

Wstęp

Wielokrotnie stawiane pytanie o granice interpretacji dobrze zapewne charakteryzuje przyczyny napisania tej książki i nadania jej takiego, a nie innego zakresu i kształtu. Punktem wyjścia był bowiem zamiar interpretacji polskich modernistycznych projektów, które najintensywniej eksplorowały zagadnienie przestrzeni i jej organizacji jako artystycznego medium. Wydawało mi się wówczas, że bliższe przyjrzenie się tym projektom pozwoli odsłonić ich znaczeniowy i artystyczny potencjał, a równocześnie dokonać pewnego przesunięcia w historii polskiego modernizmu, skoncentrowanej głównie wokół dziejów malarstwa. Wydawało się to tym właściwsze, że artystyczna organizacja przestrzeni to jedna z najbardziej istotnych i charakterystycznych ambicji modernizmu.

Szybko się jednak okazało, że nie sposób mówić o tej ambicji, nie zwróciwszy uwagi, na fakt, iż nie dotyczyła ona tylko abstrakcyjnie rozumianej przestrzeni, ale przestrzeni konkretnej, w której w wielorakim sensie lokowany jest człowiek – przestrzeni mieszkania, miasta, jak również przestrzeni polityki i kultury. Nie chodzi wszakże jedynie o taką interpretację modernizmu, która aktywizuje odniesienia do kulturowych tendencji, ideologicznych wyborów i politycznych sojuszy, choć oczywiście będzie w tej książce o tym wielokrotnie mowa. Rzecz w tym, że na pytania o sposoby owego lokowania trudno odpowiedzieć, nie widząc modernizmu jako jednego z przejawów specyficznej rewolucji antropologicznej, którą w istocie niosła ze sobą i niesie nowoczesność. Żeby jednakże, choćby w najgrubszym zarysie, oddać z kolei kontury nowoczesnej rewolucji, konieczne okazało się sięgnięcie do dynamiki konfliktu rozumu i mitu, a dalej, do niezbędności samego mitu, którego człowiek nieodzownie potrzebuje, by nieustannie scalać świat, wiążąc swój normatywny porządek z odkrywaną logiką kosmosu. Innymi słowy, każdy kolejny krok na drodze zrozumienia modernistycznych zawikłań prowadził w głąb ku kwestiom zupełnie zasadniczym: koncepcji racjonalności, konstrukcji podmiotu, funkcji mitu czy roli utopii. Rzecz jasna, każde z tych zagadnień zostało zaledwie muśnięte, bo w sposób oczywisty każde oznacza cały kontynent myśli, tezy, dyskusji i bazowych książek. Ale nawet to muśnięcie powodowało, że owa wyprawa do pod-

staw ludzkiej kondycji nie była krótka, a czerpane w trakcie niej obserwacje i wyciągane z nich wnioski nadwerężają może nieco proporcję klasycznej monografii, w której wstępne uwagi zwykle ustępują znacznie swą objętością omówieniom zasadniczego przedmiotu. A jednak nie mam poczucia, żeby była to podróż zbędna, albo że oddaliła mnie od artystycznego konkretnego przysłanianego gęstniejącą mgłą abstrakcji. Przeciwnie, jestem przekonany, że w inny sposób trudno byłoby zbliżyć się do zrozumienia wielu aspektów modernizmu, a wśród nich zwłaszcza tych, które wydawały się paradoksalne albo dawały się znieść jedynie jako niezrozumiały i tym samym wybaczalny eksces.

Na pewno wśród owych paradoksów naczelną rolę zajmują zaskakujące wzajemne relacje modernizmu i modernistów z dwudziestowiecznymi totalitaryzmami. Przywykli do utożsamiania modernistycznej sztuki z postulatem anarchicznej wolności i autonomii artystycznych działań, a także z moralnym imperatywem prymatu jednostkowej indywidualności, zwykle ze zdziwieniem przyjmujemy fakt wielopoziomowej kooperacji modernistów z totalitarnymi państwami czy instytucjami, czy niejednoznacznych granic pomiędzy sztuką a propagandą, modernizmem a, dla przykładu, realizmem socjalistycznym.

Te paradoksy oczywiście nie umykały badaczom kultury artystycznej, toczono na ich temat i toczy się nadal spory¹. W polskiej historii sztuki spór na temat związków rosyjskiej awangardy z totalitarnym państwem rozegrał się pomiędzy Andrzejem Turowskim i Piotrem Piotrowskim, a sięgam do niego, ponieważ streszcza on w sobie wiele wątków dyskusji dotyczącej tych kłopotliwych relacji. Przy okazji pragnę skierować ku nim słowa wdzięczności za wieloletnią inspirację, co wyrazić chcę w sposób, który uznaliby pewnie za najwłaściwszy, bo będący świadectwem pedagogicznego sukcesu, a mianowicie przez krytykę.

Wspomniany spór jest właściwie nierozstrzygalny, bo stanowisko Andrzeja Turowskiego skoncentrowane zostało wokół pojęcia języka artystycznego i artystycznej formy oraz towarzyszącej jej jak cień kategorii autonomii sztuki², a Piotra Piotrowskiego wokół apriorycznie założonej możliwości dotarcia w poznawczym wysiłku do nagiej rzeczywistości³. Oba stanowiska, jak widać, są biegunowo przeciwne, a jednocześnie podobnie zorganizowane – każde na zasadzie wewnętrznej aporii. Trudno bowiem powiedzieć, jak można – jak to się dzieje w książce Turowskiego – utrzymać uniwersalny sens pojęcia formy jako drogowskazu decyzji artystycznych i politycznych (a co za tym idzie, równie

¹ Np. D. Ghirardo, *Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building*, „Journal of the Society of Architectural Historians,” t. 24, nr 2, 1980.

² A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990.

³ P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993.

uniwersalnie pomyślanej autonomii sztuki) w świecie rządzonej przez język. Równie jednak trudno utrzymać, jak próbuje zrobić to Piotrowski, pojęcie bezpośrednio dostępnej rzeczywistości wobec podjętej za Popperem krytyki różnych wcieleń historycyzmu, który to właśnie przede wszystkim obiecywał. W efekcie wszakże w obu przypadkach wyciągnięte zostały tożsame wnioski. Artysta modernistyczny nie może być artystą totalitarnego reżimu – chyba że wyrzeknie się sumienia: co znaczy formy w przypadku Turowskiego, a rzeczywistości w przypadku Piotrowskiego. Modernizm bowiem to coś zupełnie innego niż totalitaryzm, przy czym owa inność ugruntowana jest zadziwiająco wiarą w sztukę i uniwersalizm etycznych wartości przy jednocześnie głoszonym dystansie wobec wszelkich form esencjalizmu.

Rzecz jednak w tym, że reżimy totalitarne nie odrzucały z góry jakiejś formuły języka artystycznego, bo interesowała je ich użyteczność. Niekoniecznie też najważniejsza cecha owych reżimów to kamuflowanie rzeczywistości – w końcu Rodczenko widział idealizowany przez siebie łagier z bliska, na własne oczy.

Obaj autorzy odrzucają więc perspektywę, w której kooperacja modernistów i reżimów totalitarnych wynikałaby ze wspólnoty myślowej bazy obu stron, czyli, innymi słowy, nie zakładają, że awangardowi buntownicy niekoniecznie myśleli w kategoriach wolności, demokracji, poszanowania praw jednostki, szacunku dla inności itd. Przeciwnie stawiają raczej odpowiednio: Turowski etos wierności sztuce jej lekkomyślnemu porzuceniu, Piotrowski anarchiczną formułę buntu, wiecznie odradzającej się hydrze państwa. Próby odnajdowania bliższej relacji pomiędzy politycznym aspektem totalitarnej władzy a sztuką awangardy ocenia Turowski jako przedsięwzięcia o charakterze retorycznym, bądź ideologicznym – ale, zaoponujemy, jest jeszcze analiza historyczna⁴. Być może nie powiodła się ona Gołomsztokowi czy Groysowi, jak ocenia Piotrowski, zarzucając pierwszemu zbyt dużą powierzchowność i naiwność, choć doceniając próbę dowiedzenia tezy, że to awangarda właśnie wypracowała totalitarną ideologię kultury⁵, a drugiemu słabe rozbudowanie argumentacji historycznej na rzecz twierdzenia o ciągłości między awangardą a stalinowskim socrealizmem. Trudno jednak odmówić staranności analizom Marka Antliffa, które umożliwiły temu badaczowi rekonstrukcję wspólnych obszarów faszyzmu i modernizmu⁶. Bazując na tezach Rogera Griffina⁷, Antliff wskazuje wzajemne

⁴ A. Turowski, op. cit., s. 45.

⁵ I. Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, New York 1990; B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Muenchen 1988.

⁶ M. Antliff, *Avant-garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France 1909–1939*, Durham 2007.

⁷ R. Griffin, *Modernism and Fascism. The sense of the beginning under Mussolini and Hitler*, Basingstoke 2010.

otwieranie się na siebie faszyzmu (ideologiczne i instytucjonalne) i modernizmu, bo w obu przypadkach okazywała się istotna rozwijana z obydwu obszarów krytyka oświecenia operująca hasłami regeneracji, prymitywizmu, antykapitalizmu i jednocześnie technicznej i technologicznej modernizacji. Nie wdając się w tym miejscu w dłuższą dyskusję z tezami Antliffa i odkładając nieco przywołanie niezwykle ważnej książki Griffina, powiedzmy, że w generalnym planie niewątpliwą łączność zarówno ideową, jak instytucjonalną pewnych modeli modernistycznej sztuki i faszyzmu, ujmuje ostatecznie Antliff jako efekt anty-oświeceniowego buntu aktywizującego mitologiczne myślenie i dominację irracjonalizmu. Rzecz jednak w tym, że jest to w jakimś sensie unik, który w tradycyjne koleiny wstawia odkrywczyste konstatacje Griffina. Krótko rzecz ujmując, w książce Antliffa modernizm o tyle spokrewnia się z faszyzmem, o ile zbłądzi w te same irracjonalne rejony, w których zmitologizowana przeszłość służy do tworzenia wizji przyszłości. Zarówno faszyzm i ów irracjonalny modernizm są w tej perspektywie fałszywą odnogą oświeceniowej rewolucji, zwróconą niejako w powtórnym biegu ku krytyce siebie samej w poszukiwaniu antytez wolności, demokracji, racjonalizmu. Cóż jednak począć wtedy z komunizmem? Zapewne najłatwiej pozostawić jako spadkobiercę tej jasnej tradycji, któremu także samemu zdarzało się zbłądzić i wyłobić poboczne, ciemne nurty. Nie dostrzeżemy jednak wówczas wagi odwołań się do przeszłości, które leżą u podłoża gnostyckiego charakteru komunizmu, ani szczególnego rodzaju koncepcji wolności i demokracji, czy roli przypisywanej wybranym narodom. Problem bowiem w tym, że przeciwstawienie racjonalizm – irracjonalizm, rozum – mit jest częścią tej opowieści o oświeceniu, którą opowiada sam rozum. Krytyczne sięgnięcie w głąb oświeceniowej rewolucji pokazuje, że uwolniony spod władzy mitu rozum, tworzy nie tyle pola wolności, co nowe mechanizmy panowania, niezbędnie związane z potrzebą kolejnych mitów. Zbliżenie się jednak choć na pewien dystans do owej dialektyki oświecenia, a dzięki niej do komplikacji procesu nowoczesności, którego artystyczną emanacją był modernizm, wymaga kolejnych kroków, o których wspominałem już wyżej, ku kartezjańskiej koncepcji racjonalności, socjologii i psychologii mitu, funkcji utopii, czy ku charakterystyce generalnej logiki procesu nowoczesności. Nie sposób jednak z tego schodzenia ku rzeczom zasadniczym zrezygnować – najpierw dlatego, że rozumiejąc ambiwalencje nowoczesności samej, łatwiej zrozumieć także labilność z dzisiejszego punktu widzenia artystycznych postaw, ich historyczny charakter związany z niesioną przez nowoczesność rewolucją antropologiczną, a więc i moralną, a w konsekwencji uniknąć nieugruntowanych potępień. Tym bardziej to ważne, bo bez owego zejścia w głąb każde porównanie czy odniesienie nie tylko zabrzmi gołosłownie – retorycznie czy ideologicznie, jak ostrzegał Turowski, a przede wszystkim zostanie gwałtownie emocjonalnie odrzucone. Nie sposób nie brać pod uwagę, że porównywanie czegokolwiek do

ideologii czy praktyki faszystowskiej, czy nazistowskiej zabrzmieć dla niektórych może nie jako element porównawczej refleksji, ale jako głównie moralne oskarżenie, uruchamiające cały bagaż kolejnych negatywnych skojarzeń.

Owo zejście w głąb jednakże zobowiązuje do tego, by zmierzyć się z heroiczną wersją modernizmu – tak silną zwłaszcza w krajach Europy Środkowej i Wschodniej, bo stanowiącą istotny element tożsamościowych konstrukcji tutejszych artystów i badaczy. Z tego jednak powodu, wszystko to, co w historii modernizmu, czy działaniach pojedynczych artystów staje się kłopotliwe, bo zbyt bliskie totalitarnej ideologii lub praktyce, jest natychmiast spychane w cień – czasem za pomocą usprawiedliwień (heglowskie ukąszenie, uwiedzenie idea), czasem za pomocą odmowy wiedzy, a czasem właśnie moralnego potępienia.

Dlatego tytułowy cień powinien mieć posmak Jungowski, jako negatywne odbicie ego, blokujące proces indywiduacji, w wyniku zamiany pola walki z urazowymi przeżyciami i kompleksami, na mroczny magazyn, do którego wszystko to, co przykre, niewygodne, negatywne, jest systematycznie spychane⁸. Wypełniony kompleksami obszar Cienia jest zazwyczaj źródłem bezradności, obaw, lęków, neurotycznego czy depresyjnego poczucia winy. Samopoznanie i aktywny stosunek do własnej nieświadomości pozwala je pokonać i doświadczenie z Cieniem zamienić w impuls rozwojowy. Właściwie wobec Cienia trudno, dopuszczając do głosu racjonalną perspektywę, postąpić inaczej, ze względu na jego niszczącą siłę. Światem psychiki opanowanej przez Cień rządzą jego prawa: „magia, ukryta siła i przemoc, bezwzględna kontrola i rozwiązywanie konfliktów przez niszczenie (siebie lub innych)”⁹. Ale równie negatywne skutki ma pochopne wydanie Cienia na światło – gwałtowne obnażenie zawartości owego mrocznego magazynu, co zamiast siły czerpanej z przekroczenia, przynosi kompleks winy. A ten „... łatwo ulega projekcji, czyli rzutowaniu na otoczenie. Prowadzi do oskarżania i nieuzasadnionego krytykowania osób bliskich, szukania winnych...”¹⁰. Kompleks winy „zastępuje [wówczas] świadomość naturalnej bezradności, popełnionego błędu i winy realnej, uruchamiając mechanizm niepotrzebnego usprawiedliwiania się, samooskarżania, piętnowania siebie, obniżania wartości własnej. Koncentracja na winie jest tak silna, że trudno skierować uwagę na sprawy pozytywne”¹¹. Nie jest to wszakże sytuacja bez wyjścia. Prowadzi jednak do niego konieczna penetracja Cienia – niezwykle ważna, bo: „pozytywnym odpowiednikiem kompleksu winy jest poczucie odpowiedzialności”¹².

⁸ Z.W. Dudek, *Psychologia integralna Junga*, Warszawa 2006.

⁹ Ibidem, s. 191.

¹⁰ Ibidem, s. 194.

¹¹ Ibidem, s. 193.

¹² Ibidem.

Uwagę czytelnika zwróci zapewne brak terminologicznego rygoryzmu w tej książce. Mowa jest o modernizmie, który pojęty tu jest bardzo szeroko – jako artystyczna konsekwencja procesu nowoczesności. W tym sensie chodzi oczywiście o modernizm jako pewną kategorię ogólną, taką jaką zwykliśmy stosować w odniesieniu do renesansu czy baroku, cały czas pamiętając, że konkretne ich przejawy są czasami bardzo różne. Przy czym im bliżej artystycznego konkretnego, tym bardziej termin modernizm używany tu jest w znaczeniu bliskim definicjom Rogera Griffina, a więc jako związana z historycznymi okolicznościami wielotorowa artystyczna reakcja na specyficzny kryzys oświeceniowego projektu¹³. Nieco swobodniej używane jest tu określenie: „nowoczesność” – zamiennie z „procesem nowoczesności”, czy czasami z „projektem oświeceniowym”, by w zależności od kontekstu podkreślać dyskutowany w danym miejscu aspekt tego skomplikowanego zjawiska, jakim była i wciąż jest kształtująca nasze życie nowoczesność.

*

Kieruję w tym miejscu słowa serdecznego podziękowania do profesora Ryszarda Kasperowicza, który był pierwszym i życzliwym niezmiernie czytelnikiem tej książki, za jego cenne uwagi i wsparcie oraz do profesorów Wojciecha Włodarczyka i Waldemara Baraniewskiego za zasadnicze i przyjacielskie, a dla mnie ogromnie inspirujące, dyskusje o nowoczesności, bez których ta książka byłaby na pewno uboższa.

Szczególne podziękowania należą się także Bożenie, mojej żonie, za zachętę do intelektualnego otwarcia się na wagę mitu i społecznych dążeń do osiągnięcia i utrzymania duchowej harmonii.

¹³ R. Griffin, op. cit., s. 54-55.