

Jakub Banasiak
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Sztuka i społeczeństwo. Prolegomena do badań nad działalnością krytyczną Andrzeja Osęki

Każdy, kto chciałby podjąć badania nad dorobkiem krytyczno-artystycznym Andrzeja Osęki (1932–2021), będzie musiał zmierzyć się z szeregiem wyzwań¹. Pierwsze, bazowe, dotyczy skali i specyficznego charakteru tegoż dorobku – a zatem dotyczy źródeł. W trakcie przeszło 60 lat aktywności zawodowej Osęka napisał tysiące tekstów, z czego tylko niewielka część – starannie wybrana przez autora – znalazła się w (wydawanych na bieżąco) antologiach². Należy nadto pamiętać, że Osęka był nie tylko krytykiem prasowym, ale również autorem popularnych programów telewizyjnych i audycji radiowych oraz poczytnych książek. Drugie wyzwanie wiąże się ze stanem badań – czy raczej ich brakiem. Osęka jest, rzecz jasna, jednym z bohaterów książki Piotra Juskiewicza *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*³, jednak jeżeli chodzi o poważne, pogłębione studia – jest to wyjątek. Również wspomniane antologie pozbawione są analitycznego komentarza. Dodajmy do tego element automatologizacji, której krytyk dokonał w wywiadzie –rzece *Strategia pająka* udzielonemu Adamowi Mazurowi w 2011 roku⁴. Trzecie wyzwanie – okreśmy je jako terminologiczne czy też typologiczne – dotyczy samego charakteru krytycznego projektu Osęki. Gdzie w przypadku tego autora kończy się krytyka artystyczna, a zaczyna publicystyka? I czy rozgraniczenie tych aktywności jest w ogóle zasadne? Osęka rozumiał bowiem krytykę artystyczną nie tylko jako obszar namysłu nad sztuką, ale także

formę uczestnictwa w debacie publicznej. Jak pisał w 1975 roku, kryteria, którymi posługuje się krytyk, powinny wynikać nie tylko z jego poglądów na sztukę, ale także „na społeczeństwo, sprawiedliwość i niesprawiedliwość, rolę jednostki wśród zbiorowości, dobro i zło etc.”⁵

Niniejszy artykuł podejmuje właśnie ten trzeci wątek. Moim celem jest rekonstrukcja węzłowego dla pisarstwa Osęki napięcia pomiędzy krytyką artystyczną a sferą publiczną – to właśnie ten splot stanowi, jak sądzę, rdzeń projektu krytyczno-artystycznego autora *Gry w nic*. Opierałem się na antologiach tekstów Osęki obejmujących lata 1955–1979 oraz 1989–1995, a także publikacjach z „Kultury Niezależnej” (1984–1989). Nie sposób zatem powiedzieć, że przeprowadziłem całościową kwerendę – to raczej jej pierwszy, absolutnie podstawowy etap. Zarazem jednak wydaje się, że przeanalizowane teksty składają się na reprezentatywny – w ogólnym zarysie – przegląd twórczości pisarskiej Osęki i pozwalają wyprowadzić bazowe wnioski co do jej generalnego charakteru.

* * *

Skoro będzie tu mowa o publicznych funkcjach krytyki artystycznej, należy zacząć od stwierdzenia, że relacje Andrzeja Osęki z państwowym systemem sztuki PRL⁶ były tyleż niejednoznaczne, co symptomatyczne: droga, którą przeszedł w tym zakresie, była typowa dla znacznej części polskiej inteligencji. Wychowywał się w Boernerowie, modernistycznej dzielnicy Warszawy, powstałej w latach 30. – jak zobaczymy, będzie to miało znaczenie dla jego rozumienia sztuki i krytyki. Ojciec Osęki był inżynierem odpowiedzialnym m.in. za budowę tamtejszych dróg, a zatem rodzina

¹ Staralem się zrobić to w eseju *Pająk nie żyje. Rzecz o Andrzeju Osęce, modernistcie konserwatywnym*, w: Banasiak 2021: 56–73. Niniejszy tekst – poza wstępem – jest jego syntezą. Jeśli wymagała tego sytuacja, przeredagowano niektóre fragmenty oraz dopisano nowe.

² Osęka chętnie publikował swój dorobek krytyczno-artystyczny: Osęka, *Podanie Arsenau* 1971; Osęka, *Sztuka z dnia na dzień* 1976; Osęka, *Coś się kończy, coś się zaczyna* 1979; Osęka, *Jawa czy sen* 1995. Rzut oka na to zestawienie pozwala jednak stwierdzić, że brakuje wyborów tekstów z lat 80. oraz tekstów napisanych po 1995 roku – w obu przypadkach są to okresy kluczowe zarówno dla polskiej krytyki artystycznej *sensu largo*, jak i dla dorobku Osęki.

³ Juskiewicz 2005.

⁴ Mazur 2011.

⁵ Osęka, *Krytycy, kryteria*, w: Osęka, *Sztuka z dnia na dzień* 1976: 251–253.

⁶ Państwowy system sztuki rozumiem jako całościową organizację życia artystycznego w PRL, na ten temat zob. Banasiak 2020.

należała do przedwojennej klasy średniej. Osęków wykwaterowano z bauhausowskiej willi w apogeum polskiego stalinizmu, w 1953 roku. Zamieszkali w innym ikonicznym projekcie architektonicznym – na warszawskim MDM-ie⁷. Wtedy też krytyk zaczął swoją karierę: pierwsze kroki stawiał w prasie młodzieżowej: „Świecie Młodych”, „Pokoleniu” i „Po prostu”.

Osęka doświadczył odwilży w dwojakim wymiarze – przy czym oba ściśle się ze sobą wiązały. Pierwszy dotyczył nowej sztuki, reprezentowanej przez wystawę w Arsenale w 1955 roku. Krytyk napisał wówczas w „Po prostu” tekst programowy *Formalizm czy ideowość*⁸. Akcentował w nim nie tylko dychotomię Arsenał – socrealizm, ale również Arsenał – kapizm, wpisując się tym samym w nową politykę kulturalną państwa⁹. Drugi rodzaj doświadczenia odwilży dotyczył nowej organizacji życia artystycznego. Było ono ambiwalentne. Osęka dostrzegał naturalnie różnicę pomiędzy socrealizmem a nowym modelem polityki kulturalnej, jednak uważał, że również ten ostatni niesie wyraźne ograniczenia. Stały się one jeszcze lepiej widoczne po końcu odwilży. W latach 1958–1960 Osęka poświęcił temu zagadnieniu cykl tekstów w „Przeglądzie Kulturalnym”¹⁰, do którego przeniósł się po rozwiązaniu „Po prostu”. Należy więc od razu zaznaczyć, że była to krytyka mieszcząca się w dopuszczalnych granicach debaty publicznej końca lat 50.

Za kluczowy problem Osęka uznał społeczną izolację sztuki. Rozpatrywał go w triadzie sztuka – środowisko artystyczne – publiczność. Punktem wyjścia była konstatacja, że w wyniku takiej, a nie innej organizacji państwowego systemu sztuki nie istnieje w Polsce podział na oficjalne i nieoficjalne życie artystyczne – jest tylko to pierwsze. W konsekwencji – pisał – zarówno artyści szukający własnej drogi twórczej, jak i ci schlebający gustom publiczności „są w tym samym stopniu otoczeni opieką władz, prasy – społeczeństwu zaś właściwie w tym samym stopniu obojętni”¹¹.

To właśnie tutaj ujawnia się fundamentalne znaczenie krytyki artystycznej: Osęka widział ją jako pomost łączący

sztukę z publicznością, wychowujący ją i modernizujący. W takiej konfiguracji środowisko artystyczne – w realiach instytucjonalnej centralizacji, profesjonalizacji zawodu plastyka i braku rynku sztuki – to czynnik, który separuje odbiorcę od sztuki, a samą sztukę zamyka w getcie środowiskowych idiosynkrazji. Dlatego krytyk powinien być raczej z publicznością niż ze środowiskiem – to do niej ma mówić i w jej głos się wsłuchiwać. Zarazem miał wypowiadać się w pełni autonomicznie, zgodnie ze swoimi przekonaniem – nawet jeśli oznaczało to środowiskowy ostracyzm.

Był to więc głos w sprawie upowszechniania kultury. Opowiadając się po stronie publiczności, a w kontrze do „środowiska” (rozumianego podobnie jak rozumiał je Aleksander Wallis¹²), Osęka starał się sformułować program, w którym upowszechnianie sztuki nie oznacza rezygnacji z twórczości ambitnej, „trudnej”. Przeciwnie: wierzył, że tylko taka twórczość może wyrwać nową warstwę mieszczańską, pochodzącą z powojennego awansu, ze stanu „inercji intelektualnej”. „Trudno więc ograniczyć »upowszechnianie« – pisał w 1959 roku – do popularyzacji sztuki, trzeba je widzieć jako część intelektualnej edukacji społeczeństwa”¹³. Kluczem do sukcesu jest uczynienie ze sztuki zjawiska publicznego – to bowiem (reakcyjne nieledwie) przekonanie mieszczanina, że kultura jest jego „prywatną sprawą”, powoduje jej alienację. Instrumentem zaś – krytyka artystyczna rozumiana jako działalność publiczna.

Osęka najwyżej cenił dwa rodzaje twórczości: z jednej strony była to ekspresjonistyczna figuracja, której doświadczenie na wystawie w Arsenale było dla krytyka przeżyciem formacyjnym, z drugiej zaś architektura i sztuka użytkowa o modernistycznej, „boernerowskiej” proweniencji – funkcjonalizm przedmiotów codziennego użytku, „zwykłe, proste meble”¹⁴. To właśnie te rodzaje twórczości miały – jego zdaniem – potencjał, aby przekroczyć środowiskowe dystynkcje i mody, i realnie zaangażować publiczność. Zarazem każdy z nich mógł spełnić nieco inne zadanie w dziele modernizacji socjalistycznego społeczeństwa. Ekspresjonistyczna figuracja, ze względu na swój indywidualistyczny rys, miała być formułą zrozumiałą dla szerokiego odbiorcy. To ona powinna wyprzeć z polskich domów landszafty i monidła, a widzowi zagwarantować „prawdziwy wstrząs” zderzenia z „arcydziełem”¹⁵.

⁷ Osęka do końca życia będzie uznawał socrealizm jako „architektoniczną formę terroru”. Por. Mazur 2011: 26.

⁸ Osęka, *Formalizm czy ideowość*, w: Osęka, *Poddanie Arsenatu* 1971: 11–13.

⁹ Osęka silnie mitologizował Arsenał jako spontaniczny zryw młodych przeciwko władzy – to wizja już zakwestionowana przez historię sztuki: Dąbrowski 2018: 381–408.

¹⁰ Chodzi o teksty: *Z „Galerie Charpentier” do Zachęty, Rycerze jedyne go stołu, Pięć minut wesołości, Siły bezwładu, Upodobania czy postawy*, wszystkie w: Osęka, *Poddanie Arsenatu* 1971.

¹¹ Osęka, *Rycerze jedyne go stołu*, w: Osęka, *Poddanie Arsenatu* 1971: 73.

¹² Wallis 1964.

¹³ Osęka, *Upodobania czy postawy*, w: Osęka *Poddanie Arsenatu* 1971: 84.

¹⁴ Osęka, *Poddanie Arsenatu* 1971: 84. Osęka, *Poddanie Arsenatu* 1971: 82.

¹⁵ Osęka, *Poddanie Arsenatu* 1971.

Niedoścignionym wzorem takiej sztuki była właśnie ta zaprezentowana na wystawie w Arsenale. Później Osęka dostrzegł podobne walory w twórczości Grupy Wprost, jeszcze później – w sztuce przykościelnej. Po 1989 roku – jak twierdził – nastąpił w tym względzie regres. Choć zdarzały się wyjątki: emanację sztuki prywatnej, wypowiedzianej w pierwszej osobie, kładącej na szali egzystencjalne stawki, a przy tym przystępnej pod względem formalnym, dostrzegł w wystawie *Ars Homo Erotica* z 2010 roku¹⁶. O Grupie Wprost pisał: „Celem ich stało się odnalezienie utraconego kontaktu: z rzeczywistością oraz z odbiorcą”¹⁷. Można powiedzieć, że to samo próbował robić jako krytyk.

Rewersem tych fascynacji była pryncypialna krytyka zjawisk, które zdaniem Osęki były wyrazem środowiskowych czy ideologicznych mód i uzurpacji. Ich cechą nadrzędną było bagatelizowanie formy: całkowite, jak w przypadku konceptualizmu, lub pośrednie, jak w przypadku instalacji, które zdaniem Osęki powielają formy już istniejące, a nie wypracowywały własnych. W konsekwencji tego typu twórczość miała być oderwana od codziennego doświadczenia publiczności. Według krytyka była to także twórczość nazbyt intensywnie promowana przez instytucje kultury – najpierw PRL, później III RP; znowu: nie tylko wbrew, ale przede wszystkim na szkodę publiczności, która siłą rzeczy zwracała się ku twórczości przaisnej i kiczowatej. Wydaje się, że taki był właśnie najgłębszy fundament niezgody Osęki na poodwilżową abstrakcję (lata 60.), konceptualizm (lata 70.), w końcu sztukę krytyczną (lata 90.). Wyłomem w tej sekwencji były lata 80., kiedy to – zdaniem Osęki – powstawała sztuka zarazem artystycznie ważka, jak i społecznie nośna.

Sztuka przykościelna to jednak wyjątek, fenomen wynikający ze szczególnej sytuacji politycznej. Dlatego Osęka – poza wspieraniem wspomnianych, nielicznych wszakże, zjawisk – już od drugiej połowy lat 50. konsekwentnie popularyzował wzornictwo o proveniencji modernistycznej. To w właśnie we wzornictwie widział żywotność emancypacyjnej siły modernizmu. Zupełnie nie dostrzegał jej natomiast w poodwilżowej abstrakcji, którą uważał za zjawisko puste, epigońskie, salonowe. Wyrazem tej postawy był głośny tekst *Gra w nic* – jadowita recenzja wystawy Henryka Stażewskiego w CBWA Zachęta. Tytuł mówił wszystko. W nowych pracach Stażewskiego krytyk dostrzegł ledwie „imitację, namiastkę”

sztuki ważkiej. Scharakteryzował go przy tym jako „zawsze wtórnego”, asekuranckiego, niedorastającego do najwybitniejszych (i najbardziej radykalnych) awangardzistów i awangardzistek międzywojnia. Ważniejsza była jednak terażniejszość. Zdaniem Osęki abstrakcja geometryczna w 1965 roku, kiedy „uczestnictwo w ruchu awangardowym dawno już przestało być walką”, to już tylko „elegancka nijakość”¹⁸, oficjalny styl państwowy. Istotnie, Stażewski był wówczas u szczytu kariery: rok wcześniej wystawił w Nowym Jorku, a w CBWA Zachęta wszedł w rolę żywego klasyka racjonalistycznej nowoczesności. Potwierdzał to status artysty: władze nagrodziły go wtedy Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki w dziedzinie plastyki (pierwszego stopnia), wcześniej przyznano mu też przestronne mieszkanie-pracownię; oczywiście wyróżnieniem była sama wystawa w najważniejszej galerii w kraju.

„Współczesność”, z którą Osęka dotychczas współpracował, odmówiła wydrukowania tekstu. Zaniósł więc *Grę w nic* do „Kultury”, gdzie została opublikowana, a samego krytyka zatrudniono na stanowisku kierownika działu plastycznego¹⁹.

Krytyka wystawy Stażewskiego i akces do „Kultury” były dla Osęki przekroczeniem Rubikonu i stanowiły ostateczny rozbrat ze środowiskiem „nowoczesnych”. Zarazem nowy tytuł dał mu rozpoznawalność i poczytność. Osęka miał wówczas 34 lata i w końcu dostał narzędzia, za pomocą których mógł edukować społeczeństwo w pożądanym przez siebie kierunku. I robił to: był stale obecny na łamach, prowadził audycję radiową, wydał kilkanaście książek, w tym tak poczytne jak *100 najsłynniejszych obrazów* (1971, z Jackiem Waltosiem, pseud. Jacek Buszyński), *Mitologia artysty* (1975) czy wybór felietonów *Coś się kończy, coś się zaczyna* (1979). W latach 1974–1980, kiedy przy Woronicza dyrektorem generalnym ds. kultury był Janusz Rolicki, prowadził popularne programy: *Rozmowy o sztuce* i *Rozmowy o pięknie*. O sztuce wypowiadał się także w *Pegazie* – od połowy lat 60. do stanu wojennego. Jednocześnie pozostał wierny „Kulturze” – był w niej głównym krytykiem sztuki i za Janusza Wilhelmięgo, i za Dominika Horodyńskiego, aż do rozwiązania tytułu po 13 grudnia. W redakcji „Kultury” – która szybko wypracowała

¹⁸ Osęka, *Gra w nic*, w: Osęka *Poddanie Arsenatu* 1971: 193–195.

¹⁹ Anka Ptaszewska opublikowała *Odpowiedź Andrzejowi Osęcie* („Kultura” 1966, 7), w której oskarżała krytyka o inspirację polityczną – miał świadczyć o niej fakt, że *Gra w nic* ukazała się obok krytycznego artykułu Andrzeja Wasilewskiego o twórczości Kazimierza Brandysa. Osęka odpowiedział w niezwykle ostrym tonie, zarzucając Ptaszewskiej niesamodzielność myślenia (*Mechanizm samoregulacji*, „Kultura” 1966, 8).

¹⁶ Paweł Leszkowicz, e-mail do autora, 14 lipca 2021.

¹⁷ Osęka, *Jeśli nie nic, to co?*, w: Osęka, *Sztuka z dnia na dzień* 1976: 123.

pozycję najważniejszego periodyku o tytułowej tematyce – pracowały takie autorki i tacy autorzy, jak Roman Bratny, Janusz Głowacki, Stanisław Grochowiak, Ryszard Kapuściński, Tomasz Łubieński, Zdzisław Pietrasik, Janusz Rolicki, Joanna Siedlecka, Krzysztof Teodor Toeplitz, Teresa Torańska, Maciej Wierzyński i inni. Osęka lubił podkreślać, że należy raczej do środowiska dziennikarskiego niż artystycznego. Jeżeli rzeczywiście tak było, to od 1966 roku.

Po kilku latach od akcesu do redakcji „Kultury” Osęka nie był już tylko krytykiem sztuki, ale także – a może przede wszystkim – kimś w rodzaju *arbiter elegantiarum* dla rodzącej się wówczas klasy średniej²⁰. Szybko stał się autorytetem w odniesieniu do całej kultury materialnej: pisał o kiczu, „dobrym” i „złym” smaku, brudzie na ulicach, masowej turystyce (w tym estetycznej degrengoladzie Zakopanego), architekturze mieszkaniowej, estetyce wiejskich kutych bram, erotyce i pornografii, fałszu reklamy, (nie)ładzie przestrzeni publicznej, Cepelii, a nawet dostępnych już wówczas w Polsce meblach z IKEI. W słynnym felietonie o fotelu „Kontiki” pisał, że

[...] to po prostu leżak [...], tylko że cienkie listwy drewniane zostały tu zastąpione dość już masywnymi deskami o przekroju 9 x 3 cm, płótno zaś wypełnione gąbką poliuretanową. Dzięki czemu jest to mebel uderzająco prosty, a zarazem stabilny i – wszyscy to przyznają – bajecznie wygodny²¹.

Zarazem z coraz większym fatalizmem odnosił się do zjawisk późnej nowoczesności: pomieszania kultury „niskiej” i „wysokiej”, wszechobecnej komercjalizacji, niefrasobliwości *permissive society*. To one wypierały forsowany przez niego projekt modernizacji przez kulturę. Chętnie powoływał się przy tym na amerykańskiego krytyka Haralda Rosenberga, który wieszczyl, że trwający od stulecia impet modernizacji i postępu właśnie się kończył. Nowoczesność, również ta PRL-owska, przestała być odpowiedzią. Kiedy Osęka opisuje socmodernistyczne pawilony i gierkowskie domy-kostki, utyskuje, że to już tylko forma – atrakcyjna, ale pozbawiona pierwotnego „przesłania światopoglądowego”. Konstatuje przy tym, że nowoczesność kiedyś była *sacrum*, a dziś jest jedynie *profanum*; spowszedniała, codzienna, nie jest już hołubiona – jak choćby w Boernerowie czy nawet w dobie

odwilży – ale zaledwie używana „jak telefon czy telewizor, do których przywyka się od dziecka”²².

W miejsce nowoczesności wstawił więc tradycję. I choć dawał kredyt zaufania niektórym nowym zjawiskom – np. zyskującemu coraz większą popularność hiperrealizmowi – to mniej więcej w drugiej połowie lat 70. jakby pogodził się, że współcześni twórcy nie wypracują formuły sztuki zarówno ambitnej, jak i nośnej społecznie, a projekt „intelektualnej edukacji społeczeństwa” w duchu ambitnego modernizmu jest skazany na porażkę. Z największym zaangażowaniem pisał więc o sztuce dawnej. To tu jego pióro jest najlepsze, to tu daje się wyczuć prawdziwą pasję. Miał ku temu liczne powody. Dekada Gierka to prawdziwy pochód historii przez polskie muzea. Dotyczyło to monumentalnych prezentacji indywidualnych (Wojtkiewicz, Gierymski, Weiss, Wyspiański, Majakowski), ale przede wszystkim ważnych wystaw zbiorowych. *Romantyzm i romantyczność* (1975) uznał jednoznacznie za „wspaniałą”, *Portret polski XVII i XVIII wieku* (1977) – nie tylko za znakomity, ale i „krzepiący”²³. Drugiej wystawie Marka Rostworowskiego – *Polaków portret własny* (1979) – poświęcił cykl tekstów i przeforsował dla niej nagrodę „Kultury”. Był pod wrażeniem kolejek, które ustawiały się pod muzeami. W końcu znalazł twórczość i wartościową, i przemawiającą do mas. Tyle że nie była to twórczość współczesna.

Powoływał się nie tylko na Rosenberga. Rewelacją był dla niego wydany w 1977 roku *Modernizm* Wiesława Juszcza. Główna teza tej książki – młodopolska sztuka jest przedłużeniem tradycji romantycznej, a nie definitywną nowością – pokrywała się z intuicjami krytyka. W recenzji pisał z entuzjazmem, że Młoda Polska to „chór głosów dobiegających nas z przeszłości”²⁴. Ale najważniejsze było inne rozpoznanie Juszcza: że konserwatyzm w kulturze rozwija się w wyniku poczucia zagrożenia. Zdaniem krytyka „Kultury” pasowało to także do współczesności. Swoje credo wyłożył w końcowym rozdziale *Coś się kończy, coś się zaczyna*. „Tradycja to coś, o czym się nie powinno mówić – pisał – w tym się po prostu powinno żyć, jak się oddycha powietrzem”. Ostatnie zdanie książki brzmi: „Trzeba się bronić”²⁵.

W ten sposób wyczerpywała się wiara Osęki w modernizacyjny potencjał nowoczesności, również tej w socjalistycznym

²² Osęka, *Coś się kończy, coś się zaczyna*, 1979: 276.

²³ Osęka, *Ekstaza i mrok*, w: Osęka, *Sztuka z dnia na dzień* 1976: 310; Osęka, *Portret z twarzą*, w: Osęka, *Coś się kończy, coś się zaczyna* 1979: 18.

²⁴ Osęka, *Pułapka modernizmu*, w: Osęka, *Coś się kończy, coś się zaczyna* 1979: 37.

²⁵ Osęka, *Coś się kończy, coś się zaczyna* 1979: 283.

²⁰ Na ten temat zob. Gdula 2015.

²¹ Osęka, *Święta wojna o fotel „Kontiki”*, w: Osęka, *Sztuka z dnia na dzień* 1976: 265.

wydaniu. Kryzys ten zbiegał się z kryzysami znaczenie szerszymi: tożsamości, społecznej legitymizacji, a przede wszystkim gospodarki komunistycznej Polski. Historia przyznała krytykowi — jeśli można tak powiedzieć — rację: wkrótce wybuchły strajki, powstała Solidarność, wprowadzono stan wojenny, a kultura zesłała do podziemia. Osęka stał się jednym z filarów kultury niezależnej, współtwórcą podziemnego pisma o takim właśnie tytule. Po tym doświadczeniu nasycił swój konserwatywny pesymizm treściami religijnymi. O ile przed Sierpniem nadziei upatrywał w sztuce dawnej, o tyle teraz uznał, że jedynie fundament kultury chrześcijańskiej jest w stanie powstrzymać degradację Zachodu. Jeszcze u schyłku PRL dokonał znamiennej reinterpretacji sztuki przykościelnej: teraz miała ona dawać odpór nie tyle komunizmowi, ile „potężnym trendom współczesności, takim jak awangardowy nihilizm, marksistowska dialektyka czy pokusy metafizyki psychodelicznej”²⁶, popularnym szczególnie wśród młodzieży. W grudniu 1989 roku opublikował esej-manifest (choć od pisania manifestów się odżegnywał) *Artysta wraca do domu*. Zestawił w nim dwa modele artystycznego zaangażowania: o charakterze społecznym i chrześcijańskim. To pierwsze uznał za definitywnie „skompromitowane” przez komunizm, to drugie — nadal żywe, zawierające „myśli prawdziwe w odniesieniu do spraw najważniejszych”²⁷.

„Dom” pozostawał bezpieczny do 1994 roku, kiedy to w instytucjach wystawienniczych zaczęła pojawiać się nowa sztuka — nazywana zazwyczaj sztuką krytyczną bądź sztuką ciała. Publicysta „Gazety Wyborczej” dostrzegł w niej wszystko to, za co krytykował nową sztukę lat 70.: intelektualną spekulację, brak formy, nieliczenie się z publicznością. Tak jak sztuka przykościelna była jego ostatnim doświadczeniem formacyjnym, tak ostatnim wielkim wrogiem — po kapizmie, poodwilżowym malarstwie i konceptualizmie — stała się sztuka krytyczna²⁸. Autor *Gry w nic* nie był w swoim podejściu odosobniony. Wręcz przeciwnie, dzięki kapitałom zgromadzonym w PRL-u, był niekwestionowanym autorytetem w dziedzinie sztuki. Dodajmy: był autorytetem nie dla środowiska artystycznego, ale formacji znacznie szerszej i ważniejszej: postsolidarnościowej liberalnej inteligencji. Sam był jej prominentnym przedstawicielem, jednym z 50-, 60- i 70-latków, którzy w dobie transformacji dzierżyli władzę niemal niepodzielnią. Również w polu kultury. „Ekumeniczny” katolicyzm spod znaku Jana Pawła II był integralną składową ideologii tej

formacji — obok neoliberalnych przekonań gospodarczych i rytualnego antykomunizmu. Warto powiedzieć to wyraźnie: w pierwszej połowie dekady postawa publicysty „Gazety Wyborczej” nie była wyjątkiem, lecz regułą. Przeciwno „antysztuce” protestowali najważniejsi przedstawiciele i przedstawicielki polskiej kultury, nauki i mediów: Andrzej Wajda, Xymena Zaniewska, Daniel Olbrychski, Maciej Łłowiecki, Jerzy Pilch, Jan Englert, Krzysztof Zanussi, Janusz Stanny, Jacek Woźniakowski i wielu, wielu innych. Dziś łatwo uznać, że po 1989 roku progresywna sztuka była atakowana przez prawicę. Jednak — jak doskonale pokazała to Dorota Monkiewicz — w odniesieniu do pierwszej pięciolatki lat 90. jest to ocena ahistoryczna²⁹. Jeżeli — jak pisał Artur Żmijewski w *Stosowanych sztukach społecznych* — artyści „płacili frycowe za transformację”, to pierwsze rachunki wystawiała liberalna inteligencja³⁰.

Transformacja bez wątpienia była czasem turbulencji. „Świat, który po pół wieku zaczął wreszcie stawać na nogi, uzwyczajniać się, nagle znów wykonał ruch podobny do stawania na głowie” — pisał krytyk w 1995 roku³¹. Być może najwyraźniejszym przejawem tego fikołka była właśnie sztuka: rzeźby z nieżywych zwierząt, krucyfiks w moczu, wnątrznoci w formalinie. Autor *Spojrzenia na sztukę*, podobnie jak cała jego formacja, nigdy nie zaakceptował przełomu, który wiązał się z odejściem od modernistycznego rozumienia dzieła sztuki jako autonomicznego, oryginalnego, uniwersalistycznego, czystego gatunkowo aktu indywidualnej ekspresji. Dotyczyło to również statusu artysty i społecznego funkcjonowania sztuki, a także wyraźnego podziału na kulturę „niską” i „wysoką”. Warto pamiętać, że to właśnie lata 90. stanowiły ostateczny kres modernizacyjnego projektu w sferze kultury: teraz wystawionej na żywioły rynkowej konkurencji i gustu masowego konsumenta. Świat, który krytyk poznał w domu rodzinnym w Boernerowie, a który z różnym rezultatem starała się realizować Polska Ludowa — przy jego wydatnym udziale — definitywnie odchodził do przeszłości. Nic więc dziwnego, że to wtedy, u schyłku XX wieku, Andrzej Osęka zaprzestał regularnego pisania o sztuce aktualnej.

Bibliografia

Banasiak 2020 = Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Warszawa 2020

²⁶ Osęka, *Rozbawiona gwardia*, „Tygodnik Powszechny” 1988, 38: 8.

²⁷ Osęka, *Artysta wraca do domu*, „Kultura Niezależna” 1989, 56: 53–59.

²⁸ Można tu wymienić takie teksty, jak: *Amputowanie wyobraźni* (1994); *Co jest możliwe po zagładzie* (1995); *Nudne i śmieszne* (1995); *Urok ciała w formalinie* (1995); *Zamach i grzech* (1994), wszystkie w: Osęka, *Jawa czy sen* 1995.

²⁹ Monkiewicz 2019.

³⁰ Artur Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, 11/12: 24.

³¹ Osęka, *Jawa czy sen* 1995 [tekst na tylnej okładce].

- Banasiak 2021 = Jakub Banasiak, *Pająk nie żyje. Rzecz o Andrzeju Osęce, modernistycznie konserwatywnym*, „Szum” 2021, 35: 56–73
- Dąbrowski 2018 = Jakub Dąbrowski, *Produkcowanie estetyk, produkcowanie podmiotu. Początki odwilży i wolność twórcza w sztukach wizualnych na przykładzie wystawy w Arsenalu*, „Artium Quaestiones” 2018, 29: 381–408
- Gdula 2015 = Maciej Gdula, *Odważyć się być średnim. Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej*, „Krytyka Polityczna” 2015, 42
- Juszkiewicz 2005 = Piotr Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005
- Mazur 2011 = Adam Mazur, *Strategia pająka. Wywiad-rzeka z Andrzejem Osęką*, Warszawa 2011
- Monkiewicz 2019 = Dorota Monkiewicz, *Dyskurs polskiej krytyki artystycznej w okresie transformacji*, w: Zbigniew Libera, *Art of Liberation: Studium*

- praszonawcze 1988–2018*, t. 1: 1988–1997, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2019, tekst dostępny na stronie: <https://magazynsum.pl/dyskurs-polskiej-krytyki-artystycznej-w-okresie-transformacji/> [dostęp: 3.06.2021]
- Osęka, *Poddanie Arsenalu 1971* = Andrzej Osęka, *Poddanie Arsenalu. O plastyce polskiej 1955–1970*, Warszawa 1971
- Osęka, *Sztuka z dnia na dzień 1976* = Andrzej Osęka, *Sztuka z dnia na dzień*, Kraków 1976
- Osęka, *Coś się kończy, coś się zaczyna 1979* = Andrzej Osęka, *Coś się kończy, coś się zaczyna*, Warszawa 1979
- Osęka, *Jawa czy sen 1995* = Andrzej Osęka, *Jawa czy sen*, Warszawa 1995
- Wallis 1964 = Aleksander Wallis, *Artyści plastycy. Zawód i środowisko*, Warszawa 1964

Summary

Art and society: an introduction to research into the critical writing of Andrzej Osęka

This paper is an introduction to research into the critical writing of Andrzej Osęka (1932–2021). Osęka was one of the most memorable and influential Polish art critics of the 20th century. The paper focuses on the main theme of his writing, which is the relationship between art and its presence in the public sphere. Osęka was involved in the most important processes after 1945, including the reorganisation of the art scene after the death of

Stalin in 1953, the Westernisation of Polish culture in the 1970s, the underground art movement of the 1980s, and public activity during the transition period after 1989. The paper demonstrates how Osęka’s “high modernism” transformed into conservative pessimism and condemnation of Conceptualism and the Critical Art of the 1990s.