

DOROTA JARECKA Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

MODERNIZM – MODERNIZACJA – KOMUNIZM

W artykule wychodzę od rozróżnienia na modernizm i modernizację, które poczynił Jerzy Jedlicki w książce *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*. Tematem książki Jedlickiego są europejskie spory o kulturę około 1900 roku, które rozgrywały się przede wszystkim w obrębie piśmiennictwa brytyjskiego; autora interesowało także to, w jaki sposób i dlaczego kształtował się w Polsce model niechęci do zachodnioeuropejskiej cywilizacji, który nazwał on „czarnym stereotypem Zachodu”¹. Pytał o nasze lokalne spory o nowoczesność oraz o to, czy walka o swojskość, autonomię względem kultury Zachodu, prowadzona od końca XVIII wieku, a wdziewająca w kolejnym stuleciu kostium walki z zepsuciem wielkomięjskiej, przemysłowej cywilizacji, nie była częścią sporów wewnętrznych tejże kultury. Słowem, czy walka z „cudzoziemszczyzną” nie jest w istocie częścią cudzoziemszczyzny, w której na przełomie XIX i XX wieku odbywa się szczególnie natężony spór o upadek, dekadencję i zagrożenie integralności kultury przez nowe wynalazki techniczne bądź artystyczne. Interesowała badacza m.in. reakcja na publicystyczno-krytyczne dzieło Maxa Nordaua poświęcone kulturze literackiej epoki zatytułowane *Entartung* (Degeneracja), które po wydaniu wiedeńskim z 1893 roku zostało błyskawicznie przetłumaczone na inne języki, w tym na angielski (w Wielkiej Brytanii ukazało się w 1895 roku). Oto na zapalczywą krytykę europejskiej sztuki modernistycznej, która dla Nordaua miała być symptomem upadku i uwiadu współczesnej duchowości, odpowiedział George Bernard Shaw pamfletem *A Degenerate View of Mr. Nordau* (Zdegenerowane poglądy pana Nordaua), gdzie wydrwił „kliniczną” manierę oceny sztuki przez Nordaua, który za zwyrodniałe, chore lub anormalne uznał praktycznie wszystkie dzieła współczesnych mu pisarzy czy filozofów, które wyłamywały się z tradycyjnych konwencji: Friedricha Nietzschego, Henrika Ibsena, Lwa Tołstoja, Richarda Wagnera i Maurice’a Maeterlincka. Polski historyk cywilizacji stwierdził, że w tym sporze –

prawie nie słycać głosu tradycjonalistów: jest to konfrontacja dwóch konceptów nowoczesności. Entuzjasta nauki, techniki i kliniki, religijny agnostyk, swoją normę moralnej, intelektualnej i językowej poprawności przeciwstawił całej kohorcie artystów, których nie łączyło nic, poza przyznanym sobie bez niczyjego pozwolenia prawem do swobody wyobraźni, do artystycznego eksperymentu i obyczajowej prowokacji, słowem do kwestionowania wszelkiej konwencjonalnej poprawności. Rzec można, iż była to

¹ J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*. Warszawa 2000, s. 63–82.

walka modernizmu z modernizacją, a te dwa światy wzajemnie uważały siebie za zdegenerowane i absurdalne².

Chciałabym postawić tezę, że ta para pojęć – wypełniająca się ówczesnymi znaczeniami i zabarwieniami – sprawdza się także w odniesieniu do polskiej kultury drugiej połowy lat czterdziestych XX wieku. Pozwala uchwycić różnicę poglądów na problem awangardy artystycznej i literackiej w obrębie formacji lewicowej czy socjalistycznej w pierwszych latach po wojnie oraz zrozumieć ewolucję postaw artystów i ich wyborów po 1945 roku lepiej niż perspektywa dwubiegunowa, posługująca się takimi opozycjami jak wolność *vs.* stalinizm lub też awangarda *vs.* socrealizm. Zanim jednak przejdę do opisanego przykładowych kontrowersji tego okresu przy użyciu dialektycznej figury modernizmu i modernizacji, przyjrzę się problemowi terminologicznemu i przeanalizuję, jakie funkcje w najnowszych badaniach nad owym okresem w sztuce i kulturze pełnią pojęcia modernizmu i modernizacji. Uwzględnię również terminy im towarzyszące, takie jak „komunizm”, „totalitaryzm” czy „awangarda”, sprawdzając ich położenie wobec terminów centralnych: „modernizm” i „modernizacja”.

Paradygmat antymodernistyczny

W roku 2023 ukazała się książka Anny Markowskiej *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie*³. Jest to praca niepozbawiona interesujących analiz zjawisk z zakresu kultury wizualnej okresu powojennego, takich jak fenomen lokalnego muzeum archeologicznego czy pomniki z głazów narzutowych na Ziemiach Odzyskanych. Kultura wizualna epoki PRL jest badana ze względu na inne obszary niż tylko obiegi sztuki wysokiej, stykamy się bowiem z problematyką sztuki religijnej, naiwnej (*art brut*), z kwestią organizacji wystaw, z filmem i tkani-
ną, a perspektywa feministyczna pozwala na nowo spojrzeć na biografie artystek. Książka Markowskiej interesuje mnie jednak z innego powodu, ukazuje bowiem pewien etap dyskusji nad modernizmem w polskiej historiografii artystycznej. Kategoria wielości perspektyw w tytule publikacji mogłaby sugerować neutralność w stosunku do kontrowersyjnych kwestii w historiografii okresu tużpowojennego w Polsce, m.in. różnych spojrzeń na znaczenie i funkcję pojęcia (tytułowego) rewolucji. Ale wieloperspektywizm użyty jest w odmierzonej funkcji, mianowicie jako opozycja wobec modernizmu, który obsadzony zostaje w roli jednoznacznie negatywnej, jako kategoria będąca przeciwieństwem postulowanej w książce wielości perspektyw lub asamblażowości. Modernizm – co trzeba podkreślić, by uniknąć logicznych i kategoryalnych niejasności – występuje w podwójnej roli, zarazem jako wydarzenie i pojęcie teoretyczne. W tej pierwszej – jako epoka historyczna powiązana z rewolucją komunistyczną, która według badaczki rozpoczęła się na ziemiach polskich 17 IX 1939. W tej drugiej – jako system wartości, któremu w planie teoretycznym przeciwstawia się wielość perspektyw bądź asamblażowość. W tej funkcji, równo-

² *Ibidem*, s. 212.

³ A. Markowska, *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie*. Kraków 2023, s. 25. Do monografii tej odsyłam dalej za pomocą skrótu M, po którym podaję numery stron.

znaczej z modernizmem, pojawia się także modernizacja, „soc-modernizacja” (M 25) i „soc-Oświecenie” (M 20), terminy te stają się elementem perswazji, gdyż nieustannie przypominają o założonej dychotomii aksjologicznej. Komunizm czy też tytułowa „rewolucja komunistyczna” pozostają z tak rozumianymi modernizmami (lub modernizacjami) w bliskim związku. Jest to więc związek zarówno sprawczy, jak i semantyczny, czynny w obu wymienionych porządkach. Po pierwsze, dowiadujemy się, że modernistyczny był panujący w latach 1945–1989 w Polsce system polityczno-ekonomiczny wraz z takimi cechami jak uprzemysłowienie, zatarcie różnic klasowych, centralizacja zarządzania większością dziedzin życia, od sztuki do rolnictwa. Modernistyczna jest jednak również narracja historii sztuki, z jej determinizmem, linearyzmem, tendencją do „wykorzenia i odczarowywania” (M 9). Po roku 1944, a więc od czasu, gdy rewolucja komunistyczna rozpoczęta wraz z inwazją Armii Czerwonej mogła się w pełni rozwinąć i osadzić w konkretnym systemie politycznym, tak pisana historia blisko współpracowała z władzą, czyli z wszelkimi instancjami administrującymi kulturą i sztuką, uczestnicząc poprzez to w procesie „estetyzacji rewolucji” (M 25).

Radykalne osądy nie zawsze znajdują uzasadnienie w materiale badawczym. Autorka chciałaby np. przekonać nas, że Władysław Strzemiński pozostawił przedwojenny kaloryfer w wystroju Sali Neoplastycznej w Muzeum Sztuki w Łodzi, by podkreślić moment rewolucyjny, polegający na „wmeldowaniu się do cudzego domu i dewastacji mienia” (M 186). Hipoteza związana z intencjonalnym użyciem sprzętu grzewczego w konstrukcji programu ideowego Sali Neoplastycznej, otwartej wraz z całym muzeum w kwietniu 1948 i zawierającej wybór prac z przedwojennej kolekcji grupy „a.r.”, opiera się na domyśle, iż dla artysty duże znaczenie miał fakt, że muzeum przeniosło się do gmachu, który przed wojną należał do rodziny Poznńskich. Wbrew deklarowanym we wstępie zastrzeżeniom, iż zamiarem badaczki nie jest w żadnym razie osądzanie uczestników rewolucji (M 9), gdy potępia ona gest zawłaszczania mienia i usuwania z budynku jego powojennych (choć nie oryginalnych) mieszkańców oraz skuwania neorenesansowych sztukaterii, nie mówi o racjach i powodach nacjonalizacji ani o prospołecznej polityce mieszkaniowej i kulturalnej po 1945 roku. Oddanie dużego miejskiego pałacu na użytek sztuki można było odczytać także jako decyzję związaną z projektem demokratyzacji dostępu do sztuki. W istocie perspektywa jest jedna – partykularna, a powstaje siła rzeczy narracja deterministyczna; Sala Neoplastyczna poprzez swój układ (z kaloryferem stanowiącym ukłon w stronę rewolucji lub pierwotnych właścicieli pałacu – decyzja co do znaczenia gestu nie zostaje ostatecznie podjęta, gdyż brakuje wystarczających przesłanek) miała charakter antykomunistyczny. Intencją Sali Neoplastycznej miało być wyzwolenie percepcji widza spod tradycyjnych wzorców postrzegania sztuki, co w roku 1948 można było uznawać za sprzeciw, jak pisze badaczka, „wobec strategii władzy, deprawującej i obezwładniającej klasę robotniczą poprzez utrzymywanie jej w anachronicznym stanie świadomości, w którym relacje dominacji były naturalizowane” (M 191). Reasumując, taka konfiguracja przestrzeni sali była kierowanym pod adresem władz „oskarżeniem, iż polska rewolucja stała się sowiecką rebelią” (M 191). Gdy w 1950 roku władze nakazały zniszczenie Sali Neoplastycznej projektu Strzemińskiego i usunięcie prac z kolekcji „a.r.” z wystawy stałej, w istocie rzeczy reagowały na ową rebelię.

Według Katarzyny Chmielewskiej, Agnieszki Mrozik i Grzegorza Wołowca komunizm i jego historiografia wytwarzają specyficzne „pole dyskursywne”, w którym toczą się spory o władzę symboliczną oraz w którym zasadnicze wartości są konstruowane przez napięcie między komunizmem a jego przeciwieństwami⁴. Jak podkreśla Chmielewska, paradygmat antykomunistyczny stanowi matrycę myślenia o historii sprzyjającą zacieraniu rozbieżności i fluktuacji w obozie władzy. Niweluje różnice postaw i poglądów, wytwarzając wstecznie to, co badaczka nazywa „podmiotem komunistycznym”, który jest następnie rzutowany na wydarzenia i formacje polityczne⁵. Książka Markowskiej z pewnością realizuje ów paradygmat, wzbogaca go jednak o wzorzec, który można nazwać paradygmatem antymodernistycznym. Ma on postać równie złożoną, choć operuje nieco innymi formułami perswazyjnymi, projektuje podmiot historyczny – podmiot modernistyczny wstecz, podsuwając rozwiązania dylematów i odpowiedzi na pytania wcześniej trudno rozstrzygalne. Modernizm w tym ujęciu działa podobnie jak komunizm, to zjawisko niwelujące pamięć, ślepe na nieszczenia i dramaty indywidualne, stawką jest w nim szczęście ludzkości, zyskanie natychmiastowej satysfakcji społecznej, której okrutną cenę przed tym społeczeństwem skrętnie się ukrywa za pomocą propagandy. Wybrzmiewa to zwłaszcza w passusie o Sali Neoplastycznej, urządzonej w dawnym pałacu Poznańskich: „jedna z najwspanialszych polskich realizacji unaoczniających wiarę w nowy, lepszy świat stworzona została w byłym mieszkaniu polskich Żydów” (M 193–194). Nawiązując do *Prześlionej rewolucji* Andrzeja Ledera, badaczka potęguje tezę, iż rewolucja, obiecując wypełnienie sprawiedliwości dziejowej, zatarła w pamięci społecznej niesprawiedliwość wywłaszczeń i w istocie zalegalizowała przemoc wojenną. Mówi też, że w procederze wymazywania i wywłaszczania uczestniczyła sztuka, ponieważ w konkretnym przypadku pałacu Poznańskich i ich żydowskich właścicieli to władze niemieckie – gdy Łódź została przyłączona do III Rzeszy – przejmując majątek żydowskich przemysłowców, dokonały pierwszej kradzieży mienia. Figura modernizmu, który idzie śladem nazizmu i czyni wszystko, by zatrzeć ślady tamtego przestępstwa, wydaje się narzędziem wytrącania czytelnika z bezpiecznych kolein, musimy bowiem utracić wcześniejsze – niesłuszne – przekonanie, iż Muzeum Sztuki w Łodzi „jest na swoim miejscu”. A także zrozumieć, że przez całe życie myliliśmy się, wyznając wiarę w absolutną postępowość Sali Neoplastycznej. W sensie afektywnym jest to też działanie potężniejsze niż tylko paradygmatyczne użycie wzorca antykomunistycznego, ukazana nam zostaje (zdemaskowana) realna twarz polskiego socjalistycznego modernizmu: sprzymierzonego z przemocą, organizującego narrację, która ma wyprzeć pamięć o wywłaszczeniach i Zagładzie. Historia sztuki w PRL uczestniczy w tym dziele, jej wykonawcy legitymizują ów stan, opracowując historię dzieł w języku analizy formalnej, nie interesując się ich własnością i proveniencją, wspierają swymi badaniami i wiedzą system muzeów, który wszak polegał na wywłaszczaniach, tak jak system kolonialny (M 416). *De facto* współpracują oni w procesie „niszczenia polskiej kultury”

⁴ K. Chmielewska, A. Mrozik, G. Wołowicz, *Nowe perspektywy studiów nad komunizmem w powojennej Europie Środkowo-Wschodniej*. W zb.: *Komunizm – idee i praktyki w Polsce 1944–1989*. Red. K. Chmielewska, A. Mrozik, G. Wołowicz. Warszawa 2018, s. 8.

⁵ K. Chmielewska, *Uprawomocnienie komunizmu. Budować i burzyć*. W zb.: *juw.*, s. 32.

(M 417). Okulary modernistycznej ideologii, które kazała im założyć władza, w perfidnym planie zniewolenia polskiej kultury przez język postępu i demokratyzacji kultury, nie pozwalały im dostrzec potworności systemu, w którym i dla którego pracowali (M 416). Totalizująca narracja nie pozwalała się ujawnić rysom lub pęknięciom w podmiocie modernistycznym. Jest on homogeniczny, ślepy na historię. Pozbawiony dynamiki oraz wewnętrznych antagonizmów. Jedyne rozróżnienie, jakie jest postrzegalne, polega na tym, iż wśród sprawców rewolucji rozpoznajemy aktywnych działaczy oraz elitę intelektualną, która wierzy, że dokonuje własnych i autonomicznych wyborów, a przedmiotem ich zabiegów jest pasywny i milczący lud, bezwolna większość.

Krytyka modernizmu – ujęcia dialektyczne i dychotomiczne

Krytyka modernizmu ma w historiografii sztuki w Polsce swoje koleje, na które wpłynęły krytyka tego nurtu i postawy w historiografii politycznej, socjologii, filozofii i estetyce, przede wszystkim, choć nie tylko *Dialektyka oświecenia* Maxa Horkheimera i Theodora Adorna (1947), *Kondycja ponowoczesna* Jeana-François Lyotarda (1977), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu* Frederica Jamesona (1990), *Nowoczesność i Zagłada* Zygmunta Baumana (1992). Niezależnie od różnic w nacechowaniu aksjologicznym pojęcia modernizmu, wspólne jest tym pracom przekonanie, iż pewniki dotyczące legitymizacji wiedzy, istnienia spójnych reguł tworzenia i wyznawania wartości, w tym hierarchii estetycznych, dominujące w kulturze zachodniej i umożliwiające jej postęp, rozsypały się. Kiedy nastąpił ów kryzys, jednoznacznie uzgodnić się nie da, pewne jest za to, że współcześnie żyjemy po końcu spójnego i sprawnego wcześniej systemu.

W historii sztuki w Polsce po 1989 roku nowatorska pod względem zastosowania pojęcia modernizm w rozstrzyganiu o znaczeniach wydarzeń artystycznych epoki PRL-u była książka Piotra Piotrowskiego *Znaczenia modernizmu*⁶. Modernizm – istotna dla Piotrowskiego była lektura *Teorii awangardy* Petera Bürgera, *Powrotu Realnego* Hala Fostera i *After the Great Divide* Andreasa Huyssena – został przez tego badacza sztuki powojennej w Polsce i w Europie Środkowej potraktowany jako system przekonań, nie zaś jako epoka. Otóż, twierdził on, inaczej niż się utarło w dyskursie teoretycznym i krytycznym towarzyszącym sztuce w Polsce w latach pięćdziesiątych oraz sześćdziesiątych XX wieku, modernizm (jako zespół przekonań artystycznych i estetycznych) był bardziej sprzymierzeńcem władzy niż jej przeciwnikiem. Po roku 1956 w Polsce władza przyjęła strategię modernistyczną, polegającą na uznaniu autonomii postaw twórczych i na dopuszczeniu liberalizacji poetyk artystycznych (odejście od socrealizmu), by legitymizować się jako państwo postępowe. Jednakże tym samym wykreślała ze swej polityki artystycznej awangardę, sztukę, która według Piotrowskiego – inaczej niż modernizm – jest zaangażowana w pozaartystyczne obszary życia, przede wszystkim w politykę. Piotrowski określa je jako „rzeczywistość”. Modernizm byłby tu zespołem poglądów,

⁶ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań 1999.

z których wynikałoby oderwanie sztuki od życia i spraw społecznych, zamknięcie jej w autonomicznym kręgu problematyki czysto formalnej. Awangarda byłaby zaś sztuką zaangażowaną, buntującą się, kierowaną przeciwko *status quo* modernizmu⁷. Ze względu na ukazanie szczególnego i nieusuwalnego napięcia między modernizmem a awangardą było to ujęcie dialektyczne: modernizm wyłania z siebie awangardę, która jest jego krytyką, następnie zaś zwraca się przeciwko niej, by ją zwalczać lub minimalizować jej wpływ, gdyż zagraża ona jego spójności. Miało ono wymiar ponadhistoryczny, ponieważ ani modernizmowi, ani awangardzie nie zostaje przypisana konkretna forma wizualna. Zarówno awangarda, jak modernizm mogą operować różnymi językami wizualnymi. Nośność tej koncepcji polega też na tym, że oba zjawiska określają się wobec siebie w sposób ciągły i w relacji dynamicznej. Modelem byłaby tu mechanika wyłaniania się mitu z kolejnych faz i odmian nowoczesności, w słynnych tezach Horkheimera i Adorna. Awangarda mitowi jest nierówna, lecz podobne wydaje się dostrzeżenie niejednorodności dążeń w danych epokach i ów ruch hipostaz, wyłaniania się odmienności, niejako ciągłej transformacji pojęcia poprzez procesy podziału i krytyki. Awangarda przypomina mit tym, że mit na początku jest również formacją alternatywną wobec oświecenia, posiadającą cechy krytyczne, a dopiero po jakimś czasie się konformizuje. Stąd awangarda – łatwo się modernizująca – też musi wciąż się odnawiać, być krytyczna także wobec siebie. Piotrowski trafnie zarysował pewien transhistoryczny model, mimo że inne jego książki, jak choćby wcześniejsza praca *Artysta między rewolucją a reakcją*, nie są wolne od historyzmu i finalizmu, np. nie brak tam etycznego pojęcie historycznej formacji awangardzistów rosyjskich, którzy dali się uwieść elitom partii, ale także czemuś o wiele bardziej potężnemu niż zewnętrzny system rządów – własnym marzeniom o symbolicznej władzy⁸. W historiografii warto chyba docenić te pozycje, które dowartościowują sprzeczności wewnątrz modernizmu. Formacja modernistyczna jest aporetyczna – pisał Stefan Morawski – wypełniona sprzecznościami; dzięki nim „stanowi jedność wielościową, wciąż rozrywana i znów scalana, różnowymiarową i z uporem poddawana ciśnieniu uniformizacji, która nawet w systemach totalitarnych dała się spełnić tylko okresowo”⁹. Formacja ta, dodajmy, w ujęciu Morawskiego ma jedynie częściowo charakter historyczny: owszem, kiedyś rozpoczął się taki model funkcjonowania kultury, ale trwa on do dzisiaj i ma wymiar także transhistoryczny.

Otóż warto zauważyć, że model dialektyczny (transhistoryczny) i model dychoomiczny, a więc osadzający daną alternatywę w konkretnej sytuacji historycznej, są do siebie podobne, są od siebie zależne, lecz nie są tym samym. We współczesnym paradygmacie antymodernistycznym konflikt między modernizmem a jego przeciwnościami traci wymiar ponadczasowy i zyskuje funkcjonalność historyczną; najczęściej to system polityczny PRL-u wchodzi w rolę „totalitarna” jako pozostający w ścisłej zależności od ZSRR, nabiera cechy państwa zasadniczo nowoczesne-

⁷ Zob. *ibidem*, s. 40–89, 118–146.

⁸ P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*. Poznań 1993.

⁹ S. Morawski, *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 69.

go, a więc i autorytarnego. Ponadto jesteśmy przekonywani, iż kwestia zależności między artystami a władzą ma znaczenie fundamentalne, historia sztuki zaś nie może być napisana dobrze i sprawiedliwie, jeśli nie ujawni się „prawdziwych” powiązań między totalitaryzmem a modernizmem. W tej debacie, niewątpliwie zainspirowanej przez *Znaczenia modernizmu* Piotrowskiego, zauważyć można stopniowe wypieranie modelu dialektycznego przez model dychotomiczny: jeżeli modernizm zostaje skojarzony z władzą komunistyczną, a władza ta w jakiejś epoce domaga się konkretnych form sztuki, formy te, na zasadzie determinizmu, zostają przypisane modernizmowi jako odbicie i realizacja ideologii władzy. Modernizm PRL-u, ujęty w dychotomiczny model myślenia, jest w tym antymodernistycznym paradygmacie traktowany jako pozór i maska. Zerwanie maski oznacza demitologizację, a więc ma na celu odczarowanie, wykrycie nadużyć, zarówno nadużyć języka, jak i ludzkiego życia.

Czarny obraz modernizmu

W cechy dychotomii historycznej, zdeterminowanej przez biurokratyczno-ideologiczny system w PRL-u, ubrała Markowska modernizm i jego przeciwieństwa w książce *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku* z 2012 roku¹⁰. Odnowa modernizmu po 1955 roku w PRL-u jest ukazana jako przebiegłe (makiaweliczne) posunięcie komunistycznej władzy, która używa malarstwa informel, a także nurtu malarstwa metaforycznego jako narzędzi podporządkowania sobie środowiska artystycznego¹¹. Promując sztukę należąca już wówczas do przeszłości, władze intencjonalnie blokowały możliwy rozwój form i języków artystycznych, odcinały dyskurs o sztuce od globalnych połączeń oraz sprawiały, że energia intelektualna kierowała się nie na krytykę, lecz na podtrzymanie systemu. Modernizm to zatem zespół konkretnych praktyk wraz z konserwatywnym estetycznym i cenzurą, który ukształtował się po 1955 roku w Polsce i spowodował w mentalności społecznej swoiste wyłączenie się systemu kontroli i ostrzegania przed konformizacją. Sztuce udawało się przeciwstawić modernizmowi, nie było to jednak docenione, czego przykładem jest wyparcie poza główny nurt życia artystycznego twórczości Jadwigi Maziarskiej. Malarka ta praktykowała odrzucaną i wykluczaną przez modernizm technikę apropriacji i montażu, dokonując symbolicznego rozbrojenia modernizmu w swej sztuce¹². Podobnie na rzecz destrukcji modernistycznego pojęcia autora – tradycyjnie rozumianej podmiotowości – pracował w swych fotogramach Marek Piasecki¹³. Paradygmat antymodernistyczny przykładany jest do różnych twórców z dużą swobodą, przez co paradygmat ten częściowo się rozpada: modernizm nie był jednak systemem kompletnym i zdeterminowanym przez system komunistyczno-urzędniczy, mogły się w nim pojawić wyłomy. Opisy sztuki – znakomite – obalają spójność wspomnianej konstrukcji paradygmatycznej, dowodzą więc, że system był otwarty na transgresje.

¹⁰ A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń 2012.

¹¹ Zob. *ibidem*, s. 61.

¹² *Ibidem*, s. 60.

¹³ *Ibidem*, s. 179

Bardziej radykalne, choć i bardziej dialektyczne wnioski z pomysłu Piotrowskiego wyprowadził Piotr Juszkiewicz, autor analiz zawartych w książce *Cień modernizmu*¹⁴. Badacz wychodzi od analizy tez Horkheimera i Adorna z *Dialektyki oświecenia*, zwłaszcza od mechaniki wyłaniania się mitu, i stawia sobie za zadanie demaskację fałszywych złudzeń dotyczących problemu współpracy artystów z totalitarnymi reżimami. Obszarem badań są architektura i planowanie przestrzeni, projekty sztuki w przestrzeni publicznej oraz film, choć pojawiają się też tematy związane ze sztuką czystą. Projekt Juszkiewicza cechuje klarowność terminologiczna. Modernizm zostaje zdefiniowany jako „artystyczna emanacja” procesu nowoczesności¹⁵. A zatem, tak jak u Horkheimera i Adorna, mit wyłania się z oświecenia, podobnie modernizm rodzi się z nowoczesności; zadaniem, jakie sobie stawia autor, jest demaskowanie modernizmu jako mitu właśnie. Polega on na przesadnej wierze w posłannictwo sztuki, w to, że artysta nowoczesny może się przeciwstawić władzy totalitarnej. Częścią tego mitu jest też wiara w to, że modernizm artystyczny dążył do przewyciężenia opresji autorytarnych reżimów. Tymczasem było odwrotnie, mówi Juszkiewicz: artyści masowo i tłumnie współpracowali z reżimami, lecz nie dlatego, że zrywali z własnym etosem lub że sprzeniewierzali się sumieniu lub wyznawanej przez nich anarchicznej wierze w wolność. Przeciwnie, nigdy tej wiary nie żywili, np. wyznawali tę samą „regeneracyjną utopię” co komunistyczne państwo, „kładącą nacisk na charakterystykę przeszłości w kategoriach dekadencji i upadku i akcentującą przyszłościowy charakter koniecznej, rewolucyjnej zmiany”¹⁶. To bowiem czysto modernistyczne złudzenie, że „istnieje fundamentalna różnica pomiędzy modernizmem jako artystycznym owocem racjonalnej, oświeceniowej tradycji a będącymi jej przeciwieństwami totalitaryzmami XX wiecznej Europy”¹⁷. Ten spójny i pesymistyczny, a jednocześnie dobrze uargumentowany wywód na przykładzie planowania nowoczesnych socjalistycznych miast nie pozostawia złudzeń w stosunku do całej sztuki XX wieku. Choć wydaje się ów proponowany model bardziej funkcjonalny w dziedzinie sztuki użytkowej niż sztuki czystej. Jak trafnie zauważył Juszkiewicz w tekście z katalogu wystawy *Nowoczesność reglamentowana* z 2023 roku, zwłaszcza postać Strzeмиńskiego jest w tym kontekście kontrowersyjna. Artysta w tym samym czasie, gdy był zaangażowany w komunistyczno-modernistyczny projekt *Łodzi sfunkcjonalizowanej*, czyli przebudowy miasta w duchu progresywizmu i zgodnie z „regeneracyjną” rewolucyjną ideą radykalnej zmiany starych kapitalistycznych relacji społecznych, w 1947 roku stworzył cykl kolaży *Moim przyjaciółom Żydom*. Jak pisze Juszkiewicz, cykl ten, będący połączeniem techniki rysunku i kolażu, poprzez niezgodną z wcześniejszą (modernistyczną) metodę użycia linii oraz odwołanie się do realnego wydarzenia historycznego, stanowi „wyrwę w modernistycznej logice”¹⁸. Są zatem jednostki zdolne przeciwstawić się modernizmowi, a co więcej, są to także jednostki, które wcześniej modernizm

14 P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*. Poznań 2013.

15 *Ibidem*, s. 12.

16 *Ibidem*, s. 93.

17 *Ibidem*, s. 23.

18 P. Juszkiewicz, *Nowoczesność reglamentowana*. W zb.: *Nowoczesność reglamentowana. Modernizm w PRL*. Red. P. Juszkiewicz, A. Szczerski. Kraków 2023, s. 57.

jako system poglądów i praktykę współtworzyły. Zagłada złamała spójność projektu modernistycznego, a na rzecz takiego przekonania mogłyby pracować wspomniane refleksje Zygmunta Baumana, który jednakowoż nie jest tu wprost przywołany¹⁹. Niemniej paradygmat antymodernistyczny, jakby pod ciężarem samej sztuki, się załamuje. Być może więc nie wszędzie i nie zawsze może obowiązywać.

Ambiwalencja w podejściu badaczy do modernizmu – także badaczy wyznających paradygmat antymodernistyczny – bierze się również stąd, że istotnie w latach 1945–1989 Polska się modernizowała i były grupy społeczne, które na postępie cywilizacyjnym i technicznym korzystały. Ciekawą propozycję dotyczącą relacji między ideą postępu cywilizacyjnego a władzą komunistyczną przedstawia w książce *Cztery nowoczesności* Andrzej Szczerski²⁰. Autor skorzystał z szansy, jaką daje polska adaptacja terminu, i zaproponował dualizm nowoczesność–modernizacja. Nie stoją one ze sobą w omawianej epoce w sprzeczności, ale należą do dwóch różnych porządków. Nowoczesność to utopijna wizja świata demokratycznego i otwartego, a zarazem wyposażonego w zaawansowane technologie oraz sprawnie działające państwo. Taka była – nowoczesna właśnie – perspektywa elit artystycznych i rządzących II Rzeczypospolitej. Tymczasem tak rozumianemu wyobrażeniu towarzyszą „procesy modernizacyjne”. Nowoczesność jest zatem w sferze wyobrażeń, modernizacja zaś to repertuar praktyk. Badacz wysoko ocenia projekty nowoczesności w II RP, gdy praktyki modernizacyjne miały charakter suwerenny. Po drugiej wojnie światowej panowała w Polsce tzw. trzecia nowoczesność, pisze Szczerski, a modernizacja zachodziła według wytycznych opracowywanych na potrzeby Związku Radzieckiego²¹. Jednakże nawet w tych ramach były możliwe postęp i realna modernizacja:

punktem odniesienia dla modernizacji Polski zawsze pozostawała kwestia suwerenności i niepodległości. Nasza historia nowoczesności jest więc w dużym stopniu tożsama z historią wolności, zarówno w wymiarze wspólnotowym, jak i indywidualnym, a polska niepodległość okazuje się dla sukcesów modernizacji bez wątpienia korzystna²².

Istotne rozróżnienie na modernizację i nowoczesność zostaje zapomniane przez tego samego badacza w jego tekście *Nowoczesność kontra PRL*, opublikowanym w katalogu wystawy *Nowoczesność reglamentowana*, otwartej w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2023 roku. Projekty polskich artystów, designerów i inżynierów (od obudowy maszyny liczącej po rakiety kosmiczne) uznaje on za przykłady „modernizmu fantomowego”, modernizmu poddanego „reglamentacji”, by w końcu odmówić PRL-owi „realnej modernizacji”²³. Podział na praktykę i wyobrażenia nie został zachowany. Zatarcie różnic między nimi umacnia czarny mit modernizmu w historii sztuki po 1989 roku.

¹⁹ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*. Przeł. F. Jaszuński. Warszawa 1992.

²⁰ A. Szczerski, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*. Kraków 2015.

²¹ A. Szczerski, wstęp w: jw., s. 13.

²² *Ibidem*, s. 10.

²³ A. Szczerski, *Nowoczesność kontra PRL*. W zb.: *Nowoczesność reglamentowana*, s. 41.

Wracając do problematyki upadku

Czy można zaproponować rozwiązanie, które nie tyle mechanicznie zdejmie czarny kolor z historii nowoczesności w Polsce, ile odmieni kolejiny narracji, w której koniecznym punktem odniesienia jest nieudany (bądź, jak to ujmuje Szczerski, „fantomowy”) projekt polskiej nowoczesności? I czy narracja o sztuce i artystach w Polsce Ludowej może wydobyć się z wzorca, w którym punktem ośrodkowym jest układ władzy w latach 1944–1989? Czy da się pomyśleć o historii sztuki bez homogenicznie potraktowanego podmiotu komunistycznego lub też wchodzącego w jego rolę i na jego miejsce podmiotu modernistycznego? Sądzę, że tak i że takie próby są podejmowane w publikacjach, które postrzegać należy jako polemikę z paradygmatem antymodernistycznym. Skupione na pewnych wycinkach czasowych bądź na konkretnych przypadkach twórczych są w stanie demontować spójne antykomunistyczne narracje. Pracami dokonującymi wyłomu w sztywnym antykomunistycznym obrazie świata sztuki po 1945 roku są książki Luizy Nader o *Teorii widzenia* i rysunkach wojennych Strzemińskiego, z odkrywczą analizą jego marksizmu, Piotra Słodkowskiego o modernistycznym surrealizmie Henryku Strengu (Marku Włodarskim) czy najnowsza praca Agaty Jakubowskiej o Marii Pinińskiej-Bereś, w której autorka konsekwentnie unika negatywnie nacechowanego określenia „komunizm”, zastępując je neutralnym i stosowanym w epoce PRL-u „socjalizmem”²⁴.

W moim doświadczeniu również przyłożenie aparatu optycznego do niewielkiego wycinka historii oraz wąskiego (w tym wypadku – lewicowego) środowiska artystycznego pozwala ujrzeć wielość niuansów, podważyć binarne schematy. W książce *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948* zamierałam przeanalizować pole artystyczne i literackie lat drugiej połowy lat czterdziestych XX wieku ze względu na funkcjonujące w nim pojęcia surrealizmu i nadrealizmu²⁵. Interesował mnie ten kierunek w sztuce i jego tuż-powojenne redakcje nie tylko w sztuce samej, ale także w dyskursach o sztuce, w jej społecznych i kulturowych mediacjach, w wyobrażeniach o publiczności. Jak się zorientowałam, badając materiały źródłowe, surrealizm (względnie nadrealizm) w dyskursach i dyskusjach z reguły nie funkcjonował jako pojęcie izolowane. Jego nieodłącznym suplementem, występującym *explicite* lub w domyśle, był realizm. Surrealizm w tym okresie bywał mu przeciwstawiany bądź sam powoływał się na realizm, realność lub rzeczywistość w obronie przed zarzutem o oderwanie od życia. Ramę teoretyczną tych sporów i wypowiedzi stanowił marksizm.

Nietrudno było zauważyć, że wokół surrealizmu narastał konflikt w publicystyce, zanim jeszcze pojawił się on na wystawach. Kontrowersja ta dotyczyła sprawy o wiele głębszej niż forma czy wybór poetyki. W roku 1945 w „Odrodzeniu” Jan Kott opublikował artykuł *Powrót do rzeczywistości w poezji*. Wyznaczał tam przyszły

²⁴ Zob. L. Nader, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, „Pamięci przyjaciół – Żydów”*. Warszawa 2018. – P. Słodkowski, *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng/Marek Włodarski a historia sztuki*. Warszawa 2019. – A. Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*. Warszawa 2022.

²⁵ D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Warszawa 2021.

kierunek dla współczesnej poezji, jakim miał stać się bezsprzecznie realizm. Ponieważ kształtu owego realizmu jeszcze nie znano, był to dopiero projekt lub program, pisarz próbował określać go przez opozycje. Realizm przeciwstawił więc surrealizmowi pod względem relacji do rzeczywistości społecznej. Kott twierdził, że takie radykalne ruchy artystyczne jak dadaizm, futurizm i nadrealizm, które panowały w polskiej poezji przed wojną, cechujące się skłonnością do eksperymentu i odcięciem się od tradycji, były wyalienowane społecznie i jako takie nie mogą zdać egzaminu w nowej rzeczywistości społecznej i politycznej w Polsce po 1945 roku. Ponadto są transgresyjne także dlatego, że rzeczywistość wojny niejako podważyła sens eksperymentalnych poetyk, przekraczając wyobrażone apokalipsy w sposób, które owe wyobrażenia pozbawia racji bytu²⁶. Był to argument o charakterze etycznym, odnosił się do pamięci o Zagładzie. W obecnym kryzysie, utrzymywał krytyk, to nie surrealizm więc, ale sztuka, która „dąży do odbudowania pojęcia człowieka, do pokazania, jak naprawdę wygląda świat, jak żyją i jak powinni żyć ludzie”, będzie społecznie użyteczna²⁷.

W roku 1948 na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie artyści Zbigniew Dhubak, Marian Bogusz, Fortunata Obrąpalska i inni zaprezentowali prace o charakterze surrealistycznym. Wystawa stanowiła część międzynarodowego ruchu, który przenikał środowiska artystyczne w różnych miejscach globu, poszukujące języka nienormatywnego dla wyrażenia postawy lewicowej, antykolonialnej, antyfaszystowskiej. W Krakowie w grudniu 1948 artyści ci w projektowanym katalogu wystawy (teksty do niego przypisuje się Mieczysławowi Porębskiemu) powoływali się na manifest Odrodzenia Francuskiego przygotowany przez działaczy Francuskiej Partii Komunistycznej pod kierunkiem Rogera Garaudy'ego oraz na rozważania o sztuce autorstwa André Bretona. W maszynopisie (gdź katalog się nie ukazał) nazwisko Bretona zostało przekreślone i ktoś, może Porębski, zastąpił je przybliżonymi określeniami. Breton był wtedy kojarzony z nieortodoksyjnym marksizmem czy nawet z trockizmem, a twórcy wystawy na pewno zdawali sobie sprawę z niecenzurualności tej postaci²⁸.

Jeśli zaadaptować paradygmat antymodernistyczny jako wzór zachowań w obrębie tego fragmentu polskiego świata sztuki w latach 1944–1948, odpowiedź będzie gotowa i być może częściowo prawdziwa. W stanowisku Kotta przejawia się socjalistyczny lub nawet totalitarny modernista, reprezentant formacji władzy, która już w 1945 roku przedstawia klarowny i spójny projekt usunięcia nienormatywnych poetyk poza nawias języków artystycznych dopuszczalnych w Polsce Ludowej. Operuje też fetyszem realizmu, wiedząc, iż kategoria ta jest i będzie ideologicznie poprawna, choć nie została jeszcze wypełniona odpowiednią treścią. Mieczysław Porębski i Tadeusz Kantor, organizatorzy wspomnianej wystawy, to z jednej strony artyści poddani opresji owego homogenizującego modernizmu, który operuje „idea regeneracji”, a z drugiej dość cyniczni gracze, którzy w surrealistyczną narrację

²⁶ J. Kott, *Powrót do rzeczywistości w poezji*. „Odrodzenie” 1945, nr 18, s. 8. (Przedruk w: J. Kott, *Mitologia i realizm*. Warszawa 1946).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Zob. maszynopis projektu katalogu Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Archiwum Mieczysława Porębskiego,teczka Klub Artystów, Archiwum MOCAK, Kraków.

artystyczną próbując wpleść elementy „modernistycznej” opowieści rodem z francuskiego środowiska komunistycznego. Jest to więc tylko – krótko mówiąc – „oferta dla władzy”, flirtująca z językiem socrealizmu. Czy jednak wtedy nie wykraczamy przeciw historii, tworząc opowieść spójną, lecz kontrfaktyczną, i nie popełniamy błędu perspektywizmu? Taka narracja zakłada istnienie „podmiotu modernistycznego”, który przejawia się w spójnej antyawangardowej postawie, „prowadzącej” niejako do mającego wkrótce nastąpić stalinizmu.

„Podmiot modernistyczny” w latach 1944–1948 przemawiałby również z pewnością przez innego krytyka artystycznej nowoczesności – Stefana Żółkiewskiego. W roku 1946 krytykował on tekst Porębskiego *O sztuce malarskiej*, w którym młody historyk sztuki proponował formułę realizmu poszerzoną o sztukę awangardową. Żółkiewski pisał w liście do Porębskiego:

Czytelnicy mniej więcej fachowi mieli zastrzeżenia do Pana artykułu: że daje on nową klasyfikację faktów malarskich i zamiast rozwiązywać problem, niespodzianie podciąga pod modne pojęcie realizmu rzeczy dotąd klasyfikowane inaczej. Przesunięcie klasyfikacyjne – to nie dowód wartości pewnego stylu – to tylko wykorzystanie pozytywnej oceny stylu realistycznego – jaka jest w społeczeństwie – dla podsunienia pod to pojęcie rzeczy niedocenionych społecznie²⁹.

W liście tym zastanawia określenie „niedoceniany społecznie”. Zapewne nie były to puste słowa i jedynie formalny argument wyprowadzony z wyobrażeń intelektualisty o estetycznych potrzebach mas. W zetknięciu się formacji „Kuźnicy”, wyrastającej z przedwojennego projektu upowszechnienia kultury, ze zwolennikami awangardy artystycznej widzę inny dualizm. To nie jest zderzenie podmiotu modernistycznego z jego przeciwieństwami, to raczej, idąc za Jedlickim, spotkanie dwóch projektów nowoczesnych.

Poczucie kryzysu, końca, katastrofy, najmocniej wyrażane w tym czasie przez Kotta, koresponduje z nastrojem przełomu wieków opisanym przez Jedlickiego. Oba projekty – oświeceniowy projekt „Kuźnicy”, oparty na przekonaniu, że stawką w grze są niewyedukowane jeszcze masy, niegotowe na przyjęcie ambitnych języków sztuki współczesnej, oraz projekt modernizmu artystycznego, który polegał na rysowaniu innej, transgresyjnej wspólnoty, były w istocie nowoczesne. Może więc trafniej byłoby opisać te liczne zderzenia ideowe jako spotkanie modernizacji i modernizmu? Projekt „Kuźnicy” byłby modernizacyjny, a liczne, zróżnicowane ideologie awangardowe i nowoczesne proponowane przez artystyczne środowiska krakowskie, warszawskie, łódzkie ze Strzemińskim i poznańskie w latach 1944–1948 nosiłyby znamiona modernizmu.

Ewidentne nieporozumienia, wreszcie konflikty, najbardziej drastyczne w wypadku Strzemińskiego, który w 1950 roku za swoje poglądy został usunięty ze stanowiska wykładowcy Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, toczyły się nie tylko w polu walki o władzę polityczną i nie tylko w polu walki o pozycję społeczną lub fizyczne przetrwanie. Tęm była rewolucja społeczna, polegająca na przemieszczaniu milionów osób na szczeblach drabiny społecznej i klasowym awansie³⁰. Punktami niezgody: język komunikacji z nowymi i potencjalnymi od-

²⁹ S. Żółkiewski, list do M. Porębskiego, z 31 VIII 1946. Archiwum M. Porębskiego, MOCAK, Kraków.

³⁰ Zob. M. Szcześniak, *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*. Warszawa 2023.

biorcami. Modernizatorzy i moderniści nie różnią się wyznawanymi wartościami estetycznymi, tylko poglądami na języki owej komunikacji. Modernizatorzy woleli by model edukacyjny, stopniowego upowszechnienia, moderniści wolą działać szokowo: językiem sztuki eksperymentalnej, podejmując ryzyko także błędnej komunikacji i nietrafnych odczytań.

Paradygmat antymodernistyczny, skupiony na napięciu między elitami artystów a elitą władzy, gubi z pola widzenia ważnego partnera debat o sztuce, jakim jest odbiorca, realny i potencjalny. Marginalizuje też problematykę odbioru, którego sens stanowi – prócz samej zawartości komunikatu – cyrkulacja i rozproszenie, transformacja i adaptacja. Pęknięcie między modernizacją a modernizmem byłoby zresztą czytelne także w kulturze w latach odwilży. Czyż prowadzony po śmierci Strzemińskiego dziwny spór o to, czy należy wydać *Teorię widzenia*, nie świadczy o rozdarciu wewnątrz nowoczesności?³¹ Wtedy model modernizacyjny reprezentowałiby Morawski oraz Porębski, krytycznie ustosunkowani do dzieła Strzemińskiego ze względu na jego kontrowersyjny marksizm estetyczny. Modernistami byłiby artyści, którzy czytają ten tekst w odpisach w latach pięćdziesiątych XX wieku jako nowatorską teorię percepcji sztuki zakorzenioną w afektywności fizjologii i somatyce³². Nie opozycyjna, lecz alternatywna. To kolejne pęknięcie wewnątrz projektu socjalistycznego i lewicowego, a zarazem nowoczesnego. Aporia, owa sprzeczność, rozrywała i definiowała środowiska lewicy artystycznej także około 1955 roku. Przyносиła konflikty, groziła przegraną, ale niosła też transformacje i ewolucje poglądów. Towarzyszyła jej potężna zmiana społeczna, której dostrzeżenie wymaga jednak odejścia od tego elitarystycznego i nostalgicznego schematu, gdzie dominuje poczucie klęski i utraty.

Abstract

DOROTA JARECKA Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw
ORCID: 0000-0003-2162-0279

MODERNISM – MODERNISATION – COMMUNISM

The distinction between modernism and modernisation, drawn by Jerzy Jedlicki (*Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności* [A Degenerate World], 2000) in the contexts of disputes about European culture around 1900, proves correct also in reference to the visual culture in Poland of the first half of the 20th c. It helps to grasp the disparity in views on the issue of leftist or socialist artistic avant-garde in a better way than employing a bipolar perspective that hinges on such oppositions as freedom vs. Stalinism, or avant-garde vs. socialist realism. Some authors of recent publications on the visual culture in socialist Poland, e.g. Piotr Juskiewicz's *Cień modernizmu* (The Shadow of Modernism, 2013) or Anna Markowska's *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie* (Art and Revolution. A Multi-perspective Overview of Polish Art after the World War II, 2023), depict modernism and modernisation in a negative light, linking them with the political system of the Polish People's Republic and the hierarchy of values that it implied. The paper delivers arguments to support separation of those categories from the scheme defined as anti-communist paradigm and to view them as two intermingling trends of aporetic modernity.

³¹ Zob. S. Morawski, *Teoria Strzemińskiego – pro i contra*. „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 4.

³² Zob. Nader, *op. cit.*