam się oczywiście przy tym deklaracji autorek wystawy w stosunku do jakichś innych, konkretnych dat. Pewnie w ogóle trudno byłoby wskazać jakąś początkową datę „lat 40. w sztuce polskiej”, poszukując określonego wydarzenia. Myślę raczej, że jeśli nadchodzące wówczas sowieckie panowanie było jasne dla każdego, kto spoglądał na mapę wojennych działań i pojmował ich logikę, to pytanie, jakie wówczas można było zadawać, dotyczyło raczej przyszłego zakresu i intensywności tego panowania niż perspektywy mu zapobieżenia, choć oczywiście żywiono na to nadzieję. Początek „lat 40.” wyznaczałyby zatem po prostu momenty ustawiania bezpośrednich działań wojennych i idące za tym próby organizacji życia, w tym przypadku kulturalnego, wznawiania działalności instytucji, przy całej niepewności co do tego, jak będzie wyglądała najbliższa przyszłość. Koniec lat 40. z kolei to położenie przez prosowieckie władze tamy tej mniej lub bardziej żywiołowej organizacji artystycznego życia i próbom zajmowania przez artystów jakiejś pozycji negocjacyjnej wobec władzy – w obliczu zdecydowanego przecięcia wszelkich dyskusji wskazaniem na całkowite upaństwowienie i zideologizowanie sfery kultury. W tym sensie przestrzeń negocjacji, w jaką w ich przekonaniu wcześniej wchodził artyści, była efektem jedynie przygotowań do całego procesu przejścia kontroli nad wszelkimi aspektami życia politycznego i społecznego i podporządkowania ich politycznym celom hegemonu.

Takie postawienie sprawy prowokuje oczywiście pytanie o to, jaki charakter może mieć tak właśnie, czyli nieco odmiennie niż zrobiły to autorki wystawy, pomyślana rama chronologiczna i w jakim sensie ramuje

ona sztukę. W moim przekonaniu, brzmiałaby odpowiedź, sztuka lat 40. w Polsce ma te same jak w rzeczywistości międzywojennej, a nawet wcześniejszej, niezmiennie zasadniczo modernistyczne fundamenty, co oznacza pojmowanie sztuki jako szczególnego narzędzia ateoretycznego poznania rzeczywistości i zarazem jako instrumentu jej zmiany. Wyżej zarysowana rama czasowa wszakże o tyle tu jest istotna, że wewnątrz niej rozpoznawane były szanse i zagrożenia możliwości realizacji bazowych modernistycznych przeświadczeń i oczekiwań wobec sztuki. Nie rozwodząc się już zbyt szeroko, powiedzmy, że chodzi zwłaszcza o dwie kwestie. Pierwsza z nich to upaństwowienie kultury oraz skupienie w centralnych organach władzy wszelkich możliwości finansowych i organizacyjnych w odniesieniu do całokształtu społecznego życia. Stąd musiały się brać próby ustalenia relacji z tak uformowaną strukturą organizacyjną i finansową, na zasadzie naiwnego przekonania o potrzebie wyjaśnienia ludziom władzy specyfiki sztuki nowoczesnej, czy o możliwości nakłonienia ich do akceptacji modernistycznego idiomu, z zachowaniem wynegocjowanych mechanizmów kooperacji określanych już przez władzę polityczną. Kwestia druga związana jest z faktem, że próba dopasowania się do wspomnianych wyżej reguł gry odbywała się w sytuacji zniszczenia poprzednich struktur i infrastruktury świata sztuki i szerzej – świata społecznego.

Druga teza, którą sformułowały autorki wystawy, odnosi się do tużpowojennej atmosfery emocjonalnej i intelektualnej, która ich zdaniem określona została w swych biegach przez euforię odbudowy i „wielką trwogę”. W tym miejscu kuratorki z kolei stawiają pytania o to, jak odnajdywali się w sytuacji powojennej (politycznej i społecznej) artyści, jaką funkcję miała pełnić wówczas sztuka i czy rok 1945 stanowi w jej rozwoju moment zerowy.

Kwestię charakterystyki powojennej atmosfery intelektualnej i emocjonalnej odczytuję jako próbę dookreślenia charakteru owej chronologicznej ramy, przez którą obserwowane są, czy raczej ujmowane artystyczne decyzje, a nawet nadawany jest im w procesie interpretacji narracyjny i symboliczny kształt. Przy towarzyszącym, jak sądzę, założeniu, że konstruowana od zewnątrz (przestrzennie i czasowo) rama jest tożsama z emocjonalnym i intelektualnym horyzontem, który określał podejmowane w latach 40. artystyczne decyzje.

Ich charakter został określony, jak wspomniałem, wedle autorek wystawy, poprzez kontrastowe spięcie euforii odbudowy i „wielkiej trwogi”. Tu znów trzeba zapytać o treść pojęć. Oczywiście, odbudowa może się łączyć i łączyła z euforią – żeby ona jednak się pojawiła, lata

40. musiano utożsamiać, i w pewnych kręgach utożsamiano, z końcem wojny, z okazją do wzniesienia czegoś lepszego, niż było, możliwością odzyskania tego, co wartościowe. Ale koniec wojny, lepszosc, wartosc były jednak różnie rozumiane, lokowane i praktykowane.

„Wielka trwoga” to pojęcie, które wiąże się z bazowymi tezami książki Marcina Zaremby, przyjętymi przez kuratorki jako trafny opis powojennej atmosfery². Trudno jednak nie brać pod uwagę polemik wokół tej książki, kwestionujących właśnie trafność zawartego w niej opisu, a zwłaszcza dyskusji wokół relacji pomiędzy stanowiącą treść książki diagnozą stanu emocjonalnego społeczeństwa w Polsce w latach 40. a szczegółowymi faktami stanowiącymi oparcie dla tej diagnozy, czy wokół sposobów ich przytaczania i interpretacji. Pytanie więc, czy budowanie zasadniczego przekonania o tym, że najważniejsze wybory w obszarze sztuki dokonywały się w przestrzeni określonej napięciem pomiędzy euforią odbudowy a wszechobecnym strachem, znajduje swoje uzasadnienie – nie wspominając już o tym, że Zaremba skupia się, jak sam deklaruje, na ludowej reakcji na kryzys, podkreślając odmiennosc emocjonalnej atmosfery wśród inteligencji.

Teza trzecia ma właściwie postać postulatu odnoszącego się do pożądanej formuły narracyjnej, która wyłaniałaby się w przestrzeni wystawy. Chodzi raczej o zakreślenie horyzontu niż szczelną narrację – deklarując autorki wystawy – bardziej o historie indywidualne wybranych twórców (np. Andrzej Wróblewski, Jadwiga Maziarska, Marian Bogusz), jak i ich artystycznych „ojców” (np. Mieczysław Berman, Marek Włodarski, Władysław Strzemiński, Felicjan Szczyński Kowarski, Jan Bułhak). Ten zrozumiały zamiar – zwłaszcza w kontekście środków, jakimi operuje wystawa – czyli zejście na poziom konkretnej historii nie wyklucza jednak, jak sądzę, mniej lub bardziej szczelnej narracji. Czy też, jak to rozumiem, organizującej zasady, która pozwala nadać sensownosc zespołowi faktów – choćby po to, co wcale niebagatelne, żeby móc odpowiedzieć na pytanie, co oznacza wspomniane przez autorki artystyczne ojcostwo.

Trudno natomiast zgodzić się z czwartą tezą autorek wystawy, że deklarowana w pierwszych latach powojennych przez władze i samych artystów potrzeba powiązania sztuki z życiem społecznym poniosła fiasko oraz że być może właśnie wtedy, w połowie lat 40. utrwalił się

2 M. Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Wydawnictwo Znak, Instytut Studiów Politycznych PAN, Kraków 2012.

autoteliczny model sztuki nowoczesnej i artysty odizolowanego od życia społecznego. Pobrzmiwa w tym z gruntu modernistyczne przekonanie, że o istotności sztuki rozstrzyga jej społeczne funkcjonowanie, a także związany z tym przekonaniem narracyjny wzorzec, w ramach którego polscy artyści kierujący się postulatami utylitaryzmu i próbujący wdrożyć go w życie napotkali socrealistyczną kontrę i w związku z tym zamknęli się w ramach autonomicznych procedur. Dodajmy, że brzmi to jak słynna diagnoza Clementa Greenberga, który w 1939 roku w tekście o awangardzie i kiczu w taki sam zasadniczo sposób opisywał kondycję nowoczesnego artysty uwikłanego w pułapkę konieczności rezygnacji albo z artystycznego eksperymentu, albo ze społecznego zaangażowania.

Po pierwsze jednak, kwestia relacji pomiędzy autonomicznymi aspektami sztuki a jej społecznym sfunkcjonalizowaniem zawsze była dla modernistów jedną z kwestii podstawowych i wbrew pozorom wcale wewnętrznie niesprzecznych. Andrzej Turowski proponował, żeby tę niesprzeczność pojmować w kategoriach utopijnych, a nawet jako wieczne źródło wiarygodności i żywotności awangardy. Jej siła polegać bowiem miała w jego opinii na nieustannie formułowanej utopii artystycznego języka, która wymuszała równie nieustanny wysiłek rozwiązywania problematyki artystycznej formy w jej utylitarnym aspekcie. Porzucenie takiego podejścia do sztuki, które żywi się tą pozorną sprzecznością, rodziło, dowodził Turowski, dwojakiego typu niebezpieczeństwo – roztopienia sztuki w ideologii albo w konsekwencjach produkcji pustej formy³.

Można wszakże na to zagadnienie spojrzeć inaczej – nacisk modernistów na zarówno autonomicznie rozumiane aspekty sztuki, jak konieczność jej społecznego sfunkcjonalizowania wynikał z fundamentu, jakim było bazowe dla całej nowoczesnej formacji przekonanie o konieczności podniesienia z głębokiego upadku całości ludzkiego świata. Także w obszarze sztuki powstało szerokie spektrum regeneracyjnych projektów, których celem było odnowienie sztuki – poprzez powrót do jej zapomnianych i zaniedbanych pryncypiów – by móc użyć jej potencjału do społecznej z kolei odnowy. W tym sensie włączanie się nowoczesnych artystów w powojenną odbudowę było działaniem wynikającym z natury modernizmu, jaką ustanawia jego regeneracyjny fundament. Kwestią różnicującą modernizm przed- i powojenny jest między

3 A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, PWN, Warszawa 1990.

innymi, jak sądzę, skala i spektrum możliwości realizowania artystycznych projektów w okolicznościach przejęcia władzy przez ekspozyturę Związku Radzieckiego. To oczywiście temat na dłuższą wypowiedź, ale zasadniczo projekt upaństwowienia sfery kultury był przyjmowany chętnie przez szerokie gremia artystów. Różne wersje łagodnej rewolucji Borejszy pojawiały się w artystycznych czasopismach i przemówieniach polityków wraz z próbami nakreślenia ekonomicznego i instytucjonalnego modelu przyszłego kształtu artystycznego życia. Pomysłów było wiele – od powszechnego podatku obrotowego płaconego przez wszystkie przedsiębiorstwa, z którego dochody miały być przeznaczone na wydatki w sferze kultury, po symbiotyczny związek sztuki użytkowej i wysokiej, w której ta pierwsza miała zarabiać na tę drugą, a ta druga z kolei inspirować tę pierwszą. Najdobitniej widać to oczywiście w zamierzeniach urbanistycznych i realizacjach budowlanych. Projektanci nowych osiedli i fragmentów miast wprost wyrażali przekonanie, że tylko likwidacja własności prywatnej w obszarze nieruchomości i planowane finansowanie z budżetu państwa jest jedyną możliwością realizacji modernistycznych wizji urbanistycznych i architektonicznych na odpowiednią skalę.

Na koniec tej rekonstrukcji autorskiego zamiaru kuratorek przywołajmy dwie jeszcze tezy – pierwsza dotyczy wszechobecności i znaczenia w kulturze lat 40. obrazów okrucieństwa, druga adekwatności do tematu wystawy jej lejtmotywu w postaci obrazów ruin.

Kwestia druga nie jest może jakoś bardzo skomplikowana, bo jasne jest, że obrazy zniszczeń spełniały wiele funkcji: miały zarówno charakter oskarżenia, dokumentacji utraty przeszłości, jak i wezwania do budowy przyszłości. Zauważmy przy tym, że zbyt intensywna nostalgia za przeszłością i głębokie rozpamiętywanie utraty dla komunistycznej władzy mogło być kłopotliwe. Dodajmy, że modernizm z obrazem ruin jest dobrze oswojony i związany pod wieloma względami. Ruiny w metaforycznym i dosłownym sensie to dla modernistów świat zastany, domagający się zmiany. To świat pogrążony w chaosie, w kryzysie, świat zdegenerowany. Wezwania do racjonalizacji, higienizacji, odbudowy świata, stworzenia nowej rzeczywistości na gruzach starej słyszeliśmy ze strony artystów już w latach 20. i 30., ale też i później. Przywołajmy tu na moment choćby formułowane przez Oskara Hansena postulaty „osuszenia niezdrowych rozlewisk demograficznych miast” za pomocą Linearnego Systemu Ciągłego.

Ale wspomniana wyżej kwestia zmagania ze śmiercią i z masowym mordem nie była już możliwa do zasymilizowania w sztuce bez znaczącego wysiłku. Albo zmuszała do proliferacji wizerunków śmierci

czy próby przyjęcia na siebie roli i odpowiedzialności świadka, albo niosła w sobie siłę przełamania, której uległa nawet tak doktrynerska formuła twórcza jak ta Strzebińskiego. Ogarniająca do tej pory wszelkie aspekty rzeczywistości metoda powidokowej notacji o tyle była przecież istotna, o ile pochwycona w zanotowany rytm pobudzeń fizjologicznego aparatu różnorodność świata potwierdzała jej uniwersalność i trafność. Niezależnie od rodzaju przedmiotu, na który kierowała się uwaga patrzącego artysty, liczyła się trafność notacji fizjologicznego rytmu i konstatacja odpowiedniości akcji poznawczej, możliwości percepcyjnych narzędzi i charakteru poznawanego przedmiotu. W słynnych wojennych rysunkach i kolażach artysty prymat fenomenologicznej analizy uległ chyba jednak naciskowi egzystencji. Trudno powiedzieć, czy to kwestia dostrzeżenia niewystarczalności, nieadekwatności tej dotychczas w gruncie rzeczy harmonizacyjnej metody twórczej, czy raczej poczucia utraty wynikłej ze skupienia się na mechanizmie poznania, a nie jego przedmiocie. Utraty, którą śmierć uczyniła jawną.

Myślę też, że opisany precyzyjnie przez Waldemara Baraniewskiego w książce towarzyszącej wystawie projekt Muranowa Bohdana Lacherta jest w swej istocie bardzo podobnym w charakterze wyłomem⁴. Przypomnijmy, że chodziło w nim między innymi o to, żeby zaprojektowana przestrzeń niosła w sobie nie tylko projekt racjonalnego życia na funkcjonalnie pomyślanym osiedlu, ale i pamięć o przeszłości wpisana w ustawienie budynków na wysokich skarpach gruzowisk byłego getta oraz w symbolikę rodzaju i koloru materiału, z którego miały zostać wzniesione osiedlowe domy. Nie znaczy to, że z obszaru modernizmu generalnie wykluczona wcześniej była symbolika materiału czy kształtu. Może mniej niż należy, pamiętamy o tym, że w wielu przypadkach pozornie neutralna forma modernistycznego budynku intencjonalnie wyposażana była w symboliczne znaczenia i historyczne odwołania. Ale niezwykle jest to, że projekt Lacherta komponentem codziennej, zracjonalizowanej i urbanistycznej modernistycznej przestrzeni czynił niegdysiejszą w niej obecność śmierci, nasycając czasem projekt w swej istocie przestrzenny.

Wyłowione z wypowiedzi kuratorek i skomentowane powyżej tezy (przypomnijmy – dotyczące ramowych dat, charakteru powojennej atmosfery, potrzeby antynarracyjnego impulsu, przekonania

4 W. Baraniewski, *Ruiny, krew i (nie)pamięć*, w: *Zaraz po wojnie*, op. cit., s. 94–103.

o fiasku, z winy władzy, społecznego zaangażowania nowoczesnych artystów oraz natężonej obecności obrazów okrucieństwa i ruin) charakteryzują lata 40. jako okres, po pierwsze, niedostatecznie jeszcze opisany i objaśniony, jeśli idzie o jego znaczenie w historii kultury, a zwłaszcza sztuki. Przybliżyć do niego może poznanie indywidualnych historii, losów, wyborów, nieznanych szerzej prac i faktów, które powinny właśnie zostać wydobyte, pokazane i przypomniane.

Z drugiej jednak strony, zasadnicza rola i sens lat 40. w pewnym sensie z góry zostały w tych wstępnych uwagach przesądzone. Do tych przesądów należy przede wszystkim przekonanie, choć nie wyrażone wprost, że w tym trudnym okresie, o charakterze którego decydowała tkwiąca wciąż w świeżej pamięci groza śmierci, dopełniona przez obrazy wszechobecných ruin, utracona została szansa, jaką obiecywał modernizm. O tyle zaś jest to ważne i bolesne, brzmiałby zrekonstruowany przesąd, że wtedy właśnie, tuż po wojnie pojawiła się istotna szansa wypełnienia się modernizmu jako sztuki z jednej strony wartej uwagi, bo nowoczesnej, z drugiej – spełnionej właśnie, bo realnie zsyntetyzowanej z życiem. Ten koncept utraconej szansy nie dotyczy jednak ostatecznie, co ważne, modernizmu, ale świata, który miał być i mógł zostać dzięki niemu ulepszony, przestrzeni życia, która mogła zostać zracjonalizowana i uestetyczniona, wreszcie społeczeństwa, które mogło zostać fizycznie i duchowo wysubtelnione.

Towarzyszy temu drugi przesąd, podobnie jak pierwszy heroizujący polskich modernizatorów w sztuce. Dotyczy on ich reakcji na wykryty w czujnej autodiagnozie kryzys modernistycznej reprezentacji, podjęcie w jego następstwie autokrytyki i zachowanie cennej zdolności do podważania własnego statusu i statusu dzieła. Objawy tego traktowane są jako wartościujące kryterium stopnia twórczej samoświadomości i wagi wynikającej z niej autokrytycznej sztuki.

Tak zrekonstruowane przesądy określają perspektywę rozumienia roli lat 40. rodzą cztery przynajmniej istotne dla historii sztuki i kultury polskiej tamtych lat konsekwencje. Po pierwsze, owe przesądy zmieniają hierarchię wartości generalnych. Utracona szansa wejścia w życie efektów sztuki modernistycznej staje się jednym z najbardziej istotnych problemów społecznych i historycznych. Narzucane sztuce ograniczenia, kwestia jej suwerenności, groźby kryzysów, jak np. kryzys reprezentacji w obliczu ludobójstwa – stają się kwestiami pierwszoplanowymi. Nie śmierć realna, jednostkowa czy zbiorowa, nie przemoc fizyczna i ideologiczna, nie utrata ojczyzny w wąskim tego

słowa znaczeniu, ale w gruncie rzeczy dość elitarnie pojęty estetyczny dyzgust jawi się w tej perspektywie jako zasadnicze zagrożenie⁵.

W związku z tym, po drugie, taka perspektywa zdolna jest – i efekty tej zdolności znamy z historii – stworzyć poprzez wyniesienie wartości artystycznych i aprecjację świata sztuki alternatywę (a może nawet symulację) wyborów politycznych i etycznych, wykreować zastępcze pole aktywności, na którym artystyczne gesty przejmują rolę gestów życiowych, zmieniając równocześnie pole sztuki w pole dwuznacznych kompromisów. Przy czym – i to po trzecie – największym zagrożeniem z tego punktu widzenia staje się potencjalność utraty tego pola (nie chodzi tylko o cenzurę, ale także zagrożenie niewyraźnością) właściwych mu możliwości, narzędzi, środków ekspresji, a kwestią wymagającą najwyższego wysiłku wydaje się wówczas być konieczność zapobieżenia tej utracie – na przykład za pomocą wspomnianych kompromisów usprawiedliwianych dobrem sztuki lub zawieranych za cenę podważania jej statusu jako twórczej procedury. Zaś po czwarte – i to może trzeba podkreślić – wspomniane przedsady i ich myślowe konsekwencje nie wypuszczają nas z najtrwalszej ówczasnie, a także dziś, najszerzej ramy konceptualnej i narracyjnej, jaką jest z ducha modernistyczne myślenie o sztuce spięte z fundującym mitem ponowoczesności. A mianowicie mitem pożądaną jako wartość i konieczną dla naszego rozwoju destabilizacji tożsamości, hierarchii i struktur, w które jesteśmy wpisani. Obiecuje on (ów ponowoczesny mit) realizację niespełnionej obietnicy nowoczesności – wybudowania systemu myślenia i modelu życia, który obywałby się bez jakiegokolwiek fundamentu metafizycznego czy religijnego, przynosząc tak upragnioną Weberowską dojrzałość – zdolność do samodzielnego życia, bez, jak to ujmował niemiecki myśliciel, obcego kierownictwa.

Tak odtworzona, a jednocześnie zdystansowana krytycznie w dyskusji z nią myślowa rama wystawy pozwala nakierować teraz spojrzenie na wystawę samą – wszakże nie w kategoriach sprawdzianu realizacji założeń, ale w powrotnym ruchu interpretacyjnym, pozwalającym na wzajemne oświetlenie się pojęć, przedsądów, konceptualizacji z konkretnymi obiektami i wygenerowanymi w przestrzeni wystawy ciągami i siedliskami znaczeń.

Wprowadzająca w wystawę ekspozycja w Sali Matejkowskiej spełnia rolę pewnego rodzaju wstępu do pokazu, a jednocześnie wizualizuje

5 W tym punkcie, jak i w kilku powyższych, w których mowa o pewnego rodzaju uroszczeniach modernizmu, formułuję przekonania równoległe właściwie do wielu myśli podjętych i wyrażonych w tekście Wojciecha Włodarczyka, *Pięć lat*, w: *Zaraz po wojnie*, op. cit., s. 32–51.

centralną ideę wystawy, która będzie dopowiadana w szeregu kolejnych wątków, a mianowicie ideę lat 40. jako czasu, który z dzisiejszej perspektywy wypełniają efekty początkowej pozornej akceptacji i ostatecznego odrzucenia modernistycznej szansy. W przestrzeni tej sali dominował układ czterech płaszczyzn: wolnostojący właściwie obraz Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego *Proletariatczycy*; podwieszony na większej wysokości, na lewo od obrazu spory ekran, na którym można było oglądać zapętlony film dotyczący reformy rolnej; umieszczony naprzeciwko, zajmujący sporą część ściany (i stanowiący bardzo pomysłowy ekwiwalent wystawowych kontekstualizujących tablic z tekstem) fotomontaż o dużej skali autorstwa Błażeja Pindora, będący rodzajem skrótowego, a zarazem intensywnego wskazania na polityczne oblicze lat 40.; wreszcie na ścianie przeciwległej, stanowiąca rodzaj tła dla ekranu i obrazu Kowarskiego wielkoskalowa fotografia ruin getta Henry'ego N. Cobba. Wszystkie te płaszczyzny wchodzą ze sobą w znaczeniowe relacje, określające zasadnicze determinanty życiowych, artystycznych, politycznych i ideologicznych wyborów dokonywanych przez artystów. Obraz Kowarskiego sygnalizuje fakt istnienia w polskim artystycznym świecie (i nie tylko w nim) lewicowych sympatii, a zarazem niekoniecznie na szerszą skalę akceptowaną formułę twórczą, która wszakże niebawem wyznaczy dopuszczalny rodzaj malarskiej poetyki i bardzo wąski obszar artystycznego kompromisu (socrealizm). Być może jednak była to adekwatna cena, co zdaje się sugerować film na towarzyszącym ekranie, za fakt zrealizowania obietnicy przywoływanej przez tematykę *Proletariatczyków* – realnej, ustrojowej, egalitaryzującej zmiany, której waga wybrzmiewała w obliczu ruin. Dzięki tej konfrontacji ujawnia się projektowana ówczesnie dla artystów, pociągająca i niejako logiczna oraz naturalna perspektywa aktywności. Ją z kolei przywołują obecne w tej sali modernistyczne projekty budowy nowych osiedli, odbudowy i przebudowy Warszawy, z których jeden znalazł się nieomal na odwróciu obrazu Kowarskiego, niejako dosłownie spokrewniając łącząc modernizm z lewicowym zaangażowaniem. Pozostałe ściany w tym kontekście wydają się oferować widzowi doświadczenie efektów innych – a zarazem dopełniających zarysowany tu główny szlak artystycznego myślenia – wyborów twórczej drogi. Od prywatnej w gruncie rzeczy ekspresji – jak w naznaczonych wojną obrazach Jerzego Nowosielskiego i Bronisława W. Linkego, poprzez plakaty, które w tym kontekście prezentują się jako formuła utylitarne funkcjonowania grafiki, do politycznie i ideologicznie zorientowanych propagandowych fotomontaży Mieczysława Bermiana, których obecność w opisywanej tu przestrzeni wydaje się



Zaraz po wojnie, widok wystawy, Zachęta, Warszawa, fot. Marek Krzyżanek





Zaraz po wojnie, widok wystawy, Zachęta, Warszawa, fot. Marek Krzyżanek



sygnalizować obszar niebezpieczeństwa etycznych przekroczeń mogących wyniknąć ze zbyt intensywnego aliansu pomiędzy artystą i władzą.

Zatem w przestrzeni sali naturalizuje się splót nowoczesności artystycznej osadzonej w lewicowej tradycji, egalitaryzujących projektów i praktyk nowej władzy, historycznych okoliczności oraz otwierającego czas tużpowojenny wielkiego zadania odbudowy, która prezentowała się także jako szansa na zbudowanie lepszej rzeczywistości. Oczywiście wzięcie udziału w takim procesie groziło sztuce niebezpieczeństwem ideologicznego zaczerpnięcia (Berman), ale jasny się staje szeroki i aktywny do niego akces nowoczesnych artystów, których entuzjazm działania i zaangażowanie wszakże, jak wiemy, po krótkim czasie zostały odrzucone.

Ten wpisany w przestrzeń Sali Matejkowskiej, przybierający nieco heroiczne kontury dyskurs naruszają jednakże – choć z lekka jedynie – drobne elementy pokazu. Jednym z nich jest dominacja na filmowym obrazie dotyczącym reformy rolnej nad innymi jego fragmentami sceny uderzająco niezgrabnego skuwania herbowej tarczy z fasady pałacu, która wytrwale nie poddaje się ciosom młota używanego przez propagatora reformy. Zamierzony symbol egalitaryzacji, utożsamiony z burzeniem, zamianą w ruinę tego, co stoi jej na drodze, ujawnia się tu jako znak niszczenia społecznej struktury, narodowej tradycji, tożsamościowej konstrukcji.

Nie sposób też nie pamiętać, że w wyniku dojścia w obszarze urbanistyki do głosu zwolenników osiedlowych rozwiązań przez kolejne dziesięciolecia polskie miasta rozwijały się poprzez budowę mniej lub bardziej satelitarnych form osadniczych bliskich awangardowym ideom z lat 20. i 30., niszcząc w ten sposób organiczny rozwój miejskiej tkanki. Mimo wskazań Karty Ateńskiej, którą w 1935 roku uzupełniono zaleceniem przyjęcia koncepcji jednostki sąsiedzkiej jako podstawowego sposobu rozwoju i sanacji współczesnego miasta, zwyciężyła w Polsce tradycja myślenia w kategoriach zdecydowanej wobec tradycji miasta urbanistycznej alternatywy, w którą wpisany był tak drogi modernistom zamiar regulacji rytmu i sposobu społecznego życia, jego przeorganizowanie przez architektoniczną i urbanistyczną, zrjonalizowaną ramę.

Swoistym komentarzem do tego heroizowanego wątku rozdzieranego dylematami i wpadającego niekiedy w pułapkę przekroczenia etycznej granicy nowoczesnego artysty, zgłaszającego w dobrej wierze akces do frontu odbudowy i przebudowy powojennej rzeczywistości, jest ciąg znaczeń wygenerowanych w jednej z kolejnych sal, wypełnionej dokumentami, zdjęciami i obiektami obrazującymi rozpoczęty w latach 40. proces asymilacji Ziemi Zachodnich. Obecność tej problematyki to niewątpliwie słuszny

wyбір kuratorek. Ziemia Zachodnie stają się wówczas obiektem szczególnej uwagi, przedmiotem eksploatacji objętym szczególnym nadzorem osobnego ministerstwa (ekonomicznej, naukowej, politycznej), a także mitologizacji (nowe tożsamości – np. Ziemia Lubuska, możliwości osobistej ekspansji).

Ale przypomniane przez ten fragment ekspozycji fakty stają się jednocześnie rodzajem nieco krzywego zwierciadła, w którym odbijają się – może nawet bardziej dziś koncyptowane w celu narracyjnej spójności niż ówczesnie odczuwane – dylematy nowoczesnego artysty w obliczu bezwzględnej i zachłannej polityki. Mam tu na myśli wrocławską Wystawę Ziem Odzyskanych, do której akces zgłosiła liczna reprezentacja polskich modernistów starszego i młodszego pokolenia, na przykład Jerzy Hryniewiecki, Xawery Dunikowski, Jan Cybis, Henryk Tomaszewski, Stanisław Zamecznik i Wojciech Zamecznik, Henryk Stażewski, Jerzy Jarnuszkiewicz, Marek Leykam i inni. A przecież wiadomo było, że to podjęte na wielką skalę przedsięwzięcie propagandowe, w którym nie cofano się przed wieloraką manipulacją – emocjonalną, intelektualną i wizualną. W pewnym sensie ten fragment ekspozycji można więc potraktować jako wewnętrzną krytykę jednej z naczelnych zasad narracyjnej konstrukcji całej wystawy, szczególnie jednak wydobytej w Sali Matejkowskiej. Wspomniany bowiem gremialny akces nowoczesnych artystów do politycznej w istocie akcji obnaża nawet nie ich motywacje, ale naszą potrzebę takiego regulowania narracji, by podtrzymywała ona dzisiejsze przeświadczenia o etycznym wymiarze modernizmu, o fundamentalnym dla nas rozgraniczeniu bezinteresownej sztuki i instrumentalizującej propagandy. A jak wynika z dziejów wrocławskiej wystawy, niekoniecznie były one wówczas podzielane. Jeśli jednak nie były, to wspomniane krzywe zwierciadło nie tyle daje karykaturalny obraz, ile odsłania przed nami niepokojący zakres rewizji, której wymagają aktualne narracje polskiej historii sztuki powojennej.

Z treścią ekspozycji w Sali Matejkowskiej wchodził także w kontrastujące dopełnienie przestrzenny sens pokazu w Sali Narutowicza, choć na innej płaszczyźnie, a to dlatego, że ujawniał się w tej przestrzeni drugi fundament generalnej konstrukcji semantyki wystawy. Tutaj dominującym motywem była bowiem kwestia autokrytyki sztuki modernistycznej w obliczu doświadczenia śmierci i masowej zbrodni. Przestrzenne centrum tej części ekspozycji stanowiło wydzielone, a zarazem półotwarte pomieszczenie, w którym zapętłono projekcję fragmentu filmu *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej, w ten sposób ośrodkiem znaczenia wystawowej przestrzeni czyniąc Holokaust. Kwestia

zagłady Żydów zostaje wysunięta tu na pierwszy plan jako synonim wojennych zbrodni w ogóle, co podkreśla fakt umieszczenia na zewnętrznych ściankach, wydzielających ten fragment wystawowej przestrzeni, fotografii z pogromu kieleckiego, których autorką jest Julia Pirotte.

Zbrodnie popełnione na Żydach stają się w ten sposób najważniejszą kwestią, rodzajem semantycznego i etycznego kontrapunktu, wobec której tużpowojenny czy wojenny modernizm musiał się określić. Wobec tego prace rozmieszczone na galeryjnych ścianach wokół znaczeniowego centrum prezentują się jako efekty wyborów dokonywanych wobec zadania samookreślenia się artystów. Stają się śladami artystycznych decyzji: na przykład podjęcia się roli świadka – przy założeniu, że artystyczne medium jest zdolne lepiej lub gorzej funkcję takiego świadectwa udźwignąć (np. rysunki Marka Włodarskiego, Józefa Szajny) – czy roli dokumentalisty (np. fotografie pierwszej ekspozycji oświęcimskiego muzeum, 1947), albo roli organizatora społecznych nastrojów (o tym mówią fragmenty kolejnego współczesnego kolażu złożonego z fragmentów wizualnej popkultury powojennych lat, w postaci szyderczych przedstawień faszystów czy nazistów – np. karykaturalny wizerunek Goebbelsa jako małpy).

W przestrzeni wystawowej został zarysowany kontrast pomiędzy tymi mniej dogłębnymi, jak wynika to z zestawienia, próbami odniesienia się do wojennej zbrodni a tymi, których integralnym elementem stała się autokrytyka, skutkująca przełamywaniem dotychczas praktykowanego wizualnego idiomu. Taki sens wyłania się z zestawienia powidokowego malarstwa Strzemińskiego z lat 1948–1949 z jego wojennymi cyklami rysunkowymi balansującymi na granicy figuracji czy późniejszymi kolażami z cyklu *Moim przyjaciołom Żydom*. Podobny wydźwięk mają prace Dłubaka czy Wróblewskiego, choć tu wektory są przeciwne: do surrealizmu, który można tu traktować jako narzędzie rozprawy z reprezentacją, i od surrealizmu – tym razem stającego się synonimem cywilizowanej sztuki – w stronę prymitywizowanego figuralizmu.

Cała kwestia znaczeniowej konstrukcji tego fragmentu wystawy – konieczności odniesienia się i niedającej się uniknąć konfrontacji z grozą wojny – zostaje jednak osłabiona przez fakt, że trudno uznać film Jakubowskiej za rodzaj świadectwa grozy obozowej zbrodni ze względu na jego ogromny propagandowy ładunek, który odbierany był wówczas wyraźnie i krytycznie, jak pokazuje fragment wspomnień Marii Dąbrowskiej ze zorganizowanej z pompą premiery tego filmu. Trudno też przejść do porządku dziennego nad semantycznym połączeniem skojarzeń: Oświęcim – pogrom kielecki, jeśli weźmiemy pod uwagę opisane po 1990

roku w licznych publikacjach historycznych okoliczności jego wywołania i zinstrumentalizowania w polityce wewnętrznej i zewnętrznej lat 40.

Tym dwóm zasadniczym wątkom ujawniającym się w przestrzeni wystawy – „utraconej szansy modernistycznej regeneracji” oraz „modernistycznego autokrytycyzmu w obliczu grozy” – towarzyszą w pozostałych salach wątki uzupełniające. Co nie znaczy, że nie pojawiają się w ich obrębie interesujące prace albo że problematyka implikowana przez nie jest istotna. Mają one jednak charakter uzupełniający w tym sensie, że stanowią wariantowe dopełnienie zasadniczego horyzontu wyborów artystycznych podejmowanych w obliczu nadziei i uroszczeń modernistycznego aktywizmu oraz jego o wiele mniej ekspansywnej tendencji autokrytycznej.

Wariantową ścieżką wspomnianego aktywizmu były z całą pewnością rozmaite koncepcje realizmu formułowane przez polskich artystów nowoczesnych. Przy czym skontrastowanie prezentowanych w sali „realizmów” obrazów Jerzego Nowosielskiego, Marka Włodarskiego czy Mariana Bogusza, które formatami i intensywną niekiedy kolorystyką mocno eksponują swoją obecność, z rozlegającymi się nie nazbyt głośno (co zrozumiałe) w tej przestrzeni fragmentami przemówienia Bieruta, wygłoszonego i utrwalonego przy okazji otwarcia wrocławskiej rozgłośni, odwraca historyczną proporcję, w obrębie której to raczej artyści zdominowani byli raczej przez oddziaływający swoją siłą administracyjną, ideologiczną i finansową aparat państwowy. W tym sensie realizmy trzeba rozumieć jako formułowanie wobec państwowego mecenasu i sformowanego przezeń ideologicznego frontu negocjacyjnej oferty, próbę zbadania zarówno granic akceptacji modernistycznej formuły, jak i granic jej modyfikacji. Przyniosło to, jak pokazują to również wystawione przykłady, rezultaty pod względem artystycznym często ryzykowne, jako efekty niekiedy dość rozpaczliwych wysiłków pożenienia postępowości (głównie pojętej w kategoriach wyboru politycznych i ideologicznych tematów, takich jak imperializm amerykański, niewolnictwo, szeroko rozumiany ruch rewolucyjny) z surrealistyczną poetyką. Tak osiągnięta synteza obdarzona byłaby zdolnością do głębszego wnikania w realność czy jej potęgowania, co z kolei wynikało z ciągle podtrzymywanych modernistycznych uroszczeń dotyczących wyjątkowego, w mniemaniu nowoczesnych artystów, statusu sztuki. Ale komuniści ani tak aranżowanych negocjacji nie chcieli, ani nie potrzebowali, a wysoki status sztuki, a może przede wszystkim wysoki status artysty, który traktowany jako *exemplum virtutis* stawał się wartościowy pod względem propagandowym, zapewniali innymi środkami.

Kolejnym dopełniającym wątkiem jest kwestia pojawiających się w twórczości z lat 40. motywów kultury klasycznej, jak w obrazach Andrzeja Wróblewskiego, Aleksandra Krzywobłockiego czy Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego. Obecność tych motywów nie jest zaskakująca nie tylko dlatego, że można ją najprościej objaśnić odwoływaniem się w czasach zamętu do wartości uniwersalnych, ale też dlatego, że takie właśnie odwołanie jest jednym z bazowych elementów modernizmu, który wyrósł na krytyce negatywnych skutków społecznych, politycznych, duchowych i ekonomicznych, wywołanych gwałtownością przemian rzeczywistości pod naciskiem pierwszej poświeceniowej fazy nowoczesności. W powojennym okresie kultura antyczna nie jest jednakże już traktowana z taką nadzieją i tak intensywnie jako źródło regeneracyjnej energii, jak miało to miejsce w kilku przedwojennych dekadach. A nawet można zaryzykować twierdzenie, że odniesienie to zostaje właściwie pozbawione znaczenia. Podobnie zresztą, tym razem jednak z politycznych powodów, jak inne tradycyjne źródło inspiracji dla modernistycznych projektów odnowicielskich, a mianowicie kultura narodowa.

Nieco większe znaczenie dla polskiego powojennego modernizmu zachowuje – tak ważny jako potencjalna odnowicielska siła dla całej formacji modernistycznej – prymitywizm, o czym świadczą choćby obrazy i teksty Wróblewskiego z lat 40. Przyniesie to oczywiście skutki w kolejnych latach. Odwilżowy informel na przykład będzie elegancki, intelektualny i naukowy, bliższy dominującej w 40. latach tendencji racjonalistycznej, bez błotnych, granicznych, prymitywnych i skatologicznych konotacji. W obrębie tużpowojennego modernizmu dominować będzie bowiem zasadniczo nurt racjonalistyczny – z jego ambicjami racjonalnego właśnie uporządkowania świata.

Świetnie więc, że mamy na wystawie prezentację wybranych projektów z obszaru sztuk stosowanych, bo w modernistycznej logice nie stanowią one opozycji wobec sztuki wysokiej. Po Ruskinie i Morrisie kwestia rzemiosła artystycznego czy właśnie sztuk stosowanych przestała być bowiem kwestią wyłącznie estetyczną, a częścią generalnych projektów regeneracyjnych, czego klasycznym przykładem jest Morrisowska idea społecznego odrodzenia poprzez wieloraki kontakt z artystyczną pracą i jej efektami, która zaowocowała projektem nowego społeczeństwa obywatelskiego bez pieniędzy, odrzucającego potrzebę kumulacji dóbr, a funkcjonującego dzięki wzajemnej wymianie usług, w której każdy może zaspokoić swoje potrzeby – z jednej strony konsumpcyjne, twórcze z drugiej.

Ta część ekspozycji wydaje się być spięta skojarzeniowo. Powiedzmy, że pojawił się w niej modernizm pamiętany i doceniony jako swoista estetyka. Przywołano więc ikoniczne i z nostalgią traktowane modernistyczne obiekty takie jak budynek warszawskiego domu towarowego projektu Zbigniewa Ihnatowicza czy również warszawskiego kina Moskwa. Hasło „kino” pociągnęło za sobą minipokaz filmowych plakatów, które znów, jak wiadomo, są sygnałami świetnej kondycji powojennej modernistycznej grafiki polskiej, a towarzyszą temu projekty kilku mebli i znakomite niekiedy przykłady wzornictwa w dziedzinie przedmiotów szklanych.

W związku z tym fragmentem ekspozycji i ogólnie zagadnieniem powojennej sztuki stosowanej trzy kwestie domagają się krótkiego z konieczności odniesienia. Pierwsza związana jest z najbardziej dostrzegalnym kontrastem pomiędzy wyrafinowanymi niekiedy wzorami naczyń czy wazonów a sposobem ich ekspozycji – ustawieniem tych wzorniczych sublimacji na surowych drewnianych paletach, obecnych także w innych przestrzeniach wystawy. Choć pomysł ten nie do końca się tłumaczy i może ma swoją funkcjonalną genezę, to zetknięcie dwu sfer: bazowych potrzeb zaspokajanych najprostszymi czy brutalnie prymitywnymi sposobami z dostępną wówczas dla niewielu, choć upragnioną przez wielu, obecnością wyrafinowania i (będącego w PRL przedmiotem wielopiętrowych zabiegów) względnego luksusu, jest jednym ze znaków szczególnych lat 40. i PRL w ogóle.

Kwestia druga – to słuszność podkreślenia na wystawie o panoramicznym zakresie wagi sztuki stosowanej, która nie jest zbyt intensywnie obecna w głównym nurcie historii polskiej sztuki nowoczesnej, a jednocześnie tak ważna dla opisu polskiego modernizmu i jego powojennych transformacji. Zrozumienie wspomnianej wagi pociągnąć powinno za sobą narracyjne przesunięcie, tak aby sztuki stosowane nie funkcjonowały jako jedynie pokłosie artystycznej nowoczesności, jako element ważny, ale w gruncie rzeczy wtórny wobec odkryć i pragnień zaistniałych w obszarze sztuki wysokiej, ale w wielu przypadkach jako punkt dojścia modernistycznego projektu, podobnie jak były nim architektura czy urbanistyka.

Wreszcie kwestia trzecia, związana z porównaniem przed- i powojennego modernizmu. Świetnie, że na wystawie znalazł się projekt biurka autorstwa Strzezińskiego pokazany obok wyrafinowanych przykładów wazonów, krzeseł, a także obok ilustracji z ówczesnych magazynów mody. W przejściu od surowego szkieletowego mebla, uboższego w swej jednostronnej funkcjonalności, czy równie wyzywająco krytycznych wobec burżuazyjnego nadmiaru estetycznych utylitarnych

kombinezonów, do ekscytującego kształtu (bez porzucania funkcjonalności) krzesła, fotela czy modnej sukni – ujawnia się jedno z ważnych zagadnień istotnej historycznej modyfikacji modernizmu. Nacisk na uestetycznienie, piękną kompozycję życia osłabił i zmodyfikował bowiem po wojnie dogmat jego nade wszystko koniecznej racjonalizacji i funkcjonalizacji jako artystycznych i ideowych priorytetów.

Wystawa, jak starałem się to pokazać, posiada zatem potencjał uruchamiania niezmiernie potrzebnej dyskusji o polskiej sztuce nowoczesnej, o sposobach ujmowania jej w historiograficzne konstrukcje. Pokaz ten podtrzymał niektóre z dobrze utrwalonych konstrukcji historyczno-artystycznych, a zarazem – konfrontując je z historycznym i artystycznym konkretem – podważył, dzięki temu że pozwolił obiektom i przestrzeni mówić czasami rzeczy może nieprzewidziane, ale domagające się włączenia do owych konstrukcji. Tak aby odnowiona naracja nie była zbędnym w istocie heroizowaniem, którego nie potrzebują ani znakomici często skądinąd artyści, ani nie potrzebujemy my, którzy w kolejnym już pokoleniu na próżno poszukujemy zastępczych środków uporania się ze zranieniem naszego środkowoeuropejskiego ego.

Zaraz po wojnie, 3.10.2015–10.01.2016, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa,
kuratorzki: Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk