

Sztuka i tożsamość. Rozmowa z Andrzejem Szczerskim

W mojej ostatniej książce analizuję reakcję artystów na rok 1989. Jak przejść od totalitarnego reżimu do demokracji? Jak nie stracić swojej tożsamości w nowej rzeczywistości polityczno-społecznej? Na Zachodzie nikt nie musiał zadawać sobie wtedy takich pytań, a u nas odnosiły się do losów dziesiątków milionów ludzi żyjących w kilkunastu krajach – mówi Andrzej Szczerski w rozmowie z Michałem Strachowskim.

Michał Strachowski (Teologia Polityczna): *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku nie jest pierwszą Pana książką poświęconą tej części Europy. Wcześniej mamy *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900* czy *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918-1939*. Skąd takie ujęcie tematu? Dlaczego mówi Pan o Europie Środkowo-Wschodniej, a nie, dajmy na to, o krajach byłego bloku komunistycznego?*

Andrzej Szczerski (Uniwersytet Jagielloński, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie): Odpowiedź jest prosta – sztukę powinniśmy widzieć w dłuższej perspektywie czasowej. Okres komunizmu jest jedynie wycinkiem historii tego regionu. Zresztą nie dla wszystkich krajów tak samo długim. Jeśli przyjmujemy taką

perspektywę, to okazuje się, że dziedzictwo post-komunistyczne staje się jednym z wielu elementów kształtujących kulturę tej części Europy, która ma dłuższą i bogatszą historię. Używając określenia Europa Środkowa, czy też Środkowo–Wschodnia warto przypominać, że o początkach regionalnej tożsamości możemy mówić już w średniowieczu.

Nie mogę nie zapytać zatem o kryteria tożsamości środkowo-europejskiej. We wcześniejszych *Wzorcach tożsamości...* zdaje się Pan nadawać nieco inne ramy temu pojęciu niż w *Transformacji...* Nie pojawiają się tam chociażby kraje bałtyckie. Inaczej mówiąc: co łączy ze sobą Estonię i Słowenię?

Rzeczywiście we *Wzorcach tożsamości...* nie pojawia się ani Tallin, ani Ryga, lecz wynika to z faktu, że nie były to wówczas ośrodki recepcji sztuki brytyjskiej. Stąd ich brak w książce. Pojawiają się natomiast w *Modernizacjach...*, gdzie starałem się pokazać jaki kształt przybiera idiom środkowo-europejski w okresie międzywojennym.

Czyli?

Wystarczy podać przykład stolicy Estonii. W latach 20. i 30. ubiegłego stulecia Tallin staje się ważnym ośrodkiem architektury modernistycznej. Miasto pojawia się nagle na mapie artystycznej modernizmu. Jednak jeśli spojrzeć na tę sytuację z szerszej perspektywy, to widać że łączy się ona z wymiarem regionalnym, czyli wynika z procesu wprowadzania intensywnych modernizacyjnych reform w całym regionie środkowoeuropejskim. szybkiego rozwoju

wszystkich krajów bałtyckich. Zresztą takich miast jak Tallin i utrzymują one kontakty artystyczne z zarówno z mniejszymi ośrodkami, jak i głównymi centrami kulturalnymi. I ta policentryczność jest jednym z wyróżników tożsamości kulturowej naszego regionu.

A jakie są główne kryteria środkowo-europejskości?

Jedno jest ściśle geograficzne, a drugie związane właśnie z kwestiami tożsamości. Po pierwsze, wszystkie kraje regionu znajdują się na obszarze, które nazywamy czasem Międzymorzem, czyli leżą między Bałtykiem, Adriatykiem i Morzem Czarnym. I tutaj jest miejsce zarówno dla Estonii, jak i Bułgarii. Po drugie, co chyba ważniejsze, wszystkie mają poczucie pewnej wspólnoty kulturowej z resztą Europy, z czymś co średniowiecze nazywało *Christianitas* – cywilizacją chrześcijańską, która rozkwita na Zachodzie, a jednocześnie zachowują świadomość własnej odrębności i wyjątkowości w ramach tej wspólnoty.

A co z Rumunią czy Bułgarią? Trudno je określić jako przynależne do tej zachodniej świadomości cywilizacyjnej...

To przykłady nieoczywiste, ale odwołując się do Oskara Haleckiego, trzeba potwierdzić, że mimo dominacji wyznania prawosławnego i wielowiekowego poddania imperium najpierw bizantyńskiemu, a potem osmańskiemu oba kraje uznawały się za część wspólnoty krajów zachodnich. Proces intensyfikacji związków z Zachodem nasilił się po wycofaniu się Turków, bez względu na różnice konfesyjne czy odmienność ich losów historycznych.

Chciałbym wrócić do Pańskiego stwierdzenia o policentryczności jako cesze charakterystycznej dla naszej części Europy. Czy nie jest to odwrócona forma myślenia w kategoriach centrum–peryferie?

Co Pan przez to rozumie?

Zastanawiam się, czy nie jest to forma myślenia życzeniowego. Na ile teza o policentryczności przykrywa fakt zależności krajów Europy Środkowo–Wschodniej od Zachodu? Nieprzypadkowo dziewiętnastowieczni artyści naszego regionu kierowali wzrok ku Monachium, Londynowi czy Paryżowi.

Z punktu widzenia historii sztuki skupionej na kwestii formy, łatwo określić gdzie rodzą się nowatorskie pod względem formalnym tendencje artystyczne, oraz jak się potem rozpowszechniają. Renesans czy Gotyk nie powstały w naszej części Europy. Ale mnie nie interesuje historia formy. Pisząc kolejne książki staram się weryfikować tezę o podległości czy peryferyjności Europy Środkowo–Wschodniej, wychodząc od pytania o znaczenie rozmaitych doświadczeń artystycznych i siły ich wyrazu, jakie odnaleźć można w dziele sztuki, a nie o zagadnienia stricte formalne. Na przykład modernizm w Polsce czy w Estonii, mimo pokrewieństwa z tym zachodnim, jest jednak zjawiskiem osobnym.

Gest powtórzony w innym kontekście nie znaczy zawsze tego samego.

Otóż to. Ten środkowoeuropejski konglomerat małych ośrodków posiada nie mniejszą siłę kulturotwórczą niż wielka metropolia, a przy tym odpowiada na kluczowe problemy konkretnego miejsca czy regionu. I potrafi w oryginalny sposób interpretować istniejące idiomy artystyczne, ale też tworzyć nowe. Proponuję, aby na sztukę spojrzeć nie tylko z perspektywy jej chronologii i pytać wyłącznie o to kto był pierwszy, ale docenić ją także z perspektywy bliskiej antropologii i jej szerszych kontekstów kulturotwórczych. Twórcy z krajów naszego regionu potrafią podejmować inne, co nie oznacza, że mniej znaczące, zagadnienia niż ich artyści z Zachodu.

Na przykład?

W mojej ostatniej książce analizuję reakcję artystów na rok 1989. Jak przejść od totalitarnego reżimu do demokracji? Jak nie stracić swojej tożsamości w nowej rzeczywistości polityczno–społecznej? Na Zachodzie nikt nie musiał zadawać sobie wtedy takich pytań, a u nas odnosiły się do losów dziesiątków milionów ludzi żyjących w kilkunastu krajach. Podobnie z opisywanymi w poprzednich książkach problemami gwałtownej modernizacji po I wojnie światowej czy możliwości syntezy wpływów „orientalnych” i „zachodnich”. Wracając do poprzedniego pytania – nie, zwracanie uwagi na takie zjawiska to nie myślenie życzeniowe, ale przyjęcie odmiennego punktu widzenia. Opisywanie sztuki z perspektywy relacji centrum–peryferie, sprawia, że gubimy coś niezwykle istotnego, co rodzi się poza tą dychotomią i odpowiada na specyfikę danego europejskiego regionu.

A czy takie ujęcie nie sprawia, że nie da się zbudować jednolitej aksjologii? W relacji horyzontalnej, gdzie wszystko jest równie ważne, trudno dokonywać jakiegokolwiek oceny. Jeśli zawiesimy kryteria formalne, to sztuka zamienia się w publicystykę...

Nie zgodziłbym się z takim twierdzeniem. Zbudowanie aksjologii nadal jest możliwe, choć będzie ona inna od tej, do której przywykliśmy. Jeśli za kryteria oceny przyjmujemy formę – na przykład określone rozwiązania kolorystyczne czy rzeźbiarskie kształty – to sprawa jest jasna. Jak wspomniałem, wówczas łatwo określić, gdzie znajduje się centrum, a gdzie naśladowca je lepiej lub gorzej prowincja. Ale jeśli wyjdziemy poza definiowanie dzieła sztuki jako tworzenia pięknej formy, to pojawia się inny system wartości, oparty na kulturotwórczej sile danego dzieła. I wtedy ubogi formalnie warszawski, nielegalny spektakl teatralny z lat stanu wojennego., który kształtował wyobraźnię olbrzymiej ilości ludzi zaangażowanych w działalność podziemną, będzie miał takie samo lub nawet większe znaczenie niż zapisane w annałach głośne premiery teatralne.

Cały czas jednak poruszamy się w ramach opozycji centrum–peryferie, tyle tylko, że przyjęliśmy inne kryteria oceny.

Dlaczego miałyby być one zawsze takie same? Wyjściem poza taką opozycję jest właśnie przyjęcie innej aksjologii. Dopiero weryfikacja wertykalnego rozumienia historii sztuki, pozwala nam zobaczyć specyfikę Europy Środkowo–Wschodniej. Przestając operować kryteriami chronologicznymi czy formalnymi, pozwalamy dojść do głosu tym, którzy mają do powiedzenia coś innego, nowego i nie mniej

istotnego niż twórcy z Londynu. Dowartościowujemy w ten sposób także całe doświadczenie historyczne regionu, odmienne od zachodnieuropejskiego. Uważam, że dopiero uwzględnienie tej środkowoeuropejskiej historii sztuki, pozwala docenić w pełni sztukę naszego kontynentu. Proces ten toczy się jednak wciąż powoli...

Jeśli dobrze zrozumiałem, oznacza to, że musimy napisać historię sztuki regionu, ale i całego kontynentu na nowo.

Tak. Podam tu jeden przykład. Opisywany w mojej ostatniej książce Łańcuch Bałtycki, kilka milionów ludzi, stojących obok siebie od Wilna do Tallina i trzymających się za ręce, to nie tylko działanie polityczne ale i artystyczne. Znajdujemy w nim paralelę wobec haseł sztuki społecznej głoszonych na zachodzie Europy co najmniej od lat 60. A jednocześnie skala tego wydarzenia jest nieporównywalna z niczym co działo się w sztuce Zachodu w tym czasie. Znaczenie Łańcucha, budowanego w imię haseł wolności i narodowego odrodzenia, jest równie istotne jak dla lewicy wydarzenia 1968, ale przez swój uniwersalizm przekracza partykularyzmy tego, co działo się na paryskich ulicach. Trudno pisać o współczesnej sztuce europejskiej pomijając ten moment w historii krajów bałtyckich. Jako Krakus mogę też podać przykład katedry na Wawelu, która jest nieporównywalna z żadną inną katedrą królewską na świecie. Nie dlatego, że ma pionierskie rozwiązania architektoniczne, jest największa czy najwspanialsza pod względem skali, ale przede wszystkim przez swój synkretyczny charakter i nadawanie znajdującym się tam dziełom sztuki szczególnego znaczenia dla narodowej tożsamości. W jednym budynku zawarte są całe dzieje Polski w niezwykłym konglomeracie stylów, od malarstwa bizantyjsko-ruskiego przez późny barok i dziewiętnastowieczną secesję, po współczesne przekształcenia

podziemi gdzie znajdują się groby królów i bohaterów narodowych. Katedra jest unikatowym zjawiskiem, symbolem losów Polski, a jej artystyczna różnorodność pokazuje bogactwo kulturowego dziedzictwa Europy Środkowo-Wschodniej.

Rozmawiał Michał Strachowski