

Irena Kossowska

# Artystyczna rekonkwista Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie

ISBN: 978-83-231-3915-7

Publikacja powstała w ramach projektu badawczego „Pamięć i widzenie: paradygmaty realizmu w sztukach plastycznych Polski i Europy 1919–1939”, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/B/HS2/00300

Informacja o Fundacji Lanckorońskich + logo

## Spis treści

Od autorki

### I. Zwrot ku przeszłości

Włochy  
Niemcy  
Francja  
Nowy klasycyzm  
Nowy realizm

### II. Trzy totalitaryzmy

„Lenin sztuki sowieckiej jeszcze się nie narodził”. Sztuka radziecka w Warszawie 1933 r.

„Drogie słowo »Ukraina«”. Retrospektywna wystawa sztuki ukraińskiej w Warszawie 1934 r.

„Ku szczęściu narodu”. Sztuka *ventennio fascista* w Warszawie 1935 r.

„Artysta musi być polityczny!”. Rzeźba niemiecka w Warszawie 1938 r.

### III. Rozpad imperium

Po upadku monarchii austro-węgierskiej. Wystawa współczesnej sztuki austriackiej  
Artystyczne samookreślenie nowych państw narodowych. Czechosłowacja, Rumunia,  
Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców  
W przededniu wojny. Sztuka Królestwa Węgier w warszawskiej Zachęcie

### IV. Tradycja łacińska. Kontynuacja i kontestacja

„Mały wielki kraj”. Idiomy tożsamości w sztuce belgijskiej  
Realizm holenderski  
„Szlachetny klasycyzm”. Francuska rzeźba międzywojenna

### V. Kraje basenu Morza Bałtyckiego

Aura Północy. Paradygmaty sztuki duńskiej  
Polityka kulturalna na Litwie  
Łotewskość. Etnosymbolizm i neorealizm w sztuce  
Estońskość. Między „chłopskością” a „późnym impresjonizmem”

### VI. Wyspiarski gust. Sztuka Anglii, Walii, Szkocji i Irlandii w Warszawie 1939 r.

### VII. Polskie idiomy realizmu. Lustrzane odbicia czy muzealne wzory?

Tadeusz Pruszkowski. Zapomniany neohumanista  
„Realizm szlachetny”. Polska szkoła malowania  
*Realizm wielowariantowy*  
*Tradycja polskiego realizmu*  
*Sztuka narodowa*  
Meandry neorealizmu. Emulacja czy persyflaż?

### VIII. Nierozstrzygnięte kwestie. Wielki styl czy chybiona propaganda?

Mit Marszałka  
Malarstwo historyczne. Utracona formuła patosu

### IX. Dialog z dawnymi mistrzami

Parafrazy w sztuce sakralnej  
*Zmodernizowany mediewizm*  
*Polskie interpretacje*  
„Nowy człowiek”. Zgłębianie pamięci kulturowej

Koda. Narodowa odrębność czy autarkia kulturowa?

Bibliografia

Indeks osób

## Od autorki

*Idemptitas est mater societatis.*

Wincenty Kadłubek

Skąd pomysł napisania książki o międzywojennych dekadach i powierzenia jej patronatowi Wincentego Kadłubka? – należałoby spytać na wstępie. Na temat lat 20. i 30. XX w. opublikowano już niejedną wnikliwą rozprawę, odsłaniającą dziejową prawdę ukrytą pod naskórkiem historycznych faktów, zmieniających w szybkim tempie kształt politycznej mapy Starego Kontynentu. Niejeden autor rozwinął też myśl Kadłubka o poczuciu tożsamości jako spoiwie wspólnoty i niezbywalnym trzonie jej istnienia; sentencję szczególnie dobrze przylegającą do politycznych i kulturowych trendów w międzywojennej Europie. A jednak ta krótka epoka stanowi nieustające wyzwanie dla historiografów studiujących antagonizm między awangardowym progresywizmem a restytucją norm przeszłości, między uniwersalistycznym imperatywem a poszukiwaniem korzeni własnej tożsamości.

Nieodrodnym synem czasu dzielącego dwie wojny światowe był Bruno Schulz, pisarz, malarz i rysownik żyjący na peryferiach kontynentu, postrzegający europejską kulturę i wydarzenia współczesności z perspektywy prowincjonalnego Drohobycza. To Schulz najtrafniej uchwycił i najbardziej poetycko wyraził ideę przenikania się przeszłości i terażniejszości, modelowania obrazu przeszłości przez pryzmat współczesnych dążeń oraz rezonansu, jaki historyczne doświadczenia wywołują we współczesności. Recenzując książkę Juliusza Kadena-Bandrowskiego *Pod Belwederem* (1936), poświęconą nieżyjącemu już Józefowi Piłsudskiemu, tak Schulz pisał o współistnieniu tych dwóch wymiarów czasu:

Jak w magicznym portrecie ukazuje Kaden, jak historia ucieleśnia się, wchodzi w kość i krew człowieka, rozgałęzia się w intymnej, wzruszającej ludzkości. I za chwilę rysy indywidualne rozchodzą się i rozwiązują w portrecie i z głębi wynurza się groźna i niezgłębiona twarz historii [...] człowiek staje się mitem, a mit człowiekiem. Identyfikacja człowieka i sprawy staje się tak zupełna, że dzieje przechodzą w ucieleśnioną charakterologię, i o tej charakterologii mówi autor nie w terminach retrospekcji, ale w dynamicznych terminach tworzącej się, żywej historii. Dlatego książka ta jest nie tylko rozpamiętywaniem o wielkim mężu, ale jest przyczynkiem do kodeksu tworzącej się historii, jest słownikiem współczesnego czynu narodowego, wokabularzem twórczych sił dziejowych<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Bruno Schulz, *Pod Belwederem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 30, s. 571.

To refleksja Schulza o nierozzerwalnym splocie przeszłości i dnia dzisiejszego, indywidualnych losów i dziejów narodu, podobnie jak myśl Kadłubka o istocie zbiorowej tożsamości – idei zasadniczej dla procesu formowania się i umacniania państw narodowych na zredefiniowanym po Wielkiej Wojnie Starym Kontynencie, skłoniły mnie do skoncentrowania badań na sztuce i krytycznym dyskursie lat 20. i 30.<sup>2</sup> Pomocny w namyśle nad tym materiałem był współczesny aparat pojęciowy, wprowadzony przez tak znaczących teoretyków historiografii jak Maurice Halbwachs, Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Benedict Anderson, Aleida i Jan Assmann, Trutz von Trotha i Paul Ricoeur. To z ich opracowań zostało zapożyczony instrumentarium pozwalające na studiowanie fenomenów kolektywnej pamięci i narodowej tradycji, zjawisk istotnych dla narracji protagonistów międzywojennej sceny artystycznej.

W biegu historii dwudziestolecie międzywojenne to czas intrygujący ze względu na procesy emancypacji kilku niesuwerennych do 1918 r. narodów europejskich i wiele nowo pojawiających się, a także odradzających po latach zjawisk społeczno-politycznych i kulturowych. Te dwie zaledwie dekady to lata brzemienne w skutki, które zadecydują o geopolitycznych i geokulturowych podziałach w Europie po 1945 r. To zarazem czas zasługujący na analizę nie tylko w perspektywie skutków i przyczyn – reakcji na trendy zaistniałe przez I wojnę światową oraz genezy zdarzeń następujących po wybuchu II wojny światowej. Ponownego oglądu wymaga wciąż sieć artystycznych relacji, gęstniejąca na nowo zarysowanej mapie kontynentu, podobnie jak formujący się wówczas tradycjonalizm, postrzegany z innej niż zachodnioeuropejska perspektywy, z punktu widzenia twórców i komentatorów czynnych w peryferyjnych wobec Paryża, Rzymu i Berlina ośrodkach Europy Środkowo-Wschodniej. Namysłu i rewaluacji wymagają przede wszystkim diagnozy tych krytyków i teoretyków sztuki, którzy poddali się dominującej na politycznej scenie tendencji do umacniania poczucia tożsamości poszczególnych nacji, a tym samym zajęli pozycje opozycyjne wobec uniwersalistycznych ambicji, ponadnarodowych i transetnicznych aspiracji awangardy. Ześrodkowanie pola badawczego na zaniedbywanej dotychczas w zachodniej

---

<sup>2</sup> Prócz grantu badawczego „Pamięć i widzenie: paradygmaty realizmu w sztukach plastycznych Polski i Europy 1919–1939”, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki (2013–2016), materiał zawarty w książce został zgromadzony podczas stypendialnych pobytów w Bogliasco Research Center, Genua (Bogliasco Foundation, 2015), Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Monachium (Deutscher Akademischer Austausch Dienst DAAD, 2011), National Humanities Center, Research Triangle Park, NC, USA (2010), Rzymie (Fundacja Lanckorońskich, 2009), Institute national d’histoire de l’art, Paryż (2008, 2007) oraz Henry Moore Institute, Leeds (Henry Moore Foundation, 2003).

historiografii sztuki strefie Europy Środkowej jest interesujące także ze względu na możliwość ukazania recepcji sztuki państw totalitarnych ze strony komentatorów ulokowanych w strefie buforowej między Wschodem a Zachodem, szukania konwergencji i dywergencji ich stanowisk z opiniami niemieckich, rosyjskich, brytyjskich czy amerykańskich badaczy kultury bolszewizmu, faszystów i nazizmu<sup>3</sup>.

U podstaw prezentowanej książki leży więc asymetria między zaangażowaniem historyków sztuki i kulturoznawców w studia nad radykalną awangardą a badaniami nad nurtami tradycjonalistycznymi, w dużej mierze deprecjonowanymi w mainstreamowej historiografii, często postrzeganymi jako tendencje passeistyczne i wrogie wobec progresywnych idiomów modernizmu<sup>4</sup>. Marginalizowanie zagadnień sztuki figuratywnej wynikało w głównej mierze z przeakcentowania rewolucyjnego etosu awangardy, a w Europie Środkowo-Wschodniej – także z wieloletniej awersji do spuścizny realizmu socjalistycznego. Stąd *Artystyczna rekonkwista* została napisana z myślą o przywróceniu właściwych proporcji między tradycjonalizmem a paradygmatami modernizmu, a także w celu rozszerzenia pola badawczego oglądu na środkowo- i wschodnioeuropejski kontekst interpretacyjny, nieobecny w podstawowych opracowaniach figuracji lat 20. i 30.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Elementy wspólne dla sztuki oficjalnej w państwach totalitarnych oraz w demokratycznych społeczeństwach Europy (Francja, Anglia, Portugalia, Holandia, Belgia), a także w Stanach Zjednoczonych, Meksyku i Ameryce Łacińskiej podkreślił Edward Lucie-Smith w przekrojowym opracowaniu *Art of the 1930s. The Age of Anxiety* (London 1985). Debaty dotyczące przejawów tożsamości narodowej w sztuce, jakie toczyły się w krajach środkowo- i wschodnioeuropejskich, zostały omówione w publikacjach badaczy litewskich, łotewskich, estońskich, polskich, czeskich, węgierskich, chorwackich i rumuńskich, do których odwołuję się w dalszych rozdziałach książki.

<sup>4</sup> Obszerna literatura dotycząca niemieckiej Nowej Rzeczowości (którą przywołuję w rozdziale *Zwrot ku przeszłości*) stanowi w tym względzie wyjątek.

<sup>5</sup> W polskiej literaturze dotyczącej tradycjonalistycznego nurtu w międzywojennej sztuce również brakuje odniesień do pozostałych krajów regionu: Katarzyna Nowakowska-Sito (red.), *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm, 1922–1932*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie (Warszawa 2001); eadem (red.), *Wyprawa w dwudziestolecie*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie (Warszawa 2008); Iwona Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa 2004); eadem, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej* (Warszawa 2012); Agnieszka Chmielewska, *W służbie państwa społeczeństwa i narodu. „Państwotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej* (Warszawa 2006); Dariusz Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920–1939* (Warszawa 2006); Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk (red.), *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, kat. wyst., ASP w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki (Warszawa 2012).

Złożona problematyka reinterpretacji idiomów neorealizmu i neoklasycyzmu, uformowanych na wschodnich peryferiach Starej Europy, nie została podjęta w publikacjach o przekrojowym charakterze, takich jak *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, *Les réalismes: entre révolution et réaction 1919–1939*; *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and The New Classicism 1910–1930*; *Les années trente en Europe. Le temps menaçant 1929–1939*; *Modern Art Despite Modernism* oraz *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*<sup>6</sup>. Także najnowsze wydawnictwa z tego zakresu – katalogi towarzyszące wystawom *Les années 1930. La fabrique de „l’Homme nouveau”* i *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, nie zawierają odniesień do sztuki środkowoeuropejskiego regionu<sup>7</sup>. Chociaż wiele opracowań poświęcono tematyce włosko-niemieckich relacji kulturalnych w latach 20., czego przykładem jest m.in. katalog ekspozycji *Mythos Italien-Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*<sup>8</sup>, brakuje wciąż naukowej syntezy pokazującej całą konstelację kontaktów i oddziaływań między tradycjonalistycznymi środowiskami we Włoszech, Niemczech i Francji a twórcami w poszczególnych krajach Europy Środka, tworzącymi narodowe, etniczne, lokalne i wernakularne idiomy neorealizmu i neoklasycyzmu przez hybrydyzację zachodnich wzorców<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, kat. wyst., Kunstforum international, Berlin 1977; Gérard Régner (red.), *Les réalismes: entre révolution et réaction 1919–1939*, kat. wyst., Centre Georges Pompidou, Musée National d’Art Moderne, Paris; Staatlichen Kunsthalle, Berlin; Paris 1981; Elisabeth Cowling, Jennifer Mundy (red.), *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and The New Classicism 1910–1930*, kat. wyst., Tate Gallery, London 1990; *Les années trente en Europe. Le temps menaçant 1929–1939*, kat. wyst., Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1997; Robert Storr et al., *Modern Art Despite Modernism*, kat. wyst., Museum of Modern Art, New York 2000; ; Wieland Schmied (red.), *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*, kat. wyst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2001.

<sup>7</sup> Jean Clair (red.), *Les années 1930. La fabrique de „l’Homme nouveau”*, kat. wyst., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 2008; Kenneth E. Silver (red.), *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, kat. wyst., Solomon Guggenheim Museum, New York 2011.

<sup>8</sup> Carla Schulz-Hoffmann (red.), *Mythos Italien-Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*, kat. wyst., Haus der Kunst, München 1988.

<sup>9</sup> Próbie rekonstrukcji geografii artystycznej w międzywojennej Europie podjęli autorzy zbiorowego tomu, zredagowanego przez Ireną Kossowską, *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s* (Warsaw 2010), budując narrację komplementarną wobec publikacji skoncentrowanych na awangardach środkowoeuropejskiego regionu autorstwa Krisztiny Passuth (*Les avant-gardes de l’Europe centrale 1907–1927*, Paris 1988; *Treffpunkte der Avantgarden Ostmitteleuropa 1907–1930*, Budapest–Dresden 2003), Ryszarda Stanisławskiego i Christopa Brockhausa (*Europa, Europa: das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994), Stevena A. Mansbacha (*Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*,

Wprawdzie *Artystyczna rekonkwista* funkcji kompensacyjnej w tym względzie nie spełnia, lecz wskazuje jedną z możliwych metod konsolidacji obrazu europejskiej sceny artystycznej w historiograficznym dyskursie. Pryzmatem, przez który postrzegane są zjawiska artystyczne w tej książce jest recepcja oficjalnych wystaw sztuki państw narodowych, podróżujących po Europie w latach 20. i 30. Tak ustanowiona perspektywa interpretacyjna pozwala z jednej strony na ocenę strategii kulturalnych podejmowanych w poszczególnych krajach, z drugiej zaś, na uchwycenie artystycznych priorytetów i wrażliwości komentatorów tych ekspozycji. Umożliwia ona ponadto wskazanie (lub stwierdzenie braku) estetycznych i semantycznych wyróżników prezentowanej sztuki. Konfrontacja wypowiedzi krytyków ze współczesną nam wiedzą historyczną pozwala natomiast na uchwycenie, na przecięciu tych wszystkich perspektyw poznawczych, istoty i retorycznego wymiaru najważniejszych terminów krytyczno-artystycznego dyskursu – pojęć takich jak „sztuka narodowa”, „narodowy styl”, „plemienny temperament” i „geniusz rasy”; ułatwia weryfikację tych kategorii zarówno w odniesieniu do refleksji międzywojennej, jak i do dzisiejszej literatury przedmiotu.

Dziwić dziś może konstatacja dotycząca intensywności wystawienniczego ruchu w międzywojennej Europie, zaskoczyć może natężenie cyrkulacji pokazów sztuki, porównywalne ze współczesną nam sceną artystyczną Starego Kontynentu, wyposażoną w najnowsze technologie i sprawną logistykę, często wspieraną przez zasobne finansowo instytucje Europejskiej Wspólnoty<sup>10</sup>. W międzywojennych dekadach dynamika obiegu wystaw była jednak w znacznie większym stopniu niż obecnie związana z czynnikami natury politycznej, z wykraczającą poza krajowe granice polityką kulturalną państw narodowych, zdobywających lub umacniających swą pozycję na nowo skonfigurowanej mapie Europy. Organizowane przez rządowe agendy wystawy eksportowe i ekspozycje goszczone na mocy bilateralnych i wielostronnych umów międzypaństwowych pełniły *de facto* funkcje dyplomatyczne, służyły demonstrowaniu narodowej odrębności. Problemy tożsamościowego idiomu i idiosynkratycznych cech kulturowych poszczególnych nacji zdominowały wówczas

---

Cambridge–New York 1999) i Timothy’ego O. Bensona (*Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, Los Angeles County Museum of Art; Martin-Gropius-Bau, Berlin; Kunsthaus, Munich; Los Angeles and Cambridge, Mass., 2002). Wystawiennicze przedsięwzięcie Timothy’ego Bensona dopełniła wydana pod jego i Évy Forgács wspólną redakcją antologia *Between Worlds: a Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930* (Cambridge 2002).

<sup>10</sup> Znaczenie ruchu wystawienniczego dla historiografii sztuki przeanalizował Bruce Altshuler (*Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History 1863–1959*, London 2008).

kuratorską praktykę i krytyczny dyskurs. Jednocześnie recenzje wystaw sztuki oficjalnej sprzyjały ogólnej refleksji nad kwestią narodowej specyfiki wyrażonej językiem sztuk plastycznych. Już nie tylko Paryż, Wiedeń, Berlin, Bruksela czy Wenecja były centrami otwartymi na kulturowe dokonania innych narodów; także środkowo- i wschodnioeuropejskie metropolie takie jak Praga, Budapeszt, Bukareszt, Wilno, Ryga, Tallin i Moskwa stały się ośrodkami wymiany artystycznych doświadczeń zarówno aspirującej do uniwersalizmu awangardy, jak i zwolenników narodowego paradygmatu.

Publiczność budapeszteńska, dla przykładu, miała możliwość oglądać sztukę Austrii (1925, 1935), Polski (1926, 1928, 1938), Anglii (1926), Szwecji (1926), Belgii (1927, 1937), Francji (1929), Stanów Zjednoczonych (1930), Chin (1930, 1938), Norwegii (1931), Japonii (1931), Holandii (1933), Danii (1934, 1936), Włoch (1936) i Estonii (1939)<sup>11</sup>. Warszawa również stała się areną autopromocyjnych zabiegów prowadzonych w ramach kulturalnej dyplomacji, choć rozmachem nie dorównała w tym względzie Budapesztowi. W Warszawie zorganizowano prezentacje kulturowej potęgi rosnących w siłę totalitaryzmów, sowieckiego (1933), włoskiego (1935) i niemieckiego (1938), obok ekspozycji sztuki austriackiej (1930), belgijskiej (1934), francuskiej (1935), duńskiej (1936), łotewskiej (1936), brytyjskiej (1939), estońskiej (1939) i węgierskiej (1939). To w Warszawie jest zakotwiczona narracja prezentowanej książki, choć kilka krajów, obecnych w ożywiającej artystyczną scenę Europy wystawienniczym obiegu, zostało tu pominiętych ze względu na brak odpowiedniej reprezentacji w polskiej stolicy.

Znamienny *casus* stanowiła w tym względzie Czechosłowacja, z której sprowadzono do warszawskiego Instytutu Propagandy Sztuki jedynie małą ekspozycję medali, zorganizowaną w 1932 r. staraniem praskiego Towarzystwa Numizmatycznego. O tak nieznaczącej obecności artystycznej Czechów i Słowaków w stolicy II Rzeczypospolitej zadecydowały głównie względy natury politycznej. Zbrojny konflikt między obu państwami o sporny teren Śląska Cieszyńskiego, który rozegrał się w latach 1919–1920, przyczynił się w decydujący sposób do pogorszenia wzajemnych relacji. Siłowe przyłączenie do terytorium Czechosłowacji obszaru Zaolzia, na którym przeważała liczebnie ludność polskojęzyczna, rzutowało negatywnie także na sferę wymiany kulturalnej<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Ferenc Tóth, *The „Novecentists” at the Műcsarnok Exhibition of 1936*, w: György Szücs, Tóth, *Róma – Budapest. A Novecento művészei Magyarországon / Rome – Budapest. Artists of the Novecento in Hungary*, kat. wyst., Vaszary Villa Galéria, Balatonfüred 2013, s. 24.

<sup>12</sup> O roszczeniowej postawie rządu w Pradze zadecydowało kilka czynników: strategiczna arteria komunikacyjna łącząca Czechy ze Słowacją – przebiegająca przez sporne tereny Kolej Koszycko-Bogumińska, pokaźne zasoby



Przykładem braku artystycznej reprezentacji w instytucjach kultury II RP była także Litwa. Powodem tego były, podobnie jak w przypadku Republiki Czechosłowackiej, uwarunkowania polityczne. Droga do niepodległości Litwy po zakończeniu I wojny światowej była trudniejsza niż większości państw regionu. Wprawdzie w lutym 1918 r. Litwini ogłosili akt fundacyjny niezawisłego państwa litewskiego ze stolicą w Wilnie, jednak już w styczniu 1919 r. do Wilna wkroczyło wojsko polskie. Utrata historycznej stolicy (tymczasową stolicą zostało Kowno) i części terytorium kraju na rzecz Polski spowodowała eskalację polsko-litewskiego konfliktu na wiele dekad<sup>13</sup>.

Zasadniczy dla stworzenia prawdziwego historycznie obrazu świadomości kulturowej w II RP jest namysł nad tym, na ile ówczesna krytyka potrafiła zdiagnozować mechanizmy propagandy w sferze kultury i skonfrontować państwowotwórczą retorykę z artystycznymi realizacjami zarówno w odniesieniu do sztuki obcej, jak i rodzimej. Rozpoznania

---

węgla kamiennego w Zagłębiu Karwińskim i silnie rozwinięty na Śląsku Cieszyńskim przemysł ciężki – huta w Trzyńcu i zakłady przemysłowe w Boguminie. Istotną rolę odegrały także polityczne ambicje pierwszego premiera czeskiego, Karla Kramářa, który dążył do restytucji państwa czeskiego w historycznych granicach (Marek Kazimierz Kamiński, *Konflikt polsko-czeski 1918–1921*, Warszawa 2001). W skutek interwencji państw Ententy, 3 lutego 1919 r. podpisano polsko-czeski układ o przebiegającej wzdłuż Kolei Koszycko-Bogumińskiej linii demarkacyjnej między strefą czeską a strefą polską (Grzegorz Gąsior (red.), *Zaolzie. Polsko-czeski spór o Śląsk Cieszyński 1918–2008*, Warszawa 2008). Niemniej jednak trudna sytuacja rządu w Warszawie, spowodowana inwazją bolszewicką, przyczyniła się do akceptacji przez premiera Władysława Grabskiego podczas konferencji w Spa w lipcu 1920 r. korzystnego dla Czechosłowacji podziału Śląska Cieszyńskiego i przyłączenia większości spornych obszarów Spisza i Orawy, bez przeprowadzenia plebiscytu wśród ludności (co przeforsowali prezydent Tomáš Masaryk i minister spraw zagranicznych Edvard Beneš). Stosunki polityczne między Czechosłowacją a II RP jeszcze bardziej zaogniła polska aneksja Zaolzia dokonana w warunkach ekspansji terytorialnej III Rzeszy na Kraj Sudetów, uprawomocnionej Traktatem Monachijskim zawartym 30 września 1938 r. (Marian Eckert, *Historia Polski 1914–1939*, Warszawa 1990, s. 326–330; Igor Lukeš, Erik Goldstein, *The Munich Crisis, 1938: Prelude to World War II*, London 1999, s. 48).

<sup>13</sup> Polskie oddziały musiały ustąpić pod naporem Armii Czerwonej. Bolszewicy ustanowili komunistyczną Republikę Litwy i Białorusi, przemianowując Wilno na Litbel. W październiku 1920 roku Piłsudski zrealizował nieoficjalny (w obawie przed międzynarodową opinią i reakcją ze strony Ententy) plan odbicia Wilna. Pod pozorem niesubordynacji wobec polskiego rządu, generał Lucjan Żeligowski zajął Wilno i okolice (wspomagany przez polskich powstańców, którzy uaktywnili się w mieście), proklamując powstanie Republiki Litwy Środkowej. To rzekomo niezależne państewko zostało w lutym 1922 r. przyłączone do II RP (Krzysztof Buchowski, *Litwomani i polonizatorzy*, Białystok 2006; Laima Laučkaitė, *Crossing „Alien” National Boundaries: on the Research of the Identity of Vilnius Art*, w: Kossowska (red.), *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014 / The Search for Cultural Identity in Central and Eastern Europe*, Toruń 2015, s. 119–132).

komentatorów, postrzegane z dzisiejszej perspektywy, pozwalają wnioskować o ontycznym statusie sztuki poddanej ideologizacji nie tylko w systemach totalitarnych i autorytarnych, ale także w demokratycznych społeczeństwach Europy. Tożsamość zbiorowa, przede wszystkim narodowa samoidentyfikacja, stanowiła jeden z głównych problemów w intelektualnym i artystycznym dyskursie tego czasu. Zdolność do samookreślenia się zbiorowości narodowych, etnicznych, religijnych, regionalnych i lokalnych, zakotwiczona była w dużej mierze w tradycji kulturowej. Tradycja była zaś rozumiana dwojako. Przez antagonistów była identyfikowana z konserwatyzmem opierającym się zmianie i innowacji<sup>14</sup>, przez zwolenników zaś była pojmowana jako „osad” przeszłości konieczny do kształtowania teraźniejszości i projektowania przyszłości, jako czynnik mobilizujący społeczne przemiany i pogłębiający narodową autorefleksję<sup>15</sup>. To tradycja, w ujęciu swych szermierzy, wytwarzała poczucie wspólnoty i historycznej więzi, scalała zbiorowość, gwarantowała jej spójność i ciągłość zarówno w przypadku narodów ujarzmionych, jak i budujących fundamenty swej państwowości. Tradycja była związana nierozłącznie z podtrzymywaną przez daną zbiorowość pamięcią własnych dziejów. Chcąc uchwycić intelektualno-artystyczny klimat dekad dzielących dwie wojny światowe, należy więc rozpatrzyć istotę tych trzech pojęć – tożsamość, tradycja i pamięć – które w latach 20. i 30. powracały nieustannie w teoretyczno-krytycznych debatach, polemikach i kontrowersjach, odzwierciedlając, w równym stopniu co stymulując, twórczość artystyczną.

W myśl rozważań Erica Hobsbawma i Terence’a Rangera zawartych w publikacji *The Invention of Tradition*<sup>16</sup>, przyjmuję w tej książce definicję tradycji jako ideologicznie, społecznie i politycznie uwarunkowanego konstruktu intelektualnego opartego na reaktywacji i rekonstrukcji wybranych elementów dziedzictwa narodowego lub wręcz na wytworzeniu *a posteriori* wartości, które są projektowane w przeszłość<sup>17</sup>. Tak pojęta tradycja, jak wykazał

---

<sup>14</sup> Anthony Giddens, Ulrich Beck, Scott Lash, *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge 1994.

<sup>15</sup> Paul Feterabend, *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge*, London 1975.

<sup>16</sup> Eric Hobsbawm, *Introduction: Inventing Tradition*, w: Hobsbawm, Terence Ranger (red.), *The Invention of Tradition*, Cambridge–New York 1983 (polski przekład: *Tradycja wynaleziona*, tłum. Mieczysław Godyń, Filip Godyń, Kraków 2008), s. 1–14. W polskiej literaturze poświęconej nacjonalizmowi poglądy Hobsbawma i ich krytykę przedstawił Krzysztof Jaskułowski (*Nacjonalizm bez narodów. Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych*, Wrocław 2009, s. 167–183).

<sup>17</sup> Hobsbawm definiował „wynaleziona tradycję” jako: „zbiór praktyk, zwykle kierowanych przez otwarcie lub milcząco akceptowane zasady, cechujący się rytualną i symboliczną naturą, które poprzez powtarzanie dążą do wpojenia pewnych wartości i norm zachowania, i które automatycznie zakładają ciągłość z przeszłością”

Hobsbawm, a w ślad za nim Rogers Brubaker, umożliwia instrumentalne traktowanie przeszłości w zależności od bieżących kontekstów ideologicznych<sup>18</sup>. Procesy przywracania pamięci historycznej i konstruowania tradycji kulturowej zostały ukazane w prezentowanej książce jako czynniki determinujące tożsamość narodową. Tożsamość narodową z kolei rozumiem jako zbiór pojęć, co do których zakłada się, że integrują i unifikują wspólnotę ludzką określoną jako naród. Spośród wielu definicji narodu przyjmuję zaś określenie Benedicta Andersona, które, w moim odczuciu, najlepiej przystaje do zawartego w *Pamięci i tożsamości* materiału. Naród, zgodnie z egzegezą Andersona, to społeczna wspólnota wyobrażona, związana z nowoczesnym państwem terytorialnym (państwem narodowym), podlegająca w czasie przeobrażeniom, posługująca się tym samym językiem, przynależna do tej samej kultury, rozpoznająca swą historię i suwerenna<sup>19</sup>. „Przynależność narodowa –

---

(Introduction, w: Hobsbawm, Ranger (red.), *The Invention of Tradition*, s. 1). Jak wskazał Jerzy Szacki w książce *Tradycja* (Warszawa 2011; wyd. 1: 1971), kategoria pojęciowa tradycji nie została dotychczas jednoznacznie i precyzyjnie zdefiniowana. Szacki, inaczej niż Hobsbawm i jego kontynuatorzy, wyróżnił trzy zasadnicze sposoby rozumienia pojęcia „tradycja” w dziedzinie nauk społecznych i humanistycznych. Pierwszy sposób (czynnościowy) polega na transmitowaniu z pokolenia na pokolenie elementów kultury właściwej danej zbiorowości, gdzie uwaga koncentruje się na samym procesie przekazywania tych wartości. Drugi typ (przedmiotowy) utożsamia tradycję z materialnym i niematerialnym dziedzictwem, stanowiącym zbiór przekazywanych przez społeczeństwo, zbiorowości i jednostki wzorów będących nośnikami wartości i jednocześnie będących wartością samą w sobie. Trzeci sposób definiowania tradycji, określane mianem podmiotowego, jest skupiony na aktywnym stosunku do przeszłości, na afirmatywnym bądź kontestacyjnym odnoszeniu się członków zbiorowości do elementów zastanej spuścizny kulturowej (ibidem, s. 9–26).

<sup>18</sup> Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge 1992; Rogers Brubaker, *Nationalism Reframed. Nationhood and the National Question in the New Europe*, Cambridge 1996 (polski przekład: *Nacjonalizm inaczej. Struktura narodowa i kwestie narodowe w nowej Europie*, tłum. Jan Łuczyński, Warszawa–Kraków 1998). Inaczej kategorię tradycji pojmuje Anthony D. Smith, wiążąc ją z ludowymi przekazami. Smith wskazał, że w niektórych krajach Europy zwolennicy „etnograficznego tradycjonalizmu” postrzegali rodzimy folklor jako wyraz „duszy narodowej” przejawiającej się w mitach, rytuałach i języku (*Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, London–New York 1998).

<sup>19</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London–New York 1983; wyd. 2: 1991 (polski przekład: *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. Stefan Amsterdamski, Kraków 1997; poglądy Andersona przeanalizował krytycznie Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów*, s. 207–240). Anthony Giddens z kolei usytuował kwestię nacjonalizmu na płaszczyźnie socjologicznej. „Przez naród rozumiem zbiorowość istniejącą na wyraźnie ograniczonym terytorium, która podlega jednolitej administracji i jest refleksyjnie monitorowana zarówno przez wewnętrzny aparat państwowy, jak i przez inne państwa” – pisze Giddens (*The Nation-State and Violence*, Cambridge 1985, s. 116). Inną jeszcze definicję narodu zaproponował Anthony

skonstatował Anderson – jest najbardziej powszechnie akceptowaną wartością współczesnego życia politycznego. [...] Tak więc proponuję następującą antropologiczną definicję narodu: jest to wyobrażona wspólnota polityczna, wyobrażona jako nieuchronnie ograniczona i suwerenna”<sup>20</sup>. Co do natury tej wspólnoty autor wyjaśnia: „jest wyobrażona, ponieważ członkowie nawet najmniej licznego narodu nigdy nie znają większości swych rodaków, nie spotykają ich, nic nawet o nich nie wiedzą, a mimo to pielęgnują w umyśle obraz wspólnoty”<sup>21</sup>.

Przypomnę pokrótce, iż o ile w dobie nowożytnej kategoria pojęciowa narodu budziła dwojakie konotacje – etniczne i polityczne, to od czasu oświecenia oznaczała zbiorowość ludzi o takim samym pochodzeniu etnicznym, żyjących w ramach niezawisłego organizmu politycznego<sup>22</sup>. Za ojców nowoczesnego nacjonalizmu uznaje się Jeana-Jacques’a Rousseau, rozumiejącego patriotyzm jako cnotę obywatelską, i Johanna Gottfrieda Herdera, który od 1774 r. kultywował narodową tradycję przechowywaną, w jego odczuciu, w folklorystycznych przekazach. Najistotniejszą rolę w budowaniu narodowej wspólnoty odgrywała w koncepcji niemieckich romantyków sztuka i literatura, przy czym nośnikiem idiomu tożsamości były formalne jakości języka artystycznego<sup>23</sup>. Renesans duchowości i stylistyki średniowiecza w dobie romantyzmu stał się antytezą normatywnej estetyki i uniwersalistycznych ambicji klasycystów i rzeczników oświeceniowego racjonalizmu. Johann

---

Smith, badacz narodowej etnogenezy, uznając naród za noszącą określoną nazwę populację ludzką „o wspólnym terytorium historycznym, wspólnych mitach i historycznej pamięci, masowej, publicznej kulturze, wspólnej ekonomii, wspólnych prawach i obowiązkach wszystkich swoich członków” [tłum. I. K.] (*Nationalism and Modernism*, s. 14; por. Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów*, s. 279–318). Bernhard Giesen natomiast pod pojęciem narodu rozumie formę zbiorowej tożsamości, społecznie ukonstytuowaną jako wynik historycznych uwarunkowań i kulturowych relacji (*Einleitung*, w: idem, *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1991, s. 9–11). Warto porównać współczesne nam definicje z ujęciem Jana Ludwika Popławskiego, jednego z głównych twórców ideologii narodowo-demokratycznej w Polsce, który pisał: „Podstawą narodowości współczesnej nie jest jedność rasy i języka, ale wspólność ideałów duchowych i kultury, tradycji historycznych i interesów materialnych. Ta wspólność duchowa i materialna łączy plemiona w narody” (*Szkice literackie i naukowe*, Warszawa 1910, s. 274).

<sup>20</sup> Anderson, *Wspólnoty wyobrażone*, s. 16, 19.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>22</sup> Otto Dann, *Begriffe und Typen des nationalen in der frühen Neuzeit*, w: Giesen, *Nationale und kulturelle Identität*, s. 56–73.

<sup>23</sup> Matthias Krüger, Isabella Woldt, *Nationalisierung der Kunst. Eine Einleitung*, w: idem. (red.), *Im Dienst der Nation. Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst*, Berlin 2011, s. 5.

Gottfried Herder, Wilhelm Heinrich Wackenroder i Friedrich Schlegel jako pierwsi uznali równowartość kulturowych kodów różnych cywilizacji i narodów, podobnie jak historyczny relatywizm ideałów piękna. Apologię niemieckiej architektury gotyckiej, której egzemplifikację stanowiła katedra w Strasburgu, głosił Johann Wolfgang Goethe, dostrzegając w kamiennych murach i maswerkach wyraz narodowego geniuszu (*O niemieckiej architekturze*, 1772). W XIX w. pojęcie narodu było związane już nierozłącznie z przeszłością, z historycznymi faktami z życia danej wspólnoty, a także z dziejami owianymi legendą i tajemnicą mitu; materialne dziedzictwo, język i kultura stanowiły czynnik integrujący, konstytuujący sposób narodowego samookreślenia<sup>24</sup>. Kwestia odrębności narodowej przyciągała także uwagę pozytywistów<sup>25</sup>. Z tej generacji wywodziła się Wiener Schule der Kunstgeschichte, w ramach której Alois Riegl propagował koncepcję *Kunstwollen* – impulsu ku sztuce o ogólnoludzkim charakterze, który realizowały poszczególne narody w kolejnych epokach. Zasadniczy nacisk na narodową specyfikę sztuki położyli jednak dopiero w latach 30. XX w. uczniowie koryfeuszy wiedeńskiego *milieu*, Hans Sedlmayr, Dagobert Frey i Karl Maria Swoboda<sup>26</sup>.

Pojęcie tradycji łączy się nierozzerwalnie z kategorią pamięci, pamięci zbiorowej w szczególności. Pamięć stała się w ciągu ostatniego ćwierćwiecza jedną z centralnych kategorii historiograficznego dyskursu<sup>27</sup>. Badacze konfrontują definicję pamięci z istotą historiografii.

---

<sup>24</sup> Michelle Facos, Sharon L. Hirsh (red.), *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siecle Europe*, Cambridge–New York 2003; Wolf Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, w: Jacek Purchla, Wolf Tegethoff (red.), *Naród, styl, modernizm, CIHA materiały konferencji 1*, Kraków–Monachium 2006, s. 11.

<sup>25</sup> Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven–London 1989, s. 1–2.

<sup>26</sup> Zagadnienie oddziaływania wiedeńskiej szkoły na koncepcje sztuki narodowej w Europie Środkowej zostało omówione w rozdziale *Realizm szlachetny*.

<sup>27</sup> Dan Diner wskazał na przesunięcie uwagi historiografów z obszaru państwowości w XIX w. i społeczeństwa w XX w. na fenomen pamięci we współczesnej świadomości historycznej (*Gedächtnis Zeiten. Über jüdische und andere Geschichten*, München 2003). Na kategorii pamięci skupili uwagę m.in. autorzy tomu pod redakcją Thomasa Butlera *Memory, History, Culture and the Mind* (Oxford 1989), w tym Peter Burke w tekście *History as Social Memory* (ibidem, s. 97–113). Zagadnieniu zbiorowej pamięci jest poświęcona praca zbiorowa pod redakcją Mieke Bal, Jonathana Crewe i Leo Spitzera *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present* (Hanover–London 1998). Zachodzącym w pamięci procesom Paul Ricoeur poświęcił książkę *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris 2000; polski przekład: *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. Janusz Margański, Kraków 2006), będącą zwieńczeniem jego hermeneutycznej filozofii. Pierre Nora z kolei zdiagnozował współczesną nam koncentrację na problematyce pamięci w tekście *The Reasons for the Current Upsurge in Memory* („Transit-Europäische Revue. Tr@nsit-Virtuelles Forum” 2002, nr 22). Spośród polskich edycji anglojęzycznej literatury

Magdalena Saryusz-Wolska tak przedstawia wyróżniki tych dwóch fenomenów:

Historia zawsze jasno oddziela teraźniejszość od przeszłości, podczas gdy dla pamięci takiego klarownego podziału nie ma. W historii najważniejszy jest przedmiot badania. Pamięć posiada natomiast bardzo jasno określony podmiot i to on pełni rolę najistotniejszą. Historia szuka prawdy; pamięć przekazuje zaś przede wszystkim wartości i normy oraz selekcjonuje fakty<sup>28</sup>.

Na zjawisku pamięci zbiorowej skoncentrował się w 1925 r. Maurice Halbwachs, pisząc fundamentalną w zakresie przedstawionych rozważań pracę *Les cadres sociaux de la memoire*<sup>29</sup>. Niektórzy teoretycy, wśród nich Paul Ricoeur, zakwestionowali stosowane przez Halbwachsa pojęcie pamięci kolektywnej, rozumiane jako termin zasadniczy dla badań socjologicznych, dostrzegając w tej metodzie niebezpieczeństwo anihilacji tożsamości indywidualnej oraz zabieg hipostazowania osobowości zbiorowej<sup>30</sup>. Główną tezę Halbwachsa było jednak funkcjonowanie pamięci indywidualnej w ramach pamięci zbiorowej<sup>31</sup>. Badacz dążył bowiem do udowodnienia, że pamięć kolektywna to przestrzeń, w której pamięć indywidualnych podmiotów wchodzi w interakcję z całością życia społecznego i

---

na ten temat ważne miejsce zajmuje publikacja pod redakcją Ewy Domańskiej *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia przekładów* (Poznań 2002).

<sup>28</sup> Magdalena Saryusz-Wolska, *Pamiętać historię / Remembering History*, w: Aneta Szyłak (red.), *Strażnicy doków / Dock Watchers*, kat. wyst., Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2006, s. 21. Powołując się na pracę Aleidy Assmann *Errinerungsraume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München 1999), powyższe rozróżnienie przyjął także Piotr Piotrowski (*Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie* (Poznań 2010, s. 157).

<sup>29</sup> Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la memoire* (Paris 1925; polskie wydanie: *Społeczne ramy pamięci*, wyd. 2, Warszawa 2008). Jeszcze silniej uwydatnił Halbwachs społeczny charakter pamięci w *La memoire collective* (Paris 1950). Inaczej nieco zdefiniował opozycję historii i pamięci Pierre Nora, wskazując, że pamięć jest symboliczna, afektywna, magiczna, kumulatywna, partykularna i konkretna; związana z miejscem, gestem, przedmiotem, obrazem; historia natomiast jest rekonstrukcją przeszłości, problematyzującą, analityczną, krytyczną, uniwersalną, intelektualną. Jej prawdziwą misją jest wypieranie pamięci (*Between Memory and History: Les Lieux de memoire*, „Representations” 1989, nr 26, special issue: *Memory and Counter-Memory*, s. 8–9).

<sup>30</sup> Obawy budziła możliwość wykorzystywania pamięci zbiorowej w ideologiach kolektywistycznych i nacjonalistycznych. Do ustaleń Halbwachsa odniósł się krytycznie, prócz Paula Ricoeura (*La memoire, l'histoire, l'oubli*), Patrick H. Hutton (*History as an Art of Memory*, Hanover, N.H. 1993).

<sup>31</sup> „Myśl zbiorowa nie jest bytem metafizycznym [...]. Ona istnieje i jest realizowana tylko i wyłącznie w świadomości indywidualnej” – pisał Halbwachs (*Individual Consciousness and Collective Mind*, „American Journal of Sociology” 1939, R. 44, nr 6, s. 812–822).

politycznego; to sfera, w której tworzy się społeczna więź oparta na poczuciu przynależności do określonej wspólnoty historycznej. To także ognisko tradycji, podczas gdy pamięć historyczna to w miarę zobiektywizowany rejestr wydarzeń zaistniałych w przeszłości. W ujęciu Halbwachsa zachodzi ponadto proces negocjowania paradygmatu pamięci między różnymi segmentami społeczeństwa bądź całymi społeczeństwami. Poszczególne idiomy pamięci mogą obejmować odmienne kompleksy zdarzeń z przeszłości, a tym samym mogą być porównywane jako autonomiczne narracje, w których przeszłość jest interpretowana w zupełnie odmienny, nieprzystający do siebie sposób. Obraz przeszłości nosi więc piętno terażniejszości, odzwierciedla postawy zbiorowości, która przywołuje minione zdarzenia.

Tezy Halbwachsa uszczegółowił Jan Assmann, wprowadzając w ramach kategorii pamięci kolektywnej rozróżnienie między pamięcią komunikacyjną, związaną z terażniejszością i bliską przeszłością (której świadkowie wciąż są obecni wśród nas), a pamięcią kulturową odnoszącą się do zdarzeń i zjawisk dawnych epok, wobec których uzyskaliśmy już dystans pokoleniowy (70–80 lat); trwa ona w wytworach kultury<sup>32</sup>. Assmann ujął fenomen pamięci jako społeczny proces, w którym rozumienie przeszłości podlega ciągłym zmianom. Także Aleida Assmann ukazała w swej najnowszej pracy *Cultural Memory and Western Civilization* metody konstruowania pamięci kulturowej, której nośnikami są teksty, obrazy i pomniki<sup>33</sup>. Autorka udowodniła istnienie ścisłej korelacji między pamięcią kulturową a sztuką, akcentując szczególną rolę artysty we wspieraniu, przekształcaniu bądź negowaniu prymarnych narracji społecznych i politycznych. Przedstawiła też sposoby legitymizacji i podważania tożsamości zbiorowej przez pamięć kulturową. Stąd te diagnozy i interpretacyjne propozycje stanowią najbardziej adekwatny kontekst dla zbadania i wyjaśnienia krytycznych narracji i artystycznej twórczości, dla których fundamentalną wartość stanowiła tradycja kulturowa uformowana w zbiorowej pamięci zależnej od bieżących trendów światopoglądowych i społeczno-politycznych uwarunkowań. Pamięć kulturowa stanowi w dyskursie *Pamięci i tożsamości* słowo klucz analiz artystycznej autoprezentacji państw narodowych w Europie lat 20. i 30., w czasach, gdy społeczne wyobrażenia o przeszłości miały uprawomocnić władzę polityczną. Instrumentalne traktowanie wybranych, tendencyjnie aktualizowanych elementów kultury narodowej służyło wówczas konstrukcji „opowieści elementarnej”, na której zasadzała się

---

<sup>32</sup> Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München 1999; polski przekład: *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008).

<sup>33</sup> Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge 2012.

oficjalna strategia kulturalna o politycznych podtekstach i implikacjach<sup>34</sup>. Korelatami stosowanego w historiografii pamięci pojęcia „nośniki pamięci”<sup>35</sup> są w prezentowanej książce ikoniczne obrazy dawnych mistrzów, kolekcje europejskich muzeów i galerii oraz wnętrza kościołów zasobne w arcydzieła renesansu i baroku.

Teoria pamięci kulturowej Jana i Aleidy Assmannów jest zbieżna z koncepcją tradycji, którą wprowadził do historiografii Eric Hobsbawm<sup>36</sup>. To właśnie element selekcji i eliminacji, zapamiętywania i zapomniania poszczególnych zjawisk i faktów artystycznych podkreślał Hobsbawm w odniesieniu do tradycji przeciwstawionej niematerialnemu i materialnemu dziedzictwu danej społeczności, czyli całemu zasobowi zachowanych wartości, tekstów kulturowych i artefaktów. W obu ujęciach wyobrażenie o przeszłości jest uwarunkowane wspólnie istotnymi ideami, a zarazem znajduje w tych ideach swoje odzwierciedlenie; stanowi zatem niezbywalny, konstytutywny czynnik samoidentyfikacji społecznej, środowiskowej czy grupowej. Tak więc terminy „pamięć kulturowa” i „tradycja kulturowa” są w narracji *Pamięci i tożsamości* stosowane wymiennie.

W XIX w. pamięć kulturowa podtrzymywała poczucie tożsamości narodowej, historycznej ciągłości i trwania we współczesności, szczególnie w społeczeństwach, które utraciły państwową suwerenność. W okresie międzywojennym z kolei tradycja kulturowa, uformowana zgodnie z polityką świeżo (zre)konstruowanych państw narodowych, służyła wzmocnieniu narodowej dumy i akcentowaniu odrębności nie tylko w relacjach wewnątrzpaństwowych, ale także na arenie międzynarodowej. Trutz von Trotha, stosując pojęcie „dominującej legitymizacji konstrukcji przeszłości”, podkreślił, że konfrontacja poszczególnych „opowieści elementarnych” może mieć istotne znaczenie polityczne i społeczne<sup>37</sup>. Tak też należy rozumieć ideę prezentowania narodowego dorobku artystycznego w ramach organizowanych na szczeblu rządowym wystaw objazdowych, przeznaczonych w latach 20. i 30. dla zagranicznego audytorium.

Inną naczelną kategorią pojęciową występującą w międzywojennym dyskursie

---

<sup>34</sup> Trutz von Trotha wskazał, że rozmaite, negocjujące ze sobą lub ze sobą konkurujące „pamięci zbiorowe” generują właściwe sobie narracje, spośród których wyłania się i zdobywa dominującą pozycję „opowieść elementarna”; staje się ona nieuniknionym punktem odniesienia w konstrukcji historii danej kultury (Hubert Orłowski, *Przemoc – tabu – trauma*, „Zeszyty Instytutu Zachodniego” 2002, nr 30).

<sup>35</sup> Marcin Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002.

<sup>36</sup> Hobsbawm, Ranger, *The Invention of Tradition*; idem, *Nations and Nationalism since 1780*.

<sup>37</sup> Trutz von Trotha, *Cicatrizier les violences des processus contemporains de restructuration idéologique, sociale et juridique de sociétés traumatisées par les guerres et les menaces d'éclatement*, „Recht in Afrika” 2000, nr 2, s. 231–240.



krytycznym i bardzo pożądaną w artystycznej praktyce był styl, szczególnie styl narodowy. Stąd konieczność uzmysłowienia tego, że właśnie w międzywojennych dekadach zmieniono konotacje tego terminu odnoszonego wcześniej do artystycznych zjawisk zaistniałych w przeszłości, postrzeganych z pewnego dystansu czasowego, pozwalającego na wydestylowanie cech wspólnych dla rozmaitych formuł wypowiedzi artystycznej, jakości morfologicznych i semantycznych wspólnych dla danego okresu historycznego, regionu czy środowiska, którym *a posteriori* nadawano miano stylu – romańskiego, gotyckiego, renesansowego czy barokowego<sup>38</sup>. W opinii Igora Golomstocka style w społeczeństwach demokratycznych rodziły się samoistnie, a w konsekwencji tego procesu powstawały nowe struktury i formy organizacyjne życia artystycznego<sup>39</sup>. W reżimach totalitarnych natomiast najpierw konstytuowały się ramy organizacyjne kultury, a dopiero w ich obrębie powstawał nowy styl, styl niejako zadekretowany, apriorycznie ustanowiony i odgórnie narzucony. Nasuwa się więc nieodparcie pytanie: czy pojęcie stylu narodowego uległo w okresie międzywojennym hipostazowaniu? Czy była to jedynie kategoria wyobrażona, intelektualny konstrukt trudny do zweryfikowania w materiale artystycznym? Pozytywną odpowiedź na oba postawione wyżej pytania możemy znaleźć w konkluzji Wolfa Tegethoffa dotyczącej przejawów tożsamości narodowej w sztuce. „Styl narodowy zrodził się jako mit, jako rzekomo historyczny fakt, tak samo nieprawdziwy jak pojęcie narodów przednowoczesnych. Jednak w ideologicznym kontekście nacjonalizmu XIX i początku XX w. sprawdzał się doskonale jako konstrukcja hipotetyczna. Natomiast w przypadku konieczności zdefiniowania odpowiedniego stylu wyrażającego tożsamość narodową koncepcja ta okazywała się dość śmiesznym uproszczeniem” – puentował badacz<sup>40</sup>. Sprawdzeniu tej tezy służą zawarte w *Pamięci i tożsamości* analizy.

Po latach niechęci okazywanej przez badaczy do problematyki tożsamości narodowej zagadnienie zbiorowej samoidentyfikacji powróciło na forum debaty naukowej pod koniec lat 90. XX w. Na powrót zaczęło wówczas intrygować pytanie o zasadność stosowania pojęcia sztuki narodowej, o jej ponadczasowy bądź podlegający historycznym przemianom wymiar, o jej etnicznie czysty bądź etatystyczny (obejmujący także mniejszości narodowe, etniczne i wyznaniowe) charakter. Jednym z animatorów tej dyskusji był francuski historyk sztuki i

---

<sup>38</sup> James Ackerman, *A Theory of Style*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1962, nr 20, s. 227–237; Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, s. 15.

<sup>39</sup> Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republik of China*, New York 1990, s. 216.

<sup>40</sup> Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, s. 17.

socjolog, Jean Clair, który podjął badania nad relacją między tożsamością narodową a sztuką w III Rzeszy<sup>41</sup>. Głównym antagonistą Claira okazał się Werner Hofmann, który zdecydowanie zanegował związek między artystyczną formą a etnicznym pochodzeniem jej twórcy<sup>42</sup>. Wyzwanie do przeanalizowania artystyczno-socjologiczno-historycznych korelacji podjęli także Martin Warnke i Hans Belting<sup>43</sup>. Ta zainicjowana pod koniec drugiego milenium polemika przebiegała jednak na zupełnie odmiennej płaszczyźnie niż w latach 20. i 30., gdy dyskurs historiograficzny, teoretyczny i krytyczny w zakresie sztuki był sprzężony często z nacjonalistyczną ideologią. W centrum badawczych eksploracji znalazły się teraz społeczne funkcje przypisywane sztuce narodowej – problem udziału artystycznych instytucji i roli sztuki w konsolidacji nowoczesnego państwa narodowego i umacnianiu poczucia wspólnoty narodowej<sup>44</sup>. Rewitalizacja zainteresowań tym, co lokalne, regionalne czy specyficznie narodowe, nastąpiła ponadto w kontekście coraz bardziej widocznego oporu społeczeństw i jednostek wobec globalnej homogenizacji i neokolonializmu w sferze kultury<sup>45</sup>. Zjawiska kreolizacji, indygenizacji i glocalizacji, by użyć terminologii nauk społecznych<sup>46</sup>, łagodzące skutki dominacji zachodnich wzorców kulturowych, stały się ważnym punktem odniesienia, umożliwiającym dowartościowanie lokalnej odrębności i kulturowej tradycji<sup>47</sup>.

Przekonanie o równowartościowości regionalnych i ponadnarodowych paradygmatów artystycznych znalazło się także w centrum historiograficznych metodologii o transnarodowym profilu i globalnym zasięgu, takich jak geografia artystyczna Thomasa DaCosty Kaufmanna<sup>48</sup> i „horyzontalna historia sztuki” Piotra Piotrowskiego<sup>49</sup>. W ślad za

<sup>41</sup> Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris 1997. Zaprezentowanej tematyce jest poświęcona też książka Thilo Franke, *Nationalität von Kunstwerken*, Berlin 2012.

<sup>42</sup> Werner Hofmann, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streischrift*, Leipzig 1999.

<sup>43</sup> Martin Warnke, *Geschichte der deutschen Kunst. Band II: Spätmittelalter und frühe Neuzeit 1400–1750*, München 1999; Hans Belting, *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln 1999.

<sup>44</sup> Monika Flacke, *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, München 1998.

<sup>45</sup> Ulf Hannerz, *Powiązania transnarodowe: kultura, ludzie, miejsca*, tłum. Katarzyna Franek, Kraków 2006.

<sup>46</sup> Ronald Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London 1992.

<sup>47</sup> Alexander Neumeister, Gudrun Neumeister, *Globale Weltkultur oder kulturelle Identität – neue Perspektiven für das Design?*, w: Charlotte Blauensteiner (red.), *Kulturelle Identität und Design*, Berlin 1990, s. 11–14.

<sup>48</sup> Thomas DaCosta Kaufmann, *Introduction*, w: idem, *Time and Place: the Geohistory of Art*, Burlington 2005, s. 5–6.

<sup>49</sup> Piotr Piotrowski, *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*, „Umění” 2008, nr 5, s. 378–383; idem, *How to Write a History of Central-East European Art?*, „Third Text” 2009, nr 96, s. 5–14; idem, *Toward a Horizontal*

Normanem Brysonem i Jonathanem Cullerem<sup>50</sup>, Piotrowski zastosował jako zasadnicze narzędzie interpretacyjne „ramifikację” zjawisk artystycznych w odniesieniu do lokalnego środowiska kulturowego. Jedną z głównych tez jego teorii stało się przewartościowanie relacji centrum–prowincja, skonfrontowanie zachodnich idiomów artystycznych z ich peryferyjnymi odpowiednikami o zmienionym w stosunku do pierwowzorów znaczeniu, zdeterminowanym odmiennym kontekstem społeczno-politycznym. Przyjęcie takiej perspektywy badawczej miało na celu zniwelowanie hierarchicznego układu deprecjonującego prowincje oraz wysunięcie na plan pierwszy pluralizmu narracji kulturowych. Do różnych sposobów ujmowania, manifestowania i odbierania wyróżników kultury narodowej, regionalnej i lokalnej odnosi się także *Artystyczna rekonkwista*.

Ze względu na niemożność zidentyfikowania w muzealnych i galeryjnych kolekcjach większości prac prezentowanych podczas omawianych w książce wystaw, a także z powodu zaginięcia wielu z nich, zawarty w publikacji materiał ilustracyjny stanowi odpowiednik nierozpoznanych bądź utraconych dzieł, odnoszący się do twórczości poszczególnych artystów przypadającej na rozpatrywany w tekście okres.

\*\*\*

Pragnę wyrazić podziękowanie dla JM Rektora UMK prof. dr. hab. Andrzeja Tretyna za finansowe wsparcie wydania książki. Chciałabym także podziękować dziekanowi Wydziału Nauk Historycznych prof. dr. hab. Stanisławowi Roszakowi, członkom Wydziałowej Komisji Wydawniczej pod przewodnictwem prof. dr. hab. Grażyny Gzelli i kierownikowi Katedry Historii Sztuki i Kultury dr. hab. Ryszardowi Mączyńskiemu, prof. UMK, za dofinansowanie publikacji. Istotne znaczenie w procesie wydawniczym miał także grant, który przyznała na wydanie monografii Fundacja Lanckorońskich, za co składam wyrazy wdzięczności członkom Rady Fundacji. *Artystyczna rekonkwista* nie ukazałaby się drukiem, gdyby nie edytorskie i organizacyjne zaangażowanie ze strony Wydawnictwa Naukowego UMK, za co dziękuję dyrektorowi wydawnictwa prof. dr. hab. Mirosławowi Strzyżewskiemu i zastępcy

---

*History of the European Avant-Garde*, w: Sasha Bru et al. (red.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin 2009, s. 49–58; idem, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Questiones” 2009, t. 20, s. 59–60.

<sup>50</sup> Norman Bryson, *Art in Context*, w: Ralph Cohen (red.), *Studies in Historical Change*, Charlottesville V.A. 1992, s. 18–42; Jonathan Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford 1997 (polski przekład: *Teoria literatury*, tłum. Maria Bassaj, Warszawa 1998, s. 48–54).

dyrektora Tomaszowi Jaroszewskiemu. Książka zyskała właściwy kształt edytorski dzięki profesjonalizmowi Elżbiety Kossarzeckiej, kierownk redakcji, oraz Eweliny Gajewskiej, redaktorki monografii. Wszystkim osobom, które poświęciły czas i uwagę tej powstającej przez wiele lat publikacji, serdecznie dziękuję.

## I. Zwrot ku przeszłości

Zawarty w tytule książki termin „rekonkwista” nie odnosi się, co oczywiste, do dziejów odzyskiwania przez chrześcijan terytoriów Półwyspu Iberyjskiego, opanowanych przez muzułmanów. W paraboliczny sposób natomiast pojęcie to oznacza proces wypierania z europejskiej sceny artystycznej nurtów modernistycznych, uformowanych przed I wojną światową, przez tendencje im przeciwstawne, kultywujące tradycję i adaptujące konwencje przedstawieniowe dawnych epok do współczesnych celów – komentowania, afirmowania bądź piętnowania realiów życia społecznego, polityki i ekonomii, czy też snucia refleksji nad kondycją ludzką w zmienionym przez wojenny kataklizm świecie. Międzywojenne dekady na Starym Kontynencie to czas nasilającej się dominacji antymodernistycznych postaw w sferze sztuki i w krytycznych narracjach, wpisujących się w ideologię „powrotu do ładu”<sup>1</sup>. W mniemaniu liderów intelektualnych elit Europy, odreagowujących traumę Wielkiej Wojny i wywołany przez nią kryzys moralny, to na swobodnie przekraczającej narodowe granice i skupionej na formalnym eksperymencie modernie spoczęła po części wina za odrzucenie fundamentalnych dla cywilizacji europejskiej wartości i zburzenie etycznego ładu

---

<sup>1</sup> Wieland Schmied (red.), *Der kühle Blick: Realismus der Zwanziger Jahre in Europa und America*, kat. wyst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2001. Modernizm, jak wskazuje wielu autorów, jest pojęciem niedookreślonym, rozmaicie rozumianym, wręcz enigmatycznym, choć bardzo szeroko stosowanym i odnoszonym do wielu różnych, niekiedy ze sobą konkurujących bądź wzajemnie się kontestujących nurtów i zjawisk artystycznych XX w. – do fowizmu, ekspresjonizmu, kubizmu, orfizmu, abstrakcji, minimalizmu i konceptualizmu – by wymienić tylko kilka najważniejszych trendów. Dla celów badawczych tej książki przyjmuję, że kanoniczny modernizm jest sztuką mającą przede wszystkim charakter autoreferencyjny, sztuką akcentującą swą składnię i język, swój morfologiczny aspekt i fizykalność, a także swą destrukcyjną lub konstruktywną relację z tradycją artystyczną. Modernistyczna postawa implikuje ponadto ciągłą analizę, puryfikację i redukcję własnych środków wyrazu oraz akcentuje autonomię instytucji sztuki (Elżbieta Grabska-Wallis, „*Moderne*” i straż przednia. *Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918*, Kraków 2004, s. 13–66; Robert Storr et al., *Modern Art Despite Modernism*, kat. wyst., Museum of Modern Art, New York 2000, s. 28, 31). Modernizm traktuję jako integralną część awangardy (*avant-garde* – franc., straż przednia), rozumianej jako wieloaspektowa formacja artystyczna wyprzedzająca swój czas, pionierska, progresywna, przełamująca zastane konwencje artystyczne na rzecz nowatorskich rozwiązań, a konkretnie jako ten subnurt awangardy, którego krytykę podjęła, w myśl rozróżnień Petera Bürgera z *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt 1974), awangarda historyczna z lat 1915–1925, zaangażowana w „praktykę życiową” i odrzucająca modernistyczny hermetyzm – futuryści, dadaści, surrealiści, konstruktywiści i produktywiści (Peter Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. Jadwiga Kita-Huber, Kraków 2005).

gwarantującego pokojową koegzystencję narodów<sup>2</sup>. To transnarodowa, radykalna awangarda, kojarzona (nie zawsze słusznie) z lewicowymi ruchami politycznymi, niezrozumiała dla przeciętnego odbiorcy, oddana technologicznej innowacji i pogoni za morfologiczną nowością, zdawała się zagrażać stabilizującemu się powoli po katastrofie wojny porządkowi społecznemu<sup>3</sup>. Ortodoksyjnym modernistom zarzucano zerwanie więzi ze społeczeństwem, hermetyzm i elitarny izolacjonizm, choć niektóre odłamy progresywnej sztuki aspirowały do tworzenia utopijnych modeli funkcjonowania społeczeństw w idealnej demokracji. Ponadnarodowe dążenia do zuniformizowania mechanizmów życia społecznego prowadziły, w opinii zwolenników odbudowy istniejącego przed wojennym kryzysem ładu społeczno-

---

<sup>2</sup> Podstawową lekturą poświęconą formowaniu się awangardy i antymodernistycznym tendencjom we Francji w pierwszej i drugiej dekadzie XX w. są książki Christophera Greena, *Cubism and Its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916–1928* (London–New Haven 1987) i Kennetha E. Silvera, *Esprit de Corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925* (London–Princeton 1989).

<sup>3</sup> Awangardiści zwierali jednak szyki, by bronić swych pozycji; odrzucenie idei artystycznego postępu przez formację tradycjonalistów było w ich rozumieniu rodzajem anatemy. Powojenna trauma zintensyfikowała ich uniwersalistyczne aspiracje, teraz postrzegane jako *antidotum* na złą nacjonalizm. Kamieniami milowymi działalności awangardy, by przypomnieć podręcznikową faktografię, były manifesty i programowe deklaracje, takie jak *Suprematyzm – świat bezprzedmiotowy* Kazimira Malewicza (1915–1922), *Neoplastycyzm w malarstwie* Pieta Mondriana (1917–1918), *Manifest dadaistyczny* (1918) czy *Manifest surrealizmu* André Bretona (1924), oraz nowatorskie programy nauczania wprowadzone w niemieckim Bauhausie i rosyjskim Wchutemasie. Zorganizowana w Paryżu w 1925 r. wystawa *Art d’Aujourd’hui*, obejmująca głównie prace francuskich kubistów i surrealistów oraz rosyjskich i holenderskich awangardzistów, kontynuowała tendencje wyznaczone przez Amédée Ozenfanta i Charles’a Jeannereta (Le Corbusiera) oraz purystów z kręgu „L’Esprit Nouveau”. Wzmocnieniu koncepcji (re)konstrukcji świata w sferze sztuki za pomocą maksymalnie ekonomicznych środków plastycznych służyły takie ugrupowania jak Cercle et Carré, utworzone w 1930 r. przez Joaquína Torresa-Garcíę i Michela Seuphora, oraz ukonstytuowane w 1931 r. w Paryżu Association Abstraction-Création, którego członkami-założycielami byli Hans Arp, Albert Gleizes, Jean Hélion, Auguste Herbin, František Kupka i Georges Vantongerloo. W 1935 r. Abstraction-Creation liczyło 416 członków i sympatyków, w tym 209 wywodzących się z Paryża, 68 ze Szwajcarii, 33 ze Stanów Zjednoczonych, 11 z Wielkiej Brytanii. W 1930 r. Theo van Doesburg ogłosił manifest inicjujący formułę abstrakcji określoną mianem „sztuki konkretnej”. Z Ozenfantem, Le Corbusierem, Seuphorem i Fernandem Légerem był związany także niemiecki awangardzista Willi Baumeister, w oryginalny sposób rozwijający koncepcję sztuki monumentalnej, integrującej architekturę z malarstwem i płaskorzeźbą. Jego członkostwo w ugrupowaniu Abstraction-Création potwierdziło międzynarodowy status radykalnego modernizmu. W latach 30., w okresie umacniania się nazizmu, faszyzmu i komunizmu w Europie, awangardowe środowiska, silnie osłabione uderzeniem totalitaryzmów, zaczęły ulegać wewnętrznym konfliktom i rozłamom, czego przykładem stał się rozbrat między Louistem Aragonem, eksponentem prosowieckiej ideologii, a większością francuskich surrealistów (Edward Lucie-Smith, *Art of the 1930s. The Age of Anxiety*, London 1985, s. 11–12).

politycznego, do dehumanizacji ludzkości; poglądy te znajdowały oparcie w tezach filozofów – Oswalda Spenglera, Miguela de Unamuno, José Ortegi y Gasset i Johana Huizingi<sup>4</sup>. Spychana coraz bardziej na margines artystycznej sceny radykalna awangarda ucierpiała najbardziej w państwach totalitarnych – nazistowskich Niemczech i komunistycznym Związku Radzieckim – gdzie usunięto ją z życia publicznego, wyeliminowano z oficjalnego obiegu sztuki, zdyskredytowano bądź „nawrócono” jej twórców na właściwą wiarę<sup>5</sup>. Część rzeczników neohumanistycznej ideologii i tradycjonalistycznych tendencji natomiast sprzęgła się z nacjonalistycznymi siłami w poszczególnych krajach, zyskując finansowe wsparcie ze strony rządowych instytucji, czego przykładem była postawa francuskich neorealistów, André Deraina, André Dunoyera de Segonzaca i Othona Friesza, by wymienić tylko najważniejsze nazwiska. Francję, kolebkę kosmopolitycznego awangardyzmu, ogarnął już podczas I wojny światowej etos patriotyzmu, zalała fala ksenofobii i szowinizmu; to w rodzimej tradycji dostrzeżono wówczas bastion chroniący przed zgubnym wpływem tego, co obce. Paryski tygiel artystyczny zajmował w „szalonych” latach 20. – okresie wielkiej prosperity finansowej na rynku sztuki, a także w trudnych ekonomicznie latach 30., pozycję międzynarodowej enklawy na kulturowej mapie kraju.

W destrukcji, dezintegracji i chaosie, jakie przyniosła Wielka Wojna, zaczęto jednak dostrzegać na Starym Kontynencie punkt wyjścia do odnowy życia w lepszej, uładowanej moralnie erze. Sztuka miała ukazywać wizerunek nowego człowieka, jego egzystencjalne problemy, więź z ojczystą ziemią, alienację w zurbanizowanym i zmechanizowanym świecie, a także przeczuwaną lub jedynie wyśnioną przez niego rzeczywistość. Postać ludzka została na nowo osadzona w społecznych i narodowych realiach. W świecie zagrożonym przez technicyzację wszelkich form życia, poszukiwanie korzeni w tradycji kulturowej promotorzy neohumanizmu uznali za w pełni usankcjonowane. Celem studyjnych pielgrzymek i pożywką dla artystycznej wyobraźni, stała się sztuka muzealna, arcydzieła mistrzów antyku, renesansu i baroku. Zrodziła się nowa wrażliwość artystyczna oparta na kulturowej pamięci, odrzucająca zarówno formalną spekulację spod znaku Paula Cézanne’a, jak i prymat czystego sensualizmu

---

<sup>4</sup> Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1918–1922); Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen* (1919); idem, *In de schaduwen van morgen* (1935); Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo* (1924); José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925); idem, *Rebelion de las masas* (1929). Interpretacje schyłku europejskiej cywilizacji zostały szerzej omówione w rozdziale „Nowy człowiek”. *Zgłębianie tożsamości kulturowej*.

<sup>5</sup> Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People’s Republik of China*, New York 1990.

o impresjonistycznym rodowodzie. Uniwersalistyczne tęsknoty, znajdujące materializację w abstrakcji o metafizycznych odniesieniach, ustępowały teraz przywiązaniu do namacalnej rzeczywistości, figurywności i iluzjonizmu obrazowania oraz do haptycznych aspektów zrekonstruowanej, scalonej po eksperymentach kubistów i futurystów formy plastycznej. Regeneracja i adaptacja dawnych konwencji przedstawieniowych w sztuce miały służyć zdystansowanej, a zarazem bardziej przenikliwej interpretacji współczesności.

## Włochy

Retrospektywne tęsknoty podsycił w 1919 r. Giorgio de Chirico, publikując rozprawę *Il ritorno al mestiere (Powrót do rzemiosła)*<sup>6</sup>. W tym samym roku Carlo Carrà, niedawny futurysta, wydał pionierską dla odradzającego się w nowej postaci tradycjonalizmu książkę *Pittura metafisica (Malarstwo metafizyczne)*<sup>7</sup>. De Chirico konsekwentnie nawoływał w następnych wypowiedziach do wskrzeszania dawnych technik artystycznych i nieustannego doskonalenia manualnych umiejętności<sup>8</sup>. Widział konieczność powrotu do relacji mistrz–uczeń i do sposobu funkcjonowania tradycyjnych warsztatów, w których podstawą praktyki artystycznej było studiowanie natury. W napisanym w latach 1919–1928 *Il piccolo trattato di tecnica pittorica. Teoria e prassi del "ritorno al mestiere"* (Mały traktat o technice malarskiej. Teoria i praktyka „powrotu do rzemiosła”)<sup>9</sup> przeprowadził także rekonstrukcję procesu malowania, typowego dla doby renesansu. Już w 1919 r. rozstawił sztalugi w galerii muzealnej, by kopiować dzieła Michała Anioła, Rafaela Santiago, Lorenza Lotta, Pietra Perugina i Dossa Dossiego. Swe kopie nobilitował, prezentując je publicznie na wystawie zorganizowanej w 1921 r. w Mediolanie. Niemniej jednak wierna emulacja dawnych wzorów nie była jego celem. De Chirico dążył do głębokiej asymilacji i reinterpretacji dziedzictwa minionych wieków.

---

<sup>6</sup> Giorgio de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, „Valori Plastici” 1919, nr 11–12, s. 15–19 (polski przekład: *Powrót do rzemiosła*, w: idem, *Teksty o sztuce*, przekład i wybór Mateusz Salwa; wstęp i oprac. Iwona Luba, Warszawa 2012, s. 51–58).

<sup>7</sup> Carlo Carrà, *Pittura metafisica*, Firenze 1919; Francesco Poli, *La Metafisica*, Bari 1989.

<sup>8</sup> Chirico, *Le scuole di pittura presso gli antichi*, „Il Primato Artistico Italiano” 1920, nr 2–3, s. 127–131 (*Szkoły dawnego malarstwa*, w: idem, *Teksty o sztuce*, s. 87–92).

<sup>9</sup> Idem, *Il piccolo trattato di tecnica pittorica. Teoria e prassi del „ritorno al mestiere”*, Milano 1928 (*Mały traktat o technice malarskiej*, w: idem, *Teksty o sztuce*, s. 68–73).



## II. 1. Giorgio de Chirico, *Lukrecja*, 1922

W *Pro technica oratio* (*Mowa w obronie techniki*) podkreślał: „Nie chodzi tu o imitowanie, kopiowanie czy podrabianie. Chodzi o odnalezienie drogi wiodącej do utraconego raju, do ogrodu Hesperyd, w którym moglibyśmy zrywać owoce inne niż te, które już zebrali nasi wielcy bracia z przeszłości; pomyślcie jednak, że ten ogród opasuje mur i że poza tym murem nie ma ani nadziei, ani ratunku”<sup>10</sup>. De Chirico postulował kopiowanie rzeźby nie tyle z powodu jej antycznej genezie, co ze względu na trójwymiarowy wolumen i klarowny kontur, właściwości dające malarzowi kopiście możliwość opanowania rysunkowego kunsztu, walorowego modelunku i światłocieniowych efektów<sup>11</sup>. Malarskie naśladowanie rzeźby miało też, w rozumieniu de Chirica, sprzyjać „zdehumanizowaniu” sztuki, akcentowaniu form trwałych i uniwersalnych (zaklętych w kamieniu), w przeciwieństwie do przemijalności i jednostkowości ludzkiego bytu, jego cielesnego wymiaru w szczególności<sup>12</sup>.

Wczesnorennesansowe afiliacje były czytelne w rzeźbie Italii lat 20. Arturo Martini, najwybitniejszy włoski rzeźbiarz tego czasu, „prymitywizował” na wzór przedstawieniowych konwencji *quattrocenta* figury włoskich wieśniaków, akcentując ich prostotę i autentyczność. We wstępie do katalogu indywidualnej wystawy Martiniego zorganizowanej w Mediolanie w 1920 r., Carrà odniósł się do rzeźby *Le stelle* (*Gwiazdy*, 1920), pisząc: „Kto mógłby nie dostrzec oznak łączących tę rzeźbę z wielką włoską tradycją Quattrocenta?”<sup>13</sup>.

## II. 2. Arturo Martini, *Gwiazdy*, 1932

Nie o niewolniczą imitację dawnych stylów jednak chodziło Martiniemu, lecz o dotarcie do pierwotnej, archetypicznej formy ukrytej pod materialną powłoką trywialnych przedmiotów codzienności. Poszukiwanie pierwotnego kształtu współgrało z rodzącą się w międzywojennych Włoszech fascynacją sztuką etruską. Nowych, regenerujących kulturę Italii bodźców, dostarczały wykopaliska w Wejach (łac. *Veii*), Cerveteri i Tarquinii, skutkujące

<sup>10</sup> Idem, *Pro technica oratio*, „La Blanca” 1923, nr 1–2 (*Pro technica oratio*, w: *Teksty o sztuce*, s. 67).

<sup>11</sup> Dobitnym przejawem docenienia rzeźby przez de Chirica jest jego słynny podwójny autoportret malarski z ok. 1922 r., *Autoritratto* (Toledo Museum of Art, Ohio), w którym pogrążony w zadumie twórca został skonfrontowany z własnym wizerunkiem ujętym w rzeźbiarskim popiersiu, dla podkreślenia klasycznego rodowodu nowoczesnego artysty, który swe dzieła sygnuje formułą „Pictor classicus sum” (Chirico, *Powrót do rzemiosła*, s. 58).

<sup>12</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>13</sup> Cyt. za: Arturo Martini, w: Elisabeth Cowling, Jennifer Mundy (red.), *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and The New Classicism 1910–1930*, kat. wyst., Tate Gallery, London 1990, s. 169.

wystawami artefaktów silnie oddziałującymi na wyobraźnię odbiorców, takimi jak ekspozycja rzeźby Apolla z Wejów (VI w. p.n.e.), urządzona w 1918 r. w Museo Nazionale Etrusco w Villa Giulia w Rzymie<sup>14</sup>. Rzeźba Etrurii stała się dla włoskich twórców przejawem nieskalanej kulturowymi nawarstwieniami archaicznej formy „ulepionej” przez artystę-rzemieślnika<sup>15</sup>. Będąc antytezą idealnego kanonu proporcji w sztuce Hellady, znalazła ona kontynuację zarówno w realistycznej sztuce portretowej Rzymu, jak i w rzeźbie romańskiej. Jako część narodowego dziedzictwa, została uznana przez faszystowski reżim za ideologicznie użyteczną. Przywiązanie do etruskiego dziedzictwa równoważyło ponadto centralistyczne inklinacje biurokracji Benito Mussoliniego. Uczestniczący w sponsorowanych przez rząd wydarzeniach kulturalnych (takich jak rzymskie quadriennale w 1931 r. i weneckie biennale w 1932 r.), Martini zyskał reputację lidera etruskiego renesansu, twórcy rzeźbiarskiej formuły, antynomicznej w stosunku do wyrosłych na gruncie ortodoksyjnego neoklasycyzmu, atletycznych statui sportowców wykutych w marmurze dla zwieńczenia rzymskiego Foro Mussolini. Dla zrównoważenia rozwijających się w Rzymie paradygmatów neoklasycyzmu propagowany był przez włoskich decydentów także regionalistyczny nurt *Strapaese*. Za przejaw regionalistycznej postawy uznano martwe natury Giorgia Morandiego, obrazy o spłowiałych barwach włoskich miasteczek przytulonych do stromych zboczy gór<sup>16</sup>.

### II. 3. Giorgio Morandi, *Martwa natura*, 1936, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Bridgeman

Nostalgia za przeszłością, którą najpełniej egzemplifikował włoski renesans, była znamienna dla środowiska intelektualno-artystycznego skupionego wokół „Valori Plastici”, czasopisma wydawanego przez Maria Broglia w Rzymie w latach 1918–1922. Czynnimi byli w tym *milieu* przede wszystkim Włosi: Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Felice Casorati, Giorgio Morandi i Ardengo Soffici, ale przyłączyli się także twórcy innych narodowości, nawet tak silnie związani z etosem modernizmu jak Aleksandr Archipenko, Fernand Léger, Louis Aragon i André Breton, by wymienić tylko najbardziej znane nazwiska. Ten nieheterogeniczny, jeśli chodzi o aprobowane postawy artystyczne, charakter czasopisma

---

<sup>14</sup> Emily Braun, *Bodies from the Crypt and other Tales of Italian Sculpture between the World Wars*, w: Kenneth E. Silver (red.), *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, kat. wyst., Solomon Guggenheim Museum, New York 2011, s. 151.

<sup>15</sup> Ranuccio Bianchi Bandinelli, *The Modernity of Etruscan Art*, „Formes” 1930, nr 8, s. 6.

<sup>16</sup> Emily Braun, *Speaking Volumes: Giorgio Morandi's Still Lifes and the Cultural Politics of Strapaese*, „Modernism/Modernity” 1995, nr 3, s. 97.

zdecydował o jego stymulacyjnym oddziaływaniu na różne środowiska twórcze. Neoklasycystyczną ortodoksję o akademickim posmaku wyeliminowała przede wszystkim *pittura metafisica* de Chirica – nasycone tajemnicą, zastygłe w bezczasie obrazowanie, w którym przejawiał się ironiczny dystans i brak wiary artysty co do możliwości pełnej asymilacji antycznych norm harmonii i stabilności we współczesnym świecie<sup>17</sup>. Estetyczne propozycje de Chirica i Carry powiązał Mario Broglio w swych krytycznych rozważaniach z ascetyczną w wyrazie sztuką Morandiego, opartą na geometryzującej syntetyzacji form sprowadzonych niejako do czystej esencji. Propagowany na łamach „Valori Plastici” idiom klasycyzmu był odczytywany jako *novum*, jako przejaw regeneracji tradycyjnych wartości, nie zaś jako niewolnicze kopiowanie martwych wzorów<sup>18</sup>. Teoretycznego wsparcia udzielił formującemu się nurtowi dwudziestowiecznego klasycyzmu Gino Severini (znany dotychczas jako sprzymierzeniec Filippa Tommasa Marinettiego) w wydanej w 1921 r. w Paryżu rozprawie *Du cubisme au classicisme: Esthétique du compas et du nombre*, w której odwołał się do literackiej i filozoficznej tradycji Orfeusza, Pitagorasa, Arystotelesa i Platona.

#### II. 4. Gino Severini, *Macierzyństwo*, 1919-1920

O wskrzeszaniu klasycznych wartości i warsztatowym kunszcie pisało wielu włoskich krytyków i teoretyków<sup>19</sup>. Ardengo Soffici, Vincenzo Cardarelli, Alberto Savinio, Massimo Bontempelli, Alfredo Casella i Enzo Ferrieri zamieszczali swe wypowiedzi nie tylko na łamach „Valori Plastici”, ale także w „La Ronda”, „Il Primato”, „Il Convegno” i „Rete Mediterranea”. Od wczesnych lat 20. debata na temat nowego paradygmatu klasycyzmu

---

<sup>17</sup> William Rubin, Wieland Schmied, Jean Clair, *Giorgio de Chirico*, kat. wyst., Centre Georges Pompidou, Paris 1982; Braun, *Political Rhetoric and Poetic Irony: The Uses of Classicism in the Art of Fascist Italy*, w: Cowling, Mundy (red.), *On Classic Ground*, s. 345–358; Paolo Baldacci, *De Chirico (1888–1919). La metafisica*, Milano 1997; Marco Vallora (red.), *Il poeta della metafisica*, kat. wyst., Galleria d’Arte di Palazzo Guasco, Alessandria, Milano 2002.

<sup>18</sup> Massimo Carrà (z: Patrick Waldberg, Ewald Rathke), *Metaphysical Art*, New York 1971; Pia Vivarelli, *Classicism and Tradition in Italian Art of the 1920s*, w: Cowling, Mundy (red.), *On Classic Ground*, s. 371; Claudia Lazzaro, Roger J. Crum (red.), *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Ithaca–London 2005.

<sup>19</sup> Joan M. Lukach, *De Chirico and Italian Art Theory 1915–1920*, w: William Rubin (red.), *De Chirico*, kat. wyst., Museum of Modern Art, New York 1982, s. 43–45.

wciągała coraz szersze kręgi włoskich intelektualistów i twórców<sup>20</sup>. Kontynuację tendencji, które zapoczątkowało środowisko „Valori Plastici”, stanowiła ukonstytuowana w 1922 r. grupa Sette Pittori del Novecento (Achille Funi, Mario Sironi, Ubaldo Oppi, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Emilio Malerba, Piero Marussig)<sup>21</sup>.

Il. 5. Mario Sironi, *Pejzaż miejski*, 1924

Il. 6. Leonardo Dudreville, *Leżąca kobieta*, 1925

Il. 7. Emilio Malerba, *Maski*

Il. 8. Piero Marussig, *Kobiety w kawiarni*, 1924

W 1926 r. przekształciła się ona pod przewodnictwem osobiście związanej z Benitem Mussolinim intelektualistki, Margherity Sarfatti, w ogólnonarodowy nurt *Novecento Italiano*, trend stylistycznie zróżnicowany, chłonny na rozmaite warianty neoklasycyzmu i neorealizmu, swobodnie przyswajający sobie wielkie dziedzictwo rzymskiej i włoskiej

---

<sup>20</sup> Mario Quesada, Paolo Baldacci, Luigi Cavallo, Giovanni Muzio, Elena Pontiggia, *L'idea del classico 1916–1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, kat. wyst., Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1992.

<sup>21</sup> Co symptomatyczne, ugrupowanie to powstało w tym samym roku, w którym Benito Mussolini poprowadził zwycięski marsz faszystów na Rzym. Sukcesywne fazy badań nad sztuką włoskiego malarstwa metafizycznego i neoklasycyzmu wyznaczyły publikacje: Rossano Bossaglio, *Il «Novecento» italiano. Storia, documenti, ikonografia*, Milano 1979; Giuliano Briganti, Ester Coen (red.), *La pittura metafisica*, kat. wyst., Palazzo Grassi, Venezia, Vicenza 1979; Renato Barilli, Franco Solmi (red.), *La Metafisica*, kat. wyst., Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1980; Paolo Fossati, *Valori Plastici 1918–1922*, Torino 1981; Maurizio Calvesi, Ester Coen, Giovanna Dalla Chiesa, *La metafisica: Museo documentario*, kat. wyst., Palazzo Massari, Ferrara, Bologna 1981; Calvesi, *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà. Da Morandi a Savinio*, Milano 1982; Fossati, *La „pittura metafisica”*, Torino 1988; Maurizio Fagiolo dell'Arco (red.), *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919–1925*, kat. wyst., Galleria dello Scudo, Verona, Milano 1988; Poli, *La Metafisica*; Emily Braun, Norman Rosenthal (red.), *Italian Art in the 20<sup>th</sup> Century. Painting and Sculpture 1900–1988*, kat. wyst., Royal Academy of Arts, London; Munich/New York 1989; Elena Pontiggia (red.), *L'idea del classic 1916–1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, kat. wyst., Padiglione d'Arte Contemporanea; Milano 1992; Fossati, *Storie di figure e di immagini da Boccioni a Licini*, Torino 1995; Maurizio Fagiolo dell'Arco, Claudia Gian Ferrari (red.), *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, kat. wyst., Palazzo Martinengo, Brescia, Milano 1998; Baldacci, *Giorgio de Chirico: The Metaphysical Period 1888–1919*, New York 1998; idem, *La revisita „Metafisica” e la ricerca su Giorgio de Chirico*, Milano 2006; Fagiolo dell'Arco (red.), *Giorgio de Chirico. A Metaphysical Life*, kat. wyst., Tokio 2001; Ester Coen (red.), *Metafisica*, kat. wyst., Scuderie del Quirinale, Roma; Milano 2003; Gabriella Belli, *Italia Nova. Une aventure de l'art italien 1900–1950*, kat. wyst., Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 2006, s. 36–45, 161–307.

kultury<sup>22</sup>. Gromadzącym się pod sztandarami *Novecento* twórcom przyświecały zasady klasycznych konwencji przedstawieniowych, przeciwstawione kubistycznej fragmentaryzacji przedmiotu i futurystycznej dynamizacji wewnątrzobrazowej przestrzeni<sup>23</sup>. Odwołując się do tradycyjnej *italianità*<sup>24</sup>, deklarowali powrót do figuratywności, rehabilitowali jasno określoną formę o solidnie zaznaczonym wolumenie, klarowną kompozycję, finezję techniczną i komunikatywność treściową<sup>25</sup>; propagowali sztukę historyzująco-monumentalną.

Sarfatti wierzyła, że koncepcja *novecento* będzie równie nośna (nie tylko w Italii, ale także na świecie) jak pojęcie *quattrocento*<sup>26</sup>. We wstępie do katalogu weneckiego biennale w 1924 r. krytyczka ogłosiła artystyczne *credo* nowej generacji twórców: „[...] dzieło malarza jest oparte na trzech zasadach: byciu Włochem, tradycyjnym i nowoczesnym”<sup>27</sup>. „Rewolucyjność nowoczesnej restauracji” stała się jej naczelnym hasłem. Wtórował jej Mario Broglio, który dwudziestowieczny klasycyzm rozumiał jako sztukę zanurzoną w historii i aktualizującą rozmaite obszary tradycji kulturowej.

## II. 9 Mario Broglio, *Autoportret*, 1934

Dla teoretyków nowego klasycyzmu, de Chirica, Carry i Savinia, tradycja i oryginalność nie stanowiły antytetycznych wartości; w ich ujęciu klasycyzm XX w. nie powstał jako imitacja historycznych stylów, lecz jako nowa forma ekspresji artystycznej<sup>28</sup>. Savinio akcentował przy tym synkretyczny charakter nurtu, wpisując w jego genealogię antytetyczne niekiedy zjawiska – apolińską idealizację i dionizyjski romantyzm, kanony rzeźby antycznej i podporządkowane rygorom geometrii freski *quattrocenta*, zmysłowość renesansowego

---

<sup>22</sup> Margherita Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, Roma 1930.

<sup>23</sup> Claudio Bruni Sakraischik (red.), *Giorgio de Chirico: catalogo generale*, Milano 1971; Fagiolo dell'Arco, *L'opera complete di de Chirico 1908–1924*, Milano 1984.

<sup>24</sup> Pia Vivarelli, *Personalities and Styles in Figurative Art of the Thirties*, w: Braun, Rosenthal (red.), *Italian Art in the 20th Century*, s. 182–186.

<sup>25</sup> Postulat ten, realizowany przez neorealistów różnych narodowości, meksykańskich muralistów na równi ze Stanleyem Spencerem i Williamem Robertsem, Edward Lucie-Smith określił mianem populizmu (*Art of the 1930s*, s. 13–14).

<sup>26</sup> Lucie-Smith, *Art of the 1930s*, s. 66.

<sup>27</sup> Annette Malochet, *Novecento. Point d'ordre*, w: *Le Retour à l'ordre dans les arts plastique et l'architecture 1919–1925*, Travaux de l'Université de Saint-Etienne, VIII, C.I.E.R.E.C., 1975, s. 205.

<sup>28</sup> Carrà już w 1916 r. publikował artykuły na temat sztuki Giotta (*Parlata su Giotto*, „La Voce” 31.03.1916) i Paola Uccella (*Paolo Uccello Costruttore*, „La Voce” 30.09.1916.).

malarstwa weneckiego i ilustracyjność dziewiętnastowiecznego symbolizmu niemieckiego<sup>29</sup>.

II. 10. Piero Marussig, *Portret młodego malarza*, 1932

II. 11. Alberto Savinio, *Zwiastowanie*, 1932

Ogarniający coraz szersze kręgi artystyczne trend był promowany także przez Roberta Papiniego, znanego historyka sztuki i krytyka, od 1930 r. redaktora naczelnego „Corriere della Sera”, a od 1933 r. dyrektora Galleria Nazionale d’Arte Moderna w Rzymie.

Zwrot ku tradycjonalizmowi został ostatecznie przypieczętowany w 1934 r., podczas XIX Biennale w Wenecji<sup>30</sup>. Recenzując ekspozycję na łamach „Corriere della Sera”, Ugo Ojetti upatrywał w renesansie sztuki figuratywnej i klarowności kompozycyjnej „zamierzone uzdrowienie sztuki [...] dla odzyskania zupełnego opanowania środków potrzebnych do wyrażenia i oddania człowieka, a przez niego społeczeństwa i ducha współczesnej epoki”<sup>31</sup>. Piero Scarpa dodawał zaś w rzymskim „Il Messagero”: „Bez wątpienia XIX wystawa w Wenecji wykazuje nawrót tak upragniony do formy i kolorytu, elementów zatraconych w wybujałym snobizmie, który groził zagładą sztuce narodowej, dumnej ze swych tradycji artystycznych i kulturalnych, nazbyt długo pogrążonych w upadku. [...] Obecnie nadszedł wreszcie triumf malarstwa figuralnego, a myśl, kompozycja, ruch i idea starają się wyrugować takie rzeczy jak np. jabłko na źle stojącym talerzu. [...] Wzruszenia szuka się w rzeczywistości, plastyki w formie, perspektywy w prawdzie i kolorycie – poza wszelką samowolą”<sup>32</sup>. Mario Tintu przedstawił z kolei renesans humanizmu w sztuce w „Giornale di Genova” jako kontrreakcję na francuski modernizm<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Paolo Baldacci, Pia Vivarelli, *Alberto Savinio*, kat. wyst., Fondazione Mazzotta, Milano 2002. W zakresie rzeźby Włosi odwoływali się do traktatu Adolfa von Hildebranda *Das Problem der Form in der bildenden Kunst (Zagadnienie formy w sztukach plastycznych)*, 1893). Hildebrand postulował tworzenie rzeźby o charakterze reliefowym, umożliwiającej natychmiastową percepcję całej kompozycji z jednego uprzywilejowanego punktu obserwacji. Koncepcje niemieckiego rzeźbiarza znalazły swą kontynuację w tekście Benedetta Crocego *La teoria dell’arte come pura visibilità (Teoria sztuki jako czystej wizualności)*, 1911).

<sup>30</sup> „To [...], co powraca jako problem w sztuce, to sens, poczucie rzeczywistości, to znaczy tego, co jest istotnie żywotne” – pisał Carrà w mediolańskim „L’Ambrosiano” (Mieczysław Treter, *Odkłamanie sztuki. Uwagi na temat XIX Biennale w Wenecji*, „Sztuki Piękne” 1934, nr 12, s. 444).

<sup>31</sup> Cyt. za: Treter, *Odkłamanie sztuki*. s. 442.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 444, 449.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 450. Podobne stanowisko zajął Emilio Zanzi, negując na łamach turyńskiej „Gazetta del Popolo” dokonania paryskich modernistów. „Z nieufnością patrzyliśmy się na sztukę murzyńską i neojapońską czy

Sarfatti, przewodniczka Mussoliniego w świecie sztuki, rzeczniczka sztuki nowej i dawnej zarazem, promotorka nowoczesności opartej na kanonach dawnych epok, nacjonalistka pozbawiona prowincjonalnych kompleksów, rywalizowała o pierwszeństwo jedynie z Filippem Tommasem Marinettim, animatorem przedwojennego futuryzmu, który także sprzymierzył się z Il Duce. Tęsknota za przeszłością, przez pryzmat której postrzegano terażniejszość, okazała się jednak na tyle silna, że usunęła futuryzm na margines, mimo międzynarodowej reputacji nurtu. Najpełniejszą egzemplifikację poglądów Sarfatti zawarł Mario Sironi, twórca oryginalnego idiomu modernistyczno-klasycyzującego malarstwa, w obrazie *L'architetto* (*Architekt*, ok. 1922), przedstawiającym kultową postać faszystowskich czasów – architekta-malarza (kojarzącego się z „pictor-artifex” z traktatu Leona Battisty Albertiego *De re aedificatoria*), z korynckim kapitelem – symbolem *romanità* – w tle<sup>34</sup>.

## Il. 12. Mario Sironi, *Budownicowie*, 1929

Naturalną łączność między sztuką piętnastowiecznej Italii a kulturą faszystowskich Włoch uzmysłowił też Massimo Campigli, malując w 1928 r. obraz *I costruttori* (*Budownicowie*), ukazujący współczesny plac budowy (odczytywany jako metafora tworzenia nowego, imperialnego państwa), wzorowany formalnie na cyklu fresków *Leggenda della Vera Croce* Piera della Franceski (*Legenda prawdziwego Krzyża*, 1452–1460). Geometryzacja form i rozbielona paleta miały służyć w opinii Campigliego znalezieniu „równowagi między tym, co geometryczne, a tym, co ludzkie”<sup>35</sup>.

## Il. 13. Massimo Campigli, *Kobieta przy fontannie*, 1929

Lata 20. i pierwsza połowa lat 30. to chwalebny okres artystycznego pluralizmu we Włoszech, tolerancji i finansowej szczodrości Il Duce, który nie angażował się w promowanie określonych nurtów artystycznych, ani też nie wykluczał z oficjalnej sceny artystycznej żadnych trendów tak długo, jak nie były one wrogo nastawione do faszystowskiej ideologii<sup>36</sup>.

---

neojudajską, na wprowadzanie mody grupek tak, jak i na zrzeszenia z Montmartru i Montparnassu” – zapewniał krytyk (cyt. za: Treter, *Odkłamanie sztuki*, s. 451).

<sup>34</sup> Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascist Italy*, Cambridge 2000, s. 102.

<sup>35</sup> Cyt. za: Mundy, *Massimo Campigli*, w: Cowling, Mundy (red.), *On Classic Ground*, s. 50.

<sup>36</sup> Lucie-Smith, *Art of the 1930s*, s. 66. Przyjętą przez faszystowski reżim zasadę wszechogarniającej estetyki dobitnie potwierdził Il Duce podczas przemówienia otwierającego pierwszą narodową wystawę włoskiej sztuki –

Wszelkie idiomy sztuk wizualnych, od futuryzmu i abstrakcji po neoklasycyzm, miały służyć legitymizacji władzy, zaświadczać o wielkości państwowego mecenatu i ewokując ożywczy etos faszystowskiej ery<sup>37</sup>. Giuseppe Bottai, czołowy ideolog faszystowskiej kultury i minister edukacji, podkreślał w swych wystąpieniach, że polityczna wartość dzieła sztuki jest uzależniona od jego artystycznych walorów<sup>38</sup>. Bottai wskazywał na brak ideologicznych nacisków na twórców ze strony rządowych instytucji, nieistnienie apriorycznie określonych tematów o propagandowym wydźwięku i nienarzucanie ujednoliconych kanonów estetycznych<sup>39</sup>. Znaczna część neoklasycystów zawarła kompromis z faszystowską dyktaturą i chętnie akceptowała opiekuńczą rolę rządu Mussoliniego. Severini i de Chirico, dla przykładu, wykonali na rządowe zamówienie mozaiki o propagandowej wymowie z okazji mediolańskiego triennale w 1933 r., które miało na celu zmanifestowanie procesu integracji architektury i sztuk plastycznych. Morandi, uznawany za czołowego artystę regionalistycznego nurtu, regularnie uczestniczył w organizowanych przez faszystowskie agendy wystawach i zasiadał w jury quadriennale w 1931 i 1935 r.<sup>40</sup> Mussoliniego wspierał także Carlo Carrà<sup>41</sup>. W 1933 r. Sironi opublikował *Manifesto della pittura murale* (*Manifest malarstwa ściennego*; tekst programowy, podpisany także przez Massima Campigliego, Achillego Funię i Carla Carrà), dając wyraz przekonaniu o istotnym znaczeniu sztuki monumentalnej w procesie edukacji narodu w duchu faszystowskiej ideologii<sup>42</sup>. Poszukując stylu narodowego, Sironi nawiązywał do bizantyńskich mozaik w Rawennie, rzymskich reliefów i etruskich nagrobków<sup>43</sup>. Jako protegowany Margherity Sarfatti i Mussoliniego, zaprojektował w archaizującej stylistyce wielkoformatową, alegoryczną mozaikę *L'Italia*

---

Roman Quadriennale w 1931 r. (Marla Stone, *The State as Patron*, w: Matthew Affron, Mark Antliff (red.), *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, Princeton 1997, s. 209).

<sup>37</sup> Stone nadała tej strategii kulturalnej miano „pluralizmu hegemonicznego” (*The State as Patron*, s. 206).

<sup>38</sup> Giuseppe Bottai, *Modernita e tradizione nell'arte italiana d'oggi*, „Le Arti” 1939, nr 3, s. 232; Stone, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton 1998, s. 4.

<sup>39</sup> Wacław Husarski, *Rola Italii w rozwoju sztuki nowoczesnej, Z powodu otwarcia wystawy włoskiej w Warszawie*, „Czas” 1935, nr 6, s. 3. Kwestie państwowego mecenatu w dziedzinie sztuk plastycznych w faszystowskich Włoszech przeanalizowała Marla Stone w: *The State as Patron*, s. 209; eadem, *The Patron State*.

<sup>40</sup> Braun, *Speaking Volumes*, s. 89–115.

<sup>41</sup> Eadem, *Mario Sironi and Italian Modernism*, s. 163.

<sup>42</sup> Mario Sironi, Achille Funi, Massimo Campigli, Carlo Carrà, *Manifesto della pittura murale*, „Colonna” 1933, nr 1. Ogłoszenie tego programowego tekstu poprzedziła publikacja w 1932 r. artykułu Sironiego, *Pittura murale*, „L'Arca” kwiecień 1932 (Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism*, s. 17).

<sup>43</sup> Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism*, s. 188.



*corporativa* (Zjednoczone Włochy), przeznaczoną do dekoracji głównego westybulu mediolańskiego triennale w 1936 r.; militarne elementy ikonograficzne tej kompozycji dawały wyraz imperialnym ambicjom Mussoliniego, który w 1936 r. podbił stolicę Etiopii, Addis Abebę. Mimo iż poddane krytyce ze strony konserwatywnych ideologów, takich jak Ugo Ojetti, dzieło to stało się emblematem włoskiego pawilonu podczas paryskiej *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne* w 1937 r.<sup>44</sup> Ostatecznie mozaika została zainstalowana w prestiżowym wnętrzu mediolańskiego Palazzo del Popolo d'Italia<sup>45</sup>. Równie oddany etruskiej tradycji i konsekwentny w prymitywizującej stylizacji był Arturo Martini, który na zamówienie rządu wykonał w 1934 r. monumentalny posąg Ateny, mający zdobić plac przed nowym Uniwersytetem Rzymskim.

Okolo 1936 r. wpływ Sarfatti na politykę kulturalną Mussoliniego zaczął słabnąć; nasiliły się wówczas oczekiwania reżimu co do imperialnej wymowy włoskiej sztuki (Il Duce realizował swe kolonizatorskie aspiracje w wojnie włosko-abisyńskiej i przez aneksję Etiopii). Niejednorodny i zataczający zbyt szerokie kręgi nurt *Novecento Italiano* zaczął wytracać artystyczną tożsamość. Malowało też wsparcie udzielane ruchowi przez Mussoliniego. Ukształtował się nawet nurt antytetyczny wobec *Novecento*, również podejmujący dialog ze sztuką dawną, tyle, że dziewiętnastowieczną. Oponenti *Novecento* sformułowali teorię „faszystowskiego realizmu”, która nie trafiła jednak do przekonania Il Duce<sup>46</sup>. Niemniej jednak we Włoszech lat 30. toczyła się gorąca debata między współzawodniczącymi ze sobą frakcjami a ugrupowaniami artystycznymi, dyskusja podporządkowana w dużej mierze idei służbie narodu<sup>47</sup>. Twórcy mogli dokonywać wyboru własnej ścieżki kariery, pozyskiwać rządowe zamówienia, uczestniczyć w tak ważnych forach artystycznych jak weneckie biennale, mediolańskie triennale i rzymskie quadriennale, a także współpracować z prywatnymi galeriami. Większość z nich była stowarzyszona w ramach Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti, na czele którego od 1932 r. stał uznany rzeźbiarz Antonio Maraini. Utworzono sieć osiemnastu regionalnych struktur syndykatu, który *de facto* sprawował nadzór nad krajową sceną artystyczną i narzucał jej korporacyjną dyscyplinę<sup>48</sup>. Wiele ważnych wydarzeń wystawienniczych leżało w gestii municypalnych i lokalnych władz, a nie

---

<sup>44</sup> Sironi projektował także dekoracje ściennie we włoskich pawilonach na międzynarodowych wystawach w Kolonii (1928) i Barcelonie (1929).

<sup>45</sup> Silver (red), *Chaos & Classicism*, s. 128.

<sup>46</sup> Lucie-Smith, *Art of the 1930s*, s. 69–70.

<sup>47</sup> Laura Malvano, *Fascism o e politica dell'immagine*, Turin 1988.

<sup>48</sup> Stone, *The State as Patron*, s. 211.

rządowych agend, co odzwierciedlało uwarunkowany historią Italii regionalizm i dawało wyraz występującym także w polityce kulturalnej Mussoliniego tendencjom decentralistycznym. Strategia faszystowskiej władzy miała jednak swój punkt ciężkości w Rzymie i funkcjonujących tam instytucjach, takich jak Biuro Propagandy, którego stery objął w 1933 r. zięć Il Duce, Galeazzo Ciano. Prócz prasy, kontroli Ciano podlegały początkowo programy radiowe i filmy. W krótkim czasie powierzono mu również odpowiedzialność za literaturę, teatr, muzykę i turystykę oraz za międzynarodowe programy wymiany kulturalnej, dzięki którym faszystowska Italia miała umacniać swą pozycję i wpływy na światowej arenie<sup>49</sup>. Efektywna polityka kulturalna rządu Mussoliniego, oparta na instytucjonalizacji życia artystycznego i rozbudowanym programie wystaw, konkursów, nagród, zamówień i zakupów dzieł sztuki, przyciągała rzesze artystów i odbiorców. Dyktatorski reżim, umiejętnie negocjując własne interesy z artystyczno-intelektualnymi elitami i akceptując różne preferencje estetyczne, skutecznie angażował twórców w swe propagandowe zabiegi. Prócz konformistycznych i oportunistycznych przesłanek, harmonijnej współpracy polityków i twórców sprzyjał obfity strumień pieniędzy, zasilający artystyczne działania i nieobwarowany regułami normatywnej estetyki<sup>50</sup>. Dopiero w drugiej połowie lat 30. zaczęły przeważać w Italii, sprzymierzonej wówczas z Hitlerem, tendencje zmierzające do otwartego upolitycznienia sztuk plastycznych<sup>51</sup>. W ramach rozpoczętej w 1937 r. „batalii o sztukę” oponenci estetycznego pluralizmu argumentowali, że nie wykreowano dotychczas prawdziwie faszystowskiej sztuki o klarownych rasowych i mocarstwowych wyróżnikach. Rejestr preferowanych przez państwowy patronat tematów zawęził się wówczas do scen z życia w odrodzonych Włoszech, świadczących o kultywowaniu *italianità*, będącej wyrazem tęsknoty za potęgą antycznego Rzymu<sup>52</sup>. Coraz większy nacisk zaczęto kłaść na sztukę monumentalną, dostępną dla szerokich mas publiczności, przełamującą społeczne bariery i propagandowo nośną, a zarazem nawiązującą do antyczno-renesansowej tradycji malarstwa freskowego i

---

<sup>49</sup> Philip V. Cannistraro, *Fascism and Culture in Italy, 1919–1945*, w: Braun, Rosenthal (red.), *Italian Art in the 20th Century*, s. 149–154.

<sup>50</sup> Stone, *The State as Patron*, s. 207–208.

<sup>51</sup> Marla Stone wskazała, że administracyjne umocnienie syndykalistycznej organizacji życia artystycznego w Italii nastąpiło w latach 1925–1930, kulturalny konsensus wokół faszystowskiej władzy osiągnął zaś pełnię w okresie 1930–1937, a w latach 1937–1940 zaczął dominować w sferze sztuki odgórnie narzucony dyskurs imperialny i militarystyczny, oparty na wzorach narodowo-socjalistycznych (*The State as Patron*, s. 209).

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 218–219.

reliefowych dekoracji gmachów publicznych<sup>53</sup>.

## Niemcy

To z Włoch płynęły do Niemiec najżywsze impulsy dla rozwoju nowych formuł sztuki. Do *pittura metafisica* Giorgia de Chirica, Carla Carrà i Giorgia Morandiego nawiązywał środkami wyrazu niemiecki „realizm magiczny”, poetyka *Neue Sachlichkeit* była pokrewna konwencji obrazowania z kręgu *Novecento Italiano*<sup>54</sup>. „Valori Plastici” były tym czasopiśmie, które, niemal natychmiast po zaistnieniu na włoskim rynku pojawiło się w Niemczech dzięki przedsiębiorczości monachijskiego marszanda Hansa Goltza<sup>55</sup>. Czytali je i dyskutowali twórcy i krytycy o antymodernistycznej wrażliwości. W 1921 r. Mario Broglio zorganizował w Berlinie wystawę artystów z kręgu „Valori Plastici”, zatytułowaną *Das junge Italien (Młodzi Włosi)*; dobrze przyjętą przez recenzentów, ekspozycja ta została następnie przeniesiona do Hanoweru i Drezna<sup>56</sup>.

W Republice Weimarskiej „powrót do ładu” miał jednak odmienny charakter niż w krajach zakorzenionych w śródziemnomorskiej tradycji, takich jak Włochy, Francja czy

---

<sup>53</sup> Podczas weneckiego biennale 1940 r. zadekretowano zarówno formę, jak i tematykę dzieł sztuki, ogłaszając konkursy łączące sztukę monumentalną z faszystowskimi toposami (ibidem, s. 225). Renesans sztuki monumentalnej, któremu towarzyszyła w latach 30. szeroka dyskusja na temat społecznej funkcji sztuki, miał miejsce w większości państw narodowych Europy, a także w Stanach Zjednoczonych (Barbara Melosh, *Engendering Culture*, Washington–London 1991; Walter Kalaidjian, *American Culture Between the Wars*, New York 1993).

<sup>54</sup> Oddziaływanie malarstwa metafizycznego na sztukę niemiecką omówili m.in.: Wieland Schmied, *La pittura metafisica e il suo influsso sulla Nuova Oggettività in Germania*, w: Briganti, Coen, *La pittura metafisica*, s. 27-32; Dennis Crockett, *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918-1924*, University Park, Pennsylvania 1999, s. 16; Juliana Kreinik, „The Canvas and the Camera in Weimar Germany: A New Objectivity in Painting and Photography of the 1920”, niepublikowana dysertacja doktorska, Institute of Fine Arts, New York University, 2008.

<sup>55</sup> Crockett, *German Post-Expressionism*, s. 16.

<sup>56</sup> Zainteresowanie formującymi się we Włoszech i w Niemczech idiomami nowego klasycyzmu było wśród twórców nurtu obustronne, czego znakomitym przykładem jest monograficzne opracowanie twórczości Geорга Schrimpf'a autorstwa Carla Carrà (*Georg Schrimpf*, „Valori Plastici” 1924). Artystyczne relacje włosko-niemieckie w latach 20. zostały opracowane w: Peter-Claus Schuster, *Neo-Neo-Klassizismus. Neusachliche Tendenzen im Vergleich Italien-Deutschland*, w: Carla Schulz-Hoffmann (red.), *Mythos Italien-Wintermärchen Deutschland. Die Italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*, kat. wyst., Haus der Kunst, München 1988, s. 71-76; Ulrich Gerster, „Auf ähnlichem Wege wie Carrà”. *Zur Genese und Entwicklung der Neuen Sachlichkeit*, w: Paolo Baldacci, Christiane Lange, Gerd Roos, *Giorgio de Chirico. Magie der Moderne*, kat. wyst., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 2016, s. 210-219.

Hiszpania<sup>57</sup>. W powojennych Niemczech stopniowo nasilały się tendencje postekspresjonistyczne, wzajemnie się przenikające i splatające – nurt Nowej Rzeczowości, ochrzczony w 1923 r. przez Gustava Friedricha Hartlauba i skonsolidowany na wystawie w Mannheim w 1925 r., oraz nurt „magicznego realizmu”, proklamowany – również w 1925 r. – przez Franza Roha<sup>58</sup>. Wygasaniu ekspresjonizmu sprzyjała postawa krytyków sztuki tej miaryco Wilhelm Hausenstein i Wilhelm Worringer<sup>59</sup>. Wprawdzie rewolucja listopadowa 1918 r. nadała nurtowi ożywczy impuls, jednak popularyzacja ekspresjonistycznej stylistyki w obszarze kultury masowej i sztuk użytkowych doprowadziła do deprecjacji tej formuły przedstawieniowej. Z drugiej strony, w 1919 r. utworzono – w wyniku fuzji Weimarskiej Akademii Sztuki ze Szkołą Sztuk i Rzemiosł – Bauhaus, który pod kierunkiem Waltera Gropiusa stał się najbardziej eksperymentalną i interdyscyplinarną szkołą artystyczną w Europie. Niemniej jednak w tym samym 1919 r. Ludwig Meidner, jeden z byłych czołowych ekspresjonistów, ogłosił, że sztuką przyszłości jest „fanatyczny, żarliwy naturalizm”<sup>60</sup>. Analizując w 1920 r. współczesne trendy artystyczne, Paul F. Schmidt, historyk sztuki i dyrektor municypalnej kolekcji sztuki w Dreźnie, dostrzegł aurę „dziwności” w komponowaniu i „obiektywną rzeczowość” (*Sachlichkeit*) w modelowaniu plastycznej formy, zauważył „nawrót do solidności i niemal klasycystycznej poprawności w rzeźbiarskiej percepcji kształtu”<sup>61</sup>. Kwestia rzetelnego rzemiosła artystycznego, przeciwstawionego

---

<sup>57</sup> Do najważniejszych opracowań dotyczących sztuki i kultury w Republice Weimarskiej należą: Peter Gay, *Weimar Culture. The Outsider as Insider*, London 1969; Keith Bullivant (red.), *Culture and Society in the Weimar Republic*, Manchester 1977; John Willett, *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period 1917-1933*, London 1978; idem, *Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933*, München 1981; idem, *The Weimar Years: a Culture Cut Short*, London 1984; Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge–New York 1984; Hans Jürgen Buderer, Manfred Fath (red.), *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, kat. wyst., Kunsthalle Mannheim, München–New York 1994; Anton Kass, Martin Jay, Edward Dimendberg (red.), *The Weimar Republic Source Book*, London 1994; Sergiusz Michalski, *New Objectivity. Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933*, Köln 1994; James A. van Dyke, *Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919-45*, Ann Arbor 2010; Stephanie Barron, Sabine Eckmann (red.), *New Objectivity. Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933*, kat. wyst., Los Angeles County Museum of Art, München 2015.

<sup>58</sup> W polskiej literaturze przedmiotu omówienie rodzących się w sztuce niemieckiej w latach 20. prądów zawierają publikacje: Sergiusz Michalski, *Nowa Rzeczowość – ikonografia, funkcje, historia recepcji*, w: Anna Marczak (red.), *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa październik 1980*, Warszawa 1982, s. 57-71; Teresa Grzybkowska, *Nowa Rzeczowość i jej polskie refleksy*, w: ibidem, s. 73-92.

<sup>59</sup> Michalski, *New Objectivity*, s. 15.

<sup>60</sup> Ludwig Meidner, *Septemberschrei*, „Das Kunstblatt” 1919, nr 3, s. 332; cyt. za: Michalski, *New Objectivity*, s. 15.

<sup>61</sup> Paul F. Schmidt, *Die jungen Tschechen in Dresden*, „Der Cicerone” 1920, nr 12, s. 383; cyt. za: Crockett, *German Post-Expressionism*, s. 23.

swobodnemu gestowi malarskiemu ekspresjonistów, była podnoszona przez krytyków poetyki Die Brücke i Der Blaue Reiter. „Rzemiosło musi znów stać się solidnym fundamentem sztuki” – pisał w 1921 r. Max Doerner<sup>62</sup>. „Nie ma innej drogi wyjścia z chaosu” – konkludował Doerner w książce *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (1921).

Powrót do realizmu był procesem stopniowo się nasilającym w latach 1922–1924 w różnych środowiskach, zarówno w Berlinie, jak i na prowincji; procesem postrzeganym jako kontreakcja na skrajną deformację rzeczywistości w obrazowaniu ekspresjonistów i ich psychologiczny introwertyzm. We wczesnych latach 20. zaczęto preferować racjonalizm myślenia i trzeźwy ogląd współczesnych realiów – codziennej egzystencji, społecznych napięć i bolączek. W 1922 r. na łamach berlińskiego czasopisma „Das Kunstblatt” przeprowadzono ankietę pod hasłem „Ein neuer Naturalismus?”, do udziału w której zaproszono czterdziestu pięciu liczących się w kręgach artystyczno-intelektualnych twórców. Wśród respondentów znalazł się Gustav Friedrich Hartlaub, historyk sztuki i dyrektor Städtische Kunsthalle w Mannheim. Hartlaub zastosował zapożyczony z politycznej terminologii antynomiczny podział na artystów prawego i lewego skrzydła, zgodnie z ich postawą wobec otaczającej rzeczywistości<sup>63</sup>. Prawe skrzydło uznał za konserwatywne i utożsamiał z klasycyzmem, kultywującym to, co ponadczasowe, afirmującym to, co zdrowe, cielesne, oparte na obserwacji natury, plastyczne, rzeźbiarskie, przeciwstawne amorfizmowi odrealnionego przez ekspresjonistów świata. Antenatów neoklasycystów widział w Michale Aniele, Ingrze, Bonaventurze Genellim i w Nazareńczykach. Skrzydło lewe wyróżniało jego zdaniem głębokie osadzenie twórców w realiach współczesności, akcentowanie otaczającego chaosu, brak wiary w oddziaływanie sztuki na społeczeństwo i neurotyczna obsesja autoprezentacji<sup>64</sup>.

W maju 1923 r. Hartlaub rozesłał do artystów, marszandów i muzeów informację dotyczącą planów urządzenia wystawy *Powrót do natury. Wystawa sztuki postekspresjonistycznej. Nowa rzeczowość*, zaznaczając, że zostaną wzięte pod uwagę obie

---

<sup>62</sup> Cyt za: ibidem, s. 19.

<sup>63</sup> *Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts*, „Das Kunstblatt” 1922, nr 6, s. 390.

<sup>64</sup> Choć ta upolityczniona polaryzacja wprowadzona przez Hartlauba oddziaływała w znaczący sposób na recepcję neoklasycyzmu i neorealizmu w latach 20. i 30., to współczesne badania wykazały heterogeniczność i polifoniczność Nowej Rzeczowości – zróżnicowanie dalekie od schematycznych, dualistycznych i antynomicznych podziałów. Szczegółowa analiza złożoności *Neue Sachlichkeit* jest zawarta w opracowaniach: Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933*, Hannover 1969; Andreas Fluck, *Der „magische Realismus” in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Münster 1990; Benjamin Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression*, w: Francis Frascina, John Harris (red.), *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, London 1992; Olaf Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin 1998; Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit 1918-1933: Unity and Diversity of an Art Movement*, Amsterdam 2006.

frakcje, zarówno neoklasycystyczna, opatrzona etykietą „Ingrismus”<sup>65</sup>, jak i opozycyjna, określona mianem „Verismus”<sup>66</sup>. Wystawę w Mannheim otwarto w czerwcu 1925 r. pod tytułem *Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*<sup>67</sup>. Hartlaub zaprezentował 124 obrazy olejne i ponad 30 prac na papierze 32 artystów, w większości reprezentatywnych dla prawego skrzydła, niemniej jednak spektrum prac wpisujących się w nowy nurt realizmu, było szerokie. Prawą flankę reprezentowali głównie twórcy monachijscy, m.in. Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt, Heinrich Davringhausen, Carlo Mense, lewą zaś – Max Beckmann, George Grosz, Otto Dix, Hans Christoph Drexel, Georg Scholz, by wymienić tylko najbardziej znane nazwiska.

Il. 14. Georg Schrimpf, *Dziewczynka z owcami*, 1923

Il. 15. Alexander Kanoldt, *San Gimignano*, 1922

Il. 16. Heinrich Davringhausen, *Akt przed lustrem*, 1921

Il. 17. Max Beckmann, *Lido*, 1924

Il. 18. Otto Dix, *Trzy prostytutki na ulicy*, 1925

Il. 19. Georg Scholz, *Miasteczko dzienną porą*, 1922-1923

Eskpozycja cieszyła się dużym powodzeniem, dzięki czemu została przeniesiona do Berlina i kilku miast w Saksonii i Turyngii (Drezno, Chemnitz). Termin „nowa rzeczowość”<sup>68</sup> przyjął się, choć nie brakowało alternatywnych propozycji co do nazewnictwa nowo powstałego trendu, takich jak neorealizm, neonazarenizm, niemiecki neoromantyzm, nowy naturalizm; rywalizowały z nim również określenia: weryzm, postekspresjonizm i realizm magiczny. Dwie ostatnie kategorie pojęciowe zaproponował Franz Roh w wydanej w 1925 r. książce *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*<sup>69</sup>. W odróżnieniu od Hartlauba, Roh zaprezentował niemieckich neorealistów w

---

<sup>65</sup> Termin ten jest niemieckojęzyczną parafrazą nazwiska „ojca” neoklasycystów – Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingres’a.

<sup>66</sup>Michalski, *New Objectivity*, s. 76.

<sup>67</sup> We wstępie do katalogu Hartlaub zastrzegł, że wprowadzony przez niego binarny podział neorealistycznego nurtu ma charakter umowny i względny (*Zum Geleit*, w: Gustav Friedrich Hartlaub, *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, kat. wyst., Städtische Kunsthalle Mannheim 1925, bp.).

<sup>68</sup> Zastosowanie terminu *Neue Sachlichkeit* w odniesieniu do sztuk wizualnych i architektury zostało omówione w publikacjach: Rose-Carol Washton Long, Maria Makela (red.), *Of „Truths Impossible to Put in Words”: Max Beckmann Contextualized*, Oxford 2009, s. 32. Deskryptywną kategorię „rzeczowości” uznał za najbardziej adekwatną dla niemieckiego neorealizmu wybitny badacz tego nurtu Dennis Crockett (*German Post-Expressionism*, s. XIX).

<sup>69</sup>Franz Roh, *Nach-Expressionismus-Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig 1925. Kategorię „realizmu magicznego” omówiła szczegółowo Irene

kontekście sztuki europejskiej, m.in. w odniesieniu do prac Carla Carry, Giorgia de Chirica, Gina Severiniego, Felicego Casoratiego, Léonarda Foujity, Jeana Metzingera, Joana Miró, Pabla Picassa i André Deraina (ważną pozycję w tych rozważaniach zajmował też Henri Rousseau). Punktując różnice między ekspresjonizmem a postekspresjonizmem, krytyk wskazał ewokowany w obrazowaniu neorealistów „cud nienaruszonego trwania egzystencji”<sup>70</sup>, wrażenie trwałości, jaka wyłania się z nieustannego przepływu molekuł materii. Roh zaakcentował kompletność przedstawianego przez realistów świata, postrzeganego jako antynomia fragmentaryczności potocznego życia, podkreślał jego archetypiczny, esencjonalny charakter. Pisał o znaczeniu zwykłych, zastygłych w bezczasie przedmiotów dla kształtującego się paradygmatu realizmu, emocjonalnie zdystansowanego, „chłodnego” czy wręcz „zimnego”, ale wyczerpującego w sposobie ujęcia rzeczywistości. W odniesieniu do techniki malarskiej neorealistów Roh opisywał zaś cienką warstwę pigmentu, wygładzoną na podobieństwo wypolerowanej powierzchni metalu, oraz równoległość kierunków kompozycyjnych do zamykającej kadr ramy<sup>71</sup>. Już w 1921 r. krytyk zwrócił uwagę na plastyczny modelunek, wydobywający wolumen postaci i przedmiotów, oraz na „wyostrzoną czystość” form obrazowych, które ochrzcił mianem realizmu magicznego<sup>72</sup>. Istotnym punktem odniesienia było w jego rozważaniach malarstwo piętnastowiecznego renesansu, zarówno północnego (Robert Campin, Jan van Eyck) jak i południowego (Andrea del Castagno, Perugino, Paolo Uccello)<sup>73</sup>.

## II. 20. Christian Schad, *Marcella*, 1926

---

Guenther (*Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic*, w: Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris (red.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, N.C. 1995, s. 33-73).

<sup>70</sup>Roh, *Post-Expressionism: Magic Realism* (1925), w: ibidem, s. 22. Dla wypunktowania różnic między ekspresjonizmem a nowym realizmem Roh skonstruował antytetyczne zestawienia prac egzemplifikujących oba nurty (ibidem, s. 119-120).

<sup>71</sup>Zamora, Faris (red.), *Magic Realism*, s. 119.

<sup>72</sup>Roh, *Auststellungen*, „Das Kunstblatt” 1921, nr 6. Cyt za: Guenther, *Magic Realism, New Objectivity*, s. 39-40.

<sup>73</sup>Silver, *A More Durable Self*, w: idem (red.), *Chaos & Classicism*, s. 26. Paradoksalnie, do sztuki dawnych mistrzów Północy odwoływał się także Oskar Schlemmer, profesor Bauhausu, awangardowy malarz, rzeźbiarz i scenograf, zafascynowany początkowo uproszczonymi formami greckich kurosów. Schlemmera, podobnie jak francuskich purystów, wpisał Franz Roh w marginalne obszary nakreślonej przez siebie mapy postekspresjonizmu. Schlemmer wskazywał jako swych antenatów Lucasa Cranacha, Hansa Holbeina, Hansa Memlinga, a także Philippa Ottona Rungego, Caspara Davida Friedricha i Hansa von Maréesa (Wieland Schmied, *Points of Departure and Transformation in German Art, 1905-1985*, w: Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Wieland Schmied (red.), *German Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture, 1905-1985*, München 1985, s. 48).

Filtr sztuki muzealnej, akcentowana konwencjonalność plastycznego języka, estetyczna erudycja i wyrafinowane konotacje ze sztuką dawnych mistrzów – to ustanowione w teoretycznym dyskursie i artystycznej praktyce cechy konstytutywne Nowej Rzeczowości, nie mniej istotne niż skrupulatna obserwacja empirycznej rzeczywistości. Kreowana w kadrach neorealistycznych kompozycji aura dziwności, poczucie niepewności co do realnego statusu oglądanych obiektów, nadmiernie wyostrzony mimetyzm – to środki służące sugerowanemu innemu niż czysto materialny aspektu rzeczywistości. Paradoksalnie, to w obiektywistycznym z założenia oglądzie otaczającego świata tkwił pierwiastek subiektywizmu, związany z poszukiwaniem odpowiedzi na fundamentalne pytanie: czym w istocie jest rzeczywistość? Realizm magiczny nie gwarantował bowiem tego, co postulował w 1855 r. Courbet, czyli lustrzanego odbicia wycinka namacalnej rzeczywistości, lecz sprowadzał się do rzutowania na płótno rzeczywistości skonstruowanej przez artystę skonfrontowanego ze współczesnym kryzysem percepcji i świadomości<sup>74</sup>. Wymiar sztuczności w obrazowaniu *Neue Sachlichkeit* uchwycił Alfred Neumeyer, historyk i krytyk sztuki, zwracając uwagę na cechę znamioną: ujmowanie z jednakową ostrością obiektów usytuowanych na pierwszym planie i w tle, wbrew zasadom psychofizjologii widzenia<sup>75</sup>. W efekcie, jak utrzymywał Neumeyer, przedstawiona rzeczywistość „była pozbawiona realności i skarykaturowana”<sup>76</sup>, co odzwierciedlało katastrofalne zachwianie wszelkich aksjomatów poznawczych, aksjologicznych pewników i moralnych norm w powojennym świecie.

Założenia i praktyka realizmu magicznego nie były adekwatne dla społecznie zaangażowanego lewego skrzydła nurtu, które znacznie silniej apelowało do zbiorowej świadomości Weimarczyków, niż czynili to intymni w swym obrazowaniu neoklasycyści. Poetyka realizmu magicznego została ponadto przyćmiona przez rodzący się w połowie lat 20. bardziej wyrazisty programowo surrealizm. Wywodzący się głównie ze środowisk ekspresjonistycznych i dadaistycznych, weryści (Novembergruppe)<sup>77</sup> byli sprzymierzeni z lewą stroną sceny politycznej, w wielu przypadkach z Niemiecką Partią Komunistyczną (Rote

---

<sup>74</sup>Zamora, Faris (red.), *Magic Realism*, s. 33.

<sup>75</sup>Alfred Neumeyer, *Zur Raumpychologie der „Neuen Sachlichkeit”*, „Zeitschrift für bildende Kunst” 1927/1928, nr 61, s. 66.

<sup>76</sup>Cyt. za Peters, *New Objectivity Painting and the Weimar Republic's Modernity Crisis*, w: Irena Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 54.

<sup>77</sup>Crockett, *German Post-Expressionism*, s. 47-48.



Gruppe)<sup>78</sup>. Ich społeczny krytycyzm i ideologiczny radykalizm implikowały użycie wyostzonego mimetyzmu i karykaturalnej deformacji w obrazowaniu (choć ewolucja morfologiczna w twórczości niektórych artystów przebiegała od gorzkiego sarkazmu do sentymentalnej idylliczności). Lewa flanka *Neue Sachlichkeit* skoncentrowana była wokół berlińskiej galerii Karla Nierendorfa, gdzie silne polityczne zaangażowanie manifestowali w swych pracach Otto Dix i George Grosz<sup>79</sup>.

## II. 21. Otto Dix, *Metropolia*, 1927-1928

## II. 22. Otto Dix, *Dwoje dzieci*

Snując refleksję nad wewnętrzną cezurą swej twórczości, Dix pisał: „Ekspresjoniści wyprodukowali wystarczająco dużo sztuki. My chcieliśmy widzieć rzeczy całkowicie nagie i wyraźne, prawie bez sztuki” [tłum. I. K.]<sup>80</sup>. Artysta stał się tym samym eksponentem realizmu ścisłego, „chłodnego”, odrzucającego spontaniczny gest malarski na rzecz warsztatowej precyzji, zbliżonej do kunsztu mistrzów północnego renesansu – Albrechta Altdorfera, Lucasa Cranacha, Albrechta Dürera i Hansa Baldunga Griena. Retrospektywny idiom malarski wykorzystał Dix do gwałtownego ataku na wojnę jako gehennę ludzkości i rozsądnik wszelkiego autoramentu zła. Przedstawienia wypełnionych trupami okopów, wojennych kalek, zebranych na ulicach Berlina, seksualnych przestępstw i tanich rozrywek w nocnej metropolii zaświadczały o gorzkim krytycyzmie artysty wobec ekspansjonistycznych ambicji i moralnej degeneracji niemieckiego społeczeństwa. Podobnie definiował zasady nowej estetyki Grosz: „Werysta pokazuje w lustrze twarze swych współczesnych. Moje obrazy i rysunki powstały w akcie protestu. Próbowałem [...] przekonać świat, że jest brzydki, chory i pełen hipokryzji” [tłum. I. K.]<sup>81</sup>. Tej perswazji służył wyostzony do granic groteski realizm, który Grosz uprawiał, bazując na zwinności i celności rysowniczej kreski (społeczną karykaturę zawarł w wydanej w 1923 r. książce *Ecce Homo*).

## II. 23. Otto Dix, *Sprzedawca zapalek*, 1920

---

<sup>78</sup> Z Rote Gruppe związani byli Georg Grosz, Rudolf Schlichter, John Heartfield, Otto Dix i Otto Nagel. Lewicujące sympatie deklarowało też wielu profesorów i studentów Bauhausu, z Gropiusem na czele (Lucie-Smith, *Art of the 1930s*, s. 21, 23-24).

<sup>79</sup> Matthias Eberle, *World War I and the Weimar Artists. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, London–New Haven 1985; idem, *Neue Sachlichkeit in Germany: A Brief History*, w: Sabine Rewald (red.), *Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s*, kat. wyst. Metropolitan Museum of Art, New York–New Haven 2006, s. 21-38.

<sup>80</sup> Michalski, *New Objectivity*, s. 61.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 28.

II. 24. George Grosz, *Mężczyzna i kobieta*, 1926

Nowa Rzeczowość była nurtem, którego protagoniści nie wypracowali jednorodnej formuły stylistycznej, ani nie ogłosili wspólnego programu czy manifestu. Przy zróżnicowanych idiomach morfologicznych, jakie powstały w ramach *Neue Sachlichkeit*, wspólnym mianownikiem był jednak bezuczuciowy obiektywizm oglądu rzeczywistości i zintensyfikowany iluzjonizm form inspirowany stylami dawnych epok<sup>82</sup>.

II. 25. Christian Schad, *Portret dr Hausteina*, 1928

II. 26. Rudolf Schlichter, *Portret Margot*, 1924

II. 27. Wilhelm Heise, *Stiglmaierplatz, Monachium*, 1935

II. 28. Karl Hubbuch, *Julia*, 1930

II. 29. Karl Hofer, *Człowiek w ruinach*, 1937

Olaf Peters wykazał ponadto głęboką asymilację wybranych pierwiastków modernizmu (mimo antymodernistycznej reakcji), równie istotną, jak trawestowanie przedstawieniowych konwencji dawnych mistrzów; fenomen mający swe źródło w autokrytycyzmie, jaki zrodził się w środowisku przedwojennej awangardy<sup>83</sup>. Pozycję pośrednią między „werystami” lewej flanki, wrażliwymi na moralny kryzys epoki „wielkiego chaosu”, a klasycystami prawego skrzydła, aspirującymi do uchwycenia uniwersalnego porządku świata, zajmował zarówno w oczach Hartlauba i Neumeyera, jak i Petersa, Max Beckmann. To jego sztuka, scalająca i syntetyzująca antytetyczne stanowiska, została uznana za emblematyczny przykład wewnętrznej złożoności nurtu<sup>84</sup>. Beckmann wykreował oryginalny amalgamat postkubistycznej geometryzacji spod znaku Légera i zapożyczonej od Pietera Brueghla groteski<sup>85</sup>. Neumeyer zauważył, iż mimo ostentacyjnie wyznawanego kultu przedmiotowości, Beckmann utracił poczucie rzeczywistości, takiej, jaką znamy z potocznego doświadczenia, radykalnie deformując i dekonstruując wewnątrzobrazową przestrzeń. Zawłaszczenie

---

<sup>82</sup> Zarówno Franz Roh i Alfred Neumeyer (teoretycy Nowej Rzeczowości) jak i Olaf Peters (współczesny nam historiograf) przypisali nurtowi wymiar ponadnarodowy, obejmujący sztukę Republiki Weimarskiej, a także realizmy ukształtowane w latach 20. i 30. we Włoszech i Francji (Peters, *New Objectivity Painting and the Weimar Republic's Modernity Crisis*, s. 47).

<sup>83</sup> Ibidem, s. 48-49). Peters, optując za nowoczesnością *Neue Sachlichkeit*, podjął krytykę stanowiska Benjamina Buchloha dostrzegającego jedynie passeistyczny wymiar nurtu (*Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, s. 107-135).

<sup>84</sup> Carla Schulz-Hoffmann, Judith C. Weiss (red.), *Max Beckmann: Retrospective*, St Louis Art Museum, St Louis 1984; Peters, *New Objectivity Painting and the Weimar Republic's Modernity Crisis*, s. 54-55.

<sup>85</sup> Hans Belting, *Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, München 1984.

historycznych stylów współistniało w kadrach kompozycyjnych Beckmanna ze znamienym dla modernistycznej estetyki napięciem między płaszczyzną obrazu a iluzyjną plastycznością przedstawionych form, sprymitywizowanych i uproszczonych. Artysta tak definiował w 1918 r. cel swych poszukiwań: „To, co nowe odnośnie do starego kanonu sztuki, tzn. krągłości na płaszczyźnie” [tłum. I. K.]<sup>86</sup>. Język malarski Beckmanna jawił się zatem jako pastisz późnogotyckich kanonów stylistycznych i ikonograficznych toposów dawnych mistrzów<sup>87</sup>, a zarazem jako idiosynkratyczna wizja, wyrastająca z doświadczeń ekspresjonizmu i kubizmu<sup>88</sup>. Jego morfologicznie heterogeniczne przedstawienia dawały wyraz próbie stworzenia nowej architektoniki, wizualnej struktury, ujarzmiającej bezład współczesnego świata. Stanowiły one plastyczny odpowiednik poczucia niepewności i bolesnego zmagania się z rzeczywistością – psychicznego stanu cechującego twórców Nowej Rzeczowości.

## II. 30. Max Beckmann, *Kuszenie św. Antoniego*, 1936-1937

Lata 30. w Niemczech przyniosły, wraz ze zmianą systemu politycznego, diametralnie odmienną problematykę artystyczną<sup>89</sup>. Adolf Hitler postrzegał Nową Rzeczowość, podobnie jak ekspresjonizm, w kategoriach sztuki wynaturzonej, lewicowej, pozbawionej narodowych korzeni, zagrażającej zbiorowej tożsamości Aryjczyków<sup>90</sup>. W poszukiwaniu równowagi dla śródziemnomorskich wpływów wielu niemieckich intelektualistów głosiło już w poprzedniej dekadzie ideę prymatu nordyckiej rasy, wpisując się w narrację ideologii „krwi i ziemi”. Fundament pod rozwój badań eugenicznych w Niemczech położył w 1922 r. traktat Hansa Günthera *Rassenkunde des deutschen Volkes*, a w gronie najbardziej wpływowych

---

<sup>86</sup>Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede, Stephan von Wiese (red.), *Max Beckmann. Briefe*, t. 1, München–Zurich 1993-1996, s. 165. Cyt. za: Peters, *New Objectivity Painting and the Weimar Republic's Modernity Crisis*, s. 57.

<sup>87</sup>Beckmann, podobnie jak Dix, chętnie stosował format tryptykowy, nawiązujący do sztuki staroniemieckiej. Ewokował też tony tragikomiczne, wprowadzając w konwencji pastiszu motywy karnawału, pierrotta i arlekina (Storr, *Modern Art despite Modernism*, s. 59).

<sup>88</sup>Więź niemieckiego ekspresjonizmu i postekspresjonizmu ze sztuką gotyku została szczegółowo przeanalizowana przez Hansa Beltinga (*Max Beckmann: Tradition as a Problem in Modern Art*, tłum. Peter Wortsman, New York 1989; idem., *The Germans and Their Art: A Troublesome Relationship*, tłum. Scott Kleager, New Haven 1998, s. 69-79), a relacje reprezentantów *Neue Sachlichkeit* ze sztuką dawnych mistrzów omówił Olaf Peters (*Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus*, s. 54-164). Por. także Kenneth E. Silver, *A More Durable Self*, s. 16. Katia Baudin użyła dla określenia fenomenu Nowej Rzeczowości sformułowania „nowoczesność przeszłości” (*La modernité du passé: Otto Dix, les maîtres anciens et la république de Weimar*, „Cahiers du musée national d'art moderne” 1995, nr 53, s. 79-101).

<sup>89</sup>Jeanne Anne Nugent, *Germany's Classical Turn from the Great Disorder to a Kingdom of the Dead*, w: Silver (red.), *Chaos & Classicism*, s. 158-165.

<sup>90</sup>Hitler rozwinął teorię kultury zdegenerowanej, ogłoszoną w 1893 r. przez Maxa Nordaua (Lucie-Smith, *Art of the 1930s*, s. 26-29).

propagatorów myśli tego badacza znaleźli się Richard Walther Darré, Eugen Fischer, Bernhard Kummer, Fritz Lenz i Paul Schultze-Naumburg<sup>91</sup>. Na tym pseudonaukowym gruncie skonstruowano drzewo genealogiczne, łączące współczesnych Niemców o aryjskich cechach ze starożytnymi Grekami<sup>92</sup>. Strategia nazistów w sferze kultury została sformułowana krótko po przejściu władzy przez NSDAP, w ogłoszonym w marcu 1933 r. manifestie pt. „Czego niemieccy artyści oczekują od nowego rządu”, dotyczącym wyrugowania z niemieckich muzeów, kolekcji, publicznych budynków i placów wszelkich przejawów modernizmu<sup>93</sup>. W listopadzie 1933 r. akceptowalni dla reżimu artyści zostali przymusowo zrzeszeni w Reichskammer der bildenden Künste<sup>94</sup>. Żelazny uścisk III Rzeszy, uznającej się za prawowitą spadkobierczynią antycznej Grecji i Rzymu, został domknięty.

## Francja

Kilka tygodni przed podpisaniem traktatu wersalskiego w 1919 r., redaktor naczelny „La Nouvelle Revue Française”, Jacques Rivière ogłosił w pierwszym powojennym numerze tego prestiżowego czasopisma literackiego początek nowej ery – epoki klasycznego renesansu, jedynej drogi, na której może się realizować „instynkt rasy”<sup>95</sup>. W tym samym roku Roger Bissière rzucił wezwanie *retour à l'ordre*, a Jean Cocteau i André Lhote zainicjowali reaktywację narodowych wartości kulturowych<sup>96</sup>. Hasło „powrotu do ładu” było skierowane do społeczeństwa doświadczonego traumą Wielkiej Wojny, która zburzyła obowiązujący w Europie porządek moralny i nadwerzęła fundamenty europejskiej cywilizacji<sup>97</sup>. Nowo

---

<sup>91</sup>Jeanne Anne Nugent, *Germany's Classical Turn from the Great Disorder to a Kingdom of the Dead*, s. 160.

<sup>92</sup>Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York 1992, s. 23-24.

<sup>93</sup>Lucie-Smith, *Art of the 1930s*, s. 29-31.

<sup>94</sup> W 1938 r. do Izby należało 3200 rzeźbiarzy i 10 500 malarzy (ibidem, s. 31).

<sup>95</sup>Jacques Rivière, *Introduction*, „La nouvelle revue française” 1919, nr 69; cyt za: Silver, *Esprit de Corps*, s. 270.

<sup>96</sup> Formuła „wezwanie do ładu” została po raz pierwszy użyta przez Bissière’a i Lhote’a w recenzjach wystawy Georges’a Braque’a, która odbyła się w 1919 r. w galerii Léonce’a Rosenberga L’Effort Moderne (William Rubin, *Reflections on Picasso and Portraiture*, w: idem (red.), *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, kat. wyst., Museum of Modern Art, New York 1996, s. 103). Swe pisane po zakończeniu wojny artykuły wydał Cocteau w książce pt. *Le Rappel à l'ordre* (Paris 1926).

<sup>97</sup> Przemiany na artystycznej scenie Francji i polityczne uwikłanie sztuki w okresie międzywojennym najpełniej omówiła Romy Golan w swej pionierskiej książce *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars* (London–New Haven 1995). Golan dowiodła, że to we Francji, ostoi demokracji w latach 1918-1939, nastąpiło silne, choć niejawnie sprzężenie polityki i sztuki. Zdaniem autorki, o ile gloryfikacja rodzimej ziemi w faszystowskich Włoszech i norma rasowej czystości w nazistowskich Niemczech zostały zintegrowane z totalitarną retoryką, o tyle we Francji te same problemy były ukryte pod pozorami liberalizmu, kulturowego

ogłoszona ideologia ewokowała z jednej strony nostalgię za przeszłością, z drugiej zaś kultywowała wtopioną w rytmy ojczystej przyrody wieś i prosty styl życia na rodzimej prowincji, postrzeganej jako antidotum dla wyniszczającego oddziaływania metropolii. Antyurbanistyczny dyskurs legł u podstaw nowego, antycywilizacyjnego mitu. Atrakcyjność „wołania o ład” zaczęła się wprawdzie wyczerpywać wraz z zakończeniem procesu odbudowy Francji w 1927 r., jednak kontynuację założeń tej rewitalizującej naród koncepcji zapewniła idea „powrotu do człowieka”<sup>98</sup>. Rozpowszechnienie ideologii neohumanizmu było stymulowane rozczarowaniem technologicznym postępem, które towarzyszyło kryzysowi ekonomicznemu lat 30.<sup>99</sup> Paradygmat człowieka zniewolonego przez cywilizacyjne procesy propagowali zwolennicy restytucji politycznego porządku, zburzonego przez wojenny kataklizm. Krytyczny odbiór industrialnego progresywizmu znajdował oparcie w tezach filozofów: Oswalda Spenglera, Miguela de Unamuno i José Ortegi y Gasset<sup>100</sup>. Henri Massis zdiagnozował jednak współczesne zagrożenia inaczej niż Spengler w *Upadku Zachodu*. W wydanej w 1927 r. książce *Défense de l'occident* uznał, że katastroficzna wizja świata, zaprezentowana przez niemieckiego filozofa, stanowiła perfidną próbę usprawiedliwienia spowodowanej przez Niemców traumy ludzkości i zakamuflowania upadku niemieckiej

---

pluralizmu i tolerancji aż do czasów rządu Vichy. Kwestie polityki kulturalnej oraz relacji między aparatem władzy i intelektualno-artystycznymi środowiskami w międzywojennej Francji zostały omówione także w: Affron, Antliff (red.), *Fascist Visions*; Mark Antliff, *Avant-garde fascism: the mobilization of myth, art and culture in France 1909-1939* (Durham 2007).

<sup>98</sup> Hasło „powrotu do człowieka” zabrzmiało dobitnie podczas dwóch konferencji, które odbyły się w Paryżu w 1937 r. Spotkanie dużego grona europejskich intelektualistów, zorganizowane pod egidą Ligi Narodów, było poświęcone tematyce „nowego humanizmu”. Podczas zwołanej w ramach II Międzynarodowego Kongresu Estetyki i Wiedzy o Sztuce debaty przeciwstawiono współczesny humanizm formalizmowi. Obecni na spotkaniu z artyści, historycy i krytycy sztuk, m.in. Paul Éluardhumanitaryzmu, Édouard Goerg, Albert Gleizes, Jean Lurçat i Waldemar George, dyskutowali nad politycznymi, społecznymi i kulturowymi konsekwencjami modernistycznej doktryny, akcentującej artystyczną autonomię (Affron, Waldemar George: *A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism*, w: Affron, Antliff (red.), *Fascist Visions*, s. 191).

<sup>99</sup> Do fundamentalnych opracowań francuskiego neohumanizmu należą: René Huyghe, Jean Rudel, *L'Art et le monde moderne*, t. 2, Paris 1970, s. 28-29; Golan, *Modernity and Nostalgia*, s. 137-154; Gottfried Boehm, Ulrich Mosch, Katharina Schmidt, *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935*, kat. wyst., Kunst-museum Basel, Basel 1996; Silver, *Chaos & Classicism*, s. 136-143. W polskiej literaturze międzywojennej sporo miejsca poświęcił tej ideologii Jan Gralewski, wskazując, iż prócz rewitalizującego sztukę potencjału koncepcja „nowego humanizmu” implikowała także wprowadzenie stylów naśladowczych i eklektycznych (*Plastyka w Europie 1935-1936*, Warszawa 1937, s. 3-11). Zagadnienie neohumanizmu omówił także Henryk Anders (*Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972, s. 108-109). Szeroka gama artystycznych postaw o historyzującym profilem, ukształtowanych w międzywojennej Europie, przedstawiona została w tomie: Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past*.

<sup>100</sup>Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo* (1924); José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* (1925); idem., *Rebellion de las masas* (1929); Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1918-1922).

kultury<sup>101</sup>. Wzywając do zjednoczenia zachodniej Europy, której rozbitcie sięgało, zdaniem pisarza, czasów Reformacji, Massis ostrzegał rodaków przed infiltracją dekadentkich, wschodnich idei, która nastąpiła w Niemczech. Bastion, chroniący zachodnią cywilizację przed zgubnymi wpływami – azjatyckimi, bolszewickimi i niemieckimi, widział we Francji. To oskarżenie Wschodu nie pozostało bez odpowiedzi. W *La Crise du monde moderne* René Guénon, specjalista z zakresu filozofii hinduskiej, podkreślał, że Orient, w porównaniu z materializmem kapitalistycznego Zachodu, stanowi wzór duchowości. Demonizowany przez Massisa Wschód Guénon zastąpił cywilizacją maszyny. Do odzyskania kontroli nad maszyną wzywał katolicki pisarz Henri Daniel-Rops w książkach *Les Cannes tournantes* (1931) i *Le Monde sans me* (1932). Pesymistyczny ogląd otaczającej rzeczywistości cechował publikacje Roberta Arona i Arnauda Dandieu *Décadence de la nation française* (1931), Paula Valéry'ego *Regards sur le monde actuel* (1931) i Henriego Bergsona *Les Deux sources de la morale et de la religion* (1932). W myśl argumentacji Bergsona ludzka psychika nie wytrzymała ogromu postępu cywilizacyjnego. Przypisując przyczyny Wielkiego Kryzysu powiększającej się przepaści między ludzką *psyche* a technologią, Bergson promował prostszy i zdrowszy tryb życia, połączony ze spirytualną odnową. Twórca filozofii *élan vital* opowiedział się za Francją agrarną, pojmowaną jako antyteza barbarzyńskich impulsów, płynących z unaukowionych Niemiec.

Atawistyczny strach przed uprzemysłowionymi Niemcami i rosnąca obawa przed ekspansywnym amerykańszmem oraz sympatia dla feudalnej, agrarnej Hiszpanii powodowały, że francuscy intelektualiści postrzegali swą ojczyznę jako kraj rolniczy. Francuska gospodarka nie nadążała za tempem przemysłowego rozwoju Anglii, Niemiec i Stanów Zjednoczonych. Stąd takie książki historyczne, jak *Historie de la campagne française* (1932) Gastona Roupnela, podkreślały agrarną tradycję Francji jako antytezę dla kapitalistycznej industrializacji. Roupnel utrzymywał, że znaczne rozdrobnienie ziemi, występujące na północnych, wschodnich i centralnych terenach kraju, świadczy o jego rustykalnym charakterze. Tak budowany model rodzimej historii współgrał z propagowaną we Francji ideologią regionalizmu.

Koncepcja regionalizmu, powstała podczas rewolucji francuskiej, była wspierana zarówno przez prawicowe, jak i lewicowe siły polityczne. Na początku XX stulecia za decentralizacją i autonomizacją prowincji opowiedzieli się myśliciele skrajnie konserwatywnej prawicy, Charles Maurras i Maurice Barrès<sup>102</sup>. *Petit patrie* to najważniejsza

---

<sup>101</sup>Golan, *Modernity and Nostalgia*, s. 85.

<sup>102</sup>Ibidem, s. 24.

kategoria dyskursu Barrèsa, oznaczająca geograficzną przynależność i zakorzenie w rodzimej ziemi. Szermierze regionalizmu podkreślali, że to dzięki podtrzymywaniu wernakularnej tradycji Alzacja i Lotaryngia uchroniły się przed germanizacją. W narracjach krytyki artystycznej idea regionalizmu pojawiła się przed I wojną światową. W *La Jeune peinture française* (1912) André Salmon poświęcił jeden z rozdziałów pejzażystom o konserwatywnych inklinacjach, dostrzegając w ich przywiązaniu do rodzinnych okolic (wydzielonych nie tyle administracyjnymi granicami, co determinantami natury historycznej, geograficznej i kulturowej) przyszłość francuskiego malarstwa<sup>103</sup>. W latach 30. koncepcja powrotu do „małych ojczyzn” oddziaływała także na wielu modernistów. Najbardziej zdeklarowani awangardiści, tacy jak Fernand Léger, Amédée Ozenfant i Le Corbusier, zdystansowali się wobec idiomów rygorystycznej geometrii na rzecz stosowania „organicznych praw” i wernakularnych elementów w sztukach plastycznych i architekturze<sup>104</sup>. Wszyscy trzej ulegli urokowi rodzinnych prowincji: Léger przebywał w Normandii, Ozenfant – w Dordogne, a Le Corbusier – w Le Piquey.

## II. 31. Othon Friesz, *Tulon*, 1929

Regionalistyczny paradygmat zapanował przede wszystkim we francuskiej architekturze lat 20., wypierając założenia wielkomiejskiej architektury modernistycznej. Estetyka maszyny, związana z internacjonalizacją i standaryzacją, ustąpiła wernakularnej stylistyce, pojmowanej jako ewokacja przeszłości. Głosząc hasło: „To wczorajsza Francja powinna się odrodzić jutro”, tradycjoniści dążyli do rekonstrukcji zabytkowej architektury<sup>105</sup>. Rodzime budownictwo stało się trzonem ich retoryki wraz z apologią wsi, zapewniającej przeciwwagę dla tego, co miejskie i przemysłowe, a więc nowoczesne i zagraniczne. Mimo sukcesu ultramodernistycznego pawilonu *L'Esprit Nouveau* Le Corbusiera i Ozenfanta podczas *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* w 1925 r., to regionalizm dominował we francuskiej sekcji. Najbardziej prominentne miejsce na prawym brzegu Sekwany zajmowały regionalne pawilony Francji, wybudowane w lokalnym stylu z miejscowych materiałów, pokazujące lokalne wyroby rzemieślnicze, ozdobione

---

<sup>103</sup>Ibidem, s. 25.

<sup>104</sup>Léger (autor manifestu *Estetyka maszyny* z 1924 r.) zaczął postrzegać koncepcje Fredericka Winslawa Taylora, zawarte w rozprawie *Principles of Scientific Management* (1911), opisującej oparty na naukowych metodach system organizacji pracy, mający na celu maksymalizację wydajności jako bezwzględne i prowadzące do dehumanizacji (Golan, *Modernity and Nostalgia*, s. 68-69).

<sup>105</sup>Ibidem, s. 25.

malarstwem ściennym, przedstawiającym lokalne krajobrazy, obrzędy i kostiumy. Nad zrekonstruowanym Village Français górował neomediewistyczny kościół. W 1937 r. funkcję komisarza generalnego *Exposition International des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* powierzono Edmondowi Labbému, konserwatyście, który „regionalizm” uznał za słowo klucz wystawy<sup>106</sup>. Wspierali go dwaj czołowi regionaliści, Jean Charles-Brun, autor *Le Régionalism* (1911) i Charles Letrosne, który w latach 1923–1926 wydał *Murs et toits pour les pays de chez nous* – biblię tradycjonalistycznych architektów. Naprzeciwko neoklasycystycznego Palais de Trocadéro usytuowano nad Sekwaną Centre Régional z 23 pawilonami poszczególnych prowincji, a zaraz obok ulokowano Centre de Métiers, poświęcony rodzimemu rzemiosłu. Był to widomy znak zmiany priorytetów w architekturze francuskiej: regionalizm przestał być nurtem konserwatywnym, a stał się wiodącą tendencją.

Do czasopism propagujących regionalistyczną ideologię należały periodyki „Le Carnet des Artistes” (redagowany od 1917 r. przez Louisa Vauxcelles’a) i „La Renaissance des Arts Français et des Industries de Luxe” (wychodzący od 1918 r. pod redakcją Arsène’a Alexandre’a). Platformę dla debaty prowadzonej przez francuskich tradycjonalistów stanowiły także łamy „L’Amour de l’Art”, „L’Art Vivant”, „L’Art et les Artistes” i „L’Art et Décoration”, gdzie sztukę figuratywną (tematyczną) i tradycyjne metody malowania promowali Louis Vauxcelles, Waldemar George, Florent Fels, Camille Mauclair, André Lhote, Roger Martin du Gard, Jacques Guenne i Georges Charensol. Czasopismo „Formes”, zainicjowane i redagowane w latach 1929–1933 przez Waldemara George’a (właściwie Jerzego Waldemara Jarocińskiego, do niedawna zasłużonego promotora paryskiej awangardy), najpełniej egzemplifikowało ideologię regionalizmu i nacjonalizmu. Głównym bohaterem tej narracji George uczynił André Deraina. Krytyk nagłośnił powrót artysty na prowincję, chwalił jego pejzaże o wąskiej chromatyce, rygorystycznej strukturze i wygładzonych fakturalnie planach kompozycyjnych. W jego optyce nawrót do realizmu zaświadczał o nacjonalistycznej postawie. W recenzji z Salonu Tuileries 1924 r. George autorytatywnie stwierdził: „Derain i Corot przekazują młodziej generacji tajemnice francuskiego poczucia miary”<sup>107</sup>.

## II. 32. André Derain, *Pejzaż śródziemnomorski*, ok. 1925

Krytycy, piszący dla tak odmiennych programowo czasopism jak dwutygodnik „La

---

<sup>106</sup>Ibidem, s. 120.

<sup>107</sup>Waldemar George, *Le Salon des Tuileries*, „L’Amour de l’Art” czerwiec 1924, s. 171.



Nouvelle Revue Française” (jeden z najbardziej renomowanych periodyków literackich), popularny „L’Amour de l’Art” i modernistyczny „L’Esprit Nouveau”, poszukiwali definicji specyficznie francuskiego realizmu. Wzorce, które wskrzeszali, wymagały jednak puryfikacji: malarstwo Nicolasa Poussina i Camille’a Corota należało „uwolnić” od wpływów włoskich, sztukę braci Antoine’a, Louisa i Mathieu Le Nain i Gustave’a Courbeta – pozbawić konotacji politycznych. Kontrowersje co do „najczystszej tradycji naszej rasy” wywołało otwarcie Luwru po wojnie i próby ustanowienia narodowego kanonu twórców<sup>108</sup>. W pełnej sprzeczności debacie André Lhote uznał Jeana Fouqueta za malarza zbyt flamandzkiego, a Poussina – za italianofila. Z kolei współpracujący z „L’Esprit Nouveau” Roger Bissière wysoko ocenił Fouqueta jako najbardziej francuskiego z rodzimych malarzy. Charakterystyczne dla francuskiego ducha miało być, zdaniem tego krytyka, także przywiązanie Corota do ojczystej ziemi. Urządzona w 1930 r. paryska monografia Corota prezentowała pejzaże namalowane przez artystę w Bretanii i Île de France, z pominięciem jego włoskich krajobrazów, traktowanych przez organizatorów jako znacznie słabsze. W *Terre de France. Poussin* – książce opublikowanej w 1933 r. przez Marthe de Fels – Poussin zyskał rangę czystego rasowo Francuza o chłopskim pochodzeniu. Bracia Mathieu, Louis i Antoine Le Nain, także zostali poddani ideologicznej obróbce. Lewicowe skojarzenia budziła bowiem interpretacja ich sztuki, dokonana przez Jules’a Champfleury’ego w książce *Les Peintres de la réalité sous Louis XIII. Les frères Le Nain* (1862). Pisząc recenzję z wystawy ich malarstwa, urządzonej w 1923 r. w Galerie Sambon, Vauxcelles oczyścił ich sztukę z jakichkolwiek społecznych podtekstów. Courbeta odpolitycznił już wcześniej, w wydanej w 1922 r. książce *Histoire générale de l’art français de la Révolution à nos jours*.

Kwestia odrodzenia narodowej tradycji stała się przedmiotem rozważań w *La Fin de la peinture française* autorstwa Jacques’a-Émile’a Blanche’a (1929), *Avons-nous encore un art français?* Georges’a Rivière’a (1930) i *L’Agonie de la peinture française* Éliego Faure’a (1931). Faure uznał André Deraina za zbawcę francuskiego malarstwa. Kontynuatorami francuskiej tradycji kulturowej okrzyknięto także innych byłych modernistów – André Dunoyera de Segonzaca, Maurice’a de Vlamincka, Auguste’a Herbina i Jeana Metzingera.

## II. 33. André Derain, *Portret Alice Derain*, 1920-1921

---

<sup>108</sup> Do grona francuskich klasyków tworzących zrewidowany po Wielkiej Wojnie kanon sztuki narodowej zaliczano Georges’a de la Toura, Jeana Baptiste’a Siméona Chardina, braci Le Nain, Nicolasa Poussina, Jacques’a-Louisa Davida, Camille’a Corota i Gustave’a Courbeta. W dyskursie nacjonalistycznie sprofilowanej historiografii sztuki dostrzeżono także istotne znaczenie sztuki ludowej i sztuki naiwnej, której najwybitniejszym eksponentem był Douanier Rousseau (Storr, *Modern Art despite Modernism*, s. 50).

Il. 34. Andre Dunoyer de Segonzac, *Na stole*, c. 1926

Il. 35. Jean Metzinger, *Żonglerka*

Il. 36. Auguste Herbin, *Na wsi, Bellevue, Cassis*, 1923

Il. 37. Maurice de Vlaminck, *Port Le Havre*, 1925

Nawróceni na tradycyjne konwencje obrazowania, przywracali oni znaczenie takim „typowo francuskim” pojęciom jak: miara, harmonia, ład i proporcje, odnajdując malarskie motywy w rodzimym krajobrazie. Nowe pokolenie realistów przypisywało priorytetową rolę figuratywności i narracyjności obrazowania, odnosiło się z respektem do detali wiejskiego i małomiasteczkowego budownictwa. Ponadto w dyskusji o narodowych wartościach kulturowych szermierze tradycjonalizmu kładli szczególny nacisk na rzemieślniczy aspekt twórczości artystycznej, solidność warsztatową i walory artystycznej materii. Zwartość form, opisowa funkcja konturu, walorowy modelunek, oddający wolumen kształtów wtopionych w iluzyjną przestrzeń wewnątrzobrazową, klarowność i równowaga kompozycji – to w ujęciu orędowników „powrotu do ładu” nowy język plastyczny, mający wyeliminować dekonstruujące rzeczywistość ekscesy awangardy na rzecz twórczego dialogu z dawnymi mistrzami. Nowe spojrzenie na południe Francji, odmienne od hedonistycznego upojenia światłem przejaskrawiającym paletę fowistów, miało być surowe, zdyscyplinowane i pełne respektu dla ojczystej ziemi, a rustykalizacja przedstawień – wzmacniać poczucie tożsamości narodowej.

Il. 38. Roland Oudot, *Okolice Tulonu*

Il. 39. Georges Sabbagh, *Wenus Anadyomene*, 1922

Il.40. Amédée de la Patellière, *Kapiące się*, 1923

W atmosferze ksenofobii, jaka zapanowała we Francji lat 30., neorealiści zostali obwołani przez krytykę reprezentantami École Française, traktowanej jako przeciwwaga dla międzynarodowej École de Paris<sup>109</sup>. Bukoliczne sceny wiejskie, malowane przez nową

---

<sup>109</sup> Termin „École de Paris” oznaczał początkowo sztukę nowoczesną, powstającą w Paryżu po I wojnie światowej. W latach 20. jednakże rozumienie tej kategorii zostało zmodyfikowane: francuscy krytycy, m.in. Vauxcelles, George i Fels, stosowali go w odniesieniu do artystów cudzoziemców czynnych w Paryżu, głównie Żydów mieszkających na Montparnassie. W 1922 r. utworzono wystawowy aneks dla Musée du Luxembourg w postaci Musée du Jeu de Paume, w którym miała być pokazywana wyłącznie sztuka cudzoziemców. W 1923 r. Paul Ignac, przewodniczący Salon des Indépendants, zdecydował o eksponowaniu prac w sekcjach narodowych. Ksenofobiczny klimat i antysemickie nastroje zapanowały na francuskiej scenie artystycznej w latach 30., przede wszystkim na skutek Wielkiego Kryzysu, który wyeliminował z rynku sztuki zamożnych

generację realistów, wypełniły ekspozycje dorocznych salonów paryskich: Salon des Indépendants, Salon d'Automne i Salon des Tuileries, w równym stopniu jak pokazy w najbardziej znaczących galeriach Paryża – Galerie Druet, Galerie Marcel Bernheim, Galerie Bernheim-Jeune i Galerie Barbazanges. Kompensując spadek produkcji rolnej, przedstawienia te odzwierciedlały wezwanie byłego taylorysty, Luciena Romiera, do powrotu do „prawdziwej” Francji i do odzyskania etosu ojczyzny. Obrazy takie jak *Żniwiarze* Roberta Lotirona (1931), *Praca na roli* Rolanda Oudota (1933) czy *Żniwa* Gérarda Cocheta (1934) ukazywały wytężoną, lecz niezbyt znojną pracę chłopów bądź sceny sielskiego odpoczynku wiejskich rodzin. Godność chłopskiego stanu nabrała w zbiorowej wyobraźni Francuzów wymiaru metaforycznego. Ta stymulowana przez regionalistów parabolizacja społecznej klasy, pozbawionej w istocie podmiotowości, była wolna od lewicowych konotacji. Nośnikiem narodowej symboliki stały się też kobiece akty, wypełniające salony i galerie, odczytywane jako personifikacja obfitości i płodności Francji, która była silnie związana z regeneracyjną mocą ziemi<sup>110</sup>.

Il. 41. Amédée de la Patellière, *Odpoczynek na wsi*, 1925

Il. 42. André Marchand, *Wieśniak z synem*, 1935

Il. 43. Joan Souverbie, *Ziemia*, 1935

Il. 44. Rodolphe Théophile Bosshard, *Bogini*, ok. 1927

Jako konsekwencja osiedlania się tradycjonalistów na prowincji narodziła się fascynacja kulturą ludową i sztuką naiwną. W połowie lat 20. do sztuki prymitywnej nawiązywali Auguste Herbin i Jean Metzinger. Pierwszy z nich skojarzył neorealistyczny idiom malarski ze stylizacją na wzór Henriego Le Douaniera Rousseau. Protagonistami scen prowincjonalnych rozrywek uczynił mieszkańców podparyskich miasteczek. Reputacja Le Douaniera Rousseau znacząco wzrosła ok. 1925 r.; jego prace zajęły ważne miejsce na wystawie *Cents ans de peinture française*, zorganizowanej w 1922 r. przez André Lhote'a. W gronie nowych malarzy naiwnych znaleźli się Camille Bombois, André Bauchant, Louis Séraphine i René Rimbert. W okresie „szalonych” lat 20. karierę zaczął również robić Maurice Utrillo, malarz samouk, ukształtowany artystycznie pod okiem matki, malarki Suzanne (Marie Clémentine) Valadon. Obrazy Utrilla ukazywały pejzaż Montmartre'u z jego

---

kolekcjonerów i nabywców, głównie ze Stanów Zjednoczonych. Filarami francuskiego nacjonalizmu w sferze kultury stali się w latach 1930-1931 Waldemar George, André Salmon i Camille Mauclair (Golan, *Modernity and Nostalgia*, s. 150-152).

<sup>110</sup>Ibidem, s. 19.

pnącymi się w górę wąskimi uliczkami i stłoczoną zabudową, kościółkami i placykami – widoki podmiejskiej dzielnicy seksualnych uciech, dalekie w swym wyrazie od „wizerunku” paryskiej metropolii.

Il. 45. Auguste Herbin, *Nagietki*, 1925

Il. 46. Henri Le Douanier Rousseau, *Futboliści*, 1908

Il. 47. Camille Bombois, *Wędrowny atleta*, ok. 1930

Il. 48. Maurice Utrillo, *Ulica Saint-Rustique*, ok. 1920

Nowy realizm, mimo wielu morfologicznych wariantów i przybieranych form, krytycy i teoretycy sztuki we Francji uznali za styl odpowiedni dla mas, komunikatywny dla każdego, właściwy do upowszechniania idei „powrotu do człowieka”. Choć neorealizm nie potrzebował dodatkowej legitymizacji, korzeni nurtu poszukiwano w minionych wiekach.

Il. 49. Maria Blanchard, *Dziewczynka w czerni i różu*, ok. 1926

Il. 50. André Derain, *Bratanica artysty*, ok. 1934

Il. 51. Georges Sabbagh, *Akt z futrem*, 1921

Pojmowanie rodzimej tradycji jako formacyjnego kontekstu dla współczesnych i przyszłych pokoleń twórców podtrzymał Henri Lapauze, organizując w 1925 r. w Petit Palais *Exposition du paysage de Poussin à Corot*. Rzecznicy neohumanizmu powoływali się na dziedzictwo Poussina i braci Le Nain, z wielką rewerencją odnosili się do malarstwa Corota i Courbeta<sup>111</sup>. Dla rzeźby z kolei najbardziej odpowiednim rodowodem było w ich rozumieniu rodzime średniowiecze<sup>112</sup>. Szeroki rezonans wśród krytyki i publiczności wywołały dwie bliźniacze wystawy, poświęcone siedemnastowiecznemu realizmowi francuskiemu, *Les Peintres de la réalité en France au XVIIème siècle* i *Les Frères Le Nains*, zorganizowane symultanicznie w 1934 r. przez Paula Jamota (głównego kustosza Luwru) i Charles’a Sterlinga w Musée de l’Orangerie i Grand Palais. Ta druga ekspozycja koncentrowała się na spuściźnie braci

---

<sup>111</sup>Ibidem, s. 26.

<sup>112</sup>Romy Golan, polemizując z tezami Kennetha Silvera i Christophera Greena, wskazała, że dla określenia rodowodu Francji istotna była antyteza łańciski–celtycki. Południowe obszary kraju, podbite niegdyś przez Rzymian, przegrywały w historycznej rywalizacji z resztą terytorium, a szczególnie z Północą, zamieszkałą niegdyś przez Celtów, którzy oparli się Rzymianom. Zwolennicy ideologii „powrotu do ładu” wspierali początkowo tradycję celtycką, traktując ją jako etnicznie czystsza (ibidem, s. 7-10).

Antoine'a, Louisa i Mathieu Le Nain<sup>113</sup>. Poszukiwanie antenatów współczesnego realizmu wśród dawnych mistrzów, nie tylko francuskich, egzemplifikowała także zorganizowana w styczniu 1936 r. w l'Orangerie wystawa *De Van Eyck à Brueghel*. W lutym tego roku otwarto w tej samej galerii wielką retrospektywę Camille'a Corota, której towarzyszyła książkowa monografia pióra Éliego Faure'a. Z kolei w marcu znaczącymi wydarzeniami były paryskie ekspozycje Rembrandta i Matthiasa Grünewalda, kwiecień zaś zapisał się we francuskiej historiografii sztuki publikacjami na temat twórczości Dürera i Rembrandta autorstwa Henriego Focillona. W 1936 r. można było zaobserwować szczególną intensyfikację promocji nowego realizmu. Służyła temu m.in. wystawa *Le Réalisme et la Peinture*, urządzona w paryskiej Galerie Billet-Worms, prezentująca bardzo zróżnicowane idiomy realistycznej postawy: od Marcela Gromaire'a poprzez Édouarda Goerga po André Lhote'a.

Il. 52. Marcel Gromaire, *Flamandzki żniwiarz*, 1924

Il. 53. Édouard Goerg, *Miasto*, 1923

Il. 54. André Lhote, *Port w Bordeaux*, 1929

Wagę odradzających się w szybkim tempie realistycznych paradygmatów

---

<sup>113</sup> Obie wystawy służyły zarówno propagowaniu ideologii *retour à l'ordre*, jak i sprzężonej z nią koncepcji *retour au réel*. Stąd tworzenie w Orangerie zestawień dzieł siedemnastowiecznych i dwudziestowiecznych: prac Sébastiena Stoskopffa i André Deraina, braci Le Nain i Pabla Picassa, Georges'a de La Toura i René Magritte'a, Jeana Hélicona, Roberta Humblota czy Balthusa. Uwypuklona w ten sposób sieć analogii, inspiracji i powinowactw potwierdziła walor plastycznej formy, rytmu i harmonii kompozycyjnej oraz dążenie do monumentalizacji postaci ludzkiej, znamienne dla francuskiej sztuki niezależnie od epoki i jej stylu. Ekspozycję postrzegano w kategoriach rewizji dotychczasowego dyskursu francuskiej historii sztuki, skoncentrowanego na malarzach faworyzowanych przez dwór Wersalu. Autorzy ekspozycji badali też opozycję realizm – klasycyzm, klasycyzm wywiedziony ze sztuki Poussina i Claude'a Gellégo. Centralną pozycję w obszarze realizmu zajęli w tym pokazie trzej bracia Le Nain; kwestię identyfikacji dzieł Antoine'a, Louisa i Mathieu rozstrzygnął ostatecznie Paul Jamot. Najważniejszą postacią, „odkrytą” przez Sterlinga i okrzykniętą z miejsca wielkim mistrzem francuskim, stał się Georges de La Tour, twórca religijnych i rodzajowych obrazów prezentujących swoistą formułę realizmu, zsyntetyzowanych formalnie, scenicznie aranżowanych, utrzymanych w poetyce nokturnu, udratyzowanych luministycznymi kontrastami. Do narracji obok Phillipe'a de Champagne'a wpisano także nazwiska mało znane, takie jak Lubin Baugin i Jacques Linard, czy „barokistów” Valentina de Boulogne, Simona Voueta i Claude'a Vignona. Na płaszczyźnie ideologicznej ekspozycja w Orangerie była symptomatyczna dla obrazu Francji stabilnej, społecznie uporządkowanej, zdominowanej przez światło elity burżuazyjnej wyznającej ideały współczesnego humanizmu. Tej przełomowej dla historii sztuki francuskiej XVII w. wystawie poświęcono w 2006 r. ekspozycję otwierającą pawilon Orangerie po kilkuletniej renowacji *Orangerie, 1934: les „peintres de la réalité”* (Paris, Musée de l'Orangerie, 22 listopad 2006–5 marzec 2007); rekonstrukcji międzywojennej wystawy dokonał wówczas Pierre Georgel. W polskim piśmiennictwie o sztuce retrospektywne tendencje we francuskim wystawiennictwie lat 30. omawiał Jan Gralewski. Świadczyły one zdaniem krytyka o potrzebie głębszej refleksji nad istotą i funkcją sztuki w społeczeństwie, o rewizji założeń sztuki nowoczesnej i odwołaniu od modernistycznej awangardy (*Plastyka w Europie 1935-1936*, s. 5-8).

uzmysłowiła dobitnie publikacja *La Querelle du réalisme*<sup>114</sup>, będąca wynikiem dyskusji zorganizowanej w Maison de la Culture kilka dni po zwycięstwie odniesionym podczas wyborów 1936 r. przez socjalistyczny Front Ludowy, utworzony w listopadzie 1935 r.<sup>115</sup> Debata, mająca na celu konceptualizację realizmu, określenie wyróżników tego odradzającego się wciąż na nowo nurtu, przyciągnęła intelektualistów i twórców różnych opcji, zarówno tych, którzy byli zaangażowani po lewej stronie sceny politycznej, jak i sympatyków prawicy, m.in.: Légera, Le Corbusiera, Marcela Gromaire'a, Louisa Aragona, Jeana Lurçata i Lhote'a. Choć dyskusja wykazała brak konsensusu w kwestii zdefiniowania kategorii realizmu, stanowiska zwolenników lewicy, wspierających sztukę popularną, i orędowników prawicy, optujących za sztuką narodową, okazały się zbieżne: zanegowano ostatecznie abstrakcję jako sztukę niezrozumiałą dla mas i dostępną jedynie dla wykształconej elity burżuazyjnej. Wspólny był też postulat oczyszczenia rodzimej sztuki z obcych wpływów<sup>116</sup>. Do tezy o szkodliwości zewnętrznych oddziaływań wielokrotnie powracał Waldemar George w swej książce *L'Esprit français et la peinture française* (1931), w której realizm uznał za jedyny prawdziwie francuski styl<sup>117</sup>. Aragon, który od czasu uczestnictwa w Drugim Międzynarodowym Kongresie Rewolucyjnych Pisarzy w Moskwie w 1932 r. koncentrował się na „literaturze proletariackiej” i „realizmie socjalistycznym”, również utrzymywał, że każdy naród ma własne korzenie kulturowe i krytykował podatność na obce wpływy; respektowanie narodowego dziedzictwa postrzegał jako jedyną drogę do uniwersalizmu, zbliżając się tym samym do stanowiska George'a.

Sympatycy lewicy i zwolennicy prawicy skupiali jednak uwagę na odmiennych aspektach realizmu: ci pierwsi – na jego społecznych uwarunkowaniach i ideologicznym przesłaniu, ci drudzy – na morfologicznych jakościach dzieł sztuki. Podobne napięcie występowało w relacjach dwóch ugrupowań artystycznych, tworzących trzon realistycznego nurtu: Les Peintres de la Réalité Poétique, grupy ukonstytuowanej w 1930 r., oraz Forces Nouvelles, grupy, dla której drogę ekspansji torowali od 1935 r. Waldemar George i René Huyghe. Oba ugrupowania opowiedziały się za figuracją i narracją w malarstwie, solidnym warsztatem artystycznym, nawiązywaniem do tradycji i powrotem do natury<sup>118</sup>. O ile jednak

---

<sup>114</sup>*La Querelle du réalisme*, Paris 1936. Serge Fauchereau (wstęp), *La Querelle du réalisme*, Paris 1987.

<sup>115</sup>Helen Graham, Paul Preston (red.), *The Popular Front in Europe*, London 1987.

<sup>116</sup>Ten aspekt debaty z 1936 r. podkreśliła mocno Golan w *Modernity and Nostalgia*, s. 123-128.

<sup>117</sup>George dostrzegał zdolność francuskiej sztuki do samodzielnej ewolucji i dogłębnej absorpcji obcych wpływów, prowadzącej do narzucania własnej dyscypliny formalnej zagranicznym artystom działającym na terenie Francji (*Pour l'art français*, „Beaux-Arts” 1938, nr 301, s. 1).

<sup>118</sup>Wstęp, w: *Le Retour au sujet*, kat. wyst., Galerie Billet-Worms, Paris 1935; przedruk w: *Forces Nouvelles 1935-1939*, kat. wyst., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1980; Anna Wierzbicka, *Appels d'Italie*:

„malarze rzeczywistości poetyckiej” – Roland Oudot, Maurice Brianchon, Christian Caillard, Jules Cavallès, Raymond Legueult, Roger Limouse, André Planson, Roger Chapelain-Midy i Constantin Téréchkovitch – zdradzali kolorystyczne i dekoracyjne predylekcje, gloryfikowali idylliczność i intymizm spod znaku Henriego Matisse’a i Pierre’a Bonnard, o tyle członkowie Forces Nouvelles dawali wyraz lewicowym poglądom. Henri Jannot, Jean Lasne, Alfred Pellan, Robert Humblot, Georges Rohner, Pierre Tal-Coat, Jacques Despierre, Jean Lurçat i André Fougeron ukazywali dramaty proletariatu i chłopską nędzę w dobie Wielkiego Kryzysu oraz tragiczne epizody wojny domowej w Hiszpanii.

Il. 55. Pierre Bonnard, *Jadalnia*, 1925

Il. 56. Maurice Brianchon, *W teatrze*, ok. 1930

Il. 57. Henri Jannot, *Człowiek z plugiem*, 1937

Il. 58. Robert Humblot, *Okropności wojny*, 1937

Il. 59. Georges Rohner, *Topielec*, 1939

Il. 60. Georges Rohner, *Żniwiarz*, 1936

Wskazując swe afiliacje w sztuce muzealnej – malarstwie Georges’a de La Toura i braci Le Nain – odrzucali zdecydowanie tradycję impresjonizmu, poetykę kubizmu i surrealizmu<sup>119</sup>. W samym jądrze tradycjonalistycznego nurtu Waldemar George usytuował twórców, których ochrzcił mianem neohumanistów, m.in. Christiana Bérarda, Eugène’a Bermana, Helmuta Kollego, Josepha Flocha, Jacques’a Zuckera, Léona Zacka i Paula Tchelitcheva. W tym międzynarodowym *milieu*, które skonsolidowało się już w 1924 r. podczas wystawy w paryskiej Galerie Druet, zarysowała się tendencja do rewitalizacji konwencji przedstawieniowych wielkich klasyków – Rafaela, Poussina, Claude’a Lorraina i Jeana-Baptiste’a-Camille’a Corota. Sięgająca do muzealnych zasobów stylizacja była skorelowana z antropocentryczną tematyką – obrazowaniem ludzkiej egzystencji<sup>120</sup>.

Na początku lat 30. pojawiły się we Francji czasopisma takie jak „L’Homme Réel”, „L’Homme Nouveau”, „L’Ordre Nouveau”, na łamach których specjaliści od ekonomii i polityki oraz intelektualiści spierali się o przyczyny Wielkiego Kryzysu. Rozczarowani

---

Waldemar George’s Texts on Art Dating from the Early Nineteenth-Thirties, w: Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past*, s. 66.

<sup>119</sup> Zakres muzealnych inspiracji ugrupowania obejmował także sztukę Mantegny, Ingres’a, Davida, Philippe’a de Champaigne i Francisca de Zurbarána (Andrzej K. Olszewski, *L’un des problèmes de l’art français des années trente*, w: *Forces Nouvelles 1935-1939*, s. 17-21).

<sup>120</sup>Wierzbicka, *Appels d’Italie*, s. 72.

doktrynami, które wprowadziły najbardziej uprzemysłowione państwa w „uścisk” drapieżnego kapitalizmu, dyskutanci o rozmaitej proveniencji politycznej, uzbrojeni w hasło „ni droite ni gauche”<sup>121</sup>, odrzucili zgodnie marksistowską koncepcję „l’homme économique” i demokratyczną ideę „l’homme abstrait” na rzecz postulatu „l’homme réel” i „l’homme concret”. W centrum debaty znalazł się neokorporacjonizm, wywodzący się ze średniowiecznej organizacji cechowej, stymulujący tworzenie zawodowych i regionalnych stowarzyszeń, które miały się składać na naturalny organizm społeczny<sup>122</sup>. Bolączki stechnicyzowanej cywilizacji miało zażegnać odrodzenie antropocentryzmu, skupienie uwagi na ludzkiej psychice i egzystencji. W sztukach plastycznych służyły temu celowi na równi konwencje przedstawieniowe neorealizmu i neoklasycyzmu, nurtów wzajemnie się dopełniających i częściowo nakładających się na siebie, równie silnie spokrewnionych ze sztuką dawną, w międzywojennej Francji trudnych niekiedy do rozgraniczenia.

### Nowy klasycyzm

Jako odpowiedź na Biennale w Wenecji 1928 r., podczas którego z inicjatywy André Salmona zaprezentowano kosmopolityczną École de Paris, Waldemar George wraz z Amédée Ozenfantem i Mariem Tozzim w 1930 r. pod hasłem „Appels d’Italie” zorganizowali ekspozycję neoklasycystów – Francuzów i osiadłych w Paryżu Włochów, skupionych w Groupe d’Italiens de Paris, uznających przewagę tradycji łacińskiej w sztuce<sup>123</sup>. Prezentacja obejmowała m.in. prace Massima Campigiego, Alberta Saviniego, Gina Severiniego i Maria

---

<sup>121</sup> Zeev Sternhell, *Ni Droite ni gauche: L’idéologie fasciste en France*, Paris 1983.

<sup>122</sup> W myśl postulatów rzeczników neokorporacjonizmu walka klasowa i chaotyczna nadprodukcja, dwa wielkie grzechy kapitalizmu i przyczyny ekonomicznego kryzysu, miały ustąpić miejsca autonomicznym korporacjom mogącym decydować o typie prowadzonej produkcji i rynkowych cenach wytwarzanych produktów. Na skutek politycznych rozgrywek między Francją, Niemcami i Stanami Zjednoczonymi Ameryka zajęła w oczach Francuzów miejsce Niemiec, jako „mechaniczne monstrum”. Byli moderniści promowali nie tyle ideę rolniczej Francji, ile koncepcję dialektycznej równowagi między przeszłością a teraźniejszością, naturą a przemysłem, krytykując amerykański fordyzm, taylorizm, kulturę konsumencką i masmedia. Pod wpływem filmu Fritza Langa *Metropolis* (1926) padały wezwania do tworzenia nowego humanizmu i przeciwstawienia się brutalnej bezwzględności maszyny; nawoływano do deproletaryzacji mas. Budowano manichejską opozycję pomiędzy zurbanizowaną Ameryką a wiejsko-arkadyjską Francją.

<sup>123</sup> George, *Appels d’Italie*, w: *Catalogo della XVII Biennale di Venezia*, Venezia 1930. Swoją nowo narodzoną kult dla tradycji śródziemnomorskiej wyraził George już w 1929 r. w artykule pod znamienym tytułem *Retour à l’Italie (Lettre ouverte à Georges Marlier)*, „Cahiers de Belgique” 1929, nr 6, s. 14. Krytyczno-publicystyczną karierę George’a prześledził Matthew Affron (*Waldemar George*, s. 171-204). Ewolucji poglądów estetycznych George’a poświęcone są publikacje Anny Wierzbickiej: *Polsko-francuski krytyk Waldemar George i jego poglądy na sztukę*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2004, nr 1-2, s. 145-165; eadem, *We Francji i w Polsce 1900-1939: sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009, s. 243-267; eadem, *Appels d’Italie*, s. 65-86.



Tozziego – twórców związanych z czynnymi w Paryżu Rogerem de La Fresnayem, Amédée Ozenfantem, Léopoldem Survagem, Christianem Bérardem, Eugènem Bermanem i Paułem Tchelitchem. Tendencję do uaktualnienia śródziemnomorskiej tradycji antycznej w postaci zmodernizowanego klasycyzmu stymulowali głównie Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Filippo de Pisis i Renato Paresce. W katalogowym eseju George zaproponował nowy program artystyczny, nadając priorytetowe znaczenie estetyce italianizującej<sup>124</sup>. W tym samym roku krytyk postulował we Francji rewizję wielkich wartości klasycznych i głosił początek renesansu kultury Grecji i Rzymu, opowiadając się za duchową dominacją Włoch w Europie. W latach 30. George konsekwentnie dowodził, iż italo-filskie i klasycyzujące nurty w sztuce współczesnej zapowiadają okrzepnięcie i ekspansję faszystowskiej ideologii nie tylko we Francji, lecz także w całej Europie<sup>125</sup>. W propagowaniu klasycznych norm estetycznych wtórowało George’owi spore grono krytyków, wśród nich Louis Vauxcelles, Germain Bazin i Bernard Champigneulle.

Il. 61. Mario Tozzi, *Fabryka snów*, 1929

Il. 62. Léopold Survage, *Rybaczki z Collioure*, 1930

Il. 63. Filippo de Pisis, *Martwa natura z rzeźbą*, 1927

Termin „klasyczny” miał we francuskim dyskursie o kulturze wiele konotacji, odnoszących się zarówno do greckiego i rzymskiego antyku oraz włoskiego renesansu, jak i do sztuki na dworze Franciszka I w Fontainebleau, malarstwa Nicolasa Poussina i siedemnastowiecznej kultury „le grand siècle”, sztuki Jacques’a-Louisa Davida oraz Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingres’a. Twórczość Pabla Picassa najpełniej egzemplifikowała ten zwrot ku klasycyzmowi, począwszy od nawiązujących do sztuki Ingres’a portretów przyjaciół z ok. 1915 r. – prac o zintensyfikowanym linearyzmie i subtelnym modelunku walorowym<sup>126</sup>. Po 1916 r. artysta odwoływał się do idei *latinité* – łacińskiej genealogii Francji blisko spokrewnionej z Italią poprzez sąsiedztwo i walkę przeciwko wspólnemu wrogowi –

---

<sup>124</sup>Affron, *Waldemar George*, s. 187-188.

<sup>125</sup> Podczas sponsorowanej przez Ligę Narodów debaty „Sztuka i współczesna rzeczywistość – sztuka i państwo”, odbywającej się w ramach weneckiego biennale 1934 r., George utrzymywał, że interwencjonistyczna polityka kulturalna włoskiego rządu stanowi modelowe rozwiązanie dla europejskiego porządku kulturowego (Ibidem, s. 180, 192)

<sup>126</sup>Cowling, Mundy (red.), *On Classic Ground*, s. 216. Robert Storr wskazał obraz *Malarz i modelka* z 1914 r. jako pierwszą pracę Picassa, utrzymaną w poetyce neoklasycyzmu, choć niepozbawioną zniekształceń perspektywy i proporcji (Storr, *Modern Art despite Modernism*, s. 46).

barbarzyńskim Niemcom<sup>127</sup>. We wczesnych latach 20. kult czystej linii zastąpiły w jego obrazowaniu monumentalne kobiece akty, odsyłające do prefidiaszowej tradycji – postaci o przeskalowanych stopach i dłoniach, masywnych, doryckich proporcjach i „rzeźbiarskiej” bryłowatości, wydobytej kontrastową grą światła i cienia, które podawały w wątpliwość klasycyzm jako uniwersalną miarę piękna. Swą atletyczną posturę eksponowali w kadrach jego kompozycji nadzy wojownicy, uzbrojeni we włócznie, i grający na fletni Pana pasterze, a także młode kobiety w ponadczasowych „kanelowanych” szatach, odpoczywające przy orzeźwiającym źródle.

## II. 64. Pablo Picasso, *Wielki akt z draperią*, 1923

Fascynacja Picassa archaicznym prapoczątkiem śródziemnomorskiej kultury i mitologii przejawiała się w wielu formułach przedstawieniowych i artystycznych mediach, poczynając od parafrazy po pastisz i parodię<sup>128</sup>, od wielkoformatowego malarstwa sztalugowego po rysunek i grafikę. Ironiczny dystans, jaki Picasso przyjął w stosunku do greko-rzymskiego antyku, znalazł wyraz w serii 100 akwafort, zwanej *Serią Vollarda* (1930-1937), oraz w ilustracjach do *Metamorfóz* Owidiusza (1931), wydanych przez Alberta Skirę, i do komedii Arystofanesa *Lizystrata* (1934)<sup>129</sup>. Mit złotego wieku utracił w przewrotniej interpretacji Picassa swój koturnowy wymiar (utrwalony przez akademię), stając się obrazem radosnej sielanki, ciągłego flirtu bogiń, satyrów i minotaurów, upojnych bachanaliów, hedonizmu i erotycznej przyjemności. Artysta poddawał tym samym próbie granice swej antyawangardowości, a grę z dawnymi mistrzami prowadził, nie porzucając całkiem plastycznych rozwiązań, wynikających z doświadczeń kubizmu. O jego poliwalentnym stosunku do tradycji świadczyło syntetyzowanie bądź kontrastowanie tak odmiennych punktów odniesienia w przeszłości, jak realizm obrazowania braci Le Nain, liryzm Corota, arkadyjskość Pierre’a Puvis de Chavannes’a, mieszczańska sielankowość Auguste’a Renoira

---

<sup>127</sup> W 1917 r. Picasso odbył wraz z baletem Siergieja Diagilewa podróż do Rzymu, podczas której odwiedził także Neapol i Pompeje. Zarówno freski pompejańskie, jak i kolekcja Farnese w neapolitańskim Museo Archeologico Nazionale odcisnęły niezatarte piętno w pamięci artysty (John Richardson, Marilyn McCully, *A Life of Picasso*, t. 3: *The Triumphant Years, 1917-1932*, London 2007, s. 27). W latach 20. rzymskie, neapolitańskie i pompejańskie reminiscencje łączyły się w obrazowaniu Picassa z wieloma innymi bodźcami wizualnymi, gromadzonymi podczas zwiedzania europejskich muzeów, a także z młodzieńczą fascynacją archaiczną Grecją (Christopher Green, Jens M. Daehner, *Modern Antiquity: Picasso, De Chirico, Léger, Picabia*, kat. wyst., The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2011, s. 127).

<sup>128</sup> Alexandra Parigoris, *Pastiche and the Use of Tradition, 1917-1922*, w: Cowling, Mundy (red.), *On Classic Ground*, s. 304-305.

<sup>129</sup> Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge, Mass. 2000.

i pointylizm Georges'a Seurata<sup>130</sup>.

Swoj artystyczny profil zmodyfikował też na początku lat 20. „bliźniak” Picassa z czasów analitycznego kubizmu, Georges Braque. W 1922 r. artysta namalował w dwóch wersjach monumentalną personifikującą płodność *Kaneforę*<sup>131</sup>, w której badacze dopatrują się zarówno inspiracji figurą Sybilli z fresku Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej, jak i nawiązań do reliefów Jeana Goujona, zdobiących szesnastowieczną Fontannę Niewiniątek w Paryżu<sup>132</sup>. To nowe wcielenie kobiety, masywnej i dostojnej, będącej antytezą wczesnomodernistycznej *femme fatale*, interpretowane było jako upostaciowanie urodzajnej matki ziemi, na wskroś francuskie, lecz wywodzące się w równym stopniu z imaginarium Corota i Renoira, co z rodu greckich i rzymskich kariatyd<sup>133</sup>. W okresie tym Braque podporządkował sensualizm malarskiej materii intelektualnej dyscyplinie i koncepcji obrazowego *decorum*.

Il. 65. Georges Braque, *Kanefora*, ok. 1923

Il. 66. Georges Braque, *Martwa natura z białym obrusem*, 1925

Opisując w 1920 r. pracownię Juana Grisa, kolejnego modernisty, który zdystansował się wobec kubistycznego eksperymentu, Daniel-Henry Kahnweiler zaświadczył, iż do ścian poprzypinane były reprodukcje obrazów Jeana Fouqueta, braci Le Nain, François Bouchera i Ingres'a<sup>134</sup>. Choć niejednorodność tego drzewa genealogicznego może zaskakiwać, trzeba pamiętać, że teoretycy i twórcy międzywojennych dekad obsesyjnie niemal poszukiwali antenatów wśród dawnych mistrzów różnych epok. Na tradycyjne formuły przedstawieniowe nawrócił się również Fernand Léger, scalając na powrót postać ludzką i wprowadzając do repertuaru tematycznego martwą naturę oraz pejzaż – motywy podporządkowane klasycznemu rygorowi kompozycyjnemu. Ten nowy idiom malarski nie był jednak wolny od fascynacji współczesnym industrializmem. Krągłe figury kobiecych aktów, uformowane na wzór addytywnie poskładanych mechanicznych cylindrów, wpisywał Léger w regularny rytm zgeometryzowanych wnętrz o stylistyce art déco.

Il. 67. Fernand Léger, *Trzy kobiety. Śniadanie*, 1921

---

<sup>130</sup>Storr, *Modern Art despite Modernism*, s. 47-48.

<sup>131</sup>Cowling, Mundy (red.), *On Classic Ground*, s. 46.

<sup>132</sup>Silver, *A More Durable Self*, s. 21.

<sup>133</sup>Storr, *Modern Art despite Modernism*, s. 53.

<sup>134</sup>Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris. His Life and Work*, tłum. Douglas Cooper, London 1947, s. 92.

## II. 68. André Derain, *Akt z dzbanem*, 1925

André Derain z z kolei, artysta, którego plastyczna „mowa” przechodziła liczne metamorfozy, wykonywał pod koniec drugiej dekady XX w. reliefowe twarze-maski z metalu, odsyłające do rekwizytów greckiego teatru (*Domniemany portret Alice Derain*, 1918-1919)<sup>135</sup>. W malarstwie zaś już w 1910 r. uspokoił fowistyczną paletę i powrócił do tradycyjnej kompozycji, kierując się słynną sentencją Cézanne’a o powtarzaniu Poussina według natury<sup>136</sup>. Rezygnując z „drażnienia” siatkówki oka ostrymi tonami chromatycznymi, Derain podporządkował optyczne wrażenia zmysłowi konstrukcji i poczuciu plastyczności walorowo modelowanych form. Malowane przez niego w latach 20. i 30. pejzaże, martwe natury, portrety i akty stanowiły znakomity przykład tradycyjnego kunsztu warsztatowego, realizacji hasła *retour au métier*. Jako neoklasycystę wspierał Deraina André Salmon, który widział w nim twórcę osobnego, „poddającego się wyłącznie wpływowi wiecznych mistrzów”<sup>137</sup>. O ile Picasso przez szermierzy sztuki narodowej – René Huyghe’a, Waldemara George’a i Pierre’a Courthiona – był postrzegany jako artysta rewoltujący artystyczne środowiska i nomadyczny cudzoziemiec, o tyle Braque i Derain, a szczególnie Henri Matisse i Pierre Bonnard stali się w ich oczach wyznacznikami francuskości<sup>138</sup>. W 1939 r. Matisse został okrzyknięty przez Jeana Cassou „wybitnym reprezentantem śmiałego i klarownego francuskiego geniuszu”<sup>139</sup>. Niedawny lider fowistów, gwałtownie przełamujący zastane normy estetyczne, respektujący, a zarazem rewidujący artystyczną tradycję, nadał mitologicznym tropom oryginalną formę, która została uznana za idiom rodzimy, o czym miało zadecydować głębokie osadzenie Francji (jako potęgi kolonialnej na afrykańskim lądzie) w kulturze śródziemnomorskiej<sup>140</sup>. W 1929 r. artysta stworzył m.in. nowoczesną wersję motywu „porwania Europy”, współgrającą z poetyką hedonizmu zaklętą w wizerunkach „odalisek”, malowanych w latach 20. w Nicei, zmysłowych kobiet wylegających się leniwie na tle wzorzystych tapet i orientalizujących

---

<sup>135</sup>André Derain, Françoise Marquet, Suzanne Pagé, Tomas Llorens, *André Derain. Le peintre du „trouble modern”*, kat. wyst., Musée d’Art Moderne et de la Ville de Paris, Paris 1994, s. 316-321.

<sup>136</sup>Ibidem, s. 174-247.

<sup>137</sup>André Salmon, *André Derain*, „L’Amour de l’Art” 1920, nr 1, s. 196; cyt. za: James D. Herbert, *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics*, New Haven 1992, s. 180.

<sup>138</sup>René Huyghe, *Le cubism: Introduction*, w: idem (red.), *Histoire de l’art contemporain*, Paris 1935, s. 213; George, *Dualité de Matisse*, „Formes” 1931, nr 16, s. 94; Pierre Courthion, *Henri Matisse*, Paris 1934, s. 19. Postawa Bonnarda, który opuścił na dobre Paryż, by osiąść na południu Francji, potwierdziła regionalistyczne tendencje w polityce kulturalnej rządu (Lucie-Smith, *Art of the 1930s*, s. 16).

<sup>139</sup>Jean Cassou, *Matisse*, Paris 1939, bp.

<sup>140</sup>James D. Herbert, *New Wine in Old Bottles: French Art Following World War I*, w: Silver (red.), *Chaos & Classicism*, s. 141.

parawanów w salonie lub w pracowni z widokiem na morze. Dekoratywna formuła obrazowania Matisse'a (łącząca bogatą chromatykę z umiarkowaną szkicowością i spłaszczoną przestrzenią wewnątrzobrazową) była postrzegana jako egzemplifikacja francuskiego nowego klasycyzmu.

## II. 69. Henri Matisse, *Odaliska z parawanem*, 1923

Morfologiczne cechy klasycznego antyku – oszczędność, ład i harmonia – stały się punktem odniesienia także dla niektórych eksponentów awangardy. Kreowaniu plastycznego ekwiwalentu śródziemnomorskiego imaginarium, eksploracji zbiorowej pamięci, sięgającej czasów archaicznej i klasycznej Grecji, służyła m.in. technika modernistycznego kolażu. Florence Henri, wykształcona w awangardowych środowiskach Europy amerykańska fotograficzka, tworzyła wizyjne „krajobrazy wewnętrzne”, scalając w kadrach swych zdjęć fragmenty greckich posągów, śródziemnomorskiego pejzażu i zastygłej na kształt skały, sfałdowanej materii (*Kompozycja. Gloria jaką była Grecja*, ok. 1933). W 1922 r. Le Corbusier pisał na łamach „L'Esprit Nouveau”: „Rzymski. To słowo ma znaczenie. [...] Jedność działania, klarowność celu, uporządkowanie różnych części”<sup>141</sup>. Prehistoryczne artefakty, minojskie malarstwo i cykladzkie figurynki, dostarczały wzorów purystom w esencjonalnym obrazowaniu przedmiotów. Malarstwo wazowe służyło jako modelowy zasób figuralno-ornamentalny dla designerów *haute couture* – Edwarda Molyneux'go i Madeleine Vionnet<sup>142</sup>. W promujących sztukę nowoczesną „Cahier d'Art” Christiana Zervosa opublikowano w latach 1926-1933 wiele ilustrowanych artykułów poświęconych sztuce egejskiej. Stylistyka czarnofiguralnego malarstwa wazowego została przewrotnie użyta przez Francisa Picabia, który odrzuciwszy w 1921 r. dadaizm jako przebrzmiałą postawę artystyczną, podjął krytykę współczesnej mody na klasycyzm<sup>143</sup>. Czarna sylweta męskiego aktu, którego genitalia przesłania liść winorośli w kompozycji *La feuille de vigne* (1922), stanowiła pastisz greckiego wzorca, a zarazem nawiązywała aluzyjnie do obrazu Ingres'a *Oedipe e le Sphinx* i, pośrednio, do antycznej rzeźby przechowywanej w zbiorach Luwru *Hermes zawiązujący sandał*<sup>144</sup>. W 1925 r. Picabia opuścił Paryż, by osiąść na Lazurowym Wybrzeżu, co wprowadziło istotną cesurę w jego nihilistycznym awangardyzmie i zapoczątkowało fazę adaptacji antycznych modeli. W realizowanej w latach 1928-1932 serii

<sup>141</sup>Le Corbusier, *La leçon de Rome*, „L'Esprit Nouveau” 1922, nr 14. Cyt za: Silver, *Esprit de corps*, s. 375.

<sup>142</sup>Idem, *A More Durable Self*, s. 33-34.

<sup>143</sup>Francis Picabia, kat. wyst., Galeries nationales au Grand Palais, Paris 1976, s. 112.

<sup>144</sup>Green, Daehner, *Modern Antiquity*, s. 107.

obrazów *Les transparences*, imitującej technikę negatywowego fotomontażu, Picabia odwoływał się do licznych, niekiedy heterogenicznych źródeł, stosując zasadę iluzyjnego nawarstwiania wyraziście okonturowanych postaci, twarzy, dłoni, zwierząt, roślin i ornamentów zapożyczonych z dzieł Sandra Botticellego, Piera della Franceski, Annibalego Carracciego i Guida Reniego, oraz rzymskiej rzeźby, pompejańskich malowideł i mozaik<sup>145</sup>. Wykreował w ten sposób enigmatyczne obrazy o trudnych do odkodowania sensach stanowiące idiosynkratyczny idiom nowego klasycyzmu, którego wymowa do dziś pozostaje nieczytelna dla badaczy pieczołowicie odszukujących w muzealnych kolekcjach prototypy jego przedstawień. Antycypując postmodernistyczne strategie cytowania i intertekstualne dialogi, Picabia wpisał zarówno antyk, jak i nowożytny klasycyzm w cudzysłów.

## II. 70. Francis Picabia, *Ganga*, 1927-1928

Również francuscy surrealiści nie byli nieczuli na powaby powojennego neoklasycyzmu, choć zamiast do apollinińskiej harmonii odwoływali się do dionizyjskiego upojenia, wyzwalającego stłumione instynkty (Zygmunt Freud posługiwał się greckim mitem w badaniu neurozy). Na łamach „*Minotaure*” ukazywały się teksty André Bretona, których protagonistami były hybrydyczne, na wpół ludzkie, na wpół zwierzęce postacie, zaczerpnięte z repertuaru śródziemnomorskiej mitologii, symbolizujące przewrotny stosunek do antyku. Salvador Dalí zaś przepruł gipsową kopię kultowej rzeźby Wenus z Milo szufladami zaopatrzonymi w gałki z futra norek, przeobrażając figurę bogini w kuszącą puszystością pomponów „komodę” – rezerwar tajemnych, archetypicznych treści (*Wenus z Milo z szufladami*, 1936)<sup>146</sup>. Podejmując grę z pozornie anachronicznymi konwencjami przedstawieniowymi minionych epok, większość surrealistów, respektujących figuratywność obrazowania, nobilitowała *de facto* ich reaktywację. Dążąc do urealnienia marzeń sennych, zaskakujące przestrzenie i obiekty „wydobyte” z podświadomości przedstawiali oni iluzjonistycznie, z warsztatową precyzją godną dawnych mistrzów. Akcentowanie tradycyjnego *métier* stało się znamiennym rysem malarstwa Belgów – René Magritte’a i Paula Delvaux (*Fazy księżycy*, 1939). Dalí natomiast dysponował najmniejszym w gronie surrealistów potencjałem do wykreowania własnej formuły nadrealizmu i największym apetytem na komercyjny sukces i międzynarodową popularność; stąd też nie tylko został z

---

<sup>145</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>146</sup> Michael Raeburn (red.), *Salvador Dali: the Early Years*, kat. wyst., South Bank Centre, London 1994.

kręgu Bretona szybko usunięty, ale dał się zakwalifikować jako reprezentant ariergardy<sup>147</sup>.

II. 71. Salvador Dalí, *Wenus z Milo z szufladami*, 1936

II. 72. René Magritte, *Głos przestrzeni*, 1931

II. 73. Paul Delvaux, *Pigmalion*, 1939

Surrealiści chętnie odwoływali się do bogatego w erotyczne podteksty obrazu Balthusa *Ulica* (1933), w którym syntetyzująca aranżacja ulicznej zabudowy i stylizacja postaci przechodniów na podobieństwo manekinów były oparte na malarstwie Piera della Franceski<sup>148</sup>. Balthus (Balthasar Kłossowski de Rola), podobnie jak wielu innych artystów, poznawał tajniki malarskiego warsztatu w galeriach muzealnych w okresie, gdy renesansowi prymitywi, tacy jak Piero della Francesca i Paolo Uccello, przyciągali uwagę ze względu na syntetyzującą formy stylistykę, a twórcy baroku, tacy jak Caravaggio, okazali się atrakcyjni ze względu na wyrazisty realizm<sup>149</sup>. Balthus włączył w krąg mistrzów, których kultywował, także Johanna Heinricha Füssiego, wczesnego romantyka, projektującego w swych wizyjnych obrazach stłumione lęki, erotyczne napięcia i seksualne pożądanie. Pierwowzorów stylistycznych szukał także w dziecięcych rysunkach i wernakularnych, lotaryńskich rycinach z Épinal. W efekcie wykreował amalgamat konwencji przedstawieniowych minionych epok z elementami współczesnej popkultury, stworzył idiom sztuki synkretycznej, a zarazem perwersyjnej, graniczącej niekiedy z obscenicznością, sztuki o obsesyjnie powracających, wariantowo ujmowanych motywach. W jego „wariacjach na temat” zamknięte w klaustrofobicznych wnętrzach, zastygłe w prowokacyjnych pozach nimfetki o lalkowatej naturze kuszą swą niedojrzałą seksualnością, inicjując grę z odbiorcą. O ile pod względem formalnym Balthus ciążył ku aktualizującym minione epoki tradycjonalistom, o tyle preferowana przez artystę tematyka zbliżała go do surrealistycznej awangardy. Drugim, początkowo fascynującym, a wkrótce irytującym surrealistów twórcą był Giorgio de Chirico, który już w pierwszej dekadzie XX w. odrzucił modernistyczną autoreferencyjność na rzecz „malarstwa metafizycznego”, symbolizującego utracony mit śródziemnomorskiej cywilizacji, a w późnych latach 20. uporczywie powracał do motywu rzymskiego gladiatora (*Triumpf*,

---

<sup>147</sup>Storr, *Modern Art despite Modernism*, s. 51-53.

<sup>148</sup>Nicholas Fox Weber, monografista artysty, utrzymuje, że obraz był prezentowany w 1933 r. na wystawie w Paryżu sponsorowanej przez czasopismo „Minotaure” (*Balthus: A Biography*, New York 1999, s. 191).

<sup>149</sup>Storr, *Modern Art despite Modernism*, s. 50; Gilles Néret, *Balthasar Klossowski de Rola. Balthus 1908-2001*, Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo 2004; Timothy Hyman, *The World New Made. Figurative Painting in the Twentieth Century*, London 2016, s. 93-101.

1928-1929)<sup>150</sup>.

Do sztuk przedstawiających powrócili w latach 20. i 30. charakterystyczni dla późnoosiemnastowiecznej poetyki włoskiej aktorzy *commedia dell'arte* – pierroci i arlekin, postacie doskonale znane z płócien Jeana-Antoine'a Watteau, a także z obrazów Paula Cézanne'a. W kompozycjach pod koniec pierwszej dekady i wczesnych 20. XX w. Picasso nadawał wizerunkom modeli przebranych w komedianckie stroje wyraz nostalgicznego smutku oraz klasycyzujący sznyt. Motywy maski i manekina zaczęły odgrywać istotną rolę w twórczości neoklasycystów i neorealistów tej miary, co Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Gino Severini, Antonio Donghi i André Derain. Także bohaterowie cyrkowej areny – jednego z ulubionych motywów francuskich (post)impresjonistów – zyskali atrakcyjność, występując w kompozycjach artystów o tak odmiennych predylekcjach estetycznych, jak związany z „Valori Plastici” Antonio Donghi i były ekspresjonista z grupy Die Brücke, Erich Heckel, który w realistycznej konwencji przedstawił członków rodziny akrobatów (*Bedini-Taffani*, 1928).

Il. 74. Antonio Donghi, *Cyrk*, 1927

Il. 75. Gino Severini, *Gra w karty*, 1924

Il. 76. André Derain, *Arlekin z gitarą*, 1924

Il. 77. Georges Rouault, *Ranny klaun*, 1932

Il. 78. Charles Dufresne, *Żonglujący arlekin*, 1937

Il. 79. Pablo Picasso, *Paul jako arlekin*, 1924

Il. 80. Gino Severini, *Martwa natura*, ok. 1930

Il. 81. Carlo Carrà, *Matka i syn*, 1917

Po eksperymentach kubizmu, futuryzmu, orfizmu i ekspresjonizmu do łask powróciła sztuka portretowa, czego znakomitym przykładem były utrzymane w stylistyce Ingres'a wizerunki żony Picassa, Olgi Chochłowej, rosyjskiej baletnicy pozującej w hiszpańskich kostiumach. Rozkwitł także gatunek autoportretowy i to nie tylko w sztuce de Chirica, który obsesyjnie przedstawiał samego siebie w rozmaitych konfiguracjach kompozycyjnych. Za typowy dla stylistyki o renesansowej proveniencji można uznać *Autoportret w malarskim fartuchu* (1932) autorstwa Fridel Dethleffs-Edelmann, w którym protagonistka Nowej

---

<sup>150</sup>Emily Braun, *Kitsch and the Avant-Garde: The Case of de Chirico*, w: Hans Dam Christensen, Øystein Hjort, Niels Marup Jensen (red.), *Rethinking Art between the Wars: New Perspectives in Art History*, Copenhagen 2001, s. 84.



Rzeczowości ukazała samą siebie z atrybutami malarskiej profesji na tle jednego z namalowanych przez siebie pejzaży, posługując się tradycyjną techniką tempery kładzionej laserunkowo na drewnianym podłożu. Kunszt dawnych mistrzów złączył się tu z opowieścią o malarstwie jako takim – jako iluzjonistycznej konwencji przedstawiania świata. Również w wizerunkach grupowych, klarownie określających przynależność społeczną i zawodową pozujących osób, nobilitującą rolę odgrywała wczesnorennesansowa stylizacja i perfekcja warsztatowa. Artystowski wymiar neoklasycyzmu, polegający na manifestowaniu artystyczno-historycznej erudycji, dobrze egzemplifikuje zarówno sztuka portretowa Wilhelma Schnarrenbergera, przedstawiciela środowiska *Neue Sachlichkeit* w Karlsruhe (*Przyjaciele*, 1924), jak i związanego z *Novecento Italiano* Ubalda Oppiego (*Trzech chirurgów*, 1926).

Il. 82. Henry de Waroquier, *Portret pani Waroquier*, 1922

Il. 83. Auguste Herbin, *Portret pani Herbin*, 1922

Il. 84. Edouard Vuillard, *Portret Aristide'a Maillola*, 1930-1935

Il. 85. Giorgio de Chirico, *Autoportret*, 1920

Il. 86. Wilhelm Schnarrenberger, *Wielki portret rodzinny*, 1925

Il. 87. Ubaldo Oppi, *Trzech chirurgów*, 1926

Reorganizujące się w ramach państw narodowych, społeczeństwa międzywojennej Europy, także te podległe faszystowskiemu, nazistowskiemu i bolszewickiemu reżimowi, łączył kult sportu i zdrowej cielesności<sup>151</sup>. Sportowa aktywność, warunkująca fizyczną sprawność, stała się atrakcyjnym motywem dla artystów różnych opcji, również dla takich awangardzistów jak należący do paryskiego ugrupowania Abstraction-Création Willi Baumeister. Baumeister sprzymierzył się w latach 20. z twórcami *Neue Sachlichkeit*, malując zgeometryzowane postacie sportowców, oddające biomechanikę ruchu ludzkiego ciała (*Skacząca na skakance*, ok. 1928)<sup>152</sup>. Marcel Gromaire z kolei ukazywał w idiosynkratycznej stylistyce odindywidualizowane, obwiedzione geometryzującym konturem postacie pływaków i tenisistek (*Nad brzegiem Marny*, 1925). Atletyczne ciała sportowców,

---

<sup>151</sup> Wolfgang Graesner, *Körpersinn, Gymnastik, Tanz, Sport*, w: Anton Kaes, Martin Jay, Edward Dimendberg (red.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley 1984, s. 684-685. Komparatystyczne zestawienie ikonografii i stylistyki artystycznej w czasach Weimarskiej Republiki i ZSRS przeprowadził też Paul Wood (*Weimar Germany*, w: Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars*, London–New Haven 1993, s. 301-311).

<sup>152</sup>Silver (red.), *Chaos & Classicism*, s. 118.

modelowane zgodnie z akademicko-klasycyzującymi regułami i reprezentujące doskonałość aryjskiej rasy, stały się zaś jednym z głównych tropów nazistowskiej ikonografii (Albert Janesch, *Sport wodny*, 1936). W faszystowskich Włoszech natomiast kult muskularnego ciała podsycał sam Mussolini, którego często fotografowano z obnażonym torsem. W latach 1928-1932 powstało w Rzymie Foro Mussolini udekorowane 59 rzeźbami przedstawiającymi młodych atletów. Do rzeźbiarzy chętnie podejmujących tematykę sportową, wywodzącą się z antycznej tradycji, należał Lorenzo Lorenzetti (*Skoczek*, ok. 1931). Franco Gentilini, malując kompozycję *Młodzieńcy nad brzegiem morza* (ok. 1934), także wzorował się na antycznych posągach. Motywy konkurujących ze sobą sportowców i sportowych „przodowników” weszły do repertuaru obowiązkowej ikonografii również w Związku Socjalistycznych Republik Sowieckich<sup>153</sup>.

Il. 88. Anton Räderscheidt, *Tenisistka*, 1926

Il. 89. Marcel Gromaire, *Tenis nad morzem*, 1928

Skupienie uwagi na poddającym się gimnastycznym ćwiczeniom i tanecznym rytmom ciała, na witalności i biologizmie, postrzeganym jako antidotum na zagrożenia przeintelektualizowanej i stechnicyzowanej cywilizacji, stało się w Europie lat 20. i 30. symbolicznym łącznikiem między starożytnością a teraźniejszością. Nowoczesna cielesność rozumiana była jako przesłanka nowego życia<sup>154</sup>.

### Nowy realizm

Jedną z naczelných kategorii pojęciowych w dekadach międzywojennych był neorealizm. Termin „nowy realizm” denotował nurt będący integralną częścią tradycjonalistycznych tendencji, odsyłający do rozmaitych wariantów realizmu, znanych z minionych wieków, a zarazem komplementarny wobec idiomów nowego klasycyzmu i przenikający się częściowo z przedstawieniowymi konwencjami koloryzmu. Odwołanie do krytycznej refleksji nad kategorią realizmu wskazuje, iż najbardziej esencjonalnym, konstytutywnym pierwiastkiem tego pojęcia był zmierzający do obiektywizmu stosunek względem otaczającej rzeczywistości, a zarazem uzmysłowia olbrzymią elastyczność tego terminu, ukazując

---

<sup>153</sup> Ann Thomas, *La politique du corps: réalité et utopie*, w: Jean Clair (red.), *Les années 1930. La fabrique de „l'Homme nouveau”*, kat. wyst., Musée des Beaux-arts du Canada, Ottawa 2008, s. 69-78.

<sup>154</sup> Kaes, Jay, Dimendberg (red.), *The Weimar Republic Sourcebook*, s. 685.

płynność granic przypisywanego mu obszaru semantycznego i różnorodność konotacji, jakie budził w poszczególnych środowiskach intelektualno-artystycznych<sup>155</sup>. Ukształtowane w latach 20. i 30. koncepcje neorealizmu odbiegały od definicji weryzmu, sformowanej przez Gustave'a Courbета w 1855 r. (akcentującej ideę *mimesis* wobec przedmiotowej rzeczywistości, a *de facto* uwikłanej w społeczno-polityczną problematykę)<sup>156</sup>. Wyróżnikiem międzywojennych paradygmatów realizmu było nakładanie na bezpośrednią obserwację świata filtru zapożyczonych z przeszłości konwencji artystycznych i hybrydyzacja kanonów „sztuki muzealnej” po to, by – dzięki tak zyskanemu dystansowi – zasygnalizować inny niż czysto empiryczny wymiar rzeczywistości<sup>157</sup>. Zbliżanie się i przenikanie neorealizmu i neoklasycyzmu, dwóch subnurtów tradycjonalizmu, możliwe było dzięki odwoływaniu się ich twórców do tych samych okresów historycznych, przede wszystkim do archetypów

---

<sup>155</sup> „Realizm” jest kategorią pojęciową bardzo szeroką, wieloaspektową, pozbawioną koherentnej definicji. Podstawową analizę sposobów stosowania tego terminu przeprowadziła Linda Nochlin w publikacjach *Realism and Tradition in Art 1848-1900* (Englewood Cliffs N.J. 1966) i *Realism* (Harmondsworth 1971; polski przekład: Wiesław Juszcak, Tomasz Przystępski, *Realizm*, Warszawa 1974, s. 14-25). Do tematu realizmu w sztuce odniósł się też Roman Jakobson (*On Realism in Art*, w: Jakobson, Stephen Rudy, *Language in Literature*, Cambridge Mass. 1987). Wypowiedzi twórców, krytyków i teoretyków sztuki XX w. dotyczące realizmu zawarte są w publikacjach: Charles Harrison, Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas* (London 1992; części IVB *Realism and Figuration* i IVC *Realism and Critique*). Tematykę wielopłaszczyznowości realistycznego nurtu w sztuce nowoczesnej rozwinęli Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment* (London–New Haven 1995), Michael Podro, *Depiction* (London–New Haven 1998), Julian Bell, *What is Painting? Representation and Modern Art* (London–New York 1999). Różnego rodzaju odcienie znaczeniowe realizmu występujące od czasów antyku oraz odpowiadające im zjawiska artystyczne przedstawił Brendan Prenderville w przekrojowej książce *Realism in 20th Century Painting* (London 2000, s. 7-12). Jak zaznaczyła Linda Nochlin, realisci akcentują to, co specyficzne, kosztem tego, co uniwersalne, preferują to, co faktyczne, negując to, co idealne (Linda Nochlin, *The Realist Criminal and the Abstract Law*, „Art in America” 1973, nr 5, s. 54-61). Klaus Herding zaś podkreślił, iż realizm, w przeciwieństwie do naturalizmu, nie implikuje wiernego naśladownictwa rzeczywistości ani nie może być mierzony miarą weryzmu (*Realismus*, w: Werner Busch (red.), *Funkkolleg Kunst: Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München 1987, s. 730-764). Zupełnie odmienny sposób rozumienia pojęcia „realizm” wprowadził rosyjski konstruktywista Naum Gabo w *Manifestie realistycznym*, opublikowanym w 1920 r., w myśl którego realny jest porządek sztuki abstrakcyjnej, ustanowiony w opozycji do imperatywu naśladowania rzeczywistości pozaartystycznej. James Malpas natomiast przyjął, że w sztuce XX w. realisci różnych opcji samookreślali się przede wszystkim jako przeciwnicy progresywnej awangardy bądź jako twórcy ignorujący wszelkiego rodzaju forpoczty (James Malpas, *Realism*, London 1997, s. 7). Dla celów tej pracy przyjmuję, że głównym założeniem realistycznej postawy, ze swej natury proteuszowej pod względem ideologicznego zaangażowania i plastycznego wyrazu, jest uważna obserwacja otaczającej rzeczywistości i przedstawienie w dziele sztuki percepcyjnego i życiowego doświadczenia; w najbardziej ortodoksyjnych formułach realizmu – z poświęceniem problematyki czysto artystycznej na rzecz wiernego oddania „prawdy” wizualnej, intelektualnej i duchowej.

<sup>156</sup> Timothy James Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London 1973; Michael Fried, *Courbet's Realism*, London–Chicago 1990.

<sup>157</sup> Badacze realistycznych tendencji w sztuce wskazują, iż od swych narodzin w połowie XIX w. realizm jest nurtem, w który wpisuje się zdumiewająco dużo różnych, często idiosynkratycznych formuł obrazowania i plastycznego przedstawiania, sprzężonych ze zróżnicowanymi przesłankami ideologicznymi i artystycznymi celami; apogea nurtu sytuują po zakończeniu Wielkiej Wojny i po 1945 r. (Malpas, *Realism*, s. 8).

renesansu, a także dzięki podobnej asymilacji niektórych elementów modernizmu, w szczególności pierwiastków syntetycznego kubizmu i fowizmu. Wspólnego mianownika dla tych trendów poszukiwał już w 1925 r. Franz Roh, ogłaszając w swej książce *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* pojawienie się nowej tendencji – realizmu magicznego. Wyjaśniając jego istotę, krytyk wprowadził trzy pojęcia: „realizm idealny”, „weryzm” i „neoklasycyzm”, dostrzegając złożoność nowego fenomenu artystycznego i wskazując różne jego odcienie. W swym dyskursie jednak Roh stosował te terminy niemal synonimicznie, potwierdzając istnienie wspólnego trzonu neorealizmu i neoklasycyzmu, wynikającego z odniesień do sztuki muzealnej. Cechy dystynktywne neoklasycyzmu i neorealizmu łatwiej było określić na płaszczyźnie semantycznej. Szermierze nowego klasycyzmu chętnie kreowali obrazy wyidealizowanego „złotego wieku” i wyobrażenia ziemskiej Arkadii, metaforycznie odnosząc się do uniwersaliów ludzkiej egzystencji. Neorealiści natomiast wnikliwie (niekiedy krytycznie) wpatrywali się w otaczającą rzeczywistość – naturalną, przedmiotową lub społeczną, postrzegając ją często przez pryzmat muzealnych klisz. Również priorytety estetyczne neoklasycystów i neorealistów mogły być (ale nie zawsze były) rozbieżne: promotorzy idiomów nowego klasycyzmu akcentowali kompozycyjny porządek i równowagę, odziedziczoną po starożytnych ideę piękna oraz zasadę warsztatowej perfekcji<sup>158</sup>. Rzecznicy realizmu natomiast odwoływali się do szerszego spektrum dawnych stylów – od dziewiętnastowiecznego mimetyzmu poprzez linearną dyscyplinę wczesnego renesansu po barokową brawurę, kultywując przy tym warsztatowy kunszt. Jednak granice między tymi dwoma modusami sztuki figuratywnej, które w latach 20. i 30. zyskały zdecydowanie na znaczeniu, pozostały elastyczne i nieklarowne<sup>159</sup>.

Wcześniejsza niż w Europie kontynentalnej próba zdefiniowania kategorii realizmu została podjęta na Wyspach Brytyjskich. Skłonność do obserwacji otaczającej rzeczywistości cechowała w pierwszej dekadzie XX w. znaczną część środowisk twórczych Wielkiej

---

<sup>158</sup> Niemniej jednak klasycyzm lat 20. XX w. przeciwstawiał się skostniałemu akademizmowi i dziewiętnastowiecznemu neoklasycyzmowi powielającemu antyczne wzory (Hugh Honour, *Neoclassicism*, Harmondsworth 1968). Nowi klasycyści wyznaczyli sobie nowe cele: reinterpretację tradycji starożytnej, a nie jej imitację.

<sup>159</sup> W dotychczasowej literaturze poświęconej sztuce międzywojennych dekad badacze nie wprowadzili w konsekwentny sposób ścisłych rozróżnień między poszczególnymi paradygmatami nowego klasycyzmu i różnymi formułami neorealizmu, traktując neorealizm i neoklasycyzm jako subnury szeroko zakrojonego nowego realizmu (Carel Blotkamp, *Introduction*, w: *Magie et réalisme. Tendances realistes dans la peinture néerlandaise de 1925 à 1945*, kat. wyst., Muzeum voor Moderne Kunst, Arnhem, Institute Néerlandais, Paris 2000, s. 8).

Brytanii, w tym kolorystów różnych opcji, od Camden Town Group poczynając<sup>160</sup>. Charles Ginner, przedstawiciel postimpresjonizmu zarówno w ramach tegoż ugrupowania, jak i w kontynuującej jego założenia London Group, ogłosił w styczniu 1914 r. na łamach „New Age” swoisty manifest neorealizmu, który został przedrukowany jako wstęp do katalogu wspólnej wystawy samego Ginnera i Harolda Gilmana otwarte w Goupil Gallery w kwietniu tego samego roku<sup>161</sup>. Definicja neorealizmu w ujęciu Ginnera brzmiała następująco:

To rozpowszechniona dziś opinia, szczególnie w Paryżu (nawet Paryż robi czasami błędy), że dekoracja jest jedynym celem sztuki. Neorealizm ma odmienny, lecz równie ważny cel [...]. Musi interpretować to, co dla nas, ludzi przyziemnych, powinno być najbliższe sercu, to jest życie we wszystkich jego aspektach, klimatach i wydarzeniach. Realizm, kochając życie, kochając swój czas, interpretuje każdą epokę poprzez wydobyć z niej samej istoty wszystkiego, co zawiera, wielkiego lub małego, pięknego lub wstrętnego, zgodnie z indywidualnym temperamentem [tłum. I. K.]<sup>162</sup>.

Ginner podjął więc próbę uchwycenia wyróżników realistycznej postawy, dość ogólnikową, niezakreślającą ściśle tematycznych granic i nienarzucającą stylistycznych wymogów, kierującą uwagę na to, co współczesne, i demokratycznie zrównującą tematy (zgodnie z tradycją dziewiętnastowiecznego realizmu i późnego romantyzmu). W przeciwieństwie jednak do Courbetta i jego sprzymierzeńców Ginner odrzucał weryzm na rzecz twórczej interpretacji, subiektywnej, wolnej od moralizatorstwa i normatywnej aksjologii<sup>163</sup>.

Tak rozumiana kategoria pojęciowa realizmu była zbieżna z Schopenhauerowską niezgodą na Platońską koncepcję sztuki rozumianej jako naśladownictwo złudnych fenomenów, będących jedynie „cieniami” rzeczywistych idei. Schopenhauer przypisał sztukom wizualnym moc epistemologiczną, zdolność chwytania w akcie estetycznej kontemplacji istoty świata, ukonstytuowanej przez Platońskie idee. Stosowane przez

---

<sup>160</sup> Wendy Baron, *The Camden Town Group*, London 1979. Tim Wilcox (red.), *The Pursuit of the Real. British Figurative Painting from Sickert to Bacon*, kat. wyst., Manchester City Art Galleries, London 1990.

<sup>161</sup> Tę programową wypowiedź poprzedziły dwie prezentacje prac Ginnera i Gilmana, zorganizowane w 1913 r. pod szyldem *Neorealiści*: pierwsza w Goupil Gallery, druga zaś – jako segment ekspozycji Allied Artists Association.

<sup>162</sup> Charles Ginner, *Neorealism*, przedruk w: „The Studio” listopad 1945.

<sup>163</sup> Obecnie niektórzy badacze stoją na stanowisku, że obraz realistyczny zawiera prawdę (często polityczną i społeczną krytykę), nawet jeśli twórca nie dokonał jej obserwacji bezpośrednio, z pierwszej ręki. Dzieło jest więc syntezą tego, co zaobserwowane, i elementów apriorycznej wiedzy na temat rzeczywistości, oddaje bardziej uogólnioną prawdę niż prawda namacalna i empirycznie sprawdzalna. Oko naturalisty natomiast nie jest selektywne w oglądzie świata, jest obiektywne, bezstronne, wolne od emocji i idei; naturalista dąży do pokazania materialnej powierzchni świata taką, jaką ona jest; realista zmierza zaś do przekazania szerszej prawdy o świecie (David Jackson, *Nordic Art. The Modern Breakthrough*, w: Jackson (red.), *Nordic Art: The Modern Breakthrough 1860-1920*, kat. wyst., Groninger Museum, Groningen, Kunsthalle dre Hypo-Kulturstiftung, München 2012, s. 16).

neorealistów lat 20. i 30. stylizacje, parafrazy i pastisze przedstawieniowych konwencji dawnych mistrzów miały być w tym procesie interpretacji potocznej rzeczywistości pomocne. Pamięć kulturowa, nakładająca się niczym klisza na bodźce wzrokowe, czerpane z otaczającej rzeczywistości, sztuka minionych epok, modelująca percepcję wizualną – to najważniejsze założenia wielu międzywojennych realistów.

## II. Trzy totalitaryzmy

### „Lenin sztuki sowieckiej jeszcze się nie narodził”. Sztuka radziecka w Warszawie 1933 r.

W bardzo sprawnie funkcjonującym w międzywojennej Europie obiegu wystawienniczym, służącym reprezentowaniu oficjalnej sztuki państw narodowych, kluczową rolę odgrywały ekspozycje krajów o największym potencjale polityczno-gospodarczym: Francji, Włoch i Niemiec, a także Związku Radzieckiego, szybko budującego podwaliny nowego ustroju i systemu ekonomicznego<sup>1</sup>. Spektakularny charakter i propagandowa siła tych autoprezentacji (wsparta odpowiednim zapleczem finansowym) robiły wrażenie nie tylko na publiczności odwiedzającej tłumnie wystawy światowe w Paryżu (1925, 1937) i Brukseli (1935), ale także na zwiedzających galerie sztuki w stolicach świeżo ukonstytuowanych państw Europy Środkowej i Wschodniej. Warszawa znalazła się w centrum autopromocyjnych zabiegów, prowadzonych w ramach dyplomacji kulturalnej na wschodnich obrzeżach Starego Kontynentu. To tu odbywały się prezentacje kulturowej potęgi umacniających się totalitaryzmów: sowieckiego (1933), włoskiego (1935) i niemieckiego (1938), obok ekspozycji sztuki austriackiej, francuskiej, belgijskiej, duńskiej, brytyjskiej, łotewskiej, estońskiej i węgierskiej. Z pozycji badacza dysponującego obszerną bibliografią dotyczącą sztuki w czasach komunistycznego, faszystowskiego i nazistowskiego reżimu, intrygująca dziś wydaje się recepcja tychże wystaw ze strony polskiej krytyki, funkcjonującej w obszarze „buforowym” między Wschodem a Zachodem.

Analizując krytyczny dyskurs Polaków i konfrontując go z dostępną mi wiedzą historiograficzną, będę szukać odpowiedzi na następujące pytania: czy komentatorzy sztuki byli dość przenikliwi, by zdiagnozować mechanizmy współczesnej im polityki kulturalnej, procesy manipulowania i zawłaszczania sztuki przez ideologów i ich akolitów w poszczególnych państwach narodowych? czy sztuka podporządkowana pozaartystycznym celom, politycznie zaangażowana, tendencyjna i agitacyjna, mogła zachować swe konstytutywne cechy, ontologiczne wyróżniki i czysto artystyczny byt? czy dostosowując się do wymogów państwowego mecenatu, realizując propagandowe zadania i stylistyczne dyrektywy, twórcy mogli sprostać imperatywowi kreatywności i artystycznej autorefleksji?

---

<sup>1</sup> Intensywność i szeroki zakres cyrkulacji wystawienniczej w międzywojennej Europie podkreślał w 1937 r. Jan Gralewski w publikacji *Plastyka w Europie 1935-1936*, Warszawa 1937, s. 11.

W sytuacji politycznej, jaką w Europie 1933 r. wyznaczały między innymi nowo kształtujące się relacje dyplomatyczne między hitlerowską III Rzeszą a stalinowskim Związkiem Socjalistycznych Republik Sowieckich oraz narastające napięcie między tymi dwoma reżimami flankującymi niedawno skonsolidowane terytorium II Rzeczypospolitej, funkcję mediacyjną przypisano sferze kultury. Budowanie przyjaznych relacji między narodami na płaszczyźnie sztuki miało jednakże charakter iluzoryczny, gdyż w gruncie rzeczy służyło manifestowaniu nacjonalistycznych treści i wizerunkowemu umacnianiu pozycji poszczególnych państw na politycznej mapie Europy<sup>2</sup>. Nadrzędnym celem polskiej polityki zagranicznej było utrzymanie suwerenności, co miała zabezpieczać taktyka akcentująca neutralny status Polski w międzynarodowym układzie sił politycznych.<sup>3</sup> Temu zadaniu były podporządkowane działania utworzonego w 1926 r. przy Ministerstwie Spraw Zagranicznych Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO)<sup>4</sup>, którego stery powierzono Mieczysławowi Treterowi. W długim ciągu ekspozycji, organizowanych przez TOSSPO w wielu ośrodkach Europy, Stanów Zjednoczonych i Japonii<sup>5</sup>, istotne miejsce (ze względu na zgodność z polityczną strategią rządu) zajęła objazdowa wystawa polskiej sztuki, która w 1933 r. gościła w Moskwie, a w 1934 r. w Rydze i Tallinie.

Bilateralna wymiana kulturalna z ZSRS zakładała prezentację sztuki radzieckiej w Warszawie, co nastąpiło w marcu 1933 r., gdy w Instytucie Propagandy Sztuki (pełniącym funkcję oficjalnego salonu wystawienniczego II RP) otwarto sowiecką ekspozycję przywiezioną z Biennale w Wenecji odbywającego rok wcześniej<sup>6</sup>. Organizatorem tego

---

<sup>2</sup>Marek K. Kamiński, Michał Jerzy Zacharias, *Polityka zagraniczna Rzeczypospolitej Polskiej 1918-1939*, Warszawa 1998, s. 136.

<sup>3</sup> Na temat polsko-sowieckiego paktu o nieagresji, podpisanego 27 lipca 1932 r., por.: Stanisław Gregorowicz, Michał Jerzy Zacharias, *Polska – Związek Sowiecki: stosunki polityczne w latach 1925-1939*, Warszawa 1995, 51-52; Kamiński, Zacharias, *Polityka zagraniczna Rzeczypospolitej Polskiej*, 103-126; Tomasz Serwatka (oprac.), „Odprężenie stosunków polsko-sowieckich na przełomie 1933/1934 roku oraz wizyta Józefa Becka w Moskwie w świetle pamiętników Stanisława Zabięły”, *Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* 2000, nr 11, s. 183-201.

<sup>4</sup>Katarzyna Nowakowska-Sito, *TOSSPO – propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz (red.), *Sztuka i władza*, Warszawa 2001, s. 143-155.

<sup>5</sup> Najważniejsze ogniwami tej serii propagandowych przedsięwzięć wyznaczały w pierwszej połowie lat 30. wystawy malarstwa i/lub grafiki (rzadziej rzeźby, rzemiosła artystycznego i projektów architektonicznych) urządzone w 1927 r. w Helsinkach, Sztokholmie i Florencji; w 1928 r. – w Wiedniu, Budapeszcie, Amsterdamie, Brukseli i Hadze; w 1929 r. – w Amsterdamie, Filadelfii i Zurychu; w 1930 r. – w Londynie, Tokio i Bukareszcie; w 1931 r. – w Kopenhadze, Padwie, Filadelfii, Chicago i Brukseli; w 1932 r. – w Wenecji (XVIII Biennale), Montevideo, Bratysławie, Sofii i Filadelfii; w 1933 r. – w Moskwie; w 1934 r. – w Barcelonie, Madrycie, Rydze, Tallinie, Nowym Jorku, Chicago, Pradze, Kopenhadze, Belgradzie, Wenecji (XIX Biennale), Rzymie, Monachium i Florencji, oraz w 1935 r. – w Berlinie.

<sup>6</sup> Warszawski Instytut Propagandy Sztuki, który w większości przypadków podejmował organizacyjne zobowiązania i gościł oficjalne prezentacje sztuki państw europejskich, był przez niektórych krytyków



wystawienniczego przedsięwzięcia było Wszechzwiązkowe Stowarzyszenie Łączności Kulturalnej z Zagranicą.

Wystawa cieszyła się olbrzymim zainteresowaniem publiczności<sup>7</sup>. Spodziewano się sztuki rewolucyjnej, radykalnie awangardowej, sprzężonej ze społeczno-politycznym przewrotem bolszewickim. Tymczasem ujrzano sztukę proletariacką, opiewającą w realistycznej na ogół konwencji wielkość zwycięskiego ustroju komunistycznego. Ekspozycję odebrano jako hymn pochwalny na cześć nowej rzeczywistości społeczno-ekonomicznej, pięcioletniego planu gospodarczego i dynamicznego procesu industrializacji kraju. By wyjaśnić ten przełom w kulturze plastycznej Związku Radzieckiego, krytycy cytowali zaczerpnięte z artykułu Igora Grabara słowa Włodzimierza Lenina, postulującego powrót do tradycyjnych form obrazowania, słowa mające moc dogmatu: „Jesteśmy zbyt wielkimi »obalaczami« w malarstwie. Piękność trzeba zachować, brać ją za wzór, za punkt oparcia, nawet jeżeli jest »stara«. [...] Nie jestem w stanie uważać dzieł ekspresjonizmu, futuryzmu, kubizmu i innych »izmów« za wyższe przejawy geniuszu artystycznego. Nie rozumiem ich. Nie dają mi one żadnej radości”<sup>8</sup>. Przedstawiając nowe zadania, które przed artystą stawiał reżim komunistyczny, recenzenci powoływali się na wstęp do katalogu wystawy autorstwa Wszechzwiązkowego Stowarzyszenia: „Sztuka stanęła przed wymaganiami jedyne gospodarza kraju – milionowych mas pracujących. [...] sztuka w kraju sowietów [...] otrzymała wielkie i poważne zamówienie społeczne i stała się niezbędnym ogniwem w ogólnej pracy ideologicznej, jaka się rozwinęła w całym kraju [...] powstała potrzeba żywego, realnego, a zarazem jaskrawie społecznego dzieła artystycznego. Malarze wyszli z pędzlem i farbą na ulicę”<sup>9</sup>.

Mimo ekscytacji, którą budziła wśród publiczności ekspozycja w IPS, zdecydowana większość krytyków oceniła artystyczny poziom prezentowanej sztuki negatywnie, dostrzegając zarazem elementy totalitarnej mega-machiny uruchomionej dekretem Komitetu Centralnego Partii Komunistycznej, który 23 kwietnia 1932 r. rozwiązał wszelkie ugrupowania, stowarzyszenia i organizacje artystyczne na rzecz zunifikowanego Związku

---

postrzegany jako ekspozytura Ministerstwa Spraw Zagranicznych (Marian Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*, „Światowid” 1934, nr 46, s. 14). Na temat roli IPS w życiu artystycznym II RP por. *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930-1939)*, wybrała, oprac. i przedmową opatrzyła Joanna Sosnowska, Warszawa 1992, s. 1-24.

<sup>7</sup>Władysław Skoczylas przytaczał dane dotyczące frekwencji na poziomie 20 000 zwiedzających (*Sztuka sowiecka w Warszawie (Z powodu wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki)*, „Sztuki Piękne” 1933, nr 5 s. 165.

<sup>8</sup>Igor Grabar, *Artyści Rosji Sowieckiej w ciągu 15 lat*, „Izwestja” 7.02.1933; cyt. za: Waclaw Husarski, *Sztuka sowiecka w I.P.S’ie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 13, s. 229.

<sup>9</sup>Wszechzwiązkowe Stowarzyszenie, *Współczesna sztuka sowiecka*, w: *Katalog wystawy sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933, s. 5-6.

Artystów i Związku Architektów<sup>10</sup>. Związek malarzy i rzeźbiarzy sowieckich miał pełnić funkcję „ideologicznego centrum całego życia sztuki plastycznej”<sup>11</sup>, jak przekonywał zbiorowy autor katalogowego wstępu. Dla polskich komentatorów stało się oczywiste, że rok poprzedzający ekspozycję w Warszawie wyznaczył klarowną cezurę oddzielającą sztukę sowiecką, opartą na skodyfikowanym repertuarze tematycznym i antyawangardowej estetyce, od sztuki porewolucyjnej.

Świadomość dogłębnej ideologizacji sztuki sowieckiej i konfrontacja z formującą się estetyką realizmu socjalistycznego prowokowały krytyków do demaskowania stosowanej przez komunistycznych ideologów retoryki i frazeologii, zmuszały do ujawnienia nieprzystawalności politycznych haseł do delikatnej materii sztuki<sup>12</sup>. „Taka sztuka nie jest jeszcze do głębi przeniknięta ożywczą ideą, ale posiada już w sobie wszystkie złe strony »sztuki na usługach«, to znaczy zatracą walory formy, nie dając w zamian walorów idei” – diagnozował fenomen radzieckiej sztuki Mieczysław Sterling<sup>13</sup>. Na początku lat 30. mało kto wątpił w celowość zaangażowania w sferę kultury rządowych agend, władz gminnych, komunalnych, związkowych i stowarzyszeniowych. Wobec zaniku prywatnego mecenatu państwowy interwencjonizm stał się w opinii wielu teoretyków, działaczy i twórców realną szansą na przezwycięzenie kryzysu w sztuce i przywrócenie jej istotnej roli w życiu społecznym. Głosy polskich rzeczników opiekuńczej roli państwa brzmiały więc w zgodnym chórze europejskich neohumanistów, lecz stopień ingerencji władzy sowieckiej w kwestie

---

<sup>10</sup> Doktryna realizmu socjalistycznego została ogłoszona przez Andrieja Aleksandrowicza Żdanowa, sekretarza Komitetu Centralnego Partii Komunistycznej, podczas odbywającego się w Moskwie Pierwszego Kongresu Sowieckich Pisarzy w sierpniu 1934 r. (Paul Wood, *Towards Socialist Realism*, w: Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars*, London–New Haven 1993, s. 321). Do podstawowych opracowań socrealistycznej estetyki należą: David Shapiro (red.), *Social Realism: Art as a Weapon* (New York 1973); C. Vaughan James, *Soviet Socialist Realism* (London 1973); Hans Günther (red.), *The Culture of the Stalin Period* (New York–London 1990); Matthew Cullerne Bown, *Art under Stalin* (Oxford–New York 1991); Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks*, t. 1-2 (London 1991, 1992); Boris Groys, *The Total Art of Stalinism, Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (Oxford–Princeton NJ 1992); Régine Robin, *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic* (Stanford 1992); David Elliott (red.), *Engineers of the Human Soul: Soviet Socialist Realist Painting 1930s–1960s*, kat. wyst., Oxford Museum of Modern Art, Oxford 1992; Cullerne Bown, Brandon Taylor (red.), *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992* (Manchester–New York 1993); Taylor, *Photo Power: Painting and Iconicity in the First Five Years Plan*, w: Dawn Adès et al., Tim Benton (red.), *Art and Power: Europe Under the Dictators 1939-1945*, kat. wyst., Hayward Gallery (London 1995); Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting* (London–New Haven 1998); Susan E. Reid, *Socialist Realism in the Stalinist Terror: The „Industry of Socialism” Art Exhibition 1935-41*, „The Russian Review”, 2001, nr 2, s. 153-184.

<sup>11</sup> *Współczesna sztuka sowiecka*, s. 9.

<sup>12</sup> Konrad Winkler, *Wystawa sztuki sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Polska Zbrojna” 1933, nr 80, s. 9.

<sup>13</sup> Mieczysław Sterling, „Realizm socjalistyczny” na wystawie sztuki Sowietów, „Kurier Poranny” 1933, nr 70, s. 6.

natury artystycznej budził w nich głęboki niepokój. W socrealistycznej estetyce zapanowała bezwzględna dominacja właściwej w świetle reżimu tematyki nad zagadnieniami natury morfologicznej (kluczowymi dla wyeliminowanej z oficjalnej sceny artystycznej awangardy). Odpowiednio dobrany temat miał odzwierciedlać przeobrażającą się dynamicznie stalinowską rzeczywistość<sup>14</sup>. Nieliczni krytycy, tacy jak Nela Samotyhowa i Tytus Czyżewski, uwierzyli w obiektywizm socrealistycznego obrazowania, traktując pokazane w IPS prace jako dokument bieżącego życia Kraju Rad, nie zaś jako tendencyjnie sprofilowaną i wyidealizowaną wizję<sup>15</sup>. Jednakże zdaniem innych recenzentów przypisywana sztuce rola odzwierciedlania społeczno-politycznych realiów w ZSRS miała charakter postulatycznie-idealistyczny, fałszujący rzeczywisty obraz codziennej egzystencji robotniczo-chłopskiej klasy<sup>16</sup>. Apriorycznie wyznaczoną i ściśle kontrolowaną funkcją sztuki stało się, w ich rozumieniu, wzmacnianie agitacyjnych zabiegów władzy<sup>17</sup>.

## II. 90. Nikołaj Nikonow, *Majowa manifestacja na Placu Czerwonym*, 1932

„W Rosji zrobiono z niej [sztuki – I. K.] narzędzie propagandy, sztuka stała się elementarzem dla niegramotnych tłumów, obdarto ją z natchnienia i wpompowano w artystów przymus opiewania nowego życia, nie takiego, jakim jest ono w rzeczywistości, ale jakim by być powinno i mogło, gdyby szczęśliwie zrealizowano ustrój sowiecki” – argumentował Witold Bunikiewicz<sup>18</sup>. Istotę instrumentalnego traktowania sztuki w ZSRS przenikliwie uchwycił Jan Kleczyński, zauważając, że stanowi ona „siłę pomocniczą ogromnego znaczenia, jedno z kół

---

<sup>14</sup>Paul Wood, *Soviet Russia*, w: Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars*, London–New Haven 1993, s. 264-283. Skoczyła trafnie zauważył, że hasłowość sowieckiej sztuki była uwarunkowana programowymi zmianami w bieżącej polityce (*Sztuka sowiecka w Warszawie*, s. 168). W latach 30. Związek Sowieckich Artystów, podobnie jak Izba Sztuki w III Rzeszy oraz Faszystowski Syndykat we Włoszech, stanowił instytucję służącą transmisji partyjnych instrukcji dla członków tychże organizacji. Artyści realizowali zlecenia na określony temat, a ich prace prezentowane były na tzw. tematycznych wystawach udostępnianych masowemu odbiorcy. Ekspozycje te służyły nie tylko gloryfikacji politycznego ustroju, ale także pochwalę osiągnięć poszczególnych dziedzin gospodarki, takich jak transport kolejowy, rolnictwo czy przemysł spożywczy (Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, New York 1990, s. 218-219).

<sup>15</sup>Nela Samotyhowa, *Wystawa Sztuki Sowieckiej w Inst. Prop. Sztuki*, „Kobieta współczesna” 1933, nr 14, s. 270, Tytus Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1933, nr 1-2, s. 19.

<sup>16</sup>Witold Bunikiewicz, *Rozwiana legenda o sztuce sowieckiej*, „Świat” 1933, nr 10, s. 8; Leon Strakun, *Sztuka sowiecka (Wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki)*, „Opinia” 1933, nr 8, s. 12; Jan Kleczyński, *Wystawa sztuki sowieckiej w I.P.S.*, „Kurier Warszawski” 1933, nr 64, s. 14.

<sup>17</sup>Fatyczną funkcję socrealistycznej sztuki omówił Wojciech Włodarczyk w książce *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Paryż 1986, s. 61, 63.

<sup>18</sup>Bunikiewicz, *Sztuka włoska w IPS'ie*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 13, s. 16.

puszczonej w ruch maszyny urabiającej miazgę ludzką w sposób bezwzględny”<sup>19</sup>. Leon Strakun, krytyk o prawicowym światopoglądzie, podkreślał zarówno skrajną ideologizację tematyki, jak i „ilustracyjność” języka plastycznego. „Walory formalne, malarskie są tu środkiem do szerzenia ideologii komunistycznej, względnie do plastycznego ujęcia z góry powziętego, czy też narzuconego tematu, oczywiście rewolucyjnego” – puentował<sup>20</sup>. Nawet szermierze neorealizmu w sztuce, tacy jak Tadeusz Pruszkowski, piętnowali brak psychologicznego autentyzmu i emocjonalnej ekspresji w sposobie ujmowania przez sowieckich twórców „reglamentowanych” motywów tematycznych<sup>21</sup>.

Większość komentatorów zgadzała się co do tego, że w Związku Radzieckim artysta zapłacił najwyższą cenę za możliwość realizacji państwowych zamówień – cenę wolności twórczej. Władysław Skoczylas szczegółowo opisał los ujarzmionego w karbach doktryny twórcy, przeanalizował mechanizm jego zniewolenia:

Artyści są tam zrzeszeni w olbrzymi związek zawodowy, [...] w niektórych ośrodkach mieszkają we wspólnych domach i [...] stale pracują na zamówienia dla państwa, fabryk, kooperatywów i klubów. Pracownie i materiały do pracy są im przydzielane na podstawie przedłożonego zapotrzebowania; często organizowani w grupy artyści są wysyłani do pewnych ośrodków przemysłowych, gdzie pracują na zadany temat. Poza tymi zamówieniami publicznymi podobno mogą pracować i dla siebie, ale konsument prywatny prawie nie istnieje. Materiały malarskie, sądząc z wystawowych eksponatów, są bardzo liche<sup>22</sup>.

Niemniej jednak Skoczylas, główny organizator sowieckiej wystawy z ramienia IPS, podobnie jak Kazimierz Mitera<sup>23</sup>, dostrzegł także pozytywne aspekty sowieckiej polityki kulturalnej: były to przede wszystkim oficjalne zamówienia dla artystów płynące ze strony władz, stowarzyszeń, sowchozów, kołchozów, fabryk i świetlic, nieporównywalne w skali z nikłą aktywnością rządu II RP w sferze kultury. Nie traktując Związku Radzieckiego jako wzorca do naśladowania, chwalił jednak Skoczylas integrację sztuki z życiem społecznym, jej propaństwowy charakter<sup>24</sup>. Również Konrad Winkler docenił odrzucenie elitarnego

---

<sup>19</sup>Kleczyński, *Wystawa sztuki sowieckiej w I.P.S.*, s. 14.

<sup>20</sup>Strakun, *Sztuka sowiecka*, s. 12.

<sup>21</sup>Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”. Tadeusz Pruszkowski, „Świat” 1934, nr 8, s. 6.

<sup>22</sup>Skoczylas, *Sztuka sowiecka w Warszawie*, s. 170. Recenzent „Tygodnika Warszawskiego” przyrównał stopień zniewolenia artysty sowieckiego do kanoniczności malarstwa ikonowego, wskazując duch bizantynizmu jako czynnik wspólny dla sztuki Kraju Rad i sakralnej tradycji Wschodu (Dr. B., *Sztuka sowiecka w Warszawie*, „Tygodnik Warszawski” 1933, nr 5, s. 5).

<sup>23</sup>Kazimierz Mitera, *To samo inaczej*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 10, s. 3.

<sup>24</sup>Skoczylas, *Sztuka sowiecka w I.P.S.-ie*, „Gazeta Polska” 1933, nr 671, s. 3.

charakteru sztuk plastycznych w ZSRS poprzez udostępnienie sztuki masom pracującym i włączenie jej w rytm społecznych przemian<sup>25</sup>.

Wystawa w IPS częściowo tylko została zaaranżowana w sposób, jaki od połowy lat 30. charakteryzował radzieckie wystawy. Ich struktura była oparta na gatunkach artystycznych, nie zaś na podziale materiału wizualnego według nurtów, środowisk, ugrupowań czy nazwisk artystów. „Sowieckie malarstwo historyczne”, „sowiecki portret”, „sowieckie malarstwo rodzajowe”, „sowiecki pejzaż” – takie kategorie o dziewiętnastowiecznej genealogii wyznaczały artykulację artystycznej produkcji w przestrzeni ekspozycyjnej<sup>26</sup>. W salach IPS przeznaczono wprawdzie osobną salę na wizerunki państwowych dygnitarzy, partyjnych komisarzy i przodowników pracy<sup>27</sup>, lecz zabrakło tam czolobitnych, obfitujących w rekwizyty wizerunków przywódców narodu: Włodzimierza Lenina i Józefa Stalina. Wyjątek stanowił rysunkowy portret Stalina autorstwa Isaaka Brodskiego, praca niewpisująca się w tendencję do monumentalizacji postaci przywódcy<sup>28</sup>. Także w suchorycie Ignatija Niwńskiego *Nafta azjatycka* mająca w tle naftowych szybów twarz Lenina, patrona industrialnego postępu w Kraju Rad, pomyślana została jedynie jako akompaniament głównego motywu. A przecież kult wodza usytuowany był na szczycie hierarchii tematów uznanych w ramach socjetyki za jedynie słuszne<sup>29</sup>. Można założyć, że to

---

<sup>25</sup> Błędne zdaniem krytyka było jednakże założenie, że poziom artystyczny sztuki należy dostosować do możliwości percepcyjnych i estetycznego wyrobienia, czy raczej jego braku, robotniczo-chłopskiej klasy (Winkler, *Sztuka sowiecka na przełomie*, „Robotnik” 1936, nr 6878, s. 7). Tadeusz Cieślowski syn z kolei w swej argumentacji na rzecz neorealizmu jako pozytywny wzór przywołał socrealistyczny wymóg komunikatywności sztuki. W ferworze sporu o kształt nowego realizmu w Polsce krytyk optował nawet za narzucaniem artystom tematów – tematów ściśle polskich oczywiście. (Tadeusz Cieślowski syn, *Polski realizm w sztuce (Drugi margines Wystaw Sztuki Sowieckiej w Warszawie)*, „Przegląd Wschodni” 1934, nr 4, s. 22).

<sup>26</sup> Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 216-217.

<sup>27</sup> Strakun, *Sztuka sowiecka*, s. 12. W katalogu wystawy materiał ilustracyjny został uporządkowany alfabetycznie według nazwisk twórców, zaś obiekty wyszczególniono z podziałem na dyscypliny: malarstwo, grafikę i rzeźbę.

<sup>28</sup> Isaak Brodski, zasłużony apologeta komunistycznego reżimu, został jako pierwszy artysta odznaczony orderem Lenina. Reputację zasłużonego twórcy zyskały mu liczne wizerunki obu przywódców Kraju Rad, ikoniczny obraz *Lenin w Smolnym* z 1930 r. w pierwszym rządzie. Oddawaniu bizantynizującego majestatu Stalina najlepiej służyły niezliczone pomniki (Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 230-231).

<sup>29</sup> Golomstock wymienia kilka normatywnych kategorii wizerunków Lenina i Stalina, takich jak „przywódca”, „sprawca zwycięstw”, „mądry nauczyciel”, „człowiek”, „przyjaciel dzieci, sportowców, kolchoźników”. Odmienne niż w przypadku Hitlera, Stalin przedstawiany był w akcji, wśród ludzi, w sposób „dokumentujący” jego publiczną działalność. Zarówno zaś Stalin, jak i Hitler byli jedynymi państwowymi prominentami, którzy mogli być portretowani pełnopostaciowo. Zasada kluczowej roli wielkich osobowości w historii była integralną częścią doktryny marksizmu-leninizmu, faszyzmu i narodowego socjalizmu. Oddawanie przywódcy narodu czci w sferze sztuk plastycznych traktowanych jako poręczny instrument propagandy stało się obowiązkiem w państwach totalitarnych w drugiej połowie lat 30. Bieg wydarzeń historycznych był traktowany teleologicznie; punktem wyjścia wielkiej historii był, odpowiednio dla radzieckiej, włoskiej i niemieckiej dyktatury – październik 1917 r., październik 1922 r. i styczeń 1933 r. Chronologię totalitaryzmów wyznaczały też daty

ze względu na eksportowy charakter wystawy (weneckie biennale) organizatorzy nie zaakcentowali wodzowskiego wątku<sup>30</sup>.

II. 91. Isaak Brodski, *Lenin w Smolnym*, 1930

II. 92. Ignatij Niwinski, *Nafta azjatycka*

II. 93. Aleksandr Gierasimow, *Stalin i Woroszyłow na Kremlu*, 1938

Na ekspozycji nie można było obejrzeć rozbudowanej egzemplifikacji innego jeszcze gatunku artystycznego wysoko cenionego przez ideologów socrealizmu – malarstwa historycznego sprowadzającego się do scen heroicznej walki i męczeństwa z okresu rewolucji październikowej. W salach IPS tematykę batalistyczną niemal w całości zmonopolizował Aleksandr Łabas przedstawieniami takimi jak *Atak gazowy*, *Na manewrach* i *Przeprawa na pontonach*. Ogniwa jego cyklu *Październik*<sup>31</sup> dopełniała wypożyczona z Galerii Tretiakowskiej *Wojna Aleksandra Dejneki*, czołowego piewcy komunizmu<sup>32</sup>. Także areopag herosów i męczenników rewolucji nie zyskał w IPS priorytetowej pozycji, choć tematyka ta występowała w rysunkach Wasyla Kasjana (*Głowa bojownika*, *Bojownicy*). Prace Kasjana były jednak wykonane techniką akwarelową, a więc bardziej „intymną” i mniej reprezentacyjną niż malarstwo olejne. Dodatkowo, dla zrównoważenia rewolucyjnych tonów zdobyczami na polu kultury, pokazano w IPS wizerunki kilku twórców, m.in. *Portret Wsiewołoda Pudowkina* (znakomitego reżysera, scenografa i aktora filmowego) autorstwa Andrieja Gonczarowa, *Portret Maksima Gorkiego* namalowany przez Fiodora Modorowa, *Portret muzyka Karła Tseckiego* wykonany przez Piotra Konczałowskiego i drzeworytniczy *Portret poety Lermontowa* Władimira Faworskiego.

II. 94. Aleksandr Łabas, *Imperialistyczny rekin (Obrona przeciwlotnicza)*, 1932

II. 95. Aleksandr Dejneka, *Obrona Piotrogradu*, 1928

---

narodzin „kanonizowanych” przywódców. Historia jawiła się we wszystkich trzech totalitaryzmach jako dzieje walki o nowy porządek (Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 230-238).

<sup>30</sup> Zasadna wydaje się też teza, że ze względów taktycznych nie włączono do ekspozycji w IPS karykatury politycznej – zjadliwej satyry na zachodni kapitalizm rozpowszechnionej w sowieckiej prasie (Samotyhowa, *Wystawa Sztuki Sowieckiej w Inst. Prop. Sztuki*, s. 269).

<sup>31</sup> Wiktor Podoski z uznaniem opisywał obrazy z cyklu *Październik*, które jego zdaniem jednoczyły „w sobie dramatyczny patos treści z siłą malarskiej wypowiedzi”. „Technika tych dzieł, brawurowa i zamaszysta, uderzająca pędzlem jak mieczem, nie była w dawnym malarstwie rosyjskim osobliwością” – pisał krytyk (*Wystawa sztuki sowieckiej w IPS-ie*, „A.B.C.” 1933, nr 79, s. 6).

<sup>32</sup> Ikonografia wojenna zajmowała bardzo wysoką pozycję w hierarchii tematów socjetyki (Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 246-247).

Ze względu na taktyczne ograniczenia w doborze ekspozycyjnego materiału, warszawska publiczność nie miała możliwości poznania sowieckiej estetyki w jej pełnym kształcie<sup>33</sup>. Niemniej jednak w repertuarze tematycznym radzieckich twórców polska krytyka dostrzegła wyraz nowej „sowieckiej religii”, przejawy kultu kolektywnej pracy na rzecz państwa i apoteozy maszyny – dźwigu, traktora, siewnika, młockarni – technicznych zdobyczy napędzających proces industrializacji kraju<sup>34</sup>.

Apologia klasy robotniczo-chłopskiej zamykała się w niezbyt rozbudowanym rejestrze motywów<sup>35</sup>. Recenzenci nie bez satysfakcji wymieniali jednym tchem powracające natrętnie w różnych wariantach tytuły: *Maszynizacja gospodarstwa*, *Narada wytwórczościowa*, *Likwidacja analfabetyzmu*, *Nauczanie przez radio*, *Wytwórnia cementu*, *Zakłady metalurgiczne*, *Warsztaty okrętowe*, *Budowa dźwigu*, *Kołchoz*, *Wydobywanie soli*, *Produkcja cukru*. Na ikonograficzną monotonię składały się fabryczne sceny i przemysłowe pejzaże, dopełnione epizodami z życia sowchozów i kołchozów. Jednostajność tematycznych ciągów egzemplifikował m.in. cykl prac Wiktora Perelmana: *Likwidacja zastoju w cukrowni*, *Produkcja cukru*, *W cukrowni*. W serii rysunków wykonanych węglem i sangwiną przez Borisa Zienkiewicza w jednym rzędzie występowały sceny: *Opancerzanie parowozu*, *Rozpalenie paleniska przed wypuszczeniem parowozu* i *Obróbka przed wypuszczeniem parowozu*. Na przemyśle stoczniowym skupili z kolei uwagę Sierafima Riangina (*W stoczniach*, *Warsztaty okrętowe „Korma”*, *Bałtyckie warsztaty okrętowe*) i Boris Jakowlew (*Bałtycki zakład budowy okrętów*, *Bałtyckie warsztaty okrętowe*). Dla podkreślenia wagi cywilizacyjnych osiągnięć radzieckiego reżimu pokazano w IPS *Dnieprostroj*, motyw emblematyczny dla socjetyki, opracowany przez Aleksieja Krawczenkę w trzech różnych wariantach technicznych: jako drzeworyt, miedzioryt i sztych. Prozaiczny na pozór temat robót ziemnych na placu budowy również zasługiwał w oczach komunistycznych ideologów na utrwalenie w obrazie, jako otwarcie perspektywy świetlanej przyszłości zagwarantowanej klasie robotniczo-chłopskiej przez stalinowski reżim (Martiros Sarian, *Roboty ziemne w miejscu budowy teatru państwowego*). Patetyczny ton komunistycznej retoryki znalazł wyraz w pracy Perelmana *Brygada szturmowa przy montażu maszyny rolniczej*. Kult maszyny miała ponadto wzmocnić biologiczna terminologia zastosowana przez Grigorija Szegala m.in. w

<sup>33</sup> Apogeum rozkwitu socrealistycznej doktryny w sztuce nastąpiło dopiero w latach 1935-1940 (ibidem, s. 81-138; Groys, *The Total Art of Stalinism*; Wood, *Soviet Russia*, s. 264-283).

<sup>34</sup> P-k, *Wystawa Sztuki Sowieckiej*, „Wieczór Warszawski” 1933; nr 73, s. 13; Samotyhowa, *Wystawa Sztuki Sowieckiej w Inst. Prop. Sztuki*, s. 269; Winkler, *Wystawa sztuki sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Droga” 1933, nr 5, s. 484.

<sup>35</sup> Triada robotnik–chłop–żołnierz stanowiła tematyczny topos zarówno w sztuce realizmu socjalistycznego, jak i narodowego socjalizmu (Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 256-257).

tytule obrazu *Narodziny traktora*.

II. 96. Aleksiej Krawczenko, *Dnieprostroj*

II. 97. Nikolai Dormidontow, *Elektrownia na Dnieprze*, 1931

Zestaw eksponatów wystawowych w IPS dobrano tak, by zilustrować rozpowszechnienie zdobyczy cywilizacyjnych komunizmu na terenie całego Związku Sowieckiego, w Rosji, na Ukrainie, w Armenii czy Azerbejdżanie (Paweł Kuzniecowa, *Szyby naftowe w Baku*). Wszechogarniający proces industrializacji egzemplifikowały widoki Gruzji i Krymu (Fiodor Bogorodski, *Port batumski*). Zajmujący ważną pozycję na warszawskiej ekspozycji pejzaż nie zawsze jednak miał charakter przemysłowy. Akceptowalnym motywem były również malownicze góry i czarnomorskie wybrzeża Krymu (Paweł Kuzniecowa, *Góry magnezowe na Krymie. Kotobel [Koktebel]*), widoki Azerbejdżanu i Armenii (Martiros Sarian, *Brzegi Zangu. Młyn*). Dobór prac Wasilija Roźdiestwińskiego, ukazujących surowe krajobrazy Tadżykistanu (*Osada w Tadżykistanie*) i sąsiadującej na północy z Finlandią Karelii (*Sumska osada. Karelia*), miał potwierdzać terytorialny ogrom Kraju Rad i geograficzne zróżnicowanie wcielonych do niego republik.

II. 98. Fiodor Bogorodski, *Port batumski*

II. 99. Wasilij Roźdiestwiński, *Żniwa*, 1925

Obszarem komplementarnym wobec przemysłu była w ikonograficznym rejestrze socrealizmu także kolektywizacja gospodarstw rolnych, widoki kolchozów i sowchozów oraz sceny pracy na roli (Nikołaj Nikonow, *Do kolchozu szefów*; Amshey Nurenberg, *Kolchoz „Czerwony sztandar”*; Konstantin Wiałow, *Szefowie kolchozu*; Jekaterina Ziernowa, *Maszynizacja gospodarstwa wiejskiego*)<sup>36</sup>. Tematyka rolna dominowała w pracach artystów z Ukrainy (wymienionych w wydzielonym segmencie katalogu) traktowanej jako agrarne zaplecze ZSRS. Stąd też wybrano na ekspozycję dwie tempery Wasyla Sedlara pod tym samym tytułem *W kolchozie* i gwasze Iwana Padałki: *Sowchoz*, *Sianokos w kolchozie* oraz

---

<sup>36</sup> W socrealistycznym obrazowaniu postać chłopca w jego codziennym otoczeniu zaczęła z czasem zyskiwać rangę emblematu ojczystej ziemi, zdobywając przewagę nad tematem przemysłowego rozwoju. Podobna narracja plastyczna, choć odmiennych proporcjach, dominowała w sztuce III Rzeszy. Priorytetowe początkowo przedstawienia fizycznej pracy na roli i wiejskiej idylli zostały w późnych latach 30. zastąpione w repertuarze oficjalnych wystaw hitlerowskich Niemiec motywami industrialnymi. W socrealistycznej ikonografii lat 30. radziecki chłop posługiwał się już traktorem i kombajnem, a nie pługiem i sierpem, dając iluzoryczne świadectwo postępu technicznego w Kraju Rad (ibidem, s. 255).



*Uzupełnienie z kolchozów w zagłębiu kriworozskim.*

Il. 100. Jewgienij Katsman, *Robotnicy Fabryki Putilowskiej*

Il. 101. Aleksandr Dejneka, *Budowa nowego zakładu*, 1926

Il. 102. Fiodor Bogorodski, *Młodzi mężczyźni*, 1932

Anonimowym wizerunkom bohaterów pracy i kolektywizacji, szturmowców, pionierów, aktywistek, komisarzy i delegatów na zjazdy partyjne (Wasył Kasjan, *Górnicy*; Aleksandr Dejneka, *Tkacz*; Jewgienij Katsman, *Szturmowiec fabryki kołomieńskiej*; Wasilij Kasjan, *Brygada szturmowa*) towarzyszyły portrety sportowców (Aleksandr Dejneka, *Futbolista*). O fizycznej sprawności i tężyznie budowniczych nowego ustroju komunistycznego miały świadczyć obrazy sportowych zmaganiań i parasportowych zawodów (Piotr Williams, *Zawody automobilowe*; Nikołaj Nikonow, *Zawody konno-narciarskie*) oraz anonimowe wizerunki przodowników/czek sportu (Aleksiej Pachomow, *Pracownica w dziedzinie kultury fizycznej*)<sup>37</sup>. Aleksandr Dejneka, któremu udało się zachować odrębność języka plastycznego, ujmował sceny sportowych ćwiczeń w konwencji unowocześnionego klasycyzmu, pokrewnego inspirowanemu sztuką renesansową realizmowi, wzbogaconego o swobodnie nakładaną plamę barwną oddającą plastykę form. W swej idiosynkratycznej formule malarskiej lekceważył Dejneka szczegóły motywów, manipulując przy tym przestrzenią wewnątrzobrazową.

Il. 103. Konstantin Wiałow, *Motocyklowy wyścig*, 1923-1925

Il. 104. Aleksandr Dejneka, *Kultura fizyczna*, 1932

Dążąc do podkreślenia respektu, jaki komunistyczna władza miała dla wielonarodowości i wieloetniczności Kraju Rad, organizatorzy wystawy zadbali o włączenie do zespołu eksponatów wizerunków „autochtonów” i scen z życia mieszkańców różnych republik, świadczących o zaangażowaniu w budowę wspólnego socjalistycznego państwa i realizację założeń „piatiletki” (pięcioletni plan gospodarczego rozwoju kraju). Dobrym przykładem zastosowania takiej taktyki były przedstawienia reprezentantów populacji północno-zachodnich obszarów Syberii – Samojedów, malowane przez Fiodora Modorowa (*Pierwszy maja u Samojedów*). Rodzinę Turańczyków, reprezentujących z kolei etnograficzny

<sup>37</sup> Na temat afirmacji sprawności fizycznej w Związku Radzieckim por. Laura Bossi, „L’homme nouveau”. *Dégénérescence et régénération*, w: Jean Clair (red.), *Les années 1930. La fabrique de „l’Homme nouveau”*, kat. wyst., Musées des Beaux-arts du Canada, Paris 2008, s. 37-42.

typ euroazjatycki, sportretował w technice monotypii Rostisław Barto, Nikołaj Kupriejanow utrwalił zaś w serii akwarelowych rysunków wizerunki Turkmenek. Mieczysław Wallis odbierał te przedstawienia jako świadectwo cywilizowania azjatyckich ludów, świata muzułmańskiego w szczególności<sup>38</sup>.

## II. 105. Fiodor Modorow, *Pierwszy maja u Samojedów*, 1927

Obok charakterystycznej dla socrealistycznej doktryny tematyki industrializacji, edukacji i entuzjastycznej pracy przy budowie podwalin nowej rzeczywistości Kraju Rad (Aleksandr Kuprin, *Zakład metalurgiczny „Sierp i młot”*; Paweł Radimow, *Warsztaty parowozowe*; Rostisław Barto, *Nauczanie przez radio*; Olga Janowskaja, *Likwidacja analfabetyzmu*; Nikołaj Nikonow, *Narada wytwórczościowa*), można było na warszawskiej wystawie obejrzeć prace o ikonografii internacjonalistycznej, mające świadczyć o ponadnarodowej jedności proletariatu – sceny takie jak *Cieśle hamburscy* i *Robotnice włoskie* Fiodora Bogorodskiego, wymierzone w kapitalistyczny wyzysk klasy pracującej na Zachodzie.

Martwa natura, choć zajmowała odległą pozycję w hierarchii gatunków artystycznych socestetyki, również miała odzwierciedlać nową rzeczywistość, tworzoną przez stalinowski reżim (Andriej Gonczarow, *Martwa natura*)<sup>39</sup>. Na ekspozycji w IPS występowała wprawdzie z rzadka, lecz w zbiorze prac Dawida Szterenberga była godnie reprezentowana (*Martwa natura z gruszkami*, *Martwa natura z arbuzami*, *Martwa natura z koszem*). Szterenberg, urodzony w żydowskiej rodzinie w Żytomierzu na Ukrainie, wykształcony w Paryżu pod kierunkiem Keesa van Dongena, w pierwszej dekadzie XX w. uległ wpływowi sztuki Paula Cézanne’a i kubistów<sup>40</sup>. W pierwszych dziesięcioleciach zeszłego stulecia prace artysty cechowała ascetyczna figuracja; sprymitywizowana forma była zarysowana najczęściej na neutralnym tle lub wpisana w abstrakcyjną przestrzeń z pogwałceniem logiki iluzji przestrzennej. Ten oryginalny idiom plastyczny został jednak zakwestionowany przez komunistyczną władzę w latach 30., na skutek czego Szterenberg zaczął malować w

---

<sup>38</sup>Mieczysław Wallis, *Wystawa sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*, „Robotnik” 1933, nr 93, s. 3.

<sup>39</sup>Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 264.

<sup>40</sup> W latach 20. Szterenberg zajmował się pracą dydaktyczną w moskiewskim WChUTEMAS. Piastował w sowieckiej Rosji szereg kierowniczych stanowisk, m.in. w czerwcu 1932 r. został członkiem władz Moskiewskiego Związku Zawodowego Sowieckich Artystów. Nie przeszkodziło to całkowitemu zmarginalizowaniu artysty pod koniec życia (Michaił Łazariew, *Dawid Szterenberg*, Moskwa 2000).

akceptowanej przez reżim konwencji zrozumiałego dla mas realizmu<sup>41</sup>.

## II. 106. Dawid Szterenber, *Aniska*, 1926

W świetle deklaracji sowieckich ideologów problem stosownego dla propagandowych celów stylu oraz odpowiadającej percepcyjnym możliwościom proletariatu formy był nie mniej istotny od podejmowanej tematyki. „Sprawa mistrzostwa artystycznego zajęła w sztuce decydujące miejsce równorzędne ze społeczną ważkością tematu” – pokreślił we wstępie do katalogu wystawy jego kolektywny autor<sup>42</sup>. Wszechzwiązkowe Stowarzyszenie głosiło konieczność poszukiwania „nowego monumentalnego stylu socjalistycznego sztuki proletariackiej”<sup>43</sup>. Do stworzenia nowego monumentalnego stylu dążyli w latach 30. twórcy i teoretycy w całej niemal Europie, łącząc zazwyczaj te aspiracje z koncepcją sztuki narodowej. Odnajdywanie rodzimych korzeni i definiowanie tożsamości kulturowej stało się wówczas priorytetową kwestią dla propagandystów tworzących podwaliny polityki kulturalnej poszczególnych państw narodowych. Kwestia narodowej formy była jednak w przypadku Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich nader złożona ze względu na wielonarodowościowy i wieloetniczny charakter tego organizmu państwowego<sup>44</sup>. Dlatego też polscy krytycy pilnie poszukiwali przejawów „stylowej swoistości”<sup>45</sup> w eksponowanych na warszawskiej wystawie dziełach.

Komentatorów nurtowało pytanie: jakie wyróżniki cechują socrealistyczny styl? Ze szczególną uwagą dociekali, czy radziecki artysta stworzył nową interpretację plastyczną komunistycznego ustroju, czy wynalazł plastyczny idiom nośny dla bolszewickiej doktryny<sup>46</sup>. Zbiorowy autor katalogowego eseju podkreślał formalną różnorodność sowieckiej sztuki. Wyróżnił przy tym trzy główne nurty stylowe, nie tylko niemające związku z naturalizmem, ale niemal „modernistyczne”: tendencję do linearyzmu połączonego ze świetlistą chromatyką, trend syntetyzujący szeroko kładzione plamy barwne oraz subnurt skoncentrowany na

---

<sup>41</sup> Trudno dziś jednak zrekonstruować pokazany w IPS zestaw prac malarza, a tym samym wyciągnąć wnioski co do prezentowanej przez jego martwe natury stylistyki.

<sup>42</sup> *Współczesna sztuka sowiecka*, s. 6-7.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>44</sup> Napięcie między ponadnarodowymi aspiracjami komunistów a narodową specyfiką kulturową poszczególnych republik było powracającym i ostatecznie nierozstrzygniętym problemem socrealistycznej teorii i krytyki sztuki, także po 1945 r. (Elżbieta Kal, „*Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy*”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk 2010).

<sup>45</sup> *Współczesna sztuka sowiecka*, s. 6.

<sup>46</sup> Wiktor Podoski, *Wystawa sztuki sowieckiej w IPS-ie*, s. 6.

malarskiej materii<sup>47</sup>. W sposób bliżej nieokreślony te paradygmaty przedstawieniowe miały być podporządkowane naczelnej idei „socjalistycznego stylu sztuki proletariackiej”<sup>48</sup>. Autorzy eseju nie wspomnieli przy tym o kultywowanej w ramach socrealistycznej doktryny tradycji rodzimego dziewiętnastowiecznego realizmu, głównie malarstwa „pieredwiżników”<sup>49</sup>. Co więcej, Wszeczwiązkowe Stowarzyszenie twierdziło demagogicznie, że prócz motywów przemysłu, pracy i sportu dopuszczalne są w socestetyce kompozycje abstrakcyjne i akty<sup>50</sup>, czego przykładów na ekspozycji w IPS w ogóle nie było<sup>51</sup>. Jakkolwiek wątpliwa wydawała się zaproponowana we wstępie klasyfikacja, a także sposób przyporządkowania twórców konkretnym subnurtom stylistycznym, trzeba było przyznać, że przy skodyfikowanej tematyce rozwiązania plastyczne poszczególnych radzieckich artystów nie były ani jednorodne, ani wolne od obcych wpływów<sup>52</sup>.

Te cechy sztuki Kraju Rad wychwycili od razu warszawscy krytycy, wskazując francuskie, w przeważającej mierze, afiliacje sowieckich twórców<sup>53</sup>. Świeżo implementowane normy socrealistycznej estetyki nie osłabiły wrażliwości radzieckich artystów na współczesne zjawiska artystyczne w Europie ani nie wymazały przedrewolucyjnego oddziaływania na twórców starszej generacji szerokiego spektrum zjawisk artystycznych, począwszy od dziewiętnastowiecznego francuskiego realizmu poprzez doświadczenia impresjonizmu po dekoracyjne tendencje postimpresjonizmu<sup>54</sup>. Nawet zafascynowana ideologią realizmu socjalistycznego Stefania Zahorska negatywnie oceniła stan samoświadomości radzieckich malarzy, którzy nie zdołali jeszcze wykreować formy adekwatnej do umacniającej się dyktatury proletariatu, wahając się między akademickim realizmem a promieniującym ze współczesnej Francji postimpresjonizmem i ekspansywnym fowizmem. „W malarstwie hasło realizmu socjalistycznego wygląda najbardziej paradoksalnie. Najusilniej głoszą to hasło

---

<sup>47</sup> *Współczesna sztuka sowiecka*, s. 10.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>49</sup> Wallis, *Wystawa sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*, s. 3; Karol Hiller, *Na marginesie wystawy sowieckiej*, „Forma” 1934, nr 2, s. 11.

<sup>50</sup> *Współczesna sztuka sowiecka*, s. 10.

<sup>51</sup> Strakun, *Sztuka sowiecka*, s. 12.

<sup>52</sup> W 1934 r. jedyny możliwy do przyjęcia kształt produkcji artystycznej wyznaczył slogan Andrieja Aleksandrowicza Żdanowa, zaufanego współpracownika Józefa Stalina, definiujący podstawową zasadę socestetyki jako wierne przedstawienie rewolucyjnych przeobrażeń rzeczywistości. Właściwym punktem odniesienia w przeszłości był nurt realistyczny (obejmujący także antycznych Greków, mistrzów renesansu i baroku), nurt, którego estetyczne i programowe założenia miały być przystosowane do zadań „proletkultu” i gloryfikacji komunistycznego systemu (Wood, *Towards Socialist Realism*, s. 321-324).

<sup>53</sup> Skoczylas, *Sztuka sowiecka w I.P.S.-ie*, s. 3; Winkler, *Wystawa sztuki sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Droga” 1933, nr 5, s. 483; Czyżewski, *Wystawa sztuki sowieckiej*, „Kurier Polski” 1933, nr 78, s. 7.

<sup>54</sup> P-k, *Wystawa Sztuki Sowieckiej*, s. 13.

malarze, których fizjonomia artystyczna jest nieco pompierska” – konstatowała krytyczka<sup>55</sup>. Także Tadeusz Pruszkowski, rzecznik „realizmu szlachetnego” na polskim gruncie<sup>56</sup>, podkreślał francuskie koneksje sztuki sowieckiej, aż nadto widoczne w zakresie malarskiej formy. „Sztuka, którą przysłali tu Rosjanie, to była sztuka francuska z jej ulubionymi fakturkami” – pisał zde gustowany krytyk, zwalczający wszelką emulację francuskiego postimpresjonizmu<sup>57</sup>.

Najlepszą egzemplifikację zakorzenienia w zachodnioeuropejskiej estetyce stanowiło malarstwo Piotra Konczałowskiego<sup>58</sup>. Podczas licznych pobytów we Francji i Włoszech, zrodził się zachwyt artysty dla krajobrazu Południa. Swe studia w petersburskiej ASP poprzedził Konczałowski nauką w paryskiej Académie Julian. Fakturalne, nasycone kolorystycznie malarstwo Vincenta van Gogha i akcentujące strukturę kompozycji obrazy Cézanne’a zaważyły w początkowym okresie na jego malarskiej wizji. W dużym zespole wyeksponowanych w Warszawie obrazów artysty dominowały pejzaże – widoki francuskie i włoskie, ale także rosyjskie i krymskie, wielkowiejskie i prowincjonalne. Intensywna chromatyka, simultaniczny kontrast barw, bogata faktura, nieukrywane delectowanie się malarską materią w takich choćby kompozycjach jak *Rynek rybny* nie pozostawiały wątpliwości co do genezy postawy twórczej Konczałowskiego.

## II. 107. Piotr Konczałowski, *Rzym, Kapitol*, 1924

Z brutalnym prymitywizmem obrazowania Maurice’a de Vlamincka, porównywano w Warszawie impastowe, wolne od iluzjonizmu i dekoracyjności, oparte na ostrych kontrastach chromatycznych malarstwo pejzażowe Aleksandra Drewina, wykształconego w Rydze Litwina, który kontynuował studia artystyczne w Moskwie pod kierunkiem Kuźmy Pietrowa Wodkina<sup>59</sup>. Szkieletowość faktury uderzała także w takich pejzażach Pawła Kuzniecowa jak *Budownictwo Armenii*, malowane z podwyższonego punktu obserwacji, zagarniające w ramy pionowego kadru duży wycinek obserwowanej rzeczywistości na podobieństwo

---

<sup>55</sup>Lech Piwowar, *Nowa droga sztuki sowieckiej. Rozmowa ze Stefanią Zahorską*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 13, s. 3.

<sup>56</sup>Zasady estetyki Pruszkowskiego zostały omówione w rozdz. „Realizm szlachetny”. *Polska szkoła malowania*.

<sup>57</sup>*Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Tadeusz Pruszkowski, s. 6.

<sup>58</sup>[https://en.wikipedia.org/wiki/Pyotr\\_Konchalovsky](https://en.wikipedia.org/wiki/Pyotr_Konchalovsky); dostęp: 15.06.2016

<sup>59</sup>Aleksandr Drevin uczył także do awangardowego INKhUK (Instytut Malarskiej Kultury), by ostatecznie objąć posadę profesora w Wyższych Pracowniach Artystyczno-Technicznych – moskiewskiej uczelni prowadzącej w latach 20. nauczanie z zakresu wzornictwa i projektowania przemysłowego (Kirill Sokolov, *Aleksandr Drevin, Nadezhda Udal'tsova: An Exhibition that Never Was*, „Leonardo” 2002, nr 3, s. 263-269).

impresjonistycznych widoków paryskich bulwarów i placów<sup>60</sup>. Monumentalizacji uległy w obrazowaniu sowieckich socrealistów ukazywane place budowy, fabryki, huty i cementownie. Osiągnięciu tego efektu służyły często kompozycyjne i warsztatowe rozwiązania zaczerpnięte z płócien francuskich impresjonistów (Boris Jakowlew, *Moskwa buduje się*).

## II. 108. Paweł Kuzniecowa, *Budownictwo Armenii*

Prócz koneksji w szerokim nurcie dwudziestowiecznego koloryzmu warszawscy komentatorzy odkryli pokrewieństwo niektórych sowieckich idiomów obrazowania z naturalizmem Constantina Meuniera i Adolpha Menzla; znaleźli też parantele z włoskim neoklasycyzmem i niemiecką Nową Rzeczowością<sup>61</sup>. Intrygowała ich pokrewna poetyce magicznego realizmu aura, jaką ewokowały obrazy Aleksandra Dejneki, absolwenta moskiewskich Wyższych Pracowni Artystyczno-Technicznych (WChUTEMAS), w młodości zafascynowanego ekspresjonizmem, który w swej dojrzałej twórczości wypracował własną formułę zmodernizowanego klasycyzmu, opartą na umiejętnym operowaniu neutralnym tłem i pustką przestrzenią<sup>62</sup>. Atmosferą niepokoju i tajemnicy emanuje *Dziewczyna na balkonie* Dejneki, obraz, w którym przesunięta na skraj kadru i śmiało przecięta ramą postać dziewczyny ujęta została w klasycyzującej manierze. Uderza w tej zdecentralizowanej kompozycji odsyłający do piętnastowiecznego malarstwa linearyzm przerzuconego przez poręcz balkonu ręcznika i stojącej pod nim miski – akcesoriów dopiero co ukończonej lub przerwanej toalety. Lekcja pobierana moskiewskiego artystę u dawnych i współczesnych mistrzów europejskich dała w tym obrazie efekt oryginalny i niezwykły jak na malarstwo okresu realizmu socjalistycznego.

## II. 109. Aleksandr Dejneka, *Dziewczyna na balkonie*

Idiom realizmu, jaki najczęściej stosowany był przez radzieckich twórców adaptujących założenia dwudziestowiecznego neoklasycyzmu zachodniego, miał charakter zmodernizowany; był oparty na zsyntetyzowanej, niekiedy dekoracyjnej wręcz figuracji (Fiodor Bogorodski, Andriej Gonczarow, Paweł Kuzniecowa). W *Wytwórni cementu* Jurija Pimienowa, zarówno pierwszoplanowe segmenty architektoniczne, ramujące przeprucia

<sup>60</sup> Peter Stupples, *Pavel Kuznetsov: His Life and Art*, Cambridge 1989.

<sup>61</sup> Wallis, *Wystawa sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*, s. 3; Bunikiewicz, *Rozwiana legenda o sztuce sowieckiej*, s. 8; Strakun, *Sztuka sowiecka*, s. 12.

<sup>62</sup> Władimir P. Sysojew, *Aleksandr Dejneka*, Moskwa 1989; Christina Kiaer, *Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Aleksandr Deineka in the 1930s*, "The Oxford Journal" 2005, nr 3, s. 323-345; Kiaer, *Lyrical Socialist Realism*, „October Magazine” 2014, nr 147, s. 56-77.

otwierające się na dalsze plany cementowni, jak i postacie pracujących robotników nabrały „tekturowego” wyglądu, analogicznie do plastycznych rozwiązań z kręgu *Novecento Italiano*, sprowadzających różne faktury do wspólnego, tekturo- lub metalopodobnego mianownika. W salach IPS można było ponadto obejrzyć dwie prace Kuźmy Pietrowa Wodkina<sup>63</sup>, artysty o symbolistycznym rodowodzie. Pod okiem Walentina Sierowa i Isaaka Lewitana nie tylko perfekcyjnie opanował on warsztat rysunkowo-malarski, ale także uformował swą predylekcję do tematów o erotycznych podtekstach, co znalazło wyraz w pokazanej w Warszawie kompozycji *Kąpiące się*. Klasycyzujący kanon postaci ludzkiej, na równi z finezyjnym linearyzmem wystawionej *Martwej natury*, był symptomatyczny dla Wodkinowskiej adaptacji konwencji przedstawieniowych *quattrocento*<sup>64</sup>.

Il. 110. Jurij Pimienow, *Wytwórnia cementu*

Il. 111. Kuźma Pietrow Wodkin, *Spragniony wojownik*, 1915

Il. 112. Kuźma Pietrow Wodkin, *Martwa natura ze skrzypcami*, 1921

Il. 113. Martiros Sarian, *Stare miasto w Erewaniu*

Ormianin Martiros Sarian z kolei, podnosząc wysoko punkt obserwacji w *Robotach ziemnych*, uprościł ludzkie i zwierzęce sylwetki w duchu prymitywizmu<sup>65</sup>. Zaakcentował tym samym motyw pracy, nie zaś detale poszczególnych epizodów, na które rozpada się narracja przedstawionej sceny. Takie kadrowanie przywodziło na myśl modną w Europie lat 30. stylizację na wzór płócien Pietera Bruegla Starszego. Do konwencji obrazowania renesansowych „prymitywów” odsyłało także *Zabójstwo wschodniej kobiety aktywistki* Aleksieja Pachomowa, który podzielił wewnątrzobrazową przestrzeń na dwa rozłączne segmenty: wycinek pierwszoplanowego wnętrza i miejski pejzaż za oknem<sup>66</sup>. Kolejnym przykładem asymilacji szeroko pojmowanego w międzywojennej Europie neoklasycyzmu skoliagonego z reinterpretującym wczesnorenesansowe wzory neorealizmem był obraz *Zbiór herbaty* Dawida Szterenberga, który zminiaturyzował widziane z góry sylwetki zbieraczek<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup>Wodkinowi jako pierwszemu powierzono w 1932 r. funkcję prezesa Leningradzkiego Związku Zawodowego Artystów (Władimir Kostin, *Kuźma Siergiejewicz Pietrow-Wodkin*, Moskwa 1971).

<sup>64</sup>Sergei Ivanov, *Unknown Socialist Realism: The Leningrad School*, Saint Petersburg 2007.

<sup>65</sup>[https://en.wikipedia.org/wiki/Martiros\\_Saryan](https://en.wikipedia.org/wiki/Martiros_Saryan); dostęp: 18.06.2016.

<sup>66</sup>Na skutek ostrej krytyki ze strony komunistycznej władzy atakującej przestyliżowane, często nasycone erotyzmem malarstwo Pachomowa artysta skoncentrował się w drugiej połowie lat 30. na grafice i ilustratorstwie ([https://en.wikipedia.org/wiki/Alexei\\_Pakhomov](https://en.wikipedia.org/wiki/Alexei_Pakhomov); dostęp: 18.06.2016).

<sup>67</sup>Zastosowaną przez Szterenberga stylizację porównał Wiktor Podoski do perskiej miniatury (*Wystawa sztuki sowieckiej w IPS-ie*, s. 6).

Również obraz *Czerwoni marynarze* Piotra Konczałowskiego swą kulisowo budowaną przestrzenią wewnątrzobrazową i zaakcentowaną asymetrią kompozycyjną dawał wyraz artystycznemu synkretyzmowi zakorzenionemu w francuskim postimpresjonizmie, reaktywującemu estetyczne normy odległych w czasie i przestrzeni kultur.

II. 114. Piotr Konczałowski, *Czerwoni marynarze*

W innym wariacie motywu „czerwonych marynarzy” Konstantin Wiałow skonstrastował zwarte, sylwetowe formy figuralne z neutralną niemal płaszczyzną morza. Syntetyzm obrazowania Wiałowa miał awangardową genezę; ukształtowany pod okiem Wassilego Kandinskiego, Władimira Tatlina i Dawida Szterenberga w WChUTEMAS, Wiałow związał początkowo swe poszukiwania artystyczne z konstruktywizmem i abstrakcją. Zajmując się w latach 20. ilustrowaniem książek, projektowaniem plakatów i scenografią, stworzył własny wariant zmodernizowanego realizmu.

II. 115. Konstantin Wiałow, *Czerwoni marynarze*

II. 116. Konstantin Wiałow, *Ćwiczenia kadr morskiej floty wojennej i wodnego transportu*, 1932

Warszawscy krytycy, nie znając biografii poszczególnych uczestników wystawy, nie mogli dostrzec, że nie bez znaczenia dla kształtowania się sowieckich paradygmatów realizmu była awangardowa proveniencja niektórych twórców. Część z nich kształciła się w moskiewskim WChUTEMAS, przyswajając koncepcje zachodniego modernizmu na równi z założeniami radzieckiego konstruktywizmu i suprematyzmu. Awangardowe korzenie miała sztuka Fiodora Bogorodskiego, którego w młodości pociągał futuryzm, na skutek czego zajął się z filmem, obejmując posadę profesorską we Wszechzwiązkowym Państwowym Instytucie Kinematografii. Znajomość zasad konstruktywistycznego fotomontażu i fotografii ujawniała się w sposobie kadrowania przestrzeni wewnątrzobrazowej przez Bogorodskiego, w stosowaniu skomplikowanych ujęć perspektywicznych z podwyższonego punktu obserwacji, w minimalizowaniu i sylwetowym traktowaniu zaludniających obrazy postaci (*Plac w Batumi*, *Port sewastopolski*).

Wtórność wielu rozwiązań plastycznych radzieckich artystów wobec europejskich wzorów pozostawała w jaskrawej sprzeczności z deklarowaną przez ideologów stylową odrębnością sztuki ZSRS. Adaptację różnych idiomów twórczości zachodnioeuropejskiej do celów sztuki zaangażowanej w sprawę komunizmu złośliwie skwitował Wacław Husarski,



pisząc: „Treść tej sztuki jest, z nielicznymi wyjątkami, zdecydowanie sowiecka; jej forma natomiast, jak dotychczas, raczej średnio-europejska: mówiąc ściślej – środkowo-europejska”<sup>68</sup>. Z takim odbiorem sowieckiego eklektyzmu zgadzali się Konrad Winkler i Michał Weinzieher<sup>69</sup>.

Większość komentatorów uznała, że na tym właśnie polu – morfologii – sztuka sowiecka poniosła największą klęskę<sup>70</sup>, choć nikt nie przeczył, iż w gronie uczestniczących w wystawie artystów znaleźli się utalentowani twórcy<sup>71</sup>. Wymieniano z uznaniem nazwiska Piotra Konczałowskiego, Aleksandra Dejneki, Kuźmy Pietrowa Wodkina, Dawida Szterenberga, Martirosa Sariana, Aleksieja Krawczenki, Władimira Faworskiego i Rostisława Bartę. Bardzo trafną, dziś nadal niepodważalną konkluzję wyciągnął z oglądu wystawy Władysław Skoczylas, twierdząc, że nie tyle narzucona apriorycznie tematyka, ile „zakontraktowana” (choć nieprecyzyjnie) forma artystyczna stanowiła o słabości socrealistycznych realizacji plastycznych<sup>72</sup>. Większość krytyków skonstatowała, że formująca się estetyka socrealizmu, odbierająca twórcom prawo do indywidualizmu, osobistej ekspresji i artystycznego eksperymentu, sprowadziła sztukę do poziomu utylitarnej produkcji<sup>73</sup>. Efektem bezwzględnej ingerencji reżimowych propagandystów w sferę sztuki stał się jej niski poziom

---

<sup>68</sup>Wacław Husarski, *Sztuka sowiecka w I.P.S'ie*, s. 230. Dziś synkretyzm sztuki międzywojennej Europy Środkowo-Wschodniej jest przez badaczy postrzegany jako konstelacja idiosynkratycznych, narodowych kultur (Timothy O. Benson, *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, Los Angeles County Museum of Art; Martin-Gropius-Bau, Berlin; Kunsthau, Munich; Los Angeles and Cambridge, Mass., 2002; Irena Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010; Kossowska (red.), *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919-2014 / The Search for Cultural Identity in Central and Eastern Europe*, Toruń 2015.

<sup>69</sup>Konrad Winkler, *Wystawa sztuki sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Polska Zbrojna” 1933, nr 80, s. 9; Michał Weinzieher, *Sztuka sowiecka. Wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Nasz Przegląd” 1933, nr 99, s. 8. Konstatację o braku oryginalności sztuki sowieckiej można znaleźć także w: Dr. B., *Sztuka sowiecka w Warszawie*, s. 7; P. G. [Piotr Grzegorzczak], *Wystawa sztuki sowieckiej*, „Gazeta Warszawska” 1933, nr 73, s. 4; Ludomił Lewenstam, *Sztuka sowiecka w I.P.S.*, „Dziennik Poznański” 1933, nr 73, s. 2; Stanisław Szczepański, *Wystawa sztuki sowieckiej*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 17, s. 6.

<sup>70</sup>Mieczysław Sterling, „Realizm socjalistyczny” na wystawie sztuki Sowieców, s. 6; J. Cz. [Józef Stefan Czarniecki], *Sowiecka sztuka*, „Przegląd Katolicki” 1933, nr 12, s. 188; idem., *Sowiecka sztuka*, „Rodzina Polska” 1933, nr 4, s. 118; J. R., *Bolszewizm przez sztukę*, „Niwa” 1933, nr 14, s. 146; Weinzieher, *Sztuka sowiecka*, s. 8.

<sup>71</sup>Podoski, *Wystawa sztuki sowieckiej w IPS-ie*, s. 6; Szczepański, *Wystawa sztuki sowieckiej*, s. 6. Drzeworyty Krawczenki, jednego z najwybitniejszych rosyjskich, grafików, nagrodzonego Grand Prix na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r., reprezentowane były w IPS głównie przez ilustracje do utworów Gogola i winiety do dzieł Anatola France’a. Ilustracje drzeworytnicze do dzieł Gogola i Dickensa pokazał Władimir Faworski, drugi obok Krawczenki mistrz grafiki książkowej, a zarazem malarz, rzeźbiarz i pedagog WChUTEMAS ([https://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82adimir\\_Faworski](https://pl.wikipedia.org/wiki/W%C5%82adimir_Faworski); dostęp: 20.06.2016).

<sup>72</sup>Skoczylas, *Sztuka sowiecka w I.P.S.-ie*, s. 3.

<sup>73</sup>Idem, *Sztuka sowiecka w Warszawie*, s. 165-172; Mieczysław Treter, *Sztuka sowiecka w Warszawie*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1933, nr 85, s. 8; S.-k., *Artyści ukraińscy na wystawie sztuki sowieckiej*, „Wieczór Warszawski” 1933, nr 94, s. 4.

formalny. „Sztuka sowiecka nie stworzyła dla swych nowych treści formalnego ich odpowiednika, nie dała nam formy nowej i oryginalnej – chociaż futurizm i ekspresjonizm rosyjski w pierwszych latach czerwonej rewolucji był stanowczo twórczy” – pisał Konrad Winkler<sup>74</sup>. „Sztukę skazano na całopalenie” i „zaprzęgnięto gwałtem do wozu reklamowego ulicznej propagandy” – puentował krytyk<sup>75</sup>. Winkler podkreślił zauważony przez wielu recenzentów paradoks: to sztuka czasów rewolucyjnej Rosji, kubo-futurizm, konstruktywizm i suprematyzm, wytworzyła odrębne, idiosynkratyczne środki obrazowania. Skrajne zideologizowanie sztuki sowieckiej zniweczyło natomiast przyrodzone prawo artysty do eksperymentu.

Wśród komentatorów pojawiło się ponadto przypuszczenie, że to niemożność utożsamienia się z ideologią totalitaryzmu, szczególnie ze strony starszej generacji twórców, spowodowała niski poziom artystyczny pokazanych prac, zanik ekspresyjnego potencjału dzieł i deficyt warsztatowej perfekcji. „Rozumiemy [...], iż plastyka sowiecka, ze swego punktu widzenia, może uważać lubowanie się w smakowitościach techniki za niewłaściwe, lecz to, co jej artyści w tym zakresie dają w swych dziełach, jest [...] nieraz wyraźnym niedbalstwem” – narzekał Podoski<sup>76</sup>. Często powtarzającym się wobec malarstwa sowieckiego zarzutem była jego „plakatowość” polegająca na operowaniu niemodulowaną płaszczyzną barwną domkniętą konturem, wąską gamą intensywnych tonów chromatycznych i neutralnym, jasnym tłem; słowem: na posługiwaniu się środkami wyrazu typowymi dla grafiki użytkowej, będącej w ZSRS nośnikiem propagandowo-agitacyjnych treści<sup>77</sup>.

Swego rozczarowania z powodu sprzeniewierzenia się twórców ekspozycji ideałom rosyjskiej awangardy nie umiał ukryć Karol Hiller, konstruktywista propagujący na łamach łódzkiej „Formy” ścisłe sprzężenie sztuki z życiem społecznym<sup>78</sup>. Warszawską wystawę uznał Hiller za prezentację rażąco propagandową i pozbawioną artystycznej wartości. „Pragnę nawet podkreślić, jak nieudolne odbicie w reprezentowanej plastyce znalazła powaga budownictwa ZSRR” – konstatował<sup>79</sup>. „I tak wygląda, jak gdyby cały impet sztuki nowoczesnej, który przez ważkość swej formy plastycznej tak wydatnie poparł rewolucyjną

---

<sup>74</sup>Winkler, *Wystawa Sztuki Sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Droga”, s. 483.

<sup>75</sup>Ibidem.

<sup>76</sup>Wiktor Podoski, *Ze świata sztuki*, „Myśl Narodowa” 1933, nr 15.

<sup>77</sup>Ibidem; Weinzieher, *Sztuka sowiecka*, s. 8; Treter, *Sztuka związana z życiem (Na marginesie wystawy sztuki sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki)*, „Gazeta Polska” 1933, nr 85, s. 5; Strakun, *Sztuka sowiecka*, s. 12. Graficzność obrazowania Skoczylas uznał za wyróżnik sztuki sowieckiej, zapewne nie bez wpływu własnego graficznego *métier* (*Sztuka sowiecka w I.P.S.-ie*).

<sup>78</sup>Karol Hiller, *Malarz, społeczeństwo a sztuka*, „Forma” 1935, nr 3, s. 2-3.

<sup>79</sup>Ibidem, s. 2.

misję Sowietów, już nie dotrwał do roku wystawy reprezentacyjnej” – trafnie diagnozował sytuację w Kraju Rad Hiller<sup>80</sup>. „Ekspozyty na ogół nie usprawiedliwiały swych dużych rozmiarów – kontynuował swój wywód – i w najlepszym wypadku okazały się plakatami, których niefrasobliwa nuta spychała raz jeszcze istotny sens malarstwa na ślepy tor literackiej opowieści.”<sup>81</sup> Hillera drażniły narzucone ogólnie rygory estetyczne będące antytezą progresywności awangardy oraz warsztatowy dyletantyzm i passeizm wystawiających artystów, nie zaś propagowane treści, zbieżne z jego lewicowym światopoglądem. Wieloletnie zaangażowanie w sprawę proletariatu dyktowało mu pozytywny odbiór społeczno-politycznych zmian w porewolucyjnej Rosji:

Raziły nie temat obrazów i ich tendencja – pisał – lecz zgodność wystawców i niektórych teoretyków sztuki sowieckiej co do sposobów odtwarzania teraźniejszości, szczególnie wówczas, kiedy ci twierdzili, że dla odmalowania rzeczywistości sowieckiej nadaje się najlepiej szczupłutki zasób środków jednoplanowego naturalizmu „pieredwizników” z końca ubiegłego wieku. [...] z zupełnym poniechaniem rzeczy tak ważnej jak kwestia przyrodzonych właściwości plastyki<sup>82</sup>.

Lekceważenie specyfiki języka plastycznego na rzecz fotograficznego (z założenia) odtwarzania społecznych realiów znalazło się więc w centrum krytycznej argumentacji Hillera. Pod adresem „przeciętnego malarza w Rosji” artysta dodawał: „Cóż dziwnego, że praca jego, pozbawiona głębszej kultury malarskiej, oscyluje dokoła łatwizn naturalizmu, podlewanego z lekka i niepewnie sosami wszystkich odcieni postimpresjonizmu, o którym wie się najwięcej. Toteż niechlujna rozpadowa plama bez tendencji ku strukturze, spotykana na [...] płótnach wystawców, służy tu raczej myślom destrukcyjnym niż chwale nowej budowy życia”<sup>83</sup>. W odbiorze rozczarowanego awangardysty normatywna estetyka socrealizmu nie przystawała do nowej rzeczywistości społeczno-politycznej: „Toteż o ile można mówić o znaczeniu społecznym sztuki reprodukcyjnej, to raczej jako predestynowanej do wyrażania potrzeb społeczeństwa zachowawczego. Doraźne zaś koncesje, czynione ze strony tej sztuki rewolucyjnym prądom w społeczeństwie przez odpowiednio akcentowane anegdoty, należy zakwalifikować jako szkodliwe mącicielstwo”<sup>84</sup>.

---

<sup>80</sup>Ibidem, s. 3.

<sup>81</sup>Ibidem.

<sup>82</sup>Ibidem.

<sup>83</sup>Ibidem. O niechlujnej fakturze i braku kompozycyjnej dyscypliny w pracach sowieckich malarzy pisali także Leon Strakun (*Sztuka sowiecka*, s. 12) i Wiktor Podoski (*Wystawa sztuki sowieckiej w IPS-ie*, s. 6).

<sup>84</sup>Hiller, *Malarz, społeczeństwo a sztuka*, s. 3.

Do kwestii sowieckich dogmatów estetycznych odniósł się parę lat później Jan Gralewski w podsumowującej tendencje współczesnej sztuki europejskiej publikacji *Plastyka w Europie 1935-1936*<sup>85</sup>. Krytyk podjął polemikę z Sergiejem Dinamowem, autorem artykułu *Styl sztuki sowieckiej*, który ukazał się na łamach „Iskusstwa”. Dinamow gloryfikował młode pokolenie realistów przeciwstawiające się „formalizmowi, który w malarstwie zniekształca prawdziwy relief życia i tworzy [...] nudne schematy zamiast radosnej i heroicznej rzeczywistości. Zwraca się ono ku realizmowi, ale byłoby naiwnością sądzić, iż formalizmowi przeciwstawia się tutaj metoda bez żadnej koncepcji ogólnej, ograniczająca się do prostego kopiowania natury”<sup>86</sup>. Metoda ta – realistyczna i antymimetyczna zarazem – był oparta na doktrynie „Marksa – Engelsa – Lenina”, jak ujął to Dinamow, potwierdzając pełną ideologizację rodzimej sztuki. Gralewski trafnie dopatrywał się w nieprecyzyjnym dyskursie radzieckiego teoretyka nadmiaru „sztucznego światła propagandowego optymizmu”<sup>87</sup>. W 1937 r. było już bowiem oczywiste, że skoncentrowana na realizacji ideologicznych dyrektyw sztuka sowiecka jest nośnikiem utopijnej wizji komunistycznej rzeczywistości<sup>88</sup>.

Opinie przeważającej części recenzentów wystawy sztuki sowieckiej z 1933 r. można by streścić konkluzją Konrada Winklera: „Lenin sztuki sowieckiej jeszcze się nie narodził”<sup>89</sup>. Warszawscy krytycy potraktowali zaprezentowany materiał artystyczny jako wycinek ocenzurowanej przez władzę i nieufirmowanej jeszcze w pełni sceny artystycznej Kraju Rad, na której wytyczono wprawdzie kierunki koniecznych przeobrażeń, lecz osiągnięcie nakreślonych celów wciąż jeszcze było kwestią przyszłości. Generalnie uznali oni, że specyficzny styl socrealistyczny jeszcze się nie skryształizował<sup>90</sup>.

---

<sup>85</sup>Gralewski, *Plastyka w Europie 1935-1936*.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>88</sup> W kontekście podróżujących po międzywojennej Europie oficjalnych prezentacji sztuki państw narodowych interesującym aspektem radzieckiej wystawy był znaczący udział artystek w ekspozycji. Większość z nich w pochwalnym tonie przedstawiała życie kobiety w komunistycznym systemie (Serafima Riangina, *Studentki („wuzowki”) na praktyce*; Jekaterina Ziernowa, *Strzelczynie*; Olga Janowska, *Delegatka VI zjazdu WKP*). Uderzająca była też liczba rzeźbiarek, których prace pokazano w IPS. W gronie dziewięciorga rzeźbiarzy wymienionych w katalogu były cztery kobiety: Maria Denisowa-Szczadenko, Sara Lebediewa, Maria Rindzunska i Beatrisa Sandomirskaja. Skromny dział rzeźby wypełniły mało ekscytujące wizerunki rewolucjonistów, wojskowych komisarzy, górnika, robotnika i lotnika. Konrad Winkler chwalił jednak formalne aspekty sowieckich rzeźb charakteryzujących się masywnymi proporcjami i monumentalnym wyrazem (*Wystawa sztuki sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Droga”, s. 485). Radziecka rzeźba podobała się także Tytusowi Czyżewskiemu, który dostrzegł w niej klasycystyczne tendencje (*Wystawa sztuki sowieckiej*, s. 7).

<sup>89</sup>Winkler, *Wystawa sztuki sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Polska Zbrojna”, s. 9.

<sup>90</sup>Wallis, *Wystawa sztuki sowieckiej Z.S.R.R.*, s. 3; P-k, *Wystawa Sztuki Sowieckiej*, s. 13; Winkler, *Wystawa sztuki sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Droga”, s. 483. Jedynie Mieczysław Treter, jeden z najbardziej wyczulonych na problem formy szermierzy polskiego neorealizmu, dostrzegł w najwybitniejszych realizacjach sowieckiej sztuki znamiona odrębności, którą określił mianem „realizmu naiwnego”. „Jest to cecha, która łączy

To ze względu na nie w pełni jeszcze skostniałą w gorsecie norm, dyrektyw, nakazów i zakazów fazę socrealistycznej doktryny, uobecnionej w IPS, warszawska wystawa jest szczególnie interesująca dla dzisiejszego badacza. Ekspozycja ta ukazywała sowiecką estetykę w stadium przejściowym od awangardowego eksperymentu do akademickiego neoklasycyzmu i fałszująco otaczającą rzeczywistość realizmu, który został ugruntowany w latach 30. Wiele mówiący o kuratorskiej strategii organizatorów wystawy był taki dobór eksponatów, by nie zrazić zachodniego odbiorcy (weneckie biennale) nadmiarem agitacyjno-propagandowych treści w hołdownicznych przedstawieniach wodzów rewolucji i reprezentantów ich politycznego zaplecza czy też w dramatycznych obrazach z dziejów październikowej rewolucji. Kwestię przejawów narodowej tożsamości w sztuce ZSRS można z kolei przeanalizować na przykładzie sztuki ukraińskiej, czy raczej sowiecko-ukraińskiej, włączonej do wystawy w IPS.

Pod koniec trwania ekspozycji dokonano wymiany części eksponatów na zespół prac artystów wywodzących się z Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Ten kuratorski manewr stworzył okazję do zweryfikowania zapewnień sowieckiej władzy o możliwości swobodnego rozwoju rodzimej kultury narodów związkowych<sup>91</sup>. Warszawscy krytycy nie znaleźli jednak w dziełach Ukraińców odstępstw od obligatoryjnej dla socrealistycznych twórców tematyki; stwierdzili wręcz tożsamość sztuki ukraińsko-sowieckiej ze sztuką rosyjsko-sowiecką w tym zakresie<sup>92</sup>. *Wykonali plan, Nocna brygada traktorów, Wiec kobiet w kolchozie, Kobieta ludowiec* – wymieniał kolejno znane z wcześniejszej wersji wystawy tytuły ukraińskich obrazów i rycin Wiktor Podoski<sup>93</sup>. Niemniej jednak ta semantyczna monotonia nie powstrzymała recenzentów przed poszukiwaniem wyróżników formalnych, specyficznych rozwiązań kompozycyjnych i odrębnej stylistyki Ukraińców. Nie odkryli wprawdzie idiosynkratycznych cech morfologicznych, ale wskazali wyższy poziom warsztatowy sztuki ukraińskiej niż rosyjskiej, chwaląc w pierwszej kolejności grafikę<sup>94</sup>. Leon Strakun dostrzegł nawet w ukraińskich rycinach przejawy „oryginalnego stylu

---

wyraźnym ogniwem obecną sztukę sowiecką z dawną sztuką rosyjską doby przedwojennej” – pisał krytyk (*Sztuka związana z życiem*, s. 5).

<sup>91</sup>*Współczesna sztuka sowiecka*, s. 10. *De facto* od czasu wprowadzenia przez Komitet Centralny Wszechzwiązkowej Partii Komunistycznej w 1932 r. zakazu tworzenia i funkcjonowania jakichkolwiek grup artystycznych wolność twórcza we wszystkich republikach radzieckich przestała istnieć.

<sup>92</sup>Skoczylas, *Sztuka sowiecka w Warszawie*, s. 167; Podoski, *Wystawa sztuki Ukrainy sowieckiej w I.P.S.-ie*, „A.B.C.” 1933, nr 92, s. 6.

<sup>93</sup>*Ibidem*.

<sup>94</sup>Strakun, *Sztuka Ukrainy sowieckiej (Wystawa w I.P.S.-ie)*, „Opinia” 1933, nr 11, s. 12; S-k, *Artyści ukraińscy na wystawie sztuki sowieckiej*, s. 4; *Malarze Ukrainy Sowieckiej w IPS*, „Zet” 1933/1934, nr 4, s. 4.

narodowego”, tyle że jego istoty nie wyjaśnił<sup>95</sup>. Jan Kleczyński wymienił z uznaniem grafiki Aleksieja Krawczenki, Wasilija Kasjana, Hawryło’a Pustowijta, Wadyma Mellera i Wasyla Sedlara<sup>96</sup>. Sedlar był uczniem i bliskim współpracownikiem Mychajła Bojczuka, który stworzył neobizantynizującą szkołę sztuki monumentalnej, łącząc modernistyczne inspiracje z kręgu paryskich nabistów z ukraińską tradycją artystyczną – kanonem przedstawieniowym bizantyńskiej ikony i środkami wyrazu sztuki ludowej<sup>97</sup>. Zarówno stosowana przez Sedlara prymitywizująca stylistyka, jak i jego kariera artystyczna były znamienne dla środowiska „bojczukistów”: artysta nauczał w Kijowskim Państwowym Instytucie Sztuki, był założycielem i członkiem Stowarzyszenia Rewolucyjnej Sztuki Ukrainy, uczestniczył w realizacji dekoracji ściennych budynków użyteczności publicznej, m.in. oper i teatrów w Kijowie i Charkowie; w latach 30. został oskarżony przez komunistyczne władze o formalizm i pod presją krytyki dostosował swój język plastyczny do wymogów socjetyki<sup>98</sup>. Co istotne, prócz Sedlara włączono do reprezentującej Ukrainę grupy twórców innych „bojczukistów”: Iwana Padałkę, Oksanę Pawlenko i Zofię Nalepińską (żonę Bojczuka), twórców, których sztuka wpisywała się w nurt zmodernizowanego neoklasycyzmu europejskiego, będąc zarazem idiosynkratyczną formułą neobizantyzmu. Amalgamat inspiracji czerpanych ze sztuki „ikonopisania” oraz z siedemnasto- i osiemnastowiecznych ludowych rycin (łuboki) był znamieny dla twórczości Iwana Padałki. Do tych samych konwencji przedstawieniowych odwoływała się Oksana Pawlenko, studentka Bojczuka w Ukraińskiej Państwowej Akademii Sztuki, jedna z autorek monumentalnych zespołów freskowych wykonanych przez „bojczukistów” w Kijowskim Instytucie Sztuk Plastycznych i malarskiej dekoracji w kijowskich koszarach. Nie padło wprawdzie w warszawskich recenzjach określenie „bizantyzm”, lecz uczniowie Bojczuka (pominiętego przez organizatorów wystawy) byli najczęściej wymieniani przez polskich krytyków jako artyści zasługujący na uwagę.

W odniesieniu do prac Anatola Petryckiego i Wadyma Mellera nie użyli natomiast recenzenci sformułowania „modernizm”, choć w ten nurt wpisywała się ich twórczość. Wczesne prace Petryckiego, zarówno malarskie, jak i scenograficzne, nawiązywały do kubo-

---

<sup>95</sup>Strakun, *Sztuka Ukrainy sowieckiej*.

<sup>96</sup>Kleczyński, *Wśród wystaw*, „Kurier Warszawski” 1933, nr 92, s. 16.

<sup>97</sup>Susak, *Ukrainian Artists in Paris: 1900-1939*, Kyiv 2010; Jarosław Krawczenko, *Szkola Mychajła Bojczuka. Trydtsiat sim imen*, Kyiv 2010; Susak, Krawczenko, *Mykhailo Boichuk*, Lviv-Kyiv 2010.

<sup>98</sup>Nie uchroniło to artysty od represji ze strony NKWD; wraz z Bojczukiem i Iwanem Padałką został oskarżony o przynależność do organizacji terrorystycznej i rozstrzelany w 1937 r. (<http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CS%5CE%5CSedliar>; dostęp: 08.12.2015).

futuryzmu<sup>99</sup>. W takiej stylistyce były także utrzymane wykonywane przez niego w latach 20. portrety osobistości ukraińskiej kultury, które w większości zostały zniszczone przez sowieckie władze w kolejnej dekadzie. Meller, choć urodzony w Sankt Petersburgu, studiował prawo na Uniwersytecie Kijowskim, a edukację artystyczną zdobył w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium; zainteresowany w tym okresie kubizmem, ekspresjonizmem i konstruktywizmem, wszedł w krąg awangardowej grupy Der Blaue Reiter i zaprzyjaźnił się z Wassylm Kandynskim<sup>100</sup>. Zasadna wydaje się więc teza, że tendencyjny dobór prac Petryckiego i Mellera pod kątem eksportowej wystawy zaświadczał jedynie o wymuszonej metamorfozie, jaka nastąpiła w ich postawach artystycznych w dobie socestetyki.

Jednakże warszawska krytyka dostrzegła impresjonistyczne afiliacje ukraińskich pejzażystów, głównie francuskie, ale także rosyjskie; padały w tym kontekście nazwiska Serhija Grygoriewa i Mykoły P. Azowskiego, autora swobodnie malowanych obrazów o ekspresyjnej kolorystyce<sup>101</sup>. Zwrócono też uwagę na dekoracyjne walory prac Jurija Sadilenki i Fedira Kryczewskiego<sup>102</sup>, malarza o symbolistycznym rodowodzie, w młodości wrażliwego na dekoratywne walory sztuki Gustava Klimta i Ferdinanda Hodlera, z równym respektem traktującego ukraiński folklor i kanony „ikonopisania”. Jan Kleczyński wyróżnił dodatkowo Dmytro Szawykina posługującego się wprawnie tradycyjną techniką tempery<sup>103</sup>. W konkluzji można stwierdzić, że warszawskim komentatorom nie udało się uchwycić tego, co w sztuce ukraińskiej pierwszych dekad XX w. było najbardziej specyficzne, czyli bizantyńsko-modernistycznego amalgamatu. Ten brak przenikliwości oglądu mógł być jednak spowodowany strategią organizatorów wystawy, warunkującą tendencyjny dobór prac, a także brakiem głębszej wiedzy na temat życia artystycznego w sowieckiej części Ukrainy.

## II. 117. Fedir Kryczewski, *Rozstrzygnięty spór*, 1934-1935

---

<sup>99</sup><http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CP%5CE%5CPetrytsk> (dostęp: 22.10.2015)

<sup>100</sup>[https://en.wikipedia.org/wiki/Vadym\\_Meller](https://en.wikipedia.org/wiki/Vadym_Meller) (dostęp: 22.10.2015)

<sup>101</sup>*Malarze Ukrainy Sowieckiej w IPS*, s. 4.

<sup>102</sup> Fedir Kryczewski był pierwszym rektorem Państwowej Ukraińskiej Akademii Sztuki założonej w 1917 r. w Kijowie; <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CK%5CR%5CKrychevskyFedir> (dostęp: 08.12.2015).

<sup>103</sup>Kleczyński, *Wśród wystaw*, s. 16.

## **„Drogie słowo »Ukraina«”. Retrospektywna wystawa sztuki ukraińskiej w Warszawie 1934 r.**

„Drogie słowo »Ukraina«” – to hasło można odnieść do ekspozycji antytetycznej wobec prezentacji USRR, mianowicie do wystawy zorganizowanej w lutym 1934 r. w warszawskim IPS z inicjatywy Leona Chwistka<sup>104</sup>, byłego teoretyka formistycznego nurtu, a zarazem wybitnego filozofa i profesora katedry matematyki Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. *Retrospektywna wystawa sztuki ukraińskiej ze zbiorów Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie* doszła do skutku dzięki zaangażowaniu dyrektora lwowskiego muzeum Hilariona Swiencickiego (Święcickiego), autorytetu naukowego w dziedzinie historiografii ikon. W stosunku do polskiej publiczności miała ona wypełnić (przynajmniej częściowo) poznawczą lukę w odniesieniu do ukraińskiej tradycji kulturowej i współczesnej sztuki. W przeciwieństwie do wystawy sowieckiej z 1933 r. ekspozycja pokazywała tę część ukraińskiego dziedzictwa artystycznego, która wpisywała się w polski i zachodnioeuropejski kontekst kulturowy<sup>105</sup>. Wymowny kontekst tego przedsięwzięcia stanowiły

---

<sup>104</sup> Marian Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa sztuki ukraińskiej w IPSie*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1934, nr 56, s. 13.

<sup>105</sup> Podkreślanie zachodniego kontekstu kulturowego sztuki ukraińskiej można rozumieć jako reminiscencje wojny polsko-ukraińskiej z lat 1918-1919, w której najważniejszą rolę odegrały walki o podporządkowanie Lwowa ukraińskim bądź polskim organom administracyjnym i siłom militarno-porządkowym. Zbrojny konflikt dotyczył statusu politycznego Galicji Wschodniej: włączenia tych terenów do Macierzy bądź uznanie przez II RP i społeczność międzynarodową suwerenności Zachodnioukraińskiej Republiki Ludowej, której utworzenie (początkowo jako Państwo Ukraińskie będące częścią federacyjnego państwa austriackiego) proklamowano 1 listopada 1918 r. (Tadeusz Olszański, *Historia Ukrainy XX wieku*, Warszawa 1994, s. 83). Błyskawiczne opanowanie Lwowa przez formacje ukraińskie spowodowało starcia z ochotniczymi oddziałami polskimi, którym wsparcia udzieliło regularne Wojsko Polskie, co doprowadziło do eskalacji działań wojennych między ZURL a odrodzonym państwem polskim. W dniu 22 stycznia 1919 r. ogłoszono w Kijowie zjednoczenie Zachodnioukraińskiej Republiki Ludowej z Ukraińską Republiką Ludową (ukonstytuowaną 22 stycznia 1918 r.), przy zachowaniu autonomii zachodniej prowincji (Jarosław Hrycak, *Historia Ukrainy 1772-1999. Narodziny nowoczesnego narodu*, Lublin 2000, s. 128). Połączone siły zbrojne URL i Ukraińska Armia Halicka toczyły walki zarówno z Armią Czerwoną, jak i Armią Ochotniczą (Białych Rosjan) gen. Antona Denikina oraz z siłami polskimi. Strona ukraińska nie była jednak skłonna do zawarcia kompromisu w parokrotnie podejmowanych rokowaniach z polskim rządem, w których pośredniczyli wysłannicy Ententy. Przywódcy ZURL domagali się ustanowienia granicy na linii rzeki San i włączenia do Ukrainy Łemkowszczyzny, co było sprzeczne z polską racją stanu. Zachodnioukraińska państwowość upadła ostatecznie w lipcu 1919 r. pod wpływem udanej ofensywy Wojska Polskiego pod dowództwem Józefa Piłsudskiego (Maciej Kozłowski, *Między Sanem a Zbruczem. Walki o Lwów i Galicję Wschodnią 1918-1919*, Kraków 1990, s. 97-98; Michał Klimecki, *Polsko-ukraińska wojna o Lwów i Galicję Wschodnią 1918-1919*, Warszawa 2000). W trakcie działań wojennych ludność polska zamieszkująca zajęte przez Ukraińców tereny Galicji Wschodniej, podobnie jak polscy jeńcy wojenni, była internowana w obozach, prześladowana i mordowana (Rafał Galuba, „*Niech nas rozsądzi miecz i krew...*”. *Konflikt polsko-ukraiński o Galicję Wschodnią w latach 1918-1919*, Poznań 2004, s. 145-146, 159-160; Karol Grünberg, Bolesław Sprenger, *Trudne sąsiedztwo*, Warszawa 2005, s. 297). Emigracyjny rząd ZURL działał w Wiedniu do 15 marca 1923 r., kiedy to organ państw Ententy, Rada Ambasadorów, uznała suwerenność II RP na obszarze Galicji Wschodniej, mającym zachować status autonomiczny. Rząd w



niepodległościowe dążenia Ukraińców, walczących zbrojnie o ustanowienie suwerennej państwowości<sup>106</sup>, działania rządu Ukraińskiej Republiki Ludowej na wychodźstwie i zbrodnicze represje reżimu sowieckiego wobec ludności USRR<sup>107</sup>. Podjęta przez Świącickiego, przy współpracy z polskimi instytucjami kulturalnymi, próba zmanifestowania ukraińskiej odrębności narodowej na polu sztuki nie mogła więc dziwić. Komentatorzy zauważyli na wstępie, że społeczeństwo polskie – na skutek rozbiorowej traumy i awersji do tego, co rosyjskie – nie dysponuje wiedzą na temat szeroko pojętej sztuki ukraińskiej, mimo że etniczna mniejszość ukraińska stanowiła integralną część populacji II RP, a historyczne więzy (przymierza i konflikty) między obu narodami sięgały epoki Piastów<sup>108</sup>. Co istotne, w krytycznym dyskursie pojawiła się kwestia desygnatu terminu „ukraiński” w odniesieniu do obszarów Rusi Czerwonej, z których wywodziły się wyselekcjonowane na warszawską wystawę eksponaty. Tereny te miały bowiem bardzo

---

Warszawie realizował jednak politykę pełnej integracji administrowanej prowincji z macierzą (Galuba, *Niech nas rozsądzi miecz i krew*, s. 285-286).

<sup>106</sup> W dniu 22 kwietnia 1920 r. naczelnik II RP Józef Piłsudski i Symon Petlura, naczelny wódz Ukraińskiej Republiki Ludowej zawarli sojusz polsko-ukraiński (umowa warszawska). Z negocjacji wycofali się w już grudniu 1919 r. reprezentanci ZURL, mimo deklaracji strony polskiej o nadaniu Galicji Wschodniej statusu autonomicznego. Podejmując w 1920 r. wspólnie z oddziałami Petlury „wyprawę kijowską” jako kontrofensywę wobec sił bolszewickich, Piłsudski realizował doktrynę stworzenia za wschodnią granicą Polski strefy buforowej z suwerennych, sfederalizowanych z II RP państw sąsiedzkich, co miało zmniejszyć groźbę agresji ze strony Rosji (Przemysław Hausner, *Federacyjna wizja Rzeczypospolitej w poglądach Józefa Piłsudskiego i próba jej urzeczywistnienia w latach 1918-1921*, w: Zbigniew Karpius, Waldemar Rezmer, Emilian Wiszka (red.), *Polska i Ukraina. Sojusz 1920 r. i jego następstwa*, Toruń 1997, s. 17-39; Andrzej Nowak, *Polska i trzy Rosje. Studium polityki wschodniej Józefa Piłsudskiego (do kwietnia 1920 roku)*, wyd. 2 popr., Kraków 2008). Mimo zdobycia w maju 1920 r. Kijowa przez armię gen. Rydza Śmigłego i oddziały ukraińskie URL okazała się zbyt słaba militarnie i organizacyjnie, by utrzymać niepodległą państwowość. Po odparciu Armii Czerwonej przez Wojsko Polskie 18 marca 1921 r. zawarto w Rydze traktat pokojowy, w myśl którego strona polska uznała prawomocność istnienia Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej zależnej od Rosyjskiej Federacyjnej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Nie przeszkodziło to Piłsudskiemu nieoficjalnie wspierać finansowo oraz kontyngentami broni i żywności walczącą wciąż z bolszewikami URL (Henryk Jabłoński, *Z dziejów genezy sojuszu Piłsudski–Petlura. Początki konfliktu zbrojnego XI 1918–III 1919*, „Zeszyty Naukowe WAP”, Seria Historyczna, 1960, nr 5, s. 40-58; Robert Potocki, *Idea restytucji Ukraińskiej Republiki Ludowej (1920-1939)*, Lublin 1999, s. 87-107; Zbigniew Karpius, *Ukraiński sojusznik Polski w wojnie 1920 roku. Walka oddziałów Ukraińskiej Republiki Ludowej u boku Wojska Polskiego i ich dalsze losy*, „Biuletyn IPN” 2010, nr 7-8; s. 16-26).

<sup>107</sup> Warszawska wystawa odbywała się krótko po okresie „wielkiego głodu na Ukrainie” (1932-1933) wywołanego polityką przymusowej kolektywizacji rolnej prowadzoną przez władze ZSRS (Władysław Serczyk, *Historia Ukrainy*, wyd. 3 popr. i uzupełn., Wrocław 2001, s. 289-329).

<sup>108</sup> Tytus Czyżewski, *Wystawa sztuki ukraińskiej w IPS-ie*, „Kurier Polski” 1934, nr 54, s. 4. Piotr Grzegorzczak przypomniał prace wybitnych bizantynistów czynnych w Polsce w okresie międzywojennym: profesora UJ Wojsława (Vojeslava) Mołęgo i profesora Uniwersytetu Poznańskiego Jana Sajdaka, oraz specjalistę w zakresie historii kilimów prof. UJ Stefana Szumana. Krytyk podkreślił przy tym zbyt wąskie oddziaływanie publikacji tychże uczonych na środowisko akademickie i szeroką publiczność oraz zanik krajowej bizantynistyki (P. G., *Wystawa sztuki ukraińskiej*, „Gazeta Warszawska” 1934, nr 61, s. 4).

burzliwą historię<sup>109</sup>. W XIII–XIV w. terytorium Księstwa Halicko-Wołyńskiego (którego częścią była Ruś Czerwona) stanowiło obszar konfliktów i sporów o przynależność państwową, teren podbojów i podziałów między Królestwem Polski, Królestwem Węgier i Wielkim Księstwem Litewskim. Ostatecznie Ruś Czerwona została wcielona do Królestwa Polskiego przez Władysława Jagiełłę, a inkorporację ziem dawnego Księstwa Halicko-Wołyńskiego do Rzeczypospolitej Obojga Narodów przypieczętowała Unia Lubelska. W sensie geokulturowym wschodnie rubieże Rzeczypospolitej stanowiły więc obszar pośredni między Wschodem a Zachodem, strefę, w której do kultury rusko-bizantyjskiej przenikały zachodnioeuropejskie wzorce. Postawione przez warszawskich recenzentów pytanie o ukraińskość tych terenów w czasach średniowiecza i nowożytności dotyczyło głównie stosowanej terminologii, nie zaś kulturowej specyfiki, której nie kwestionowano<sup>110</sup>. Leon Strakun nie bez racji dopytywał, czy pojęcie ukraińskości nie jest projekcją w przeszłość koncepcji zaczerpniętych ze współczesnej historii politycznej narodu pozbawionego przez wieki skonsolidowanej państwowości i wciąż zmagającego się o ustanowienie suwerenności<sup>111</sup>. Problem ten dostrzegł także Michał Walicki, pisząc: „Należy przede wszystkim zauważyć, że historia sztuki za ziemiach Ukrainnych poucza nas wprawdzie o istnieniu odrębnych całości kulturalnych, jak np. dzielnicy Kijowsko-Czernichowskiej, lub Halicko-Włodzimierskiej, sam wszakże termin »sztuka ukraińska« w odniesieniu do co najmniej samego średniowiecza zdaje się pozostawać fikcją, mającą być może swe uzasadnienie polityczne, w żadnym wszakże wypadku naukowe”<sup>112</sup>.

Przedstawione zastrzeżenia były reakcją na zawarte we wstępie do katalogu wystawy stwierdzenie Świącickiego, iż retrospektywa artystyczna w IPS ma na celu manifestację ukraińskiej tożsamości, przejawiającej się w sztukach pięknych i użytkowych w ciągu minionych sześciu stuleci. „We wszystkich zabytkach przeważa charakter sztuki swoistej – narodowej, nawet wtenczas, gdy artysta tworzy na gruncie wszechwładnego bizantyzmu” – podkreślał Świącicki<sup>113</sup>. Jego argumentacja na rzecz idiosynkratycznego charakteru sztuki ukraińskiej dotyczyła kilku epok stylowych, sięgających wstecz do głębokiego średniowiecza.

---

<sup>109</sup>Serczyk, *Historia Ukrainy*, s. 41-133.

<sup>110</sup> Jako przykład zachodnich wpływów na Ziemi Halickiej, Wacław Husarski wskazywał ikonostas bohorodczański ze Skitu Maniawskiego datowany na 1705 r., dzieło mnicha Hioba Kondzelewicza z Białegostoku (*Sztuka ukraińska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 10, s. 194).

<sup>111</sup>Strakun, *Wystawa sztuki ukraińskiej w I.P.S-ie*, „Opinia” 1934, nr 10, s. 7.

<sup>112</sup>Michał Walicki, *Wschód i Zachód w sztuce Rusi Czerwieńskiej (Uwagi na marginesie Wystawy Sztuki Ukraińskiej w Warszawie)*, „Pion” 1934, nr 9, s. 1.

<sup>113</sup>Harjon Swiencickij, *Retrospektywna wystawa sztuki ukraińskiej ze zbiorów Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1934, s. 7.

Jego zdaniem to dopiero XVII w. przyniósł przełamanie rodzimej tradycji na rzecz adaptacji zachodnio-europejskich, renesansowych i barokowych form, zwłaszcza w ikonostasach<sup>114</sup>. Tezę tę skontrował jednak Michał Walicki, który w polemicznym artykule *Wschód i Zachód w sztuce Rusi Czerwieńskiej* wskazał brakujące w narracji Święcickiego ogniwo, jakim było polskie oddziaływanie na sztukę sakralną i architekturę na ruskich terenach, począwszy od XV w.<sup>115</sup> Walicki utrzymywał, iż geokulturowy obszar, z którego wywodziły się wybrane na wystawę IPS eksponaty, stanowił sferę zgodnej koegzystencji ukraińskiego i polskiego narodu, a zarazem strefę „ścierania się artystycznej woli Zachodu i Bizancjum”<sup>116</sup>. Poświadczającą wzajemne relacje artystyczne aktywność malarzy czerwono-ruskich w „rdzennej Polsce” wykazał historiograf nie tylko na przykładzie dekoracji ściennych we wnętrzach sakralnych Lublina, Sandomierza i Wiślicy, ale także w budowlach tak ważnych dla polskiej kultury ośrodków jak Kraków i Częstochowa<sup>117</sup>. Analizując bizantyzm tych realizacji Walicki odnajdywał w nich pierwiastki gotyckie, adaptowane ze sztuki polskiej (obok wpływów bałkańskich i mołdawsko-wołoskich). Tę kulturową grawitację ku Zachodowi badacz uznał za istotny komponent „późniejszego pojęcia państwowości i kultury ukraińskiej”<sup>118</sup>. W zaprezentowanych w IPS ikonach, mieszczących się w szerokich ramach chronologicznych – od schyłku XIV do końca XVII w., prócz znamiennego dla bizantyzmu hieratyzmu wyobrażonych postaci, zrytmizowania kompozycji i wyrazistego linearyzmu form, Walicki wskazał elementy gotyckiej ikonografii oraz tła pokryte wyciskaniem rombów bądź roślinnym ornamentem – nietypowe dla sztuki rusko-bizantyjskiej, a znamienne dla polskiej sztuki cechowej<sup>119</sup>. „Mimo całej swej prymitywności w stosunku do ikony rosyjskiej różni się ona [ikona ukraińska] od niej w swym pierwszym stadium remanentami gotycko-polskimi oraz obfitością rzadko stosowanych w sztuce bizantyjskiej srebrnych tła – tworząc grupę odrębną, lecz nie zawsze wysokiej klasy” – puentował swe wywody historiograf<sup>120</sup>. Omawiając z kolei polski żywioł artystyczny, który przenikał na ziemie wielkoruskie w XVII w., pozostawiając trwałe ślady w dekoracji rosyjskich cerkwi za czasów Aleksego Michajłowicza I Romanowa, uznał Walicki ukraińskie terytoria za

---

<sup>114</sup> Barokowe wzory wywołały też zdaniem Święcickiego zwrot ku realistycznie traktowanej formie w ornamentyce kilimów, choć tkaniny nie zatraciły przez to swego pierwotnego ludowego charakteru (ibidem, s. 7-8).

<sup>115</sup> Walicki, *Wschód i Zachód w sztuce Rusi Czerwieńskiej*, nr 9, s. 1-2; nr 13 s. 7-8.

<sup>116</sup> Ibidem, nr 9, s. 1.

<sup>117</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>118</sup> Ibidem.

<sup>119</sup> Ibidem, nr 13, s. 7.

<sup>120</sup> Ibidem, s. 8.

naturalny pomost między Wschodem a Zachodem<sup>121</sup>. Mimo heterogenicznej genealogii ukraińskiej kultury (Bizancjum, Bałkany, Mołdawia, Polska) postrzegał ją jako odrębną całość. „Cementujący się z wolna żywioł ruski, pochłonięty szukaniem wyrazu dla swej odrębności narodowej, przygotowujący niejako powoli swą dzisiejszą jednolitość państwowego poczucia, szedł w tyle za kulturalną polską inicjatywą. Praca nad zbudowaniem drogiego słowa »Ukraina« przesłoniła robotę nad gmachem sztuki narodowej. Dziś jest ona już faktem dokonany” – konkludował Walicki<sup>122</sup>.

Recenzenci wystawy w IPS sporo uwagi poświęcili wyróżnikom ikony ukraińskiej w porównaniu z bizantyjsko-ruską tradycją obrazowania (na ekspozycji IPS znalazło się kilka ikon nowgorodzkich)<sup>123</sup>. Wskazywano zarówno pierwiastki realizmu, nieznane w bizantyńskiej ikonie, jaki i niższy poziom artystyczny w stosunku do pierwowzorów<sup>124</sup>. Jako cechę specyficzną Stefania Podhorska-Okołów wymieniła próbę uchwycenia ruchu jeźdźca w ikonie pt. *Święty Jerzy na czarnym koniu* (koniec XIV w.)<sup>125</sup>. Wiktor Podoski z kolei dostrzegł elementy realizmu w fizjonomicznych rysach świętych postaci, do których – jak sugerował – mogli pozować ruscy chłopcy<sup>126</sup>. Waław Borowy i Marian Dienstl-Dąbrowa zauważyli bliższe naturalnym proporcje wyobrażonych w ikonach figur<sup>127</sup>. Borowy uchwycił ponadto pierwiastki realizmu w pejzażowych tłach, świadczące o obserwacji lokalnego krajobrazu przez ukraińskich ikonopisców<sup>128</sup>. Waław Husarski, podobnie jak Mieczysław Wallis, podkreślał upodobanie Ukraińców „południowo-zachodnio-ruskich” do stłumionych tonacji barwnych, które zdecydowanie odbiegały do żywej kolorystyki ikon

---

<sup>121</sup> „Ekspansja sztuki polskiej nie tylko na ziemię ukraińskie, lecz i w granicach Rosji jest faktem historycznie stwierdzonym – oraz, że malarstwo halicko-ruskie [...] niejednokrotnie mogło i nawet musiało czerpać z twórczości polskiego sąsiada. [...] na interesującym nas obszarze Rusi Czerwonej [...] przygniatająca większość jej artystycznych pomników wznosi nieprzerwanie od XVI w. polska myśl i inicjatywa kulturalna; uitorowanymi przez nią szlakami podąża również i sztuka ruska. [...] Stoją przeciw dwie monumentalne budowle we Lwowie, które kojarzą się niezmiennie z pojęciem sztuki ukraińskiej. Ich niepowszednie piękno łączy się niemniej stale z naszą świadomością o formach sztuki renesansu i baroku w Polsce. Są to: cerkiew wołoska oraz Katedra św. Jura” – dowodził Walicki (ibidem, s. 7).

<sup>122</sup>Ibidem, s. 8.

<sup>123</sup>Michał Weinzieher, *Wystawa sztuki ukraińskiej w I. P. S.-ie*, „Nasz Przegląd” 1934, nr 68, s. 6.

<sup>124</sup>Mieczysław Treter, *Wystawa sztuki ukraińskiej*, „Gazeta Polska” 1934, nr 60, s. 3.

<sup>125</sup>S. P. O. [Stefania Podhorska-Okołów], *Sztuka ukraińska w I.P.S.-ie*, „Bluszcz” 1934, nr 8, s. 232. Czerwonozielone zestroje chromatyczne, zdaniem krytyczki specyficzne dla ikony ukraińskiej, zauważył też Mieczysław Sterling (*Sztuka ukraińska w I.P.S.*, „Kurier Poranny” 1934, nr 47, s. 6).

<sup>126</sup>Wiktor Podoski, *Wystawa Sztuki ukraińskiej*, „A.B.C.” 1934, nr 52, s. 6.

<sup>127</sup>W.B. [Waław Borowy], *Ikony ukraińskie*, „Express Poranny” 1934, nr 42, s. 3; Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa sztuki ukraińskiej w IPSie*, s. 13.

<sup>128</sup>W.B., *Ikony ukraińskie*, s. 3.

północnoruskich<sup>129</sup>.

Prezentując dzieje rodzimej sztuki, Świącicki także uwypuklił binarny układ wpływów na sztukę ukraińską; wskazał konfrontacyjne oddziaływanie kultur – bizantyńskiej i zachodnio-europejskiej, przy czym kultura Zachodu przeważała ostatecznie, jego zdaniem, na początku XVIII w. Spośród pionierów procesu przeszczepiania zachodnich rozwiązań artystycznych na ukraiński grunt badacz wymienił w katalogowym eseju Dmytra Lewyckiego, Wołodymyra Borowykowskiego, Antona Łosenkę i Łukę Dolyńskiego, na wystawę wybrał zaś prace Tarasa Szewczenki i Teofila Kopystyńskiego<sup>130</sup>. Jeśli chodzi o sztukę XX w. – dyrektor lwowskiego muzeum zaakcentował nurt impresjonistyczny, reprezentowany m.in. przez Iwana Trusza, Wasyla Kryczewskiego, Fotiego Krasyckiego, Ołenę Kulczycką i Modesta Sosenkę<sup>131</sup>. Generalnie Świącicki uznał zależność dwudziestowiecznej sztuki ukraińskiej od kultury Zachodu. Utrata narodowej odrębności była w jego odczuciu uwarunkowana studiami Ukraińców w paryskich uczelniach i pracowniach artystycznych oraz w krakowskiej ASP.

O współczesnych polskich koneksjach Ukraińców pisali niemal wszyscy recenzenci, przypominając, że Trusz był jednym z najzdolniejszych uczniów Jana Stanisławskiego i Leona Wyczółkowskiego, Ołeksza Nowakiwski studiował zaś w pracowni Wyczółkowskiego, a wcześniej – u Jana Matejki. Prace pozostałych twórców (a przynajmniej większości z nich) zdradzały z kolei wpływy francuskie, co podkreślali warszawscy krytycy. Jako kontekst porównawczy w zakresie morfologicznych rozwiązań przywoływano najczęściej nazwiska Keesa van Dongena i Maurice’a Utrilla<sup>132</sup>. Komentatorzy nie omieszkali zauważyć, że wśród wyeksponowanych w IPS prac graficznych przeważały ryciny nadesłane z Paryża; padały w tym kontekście nazwiska Mykoły Hłuszczunki, Ołeksy Hryszczeni, Zofii Łewyckiej i

---

<sup>129</sup>Wacław Husarski, *Sztuka ukraińska*, s. 193-194; Mieczysław Wallis, *Wystawa ukraińska w I.P.S'ie*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 8, s. 11. Na zbliżoną kolorystykę ikon i kilimów zwrócił uwagę Wiktor Podoski (*Wystawa Sztuki ukraińskiej*, s. 6).

<sup>130</sup>Świencickij, *Retrospektywna wystawa sztuki ukraińskiej*, s. 8. Niektórzy polscy recenzenci zarzucili Świącickiemu pominięcie tak znanego nazwiska jak Ilja Riepin (Strakun, *Wystawa sztuki ukraińskiej w I.P.S-ie*, s. 7; Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa sztuki ukraińskiej w IPSie*, s. 13). Bardziej szczegółowo omówił kwestię westernizacji ukraińskiej sztuki recenzent „Expressu Porannego”, który podkreślił, że proces ten odbywał się kosztem uzależnienia od Petersburga, w jakie popadli ukraińscy twórcy ściągani do petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych i poddawani reżimowi panującego tam neoklasycyzmu. Krytyk uwypuklił także buntowniczą postawę Tarasa Szewczenki, w którego sztuce portretowej i pejzażowej przejawiały się pierwiastki romantyzmu i realizmu (J.W.D., *O sztuce ukraińskiej (Z okazji otwarcia wystawy sztuki ukraińskiej w IPS-ie)*, „Express Poranny” 1934, nr 42, s. 3).

<sup>131</sup>Świencickij, *Retrospektywna wystawa sztuki ukraińskiej*, s. 8-9. Recenzent „Expressu Porannego” wymienił także nieuwzględnionych przez Świącickiego ukraińskich realistów, takich jak Mykoła Jaroszenko, Mykoła Pymonenko, Konstantin Trutowski i Serhij Wasylkiwski (J.W.D., *O sztuce ukraińskiej*, s. 3).

<sup>132</sup>Wallis, *Salon zimowy w I.P.S. 'ie.*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 6, s. 5.

Wasyła Perebyjnis. Wyselekcjonowane na warszawską wystawę obrazy i grafiki w dużej mierze świadczyły o paryskich afiliacjach współczesnych twórców ukraińskich. Do wyjątków należał Wasyl Kryżaniwski, transponujący w prymitywistycznej stylistyce rodzime motywy folklorystyczne<sup>133</sup>. Zasadna wydaje się więc teza, że dyrektorowi lwowskiego muzeum bardziej zależało na uwypukleniu przynależności współczesnej sztuki ukraińskiej do sfery kultury zachodniej niż na zmanifestowaniu jej narodowej specyfiki.

*De facto* kilku spośród uczestniczących w warszawskiej wystawie artystów miało awangardową genezę. Kubistyczny i konstruktywistyczny design książkowy uprawiał Pawło Kowzun. Oryginalną relację między zachodnio-europejskim modernizmem a kulturą bizantyńską próbował stworzyć Ołeksa Hryszchenko (Alexis Gritchenko). W młodości zaangażowany w działania rosyjskiej awangardy, od 1911 r. zaintrygowany kubizmem, w latach 1913-1914 studiował we Włoszech sztukę *quattrocento*; w 1919 r. podjął decyzję o wyemigrowaniu na Zachód – początkowo przeniósł się do Sztambułu, a w 1921 r. do Paryża, by ostatecznie zamieszkać na południu Francji<sup>134</sup>. Aura Południa pozwoliła mu nasycić postkubistyczne pejzaże intensywną chromatyką. Na miano modernisty o kubistyczno-konstruktywistycznej proweniencji zasłużył też Mychajło Andrijenko-Neczytajło (Michel Andreenko), przebywający od 1923 r. w Paryżu; jego prace z lat 30. utrzymane były w poetyce nadrealizmu<sup>135</sup>. Z Paryżem związany był silnie Mykoła Hłuszchenko, którego docenili niektórzy warszawscy komentatorzy, podobnie jak Hryszchenkę, Andrijenkę Kowzuna, Wasyła Chmeluka, Mykołę Kryczewskiego, Wasyła Diadyniuka, Modesta Sosenkę i Wasyła Perebyjnis<sup>136</sup>. Podatność na wpływ klasycyzującego skrzydła *Neue Sachlichkeit*, jaka zaznaczyła się w malarstwie Hłuszchenki podczas studiów w Berlinie na początku lat 20., ustąpiła miejsca oddziaływaniu postimpresjonizmu, czytelnemu od czasu osiedlenia się artysty w Paryżu w 1925 r.<sup>137</sup> Reminiscencje fowistycznej palety można było dostrzec w impastowo i szkicowo malowanych portretach oraz martwych naturach Wasyła Chmeluka, absolwenta krakowskiej ASP, który zamieszkał w Paryżu na początku lat 30.<sup>138</sup> Wasyl Perebyjnis, Zofia Łewyćka (Sonia Lewitska), Mykoła Kryczewski – to kolejni reprezentanci

---

<sup>133</sup>Strakun, *Wystawa sztuki ukraińskiej w I.P.S-ie*, s. 7.

<sup>134</sup>Raymond Charmet et al., *Alexis Gritchenko*, Paris 1964; Vita Susak, *Alexis Gritchenko. Dynamocolor*, Kyiv 2017.

<sup>135</sup>Myroslav Shkandrij, *Kyiv to Paris: Ukrainian Art in the European Avant-Garde, 1905-1930* (<http://www.zoryafineart.com/publications/view/11>; dostęp: 08.12.2015).

<sup>136</sup>Weinzieher, *Wystawa sztuki ukraińskiej w I. P. S.-ie*, s. 6; Strakun, *Wystawa sztuki ukraińskiej w I.P.S-ie*; Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa sztuki ukraińskiej w IPSie*, s. 13; Treter, *Wystawa sztuki ukraińskiej*, s. 3.

<sup>137</sup>[https://en.wikipedia.org/wiki/Mykola\\_Hlushchenko](https://en.wikipedia.org/wiki/Mykola_Hlushchenko) (dostęp: 22.10.2015)

<sup>138</sup><http://www.artfiragallery.com/gallery.php?profile=4> (dostęp: 22.10.2015)

ukraińskiego środowiska czynnego w Paryżu, wrażliwego na modernistyczne idiomy, a zarazem kreującego sztukę wyróżniającą się kolorystyczną intensywnością lub skłonnością do prymitywizmu powiązanego z rodzimym folklorem i ikonopisaniem<sup>139</sup>.

II. 118. Alexis Gritchenko, *Pejzaż z zieloną wodą*, 1921

II. 119. Mykoła Hłusczenko, *Autoportret z kwiatkiem*, 1923

Odnośnie do paryskiego środowiska Świącicki pozbawił warszawskich recenzentów możliwości skomentowania malarstwa drugiego, obok Hłusczenki, Ukraińca robiącego zauważalną karierę na Zachodzie – Iwana Babija, twórcy o klasycyzującej orientacji<sup>140</sup>. Babij, podobnie jak Hłusczenko, studiował od 1921 r. w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Berlinie. Obaj ulegli tam wpływowi Nowej Rzeczowości i tendencji do reaktywacji konwencji obrazowania włoskiego *quattrocento*. Punktem odniesienia w europejskiej tradycji artystycznej stali się dla nich także niemieccy mistrzowie – Albrecht Dürer, Lucas Cranach i Hans Holbein<sup>141</sup>. Po przeniesieniu się do Paryża w 1925 r., Babij szybko zyskał reputację wziętego portrecisty, adaptującego zarówno konwencje obrazowania sztuki staroniemieckiej, jak i malarstwa François Cloueta<sup>142</sup>. Co ważniejsze, tworząc wrażenie braku wschodniej swoistości współczesnej sztuki ukraińskiej, Świącicki nie włączył do warszawskiej prezentacji najbardziej idiosynkratycznego fenomenu dwudziestowiecznego malarstwa ukraińskiego, jakim był „bojczukizm”. Paradoksalnie, zdawałoby się, ani w historiograficznym dyskursie, ani w kuratorskiej taktyce nie uwzględnił twórcy tego nurtu, Mychajła Bojczuka, choć lwowskie muzeum wiele zawdzięczało konserwatorskiej działalności artysty.

II. 120. Mykoła Hłusczenko, *Para z jelonkiem*, 1925

II. 121. Iwan Babij, *Autoportret*, 1924

Bojczuk, po studiach artystycznych w lwowskiej pracowni Juliana Pańkewycza,

---

<sup>139</sup>Andrijenko, Hryszczenko, Hłusczenko, Chmeluk i Perebyjnis – wszyscy ci artyści, choć dobrze osadzeni w wielokulturowym *milieu* artystycznym Paryża, utrzymywali kontakt z ojczystym krajem, przysyłając swe prace na organizowane we Lwowie wystawy (Susak, *Ukrainian Artists in Paris. 1900-1939*, Kyiv 2010).

<sup>140</sup>[https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan\\_Babij](https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Babij); dostęp: 12.01.2016

<sup>141</sup>Susak, *The Classical Tradition in the Ukrainian Art of the 1920s–1930s*, w: Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past*, s. 158-159.

<sup>142</sup> Obaj, Babij i Hłusczenko, wzięli udział w zorganizowanej w 1925 r. w Mannheim wystawie *Neue Sachlichkeit* (ibidem, s. 159).

kontynuowanych w wiedeńskiej, krakowskiej i monachijskiej ASP, znalazł się Paryżu, gdzie oddziaływała na niego twórczość Paula Sérusiera, współtwórcy estetyki nabistów, poszukujących nieskażonych cywilizacyjnie źródeł sztuki w kulturach odległych w czasie i przestrzeni – w europejskim średniowieczu i prymitywnych cywilizacjach pozaeuropejskich. Bojczuk także zwrócił się ku przeszłości, łącząc modernistyczny element nabistowski z ukraińską tradycją – przedstawieniowymi kanonami i techniką ikonopisania oraz ojczystym folklorem. Wykreowaną w ten sposób formułę neobizantynizmu Bojczuk przeszczepił po powrocie do Lwowa w 1911 r. na grunt rodzimy<sup>143</sup>. Wraz z uczniami – „bojczukistami” – wykonywał freski we wnętrzach sakralnych na terenie Zachodniej Ukrainy oraz monumentalne założenia dekoratorskie w budynkach użyteczności publicznej Kijowa, Charkowa i mniejszych ośrodków wschodnich guberni<sup>144</sup>. Choć pod presją krytyki ze strony komunistycznych ideologów zmienił malarski styl na konwencjonalny język plastyczny socrealizmu i zaangażował się w projektowanie dekoracji rewolucyjnych mityngów, agit-pociągów i agit-statków, został aresztowany przez NKWD pod zarzutem szpiegostwa i rozstrzelany wraz z Iwanem Padałką i Wasylem Sedlarem w 1937 r., w kulminacyjnym okresie represyjnej polityki Stalina<sup>145</sup>.

II. 122. Mykoła Fediuk, *Archanioł Gabriel*, lata 1920

II. 123. Antonina Iwanowa, *Praczk*, lata 1920

W czasach stalinowskiego terroru, który zapanował w USRR w latach 30., zaostrzyły się pod adresem „bojczukistów” zarzuty „formalizmu” i „burżuazyjnego nacjonalizmu”, a tym samym ich ukraińsko-bizantynizująca sztuka straciła rację bytu. Co jednak spowodowało wyeliminowanie ich twórczości z warszawskiej ekspozycji? Czy przyczynił się do tego fakt, że Bojczuk przeniósł obszar swej aktywności artystycznej na tereny Wschodniej Ukrainy, a

---

<sup>143</sup> Neobizantyński idiom obrazowania tworzyły zsyntetyzowane formy o uproszczonej kolorystyce, obwiedzione konturem, wpisane w spłaszczoną przestrzeń wewnątrzobrazową i podporządkowane wewnętrznym rytmom kompozycyjnym (ibidem, s. 161-162).

<sup>144</sup>Bojczuk należał do grona założycieli Ukraińskiej Państwowej Akademii Sztuki (przemianowanej później na Kijowski Państwowy Instytut Sztuki), w której nauczał sztuki monumentalnej. Był także współzałożycielem Stowarzyszenia Rewolucyjnej Sztuki Ukrainy (ARMU); <http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CB%5CO%5CBoichukMykhailo> (dostęp: 22.10.2015).

<sup>145</sup>Większość prac, zarówno monumentalnych, jak i sztalugowych, Bojczuka i jego uczniów została zniszczona przez komunistyczną władzę w latach 30. i 50. Spis tych utraconych dzieł sztuki został opublikowany w 1996 r. w katalogu zniszczonych eksponatów Muzeum Narodowego im. Andrzeja Szeptyckiego we Lwowie. Informację tę zawdzięczam Danucie Posackiej, kustoszowi lwowskiej kolekcji, której bardzo dziękuję za wskazówkę.



na terytorium Ukrainy Zachodniej pozostały głównie wykonane przez niego dekoracje wnętrz sakralnych? Czy też bizantyjskie afiliacje jego malarstwa były zbyt wyraziste jak na podjętą przez Świącickiego strategię uwypuklenia europejskości współczesnej sztuki ukraińskiej? Scenariusz prezentacji w IPS miał świadczyć o tym, że zachodnioeuropejskie afiliacje kulturowe były decydujące dla obrazu ukraińskiej sztuki lat 20. i 30. Nie został bowiem zaznaczony, ani przez Świącickiego, ani przez gospodarzy *Retrospektywnej wystawy*, przypadający na lata 20. okres zwany ukraińskim renesansem<sup>146</sup>. Pominięcie tej idiosynkratycznej twórczości Ukraińców skutkowało konkluzją, iż ich narodowa sztuka skończyła się w XVIII w.<sup>147</sup>

Warszawscy recenzenci mieli jednak świadomość fragmentaryczności oglądanej w IPS ekspozycji<sup>148</sup>. Prócz neoklasycznych dzieł Babija i bizantynizujących prac bojcukistów zabrakło na wystawie przykładów twórczości ukraińskich awangardystów, takich jak Ołeksander Bohomazow, Wasyl Jermiłow (współtwórca ukraińskiego konstruktywizmu), Mark Epstein i Wiktor Palmow (neoprymitywista z kręgu Dawida Burliuka), by nie wspomnieć o Aleksandrze Exterze, Władimirze Tatlinie, Dawidzie Burliuku, Kazimirze Malewiczu czy Aleksandrze Archipence<sup>149</sup>. Zastosowana przez Świącickiego taktyka eliminacji modernistycznej awangardy z pola kuratorskiego i krytycznego dyskursu, zbieżna była z metodami prezentacji sztuki państw narodowych w międzywojennej Europie. Ciężar propagandowy warszawskiej ekspozycji, zaprojektowanej jako manifestacja ukraińskiej tożsamości kulturowej, spoczywał więc na sztuce dawnej: ikonach i tkaninach<sup>150</sup>. Sztuka współczesna, w stosunku do której Mieczysław Treter użył wiele mówiącego sformułowania – „próbki sztuki współczesnej”<sup>151</sup> – nie okazała się pomocna w uchwyceniu narodowego idiomu tożsamościowego. „Jest przecież rzeczą do pomyślenia, żeby w utworze ukraińskiego malarza wykształconego w Krakowie, Warszawie czy Paryżu przejawiał się jego charakter narodowy nie w temacie, bo to za mało, bo to nieistotne, ale w formie, w rodzaju kolorystycznych aspiracji, w charakterze dekoracyjnego np. ujęcia kompozycji, stylizacyjnego, a nie realistycznego traktowania motywu” – sugerował krytyk znany z

---

<sup>146</sup>Susak, *The Classical Tradition in the Ukrainian Art of the 1920s–1930s*, s. 155.

<sup>147</sup>S. P. O., *Sztuka ukraińska w I.P.S-ie*, s. 232.

<sup>148</sup>Treter, *Wystawa sztuki ukraińskiej*, s. 3; Czyżewski, *Wystawa sztuki ukraińskiej w IPS-ie*, s. 4.

<sup>149</sup>Spośród polskich krytyków o Archipence upomniał się jedynie Leon Strakun (Strakun, *Wystawa sztuki ukraińskiej w I.P.S-ie*, s. 7).

<sup>150</sup>Haftami cerkiewnych szat liturgicznych zachwycała się Zofia Norblin-Chrzanowska, która podkreślała także odrębny charakter kilimów, zarówno hetmańskich, jak i ludowych (*Ikony i kilimy*, „Świat” nr 9, s. 9)

<sup>151</sup>Treter, *Wystawa sztuki ukraińskiej*, s. 3.

konsekwentnego poszukiwania w sztuce morfologicznych wyróżników narodowych<sup>152</sup>. W tym względzie jednak ukraińska ekspozycja w IPS zawiodła. W bardzo złożonej sytuacji politycznej Ukrainy żadna z dwóch wystaw sztuki z tamtego obszaru – ani pokaz będący elementem sowieckiej prezentacji w 1933 r., ani retrospektywa zorganizowana przez muzeum lwowskie w 1934 r. – nie uzmysłowiła kulturowej odrębności Ukraińców we współczesnych realiach europejskich.

### **„Ku szczęściu narodu”.**

#### **Sztuka *ventennio fascista* w Warszawie 1935 r.**

Pierwsza przekrojowa wystawa współczesnej sztuki włoskiej odbyła się w Polsce w 1935 r. Dziwić może tak późny termin, zważywszy że polsko-włoskie więzi artystyczne miały długą tradycję, umocnioną dzięki uczestnictwu obu nacji Biennale Internazionale d'Arte w Wenecji, wielce respektowanym forum wymiany doświadczeń artystycznych<sup>153</sup>. XIX Biennale Sztuki, które odbyło się w 1934 r., przygotowało solidny grunt pod wymianę kulturalną z II RP, gdyż do scenariusza przywiezionej do IPS ekspozycji włączono prace 180 twórców, wyselekcjonowane spośród ponad 2000 eksponatów pokazanych we włoskim pawilonie. Recepcję dwudziestowiecznej sztuki Włoch w Warszawie antycypowały ponadto towarzyszące biennale recenzje<sup>154</sup>. Polscy znawcy i miłośnicy sztuki, o ile nie studiowali włoskiej prasy bezpośrednio, mogli poznać wybrane opinie komentatorów weneckiej ekspozycji przytoczone przez Mieczysława Tretera w artykule *Odkłamywanie sztuki. Uwagi na temat XIX Biennale w Wenecji*<sup>155</sup>. Zasadniczą tezę, którą pragnął udowodnić Treter, był zmanifestowany w Wenecji przełom w sztukach plastycznych, cezura wyznaczająca odrodzenie sztuki figuralnej zakorzenionej w europejskiej tradycji artystycznej. Cytaty, jakie zamieścił w swej recenzji krytyk, miały świadczyć o żywotności nurtu *Novecento Italiano*, reaktywującego więź ze sztuką dawnych mistrzów. Treter należał do grona

---

<sup>152</sup>Ibidem. Na temat estetycznych poglądów Tretera por. rozdz. „Realizm szlachetny”.

<sup>153</sup> Joanna Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999*, Warszawa 1999. Polscy artyści pokazywali też swoje prace podczas międzynarodowej wystawy sztuki religijnej w Padwie w 1931 r. oraz na ekspozycji poświęconej siedemsetleciu urodzin św. Antoniego Padewskiego w Rzymie w 1934 r. (Nowakowska-Sito, „Polonia-Italia”: *Artistic Relations and the Reception of Contemporary Italia Art. in Poland 1918-1939*, w: Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past*, s. 178).

<sup>154</sup>Michał Asanka-Japołł przypomniał także, iż twórczość wielu reprezentowanych na wystawie artystów była znana wąskiemu gronu odbiorców w kraju dzięki czasopismu „Illustrazione Italiana”, które docierało do Polski w niewielkim nakładzie (*Współczesna sztuka włoska*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 20, s. 5).

<sup>155</sup>Treter, *Odkłamywanie sztuki. Uwagi na temat XIX Biennale w Wenecji*, „Sztuki Piękne” 1934, nr 12, s. 441-474.

komentatorów postrzegających panujący we Włoszech lat 20. i wczesnych lat 30. pluralizm artystyczny jako antytezę opresyjnej polityki kulturalnej Związku Sowieckiego i hitlerowskich Niemiec<sup>156</sup>. Stąd też odwołał się do opinii tych włoskich krytyków, którzy oceniając kondycję rodzimej sztuki, przeciwstawiali liberalną politykę kulturalną Benito Mussoliniego dyktatorskiej postawie Adolfa Hitlera. Dobrą egzemplifikacją takiego stanowiska była wypowiedź Ugo Ojettiego opublikowana w 1934 r. na łamach mediolańskiego „Corriere della Sera”:

Nikt z nas nie myśli tak jak Hitler, [...] Hitler, który by dojść do wytkniętego celu, w godzinie ciężkich zmaganiań przekroczył, tak nam się wydaje, zakreśloną granicę. On rzeczywiście chcąc sprowadzić na powrót malarstwo do drobiazgowego i sumiennego realizmu gotyckiego, zanim doszły tam wpływy Włoch czy Francji, naraził się na to, że gotów osiągnąć coś zupełnie przeciwnego: a wyraziłoby się to stwierdzeniem, że nie istnieje rdzenne malarstwo niemieckie i trzeba by je nazwać – malarstwem flamandzkim<sup>157</sup>.

Po marszu Mussoliniego na Rzym na jesieni 1922 r. skryształizowała się we Włoszech idea *uomo nuovo*<sup>158</sup>. W przeciwieństwie do Niemców, którzy poszukiwali nowej tożsamości jako odtrutki na gorycz wojennej klęski, należący do grona zwycięzców Włosi odczuwali frustrację z powodu nazbyt okrojonych przez traktat wersalski zdobyczy. Jednak faszystowska ideologia zapewniła im odrodzeniowy impuls, a 1922 r. stał się otwarciem nowej ery. „Nowy człowiek” miał być nosicielem antycznych cnót, swymi duchowymi i fizycznymi walorami miał potwierdzać waleczność i męstwo włoskiej rasy. W wygłoszonym 4 października 1922 r. w Mediolanie przemówieniu Il Duce wskazał narodowi wszechobejmujący charakter nowej ideologii i wytyczył kierunki działania: „Gramy na wszystkich strunach liry: od przemocy po religię, od sztuki po politykę”<sup>159</sup>. Rząd Mussoliniego prowadził politykę budowania społecznego konsensusu poprzez szeroko zakrojoną propagandę, angażując wszystkie kanały medialne i środki społecznej komunikacji, w tym sztuki wizualne. Tak znaczące elementy faszystowskiej ikonosfery jak rzymskie sztandary, emblematy orłów i lwic służyły ideologicznej infiltracji codziennego życia i

---

<sup>156</sup>Sterling, *Powitanie wystawy sztuki włoskiej*, „Kurier Poranny” 1935, nr 8, s. 6; Bunikiewicz, *Sztuka włoska w IPS’ie*, s. 16; Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa sztuki włoskiej w Warszawie*, „Światowid” 1935, nr 3, s. 14; Norblin-Chrzanowska, *Sztuka włoska*, „Świat” 1935, nr 3, s. 8.

<sup>157</sup>Treter, *Odkłamanie sztuki*, s. 451. Retoryka propagandy w państwach totalitarnych była budowana na zasadzie antytezy wobec innych, negatywnie ocenianych reżimów (Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 242).

<sup>158</sup>Jan Nelis, *Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of Romanità*, „Classical World” 2007, nr 4, s. 391-414; Bossi, „L’homme nouveau”, s. 43-46; Claudia Gian Ferrari, *Mario Sironi et Fausto Pirandello. Deux interprétations de l’idée de „l’homme nouveau” dans les années 1930*, w: ibidem, s. 87-90.

<sup>159</sup>Emilio Gentile, *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*, Cambridge Mass. 1966; Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini’s Italy*, Berkeley 1997, s. 26.

otoczenia obywateli, począwszy od reklamy, na podręcznikach szkolnych kończąc<sup>160</sup>. Twórcy *Novocento* chętnie korzystali z instytucjonalnego wsparcia reżimu, który stworzył dla ich działalności syndykalistyczne ramy oraz zagwarantował finansowanie publicznych zamówień. Mecenat artystyczny II Duce budził żywe zainteresowanie także wśród prorządowych działaczy w II RP, uznających faszystowską politykę kulturalną za wzór godny naśladowania<sup>161</sup>.

Pozytywne nastawienie polskich intelektualistów do strategii kulturalnej Mussoliniego wpisywało się w szerszy kontekst zacieśniania dyplomatycznych i ekonomicznych relacji pomiędzy II RP a Italią, co postrzegano jako zabieg obronny przed rosnącymi w siłę nazistowskimi Niemcami i komunistycznym Związkiem Sowieckim<sup>162</sup>. Prowłoskie sympatie były przejawem wiary w słuszność ideologii głoszącej prymat kultury łacińskiej w Europie<sup>163</sup>; kultury, której naturalnym dziedzicem były Włochy, jednak dość pojemnej, by pomieścić także inne narody należące niegdyś do imperium rzymskiego, takie jak Francja i Hiszpania. Polska także aspirowała do łacińskiego dziedzictwa (głównie dzięki przynależności do domeny Kościoła katolickiego), jako obszaru kultuwowania tych samych wartości duchowych, jakim hołdowano w dawnej i współczesnej Italii. Koncepcja ta prowadziła do tak skrajnych konkluzji jak stwierdzenie Jana Parandowskiego, iż „Polska leży nad Morzem Śródziemnym”<sup>164</sup>, czy przekonanie Stanisława Appenzellera, że Włochy to „druga ojczyzna”

---

<sup>160</sup>Eadem, *All Roads Lead to Rome*, w: Ades, Benton (red.), *Art and Power*, s. 130.

<sup>161</sup> System zamówień państwowych przy dekoracji budynków publicznych we Włoszech chwalił m.in. Treter, który podkreślał, że finansowe wsparcie nie implikowało w Italii odgórnie narzuconej i ujednocionej estetyki (*Refleksje weneckie po zamknięciu XXI Biennale*, „Arkady” 1938, nr 11, s. 549-559). Polityka kulturalna Mussoliniego stanowiła europejski odpowiednik federalnego mecenatu na rzecz kultury rozwijanego w Stanach Zjednoczonych w ramach programu „New Deal for Artists”. Miał on na celu, prócz zatrudnienia wielkiej rzeszy artystów ze wszystkich stanów, udostępnienie sztuki przeciętnemu obywatelowi pracującemu w sektorze publicznym bądź odwiedzającemu gmachy użyteczności publicznej – pocztę, dworzec, szkołę, teatr (Edward Lucie-Smith, *Art of the 1930s. The Age of Anxiety*, London 1985, s. 248-254). Toteż ogłoszony przez Franklina Delano Roosevelta program „Works Progress Administration” (WPA), służący zatrudnianiu artystów przy realizacji i dekoracji publicznych gmachów, także stał się dla niektórych komentatorów w II RP wzorcem efektywnej opieki państwa nad artystycznymi środowiskami (Treter, *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej*, „Sztuki Piękne” 1933, r. 9, s. 136).

<sup>162</sup>Jan Prokop, *Ku klasycyzmowi*, w: idem, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907-1917*, Wrocław 1970, s. 90-91.

<sup>163</sup> Dychotomię pomiędzy łacińskim Południem a „barbarzyńską” Północą podkreślała wydana w 1915 r. książka Ugo Ojettiego *L'Italia e la civiltà tedesca*. Włosi postrzegali ponadto Polskę, która odparła sowiecką agresję w 1920 r., jako kordon obronny europejskiej cywilizacji przed napierającą falą komunizmu (Arnaldo Fratelli, *Polonia frontiera d'Europa*, Milano 1928; Roberto Suster, *La frontiera orientale della civiltà*, „Polonia-Italia” 1937, nr 7, s. 1).

<sup>164</sup>Jan Parandowski, *Polska leży nad Morzem Śródziemnym*, „Arkady” 1939, r. 5, nr 3, s. 113-116; idem, *Polish Culture*, w: *Official Catalogue of the Polish Pavilion At the World's Fair In New York 1939*, New York 1939, s. A 24.

Polaków<sup>165</sup>. Takie slogany świadczyły wprawdzie o utopijnych wizjach ich głosicieli, ale były symptomatyczne dla procesu przeorientowania polskich sympatii kulturowych i dystansowania się wobec Francji (kojarzonej teraz głównie z kosmopolityczną École de Paris) na rzecz przymierza z Włochami, postrzeganymi jako ostoja społeczno-politycznego porządku i skarbnica dawnych wzorców artystycznych. Za wzmocnieniem polsko-włoskich więzi opowiadał się w kręgu wileńskim założyciel czasopisma „Południe” (1921-1925), Stanisław Woźnicki, który podkreślił w swym programowym wystąpieniu, iż w polskim neoklasycyzmie poczucie konstrukcyjnej tektoniki, właściwe etosowi Południa, pokonało wybujały egocentryzm, metafizyczne tęsknoty i „aorganiczność” estetyki twórców Północy<sup>166</sup>. Realizację tych założeń przyniosła sztuka Ludomira Sleńdzińskiego i jego uczniów, rygorystycznie przestrzegająca klasycznych kanonów przedstawieniowych, zbyt jednak silnie uzależniona od renesansowych wzorów i petersburskiego akademizmu, by zyskać miano oryginalnej sztuki polskiej<sup>167</sup>. W 1927 r. zaczęło ukazywać się w Polsce czasopismo „Polonia-Italia”, na łamach którego analizowano rozwijającą się we Włoszech neoklasycystyczną estetykę i mechanizmy mecenatu kulturalnego Mussoliniego<sup>168</sup>. Analogie do włoskich idiomów nowego klasycyzmu były czytelne w twórczości członków Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm” (1922-1932), z jednej strony dającego wyraz uniwersalnym wartościom o klasycznej genealogii, z drugiej zaś metaforycznie afirmującego polityczną stabilność i ekonomiczny dostatek II RP<sup>169</sup>. Zdeklarowanymi apologetami ponadczasowej Arkadii byli w tym gronie Eugeniusz Zak i Waclaw Borowski. O zacieśnieniu relacji polsko-włoskich miało świadczyć uwzględnienie tego ugrupowania w wydanej w 1930 r. książce Margherity Sarfatti pt. *Storia della pittura moderna*<sup>170</sup>. Opublikowano ponadto w polskim tłumaczeniu jedną z programowych wypowiedzi Sarfatti, zatytułowaną *Sztuka a styl faszystowski*, w której krytyczka podnosiła zalety współczesnego klasycyzmu jako stylu

---

<sup>165</sup>Stanisław Appenzeller, *Sztuka polska a Italia*, „Polonia-Italia” 1938, nr 1-2, s. 32.

<sup>166</sup>Stanisław Woźnicki, *Od malowniczości do linearyzmu* („Sztuka” i „Rytm”), „Południe” 1924, z. 1, s. 13.

<sup>167</sup> Por. rozdz. *Tadeusz Pruszkowski*. Ideowe założenia „szkoły wileńskiej” badacze uznają za najpełniej skodyfikowaną teorię neoklasycyzmu w polskiej sztuce (Jerzy Malinowski, Michał Woźniak, Rūta Janonienė (red.), *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje*, kat. wyst., Muzeum Okręgowe w Toruniu, Akademia Sztuk Pięknych w Wilnie, Toruń, 1996; Dariusz Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920-1939*, Warszawa 2006, s. 137-138). Relacje tego środowiska ze sztuką z kręgu „Valori Plastici” prześledziła Iwona Luba (*Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, s. 140-143).

<sup>168</sup>Nowakowska-Sito, „Polonia-Italia”, s. 172, 177. Szczegółowe omówienie syndykalistycznej struktury życia artystycznego i państwowego mecenatu we Włoszech zawierał artykuł Rema Romanello *Sztuka i faszyzm*, „Polonia-Italia” 1938, nr 7-8, s. 21-24.

<sup>169</sup>Nowakowska-Sito, *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm*; eadem, „Polonia-Italia”, s. 171-172.

<sup>170</sup> Ibidem, s. 172.

odpowiadającego ideologii faszystowskiej, związanego z rodzimą tradycją, a zarazem otwartego na nowe rozwiązania formalne<sup>171</sup>. Sarfatti zaznaczyła przy tym, że nowy paradygmat klasycyzmu jest zasadniczo odmienny od sztuki współczesnej w innych krajach, gdyż jest rdzennie włoski. Zorganizowaną przez krytyczkę wystawę, inicjującą w 1926 r. nurt *Novocento* i otwartą w Mediolanie przez samego Il Duce, omówił w polskiej prasie Edward Woroniecki. Dostrzegając różnorodność formalną eksponowanych dzieł, krytyk poszukiwał elementów wspólnych, typowo włoskich. „Pomimo dużych różnic indywidualnych mają oni dziwne rasowe pokrewieństwo” – pisał o uczestnikach ekspozycji<sup>172</sup>. Zgodnie z тезami Sarfatti Woroniecki podkreślał zgodność czerpanych z *quattrocento* inspiracji z „gustem nowoczesnym”<sup>173</sup>.

Przyjęta przez rząd Mussoliniego taktyka promowania „sztuki dla ludu” zdobyła uznanie także w środowisku polskich architektów. Podziwowi dla wznoszonych za rządów Il Duce monumentalnych kompleksów architektonicznych dawali wyraz na łamach specjalistycznej prasy<sup>174</sup>. Przeszczepiono ponadto na grunt rodzimy obowiązują we Włoszech zasadę przeznaczania 2% kosztorysu wznoszonej budowli publicznej na prace dekoracyjne. Taki postulat zgłosił na forum parlamentu w 1938 r. senator (i profesor ASP) Wojciech Jastrzębowski<sup>175</sup>. Implementacja tej idei nastąpiła w pełnym wymiarze w odniesieniu do ultranowoczesnego Dworca Głównego w Warszawie, na którego wykończenie i malarsko-rzeźbiarsko-mozaikową dekorację przyznano kwotę 10% ogólnych kosztów budowy<sup>176</sup>.

---

<sup>171</sup>Margherita Sarfatti, *Sztuka a styl faszystowski*, „Polonia-Italia” 1929, nr 9, s. 272-273.

<sup>172</sup> Ekspresyjne i stylistyczne wyróżniki *italianità* w sztuce Woroniecki określił dość enigmatycznie; obrazowanie Włochów miała cechować w jego mniemaniu „prostota, siła i niezrównana w bogactwie swej treści pogoda”. Ponadto „jasność i precyzja kompozycji i rysunku. [...] czystość atmosfery i perspektywy rozległe, architektoniczna niemal harmonia pejzażu włoskiego z jego charakterystycznym szafirem głębokim nieba, o plastycznych a lotnych zwalach obłoków. Postacie mają zwartość konturu i rysy typowe, uwiecznione na rzymskich i renesansowych medalach. [...] płynność kolorytu o patrycjuszowskiej dystynkcji tonów” (*Zapowiedź odrodzenia sztuki włoskiej. Grupa „Novocento Italiano” w galerii Carminati*, „Świat” 1926, nr 35, s. 5).

<sup>173</sup> Nie umknęło uwadze polskich krytyków uznanie, jakim zaczęli cieszyć się włoscy artyści na międzynarodowej arenie sztuki, m.in. podczas dorocznych wystaw w Carnegie Institute w Pittsburghu. Nagrody zdobywali tam w latach 20. i 30. Ubaldo Oppi, Ferruccio Ferrazzi, Antonio Donghi, Felice Carena, Mario Sironi i Felice Casorati (Nowakowska-Sito, „Polonia-Italia”, s. 179).

<sup>174</sup>Piotr Biegański, *Architektura Włoch Mussoliniego*, „Architektura i Budownictwo” 1937, nr 1; Jerzy Munzer, *Tradycja i racjonalizm w dzisiejszej architekturze Italii*, „Architektura i Budownictwo” 1938, nr 11/12.

<sup>175</sup> Senacką mowę Jastrzębowskiego wygłoszoną 12 marca 1938 r. wydrukowano w: „Plastyka” 1938, nr 4, s. 79-80.

<sup>176</sup>Dariusz Konstantynów wskazał, że o włączenie malarzy i rzeźbiarzy do prac wykończeniowych przy dworcowym gmachu wnioskował na jesieni 1938 r. minister komunikacji Juliusz Ulrych, opierając się na założeniach Biura Studiów i Planowania Obozu Zjednoczenia Narodowego (*The Decoration of the Main Railway Station in Warsaw: On the Relationships between Architecture, Painting and Sculpture in Polish Art in the 1930s*, w: Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past*, s. 310; idem, *Dekoracje Dworca Głównego. O sztuce*

Wybuch wojny zniweczył jednak perspektywę wdrożenia tej normy na stałe w ramy projektowania architektonicznego.

Fala zachwytów nad organizacyjnymi talentami i szczodrością Il Duce zaczęła jednak słabnąć w późnych latach 30., gdy istota faszystowskiej polityki kulturalnej nabrała klarownego wyrazu dla co przenikliwszych komentatorów. Nadwątlone zaufanie do skuteczności syndykalizmu w sferze sztuki i sceptycyzm wobec hasła nieskrępowanej swobody twórczej, którym szermowano we współczesnej Italii – to przejawy zmieniającego się klimatu intelektualnego, czytelne w niektórych recenzjach wystawy sztuki włoskiej, którą pokazano w Warszawie i Krakowie w 1935 r.<sup>177</sup>

Otwarta 7 stycznia 1935 r. w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki ekspozycja miała przekonać polską publiczność o tym, że Italia Mussoliniego stanowi pozytywny przykład państwa opiekuńczego, pobudzającego rozkwit twórczości artystycznej. Prezentacja odbywała się pod auspicjami polskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych oraz Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, przy udziale Towarzystwa Szerzenia Sztuki wśród Obcych. Organizatorem ekspozycji ze strony włoskiej był zarząd XIX Biennale wraz z Ministerstwem Spraw Zagranicznych oraz Podsekretariatem Prasy i Propagandy Italii. Funkcję komisarza ekspozycji powierzono pełniącemu wysokie funkcje w korporacyjnym systemie gospodarczo-politycznym Włoch Antoniemu Marainiemu, od 1932 r. komisarzowi Sindicato Nazionale Fascista di Belle Arti (Narodowych Faszystowskich Syndykatów Sztuk Pięknych)<sup>178</sup>, sekretarzowi generalnemu weneckiego biennale, a zarazem uczestniczącemu w warszawskiej wystawie rzeźbiarzowi<sup>179</sup>.

Zgodnie z koncepcją Il Duce i jego akolitów, takich jak Margherita Sarfatti, Maraini podjął trud propagowania poza granicami kraju idei rewitalizacji sztuki włoskiej. Prócz

---

*monumentalnej końca lat trzydziestych XX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2007, nr 1-2, s. 91; Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 183.

<sup>177</sup> W tym samym 1935 r. podczas prezentacji francuskiej rzeźby w warszawskim IPS okazało się, że w środowisku polskich tradycjonalistów profrancuskie sympatie nie do końca wygasły, a nawet nabrały nowego impetu, pobudzone uznaniem dla rozmaitych formuł francuskiego nowego klasycyzmu. Dalsze reperkusje tej wystawy, odnawiającej polsko-francuskie więzi artystyczne, przyniosła rozpisana w 1937 r. na łamach „Głosu Plastyków” ankieta dotycząca opinii rodzimych rzeźbiarzy na temat stanu współczesnej rzeźby polskiej i francuskiej. Zdecydowana większość wypowiedzi brzmiała jak pean na temat istotnej roli, jaką francuska rzeźba (począwszy od gotyckich katedr) odegrała w rozwoju sztuki rzeźbienia w Europie (por. rozdz. „*Szlachetny realizm*”).

<sup>178</sup> Philip V. Cannistraro, *Fascism and Culture in Italy, 1919-1945*, w: Emily Braun, Norman Rosenthal (red.), *Italian Art in the 20<sup>th</sup> Century. Painting and Sculpture 1900–1988*, kat. wyst., Royal Academy of Arts, London; Munich/New York 1989, s. 150.

<sup>179</sup> Wiktor Podoski, jeden z recenzentów wystawy w IPS, sarkastycznie przedstawił Marainiego polskim czytelnikom: „Maraini po polsku znaczy: Treter” (*Sztuka italska w IPS-ie*, „Nowiny Codzienne” 1935, nr 26, s. 4).

zwięzłego zarysu rodzimej sztuki dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej, jaki włączył do katalogu wystawy<sup>180</sup>, Maraini wygłosił obszerny odczyt w Instytucie Kultury Włoskiej, którego tekst został opublikowany w „Gazecie Warszawskiej” pt. *Współczesna sztuka włoska*<sup>181</sup>. W obu przypadkach zabrakło jednak w narracji artysty krytyka wewnętrznej logiki i siły argumentacji. Naczelnym celem przyświecającym Marainiemu było udowodnienie tezy o nowej rzeczywistości politycznej Włoch, implikującej nową sztukę narodową – scalającą regionalne i lokalne tradycje kulturowe Półwyspu. Krytyk próbował scharakteryzować nurt *Novecento Italiano* w opozycji do kosmopolitycznej École de Paris. Posługując się w swej retoryce tą rozpowszechnioną wśród szermierzy tradycjonalizmu antynomią, dał wyraz obawom przed hegemonią i ekspansywnością współczesnej kultury francuskiej.

Wyrazem odrębności naszej sztuki najbardziej wyrazistym i typowym będzie poszukiwanie równowagi w ustosunkowaniu się do rzeczywistości i do natury, poprzez które artyści italscy szukają powrotu do nawiązania kontaktu z życiem, porzucając teorie mózgowo, narzucone przez modę szkoły paryskiej. A poszukiwanie to jest widomym znakiem zdrowej reakcji moralnej i intelektualnej, którą stworzył wychowawczy czyn faszyzmu. Nie, żeby narzucił on jakiegokolwiek credo artystyczne, ale że dał artystom miejsce i funkcję w życiu narodu, łącząc artystów w Syndykaty Sztuk Pięknych, i powołał ich do wielkiej sztuki dekoracyjnej, powierzając im pracę w nowych wielkich budowlach państwowych – podkreślał Maraini<sup>182</sup>.

Dowodem na zaprogramowaną przez Mussoliniego „wielość w jedności” artystycznej sceny Nowego Rzymu miała być imponująca liczba (150 obrazów, 30 rzeźb, 70 grafik i rysunków) włączonych do ekspozycji prac twórców aktywnych w rozmaitych ośrodkach, regionach i prowincjach półwyspu apenińskiego, od Alp po Sycylię<sup>183</sup>. W salach IPS pokazano również dzieła twórców rezydujących w Paryżu, członków grupy Les Italiens de

---

<sup>180</sup> Antonio Maraini, *Współczesna sztuka italska*, w: *Współczesna sztuka italska*, kat. wyst., Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935, s. V–XIII.

<sup>181</sup> [Maraini], *Współczesna sztuka włoska*, „Gazeta Warszawska” 1935, nr 23 [dod. niedz.], s. IV.

<sup>182</sup> Maraini, *Współczesna sztuka italska*, s. V.

<sup>183</sup> Marian Dienstl-Dąbrowa określił wystawę mianem „encyklopedycznej” (*Wystawa sztuki włoskiej w Warszawie*, s. 14). W IPS można było obejrzeć szerokie spektrum nurtów i postaw; prócz twórców o międzynarodowej reputacji, takich jak Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Filippo de Pisis, Ardengo Soffici, Massimo Campigli, Mario Tozzi, Mario Sironi i Felice Casorati, w prezentacji uczestniczyli artyści mniej znani, m.in. Armando Spadini, Arnaldo Carpanetti, Felice Carena, Arturo Tosi, Francesco Menzio, Emilio Notte, Franco Girosi, Emanuele Cavalli, Italo Brass, Bernardino Palazzi, Carlo Prada, Fioravante Seibezzi, Giannino Marchig, Ercole Sibellato, Ferruccio Ferrazzi, Gianni Vagnetti, Bartolomeo Sacchi, Raffaele De Grada, Luigi Bracchi, Antonio Bresciani, Michele Cascella, Tommaso Cascella, Filippo Figari, Primo Conti, Giuseppe Montanari, Carlo Sbisà, Alfio Paolo Graziani, Emanuele Rambaldi, Alberto Saliotti, Baccio Maria Bacci, Carlo Bisi, Guido Cadorin czy Guido Trentini.



Paris: Giorgia de Chirica, Filippa de Pisis, Massima Campigliego i Maria Tozziego<sup>184</sup>. Przyzwolenie Mussoliniego na bliskie relacje Włochów z kosmopolitycznym środowiskiem Montparnasse'u docenił Marian Dienstl-Dąbrowa, pisząc: „Jest w tym liberalizmie moc i siła i wiara w geniusz Italii, który zrodzić musi sztukę godną swej patetycznej epoki, sztukę nie narzuconą, lecz wpływającą z ducha i temperamentu, z praźródła łacińskiej kultury”<sup>185</sup>. Zróznicowanie stylistyk i morfologicznych rozwiązań Włochów, mające świadczyć o przestrzeganiu zasady estetycznego pluralizmu i braku odgórnych dyrektyw, narzucanych artystom przez aparat administracyjno-rządowy, akcentowali także inni krytycy – Mieczysław Sterling, Zofia Norblin-Chrzanowska, Witold Bunikiewicz<sup>186</sup>. Bunikiewicz i Henryk Eysymontt uchwycili wiele reprezentowanych w pokazie trendów: od klasycyzującej stylizacji i nadrealistycznej poetyki poprzez realizm i formuły przedstawieniowe zabarwione modernizmem po reminiscencje symbolizmu<sup>187</sup>. Dla niektórych recenzentów rażący był jednak brak włoskiego futuryzmu<sup>188</sup>. Fakt zawarcia przez futurystów, na czele z Filippem Tommasem Marinettim, przymierza z faszystowskim rządem został przemilczany zarówno przez Marainiego, jak i warszawskich krytyków<sup>189</sup>. Nie skomentowano również włączenia do grona uczestników wystawy byłych futurystów, takich jak czynny w Wenecji Bartolomeo Sacchi<sup>190</sup>, i byłych przywódców włoskiej awangardy: Carla Carrà, Ardenga Sofficiego i Arnalda Carpanettiego, którzy z większym lub mniejszym zaangażowaniem służyli swą sztuką propagandowym celom faszystowskiej władzy. Przykład Carrà był szczególnie

---

<sup>184</sup>Campigli, de Pisis, Savinio, Severini i Tozzi założyli w Paryżu w 1927 r. grupę Italiani di Parigi. Ugrupowanie promowali tacy krytycy jak Eugenio d'Ors i Waldemar George (George, *Prima mostra di pittori residenti a Parigi. Campigli, De Chirico, De Pisis, Paresce, Savinio, Severini, Tozzi*, kat. wyst., Galleria Milano, Milano 1930).

<sup>185</sup>Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa sztuki włoskiej w Warszawie*, s. 14.

<sup>186</sup>Sterling, *Współczesna sztuka włoska w IPS-ie. Pozorna przewaga człowieka w obrazie*, „Kurier Poranny” 1935, nr 20, s. 8; Norblin-Chrzanowska, *Sztuka włoska*, s. 6; Bunikiewicz, *Sztuka włoska w IPS'ie*, s. 16-17.

<sup>187</sup>Henryk Eysymontt, *Uwagi o wystawie sztuki włoskiej*, „Gazeta Warszawska” 1935, nr 34, s. 4; Bunikiewicz, *Sztuka włoska w IPS'ie*, s. 17.

<sup>188</sup>Winkler, *Współczesna sztuka italska w I.P.S.*, „Polska Zbrojna” 1935, nr 10, s. 5; Czyżewski, *Sztuka włoska w IPS-ie*, „Kurier Polski” 1935, nr 20, s. 5; Husarski, *Współczesna sztuka włoska. Wystawa w I.P.S'ie*, „Czas” 1935, nr 24, s. 3; Jan Bajkowski, *Recenzje z wystaw. Wystawa współczesnej sztuki włoskiej*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 3, s. 8. Maraini nie pominął jednak futurystów w swoim odczycie wygłoszonym w IPS i w artykule dla czytelników „Gazety Warszawskiej” (*Współczesna sztuka włoska*, s. IV). Na temat krótkiej historii ruchu futurystycznego wypowiedzieli się także polscy krytycy (Bunikiewicz, *Sztuka włoska w IPS'ie*, s. 16; Leokadia Bielska, *Sztuka. Na marginesie wystawy współczesnej sztuki w I.P.S.*, „Droga” 1935, nr 2, s. 178-179; Weinzieher, *Współczesna sztuka italska. Wystawa w I.P.S-ie*, „Nasz Przegląd” 1935, nr 34, s. 19).

<sup>189</sup>W 1929 r. Marinetti wstąpił do odnowionej przez Mussoliniego Accademia Italiana. Mussolini z kolei zaczerpnął z futurystycznego programu hasło wojny jako „higieny świata”. Rozwój „drugiego futuryzmu” omówił w kontekście faszystowskiej władzy Lucie-Smith (*Art of the 1930s*, s. 72-76).

<sup>190</sup>Willard Bohn, *The Other Futurism. Futurist Activity in Venice, Padua and Verona*, Toronto–Buffalo–London 2004, s. 25.

wymowny. Współczesne prace artysty pasowały do kuratorskiego zamysłu Marainiego, gdyż parafrazowały konwencje obrazowania „prymitywów” epoki *trecento* i *quattrocento*. Carrà już w latach 1916-1917 porzucił futurystyczną analizę dynamiki ruchu na rzecz bliższego klasycznemu ładowi malarstwa metafizycznego<sup>191</sup>. Co jednak zadecydowało o wykluczeniu tych futurystów, którzy wspierali reżim Mussoliniego, łącząc ideologię odrodzonego Rzymu z modernistyczną estetyką? Postrzegany z dzisiejszej perspektywy brak futuryzmu na wystawie w IPS można ocenić jedynie jako efekt kuratorskich manipulacji Marainiego<sup>192</sup>.

II. 124. Ardengo Soffici, *Matka z dzieckiem*

II. 125. Carlo Carrà, *Chłopiec na koniu*, 1936

II. 126. Carlo Carrà, *Mój syn*, 1916

Maraini nie pokazał ponadto formującej się we Włoszech lat 30. abstrakcji, eklektycznej wprawdzie w stosunku do kubizmu, neoplastycyzmu i konstruktywizmu, lecz aspirującej do samodzielności<sup>193</sup>. Abstrakcyjniści, tacy jak Lucio Fontana, Gino Ghiringelli, Manlio Rho i Carlo Belli, skupili się wokół Galleria dei Milione w Mediolanie, mieście – jak utrzymywał Maraini – najbardziej otwartym na artystyczne innowacje. Co istotne, na płaszczyźnie ideologicznej ta najmłodsza generacja modernistów nie sprzeciwiała się faszystowskiej doktrynie. Popierając dążenie do ustanowienia racjonalnego porządku w każdej sferze życia, zgrabnie dołączyła do tych artystycznych trendów, które nie były wprawdzie pierwszoplanowe, lecz rozwijały się swobodnie, w niczym nie zagrażając panującemu reżimowi. Stąd – podobnie jak w przypadku futuryzmu – nasuwa się pytanie o przyczynę dokonanego przez Marainiego wykluczenia abstrakcjonistów<sup>194</sup>. Wacław Husarski

---

<sup>191</sup> W negatywnym świetle przedstawiła artystyczną metamorfozę Carry Leokadia Bielska. Niemniej jednak upomniała się o niereprezentowanego na wystawie Gina Severiniego, który podobnie jak Carrà, zanegował futurystyczną wizję, koncentrując się w latach 20. na neorealistycznej konwencji przedstawieniowej (*Sztuka*, s. 178). Przeobrażenia w twórczości Carry odnotował lakonicznie Jan Bajkowski, nie wyjaśniając ich charakteru (*Recenzje z wystaw*, s. 8). Konrad Winkler natomiast uznał, że Carrà porzucił futurystyczny eksperyment na rzecz kubizmu, co w perspektywie współczesnej nam historiografii, klasyfikującej tę fazę twórczości artysty jako *pittura metafisica*, było rozpoznaniem chybnym (*Współczesna sztuka italska w I.P.S.*, „Polska Zbrojna” 1935, nr 10, s. 5).

<sup>192</sup> Paradoksalnie Husarski uważał, że Marainiego, jako sekretarza generalnego weneckiego biennale, cechowała duża tolerancja i bezstronność w stosunku do nowych nurtów artystycznych (*Rola Italii w rozwoju sztuki nowoczesnej. Z powodu otwarcia wystawy włoskiej w Warszawie*, „Czas” 1935, nr 6, s. 3).

<sup>193</sup> Lucie-Smith, *Art of the 1930s*, s. 70-71.

<sup>194</sup> Prócz futuryzmu i abstrakcjonizmu zabrakło na ekspozycji w IPS także tak znaczącego przedstawiciela *pittura metafisica* jak Giorgio Morandi oraz reprezentantów ekspresjonizmu, Carla Leviego czy Renata Guttusa (ibidem, s. 76-77). Być może prace tych twórców nosiły zbyt duże piętno modernizmu, co dyskwalifikowało je w odniesieniu

zasadnie uznał, że eliminacja modernistycznego paradygmatu w eksportowej wystawie świadczyła o generalnej reorientacji włoskiej sceny artystycznej, na której coraz silniejszą pozycję zdobywała figuracja o czytelnych konotacjach ideowych<sup>195</sup>.

W zrozumieniu kuratorskiej taktyki Marainiego pomocne będzie porównanie jego warszawskich wypowiedzi ze wstępem do katalogu retrospektywy włoskiej sztuki XIX i XX w., którą zorganizowano w Paryżu pod auspicjami najwyższych włoskich władz państwowych. Ekspozycję otwarto w maju 1935 r. w salach Jeu de Paume des Tuileries jako prezentację komplementarną do wystawy dawnej sztuki włoskiej urządzonej w Petit Palais, której komisarzostwo powierzono Ugo Ojettiemu<sup>196</sup>. Nad całością tego gigantycznego przedsięwzięcia czuwał dyrektor Galerii Narodowej w Rzymie Roberto Papini. Adresowany do innej niż warszawska publiczności, dysponującej, zdawałoby się, większą erudycją artystyczną i bardziej wyrafinowanym gustem estetycznym, francuski tekst Marainiego eksponował nurt klasycystyczny i jego dwudziestowieczną odsłonę – nowy klasycyzm odzwierciedlający nostalgiczne spojrzenie wstecz, ku czasom antyku i renesansu. Ekspozycję otwierały więc rzeźby Antonia Canovy, któremu Maraini nadał status najwybitniejszego portrecisty Napoleona Bonapartego i członków imperatorskiej rodziny. Także w dziewiętnastowiecznym malarstwie włoskim zaakcentował Maraini przedstawienia epopei napoleońskiej utrzymane w klasycystycznym stylu, co miało uzmysłwić głęboką więź kulturową między Francją i Italią, a także dług zaciągnięty przez Włochów u cesarza Napoleona III, który wsparł ich dążenia do narodowego zjednoczenia. Nie pominął też Maraini francuskich oddziaływań widocznych w sztuce neapolitańczyków, docenił włoskich rzeźbiarzy impresjonistów (Medardo Rosso), lombardzkich luministów zwanych dywizjonistami (Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Antonio Fontanesi) i tokańskich *macchiaioli* (Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Silvestro Lega), antycypujących artystyczne doświadczenia francuskich impresjonistów. Weneckich kolorystów drugiej połowy XIX w. pokazał w perspektywie oddziaływań francuskich, wskazując Paryż jako artystyczną mekkę tego czasu. Co do sztuki epoki Mussoliniego uznał natomiast, że cieszy się

---

do propagandowych intencji Marainiego. Morandi cieszył się jednak w erze Mussoliniego uznaniem; w 1930 r. oferowano mu stanowisko profesora grafiki w bolońskiej Akademii Sztuk Pięknych (ibidem).

<sup>195</sup> Husarski, *Rola Italii w rozwoju sztuki nowoczesnej*, s. 3. O modernistyczno-renesansowym amalgamacie we współczesnej sztuce włoskiej pisał także Tytus Czyżewski, były formista zafascynowany rodzimą sztuką „prymitywną” (*Sztuka włoska w IPS-ie*, s. 5).

<sup>196</sup>Maraini, *Préface*, w: *L'art italien des XIX et XX siècles*, kat. wyst., Musée des Écoles Étrangères Contemporaines. Jeu de Paume des Tuileries, Paris 1935, s. 17-29. O wielkiej retrospektywie sztuki włoskiej w Paryżu rozpisanej na kilka prestiżowych galerii – Petit Palais (sztuka od XIII do XVIII w.), École des Beaux Arts (rysunki i ilustracje XV i XVI w.) i Jeu de Paume (sztuka XIX–XX w.) – jako o triumfie propagandowej polityki kulturalnej Mussoliniego donosiła polskiemu czytelnikowi „Plastyka” (1935, nr 2, s. 31).

ona znakomitą reputacją w Europie (w przeciwieństwie do sztuki drugiej połowy XIX w.), dzięki autorytetowi Il Duce jako przywódcy silnych zintegrowanych Włoch, a także dzięki międzynarodowemu znaczeniu weneckiego biennale. To pod sztandarami partii faszystowskiej narodziła się, w interpretacji Marainiego, narodowa sztuka włoska. Filarami nowej twórczości Italii stało się w jego mniemaniu trzech bardzo różniących się od siebie pod względem postawy twórczej malarzy: Armando Spadini, Umberto Boccioni i Amedeo Modigliani<sup>197</sup>, a spośród rzeźbiarzy – Libero Andreotti i Adolfo Wildt<sup>198</sup>. Na współczesnej scenie artystycznej wyróżnił Maraini takie ośrodki jak Florencja, zakotwiczona w tradycji luministycznego realizmu, Mediolan, będący miejscem narodzin futuryzmu i *Novecento Italiano*, oraz Rzym, w którym uformowało się kilka nowych nurtów artystycznych reprezentowanych przez malarzy nowej figuracji, takich jak Corrado Cagli i Fausto Pirandello, oraz rzeźbiarzy – Pericle Fazzini i Vananzio Crocetti. Naczelną tezę wywodu Marainiego był estetyczny pluralizm panujący we Włoszech ery Mussoliniego, którą wyróżniało jednoczące artystyczną zbiorowość poczucie narodowej tożsamości.

## II. 127. Fausto Pirandello, *Złoty deszcz*, 1933

Kształtowanie się sztuki narodowej przedstawił więc Maraini jako wartość nadrzędną dla współczesnych Włochów, niemniej jednak nie odżegnywał się od koligacji z kulturą Francji. To we wstępie do katalogu warszawskiej wystawy zaakcentował antagonizm między włoskim neoklasycyzmem a modernizmem o paryskiej genezie; to w eseju przeznaczonym dla polskiego odbiorcy wskazał Paryż jako centrum szkodliwej, bo spekulatywnej awangardy, od której odwróciła się nowa sztuka Italii. To na warszawskim gruncie współczesna sztuka Włoch miała się jawić jako sztuka czysta, wolna od obcych naleciałości lub głęboko je asymilująca, wiernie odzwierciedlająca ducha zjednoczonego, silnego narodu o sięgającym

---

<sup>197</sup>Spadini reprezentował nurt intymistyczny o symbolistycznej genealogii (Dario Durbé, Patrizia Rosazza-Ferraris, Lela Titonel, *Armando Spadini, catalogo della mostra*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Milano 1983). Nazwisko Boccioniego było związane z kręgiem liderów futuryzmu, apologetów technicyzowanej nowoczesności, głosicieli poetyki maszyny (Ester Coen, *Umberto Boccioni*, kat. wyst., Museum of Modern Art, New York 1988; Uwe M. Schneede, *Umberto Boccioni*, Stuttgart 1994; Ilaria Schiaffini, *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*, Milano 2002). Modigliani zdobył pozycję na paryskiej scenie artystycznej jako prymitywizujący modernista zaintrygowany rytualną rzeźbą afrykańską i sztuką *quattrocento* (Osvaldo Patani, *Amedeo Modigliani. Catalogo generale. Dipinti*, Milano 1991).

<sup>198</sup>Andreotti należał do czołowych stylizatorów nawiązujących do rzeźbiarskiego słownika *quattrocento* (Claudio Pizzorusso, Silvia Lucchesi, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica; lettere allo scultore*, Firenze 1997). Wildt cieszył się uznaniem jako twórca idiosynkratycznej formuły rzeźbiarskiej nawiązującej do wczesnego renesansu (Paola Mola, *Adolfo Wildt, 1868-1931, catalogo della mostra*, kat. wyst. Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia, Milano 1989).

antyku rodowodzie.

W komentarzach dla polskiej publiczności Maraini nakreślił dzieje rodzimej twórczości dziewiętnastowiecznej, ubolewając, że artystyczny Rzym stracił w minionym stuleciu palmę pierwszeństwa na rzecz Paryża<sup>199</sup>. Silnie podkreślił przy tym regionalne zróżnicowanie sztuki poprzedniej epoki, wymieniając twórców poszukujących własnych dróg artystycznych w swoich „małych ojczyznach” – Lombardii, Piemontie, Veneto, Lacjum, Toskanii, Ligurii, Kampanii czy na Sardynii<sup>200</sup>. W odczuciu krytyka, proces politycznego zjednoczenia kraju dokonanego przez Giuseppego Garibaldiego spowodował zatracie się lokalnych odrębności zarówno w życiu społecznym, jak i w sferze kultury. Odnowicielska rewolucja faszystowska zaś dała impuls do tworzenia sztuki narodowej, wprowadzając niejednolitej formalnie, lecz oddającej jedność „duchową całość Ojczyzny”<sup>201</sup>. Wyjaśniając morfologiczną różnorodność prezentowanego w IPS materiału artystycznego, Maraini dał wyraz poglądom analogicznym do tych, które w Polsce głosił Tadeusz Pruszkowski, promotor „polskiej szkoły malowania”, będącej *summą* indywidualnych postaw twórczych o wspólnym, narodowym pierwiastku<sup>202</sup>. Maraini zaakcentował też mobilność czy wręcz nomadyczny styl życia współczesnych artystów włoskich, przekraczających swobodnie granice prowincji i regionów w poszukiwaniu nowych doświadczeń. Jako przykładem posłużył się m.in. karierą Carla Carrà, który oscylując między Paryżem a Mediolanem, zmieniał twórcze preferencje – z futuryzmu na idiosynkratyczny idiom *pittura metafisica*, a w latach 20. na archaizującą formułę malarstwa trawestującego sztukę Giotto<sup>203</sup>. Prócz Carrà wskazał Maraini jeszcze kilku twórców, których uznał za inicjatorów nowych trendów w ramach *Novecento Italiano*, tendencji nowatorskich, choć adaptujących rozmaite bodźce i oddziaływania, zarówno rodzime, jak i obce, dawne i współczesne. Wśród malarzy byli to: Felice Carena, Felice

---

<sup>199</sup>Maraini, *Współczesna sztuka włoska*, s. IV. Także Husarski w antycypującym otwarciu wystawy artykule *Rola Italii w rozwoju sztuki nowoczesnej* (s. 3) podjął próbę dowartościowania włoskiej sztuki XIX w., zmarginalizowanej w powszechnym mniemaniu przez Paryż. Bohaterami swej narracji uczynił Giovanniego Segantiniego, w którego dojrzałej twórczości widział amalgamat impresjonistycznej techniki i symbolistycznego poszukiwania esencji natury; Medarda Rossa, rzeźbiarza impresjonistę, grą światła ożywiającego materię wosku; futurystów, oszołomionych dynamiką technicyzowanej współczesności; Amedea Modiglianego, który scalił w niepowtarzalny idiom linearyzm renesansowych malarzy prymitywów i plastykę rzeźby afrykańskiej; Giorgia de Chirica, twórcę oryginalnej formuły nadrealizmu, przewartościowującego śródziemnomorskie mity. W przeciwieństwie do Marainiego jednak Husarski nie zauważył tendencji do kulturowej integracji Półwyspu Apenińskiego.

<sup>200</sup>Maraini, *Współczesna sztuka italska*, s. VII–VIII.

<sup>201</sup>Ibidem, s. VIII.

<sup>202</sup>Por. rozdz. „Realizm szlachetny”.

<sup>203</sup>Domenico Guzzi, *I tempi lunghi della pittura carrarina, ovvero, analisi delle cronologie*, w: Augusta Monferini, *Carlo Carrà 1881-1966, catalogue della mostra*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Milano 1994, s. 125-166.

Casorati, Ardengo Soffici i Mario Sironi<sup>204</sup>, wśród rzeźbiarzy – Libero Andreotti, Adolfo Wildt, Arturo Martini i Francesco Messina<sup>205</sup>.

Il. 128. Felice Carena, *Pracownia*, 1928

Il. 129. Felice Casorati, *Platoniczna rozmowa*, 1925

Zarysowany przez Marainiego obraz włoskiej sztuki, morfologicznie dalekiej od homogeniczności, był zgodny z założeniami polityki kulturalnej Il Duce. Mussolini, dążył do przewyciężenia tradycji regionalizmu i lokalnych odrębności kulturowych w zjednoczonej Italii, lecz nie ingerował w kwestie natury artystycznej i nie preferował określonego stylu czy nurtu artystycznego. Subsydiował natomiast poprzez państwowe zamówienia sztukę monumentalną, będącą istotnym nośnikiem propagandowych treści. Rolę tej właśnie dyscypliny, realizowanej „we freskach, w marmurach i bronzach na ścianach stadionów, szkół, bibliotek, szpitali, koszarów, ministerstw, teatrów, kościołów, stacji, słowem – we wszystkich budowlach”<sup>206</sup>, szczególnie mocno akcentował w swych warszawskich wystąpieniach Maraini. Nie pokazał wprawdzie na wystawie w IPS projektów dekoracji ściennych czy zdobiącej architekturę rzeźby, lecz utrzymywał, że to sztuka monumentalna oddziaływała na stylistykę pozostałych dziedzin sztuk plastycznych, przyczyniając się do ukształtowania takiego języka artystycznego, który można zakwalifikować jako neoklasycyzm; styl oparty na tektonice kompozycyjnej, syntetycznym rysunku i wąskiej

---

<sup>204</sup>Carena ukształtował swą postawę artystyczną pod wpływem symbolizmu Carrière’a i Böcklina; był postrzegany jako eksponent intymizmu, realizujący hasło „powrotu do ładu” poprzez nawiązania do sztuki *cinquecento* i *seicento* (Fabio Benzi (red.), *Felice Carena, catalogo della mostra*, Galleria Civica d’Arte Moderna, Torino, Milano 1996). Casorati zdobył uznanie jako intymista. Stylistyka jego obrazowania odsyłała do sztuki *quattrocento*, szczególnie Piera della Franceski. Malował też ascetyczne, esencjonalne martwe natury o „zawieszanej” rzeczywistości (Maria Mimita Lamberti, Paolo Fossati (red.), *Felice Casorati, 1883-1963, catalogo della mostra*, Academia Albertina, Torino, Milano 1985). Soffici po zanegowaniu futurystycznej estetyki sprzymierzył się z Margheritą Sarfatti jako reprezentant realizmu parafrazującego konwencje obrazowania Giotta, Masaccia i Piera della Franceski (Luigi Cavallo (red.), *Ardengo Soffici (1879-1964). Giornate di pittura, catalogo della mostra*, Galleria Marescalchi, Bologna, Bologna 1987). Sironi był twórcą idiosynkratycznej, na poły modernistycznej wersji klasycyzmu o sprymitywizowanych, zbrutalizowanych i zmonumentalizowanych formach. Był zwolennikiem dekoracyjnej sztuki propagandowej i popularnej, wpisując się w ramy polityki kulturalnej Il Duce (Mariastella Margozzi, *Mario Sironi. Natura, mito, poesia*, Milano 2006).

<sup>205</sup> Pizzorusso, Lucchesi, *Libero Andreotti*; Mola, *Adolfo Wildt*. Martini był czołowym rzeźbiarzem reżimu realizującym ideę *italianità* poprzez prymitywizujące trawestacje sztuki etruskiej (Mario De Micheli (red.) *Martini, La scultuta lingua morta*, Milano 1982). Sztuka Messiny wpisywała się w nurt werystyczny, odwołujący się do rzeźby późnego antyku (Maria Teresa Orengo, Franco Ragazzi, *Francesco Messina. Sculture, disegni e poesie 1916-1993*, kat. wyst., Stazione Marittima di Ponte dei Mille, Palazzo Ducale, Genova, Milano 2002).

<sup>206</sup>Maraini, *Wystawa sztuki italskiej*, s. XII.

gamie zharmonizowanych barw<sup>207</sup>. Była to jedyna wskazówka co do tego, jak Maraini postrzegał wyróżniki formalne sztuki narodowej, wskazówka ogólnikowa i nieprecyzyjna. Także historiograficzny zarys zawarty w wygłoszonym w Instytucie Kultury Włoskiej wykładzie Marainiego był w tym względzie nieklarowny. Opisując proces kulturowego scalania kraju w latach 1910-1930, Maraini obwieścił wprawdzie powstanie sztuki narodowej, lecz jako jedyne jej cechy dystynktywne wymienił umiar i przywiązanie do rodzimej tradycji<sup>208</sup>. „W Italii [...] ekstremizmy artystyczne nie przybrały nigdy charakteru agresywnego i anarchistycznego, tak częstego w innych krajach. [...] były one zawsze moderowane poczuciem umiaru, mającego za podkład przywiązanie i respekt do własnej tradycji narodowej” – konkludował, wymazując niejako z pamięci anarchistyczne manifesty futurystów<sup>209</sup>. Ostatecznie, dokonując myślowego skrótu, stwierdził, że to uwarunkowania polityczne (włoski nacjonalizm) sprawiły (w sposób bliżej nieokreślony), iż sztuka włoska zyskała swoisty charakter.

W gruncie rzeczy trafniej i dokładniej scharakteryzował artystyczną scenę Włoch lat 20. i 30. Wacław Husarski w przekrojowym artykule *Współczesna twórczość artystyczna Italii*<sup>210</sup>. Omawiając dokonującą się reaktywację rodzimej tradycji kulturowej, krytyk pisał:

Po roku 1920 zaczyna się [...] reakcja, przedstawiająca się jako ponowny zwrot ku przeszłości, który jednak pragnie teraz ustrzec się od wad i błędów akademizmu, odnaleźć w owej przeszłości pierwiastki, odpowiadające duchowi czasów nowych, słowem – połączyć tradycjonalizm z poczuciem współczesności. Kierunek ten, szukający związków głównie z prostą i surową sztuką wczesnoklasyczną, ze sztuką początków Odrodzenia, a na który nie pozostały bez wpływu postulatory formalne kubizmu, nosi nazwę „Novecento”<sup>211</sup>.

Obserwacje Husarskiego były zbieżne z krytyczno-teoretycznym dyskursem Margherity Sarfatti, animatorki szerokiego nurtu *Novecento Italiano*<sup>212</sup>. Z głoszonym przez Sarfatti i Marainiego kultem tradycji narodowej współbrzmiały także opinie Sterlinga, Juliusza

---

<sup>207</sup> Ibidem.

<sup>208</sup> Ibidem, s. IV.

<sup>209</sup> Ibidem. Zbieżne z tezami Marainiego poglądy na sztukę włoską pierwszych dekad XX w. można odnaleźć w o dziewięć lat wcześniejszym artykule Edwarda Woronieckiego dotyczącym pierwszej wystawy *Novecento Italiano* w Mediolanie. Krytyk skonstatował w swym eseju, że w sztuce Italii „zdrowy zmysł [...] równowagi łacińskiej zapanował nad [...] doktrynami quasi-rewolucyjnymi”. Omawiając zaprezentowane prace Maria Sironiego, Amedei Modiglianiego, Carla Carry, Alberta Saliottiego, Achillego Funiego, Piera Marussiga, Ubalda Oppiego i Giottiego Zaniniego wskazał źródła inspiracji w dawnej sztuce włoskiej, dziełach Giotta, Belliniego i Carpaccia (*Zapowiedź odrodzenia sztuki włoskiej*, s. 4).

<sup>210</sup> Husarski, *Współczesna twórczość artystyczna Italii*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 2, s. 29-31.

<sup>211</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>212</sup> Por. rozdz. *Zwrot ku przeszłości*.

Starzyńskiego i Bunikiewicza<sup>213</sup>. Zgodne z tezami Marainiego na temat dokonywanej przez faszystowski rząd regeneracji współczesnej sceny artystycznej były też wypowiedzi polskich komentatorów dotyczące polityki kulturalnej Mussoliniego<sup>214</sup>. To, co niewątpliwie imponowało wielu intelektualistom i twórcom w II RP, to opiekuńcza rola państwa wobec artystów, jaką konsekwentnie realizował aparat polityczno-administracyjny Nowego Rzymu<sup>215</sup>. Szereg wypowiedzi polskich krytyków brzmiało jak hymn pochwalny na cześć wprowadzonego przez Il Duce programu robót publicznych dla artystów, stało się apologią zbiorowego wysiłku twórców na rzecz państwa, kolektywnej pracy przy dekoracji publicznych gmachów, nieniweczającej indywidualnych odrębności<sup>216</sup>. Zasługi Mussoliniego komplementowano na łamach „Plastyki”:

We Włoszech od lat kilku prowadzi się wytężona akcja sprzęgnięcia zadań praktycznych sztuki z potrzebami państwa. Zostały rzucone nowe hasła ideowe, mające w swym rdzeniu ideę rosnącej potęgi państwa włoskiego i zdobywanego w wielkim wysiłku zbiorowym jego nowego oblicza kulturalnego i gospodarczego. Rząd faszystowski oddał malarzom ogromne pole do malowania ścian do malarstwa ściennego w sanatoriach, szpitalach, dworcach kolejowych, pawilonach wystawowych, szkołach, gmachach municypalnych i państwowych, rzeźbiarzom – stadiony, aleje, place, ściany gmachów monumentalnych<sup>217</sup>.

Krytycy analizowali organizację życia artystycznego we Włoszech, dostrzegając w syndykalistycznych rozwiązaniach wzory godne naśladowania w Polsce<sup>218</sup>. Imponowała im nie tylko skala państwowych zamówień, ale także regularny rytm lokalnych, regionalnych i ogólnokrajowych wystaw<sup>219</sup>. „Wielki budowniczy nowej Italii okazał się łaskawszym aniżeli Medyceusze, gdyż w zamian za swą opiekę i filantropijną pomoc nie zażądał od twórców

---

<sup>213</sup>Sterling, *Powitanie wystawy sztuki włoskiej*, s. 6; Juliusz Starzyński, *Sztuka współczesnych Włoch*, „Pion” 1935, nr 6, s. 7. Bunikiewicz wtórował Marainiemu, dostrzegając uprzywilejowaną pozycję włoskich neoklasycystów, którzy mieli naturalne prawo do czerpania wzorów zarówno z grecko-rzymskiego antyku, jak i ze sztuki „praojca zdrowej włoskiej rasy” – Tycjana (*Sztuka włoska w IPS’ie*, s. 16).

<sup>214</sup>Sterling, *Powitanie wystawy sztuki włoskiej*, s. 6; Norblin-Chrzanowska, *Sztuka włoska*, s. 6-7; Bunikiewicz, *Sztuka włoska w IPS’ie*, s. 16-17; Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa sztuki włoskiej w Warszawie*, s. 14.

<sup>215</sup>Politykę kulturalną Mussoliniego i włoski patronat państwowy dla sztuki omówiła szczegółowo Marla Stone w artykule *The State as Patron*, w: Matthew Affron, Mark Antliff (red.), *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, Princeton 1997, s. 206-224. Por. rozdz. *Zwrot ku przeszłości*.

<sup>216</sup>Witold Bunikiewicz entuzjastycznie odniósł się do stworzonej przez Mussoliniego wspólnoty artystycznych poczynań, deprecjonując koncepcję wielkich osobowości twórczych decydujących zdaniem Marainiego o charakterze współczesnej sztuki włoskiej. „W tym wspólnym wysiłku mniej nawet zależało na narodzinach nowych jakichś geniuszów. Wystarczył w zupełności kolektywny wysiłek dobrych artystów, którzy wycisnęli piętno na swej epoce” – pisał krytyk (*Sztuka włoska w IPS’ie*, s. 16-17).

<sup>217</sup>*Varia*, „Plastyka” 1935, nr 2, s. 43.

<sup>218</sup>Podhorska-Okołów, *Sztuka włoska*, „Bluszcz” 1935, nr 3, s. 78; Sterling, *Powitanie wystawy sztuki włoskiej*, s. 6.

<sup>219</sup>Bielska, *Sztuka*, s. 177-180.



niewolniczego podporządkowania się i służalczego bałwochwalstwa. Ustrój faszystowski, wciągając artystów w zorganizowane szeregi obywateli, nie pragnie rządu dusz” – puentował swój pochwalny wywód Marian Dienstl-Dąbrowa<sup>220</sup>.

## II. 130. Mario Sironi, *Budowniczy*, 1936

Niemniej jednak ilustrujące odczyt Marainiego w Instytucie Kultury Włoskiej przykłady sztuki monumentalnej niektórzy krytycy odebrali jako sztukę zideologizowaną, propagującą faszyzm i podporządkowaną wymogom stawianym sztuce masowej, populistycznej, wcielonej w organizm życia społecznego<sup>221</sup>. Również w prezentowanym na wystawie malarstwie sztalugowym, rzeźbie i grafice Zofia Norblin-Chrzanowska i Henryk Eysymontt zaobserwowali przewagę tematów odzwierciedlających priorytety faszystowskiego reżimu<sup>222</sup>. Inni recenzenci rozpoznali bez trudu kult pięknego krzepkiego ciała, uwielbienie dla tężyzny fizycznej, którego korzenie tkwiły w grecko-rzymskim i renesansowym antropocentryzmie<sup>223</sup>. Upostaciowaniem „nowego człowieka” stał się „zrośnięty” z ojczystą ziemią chłop, który we Włoszech był postrzegany jako nosiciel wartości nacjonalistycznych i antyburżuazyjnych<sup>224</sup>.

## II. 131. Mario Sironi, *Spotkanie*, 1929

Faszystowska ideologia promowała bowiem idee niezindustrializowanej pracy i wyznającej tradycyjne wartości zbiorowości<sup>225</sup>. Gloryfikację prostego człowieka, gospodarza włoskiej ziemi, odczytano w Warszawie jako motyw znamieny dla nowego klasycyzmu, nurtu dążącego do zestrojenia historyzującej postawy ze współczesną tematyką, z ruralistycznymi preferencjami włoskich decydentów w szczególności. „Duch też faszystowskich

<sup>220</sup>Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa sztuki włoskiej w Warszawie*, s. 14.

<sup>221</sup>Wiktor Podoski, *Sztuka włoska w IPS-ie*, „ABC-Nowiny Codzienne” 1935, nr 26, s. 4.

<sup>222</sup>Norblin-Chrzanowska, *Sztuka włoska*, s. 6-8; Eysymontt, *Uwagi o wystawie sztuki włoskiej*, s. 4.

<sup>223</sup> Do zobrazowania drzewa genealogicznego dwudziestowiecznego klasycyzmu włoskiego warszawscy krytycy przywoływali nazwiska Giotta, Simone Martiniego, Masaccia i Carpaccia, Michała Anioła i Donatella (Starzyński, *Sztuka współczesnych Włoch*, s. 7; Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa sztuki włoskiej w Warszawie*, s. 14; Jan Kleczyński, *Wystawa włoska w I. P. S.*, „Gazeta Polska” 1935, nr 19, s. 3; Wallis, *Współczesna sztuka włoska w I.P.S'ie*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 3, s. 8; Husarski, *Współczesna sztuka włoska*, s. 3).

<sup>224</sup>Sandro Bellasai, *The Masculine Mystique: Antimodernism and Virility in Fascist Italy*, „Journal of Modern Italian Studies” 2005, nr 3, s. 317.

<sup>225</sup> Gmachy użyteczności publicznej we Włoszech dekorowały freski gloryfikujące pracę. Kult pracy fizycznej rozwijał się też w III Rzeszy i w Związku Sowieckim (Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 254-255).

przejawiających się bardzo wyraźnie w sztuce, to organizacja nowego życia, stworzonego ku szczęściu narodu. [...] naród chce zdrowych, jurnych podniet i wrażeń, złąkniony jest powietrza, słońca i przyrody. Starożytny i renesansowy podziw dla ciała i nagości zmienia się w nowej sztuce włoskiej na kult zdrowego i krzepkiego człowieka” – zauważył Witold Bunikiewicz<sup>226</sup>. Wyidealizowane akty kobiece, wpisane w rodzime pejzaże niczym malowane przez mistrzów renesansu wyobrażenia bogini Wenus, miały ewokować bukoliczną aurę i radosne uniesienie.

#### II. 132. Giannino Marchig, *Akt leżący*

„Pokochali krajobraz narodowy – pisał dalej o Włochach Bunikiewicz – zaczęli snuć opowieść o pięknie swej ziemi, [...] a miejsce diuków i wspaniałego patrycjatu zajął pospolity człowiek, właściciel nowej ojczyzny”<sup>227</sup>. Część krytyków uznała, że faszystowska propaganda nie wpłynęła negatywnie na artystyczny poziom twórczości Włochów. Mieczysław Sterling uspokajał: „Czujna samowiedza sztuki włoskiej jest zbyt wielka, jej prężność zbyt elastyczna, by uginając się nawet pod naciskiem programu, mogła pod nim się aż załamać. [...] Zbyt wielka jest kultura sztuki w narodzie włoskim, by mógł on pójść zbyt daleko drogami obcymi sensowi sztuk plastycznych”<sup>228</sup>.

#### II. 133. Emanuele Cavalli, *Panna młoda*, 1934

#### II. 134. Antonio Donghi, *Chrzcziny*, 1930

#### II. 135. Virgilio Guidi, *W tramwaju*, 1923

#### II. 136. Filippo de Pisis, *Archeolog*, 1928

W sposób charakterystyczny dla międzywojennych tradycjonalistów, kultywujących ideę sztuki narodowej, niektórzy komentatorzy próbowali uchwycić morfologiczną odrębność współczesnej sztuki włoskiej, niezależnie od niekoherentnej narracji historiograficznej Marainiego i jego enigmatycznej konkluzji dotyczącej rodzimej idiosynkrazji. Eklektyczny i synkretyczny charakter sztuki współczesnej nie dziwił nikogo w Europie lat 30. Dążenie do parafrazowania i trawestowania dawnych konwencji przedstawieniowych stało się normą w szeroko zakrojonych granicach tradycjonalistycznych tendencji. Długi rząd antenatów

<sup>226</sup>Bunikiewicz, *Sztuka włoska w IPS'ie*, s. 16-17.

<sup>227</sup> Ibidem, s. 17. Rodzimy pejzaż w państwach totalitarnych okresu międzywojennego był postrzegany zarówno jako symbol ojczyzny, jaki i emblemat państwa (Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Unions*. 262).

<sup>228</sup> Sterling, *Współczesna sztuka włoska w IPS-ie*, s. 8.

włoskiego neoklasycyzmu otwierały, w oczach warszawskich recenzentów, sztuka etruska, pompejańskie freski i bizantyńskie mozaiki; kontynuowali „prymitywi” epoki *trecento* i *quattrocento*; dopełniali weneccy mistrzowie dojrzałego renesansu i geniusze rzymskiego baroku<sup>229</sup>. Sztukę etruską postrzegano jako wernakularną alternatywę dla importowanego, greckiego klasycyzmu preferowanego w starożytnym Rzymie<sup>230</sup>. Co przenikliwsi krytycy dostrzegli jednak, że twórcy *Novecento* zespolili dawne konwencje artystyczne z doświadczeniami sztuki współczesnej o francuskiej proweniencji<sup>231</sup>. Wbrew deklaracjom faszystowskich ideologów swoistość sztuki włoskiej była w odbiorze polskich komentatorów wątpliwa<sup>232</sup>. Czujnie tropili związki *Novecento Italiano* z nurtami École de Paris; analizowali obszary przenikania się kultury włoskiej i francuskiej, wymieniali nazwiska osiadłych w Paryżu artystów włoskich – Amedea Modiglianiego, Giorgia de Chirica, Gina Severiniego, Alberta Savinia, Massima Campigliego, Filippa de Pisisa, Carla Cossia i Carla Orianiego<sup>233</sup>. Wskazywali na stymulujący plastyczną wrażliwość Włochów potencjał twórczy impresjonizmu (Italo Basso, Fioravante Seibezzi), postimpresjonizmu (Carlo Prada, Ardengo Soffici, Raffaele De Grada, Michele Cascella, Tommaso Cascella), fowizmu (Arnaldo Carpanetti, Primo Conti), intymizmu (Felice Casorati, Bernardino Palazzi, Arturo Tosi), kubizmu (Carlo Carrà), surrealizmu (Giorgio de Chirico, Mario Tozzi, Emanuele Rambaldi), neoklasycyzmu spod znaku Pabla Picassa (Mario Sironi) i neorealizmu (André Deraina i Othona Friesza)<sup>234</sup>. „Jakiż to długi ogon zdolnych zresztą malarzy wlecze się za pewnym okresem twórczości Picassa! [...] Niemale widzimy tu również powinowactwa ze sztuką Deraina, Utrilla, Matisse’a” – konstatował Konrad Winkler<sup>235</sup>.

II. 137. Ferruccio Ferrazzi, *Piksyda – autoportret z Horitią*, 1923

II. 138. Alberto Salietti, *Portret kobiety*, 1932

II. 139. Gianni Vagnetti, *Irenka*

---

<sup>229</sup>Norblin-Chrzanowska, *Sztuka włoska*, s. 6.

<sup>230</sup>Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascist Italy*, Cambridge 2000, s. 196.

<sup>231</sup>Bajkowski, *Recenzje z wystaw*, s. 8; Weinzieher, *Współczesna sztuka italska*, s. 19; Eysymontt, *Uwagi o wystawie sztuki włoskiej*, s. 4.

<sup>232</sup>Winkler, *Współczesna sztuka italska w I.P.S.*, s. 5.

<sup>233</sup>Czyżewski, *Sztuka włoska w IPS-ie*, s. 5.

<sup>234</sup>Ibidem; Stanisław Brucz, *Niebo Italii odbite w Sekwanie. Współczesna sztuka italska w I.P.S.-ie*, „Express Poranny” 1935, nr 20, s. 5; Norblin-Chrzanowska, *Sztuka włoska*, s. 8; Winkler, *Współczesna sztuka italska w I.P.S.*; Bielska, *Sztuka*, s. 179.

<sup>235</sup>Winkler, *Wystawy warszawskie. Wystawa pośmiertna ś.p. Wład. Skoczylasa i Wystawa Sztuki Italskiej w I.P.S.-ie*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 12, s. 4.

- Il. 140. Giorgio de Chirico, *Gladiatorzy*, 1928-1929
- Il. 141. Massimo Campigli, *Narzeczone marynarzy*, 1934
- Il. 142. Italo Basso, *Fajerwerki nad Laguną*, ok. 1914
- Il. 143. Felice Casorati, *Pani E. Albrecht*, 1925
- Il. 144. Mario Tozzi, *Marynarz*, 1929

Zważywszy na wspólny dla Francji i Włoch zwrot „vers un nouvel humanisme”, na wspólny front walki z abstrakcją i przeintelektualizowaniem w sztuce, na wspólne zanurzenie w łacińskiej tradycji i silne więzy artystyczne między obu nacjami, warszawscy krytycy sprawdzali elastyczność wyniesionej przez Włochów na sztandary koncepcji *italianità*<sup>236</sup>. Ojczysta i propaństwowa tematyka nie była w ich rozumieniu wystarczającą przesłanką do stworzenia sztuki narodowej; to w stylu, w wizualnej formie miały się uzewnętrznić idiosynkratyczne cechy duchowe włoskiej zbiorowości<sup>237</sup>. Juliusz Starzyński, Stefania Podhorska-Okołów, Mieczysław Sterling, Michał Weinzieher i Zofia Norblin-Chrzanowska wyodrębnili te walory morfologiczne italskiej plastyki, które można było zakwalifikować jako klasycyzujące: monumentalizm, klarowną tektonikę i rytmikę kompozycyjną, czystość konturu, zwartość kształtu i wyrazisty modelunek walorowy brył<sup>238</sup>. Jan Kleczyński zaproponował bardziej adekwatne, jego zdaniem, określenie dla wymienionych jakości formalnych – „wielki konstrukcyjny realizm”<sup>239</sup>. Jednakże w obrazach niejednego Włocha – np. Carla Carrà, Arnalda Carpanettiego, Filippa de Pisisa, Arnalda Carpanettiego, Felice

<sup>236</sup> Sterling, *Współczesna sztuka włoska w IPS-ie*, s. 8.

<sup>237</sup> Ibidem; Podoski, *Sztuka italska w IPS-ie*, s. 4.

<sup>238</sup> Starzyński, *Sztuka współczesnych Włoch*, s. 7; Podhorska-Okołów, *Sztuka italska*, s. 79; Norblin-Chrzanowska, *Sztuka włoska*, s. 8. Mieczysław Sterling docenił zastosowanie w monumentalnych realizacjach tradycyjnych technik, takich jak fresk i mozaika (*Powitanie wystawy sztuki italskiej*, s. 6). Michał Weinzieher zaś uznał, że współcześni Włosi zatracili kolorystyczną wrażliwość szesnastowiecznych weneccjan na rzecz rzeźbiarskiego traktowania kształtu. „Dziwi nas ta surowść sztuki włoskiej – pisał krytyk – która w najstoneczniejszym z krajów Europy, tak ściszyła tonację barwną i świadomie kolor postawiła na drugim planie swych zainteresowań” (Weinzieher, *Współczesna sztuka italska*, s. 19).

<sup>239</sup> J. Kl. [Jan Kleczyński], *Wystawa sztuki włoskiej w I.P.S. Pierwsze wrażenia*, „Gazeta Polska” 1935, nr 10, s. 5. Kleczyński, podobnie jak Maraini, utrzymywał, że na twórcze postawy i język plastyczny malarstwa sztalugowego oddziaływały realizacje monumentalne. Jako przykład podawał nazwiska malarzy realizujących swe talenty zarówno we freskach zdobiących sanktuaria oraz budowle użyteczności publicznej, jak i w obrazach sztalugowych: Achilleo Funięgo, Maria Sironiego i Arnalda Carpanettiego. Stanisław Brucz z kolei dostrzegł ciekawe rozwiązania w „malarstwie weryzmie”, jak to określił, a *de facto* w dekoracyjnie stylizowanym, świadczącym o pogłębionej wrażliwości kolorystycznej realizmie Felice Careny, Contarda Barbierego, Prima Contiego, Giuseppego Montanariego, Guida Trentiniego i Emanueleego Cavallego (*Niebo Italii odbite w Sekwanie*, s. 5).

Careny, Artura Tosiego, Francesca Menzia, Emilia Nottego, Franca Girosiego, Baccia Maria Bacciego, Carla Bisiego, Emanuele Rambaldiego – krytycy odnajdywali reminiscencje francuskiej wrażliwości kolorystycznej, refleksy malarstwa delectującego się barwnymi zestrojami i fakturalnymi efektami<sup>240</sup>. W przeciwieństwie do Marainiego, Starzyński dostrzegł w preferowanej przez niektórych Włochów chromatyce zależność od École de Paris<sup>241</sup>. Zofia Norblin-Chrzanowska z kolei wyróżniła Raffaelego De Gradę, cezannizującego malowane w Toskanii i okolicach Mediolanu pejzaże, chwaliła Tommasa Cascellę, ukazującego w postimpresjonistycznej stylistyce widoki Abruzzo, oraz Prima Contiego, byłego futurystę o Matisowskiej wrażliwości kolorystycznej<sup>242</sup>. Jan Bajkowski dostrzegł pokrewieństwo w sprymitywizowanych pejzażach (pod)miejskich Alfia Paola Grazianiego i Maurice’a Utrilla<sup>243</sup>.

Il. 145. Felice Casorati, *Jabłko leżące na „Gazzetta del Popolo”*, 1931

Il. 146. Emanuele Rambaldi, *Pejzaż*, 1933

Il. 147. Tommasa Cascella, *Na przejeździe kolejowym*

Dziś można stwierdzić, że opinie o zadłużeniu Włochów w stosunku do sztuki obcej nie zawsze (albo nie w pełni) były zasadne. Trawestujący wczesnorenesansowe wzory Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Achille Funi, Felice Casorati, Mario Tozzi i Franco Girosi z jednej strony, z drugiej zaś modyfikujący modernistyczną morfologię w duchu nowego klasycyzmu Mario Sironi czy odwołujący się do etruskich prototypów i pompejańskich fresków Massimo Campigli stworzyli idiosynkratyczne formuły obrazowania, formuły niepowtarzalne, łatwo rozpoznawalne i odróżnialne od francuskich i niemieckich idiomów

---

<sup>240</sup>Husarski, *Współczesna sztuka włoska*, s. 3; Weinzieher, *Współczesna sztuka italska*, s. 19; Bielska, *Sztuka*, s. 177-180; Podoski, *Sztuka italska w IPS-ie*, s. 4. Nie bez znaczenia dla tych rozpoznań morfologicznych musiała być dobrze znana w międzywojennej Polsce rozprawa Heinricha Wölfflina *Die klassische Kunst*, która wprowadziła do historii sztuki opozycję dwóch kategorii stylowych – renesansu i baroku (Lech Kalinowski, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. Danuta Hanulanka, Wrocław 1962, s. 10).

<sup>241</sup>Starzyński, *Sztuka współczesnych Włoch*, s. 7. Mieczysław Wallis natomiast skierował skojarzenia na niemiecką „nową rzeczność”, widząc analogie w stosowaniu przez niektórych Włochów i Niemców konturów o metalicznej ostrości (*Współczesna sztuka włoska w I.P.S’ie*, s. 8). *De facto* wektory wpływów należałoby odwrócić, gdyż to *pittura metafisica* inspirowała twórców *Neue Sachlichkeit*. Oddziaływanie te przeanalizował m.in. Wieland Schmied w artykule *La pittura metafisica e il suo influsso sulla Nuova Oggettività in Germania*, w: Giuliano Briganti, Ester Coen (red.), *La pittura metafisica*, kat. wyst., Palazzo Grassi, Venezia, Vicenza 1979, s. 27-32.

<sup>242</sup>Norblin-Chrzanowska, *Sztuka włoska*, s. 8.

<sup>243</sup>Bajkowski, *Recenzje z wystaw*, s. 8.

neoklasycyzmu i neorealizmu; formuły specyficznie włoskie<sup>244</sup>. Pomiędzy tymi biegunami – tradycjonalistycznym i umiarkowanie modernistycznym – zaistniało wiele fenomenów artystycznych, których twórcy nawiązywali w mniejszym lub większym stopniu do minionych stylów bądź do redukującej formy modernizmu. Do fresków dekorujących włoskie pałace doby renesansu odsyłały zmonumentalizowane, emanujące stężoną energią figury sportowców w stonowanych chromatycznie kompozycjach Giuseppego Montanariego, jednego z czołowych reprezentantów *Novecento Italiano*<sup>245</sup>. Jednakże można było bez trudu uchwycić specyfikę malarstwa Filippa de Pisisa, czynnego w międzynarodowym *milieu* Paryża. Jego pejzaże i martwe natury o freskowej chromatyce, rozluźnionej fakturze i aluzyjnie zaznaczonych formach, choć zbliżone w poetyce do kolorystycznego bieguna École de Paris, zachowywały niekwestionowaną odrębność<sup>246</sup>. Archaizacja, odsyłająca do sztuki *quattrocento* i Etrusków, stosowana przez Włochów z większym wyczuciem i „empatia” niż w innych rejonach kulturowych Europy, wydaje się tym poszukiwanym wyróżnikiem sztuki włoskiej lat 20. i 30., niezależnie od tego, czy mocniej wiązała się z tendencjami klasycyzującymi czy z nurtem modernizmu<sup>247</sup>.

Il. 148. Achile Funi, *Piękne ciało*, 1920

Il. 149. Felice Casorati, *Portrety (Portret rodziny artysty)*, ok. 1934

Il. 150. Mario Sironi, *Rodzina*, 1930

Il. 151. Massimo Campigli, *Klatka schodowa*, 1929

Ocena poszczególnych artystów, szczególnie tych mało znanych, była w dużym stopniu uzależniona od dokonanego przez Marainiego wyboru prac; stąd zachodząca niekiedy rozbieżność krytycznej narracji z 1935 r. z wartościowaniem współczesnych nam historiografów. Większość warszawskich komentatorów uznała poziom artystyczny włoskiej

---

<sup>244</sup> Oryginalności, a nawet geniuszu nie odmówili de Chiricowi Michał Weinzieher (*Współczesna sztuka włoska*, s. 19) i Tytus Czyżewski, który zachwyił się też pracą Campigliego (*Sztuka włoska w IPS-ie*, s. 5).

<sup>245</sup> Tematyka sportu i sprawności fizycznej symbolizowała „radosny świt” i witalność faszystowskiego reżimu (Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 260-261).

<sup>246</sup> Specyfikę języka plastycznego de Pisisa, polegającą na podkreśleniu architektoniki obrazu, podkreślił jedynie Tytus Czyżewski (*Sztuka włoska w IPS-ie*, s. 5).

<sup>247</sup> Braun, *Bodies from the Crypt and other Tales of Italian Sculpture between the World Wars*, w: Kenneth E. Silver (red.), *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, kat. wyst., Solomon Guggenheim Museum, New York 2011, s. 145-147.

prezentacji za przeciętny<sup>248</sup>. Krytycy tłumaczyli brak dzieł wybitnych, zniewalających oko i zapadających w pamięć trybem przygotowania wystawy w IPS, będącej częścią włoskiej prezentacji podczas weneckiego biennale. Można było jednak oczekiwać od Marainiego staranniejszych zabiegów i bardziej wyrafinowanej strategii kuratorskiej. Czy chodziło o niewysoki, w mniemaniu Włochów, status kulturowy Polski? Czy – jak to określił Wacław Husarski – jedynie „o improwizowaną przyjacielską wizytę”<sup>249</sup>

Il. 152. Antonio Barrera, *Duce idzie*

Il. 153. Mario Sironi, *Kondotier na koniu*, 1934-35

Il. 154. Alessandro Bruschetti, *Synteza faszystowska*, 1935

Il. 155. Gerardo Dottori, *Włoch Mussoliniego, Portret Maria Carliego*, 1931

Il. 156. Ernesto Michahelles Thayaht, *Wielki sternik*, 1939

Podkreślając eklektyczny charakter międzywojennej sztuki włoskiej, większość komentatorów doszła do wniosku, że w Italii pod rządami Mussoliniego nie zdołano stworzyć odrębnej, oryginalnej, wolnej od obcych wpływów sztuki narodowej<sup>250</sup>. Nie znaleziono morfologicznych wyróżników sztuki faszystowskiej, dających wyraz ideałowi „męskiego zdrowia i siły” (jak ujął to Maraini)<sup>251</sup>, erupcji witalnych sił narodu, ewokujących radosną aurę nowego porządku społeczno-politycznego<sup>252</sup>. Zauważono natomiast tematy gloryfikujące ustrój (Antonio Barrera, *Duce idzie*; Romeo Costetti, *Muszkietery Duce*) i panegiryczne wizerunki państwowych dygnitarzy, wzmacniające retorykę władzy<sup>253</sup>. Rzeczywiście, sztuka

---

<sup>248</sup>Podhorska-Okołów, *Sztuka italska*, s. 79. Mieczysław Wallis negatywnie odebrał wystawione w IPS obrazy de Chirica (*Gladiatorzy*), Carry (*Lato nad Morzem Tyrreńskim*) i Sofficio (*Pejzaż toskański*), uznając je nie bez racji za zbyt słabe jak na reputację tych uznanych na europejskiej scenie artystycznej twórców. Nieprzychylnie odniósł się też do kompozycji figuralnej Felicego Careny *Teatr ludowy*, pracy o zaskakująco niskim poziomie artystycznym (*Współczesna sztuka włoska w I.P.S'ie*, s. 8). Leokadia Bielska z kolei ostro skrytykowała akademicki rysunek i dysonansową kompozycję chromatyczną w obrazie Felice Casoratiego *Powołanie* (*Sztuka*, s. 179). Nieusatisfakcjonowany dziełami Careny i Casoratiego, twórców uznanych za wschodzące sławy *Novecento*, był także Wacław Husarski (*Współczesna sztuka włoska*, s. 3).

<sup>249</sup>Ibidem.

<sup>250</sup>Bajkowski, *Recenzje z wystaw*, s. 8; Eysymontt, *Uwagi o wystawie sztuki włoskiej*, s. 4; Brucz, *Niebo Italii odbite w Sekwanie*, s. 5. Innego zdania był Tytus Czyżewski, który utrzymywał, iż to właśnie we Włoszech, prócz Francji, powstała taka formuła sztuki współczesnej, „modernistycznej”, jak to określał, która w pełni oddaje charakter narodowy (*Sztuka włoska w IPS-ie*, s. 5).

<sup>251</sup>Maraini, *Wystawa sztuki italskiej*, s. XII.

<sup>252</sup>Podolski, *Sztuka italska w IPS-ie*, s. 4; Weinzieher, *Współczesna sztuka italska*, s. 19.

<sup>253</sup>„Nie wystarczy brać sobie za temat krajobrazu w słońcu, maszerujących faszystów, tłustych dzieci, muskularnego torsu męskiego, czy harmonijnego ciała kobiety, żeby osiągnąć pełnię owego wyrazu męskiego

*ventennio fascista* (faszystowskich dekad) obfitowała w portrety II Duce. Uczestniczący w warszawskiej wystawie Adolfo Wildt, cieszący się dużym uznaniem Mussoliniego symbolista, był jednym z tych rzeźbiarzy, którzy wykreowali nośny propagandowo mit wodza. W pokazanych w Warszawie nadnaturalnej wielkości popiersiach z patynowanego brązu, przedstawiających króla Wiktora Emanuela II i II Duce, Wildt nadał plastyczny kształt idei wielkiego przywódcy i męża stanu, reaktywując w duchu dwudziestowiecznego klasycyzmu konwencje przedstawieniowe wczesnego renesansu<sup>254</sup>. Rysy twarzy swych modeli Wildt odtworzył, subtelnie je idealizując przy pomocy syntetycznych, wygładzonych powierzchni o miękko przenikających się wypukłościach i wklęsłościach oraz linearnie wyostrzonych krawędziach w partiach brwi i ust. Puste oczodoły w wizerunku Mussoliniego miały oddawać głębię myśli i dalekowzroczność czołowego ideologa odrodzonej Italii<sup>255</sup>. Symboliczny wymiar i antyczne konotacje miała też rzeźba syna Adolfa Wildta, Francesca, nosząca zapożyczony z *Georgik* Wergiliusza tytuł *Magna parens frugum*. Zredukowane pozdrowienie Wergilego „Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus, magna virum” („Witaj, ziemio Saturna, wielka rodzicielko owoców i ludzi”), uczytelniało alegoryczny sens rzeźby przedstawiającej kobiecy akt stojący na fragmencie kolumny, z której wyrosły kłosa zbóż (toteż przetłumaczony na język polski tytuł brzmiał: *Wielka rodzicielka zbóż*). Klasyczny kanon piękna kobiecego ciała, zastosowany w personifikującej Italię statui, podobnie jak kanelury kolumny i łaciński tytuł, miał pobudzać skojarzenia z wielkością współczesnych Włoch namaszczonej przez Mussoliniego na Nowy Rzym.

---

zdrowia i siły” – pisała Stefania Podhorska-Okolów, cytując słowa z katalogowego wstępu Marainiego (*Sztuka włoska*, s. 78); Por. też Bajkowski, *Recenzje z wystaw*, s. 8; Husarski, *Współczesna sztuka włoska*, s. 3; Eysymontt, *Uwagi o wystawie sztuki włoskiej*, s. 4; Podoski, *Sztuka włoska w IPS-ie*, s. 4.

<sup>254</sup> Wykonane przez Adolfa Wildta wizerunki przywódców włoskiego narodu krytycy uznali za akcenty wzmacniające ideologiczny przekaz wystawy (Norblin-Chrzanowska, *Sztuka włoska*, s. 6-8). Nie podważano jednak ich walorów plastycznych (Husarski, *Współczesna sztuka włoska*, s. 3).

<sup>255</sup> W pełni modernistycznym językiem plastycznym posługiwali się tacy apologety faszyzmu jak Ernesto Michahelles-Thayaht czy Renato Bertelli tworzący emblematyczne znaki mające konotować wszechmoc Mussoliniego (Thayaht [Ernesto Michahelles], *Condottiero*, 1929; Renato Bertelli, *Profilo continuo del Duce*, 1933). Służące kultowi wodza wizerunki II Duce pojawiły się już podczas weneckiego biennale 1924 r., wcześniej niż w ZSRS, gdzie oddawanie hołdu wielkiemu przywódcy zaczęło obowiązywać w latach 1929-1930 – okresie umacniania się władzy Stalina. Za czasów Lenina dominował bowiem kult zmarłych bojowników rewolucji. Wizerunki Mussoliniego, przybierającego napoleońskie pozy, zdobyły publiczne gmachy, były eksponowane podczas ulicznych manifestacji niczym feretrony z wyobrażeniem świętego. W sztuce portretowej gloryfikującej włoskiego przywódcę nie ustanowiono jednak restrykcyjnie obowiązujących wzorów ikonograficznych i formalnych norm. Portrety II Duce, biorącego czynny udział w życiu społecznym, tworzyli głównie członkowie Faszystowskich Syndykatów Sztuk Pięknych. Uwiecznianie postaci wodza nie stanowiło we Włoszech, inaczej niż w III Rzeszy i ZSRS, jądra życia artystycznego; ważniejszą rolę odgrywały motywy pracy, sportu, codziennego życia i młodości (Fernando Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976; Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 228, 251).



II. 157. Adolfo Wildt, *Popiersie Wiktora Emanuela II*

II. 158. Adolfo Wildt, *Popiersie Benito Mussoliniego*, ok. 1925

Warszawscy komentatorzy chwalili rzeźbiarski warsztat Włochów, doceniali perfekcyjną obróbkę stosowanego materiału i wyeksponowanie jego naturalnych walorów, czyli jakości formalne postulowane w międzywojennej Europie pod hasłem *taille directe* („bezpośrednie odkuwanie”)<sup>256</sup>. Uwadze Mieczysława Sterlinga nie umknęło wrażenie fizycznej tężyzny, jakie sprawiały figury sportowców Franceska Messiny; zastrzegł jednak, że nadmierny naturalizm w oddawaniu muskulatury ciała niweczy rzeźbiarską formę<sup>257</sup>. Nawiązujące do antycznego weryzmu statui Messiny wpisywały się, w zbyt oczywisty dla krytyka sposób, w faszystowską ideologię. Podobała mu się za to dekoracyjna, wczesnorenesansowa stylizacja rzeźb Napoleone Martinuzziego. Pracą często reprodukowaną w warszawskich recenzjach była także *Miłość macierzyńska* Antonia Marainiego, liryczna w wyrazie scena matczynej tkliwości, odsyłająca do piętnastowiecznych reliefowych prototypów. Jan Kleczyński wymieniał z uznaniem kolejnych stylizatorów, ożywiających estetyczne wzorce *quattrocento* i *cinquecento*: Libera Andreottiego<sup>258</sup>, Toniego Lucarda, Itala Grisellego i Aurelia Bossiego<sup>259</sup>. Krytyka zaciekawiła też realistycznie ujęta rzeźba animalistyczna (gatunek zyskujący w międzywojennej Europie dużą popularność), którą uprawiali Sirio Tofanari, Nicola d’Antino i Antonio de Val. Nikt spośród komentatorów nie poświęcił natomiast szczególnej uwagi archaizującemu idiomowi rzeźbiarskiemu Artura Martiniego i podążającego jego śladem Marina Mariniego<sup>260</sup> ani terakotom Dantego Morozziego. Nie uchwycono tym samym walorów tej w pełni idiosynkratycznej formuły

<sup>256</sup>J. Kl., *Wystawa sztuki włoskiej w I.P.S.*, s. 5; Sterling, *Współczesna sztuka włoska w IPS-ie*, s. 8.

<sup>257</sup>Ibidem Zofia Norblin-Chrzanowska z kolei odnalazła reminiscencje greckiej rzeźby antycznej w brązowej figurze skoczka dłuta Eugenia Baroniego (*Sztuka włoska*, s. 8).

<sup>258</sup>Bardzo pozytywnie ocenili też rzeźbę Andreottiego *Śpiewający Orfeusz* Mieczysław Wallis (*Współczesna sztuka włoska w I.P.S’ie*, s. 8) i Waław Husarski (*Współczesna sztuka włoska*, s. 3).

<sup>259</sup>Kleczyński, *Wystawa włoska w I. P. S.*, s. 3.

<sup>260</sup>Nazwisko Mariniego obok Adolfa Wildta, Franceska Wildta, Michelego Guerrisiego i Brunona Innocentiego wymienili jedynie Konrad Winkler (*Współczesna sztuka włoska w I.P.S.*, s. 5) i Stanisław Brucz (*Niebo Italii odbite w Sekwanie*, s. 50). Marini należał do grona rzeźbiarzy cenionych przez włoskie kręgi rządowe. W 1929 r. objął stanowisko profesora rzeźby w Scuola d’Arte w Monzie. W 1935 r. zdobył pierwszą nagrodę podczas drugiego rzymskiego *quadriennale*. Zbuntowany przeciwko wypracowanemu przez Maillola idiomowi klasycyzmu, zafascynowany archaiczną sztuką sepulkralną Etrusków, Marini sięgał też do tradycji włoskiego renesansu i rzeźby ery chińskiej dynastii T’ang (Lucie-Smith, *Art of the 1930s*, s. 81). Spośród odnowicieli etruskiej tradycji zabrakło na ekspozycji w IPS prac Giacoma Manzù, rzeźbiarza cieszącego się uznaniem na włoskiej scenie artystycznej drugiej połowy lat 30.

dwudziestowiecznego klasycyzmu, która była rysem specyficznym *Novecento Italiano*<sup>261</sup>.

Martini przyczynił się znacząco do odnowy zainteresowania sztuką etruską w międzywojennych Włoszech<sup>262</sup>. W latach 20. artysta osiadł w Ligurii, gdzie w duchu etruskiej i rromańskiej tradycji sięgał po lokalne materiały: kamień o chropawej fakturze (*pietra di Finale*) i glinę do wyrobu terakoty i majoliki. Przekonany o upadku akademickiej rzeźby figuratywnej, osaczonej zużyтыми konwencjami przedstawieniowymi, Martini dążył do modernizacji sztuki rzeźbienia poprzez daleko idące uproszczenie figur i akcentowanie porowatości niezdarne jakby ulepionych z gliny kształtów, symulujących rozkład i erozję zwartych mas<sup>263</sup>. Jego postaci, pozbawione często piedestału, zdawały się zapadać ponownie w ziemię, z której zostały wydobyte twórczym gestem. Odwoływanie się do wernakularnej tradycji zadecydowało o tym, iż prace Martiniego postrzegane były jako przydatne dla propagandy *italianità*, choć sam artysta nie wykazywał entuzjazmu dla faszystowskiej ideologii (niemniej jednak jej służył)<sup>264</sup>. Wyznacznikiem jego artystycznych poszukiwań była rodzima tradycja. „Tradycja to jak krew w naszych żyłach, której nikt nie może zmienić” – utrzymywał Martini<sup>265</sup>.

## II. 159. Arturo Martini, *La Pisana*

Mimo ogólnie pozytywnego odbioru włoskiej ekspozycji niektórzy recenzenci stwierdzili, że wbrew sprzyjającym warunkom rozwojowym, które stworzyła syndykalistyczna organizacja życia artystycznego, we Włoszech nastąpił upadek sztuki<sup>266</sup>. Według Leokadii Bielskiej wystawa stanowiła „widomy przykład bankructwa

---

<sup>261</sup> Orengo, Ragazzi, *Francesco Messina*.

<sup>262</sup> Związek rzeźby Martiniego ze sztuką etruską zauważył Wacław Husarski, ale nie wyciągnął z tej obserwacji konkretnych wniosków. Rys archaizmu natomiast dostrzegł w rzeźbie *Głowa św. Franciszka Paola* Boldrina (*Współczesna sztuka włoska*. s. 3).

<sup>263</sup> Braun, *Bodies from the Crypt and other Tales of Italian Sculpture between the World Wars*, s. 145-147.

<sup>264</sup> Albert E. Elsen, *Modern European Sculpture, 1918-1945: Unknown Beings and Other Realities*, kat. wyst., Albright-Knox Gallery, New York 1979, s. 16; Penelope Curtis (red.), *Scultura Lingua Morta: Sculpture from Fascist Italy*, kat. wyst., Henry Moore Institute, Leeds, UK, 2003.

<sup>265</sup> De Micheli (red.), *Martini, La scultura lingua mortas*. 152.

<sup>266</sup> Eysymontt, *Uwagi o wystawie sztuki włoskiej*, s. 4; Podhorska-Okolów, *Sztuka italska*, s. 78-80; Bielska, *Sztuka*, s. 180. Nie sposób więc zgodzić się z tezą Iwony Luby, że środowisku intelektualno-artystycznemu w II RP zabrakło intuicji i zdolności przewidywania co do konsekwencji zmieniającego się stopniowo kursu polityki kulturalnej Mussoliniego z systemu liberalnego na nakazowo-obligatoryjny (*Duch romantyzmu i modernizacja*, s. 45).

nacjonalistycznych tendencji w malarstwie<sup>267</sup>. Najbardziej przenikliwi krytycy usytuowali Włochy na jednej płaszczyźnie ze Związkiem Sowieckim, dostrzegli w Italii Mussoliniego totalitarny system polityczny traktujący sztukę w sposób instrumentalny, narzucający artystycznej kreacji paramilitarny dryl i propagandowy imperatyw<sup>268</sup>.

Włochy reprezentują nacjonalizm, Rosja usiłuje wprowadzić w życie doktrynę Marksa, ale zarówno pierwsze, jak i druga stworzyły system rządzenia, który czasami zdaje się być [sic!] celem, a nie środkiem realizacji zamierzeń, w imię których powstał. Toteż odnosi się stale wrażenie, że sztuka mająca tam stać się wyrazem idei, nie może się w żaden sposób przedostać poza krąg służby dla owego systemu usiłującego ją wyzyskać wyłącznie dla siebie [...] Tu właśnie jest źródło owej „nowej programowości”. Jedni malują „entuzjastów pracy”, wysiłek piatiletki, typy komsomolców. Drudzy znów „Il Duce”, jego towarzyszy i członków Balilli.

– trafnie diagnozował sytuację w obu totalitarnych państwach Jan Bajkowski<sup>269</sup>. A Mieczysław Wallis dodawał: „Jak tam, tak i tu ujęto artystów w karby organizacji o charakterze wojskowym; jak tam, tak i tu użyto ich do urabiania psychiki mas w duchu pewnych określonych ideałów politycznych i społecznych. Ale ani w Rosji, ani we Włoszech nie wytworzono w ten sposób, jak dotąd, wielkiego malarstwa i wielkiej rzeźby. Reglamentacja, przerost porządku i dyscypliny, duch koszar nie sprzyjają twórczości. Zwłaszcza twórczości artystycznej<sup>270</sup>. Oceniając negatywnie włoski paradygmat sztuki narodowej, najbardziej radykalną pozycję zajął Henryk Eysymontt. „Rzecz ciekawa – skonstatował krytyk, że doktrynerska, i to w sensie komunistycznym, sztuka sowiecka jest o wiele wyraźniej rosyjska niż sztuka faszystowska – sztuką włoską<sup>271</sup>.

W kontekście ożywionego dyskursu krytycznego, jaki pobudziła włoska wystawa, stanowisko Eysymontta wydaje się skrajnie demagogiczne. Zignorował on bowiem fakt, iż twórczość plastyczna Włochów ery Mussoliniego stanowiła w dużej mierze reinterpretację

---

<sup>267</sup>Bielska, *Sztuka*, s. 180. W rozumieniu Bielskiej, uczniowie Tadeusza Pruszkowskiego, sztuka narodowa miała być summą artystycznych indywidualności, w których przejawiały się cechy specyficzne danej rasy i narodu (por. rozdz. „Realizm szlachetny”).

<sup>268</sup>Podolski, *Ze świata sztuki*, s. 166. W latach 30. zaczęły we Włoszech nabierać znaczenia wystawy tematyczne, manifestujące faszystowską ideologię. W 1932 r. odbyła się ekspozycja zatytułowana *Sztuka faszystowskiej rewolucji*, która stała się forum dla proklamowania nowej polityki kulturalnej. Od 1937 r. Mussolini sam dobierał tematykę i tytuły najważniejszych oraz najbardziej nośnych ideologicznie wystaw, takich jak *Faszystowska młodzież we Włoszech*, *Oni słuchają przemówienia Duce przez radio* czy *Świadomość ukształtowana przez faszyzm*. Tematyczne układy miały też wystawy w stalinowskim Kraju Rad i nazistowskich Niemczech (Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 216, 220).

<sup>269</sup>Bajkowski, *Recenzje z wystaw*, s. 8.

<sup>270</sup>Wallis, *Współczesna sztuka włoska w I.P.S'ie*, s. 8.

<sup>271</sup>Eysymontt, *Uwagi o wystawie sztuki włoskiej*, s. 4.

konwencji przedstawieniowych *quattrocento* i *cinquecento*. Co więcej, stopień zakorzenienia sztuki włoskiej w rodzimej kulturze był zdecydowanie większy niż w przypadku normatywnej estetyki sowieckiego socrealizmu. Niemniej jednak poglądy Eysymontta były symptomatyczne dla rozczarowania, jakie spotkało tę część polskich komentatorów, którzy oczekiwali od italskiej prezentacji artystycznych rewelacji, plastycznego ekwiwalentu neohumanistycznej ideologii, modelowych dla kultury łacińskiej rozwiązań, a przede wszystkim, jak to określił Eysymontt, „plastycznego wyrazu współczesnej duszy włoskiej”<sup>272</sup>. W 1937 r. Henryk Gotlib, malarz o kolorystycznej orientacji, negatywnie ocenił zasady polityki kulturalnej Mussoliniego, zestawiając je, wbrew cytowanej przez Tretera opinii Ugo Ojettiego, z normatywną estetyką i w pełni kontrolowanym systemem zrzeszania artystów w III Rzeszy. „Ten uproszczony i brutalny sposób terroryzowania artystów dokonał się w obu państwach faszystowskich już dawno”<sup>273</sup> – skonstatował Gotlib.

### **„Artysta musi być polityczny!”.**

#### **Rzeźba niemiecka w Warszawie 1938 r.**

Kluczowa dla recepcji sztuki radzieckiej w Warszawie kwestia relacji między ideologicznym bagażem a formą artystyczną powróciła w omówieniach wystawy niemieckiej rzeźby, którą otwarto w salach warszawskiego Instytutu Propagandy Sztuki 23 kwietnia 1938 r. w ramach bilateralnej wymiany kulturalnej między II Rzeczpospolitą i III Rzeszą; dwustronne relacje na polu sztuki zainicjowała w 1935 r. ekspozycja sztuki polskiej XIX i XX w.<sup>274</sup> Polska prezentacja miała duży rozmach i prestiżowy charakter, zważywszy że w Berlinie pokazana została w Preußische Akademie der Künste, a po przeniesieniu do Monachium, w Neue Pinakothek – galerii cieszącej się dobrą reputacją wśród nazistowskich decydentów<sup>275</sup>. Mimo

---

<sup>272</sup> Ibidem. Skonfrontowany z niejednorodnością stylową i brakiem czytelnych wyróżników narodowych we włoskim malarstwie, Marian Dienstl-Dąbrowa uznał, iż to grafika i rzemiosło artystyczne „reprezentują godnie ducha łacińskiej kultury, która ma dość w sobie samorodnych soków, aby wyżywić i obdzielić wszystkich swoich marnotrawnych i poważnionych synów”. Niemniej jednak krytyk nie wyjaśnił, na czym ta łacińska specyfika wyróżnionych dyscyplin artystycznych polega (*Wystawa sztuki włoskiej w Warszawie*, s. 14).

<sup>273</sup> Henryk Gotlib, *Faszystowska ofensywa na sztukę*, „Dziennik Popularny” 1937, nr 26, s. 6. Wnikliwe zestawienie trzech europejskich totalitaryzmów: nazistowskiego, komunistycznego i faszystowskiego przeprowadzili Igor Golomstock (*Totalitarian Art in the Soviet Union*) Emily Braun (*L'Arte dell'Italia fascista: Il Totalitarismo fra teoria e pratica*, w: Emilio Gentile (red.), *Modernità totalitaria: Il fascismo italiano*, Rome 2008, s. 85-99).

<sup>274</sup> *Wystawa sztuki polskiej w Berlinie*, „Plastyka” 1935, nr 1, s. 18.

<sup>275</sup> Polska wystawa została ponadto pokazana we Frankfurcie nad Menem, Lipsku, Dreźnie i Kolonii.

antysłowiańskiej linii ideologicznej NSDAP obie udostępnione przestrzenie ekspozycyjne świadczyły o rządowym wsparciu dla tego przedsięwzięcia. Intencje te potwierdziła obecność kanclerza III Rzeszy, Adolfa Hitlera, na otwarciu berlińskiej edycji wystawy. Zarówno w Berlinie, jak i w Monachium w ceremonii otwarcia uczestniczyli prominentni oficjele: ze strony niemieckiej – Joseph Goebbels, minister propagandy, oświecenia publicznego i informacji, oraz Hermann Wilhelm Göring, głównodowodzący Luftwaffe; a ze strony polskiej – minister spraw zagranicznych II RP Józef Beck, minister kultury Waław Jędrzejewicz i polski ambasador w Berlinie Józef Lipski. Mieczysław Treter, mianowany komisarzem wystawy (kierownikiem artystycznym został Józef Czajkowski), nakreślił w katalogowym eseju dzieje polskiej sztuki, od 966 r. po współczesność<sup>276</sup>. Dolna cezura tej diachronicznej narracji akcentowała datę wejścia Polski do rodziny narodów chrześcijańskich i sfery kultury łacińskiej (propagandowy zamysł w przyjęciu takich ram chronologicznych był oczywisty). W swym rzetelnym przeglądzie Treter nie pominął żadnego z głównych twórców, nurtów i ugrupowań rodzimej sceny artystycznej. W relacji dotyczącej współczesności znalazły swe miejsce zarówno ugrupowania o profilu tradycjonalistycznym i konserwatywnym, jak i kolorystyczne frakcje oraz radykalna awangarda: Ryt i Ład figurowały na równi z Pro Arte, Bractwem św. Łukasza, Rytmem, Pryzmatem, Towarzystwem Artystów Plastyków w Wilnie, Blokiem i Praesensem, by wymienić tylko najważniejsze przykłady. Intrygująca natomiast wydaje się kwestia braku obiektywizmu Tretera w procesie selekcji prac na samą wystawę. Spektrum uwzględnionych przez niego postaw artystycznych było wprawdzie szerokie (738 prac 150 artystów), niemniej jednak wyeliminowana została radykalna awangarda (tatyka ta była znamieną dla wystaw organizowanych za granicą przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych)<sup>277</sup>. O ambicjach komisarza, by uzmysłowić Niemcom wysoki poziom

---

<sup>276</sup> *Polnische Kunst. Ausstellung veranstaltet von der polnischen Regierung in Gemeinschaft mit der Preussischen Akademie der Künste zu Berlin*, Berlin 1935.

<sup>277</sup> Atakowany zarówno przez awangardystów, jak i kolorystów Treter wyjaśnił strategię wystawienniczą TOSSPO w artykule *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej*. Wskazał w nim, iż TOSSPO jako organ współpracujący z Ministerstwem Spraw Zagranicznych jest odpowiedzialne za taką autopromocję II RP na arenie międzynarodowej, jaka uzmysławia odrębność polskiej kultury, pokazując jej cechy idiosynkratyczne, nie zaś zależność od ponadnarodowych tendencji. Krytyk ani nie negował faktu asymilacji obcych wzorów w polskiej kulturze, ani nie próbował tworzyć modelu „artysty narodowego”, który miałby stanowić punkt odniesienia przy doborze eksponatów na zagraniczne wystawy. Nie aspirował też do obiektywizmu w kryteriach doboru materiału czy do wyczerpującej prezentacji polskiej sceny artystycznej. Nakreślona przez niego tatyka wystawiennicza TOSSPO była więc w sposób oczywisty tendencyjna i instrumentalna wobec oficjalnej polityki kulturalnej państwa; odzwierciedlała również indywidualne preferencje estetyczne kuratora. Swe decyzje Treter motywował ponadto wystawienniczymi doświadczeniami niedawnej przeszłości, głównie źle przyjętą ekspozycją polskiej sztuki w Paryżu (1921), gdzie krytyka podkreślała całkowitą zależność pokazanego materiału od sztuki francuskiej, a także pokazami w Brukseli (1928), Hadze i Amsterdamie (1929), gdzie bez entuzjazmu pisano o polskich artystach związanych z École de Paris jako o

rdzenie polskiej sztuki, świadczyły dzieła całego areopagu uznanych twórców: Jana Matejki<sup>278</sup>, Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich, Józefa Chełmońskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera, Wojciecha Kossaka, Jacka Malczewskiego, Olgi Boznańskiej, Witolda Wojtkiewicza i Juliana Fałata w części retrospektywnej, a spośród bieżących tendencji – bogata reprezentacja koloryzmu, neoklasycyzmu i neorealizmu; zostały pokazane prace rzeźbiarzy tej miary co Konstanty Laszczka, Stanisław Ostrowski, Xawery Dunikowski, Jan Szczepkowski, Franciszek Strynkiewicz, Edward Wittig i Henryk Kuna (aż 62 rzeźby – sic!). Nie zabrakło prac wybitnych grafików: Feliksa Jasińskiego, Leona Wyczółkowskiego, Konstantego Brandla, Wojciecha Weissa, Władysława Skoczylasa, Edmunda Bartłomiejczyka, Stanisława Ostoi-Chrostowskiego, Tadeusza Cieślewskiego syna, Adama Bunscha, Wiktorii Goryńskiej, Mieczysława Jurgielewicza, Janiny Konarskiej, Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej, Tadeusza Kulisiewicza, Stefana Mrożewskiego, Ludwika Tyrowicza (a to tylko garść przykładowych nazwisk)<sup>279</sup>. Polska grafika (szczególnie drzeworyt) została pozytywnie przyjęta przez niemiecką krytykę już wcześniej, w lutym 1935 r., gdy w Hamburger Kunstverein Treter urządził z ramienia TOSSPO prezentację rodzimych rycin, wyrobów sztuki użytkowej i ludowych artefaktów (w sumie 352 eksponaty)<sup>280</sup>.

---

twórcach niereprezentatywnych dla sztuki rodzimej. Pozytywnym punktem odniesienia były natomiast dla Tretera Stany Zjednoczone, gdzie propagowano koncepcję „amerykańskości” w sztuce. Krytyk cytował wypowiedź samego Franklina Delano Roosevelta na temat wagi narodowego pierwiastka w literaturze i sztuce, choć kwestia narodowej tożsamości była w Północnej Ameryce bardzo złożona i kontrowersyjna („Sztuki Piękne” 1933, r. 9, s. 125-167).

<sup>278</sup> Spośród monumentalnych kompozycji historycznych Matejki Treter wybrał obraz *Stefan Batory pod Pskowem*, dzieło, które przyniosło artyście akademickie zaszczyty i nagrody na międzynarodowych wystawach. Wybór ten miał zdaniem niektórych badaczy świadczyć o chęci zmanifestowania militarnej potęgi i świetności Rzeczypospolitej Obojga Narodów (zwycięstwo Polski w wojnie z Moskwą i pozyskanie Inflantów kosztem terytoriów cara Rosji, Iwana IV Groźnego); miał też metaforycznie nawiązywać do antyrosyjskich tendencji w bieżącej polityce II RP, zbieżnej w tym względzie z antybolszewicką propagandą NSDAP (Christian Saehrendt, *Kunstaussstellungen als Mittel der Entspannungspolitik. Deutsche Kunst in Polen und polnische Kunst in Deutschland als Teil diplomatischer Strategien 1919-1939*, w: *Arena, Agens, Projektionsraum. Künste in Zeiten politischer Zäsuren und gesellschaftlicher Transformation*, międzynarodowa konferencja polsko-niemiecka, Humboldt-Universität zu Berlin, Technische Universität Berlin, Berlin, 24-26.09.2014).

<sup>279</sup> Jak donosił korespondent „Plastyki”, niemieccy krytycy odnieśli się pozytywnie do prac neorealistów i neoklasycystów – Eugeniusza Arcta, Bolesława Cybisa, Jana Zamoyskiego, Ludomira Sleńdzińskiego, Kuny, Wittiga i Dunikowskiego. Podkreślano też „mocną wolę Polaków zachowania artystycznej niezależności” („Plastyka” 1935, nr 1, s. 18). Por. też Franciszek Klein, *Sukces wystawy sztuki polskiej w Berlinie (Prasa niemiecka o wystawie)*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1935, nr 130, s. 10.

<sup>280</sup> Recenzent „Plastyki” podkreślił, iż przy okazji wystawy pojawiły się w niemieckiej prasie także artykuły dotyczące ekonomiczno-gospodarczej sytuacji Polski. Zaznaczył też, że krytyka wysoko oceniła poziom polskiego drzeworytnictwa (*Wystawa grafiki polskiej w Hamburgu*, „Plastyka” 1935, nr 1, s. 18). Christian Saehrendt natomiast utrzymuje, że hamburska ekspozycja nie cieszyła się powodzeniem wśród publiczności, a dotyczące jej recenzje pełne były stereotypów związanych z folklorystycznym (prowincjonalno-wieśniaczym) charakterem polskiej sztuki (*Kunstaussstellungen als Mittel der Entspannungspolitik*).

Wystawa ta gościła ponadto w Berlinie, Monachium, Frankfurtie nad Menem, Düsseldorfie, Dreźnie, Kolonii, Królewcu i Szczecinie. Zacieśnieniu polsko-niemieckich kontaktów kulturalnych miała też służyć pięciodniowa wycieczka grupy członków Bloku Zawodowych Artystów Plastyków (na czele z prezesem, Edwardem Kokoszką) do Berlina, która w marcu tegoż roku odbyła się pod patronatem niemieckiego Ministerstwa Propagandy i Oświecenie Publicznego. Zwiedzano muzealne kolekcje, galerie, prywatne pracownie artystów i Akademię Sztuk Pięknych w nadziei lepszego poznania nazistowskiego systemu organizacji artystycznego życia i szkolnictwa<sup>281</sup>. Tak pozytywnie przebiegający prolog bilateralnej wymiany kulturalnej nie znalazł jednak zadowolającego obie strony rozwinięcia. Dysproporcje pomiędzy wysiłkiem organizacyjnym Polaków w 1935 r. i Niemców w 1938 r. były bowiem rażące. W rewanżu za imponujące rozmachem polskie wystawy przywieziono do Warszawy jedynie rzeźbę (dopełnioną niewielką liczbą rysunków)<sup>282</sup>, i to po trzech latach namysłu oraz pertraktacji<sup>283</sup>.

Jak przyjęto oficjalną autoprezentację artystyczną Niemiec w Warszawie? Szukając odpowiedzi na to pytanie, zestawię recepcję warszawskich krytyków z narracją współczesnych im niemieckich autorytetów w zakresie sztuki i odczytam ją w kontekście tradycjonalistycznej ideologii propagowanej zarówno w Polsce, jak i w Europie lat 30., po to, by na przecięciu różnych perspektyw aksjologicznych i historiograficznych określić adekwatność stosowanej retoryki w stosunku do materiału artystycznego powstałego pod wpływem politycznej presji. W odniesieniu do głoszonej przez tradycjonalistów tezy o nadrzędnej wartości narodowej kultury zakorzenionej w przeszłości konieczna jest bowiem rewizja słów kluczy międzywojennej refleksji nad sztuką takich jak „geniusz rasy”, „sztuka narodowa” i „narodowy styl”.

Polityczny wymiar niemieckiej ekspozycji był dla polskiej publiczności oczywisty

---

<sup>281</sup> *Polscy plastycy w Berlinie*, „Plastyka” 1935, nr 1, s. 21-22.

<sup>282</sup> W IPS pokazano rysunki Arna Brekera, Georga Kolbego i Richarda Scheibego.

<sup>283</sup> Warszawska wystawa jako ekspozycja zagraniczna stanowiła wyjątek w polityce kulturalnej Hitlera, który skoncentrował uwagę na odbywającej się corocznie w Monachium prezentacji sztuki rodzimej zaprojektowanej jako cykliczna *Grosse Deutsche Kunstausstellung*. Ta sprzedażna wystawa cieszyła się w okresie ośmiu lat swego trwania rosnącym powodzeniem wśród artystów i publiczności. Twórcom, których prace selekcjonował w końcowej instancji sam Hitler, uczestnictwo w GDK umożliwiała karierę i zarobek, zwiedzający zaś mogli dokonywać nielimitowanych zakupów. Liczba eksponatów sukcesywnie rosła z roku na rok, co w latach 40. spowodowało okresową wymianę dużej części wystawionych/sprzedanych obiektów na nowe, zakwalifikowane wcześniej prace. W okresie 1937-1944 w GDK wzięło udział 2465 artystów, a sprzedano 12 550 prac (Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst”. *Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland*, Worms 1995; Ines Schlenker, *Defining National Socialist Art. The First „Grosse Deutsche Kunstausstellung” in 1937*, w: Olaf Peters (red.), *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*, kat. wyst., Neue Galerie, New York, Munich–London–New York 2014, s. 90-105). Można hipotetycznie zakładać, że duże w skali przedsięwzięcie monachijskie kolidowało w 1938 r. z przygotowaniami do niższej rangą wystawy w Warszawie.

(zważywszy na napięcie wywołane dopiero co dokonany przez Hitlera przyłączeniem Austrii), a wydźwięk wystawy tym mocniejszy, że odbywała się pod auspicjami Ministerstwa Propagandy III Rzeszy i pod patronatem prezydenta II RP Ignacego Mościckiego, przy wsparciu wysoko postawionych oficjeli: Hermanna Göringa, Joachima von Ribbentropa i Bernharda Rusta ze strony niemieckiej oraz premiera Felicjana Sławoja Składkowskiego i ministra spraw zagranicznych Józefa Becka – z polskiej. Komisarzem wystawy został mianowany czołowy rzeźbiarz Rzeszy Arno Breker. Był on odpowiedzialny za wybór 117 prac 37 artystów reprezentujących szereg ośrodków kulturalnych: Monachium, Berlin, Düsseldorf, Darmstadt, Drezno, Bremę, Stuttgart, Hanower, Frankfurt nad Menem i Wrocław (Breslau), by wymienić tylko najważniejsze centra. Autorstwo katalogowego wstępu powierzono Wernerowi Rittichowi, redaktorowi naczelnemu miesięcznika „Die Kunst im Deutschen Reich”. Bogato ilustrowany i elegancko zaprojektowany dwujęzyczny katalog został wydany w Berlinie.

Podążając wiernie tropem sformułowań Führera, zawartych w mowie z okazji otwarcia monachijskiego Haus der deutschen Kunst w 1937 r., Rittich deklorował całkowite podporządkowanie kultury nazistowskiemu reżimowi i oczyszczenie sztuki, będącej wyrazicielką narodowej tożsamości, z obcych wpływów.

W życiu artystycznym również zachodziła konieczność usuwania pewnych wpływów obcych narodowi i jego duszy, które otwarcie lub skrycie uprawiały lub popierały anarchię polityczną. To, co w dziedzinie niemieckiej sztuki przed przejęciem władzy było wysuwane na czoło i popierane przez ówczesne państwo, nie może rościć sobie pretensji do tego, aby jako całość było wyrazem niemieckiej kultury. Co do kierunku i treści stało ono w sprzeczności do wszystkich walorów, jakich od sztuki wymagała kulturalna tradycja narodu i jego charakter. Pod względem stylu wykazywała ona upadek, którego przyczyną było poszukiwanie sensacji i dążenie za każdą cenę do czegoś nowego

– piętnował krytyk dziedzictwo ekspresjonizmu i sztukę *Neue Sachlichkeit*, diagnozującą moralno-obyczajowy kryzys społeczeństwa w czasach Republiki Weimarskiej<sup>284</sup>. Cytował też słowa Führera nadające sztuce doniosłe znaczenie poprzez przyrównanie jej do „wzniosłej

---

<sup>284</sup>Werner Rittich, *Współczesna rzeźba niemiecka*, w: *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, kat. wyst., 23 kwietnia–15 maja 1938, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938, s. 9. Pozbyciu się obcych naleciałości i zapewnieniu autentyczności sztuce III Rzeszy miały służyć utworzone już wcześniej przez Alfreda Rosenberga stowarzyszenia: Deutsche Kunstgesellschaft (1920) i Kampfbund für Deutsche Kultur (1927). Zasadniczą cezurę na artystycznej scenie Niemiec wyznaczało jednak oficjalne potępienie „sztuki zdegenerowanej” w 1937 r. (Stephanie Barron (red.), *„Degenerate Art”: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, kat. wyst., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, New York 1991). Liczne konfiskaty prac, kontrole i wykluczenia artystów z wystaw, które nastąpiły po tej dacie, wskazywały jednak, że narodowi socjaliści nie wypracowali precyzyjnych kryteriów ewaluacji w zakresie sztuk plastycznych (Josephine Gabler, *Conformity in Dissent. The Sculptors in the Third Reich*, w: Penelope Curtis (red.), *Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich*, kat. wyst., Henry Moore Institute, Leeds 2001, s. 47, 49).



misji graniczącej z fanatyzmem”<sup>285</sup>. Rittich podkreślił, iż oficjalnie usankcjonowanym stylem w III Rzeszy jest oparta na solidnym warsztacie artystycznym realistyczna figuracja. Hitler uznał starożytnych Greków i Rzymian za przodków Teutonów, stąd klasycyzująco-realistyczny idiom miał być wyznacznikiem perfekcji formalno-ekspresyjnej w sztuce nazistowskich Niemiec. Zasadniczą rolą sztuki, zgodnie z wypowiedzią Führera z 1935 r., miało być bowiem stworzenie wzorca dla rasowo czystej populacji<sup>286</sup>. Rittich przyznał jednak, że nie udało się dotychczas niemieckim artystom uzyskać pełnej jednorodności stylistycznej. Niemniej jednak jako trwałe wyróżnik niemieckiej rzeźby wskazał unikalny wyraz duchowy, oddający istotę narodowego charakteru.

Musimy czekać na ich [artystów] wyczyny, aby orzec, czy rzeźba w naszych czasach znajduje jednolity styl. Założenia w tym kierunku były dane; rzeźba, która od czasów baroku prowadziła żywot izolowany, ma teraz w Niemczech po upływie stulecia możliwość, pracując razem z architekturą, dać wyraz obecnemu duchowi czasu i wewnętrznemu charakterowi narodu w wielkiej mierze obliczonej na pokolenia

– projektował przyszłe zadania rzeźby Rittich<sup>287</sup>. Warszawscy krytycy, podobnie jak ich niemiecki kolega, rozpoznali w eksponowanym materiale wiele wariantów realizmu. Większości z nich jednak nie udało się uchwycić w oglądanych pracach spirytualnego pierwiastka. Rittich obszernie tłumaczył w swym eseju, na czym polega sublimacja elementów duchowych i ewokacja symbolicznych treści w realistycznej z założenia rzeźbie:

Jest ich [rzeźbiarzy] wspólną cechą, że nie poprzestają oni jedynie na realistycznym odtworzeniu modelu, lecz starają się w swych dziełach dać wyraz motywom wewnętrznym. Bez względu na to, czy będzie to figura w stanie spoczynku mająca wyobrażać siłę, piękno czy charakter, czy będzie to postać w ruchu posiadająca pewne symboliczne znaczenie; bez względu na to, czy dany temat traktowany jest z uwzględnieniem jego charakterystycznych właściwości, czy też jako pewien typ o charakterze ogólnym; bez względu na to, czy motyw zwierzęcy traktowany jest realistycznie, czy też wystylizowany jako fragment heraldyczny – we wszystkich wypadkach jako punkt wyjścia jest forma zewnętrzna odpowiadająca naturze; duchowe zaś cechy podnoszące ich znaczenie uzupełniają je przy pomocy nieznanych podkreśleń<sup>288</sup>

– niejasno wyjaśniał ekspresyjny potencjał rodzimej rzeźby Rittich. Zofia Norblin-

<sup>285</sup>Rittich, *Współczesna rzeźba niemiecka*, s. 10. Hitler określił też w swoim przemówieniu tematykę właściwą dla sztuki narodowego socjalizmu, która miała jego zdaniem obrazować formacyjne siły nowego życia i kultywować tych, którzy przewodzą narodowi, tworząc historię. Oficjalne malarstwo historyczne sprowadzało się więc w III Rzeszy do przedstawień partyjnych wieców i manifestacji ku czci odniesionych zwycięstw i ku pamięci tych, którzy polegli w walce o nowy porządek. Dla porównania, w ZSRS obrazowano istotne dla chronologii systemu wydarzenia bądź ich fikcyjną wersję (Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 218, 239-241).

<sup>286</sup>Peter Adam, *Art of the Third Reich*, New York 1992, s. 12.

<sup>287</sup>Rittich, *Współczesna rzeźba niemiecka*, s. 11.

<sup>288</sup>Ibidem, s. 12.

Chrzanowska natomiast, analizując formalno-ekspresyjne jakości prezentowanych w IPS prac, zwięźle ripostowała: „płaski realizm” tożsamy z fotograficznością ujęcia pozbawioną emocjonalnej zawartości<sup>289</sup>. W kategoriach „harmonii, siły i wyrazu duchowego” postrzegał zaś rzeźbę nazistowskich Niemiec Mieczysław Skrudlik, krytyk należący do bardzo wąskiego grona polskich apologetów narodowosocjalistycznej estetyki<sup>290</sup>.

Jako cechę dystynktywną germańskiego dziedzictwa kulturowego i współczesnej sztuki niemieckiej Rittich wypunktował ponadto integralny związek sztuk plastycznych z architekturą.

rzeźba w budownictwie nie jest przypadkowym dodatkiem. Nasza współczesna architektura stosuje ją w celu wykończenia swego dzieła; przy tworzeniu planów budowli rzeźba traktowana jest jako czynnik równoznaczny z architekturą. Jednolity efekt osiągnięty przez architekturę i rzeźbę, harmonijne zestawienie tych elementów budowlanych i rzeźbiarskich najlepiej wskazują na wartości artystyczne naszego rzeźbiarstwa<sup>291</sup>.

– tłumaczył krytyk bliską więź rzeźby z architekturą; relację przybierającą w jego ujęciu raz charakter podporządkowania, a raz symbiozy<sup>292</sup>. Ten mariaż artystycznych dyscyplin chwalony był także przez polskich komentatorów, którzy nie mogli wprawdzie zaobserwować samego fenomenu na wystawie, ale mogli przekonać się o priorytetowej roli monumentalnych kompleksów architektonicznych, odwiedzając Berlin, choćby przy okazji sportowej olimpiady w 1936 r.<sup>293</sup>

## II. 160. Josef Wackerle, Posąg atlety z koniem na stadionie olimpijskim w Berlinie 1936

W integracji sztuk plastycznych z architekturą wielu recenzentów dostrzegało rozwiązanie wzorowane na antycznych normach architektonicznych i średniowiecznych budowlach. Niemniej jednak dążenie do harmonijnego wtopienia rzeźby w architektoniczną przestrzeń

---

<sup>289</sup>Norblin-Chrzanowska, *Rzeźba niemiecka w IPS-ie*, „Świat” 1938, nr 21, s. 6. Warto w tym miejscu zauważyć, że fotograficzność ujęcia w sztuce, czyli realistyczne i naturalistyczne konwencje przedstawieniowe, stanowiły estetyczny ideał Adolfa Hitlera, miłośnika dziewiętnastowiecznej sztuki bawarskiej i austriackiej (Schlenker, *Defining National Socialist Art*, s. 98-99).

<sup>290</sup>Mieczysław Skrudlik, *Rzeźba niemiecka w Warszawie*, „Z Kraju i ze Świata. Ilustrowany przegląd tygodniowy »Gońca Warszawskiego«” 1938, nr 18, s. 4.

<sup>291</sup>Rittich, *Współczesna rzeźba niemiecka*, s. 10.

<sup>292</sup>Frank Wagner, Gudrun Linke, *Mächtige Körper. Staatsskulptur und Herrschaftsarchitektur*, w: Klaus Behnken, Frank Wagner (red.), *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, kat. wyst. Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst im Kunstquartier Ackerstraße, Berlin 1987, s. 63-79; *Kunst und Macht. Kunst und Architektur in Europa 1932-1945*, kat. wyst., Deutsches Historisches Museum, Berlin 1996.

<sup>293</sup>Tadeusz Pruszkowski, *Rzeźbiarze niemieccy w I.P.S.*, „Gazeta Polska” 1938, nr 118, s. 7; Norblin-Chrzanowska, *Rzeźba niemiecka w IPS-ie*, s. 6.

było postrzegane jako tendencja ponadnarodowa, obejmująca w okresie międzywojennym całą niemal Europę. Kwestia relacji między rzeźbą a architekturą była w kontekście wystawy o tyle jednak istotna, że kilka rzeźb, których odlewy znalazły się na ekspozycji, wzmacniało retorykę hitlerowskiej władzy, dekorując dziedzińce rządowych instytucji<sup>294</sup>. Zagadnienie prezentacji rzeźby typu *site-specific* w diametralnie odmiennych warunkach sterylnej przestrzeni galeryjnej umknęło uwadze większości krytyków. Zasygnalizował je jedynie Tadeusz Pruszkowski, który miał możliwość oglądać w 1936 r. rzeźby wieńczące trybuny tak prestiżowych założeń architektonicznych jak kompleks olimpijski w Berlinie<sup>295</sup>, dzieło Wenera Marcha i Alberta Speera, mające przypominać Forum Trajana, a tym samym uzmysławiać transfer potęgi antycznego imperium na rzecz III Rzeszy<sup>296</sup>. Pruszkowski tłumaczył niedopracowaną (w jego odbiorze) fakturę prac Georga Kolbego ich specyficzną funkcją – przeznaczeniem do zewnętrznej ekspozycji i zdystansowanego oglądu. W istocie Kolbe, choć niezaangażowany silnie w politykę kulturalną nazistów, zrealizował w latach 30. kilka monumentalnych rzeźb o propagandowej wymowie, takich jak Pomnik Żołnierzy I Wojny Światowej w Stralsundzie (1933-1935), *Wielki Strażnik* w Lüdenscheid (1936-1937) i posągi zdobiące „koronę” berlińskiego stadionu olimpijskiego (1936)<sup>297</sup>. O zaakceptowaniu artysty przez panujący reżim świadczyło też włączenie *Młodego bojownika* (1935) jego dłuta do monachijskiej *Große deutsche Kunstausstellung* w 1937 r., wraz z tak znamionnymi dla sztuki reżimowej i klasycyzująco-realistycznego gustu Führera pracami jak tryptyk Adolfa Zieglera *Cztery żywioły: ogień, woda i ziemia, powietrze* (przed 1937).

## II. 161. Adolf Ziegler, *Cztery żywioły: ogień, woda i ziemia, powietrze*, ok. 1937

W polskiej prasie można było uchwycić rozmaite odcienie pozytywnych i negatywnych ocen niemieckiej wystawy; dominował jednak ton pejoratywny<sup>298</sup>. Bardzo

<sup>294</sup> Propagandową funkcję rzeźby najpełniej egzemplifikował *Prometeusz* Arna Brekera, ustawiony przed gmachem berlińskiego ministerstwa propagandy. Rzeźbiarze Rzeszy często otrzymywali zamówienia na rzeźbę monumentalną dzięki wsparciu i pośrednictwu architektów, czego najlepszym przykładem była współpraca Brekera i Josefa Thoraka, określanych mianem „rzeźbiarzy państwowych”, z Albertem Speerem, czy Karla Albikera z Wilhelmem Kreisem (Gabler, *Conformity in Dissent*, s. 50, 53).

<sup>295</sup> Pruszkowski, *Rzeźbiarze niemieccy w I.P.S.*, s. 7. Prócz Kolbego, rzeźby zamówiono u Karla Albikera, Arna Brekera, Josefa Thoraka i Josefa Wackerlego (Mortimer Davidson, *Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich*, Tübingen 1995, s. 47).

<sup>296</sup> Jeanne Anne Nugent, *Germany's Classical Turn from the Great Disorder to a Kingdom of the Dead*, w: Silver (red.), *Chaos & Classicism*, s. 163.

<sup>297</sup> Bernd Nicolai, *Tectonic Sculpture: Autonomous and Political Sculpture in Germany*, w: Ades, Benton (red.), *Art and Power*, s. 335.

<sup>298</sup> Do recenzji negatywnie oceniających ekspozycję należały m.in.: Jerzy Wolff, *Wystawa współczesnej rzeźby niemieckiej*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 22 s. 7; Leon Strakun, „Entartete Kunst”. *Wystawa rzeźby hitlerowskiej*

pochlebnie pisano natomiast o ekspozycji w niemieckojęzycznej prasie dostępnej w II RP. Propagandowy wymiar niemieckiej ekspozycji był dla warszawskich komentatorów aż nadto wyrazisty, choć patronujący jej ambasador Hans von Moltke deklarował chęć zbudowania kulturowego mostu pomiędzy obu narodami<sup>299</sup>. Plastycznym znakiem tej kulturowej więzi miały być portrety przywódców obu narodów, pośmiertny wizerunek Józefa Piłsudskiego dłuta Josefa Thoraka i portret Adolfa Hitlera autorstwa Arna Brekera. Thorak był dotychczasowym faworytem Hitlera, zdystansowanym jednak przez Brekera, umiejętnie realizującego oficjalną formułę klasycyzującego realizmu<sup>300</sup>. Z syntetyzującym ujęciem kommemoratywnego portretu marszałka Polski kontrastował weryzm w traktowaniu fizjonomicznych rysów Führera<sup>301</sup>. W zestawieniu z symboliczną wymową dzieła Thoraka<sup>302</sup> w rzeźbie Brekera uderzyła Jana Kleczyńskiego wyrazista ekspresja „siły duchowej twórcy nowych Niemiec”<sup>303</sup>. „Legenda współczesnej Polski i rzeczywistość współczesnych Niemiec” – lakonicznie scharakteryzował to zestawienie Jerzy Hulewicz<sup>304</sup>. Większość recenzentów uznała jednak obie prace za rażąco słabe i pozbawione wyrazu<sup>305</sup>.

## II. 162. Josef Thorak, *Popiersie Józefa Piłsudskiego*

## II. 163. Arno Breker, *Popiersie Führera*

---

w *I.P.S-ie*, „Nowy Głos” 1938, nr 45, s. 7; Winkler, *Współczesna rzeźba niemiecka*, „Pion” 1938, nr 18, s. 5; Norblin-Chrzanowska, *Rzeźba niemiecka w IPS-ie*, s. 6; Stefan Rassalski, *Sztuka na rozkaz*, „Jutro Pracy” 1938, nr 21 s. 5; S.P.O. [Stefania Podhorska-Okołów], *Rzeźba dzisiejszych Niemiec*, „Bluszcz” 1938, nr 19, s. 12-13. Recenzent „Przeglądu Katolickiego” w artykule pod symptomatycznym tytułem *Wobec zbrodni bluźnierstwa* naświetlił skandal wywołany tytułami dwóch rzeźb Kolbego przedstawiających kobiece akty – *Pietà* i *Zwiastowanie*. O ile podpisy pod pracami na ekspozycji zostały zastąpione na skutek interwencji tytułem *Kompozycja*, o tyle – jak zaznaczył krytyk – w katalogu pozostały one niezmienione („Przegląd Katolicki” 15.05.1938). O nieudanej próbie laicyzacji tematów religijnych w rzeźbie Kolbego pisała też Maria Liwska (*Wystawa współczesnej rzeźby niemieckiej*, „Kultura” 1938, nr 24, s. 7).

<sup>299</sup>Sosnowska, *Polski kontekst wystawy niemieckiej rzeźby współczesnej w Instytucie Propagandy Sztuki w 1938 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, nr 1-2, s. 122-124.

<sup>300</sup>Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, London 2000, s. 215-272; Susanne Rolinek, *Der Bildhauer Josef Thorak als NS-Karrierist*, w: Martin Hochleitner, Inga Kleinknecht (red.), *Politische Skulptur: Barlach / Kasper / Thorak / Wotruba*, kat. wyst., Landesgalerie Linz, Linz 2008, s. 77-98.

<sup>301</sup>Warto zauważyć, że na coroczną Wielką Wystawę Sztuki Niemieckiej wykonywano ponad 150 oficjalnych wizerunków Hitlera, głównie malarskich i graficznych. Zgodnie z wymaganiami Führera miały monumentalizować postać przywódcy, oddając jego majestat, nadludzkie zdolności sprawcze i opanowującą widza wewnętrzną energię (Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 230).

<sup>302</sup>Nie bez znaczenia dla symbolicznej nośności rzeźby Thoraka był fakt, że urodzony w Salzburgu artysta w początkowej fazie swojej kariery wpisywał się w nurt wiedeńskiego symbolizmu (Arie Hartog, *A Clean Tradition? Reflections on German Figurative Sculpture*, w: Curtis, *Taking Positions*, s. 37).

<sup>303</sup>Kleczyński, *Rzeźba niemiecka*, „Polska Zbrojna” 1938, nr 17, s. 1.

<sup>304</sup>Jerzy Hulewicz, *Wystawa współczesnej rzeźby niemieckiej w Warszawie*, „Zwierciadło” 1938, nr 4-5, s. 34.

<sup>305</sup>Reprezentatywna w tym względzie była wypowiedź Zofii Norblin-Chrzanowskiej (*Rzeźba niemiecka w IPS-ie*, s. 6).

Ujęcie rzeźbiarskiej problematyki w karby propagandowych zadań i zilustrowanie priorytetów nazistowskiej polityki kulturalnej w ramach goszczącej w IPS ekspozycji było dla polskiej krytyki tym bardziej oczywiste, że w pamięci wielu komentatorów pozostawała jeszcze wystawa niemieckiej sztuki zorganizowana w warszawskiej Resursie Obywatelskiej w lutym 1929 r. Ta pierwsza na polskim gruncie przekrojowa prezentacja sztuki zachodniego sąsiada, choć nieulokowana w jednej z najbardziej prestiżowych warszawskich galerii – Zachęcie czy Muzeum Narodowym, odbyła się pod auspicjami rządu II RP<sup>306</sup>. Ekspozycja, której kuratorem był Alfred Kuhn (autor jednej z bardzo nielicznych niemieckojęzycznych publikacji na temat polskiej sztuki – *Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*)<sup>307</sup>, ukazała szerokie spektrum artystycznych nurtów i dynamikę przemian w niemieckiej sztuce od impresjonizmu poprzez ekspresjonizm po Nową Rzeczowość. Warszawska publiczność miała wówczas możliwość obejrzenia ponad 600 małoformatowych prac – grafik, rysunków i rzeźb – wykonanych przez 75 twórców. Analizując strukturę wystawy, Mieczysław Wallis dostrzegł trójpodział materiału artystycznego, odpowiadający trzem okresom w życiu społeczno-politycznym współczesnych Niemiec: „sytej” epoce wilhelmińskiej, czasom Wielkiej Wojny, skutkującej moralną traumą i gospodarczym upadkiem kraju, oraz odrodzonym, ekonomicznie prężnym i politycznie okrzepłym Niemcom lat 20.<sup>308</sup> Tę ogólnikowo przeprowadzoną korelację między sztuką i polityką powtórzył Wallis za Kuhnem, który w swym eseju wstępnym do katalogu pisał o trzech pokoleniach artystów czynnych w Niemczech – „przedwojennym, wojennym i powojennym”<sup>309</sup>. Impresjonizm egzemplifikowały w Warszawie prace Maxa Liebermanna i Maxa Slevogta; Lovis Corinth stanowił ogniwo pośrednie między realizmem a ekspresjonizmem, a Käthe Kollwitz i Ernst Barlach reprezentowali nurt naturalistyczno-ekspresyjny<sup>310</sup>. Moralny ferment artystycznych

---

<sup>306</sup> W Komitecie Honorowym zasiadali ministrowie; spraw zagranicznych August Zaleski oraz wyznań religijnych i oświecenia publicznego Kazimierz Świtalski, a do grona organizatorów weszli: dyrektor TOSSPO Mieczysław Treter, prezes Związku Grafików Franciszek Siedlecki oraz reprezentujący warszawską Szkołę Sztuk Pięknych Władysław Skoczylas (*Wystawa niemieckiej sztuki współczesnej / Ausstellung Deutscher Zeitgenössischer Kunst*, Warszawa 1929).

<sup>307</sup> Alfred Kuhn, *Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*, Klinkhardt & Biermann Verlag, Berlin 1930.

<sup>308</sup> Wallis, *Sztuki plastyczne. Wystawa sztuki niemieckiej*, „Robotnik” 1929, nr 64, s. 2.

<sup>309</sup> Kuhn, *Stanowisko Niemiec w sztuce europejskiej ostatnich czasów*, w: *Wystawa niemieckiej sztuki współczesnej*, s. 23.

<sup>310</sup> Pozycję nowoczesnej sztuki niemieckiej w kontekście europejskich nurtów i tendencji nakreślił Kuhn we wstępie do dwujęzycznego bogato ilustrowanego katalogu wydanego w Berlinie i w artykule opublikowanym na łamach „Sztuk Pięknych”. Wskazał nie tyle specyficzny, ile spóźniony w stosunku do francuskiego modelu charakter niemieckiego impresjonizmu. Skupił się natomiast na kulturowym konflikcie między Północą a Południem, „północno-germańskimi a południowo-romańskimi narodami”, jak to określił, generującym tendencje ekspresjonistyczne, zapoczątkowane wprawdzie przez Edvarda Muncha, Vincenta van Gogha i Paula

środowisk i psychologiczny eskapizm twórców zarówno w przedwojennych, jak i w powojennych latach znalazł wyraz w dramatycznych obrazach ekspresjonistów, dokonujących wivisekcji ludzkiej *psyche* – Emila Noldego, Maxa Pechsteina, Ericha Heckela, Ottona Müllera, Ludwiga Meidnera, Christiana Rohlfsa, Franza Marca i Augusta Mackego. Jeśli chodzi o niejednolity nurt *Neue Sachlichkeit*, warszawska publiczność mogła zobaczyć zarówno oskarżycielskie wobec zdegenerowanego establishmentu Republiki Weimarskiej prace Ottona Dixy, Georga Grosza i Maxa Beckmanna, jak i analizujące istotę przedmiotowej rzeczywistości prace Alexandra Kanoldta, Rudolfa Schlichtera, Karla Hubbucha, Karla Großberga, Georga Scholza, Wilhelma Heisego, Ernsta Fritscha i Karla Hofera. Kuhn nie pominął reprezentujących środowisko Bauhausu awangardowych rozwiązań plastycznych Oskara Schlemmera i Willego Baumeistera, które zaklasyfikował jako konstruktywizm<sup>311</sup>. Modernistyczne ogniwo wystawy pominęła jednak w swych recenzjach większość polskich komentatorów<sup>312</sup>. Spośród rzeźbiarzy na ekspozycji można było oglądać małoformatowe prace Georga Kolbego, Karla Albikera, Renée Sintenis, Maxa Essera, Ernesta de Fioriego, Augusta Gaula, Wilhelma Lehbrucka, Edwina Scharffa i Richarda Scheibego – artystów, jak wskazywał Kuhn, ukształtowanych w sferze oddziaływania dwóch francuskich gigantów: Auguste’a Rodina i Aristide’a Maillola<sup>313</sup>. Warto zauważyć, że Kuhna nie zajmowała kwestia narodowej identyfikacji i rasowej czystości uczestniczących w pokazie twórców; włączył do ekspozycji Lyonela Feiningera, Emila Orlika, Oskara Kokoschkę i Paula Kleego, artystów czynnych w Niemczech, ale legitymujących się, odpowiednio, amerykańskim, czeskim, austriackim i szwajcarskim pochodzeniem. Naczelnym kryterium wyboru była bowiem reputacja artystyczna. Niemniej jednak Kuhn dążył do określenia niemieckiej specyfiki w sztuce. Zastosował w tym celu binarny podział europejskiej sceny artystycznej (istniejący jego zdaniem od czasów impresjonizmu, który postrzegał jako nurt ponadnarodowy) na ludy północno-germańskie i południowo-romańskie<sup>314</sup>. Mistyczne skłonności Niemców przeciwstawił wywodzącemu się ze śródziemnomorskiego antyku formalizmowi Francuzów i

---

Gauguina, ale w Niemczech zakotwiczone w sztuce staroniemieckiej, głównie w drzeworytach Dürera. „Nową rzeczowość” natomiast przedstawił Kuhn jako nurt ogólnoeuropejski zrodzony we Włoszech, Niemczech i Francji, rozumiany jako reakcja przeciwko modernistycznemu puryzmowi i konceptualizmowi, jako nowa forma realizmu służąca zniesieniu konfrontacyjnych relacji między narodami Starego Kontynentu i rekonstrukcji zburzonego przez wojenny kataklizm świata (*Stanowisko Niemiec w nowszej sztuce europejskiej*, „Sztuki Piękne” 1929, r. 5, nr 2, s. 55-64).

<sup>311</sup>Kuhn, *Stanowisko Niemiec w sztuce europejskiej ostatnich czasów*, s. 19.

<sup>312</sup>Wallis, *Sztuki plastyczne*, s. 2; nr 69, s. 2; Winkler, *Plastyka. [...] Wystawa niemieckiej sztuki współczesnej*, „Droga” 1929, nr 3, s. 322-333; Treter, *Wystawa sztuki niemieckiej w Warszawie*, „Świat” 1929, nr 9, s. 6-8.

<sup>313</sup>Kuhn, *Stanowisko Niemiec w sztuce europejskiej ostatnich czasów*, s. 39-41.

<sup>314</sup>Ibidem, s. 11.

Włochów<sup>315</sup>. Specyfika niemieckiej sztuki przejawiała się w jego ujęciu w nawiązywaniu przez ekspresjonistów i neorealistów do rodzimego średniowiecza, w szczególności drzeworytów Albrechta Dürera<sup>316</sup>. Ten trop podjął w swej recenzji Mieczysław Treter, wskazując, że rysunek i grafika to „od czasów Schongauera, Altdorfera, Dürera, Holbeina, Cranacha – *par excellence* niemiecka sztuka, w której twórczy geniusz niemiecki najlepiej się wypowiada”<sup>317</sup>. Demagogicznie pominął Treter osiągnięcia dawnych mistrzów włoskich, francuskich i niderlandzkich w tym zakresie.

W otwierającym wystawę przemówieniu Kuhn zarysował optymistyczną perspektywę kulturalnej wymiany między Republiką Weimarską a II Rzeczpospolitą, rozumianą jako probierz w procesie zacieśniania współpracy na polu polityki i gospodarki; „duch każdego narodu w sztuce znajduje swój najbardziej przejrzysty i najdoskonalszy wyraz”<sup>318</sup> – podkreślał krytyk, anonsując wystawę jako działanie autopromocyjne ze strony niemieckich władz. Zasugerowany tym retorycznym sformułowaniem, Mieczysław Sterling odebrał systematyczny sposób uporządkowania eksponatów i logiczną strukturę ekspozycji jako przejaw witalności i siły „niemieckiego ducha”, szczególnie wrażliwego na nowatorskie walory w sztuce<sup>319</sup>. Sterling docenił przy tym instytucjonalne wsparcie, jakiego w jego przekonaniu kolejne niemieckie rządy udzielały twórcom o rozmaitych preferencjach estetycznych i ideowych. Zarówno w artystycznym materiale, jak i w kształcie wystawy dostrzegł przejawy dążenia do pokonania francuskiej dominacji w obszarze nowoczesnej kultury. Odzwierciedlenie narodowej tożsamości odnalazł w malarstwie niemieckich impresjonistów (inaczej niż Kuhn), trafnie analizując odmienność plastycznych rozwiązań Corinthy i Slevogta w stosunku do francuskich wzorów<sup>320</sup>. Szczególny nacisk położył jednak na nowatorstwo ekspresjonistów, zdolnych do przekroczenia pierwotnego impulsu, jakim była sztuka Gauguina, w kierunku silniejszego odrealnienia wyobrażonych motywów, mocniejszego akcentowania płaszczyzny obrazu, ostrości barw i kontrastów, brutalności graficznego konturu, a przede wszystkim dramatycznej ekspresji. Spotęgowany wyraz rycin Noldego pozwolił Sterlingowi określić artystę mianem „urdeutsche Meister” – twórcy typowo germańskiego, dziedzica mistycyzmu niemieckiego gotyku. Także niemieckimi awangardystami, Baumeisterem i Schlemmerem, kierowały w rozumieniu krytyka, pobudki

---

<sup>315</sup> Ibidem, s. 15-16.

<sup>316</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>317</sup> Treter, *Wystawa sztuki niemieckiej w Warszawie*, s. 6.

<sup>318</sup> *Wystawa grafiki i rzeźby niemieckiej w salonach Resursy obywatelskiej w Warszawie*, „Sztuki Piękne” 1929, r. 5, nr 2, s. 117.

<sup>319</sup> Sterling, *Wystawa współczesnej sztuki niemieckiej w Warszawie*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 13, s. 3.

<sup>320</sup> Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali, Barbara Butts, *Lovis Corinth*, kat. wyst., Tate Gallery, London 1997.

inne niż Francuzów; w przeciwieństwie do kubistów, próbowali oni oddać w abstrakcyjnych kompozycjach strukturę kosmosu. Co więcej, Sterling odczuł napięcie ewokowane w pracach neorealistów, uchwycił trudną do zwerbalizowania aurę ich obrazów kreujących rzeczywistość paralelną do codziennego doświadczenia. *Neue Sachlichkeit*, znów w konfrontacji ze sztuką francuską, tym razem z malarstwem Utrilla, zdefiniował jako „nową formę konstruowania rzeczywistości”. Nie pominął też obcego francuskiemu neorealizmowi rysu karykatury i groteski typowego dla twórczości Grosza i Dix’a. Niemieckość współczesnej sztuki widział Sterling w zanegowaniu tradycyjnego pojęcia piękna – przerysowaniu form, poszukiwaniu dysharmonii barw i kształtów. Krytyk próbował więc umotywić wyjściową tezę Kuhna o „narodowym duchu” przejawiającym się najpełniej w sztuce; bezwiednie uległ propagandowemu celowi wystawy, jakim było akcentowanie jakości rdzennie niemieckich, odrębnych w skali geokulturowej mapy Europy, przeciwstawnych łańciskiej kulturze Francji i Włoch. Niemniej jednak umiejętne zróżnicowanie artystycznego spektrum przez Kuhna równoważyło nacjonalistyczny aspekt wystawy. Stonowaną wymowę prezentacji docenił Mieczysław Treter, pisząc: „Wystawa zaś, [była] pozbawiona wszelkiego balastu oficjalnej kompromisowości. Zyskuje niezmiernie na znaczeniu, na artystycznym poziomie, reprezentuje doskonale, choć zwięźle, ducha niemieckiego arcyzmu”<sup>321</sup>.

W 1938 r. żaden z polskich krytyków nie wątpił, że kryterium selekcji obiektów na wystawę w IPS stanowiła głoszona przez Josepha Goebbelsa zasada: „Der Künstler muss politisch sein!”<sup>322</sup>. Ci, dla których prezentacja była upostaciowaniem zagrożeń płynących ze strony politycznych totalitaryzmów nie wahali się snuć porównań pomiędzy sztuką III Rzeszy i Związku Sowieckiego. Podobnie jak w przypadku wystawy sztuki sowieckiej, konfrontowali programowe deklaracje z efektami praktyki artystycznej, szczegółowo analizując formy realizacji narodowosocjalistycznego kanonu estetycznego. Najbardziej intrygujący był dla nich problem sztuki narodowej i idiosynkratycznych, germańskich cech kulturowych. Zadawali więc pytanie: czy w hitlerowskich Niemczech wykrystalizował się narodowy styl wyrażający odrębność teutońskiej rasy, duchową esencję narodu i epoki? Czy – podobnie jak w Związku Sowieckim – propagandowy balast i stylistyczne dyrektywy stłamsiły pierwiastek artystycznej kreatywności? Odzwierciedleniem ambicji Goebbelsa, by wykreować nową, narodowosocjalistyczną kulturę, była konstatacja recenzenta „Kuriera Polskiego” dotycząca rzeźby w dobie nazizmu, która „ma być nie tylko typowo niemiecka, ale młodo niemiecka, ma

<sup>321</sup>Treter, *Wystawa sztuki niemieckiej w Warszawie*, s. 8.

<sup>322</sup>ha. jot., *Chybione strzały propagandy. Kilka uwag o wystawie rzeźby niemieckiej*, „Kurier Polski” 1938, nr 125, s. 6; Reinhard Müller-Mehlis, *Die Kunst um Dritten Reich*, München 1976; Robert S. Wistrich, *Ein Wochenende in München. Kunst, Propaganda und Terror im Dritten Reich*, Frankfurt am M.–Lepzig 1996.



być wyrazem rozkwitu sztuki w epoce narodowego socjalizmu”<sup>323</sup>.

Bez trudu zauważono, że najbardziej wartościową pod względem walorów estetycznych część wystawy stanowiła sztuka starszego pokolenia artystów, tych, którzy osiągnęli dojrzałość twórczą przed 1933 r., najczęściej w orbicie oddziaływania sztuki Rodina; padały tu nazwiska Georga Kolbego, Fritza Klimscha, Fritza Behna i Hermanna Hahna<sup>324</sup>. Środki wyrazu zaprzyjaźnionego z Kolbem Richarda Scheibego, a także Karla Albikera i Fritza Koellego również nie odpowiadały w pełni założeniom nazistowskiej estetyki i preferowanej formuły klasycyzującego realizmu<sup>325</sup>. Nawet niektóre prace Josefa Thoraka, szczególnie uwymuskłone proporcje, asteniczna figura i liryczny wyraz *Stojącej*, nie przystawały do ideału kobiety afirmowanego w III Rzeszy.

Il. 164. Georg Kolbe, *Pietà*, 1928/1930

Il. 165. Fritz Behn, *Lampart podrażniony*

Il. 166. Josef Thorak, *Stojąca*

Rzekomo idiosynkratyczny zespół cech niemieckiej rzeźby okazał się więc heterogenicznym amalgamatem. Analizując morfologiczne aspekty eksponowanych prac, krytycy odkrywali ich stylistyczny eklektyzm. Prócz narzuconego przez hitlerowski reżim nawrotu do klasycznych konwencji przedstawieniowych epoki rzymskiego cesarstwa i dojrzałego renesansu (Otto Placzek, *Szczęście matki*; Hans Breker, *Moja siostra*) recenzenci wskazywali na inspiracje czerpane z rzeźby egipskiej (Wilhelm Krieger, *Orzeł*; Fritz Röhl, *Siedzący kot*; Max Esser, *Wydra*), greckiego antyku (Richard Scheibe, *Jutrzenka*; Bernhard Bleeker, *Stojący młodzieniec*; Karl Albiker, *Stojący młodzieniec*), włoskiego *quattrocento* (Donatella w szczególności) oraz sztuki francuskiej XVIII, XIX i XX w.<sup>326</sup>

Il. 167. Otto Placzek, *Szczęście matki*

Il. 168. Hans Breker, *Moja siostra*

Il. 169. Wilhelm Krieger, *Orzeł*

---

<sup>323</sup>ha. jot., *Chybione strzały propagandy*.

<sup>324</sup>Ibidem; Stanisław Ciechomski, *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, „Plastyka” 1938, nr 4, s. 118-126.

<sup>325</sup>Ibidem; Müller-Mehlis, *Die Kunst um Dritten Reich*, s. 109-147; Ingrid Mössinger, Beate Ritter (red.), *Richard Scheibe. Bildwerke und Arbeiten auf Papier. Bestandskatalog der Kunstsammlungen Chemnitz*, Bielefeld 2003; Beate Eckstein, *Im öffentlichen Auftrag: Architektur und Denkmalsplastik der 1920er bis 1950er Jahre im Werks von Karl Albiker, Richard Scheibe und Josef Wackerle*, Hamburg 2005, s. 19-84.

<sup>326</sup>Wallis, *Współczesna rzeźba niemiecka*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 21, s. 5.

- Il. 170. Fritz Röhl, *Siedzący kot*  
 Il. 171. Max Esser, *Wydra*  
 Il. 172. Richard Scheibe, *Jutrzenka*  
 Il. 173. Richard Martin Werner, *Stojąca dziewczyna*

Dostrzegając siłę oddziaływania klasycyzującej rzeźby Aristide’a Maillola, Charles’a Despiau, Émile’a-Antoine’a Bourdelle’a i Josepha Bernarda na wyobraźnię niemieckich rzeźbiarzy (Fritz Röhl, *Zamyślona*; Richard Martin Werner, *Stojąca dziewczyna*) i stopień ich uzależnienia od łacińskiej tradycji artystycznej, Mieczysław Wallis doszedł do wniosku, że Niemcy stały się ponownie, „jak w w. XVIII i XIX, prowincją Francji”<sup>327</sup>. Nawet jeśli uznamy diagnozę Wallisa za nazbyt tendencyjną, to nie sposób nie dostrzec w rzeźbiarskim języku Niemców elementów francuskiego smaku estetycznego. W dzisiejszej historiografii znajdujemy potwierdzenie oddziaływań na postawy wiodących niemieckich rzeźbiarzy nie tylko Greków, Michała Anioła i Adolfa von Hildebranda, ale także Rodina, Maillola, Despiau i Bourdelle’a<sup>328</sup>. Arno Breker był bez wątpienia zafascynowany Rodinem<sup>329</sup>, lecz podczas swego pobytu w Paryżu w latach 1927-1931 zaprzyjaźnił się z Charles’em Despiau, wyznającym zasady nowego klasycyzmu – nurtu przekreślającego Rodinowską tradycję warsztatową<sup>330</sup>. Niektóre z prac Brekera odzwierciedlały ponadto klasycyzującą konwencję przedstawieniową Jacques’a-Louisa Davida i romantyczną formułę rzeźbiarską François Rude’a<sup>331</sup>. Prace Maillola i Bourdelle’a także były brane pod uwagę jako kontekst interpretacyjny dla twórczości Brekera<sup>332</sup>. Georg Kolbe ukształtował swą postawę artystyczną w cieniu Rodina<sup>333</sup>, choć oddział na niego również dogmatyczny neoklasycyzm Hildebranda<sup>334</sup>. Karl Albiker pozostawał zarówno pod urokiem Rodina, jak i Maillola,

<sup>327</sup> Ibidem; Winkler, *Współczesna rzeźba niemiecka*, s. 5; Czyżewski, *Współczesna rzeźba niemiecka w IPS-ie*, „Kurier Polski” 1938, nr 115, s. 6.

<sup>328</sup> Nicolai, *Tectonic Sculpture*, s. 334.

<sup>329</sup> Hermann Leber, *Rodin – Breker – Hrdlicka. Die Entstehung der faschistischen Bildsprache und ihre Überwindung. Untersuchungen zu Entstehungsprozeß, politischer Bedeutung und Beurteilbarkeit des Kunstwerks*, Hildesheim–Zürich–New York 1998, s. 77-80, 109-128.

<sup>330</sup> Michel Marmin, José Manuel Infiesta, *Arno Breker. El Miguel-Angel del siglo XX*, Barcelona 1976. Warto zauważyć, że Despiau napisał i wydał monografię na temat twórczości Brekera z okazji jego wystawy w paryskiej L’Orangerie w 1942 r. (*Arno Breker*, Paris: Flammarion 1942).

<sup>331</sup> Leber, *Rodin – Breker – Hrdlicka*.

<sup>332</sup> Claudia Schönfeld, *Breker und Frankreich*, w: Rudolf Conrades (red.), *Zur Diskussion gestellt: der Bildhauer Arno Breker*, kat. wyst., Schleswig-Holstein-Haus, Schwerin 2006, s. 102-145.

<sup>333</sup> Ursel Berger (red.), *Georg Kolbe 1877-1947*, kat. wyst. Georg-Kolbe-Museum, Berlin, München–New York 1997.

<sup>334</sup> Idem, *Georg Kolbe. Leben und Werk mit dem Katalog der Kolbe Plastiken in Georg-Kolbe-Museum*, Berlin 1990.

oscylując między wzorami ustanowionymi przez tych dwóch, wzajemnie zantagonizowanych gigantów sztuki rzeźbienia<sup>335</sup>. Fritz Klimsch i Adolf Wamper to kolejni rzeźbiarze, którzy zaciągnęli dług wdzięczności wobec Rodina<sup>336</sup>. Nikt nie kwestionował faktu, iż wielu rzeźbiarzy respektowanych przez nazistowski reżim doskonalilo swe umiejętności warsztatowe w Paryżu na różnych etapach swej kariery artystycznej (wśród nich Kolbe, Albiker, Klimsch, Paul Schulz, Ernst Seger, Milly Steger). Ponadto wiele wystaw Rodina i Maillola organizowano w Berlinie, Bremie, Dreźnie, Hanowerze i Lipsku w początkowych dekadach XX w.<sup>337</sup> Dziś można więc jedynie domniemywać, czy Mieczysław Wallis miał konkretną wiedzę na temat edukacji i kontaktów Niemców we Francji, czy też odznaczał się bystrym wzrokiem, przenikliwym umysłem i sporym zasobem erudycji estetycznej. Poza paryskim środowiskiem niektórzy warszawscy recenzenci przywoływali także rzeźbę Constantina Meuniera jako źródło oddziaływania na Koellego, który chętnie podejmował proletariacką tematykę (*Flisak z Isary*)<sup>338</sup>.

II. 174. Georg Kolbe, *Zwiastowanie/ Kompozycja II*

II. 175. Fritz Koelle, *Flisak z Isary*

Zarówno niemożność ukrycia obcych wpływów, szczególnie pierwiastków francuskiej estetyki, w prezentowanych w IPS posągach, jak i stylistyczna niejednorodność eksponatów musiały być spowodowane (przynajmniej częściowo) brakiem rygorystycznego przestrzegania obowiązujących norm estetycznych przez dokonującego selekcji Brekera. Mogła przyczynić się do tego także włączenie do scenariusza prac powstałych przed 1933 r., wolnych od ideologicznego bagażu narzuconego przez NSDAP i od gorsetu regulacji wprowadzonych przez odpowiedzialne za politykę kulturalną rządowe i lokalne agendy<sup>339</sup>.

---

<sup>335</sup>Hubert Knauber, *Albiker. Führer durch die Karl-Albiker Stiftung, Plastiken*, Karlsruhe 1978; Sigrid Walther, *Karl Albiker 1878-1961 Plastik, Zeichnungen*, kat. wyst., Georgenbau des Dresdner Schlosses, Dresden 1996, s. 10-24.

<sup>336</sup>Fritz Klimsch, *Erinnerungen und Gedanken eines Bildhauers*, Berlin 1950, s. 79-80; Hermann Braun, *Fritz Klimsch. Werke*, kat. wyst., Galerie Koch, Hannover 1980; *Die Bildhauer August Gaul und Fritz Klimsch*, kat. wyst., Museum Giersch, Frankfurt am Main 2010.

<sup>337</sup>Susanne Kähler, *Deutsche Bildhauer in Paris. Die Rezeption französischer Skulptur zwischen 1871 und 1914 unter besonderer Berücksichtigung der Berliner Künsterschaft*, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien 1996.

<sup>338</sup>Ciechomski, *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, s. 121; L. Strakun, „Entartete Kunst”, s. 7; S.P.O., *Rzeźba dzisiejszych Niemiec*, s. 12-13.

<sup>339</sup>Günter Aust, *Plastik*, w: Günter Aust et al. (red.), *Die Dreissiger Jahre. Schauplatz Deutschland*, kat. wyst. Haus der Kunst, München; Museum Folkwang, Essen; Kunsthaus, Zürich; München 1976, s. 133-152.

Mogły o tym zdecydować ponadto osobiste upodobania Brekera, utrzymane w stosownych ryzach. Dla przykładu: o ile rzeźby młodego Kolbego, których wybór można było oglądać w IPS, odzwierciedlały rodinowski witalizm (*Poranek*, 1925), o tyle w twórczości artysty z lat 30. dominował już wyidealizowany typ postaci ludzkiej reprezentatywny dla nordyckiej rasy, konotujący sportową sprawność i charakterologiczną asertywność<sup>340</sup>. O tej przemianie morfologicznej świadczył jednak na warszawskiej wystawie jedynie *Młody bojownik* z 1935 r., prototyp umięśnionych herosów rzeźbionych przez Thoraka i samego Brekera<sup>341</sup>. W przypadku Klimscha także zaprezentował Breker wczesne, wewnętrznie zdynamizowane, smukłe akty kobiece (*Niobidka*, 1912; *Aglaia*, 1925)<sup>342</sup>, choć to właśnie Klimsch ustanowił w połowie lat 30. aprobowany przez hitlerowskie władze kanon krzepkiego kobiecego piękna, którego ucieleśnieniem były prace takie jak *Olimpia* (1938) i *Galatea* (1938)<sup>343</sup>.

Il. 176. Georg Kolbe, *Poranek*, 1925

Il. 177. Georg Kolbe, *Assunta*, 1921

W gruncie rzeczy warszawska wystawa stanowiła jeden z wielu przykładów braku konsekwencji urzędników i instytucji III Rzeszy w implementowaniu i kontrolowaniu zadekretowanych pryncypiów w dziedzinie kultury<sup>344</sup>. Kryteria oceny prac i przyznawania

<sup>340</sup> Sport i fizycznie sprawne ludzkie ciało to tematy często podejmowane przez europejskich artystów międzywojennych dekad, zarówno przez tradycjonalistów, jak i awangardystów. W Republice Weimarskiej sportową aktywność promowała Centralna Komisja do Spraw Ćwiczeń i Higieny (Silver, *A More Durable Self*, w: idem (red.), *Chaos & Classicism*, s. 44-45).

<sup>341</sup> Na temat kultu rasowo czystego ciała w nazistowskich Niemczech por. Bossi, „*L'homme nouveau*”, s. 47-56.

<sup>342</sup> Stanisław Ciechowski dopatrywał się w tych rzeźbach refleksu sztuki Wilhelma Lehmbrucka (*Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, s. 121).

<sup>343</sup> W estetyce narodowego socjalizmu kobiece akty zyskały rangę alegorii i mitologiczne konotacje. Rzecznicy aryjskiego ideału piękna odwoływali się przy tym do Winckelmannowskiej teorii klasycznej harmonii. W świetle nazistowskiego rasizmu, manipulującego wynikami badań z zakresu antropologii i etnografii, nagie ciało ujawniało typ rasowy człowieka (Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union*, s. 264-265).

<sup>344</sup> Josephine Gabler wykazała, że Hitler świadomie tworzył stan „zorganizowanego chaosu”, po to, by lepiej kontrolować scenę polityczną z właściwą jej wielością konkurujących ze sobą rządowych agend i organizacji. Na polu kultury ścierały się interesy i ambicje ministra propagandy Josepha Goebbelsa, reprezentującego Deutsche Arbeitsfront Roberta Leya, zastępcy Hitlera do spraw nadzoru duchowej i ideologicznej edukacji Alfreda Rosenberga i ministra edukacji Bernharda Rusta. W marcu 1933 r. powołane zostało Ministerstwo Propagandy odpowiedzialne za autoprezentację Rzeszy w dziedzinie kultury. W maju 1933 r. Deutschen Arbeitsfront stał się zunifikowanym związkiem zawodowym nazistowskich Niemiec. W listopadzie tegoż roku utworzono Reichskammer der bildenden Künste, którą kierował Goebbels. W 1937 r. na czele tej instytucji stanął Adolf Ziegler, który doprowadził do skonfiskowania sztuki nowoczesnej we wszystkich niemieckich muzeach i do pokazania jej na słynnej wystawie „sztuki zdegenerowanej” (określanej także jako bolszewicka, marksistowska i żydowska), która w kolejnych latach będzie się odbywać równoległe do Wielkiej Niemieckiej Wystawy Sztuki. Przynależność do narodowosocjalistycznej korporacyjnej struktury Reichskammer była obowiązkowa dla zawodowych twórców wszystkich obszarów kultury (od 1936 r. warunkiem przynależności

subsydiów twórcom odpowiadały wprowadzić założeniom zawartym w „wytyczających kierunek” przemówieniach Hitlera z 1935 i 1937 r., lecz nie były jednoznacznie określone i nie tworzyły jednolitej linii programowej w zakresie polityki kulturalnej. Na różnych szczeblach ministerialnych i municypalnych urzędów oraz władz poszczególnych landów wchodziły więc w grę osobiste upodobania decydentów i napięcia między konkurentami, a koło fortuny artystów obracało się bardzo szybko; zyskiwali oni względy i państwowe zamówienia bądź tracili przywileje i stanowiska w zawrotnym tempie<sup>345</sup>. Te wewnętrzne tarcia i niuanse nie były jednak widoczne z perspektywy Warszawy 1938 r.

Dla wielu polskich krytyków stało się oczywiste, że programowe wyrugowanie „sztuki zdegenerowanej” oznaczało wyeliminowanie z niemieckiej plastyki jakości specyficznie nordyckich (północno-germańskich), które przejawiały się w sztuce niemieckiego gotyku i zakorzenionego w nim ekspresjonizmu<sup>346</sup>. Podkreślano, iż brak rzeźb Ernsta Barlacha, Renée Sintenis i Wilhelma Lehmbrucka zniekształca obraz współczesnej sztuki niemieckiej<sup>347</sup>. Powtórzył się więc *casus* sowieckiej awangardy, która w oczach polskiej krytyki nosiła znamiona oryginalnego eksperymentu artystycznego, w przeciwieństwie do normatywnej socjetyki niwelującej różnorodność kultur wcielonych do Kraju Rad narodów. „Oczyszczenie współczesnej rzeźby niemieckiej z pierwiastków rzekomo jej obcych oczyściło ją przeważnie również z tego, co było w niej twórcze, oryginalne, śmiałe, z tego, co stanowiło o jej odrębnym obliczu narodowym” – konkludował Wallis<sup>348</sup>. Paradoksalnie

---

było aryjskie pochodzenie). Dopełniające działalność Reichskammer instytucje i organizacje, takie jak Kraft durch Freude i Schönheit der Arbeit, urządzające wystawy w fabrykach, służyły kulturalnej oświacie robotników. Nadzorcza funkcja Alfreda Rosenberga, głównego ideologa Niemieckiej Robotniczej Partii Narodowo Socjalistycznej, niejednokrotnie powielała zadania i obowiązki innych urzędów, co stało się specyfiką nazistowskich rządów. Także podległe ministerstwu edukacji muzea, uniwersytety i akademie wchodziły często w zakres kompetencji ministerstwa propagandy. Goebbels, Ley, Rosenberg, Rust – każdy z nich miał własne predylekcje estetyczne i ambicje polityczno-kulturalne, Hitler zaś nie miał ściśle sprecyzowanych poglądów na kwestię narodowosocjalistycznej sztuki. Sam Goebbels zmienił opinię na temat niemieckiego ekspresjonizmu w 1936 r., gdy stanął na czele kampanii przeciwko „sztuce zdegenerowanej”. Goebbels postulował stworzenie „nowej” sztuki odzwierciedlającej rewolucyjny charakter nazistowskiego reżimu; do czasu skryształizowania się stosownego idiomu jednakże III Rzeszę mieli reprezentować jego zdaniem rodzimi artyści o międzynarodowej reputacji (Gabler, *Conformity in Dissent*, s. 43-44). W 1936 r. Joseph Goebbels wydał dekret eliminujący krytykę artystyczną na rzecz propagandy w zakresie sztuki (David Elliott, *A Life-and-Death Struggle: Painting and Sculpture*, w: Ades, Benton (red.), *Art and Power*, s. 271-271).

<sup>345</sup>Gabler, *Conformity in Dissent*, s. 45-46. Richard Scheibe np. został początkowo usunięty ze stanowiska wykładowcy w Instytucie Sztuki we Frankfurcie, lecz już w 1934 r. odzyskał dawną pozycję.

<sup>346</sup> Na sztukę średniowieczną jako ważny element kulturowego dziedzictwa Niemiec zwracał uwagę Tadeusz Pruszkowski (*Rzeźbiarze niemieccy w I.P.S.*, s. 7).

<sup>347</sup>Ciechomski, *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, s. 119. Nie zauważono braku inspirowanych archaiczną sztuką grecką i etruską rzeźb Gerharda Marcksa i Ludwiga Kaspera (prace tych twórców nie zostały zakwalifikowane jako „sztuka zdegenerowana”).

<sup>348</sup>Wallis, *Współczesna rzeźba niemiecka*, s. 5.

jednak znamienne dla Niemców przeakcentowanie gestu i spetryfikowanego ruchu w rzeźbionych posągach niektórzy recenzenci uznali za dziedzictwo ekspresjonizmu (Kolbe, *Zew Ziemi*; Klimsch, *Aglaia*; Anton Grauel, *Wieczór*; Josef Wackerle, *Europa*; Adolf Wamper, *Dziewczyna z rybą*)<sup>349</sup>.

Il. 178. Georg Kolbe, *Zew Ziemi*

Il. 179. Anton Grauel, *Wieczór*

Il. 180. Josef Wackerle, *Europa*

Il. 181. Adolf Wamper, *Dziewczyna z rybą*

Można by w tym względzie wskazać także genealogię barokową, co z kolei byłoby zgodne z oficjalnymi wytycznymi, by prawdziwie niemiecki styl łączył barokową emfazę z klarownością antyku i wyrafinowaną ekspresją renesansu<sup>350</sup>. W opinii innych krytyków akademicki rys obowiązującej w Rzeszy formuły umiarkowanego klasycyzmu (czy klasycyzującego realizmu) pozbawił rzeźbę narodowego piętna, wymazał pamięć o świetności dzieł Albrechta Dürera, Matthiasa Grünewalda i Hansa Holbeina<sup>351</sup>. Przekreślając dokonania Tilmana Riemenschneidera, Antona Pilgrama i warsztatu Hermanna, Petera i Hansa Vischerów, nazistowska doktryna odrzuciła, w ich mniemaniu, rdzennie niemieckie tendencje stylotwórcze<sup>352</sup>.

Co do realizmu ujęcia, polscy komentatorzy rozpoznali w niemieckiej rzeźbie szereg idiomów: od werystycznej akuratałości w portretach (Wackerle, *Głowa Gulbrandszona*; Klimsch, *Portret własny*; Kolbe, *Portret własny*; Bernhard Bleeker, *Malarz Wahrung*; Richard Knecht, *Pani Hillig*; Fritz Schwarzbeck, *Paul Appel*; Hans Wimmer, *Geheimrat v. Kirdorf*; Richard Knecht, *Malarz Schwalbach*) poprzez klasycyzującą akademicką idealizację fizjonomii i postaci ludzkiej (Klimsch, *Głowa artystki Marianny Hoppe*; Kurt Schmid-Ehmen, *Panna Hertha*; Hans Breker, *Popiersie Beethovena*) po dekoracyjną stylizację animalistycznych form (Max Esser, *Szpak*; *Papuga*; *Bóbr*; Fritz Behn, *Sarna z koźlęciem*; *Lampart podrażniony*; Philipp Harth, *Tygrys w ruchu*; Fritz von Graevenitz, *Leżący koń*).

<sup>349</sup> W. [Konrad Winkler], *Współczesna rzeźba niemiecka w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Rzeczpospolita” 1938, nr 17, s. 9; Ciechomski, *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, „Myśl Polska” 1938, nr 9, s. 6.

<sup>350</sup> Gabler, *Conformity in Dissent*, s. 51.

<sup>351</sup> Waclaw Husarski, *Wystawa rzeźby niemieckiej*, „Czas” 1938, nr 114, s. 6.

<sup>352</sup> Winkler, *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich w Inst. Propagandy Sztuki*, „Naprzód” 1938, nr 135, s. 4; idem, *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich w Inst. Propagandy Sztuki*, „Robotnik” 1938, nr 134, s. 4.

- Il. 182. Fritz Schwarzbeck, *Paul Appel*
- Il. 183. Hans Wimmer, *Geheimrat v. Kirdorf*
- Il. 184. Richard Knecht, *Malarz Schwalbach*
- Il. 185. Fritz Klimsch, *Głowa artystki Marianny Hoppe*
- Il. 186. Fritz von Graevenitz, *Leżący koń*

Zauważono również połączenie naturalistycznych przedstawień z migotliwą, wrażliwą na grę światła fakturą o impresjonistycznym rodowodzie (Albiker, *Głowa Ludwiga v. Hofmana*; Hermann Hahn, *Moja żona*; Ulfert Janssen, *Odlewacz gipsu Fuchs*). Chcąc oddać synkretyczny charakter niektórych rzeźb, Jerzy Hulewicz ukuł nowe terminy; analizując prace Richarda Scheibego, pisał, że artysta „impresjonizuje klasycyzm”; zajmując się dziełami Georga Kolbego, stwierdził, że rzeźbiarz „impresjonizuje renesans”<sup>353</sup>. W efekcie poczynionych na ekspozycji w IPS obserwacji zdecydowana większość recenzentów orzekła, że niemożliwe jest wskazanie wystarczająco jednorodnego zespołu morfologicznych cech, budzącego konotacje z pojęciem stylu, w szczególności narodowego<sup>354</sup>.

- Il. 187. Kurt Schmid-Ehmen, *Panna Hertha*
- Il. 188. Hermann Hahn, *Moja żona*
- Il. 189. Ulfert Janssen, *Odlewacz gipsu Fuchs*

Komentatorzy zauważyli też, że o ile wystawa sztuki sowieckiej manifestowała kult krzepkiego proletariusza, o tyle wystawa rzeźby niemieckiej demonstrowała przejawy innej zlaicyzowanej religii – kultu heroicznego Aryjczyka, zdrowego, nagiego, muskularnego i silnego. Psychofizyczne wyróżniki nordyckiej rasy miał intensyfikować monumentalny wymiar posągów, a teatralizacja gestu i patetyczna ekspresja służyły ewokacji zwycięskiego ducha germańskiego narodu<sup>355</sup>. W kluczowym dla wymowy ekspozycji posągu Brekera *Prometeusz* Adam Czermiński dostrzegł „groźną, statyczną potęgę Germanii, nie

<sup>353</sup>Hulewicz, *Wystawa współczesnej rzeźby niemieckiej w Warszawie*, s. 34. Należy podkreślić, że chropawa, szkicowa faktura stanowiła antytezę gładzi rzeźb klasycyzujących, spełniających kryteria sztuki oficjalnej.

<sup>354</sup>Ines Schlenker, podsumowując badania nad sztuką nazistowskich Niemiec, wskazała „klęskę reżimu w kreowaniu narodowo socjalistycznej sztuki. [...] sztuka Trzeciej Rzeszy była nadal mocno zakorzeniona w przeszłości. Hitler musiał zadowolić się wytworzeniem masy artystów imitujących style XIX wieku” [tłum. I. K.] (*Defining National Socialist Art*, s. 104).

<sup>355</sup>*Rzeźba współczesna Niemiec. Monumentalna wystawa w IPS-ie*, „Express Poranny” 1938, nr 51, s. 5; Podoski, *Wystawa rzeźby niemieckiej*, „Myśl Narodowa” 1938, nr 21, s. 332-333.

zaktywizowaną jeszcze [...]. Wspaniałe torsy mężów, mocne kształty niemieckich Brunhild – brak zniewieściałych efebów i pomadkowych Gretchen – oto niemiecka populacja, z której wyrośnie bóg wojny – jakiś nie wyrzeźbiony jeszcze Wotan. Prototypem tej siły i mocy idącej z ciała ludzkiego jest »Prometeusz« – dominujący nad całą galerią wystawionych eksponatów. On to właśnie, ten niemiecki Prometeusz, niesie ludzkości nowy ogień w postaci gorejącej żagwi»<sup>356</sup>.

Il. 190. Arno Breker, *Prometeusz*

Il. 191. Philipp Harth, *Tygrys w ruchu*

„Ogień, czy wojnę?” – pytał retorycznie krytyk<sup>357</sup>. W charakteryzującej się dekoracyjną stylizacją rzeźbie animalistycznej Czermiński dostrzegł upostaciowanie tych samych tendencji co w *Prometeuszu*.

„tygrys w ruchu” – symbolizujący rozpętaną już siłę. Mocne, napięte mięśnie, zdecydowanie, wola, zła, przerażająca paszcza – oto obraz tego, czym może stać się ta statyczna potęga, skoro rozpęta się ją i wprawi w ruch. Innym memento jest rzeźba „podrażnionego lamparta” – wściekłego, skręconego ze złości zwierza, z łapą podniesioną do ciosu, który zawisł w powietrzu. – Czyżby postacie tych królewskich zwierząt personifikowały obudzenie się i erupcję sił drzemiących w dzisiejszych klasycznych, „pokojowych” Niemczech? – zastanawiał się Czermiński<sup>358</sup>.

Przeważająca część krytyków osiągnęła konsensus co do oceny warsztatowego poziomu prezentowanej w IPS rzeźby. Większość chwaliła techniczny kunszt niemieckich rzeźbiarzy, szczególnie starszego pokolenia, wycucie specyfiki obrabianego materiału i opanowanie rozmaitych technik (brązowe odlewy, gliniane modele, odkuwanie w kamieniu, opracowywanie drewna)<sup>359</sup>. Pozytywny odbiór manualnych umiejętności Niemców zbieżny był do pewnego tylko stopnia z przekonaniem Ritticha, iż warsztatowa finezja i respekt dla jakości stosowanego materiału składały się na idiosynkratyczny charakter niemieckiej rzeźby.

<sup>356</sup>Adam Czermiński, *Swastyka – dluto – i kielnia. Wystawa współczesnej rzeźby niemieckiej w Warszawie*, „Polonia” 1.05.1938, s. 5.

<sup>357</sup>Ibidem. Intuicje Czermińskiego potwierdziły m.in. badania Wolfganga Fritza Hauga (*Ästhetik der Normalität. Vor-Stellung und Vorbild. Die Faschisierung des männlichen Akts bei Arno Breker*, w: Behnken, Wagner (red.), *Inszenierung der Macht*, s. 79-102) i Silke Wenk (*Aufgerichtete Weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus*, w: Behnken, Wagner (red.), *Inszenierung der Macht*, s. 103-118).

<sup>358</sup>Czermiński, *Swastyka – dluto – i kielnia*.

<sup>359</sup>Pruszkowski, *Rzeźbiarze niemieccy w I.P.S.*, s. 7; Maria Liwska, *Z wystawy w IPS-ie. Wystawa współczesnej rzeźby niemieckiej*, „Kultura” 1938, nr 24, s. 7; Husarski, *Wystawa rzeźby niemieckiej*; Kleczyński, *Rzeźba niemiecka*; Hulewicz, *Wystawa współczesnej rzeźby niemieckiej w Warszawie*; Czyżewski, *Współczesna rzeźba niemiecka w IPS-ie*, s. 6.



Techniczną biegłość rzeźbiarzy chwalili bowiem komentatorzy także przy okazji ekspozycji sztuki włoskiej i francuskiej, jakie miały miejsce w 1935 r. w warszawskim IPS<sup>360</sup>. Zasada warsztatowej perfekcji i „prawdy materiału” obowiązywała poza tym także polskich rzeźbiarzy (szczególnie w kręgu warszawskiej ASP i Bloku Zawodowych Artystów Plastyków), podobnie jak neotradycjonalistów w całej Europie lat 30.; trudno było więc uznać te cechy za specyficznie niemieckie<sup>361</sup>.

Większość krytyków uważała, iż – podobnie jak w przypadku Związku Sowieckiego – wprężenie sztuki w jarzmo totalitarnej ideologii zniweczyło pierwiastek kreatywności i twórcze poszukiwania, zniszczyło rzeźbiarską inwencję, sprowadzając sztukę rzeźbienia do poziomu rzemieślniczej wytwórczości<sup>362</sup>. „Sztuka na usługach polityki, działająca w myśl jej nakazów i w określonych ramach, była i będzie zawsze niezdarnym instrumentem. Sztuka pod dyktandem jest po prostu nonsensem” – podsumował swe wrażenia z niemieckiej wystawy recenzent „Kuriera Porannego” w artykule pod znamienym tytułem *Chybione strzały propagandy*<sup>363</sup>.

Warto zauważyć, że opinie najbardziej przenikliwych recenzentów, podejmujących rozważania na temat upolitycznionej estetyki i ideologicznego zawłaszczenia sztuki przez sprawujące władzę elity, antycypowały pod wieloma względami konkluzje współczesnych nam badaczy zajmujących się polityką kulturalną totalitarnych i autorytarnych reżimów<sup>364</sup>. Stosując analityczne narzędzia i interpretacyjną terminologię właściwą dla dominującego w Europie lat 30. dyskursu krytycznego, niektórzy spośród polskich komentatorów zdołali uchwycić retoryczny wymiar sztuki propagandowej, jej instrumentalną wobec politycznych celów funkcję i rolę legitymizowania władzy, ale także niezdolność do zupełnego sprostania wymogom

---

<sup>360</sup> Por. rozdz. *Ku szczęściu narodu i Szlachetny klasycyzm*.

<sup>361</sup> Husarski, *Wystawa rzeźby niemieckiej*, s. 6.

<sup>362</sup> Strakun, „*Entartete Kunst*”, s. 7.

<sup>363</sup> ha. jot., *Chybione strzały propagandy*.

<sup>364</sup> Hellmut Lehmann-Haupt, *Art under a Dictatorship*, New York 1954; Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963; Jodef Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich*, Gütersloh 1963; Otto Thomae, *Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitarbeit im Dritten Reich*, Berlin 1978; Berthold Hinz, *Art in the Third Reich*, New York, 1979; *Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre*, kat. wyst., Akademie der Künste, Berlin 1983; Reinhard Merker, *Die bildende Kunst im Nationalsozialismus: Kulturideologie-Kulturpolitik-Kulturproduktion*, Köln 1983; Brandon Taylor, Wilfried van der Will (red.), *The Nazification of Art. Art Design Music Architecture and Film in the Third Reich*, Winchester 1990, s. 1-52; Glenn Cuomo (red.), *National Socialist Cultural Policy*, New York 1995; Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill 1996; Richard Etlin (red.), *Art, Culture, and Media under the Third Reich*, Chicago–London 2002; Joan L. Clinefelter, *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*, Oxford, UK 2005, s. 25-44, 99-124; Jonathan Huener, Francis R. Nicosia, *Introduction: The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*, w: Huener, Nicosia (red.), *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*, New York 2006, s. 1-14.

administracyjnego aparatu (tym bardziej że arbitralnie narzucane normy estetyczne nie były ściśle sformułowane). Szereg krytycznych opinii dotyczących wystaw sztuki państw totalitarnych prowadziło do konkluzji, że ideologizacja sztuki grozi unicestwieniem wartości estetycznych. Dyktat władzy zabija sztukę – tak można by streścić sens wypowiedzi wielu komentatorów skonfrontowanych z „eksportowym wizerunkiem” III Rzeszy<sup>365</sup>. W świetle współczesnej historiografii należałoby jeszcze dodać, że powstającą w czasach nazizmu rzeźbę podporządkowywano propagandowym celom niezależnie od intencji twórców (w różnym stopniu zaangażowanych w realizację wytycznych Hitlera, konformistycznych bądź zdysansowanych w stosunku do reżimu). Aparat władzy poddawał wybrane prace wtórnemu ideologicznemu zainfekowaniu, poprzez nadawanie odpowiednich tytułów przypisywał im alegoryczne znaczenia o nacjonalistycznym zabarwieniu (kobiece akty przedstawiane jako personifikacje Germanii), nawet wówczas, gdy ich formalno-ekspresyjna charakterystyka nie była w pełni zgodna z estetycznym gustem Führera<sup>366</sup>. Mimo tego utylitarnego aspektu rzeźba nie sytuowała się w centrum polityki kulturalnej III Rzeszy. W zestawieniu z modelową *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, która gromadziła tysiące olejnych obrazów, rzeźb i grafik, nadano wysłanej do Warszawy wystawie zredukowany do rzeźby zakres i podrzędny w hierarchii niemieckich priorytetów status.

---

<sup>365</sup>Mieczysław Skrudlik, krytyk o skrajnie prawicowych poglądach, podsumował swe obserwacje niemieckiej sztuki rzeźbienia w diametralnie odmienny sposób: „Jeżeli wroga Trzeciej Rzeszy propaganda przedstawia dzisiejsze Niemcy jako jeden obóz wojskowy czy koszary z całym ich »drylem«, brutalnością i waleniem podkutych obcasów [...] w rytm marszów i musztry – to współczesna sztuka niemiecka zadaje stanowczy kłam tego rodzaju deformowaniu oblicza Rzeszy. Sztuka ta [...] mówi wprawdzie o sile, manifestuje tę siłę, cechującą odrodzone Niemcy – ale zarazem daje świadectwo prawdzie innej, odzwierciedla bowiem głębokie życie wewnętrzne, pełne harmonii i uczucia. Tak jest, właśnie uczucia! Uczucia godnego siły”. (*Rzeźba niemiecka w Warszawie*).

<sup>366</sup>Nicolai, *Tectonic Sculpture*, s. 334-337; Hartog, *A Clean Tradition?*, s. 34-38.

### III. Rozpad imperium

#### Po upadku monarchii austro-węgierskiej. Wystawa współczesnej sztuki austriackiej

Rozpad imperium Habsburgów, który nastąpił wskutek poniesionej przez Austro-Węgry w czasie I wojny światowej klęski, doprowadził do zasadniczej rekonfiguracji politycznej mapy Europy Środkowej<sup>1</sup>. O ile podporządkowane cesarstwu narody – Polacy, Czesi, Słowacy, Ukraińcy, Rumuni, Chorwaci i Słoweńcy oraz uprzywilejowani Węgrzy – uzyskały państwową suwerenność, o tyle okrojona terytorialnie i osłabiona ekonomicznie Austria liczyła straty<sup>2</sup>. Z wielonarodowego mocarstwa o dualistycznym systemie prawnym przeobraziła się w niewielkie obszarowo państwo o nikłym znaczeniu politycznym. Austriacy decydenci dążyli jednakże do przełamania międzynarodowej izolacji, w której znalazł się kraj po przegranej, i do utrzymania wiodącej niegdyś pozycji na polu kultury, nawiązując do kluczowej do niedawna roli Wiednia, który przyciągał twórców różnych narodowości z siłą niewiele mniejszą niż Paryż i Monachium, dając im szansę artystycznego rozwoju i obecności w międzynarodowym obiegu kultury<sup>3</sup>. Więzy Polaków z c.k. monarchią okazały się w tym względzie trwałe. W 1928 r. Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych wyeksportowało do Wiednia obszerną prezentację rodzimej sztuki, poprzedzoną w 1927 r. mniejszym pokazem<sup>4</sup>. W rewanżu 10 maja 1930 r. otwarto w salach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie ekspozycję sztuki austriackiej. Ceremonię otwarcia uświetniła obecność prezydenta II RP Ignacego Mościckiego, polskich i austriackich oficjeli<sup>5</sup>.

Obfitująca w eksponaty prezentacja (474 prace ponad 100 malarzy, rzeźbiarzy,

---

<sup>1</sup> Historyczny proces rozpadu mocarstwa został przeanalizowany m.in. przez Henryka Batowskiego, *Rozpad Austro-Węgier 1914-1918 (sprawy narodowościowe i działania dyplomatyczne)*, Kraków 1982.

<sup>2</sup> Wraz z rezygnacją cesarza Karola I Habsburga z udziału w rządach oraz w myśl postanowień traktatu wersalskiego 12 listopada 1918 r. została ukonstytuowana parlamentarna Republika Niemieckiej Austrii. Zgodnie z podpisanym przez kanclerza Karla Rennera 10 września 1919 r. w Saint-Germain-en-Laye traktatem nazwę kraju zmodyfikowano; określenie Republika Niemieckiej Austrii zastąpiono nazwą Republika Austriacka. Traktatowe uzgodnienia korygowały granice państwa i zakazywały zjednoczenia Austrii z Niemcami. Określenie Republika Austriacka, odniesione do terytorium pokrywającego się z obszarem dzisiejszej Austrii, było stosowane od 21 października 1919 r. do 12 lutego 1934 r., gdy wprowadzono nazwę Federalne Państwo Austriackie (Jerzy Kozeński, *Austria 1918-1968*, Warszawa 1970, s. 144).

<sup>3</sup> Elizabeth Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, New Haven–London 2006, s. 9-26, 225-231; Agnes Husslein-Arco, Matthias Boeckl, Harald Krejci (red.), *Hagenbund: A European Network of Modernism, 1900 to 1938*, Wien 2014.

<sup>4</sup> *Warszawa. Wystawa współczesnej sztuki austriackiej* (Mieczysław Treter), „Sztuki Piękne” 1930, nr 6, s. 238; Katarzyna Nowakowska-Sito, *TOSSPO – propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz (red.), *Sztuka i władza*, Warszawa 2001, s. 146.

<sup>5</sup> *Warszawa* (Mieczysław Treter), s. 237.

grafików i projektantów przemysłowych) dotyczyła sztuki powstałej po 1918 r., wyznaczającym końcową cezurę w historii mocarstwa Habsburgów. W Warszawie odebrano ją w kontekście wielu innych podróżujących po Europie pokazów artystycznych, pomyślanych jako manifestacja kulturowej odrębności poszczególnych państw narodowych. Jednak w przypadku Austrii ukazanie artystycznych przejawów tożsamości narodowej nie było zadaniem łatwym do zrealizowania. Wprawdzie organizm państwa został mocno osłabiony, a granice zawężone do obszaru niemieckojęzycznego, lecz więzy krwi, zawiązane w niejednorodnej narodowościowo, etnicznie i wyznaniowo populacji habsburskiego cesarstwa, pozostawiły trwałe ślady na społeczeństwie. „Wyrobił się typ Austriaka, który, będąc w istocie Niemcem, [z jednej strony – I. K.] zataił w sobie wiele szorstkich właściwości swej rasy przez liczne związki z elementami obcymi, z drugiej zaś strony wzbogacił swój charakter wieloma od nich nabytymi cechami” – pisał we wstępie do katalogu wystawy Hans Tietze, znany historyk sztuki reprezentujący Wiener Schule der Kunstgeschichte, której filarami byli Franz Wickhoff, Alois Riegl, Max Dvořák i Julius von Schlosser<sup>6</sup>. Koryfeusze tzw. pierwszej szkoły wiedeńskiej, choć nie byli zgodni co do proponowanych metod badawczych, dążyli do stworzenia obiektywnych fundamentów uprawianej dyscypliny, wprowadzenia naukowej płaszczyzny wolnej od estetycznych preferencji i subiektywnego gustu historiografów. Metodologiczna refleksja Tietzego współgrała z idealistyczną teorią Dvořáka sformułowaną w wydanej pośmiertnie w 1924 r. rozprawie *Kunstgeschichte als Geistgeschichte*. Dvořák postrzegał rozwój form artystycznych w relacji do przemian kultury duchowej, filozoficznych tez, religijnego kultu i poezji danej

---

<sup>6</sup>Hans Tietze, *Wstęp*, w: *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 54*, Warszawa 1930, s. 5. Tietze urodził się i wychował w Pradze; w 1893 r. zamieszkał w Wiedniu, gdzie studiował archeologię, historię i historię sztuki pod kierunkiem Wickhoffa, Riegla i Schlossera. W 1913 r. wydał *Methoden der Kunstgeschichte*, rozprawę podsumowującą metodologiczne modele Wickhoffa, Riegla i Dvořáka. Zasadniczy wpływ na ukształtowanie się metody badania dziejów sztuki przez Tietzego wywarła myśl Dvořáka, który zrewidował metodologię Riegla, traktując historię sztuki w kategoriach historii idei i kultury (Ján Bakoš, *Discourses and Strategies: The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History and Related Discourses*, Frankfurt am Main 2013, s. 11-40). Tietze był ponadto współautorem trzynastotomowego inwentarza zabytków *Österreichische Kunsttopographie* i uznanym reformatorem systemu austriackiego muzealnictwa (urządził m.in. sprofilowane epokowo galerie wiedeńskiego Belvedere). Był entuzjastą sztuki awangardowej, zwłaszcza ekspresjonistycznego malarstwa Oskara Kokoschki. W 1912 r. opublikował artykuł na temat ugrupowania Der Blaue Reiter, a w 1920 r. wstąpił do Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien. W ramach tego stowarzyszenia zorganizował m.in. w 1924 r. w Neue Galerie wystawę rosyjskiej awangardy, obejmującą prace Kandinskiego, Archipenki i El Lissitzky'ego. W 1930 r. opublikował w Wiedniu swoje rozważania na temat sztuki współczesnej *Die Kunst in unserer Zeit* (Riccardo Marchi, *Hans Tietze and Art History as Geisteswissenschaft in Early Twentieth-Century Vienna*, *Journal of Art Historiography* 2011, nr 5, s. i-xiii, 14-46).

epoki<sup>7</sup>. Nawiązując do filozofii dziejów Georga Wilhelma Friedricha Hegla, pojmował twórczość artystyczną jako emanację uniwersalnych wartości duchowych. Tietze zmodyfikował założenia kolegi, osadzając silniej sztukę w kontekście społecznym. W doktrynie Dvořáka dostrzegł bowiem niebezpieczeństwo przeobrażenia historii sztuki w historię intelektualną, zilustrowaną dziełami o charakterze materialnych dokumentów. Dzieło sztuki, pojmowanemu jako samoistny wyraz duchowych jakości, nadał więc aktywną funkcję społeczną<sup>8</sup>.

W katalogowym eseju Tietze przedstawił współczesną sztukę rodzimą jako kontynuację tradycji monarchii habsburskiej, a zarazem jako przejaw esencjonalnych cech charakterologicznych austriackiego narodu. Do psychologicznych wyróżników Austriaków należały według niego wytrwałość, szczerść i uprzejmość, obok sceptycyzmu i nikłej determinacji w działaniu; znamienny miał być także brak fanatyzmu i szowinizmu<sup>9</sup>. W swym psychologizującym aspekcie narracja Tietzego była zbieżna z dyskursem międzywojennych zwolenników neohumanizmu, stosujących pojęcia takie jak „plemienny temperament” i „duch narodu” – kategorie wywiedzione z filozofii kultury Hippolyte’a Taine’a<sup>10</sup>. Choć dysponował pogłębioną samowiedzą metodologiczną, Tietze nie wyjaśnił jednak polskiemu audytorium sposobu, w jaki właściwości duchowe Austriaków zostały przetransponowane na formalne jakości dzieł sztuki.

Większość komentatorów przejęła jednak bezkrytycznie tok myślenia Tietzego, wskazując, iż w prezentowanych pracach znalazła wyraz „dusza narodu”, a konkretnie takie cechy psychologiczne jak „przysłowiowy wiedeński wdzięk, pogoda nastroju, miła niefrasobliwość, szczerza i ujmująca afirmacja życia”<sup>11</sup>. Pewną rolę w ferowaniu takich sądów mogły też odegrać wspomnienia wiedeńskich kontaktów, przywoływane przez relacjonujących wrażenia z wystawy autorów. Charakteryzując Austriaków, Konrad Winkler pisał: „Niemcy austriaccy nie mają wiele wspólnego z charakterem rasy germańskiej –

---

<sup>7</sup>Lech Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*, Warszawa 1974.

<sup>8</sup>Ján Bakoš, *Vienna School Methodological Doctrine: Visions and Revisions. Summary or a Foreshadowing Revision of Orthodoxy?* ([http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/content/imgs\\_h/Reader.pdf](http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/content/imgs_h/Reader.pdf); dostęp: 17.03.2016).

<sup>9</sup>Tietze, *Wstęp*, s. 5.

<sup>10</sup>Por. rozdz. „*Szlachetny klasycyzm*”.

<sup>11</sup>*Warszawa* (Mieczysław Treter), s. 238. Wywodzący się z lwowskiego środowiska akademickiego Mieczysław Treter musiał być zaznajomiony z teorią sztuki Aloisa Riegla i Maxa Dvořáka oraz z modyfikacjami wprowadzonymi przez ich uczniów, którzy skupili się na narodowych idiomach uniwersalnej *Kunstwollen* (por. rozdz. „*Realizm szlachetny*”). Krytyk, w podobny do Tietze’go sposób analizował przejawy specyficznych cech charakterologicznych polskiego narodu w formalnych jakościach sztuki rodzimej (Diana Wasilewska, *Mieczysław Treter. Estetyk, krytyk sztuki oraz "sz.,ra eminencja" międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Kraków 2019, s. 207-210).

cehuje ich wesołe, beztrioskie usposobienie przy równoczesnej zapobiegliwości i pracowitości, zamiłowanie do porządku i żywe poczucie piękna”<sup>12</sup>. „Te zalety życiowe znalazły również wyraz w sztuce” – konkludował krytyk, nie zastanawiając się nad zasadnością bezpośredniego przeniesienia zbiorowych cech charakterologicznych na jakości morfologiczne dzieł sztuki<sup>13</sup>. Wacław Husarski zaś tak podsumował austriackość goszczącej w Zachęcie sztuki: „jak zawsze miła, harmonijna, pełna smaku, jak zawsze umiarkowana i skłonna do konserwatyizmu, jak zawsze unikająca ryzykownych eksperymentów, ale umiejąca zręcznie zastosować postulaty o ustalonej wartości”<sup>14</sup>. Nawet krytyczny wobec doboru eksponatów i aranżacji ekspozycji Wiktor Podoski widział w austriackich przedmiotach użytkowych „niefrasobliwą pogodność”; niemniej jednak w malarstwie nie był już w stanie wskazać „zdecydowanie rasowych odrębności”<sup>15</sup>. Czy w mniemaniu samego Tietzego swoistość sztuki austriackiej, postrzegana w kategoriach semantycznych i morfologicznych, była rzeczywiście uchwytna?

Pomimo że wśród artystów austriackich znajdujemy przedstawicieli narodów obcych, Włochów i Holendrów, Niemców północnych i Czechów, Polaków i Węgrów, z dawna na stałe w Austrii osiadłych, sztuka austriacka jest niemniej jednak samodzielna i swoista, a chociaż nie dąży do stworzenia za wszelką cenę własnego, odrębnego typu, umie jednak na wpływach obcych wycisnąć swoje właściwe piętno

– sugerował krytyk<sup>16</sup>. Uwzględniając znamienne dla habsburskiego imperium wielokulturowość, Tietze przypisał Austrii funkcję zwornika napływających z różnych stron Starego Kontynentu impulsów i tendencji twórczych. Odnosząc się do powojennej reorganizacji wiedeńskich muzeów, którą sam przeprowadził, pisał: „*Raison d'être* Austrii stanowiła i nadal stanowi kulturowa mediacja między północą a południem, wschodem a zachodem [...], to pozostaje zasadniczym celem naszej ziemi” [tłum. I. K.]<sup>17</sup>. W interpretacji Tietzego nie ukształtował się więc w pełni oryginalny, specyficznie austriacki idiom artystyczny; powstał natomiast konglomerat oddziaływań, na które nałożony został raster dobrego smaku i umiaru. Umiarkowany realizm i umiarkowana dekoracyjność, utrzymywał Tietze, to własności typowo austriackie, które posiadli mistrzowie tacy jak znakomity

<sup>12</sup>Konrad Winkler, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, „Polska Zbrojna” 1930, nr 141, s. 8.

<sup>13</sup>Ibidem.

<sup>14</sup>Warszawa (Wacław Husarski), s. 239.

<sup>15</sup>Wiktor Podoski, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej*, „Rzeczpospolita” 1930, nr 139, s. 8.

<sup>16</sup>Tietze, *Wstęp*, s. 6. Por. William M. Johnston, *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*, Berkeley-Los Angeles-London 1983, s. 45-75.

<sup>17</sup>Idem, *Die Zukunft der Wiener Museen*, Wien 1923, s. 12; cyt. za: Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, s. 272.

architekt epoki baroku Johann Bernhard Fischer von Erlach, reprezentant drugiego pokolenia nazareńczyków Moritz von Schwind i uznany akademik Hans Makart. Trudno byłoby bezkrytycznie odnieść się do tej opinii, opartej na apriorycznym założeniu o występowaniu estetycznej wstrzeźliwości w austriackiej sztuce. Monumentalizm i rozmach klasycyzującego baroku Fischera von Erlacha, skomplikowana narracyjność wieloczłonowych kompozycji Schwinda czy wybujała dekoracyjność i zmysłowość malarstwa Makarta nie potwierdzają diagnozy historiografa. Obserwującego wnikliwie przyrodę i życie na prowincji, niepokornego akademika Ferdinanda Geoga Waldmüllera<sup>18</sup> uznał z kolei Tietze za typowego wiedeńczyka, „a nie Austriaka w szerszym pojęciu”<sup>19</sup>. „Wiedeńskość” – podkategoria austriackości – miała więc konotować drobiazgowy realizm, narracyjność oraz aurę sentymentalizmu, liryzmu i cikliwości, jaką ewokowały waldmüllerowskie obrazy, egzemplifikujące dostosowaną do mieszczańskiego gustu biedermeierowską stylistykę. Jednocześnie podkreślił Tietze brak skłonności do teoretycznej refleksji i spekulatywnych rozważań ze strony austriackich twórców, skupionych przede wszystkim na artystycznej praktyce.

W konstruowaniu scenariusza warszawskiej wystawy cezura 1918 r. była istotna nie tylko ze względów historyczno-politycznych, ale także kulturowych. Śmierć Gustava Klimta, Egon Schielego, Kolomana Mosera i Ottona Wagnera w tym właśnie roku przyniosła kres nowatorskiej epoki w życiu artystycznym Wiednia, epoki obfitującej w śmiałe, szokujące ówczesny establishment rozwiązania plastyczne i architektoniczne. Toteż w salach Zachęty były nieobecne odzierające ciało z urody, a duszę ze wzniosłości dzieła Schielego<sup>20</sup>, przeobrażające ludzkie sylwety w ornamentálną płaszczyznę kompozycje młodego Klimta czy ostre kolorystycznie płótna Alberta Parisa von Gütersloha i Antona Faistauera, członków awangardowej Neukunstgruppe; nie zaistniały ekspresyjnie stężone, malowane grubo i zamasyście, bez respektu dla wymuskaney faktury prace Oskara Kokoschki i Maxa Oppenheimera<sup>21</sup>. Nie pojawiły się reminiscencje wiedeńskiej secesji, unikalnej zarówno w

---

<sup>18</sup>Jeremy Howard, *East European Art 1650-1950*, Oxford–New York 2006, s. 38-39.

<sup>19</sup>Tietze, *Wstęp*, s. 6.

<sup>20</sup>Jane Kallir, *Egon Schiele: the Complete Works*, London–New York 1990.

<sup>21</sup>*Vienne 1880-1938: l'Apocalypse Joyeuse*, kat. wyst., Centre Georges Pompidou, Paris 1986; Patrick Werkner, *Physis und Psyche. Der österreichische Frühexpressionismus*, Wien–München 1986; Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, s. 151-156. Paradoksalnie Tietze docenił ekspresjonistyczną sztukę Kokoschki już w 1909 r., gdy u zaledwie dwudziestotrzyletniego artysty zamówił portret ślubny z żoną Eriką Conrat (dziś w kolekcji Museum of Modern Art w Nowym Jorku). Wiedeński ekspresjonizm oddziaływał też silnie na koncepcje Maxa Dvořáka, intelektualnego interlokutora Tietzego. Dvořák opublikował w 1921 r. monograficzne opracowanie *Oskar Kokoschka: Variationen über ein Thema*. Tym bardziej czytelny jest fakt podporządkowania się Tietzego zideologizowanej taktyce organizatorów warszawskiej wystawy.

dziedzinie sztuk plastycznych, jak i rzemiosła<sup>22</sup>. Zniknął tym samym z pola widzenia rewolucyjny ferment, który na przełomie wieków wprowadzili w artystycznym *milieu* Wiednia twórcy Wiener Secession. A przecież modernistyczny Wiedeń był na przełomie wieków artystycznym centrum Europy Środkowej, równoważącym siłę przyciągania Paryża, Monachium czy Rzymu. Paralelne do psychoanalitycznej teorii Sigmunda Freuda próby wyrażenia treści wypartych do podświadomości podjęte przez Schielego, Klimta, Kokoschkę i Oppenheimera, kreujących różne idiomy wczesnego ekspresjonizmu, oraz purystyczne koncepcje Ottona Wagnera, Josepha Marii Olbricha, Josefa Hoffmanna i Adolfa Loosa tworzenia zwartej bryły architektonicznej, klarownie zartykułowanej i pozbawionej ornamentyki, należały do najbardziej radykalnych formuł europejskiego modernizmu początków XX w.<sup>23</sup> Nie zapominając o uwarunkowaniach geopolitycznych, kategoryczne wprowadzenie w warszawskim scenariuszu cezury 1918 r. można więc tłumaczyć tym, iż wyselekcjonowany materiał artystyczny miał przedstawić sztukę austriacką jako umiarkowaną i zrównoważoną, jako „drogę środka”. Zarówno Tietze w swym katalogowym eseju, jak i polscy krytycy w swych recenzjach wskazywali dystans dzielący pokazane prace zarówno od rewolucyjnej moderny, jak i od konserwatywnego akademizmu<sup>24</sup>.

*Gros* uczestniczących w ekspozycji artystów reprezentowało środowisko wiedeńskie; kilku zaledwie twórców związanych było z Grazem i Klagenfurtem<sup>25</sup>. Mimo obiektywistycznych założeń organizatora przedsięwzięcia, związku zawodowego Ständige Delegation der Künstlervereinigungen, zastosowano więc w odniesieniu do eksportowej prezentacji model centralistyczny, marginalizujący prowincjonalne ośrodki, które *de facto* zaczęły po 1918 r. rozwijać się i umacniać. O lekceważeniu peryferyjnych w stosunku do Wiednia środowisk artystycznych, podobnie jak o wyrugowaniu z pola widzenia trendów skrajnie modernistycznych, świadczyło pominięcie w Zachęcie twórców Nötscher Kreis. Członkowie tego ugrupowania o luźnej strukturze, utworzonego w malowniczo położonej w dolinie Gailtal karyńskiej gminie Nötsch, utrzymywali kontakty z Schielem i Kokoschką, podsycając dynamikę i rozszerzając zakres oddziaływania ekspresjonizmu. Sebastian Isepp, Franz Wiegele, Anton Kolig, Anton Mahringer, Gerhart Frankl i Arnold Clementschitsch, choć zachowali tradycyjny repertuar tematyczny (kompozycje figuratywne, portrety, pejzaże,

<sup>22</sup> Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, s. 51-64.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 151-157; Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, David Joselit, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, t. 1: 1900-1944, wyd. 2, New York 2011, s. 52-56.

<sup>24</sup> Podoski, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej*, nr 134, s. 9.

<sup>25</sup> Taki dobór uczestników wystawy podkreślił Konrad Winkler, wskazując jednocześnie na przynależność wiedeńczyków do znaczących stowarzyszeń artystycznych, takich jak Künstlerbund Hagen, Neue Wiener Secession, Kunsthau i Künstlerhaus (*Warszawa austriackiej* (Konrad Winkler), „s. 240).



martwe natury), skupiali uwagę na emocjonalnym wyrazie malarskiej materii, ekspresji ostrych kontrastów chromatycznych, deformującym kształty konturze i fakturalnie wzmocnionej, oddającej psychiczny niepokój plamie barwnej<sup>26</sup>.

## II. 192. Herbert Boeckl, *Portret M. B.*, 1919

Zważywszy na taktykę organizatorów wystawy, nie dziwi eliminacja najwybitniejszego przedstawiciela międzywojennego austriackiego modernizmu – Herberta Boeckla<sup>27</sup>. Dla pochodzącego z Karyntii i należącego początkowo do kręgu Nötsch Boeckla punktem wyjścia był impulsywny sposób malowania Kokoschki. Jego prace z wczesnych lat 20. wyróżniały luministyczne czerwienie zderzone z błękitami i haptyczne walory grubych impastów. W drugiej połowie dekady intensywną chromatykę skojarzył Boeckl z konstrukcyjną dyscypliną Paula Cézanne’a, którego twórczość poznał w Berlinie i Paryżu. Od 1928 r. artysta mieszkał i pracował w Wiedniu, gdzie wyrobił sobie na tyle dobrą reputację, że w 1934 r. zaproponowano mu stanowisko profesora w stołecznej Akademii Sztuk Pięknych, które chętnie przyjął. Nieobecność prac Boeckla w Zachęcie antycypowała marginalizację jego pozycji artystycznej w drugiej połowie lat 30., szczególnie w okresie rządów narodowego socjalisty Arthura Seyssa-Inquarta<sup>28</sup>. Choć Tietze utrzymywał, że właściwości współczesnej sztuki austriackiej „są zrozumiałe, jeśli się na nie patrzy z punktu widzenia historycznego jej [sztuki] związku z przeszłością”<sup>29</sup>, to przeszłość traktował w sposób instrumentalny, dostosowując jej interpretację do bieżącej polityki kulturalnej Republiki Austriackiej, hołdującej tradycyjnym wartościom. To nie idiosynkratyczny ekspresjonizm z kręgu Schielego i Kokoschki czy transponujący założenia kubizmu i futuryzmu wiedeński kinetyzm<sup>30</sup> uznał za wyróżnik dwudziestowiecznej sztuki austriackiej,

<sup>26</sup>Edwin Lachnit, Anton Kolig, Reinhold Bethusy-Huc, red., *Ringeln mit Engel: Anton Kolig, Franz Wiegeler, Sebastian Isepp, Gerhart Frankl*, Wien-Köln-Weimar 1998.

<sup>27</sup>Agnes Husslein-Arco, Jesse Kerstin, Matthias Boeckl, *Werkverzeichnis der Ölbilder, Skulpturen, Fresken und Gobelins*, w: Husslein-Arco (red.), *Herbert Boeckl. Retrospektive*, kat. wyst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Weitra 2009, s. 335-396.

<sup>28</sup> W 1932 r., wraz z przejściem władzy przez kanclerza Engelberta Dollfußa, zapanował w Austrii reżim autorytarny. W polityce zagranicznej Dollfuß szukał przymierza z Mussolinim, niemniej jednak w kraju występowały silne dążenia do zjednoczenia z Niemcami. W dniu 12 marca 1938 r. III Rzesza dokonała Anschlussu Austrii (Kozeński, *Austria 1918-1969*, s. 35)

<sup>29</sup>Tietze, *Wstęp*, s. 5.

<sup>30</sup> W latach 20. osiągnął kulminację Wiener Kinetismus, nurt oparty wprawdzie na doświadczeniach kubizmu i futuryzmu, ale przyswajający także przekazywaną w trakcie podstawowej edukacji w monarchii austro-węgierskiej wiedzę z zakresu geometrii. Nurt ten, tworzony przez Austriaków, Węgrów i Czechów, był zarazem pochodną wiedeńskiej secesji, której estetycznym wyróżnikiem była zgeometryzowana ornamentyka. Wpisujące

lecz kontynuację waldmüllerowskiej poetyki *Gemütlichkeit* – sentymalny w wyrazie realizm, oparty na dobrze opanowanym warsztacie akademickim. W efekcie cezannizująca tektonika kompozycyjna i ekspresjonistyczne traktowanie formy – cechy nadające ton austriackiemu modernizmowi międzywojennych dekad<sup>31</sup>, przejawiały się w pokazanym w Warszawie materiale artystycznym w znikomym stopniu, gdyż naczelną kategorią estetyczną odniesioną do współczesnej sztuki austriackiej był, zgodnie z intencjami organizatorów, umiar.

II. 193. Erwin Pachinger, *Wnętrze chaty*

il. 194. Ernst Bucher, *Przy pracy*

Umiar, jak się przekonali polscy komentatorzy, mógł się przejawiać w rozmaitych konwencjach przedstawieniowych – w realizmie, neoklasycyzmie i modernizmie. Różne odcienie umiarkowanego realizmu dostrzegli recenzenci w malarstwie portretowym, w którym obok fizjonomicznego mimetyzmu docenili zdolność oddania prawdy psychologicznej<sup>32</sup>. Kleczyński wymienił szereg wizerunków odpowiadających, jego zdaniem, kryterium obiektywizmu obserwacji i sugestywnego odtworzenia psychofizycznych cech modela: *Portret mego ojca* Rudolfa Böttgera, *Portret byłego ministra dr. V. Matai* Alberta Janescha, *Portret poety Billingera* Sergiusa Pausera czy *Portret księcia A. Dietrichsteina* Johna Quincy’ego Adamsa<sup>33</sup>. Także w portretowych rzeźbach Alfreda Hofmanna i Ottona Hofnera krytycy uznali realizm ujęcia za walor pierwszoplanowy<sup>34</sup>. W dziedzinie rzeźby największym uznaniem cieszyły się jednak animalistyczne prace Franza Barwiga, dekoracyjnie przestyliżowane, trafnie ujmujące sylwety zwierząt w ruchu i w spoczynku<sup>35</sup>. Jeśli już nie znajomość współczesnej sztuki europejskiej, to intuicja nie zawiodła w tym względzie recenzentów, gdyż Barwig, profesor wiedeńskiej Kunstgewerbeschule, cieszył się pod koniec życia (w 1931 r. popełnił samobójstwo) międzynarodową reputacją jako wybitny

---

się w tę tendencję obrazowanie cechowała fragmentaryzacja i geometryzacja form oraz oddająca dynamikę ruchu zrytmizowana kompozycja (Gerald Bast, Agnes Husslein-Arco, Herbert Krejci, Patrick Werkner (red.), *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne / Viennese Kineticism. Modernism in Motion*, Wien–New York 2011).

<sup>31</sup>Klaus Albrecht Schröder, *Malerei in Österreich zwischen den Kriegen*, w: Walter Koschatzky, Peter Baum (red.), *Kunst aus Österreich 1896-1996*, München–New York 1996, s. 34-41.

<sup>32</sup>*Warszawa* (Siedlecki), s. 239; Jan Kleczyński, *Wystawa sztuki austriackiej w Zachęcie*, s. 18.

<sup>33</sup>*Ibidem*.

<sup>34</sup>*Warszawa* (Czyżewski), s. 239.

<sup>35</sup>*Ibidem* (Treter, Siedlecki), s. 238-239; Winkler, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, s. 8.

eksponent art déco i neoklasycyzmu<sup>36</sup>. Rozproszenie w salach Zachęty prac, które można było zakwalifikować jako klasycyzujące, spowodował jednak, że komentatorzy nie skonsolidowali w pamięci i nie uwypuklili w swych analizach tej tendencji. Znamiona klasycyzmu uchwycił wprawdzie w obrazie Adolfa Curry'ego *Dziewczyna z wachlarzem* Wiktor Podoski, ale już w stosunku do nieodległego od *Novecento Italiano* czy klasycyzującego skrzydła *Neue Sachlichkeit* Portretu damy Leo Delitza tej kategorii nie odniósł. Odlana z brązu rzeźba Jakoba Löwa *Dwie kobiety*, budząca oczywiste konotacje z archaiczną rzeźbą grecką, również nie została przypisana do neoklasyzystycznego nurtu. Trzeba jednak pamiętać, że dwudziestowieczny klasycyzm, podobnie jak neorealizm, obfitował w rozmaite formuły i warianty, toteż nie zawsze można było na bieżąco dokonać właściwej kategoryzacji.

II. 195. Adolfa Curry, *Dziewczyna z wachlarzem*

II 196. Leo Delitz, *Portret damy*

II. 197. Jakob Löw *Dwie kobiety*

Uwagę warszawskiej krytyki przyciągnęły ponadto rysunkowe prace Austriaków, głównie akwarele. Dodatnie wrażenie zrobiły na Winklerze i Podoskim akwarele Anny Lesznai i Ferdinanda Kitta<sup>37</sup>. W zbiorze prac Kitta znalazła się kompozycja o tematyce religijnej, *Vergine Maria*; tematyce sprzyjającej nawiązywaniu do konwencji i schematów przedstawieniowych dawnych mistrzów. Motywy sakralne, występujące w twórczości (zazwyczaj rysunkowej i graficznej) kilku zaledwie artystów, m.in. Carry'ego Hausera (*Madonna I, Święta Rodzina*), Heinricha Krausego (*Święty Sebastian*) i Christiana Martina (*Łazarzu, wstań!*), nie zostały jednak w Zachęcie wyeksponowane jako odrębny subnurt czy osobny zbiór tematyczny.

Pozytywnie oceniający wystawę recenzenci podkreślali wysoki poziom artystycznej kultury i estetycznego gustu Austriaków, ich warsztatowy kunszt w dziedzinie poszczególnych mediów oraz wstrzemięźliwość zarówno w adaptowaniu norm realizmu, jak i w przyswajaniu idiomów modernizmu<sup>38</sup>. Komentatorzy byli zgodni co do tego, że koncentracja Austriaków na malarskiej czy rzeźbiarskiej technice przeważała nad pokusą

<sup>36</sup>Adolph Hubert, Almut Krapf, Regine Schmidt, *Kunst in Österreich 1918-1938 aus der Österreichischen Galerie*, kat. wyst., Schloss Halbturn, Wien 1984, s. 68-69.

<sup>37</sup>Winkler, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, s. 8; Podoski, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej*, „Rzeczpospolita” 1930, nr 141, s. 7.

<sup>38</sup>Warszawa (Wacław Husarski, s. 239-240; Podoski, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej*, nr 141, s. 7.

teoretycznej spekulacji i werbalnych metakomentarzy; stłamsiła jednak poszukiwawczą pasję i imperatyw innowacyjności<sup>39</sup>. Organizatorzy wystawy uniemożliwili zresztą polskiej publiczności konfrontację z różnymi odłami austriackiej awangardy, wyodrębniając jedynie pojedynczą salkę na prace, które można było zakwalifikować jako bardzo stonowany wariant tego szerokiego nurtu<sup>40</sup>.

## II. 198. Oskar Laske, *Statek głupców*

Specyficzną formułę modernistycznej składni dostrzegł Franciszek Siedlecki w apokaliptycznej wizji Oskara Laskego, w której sprymityzowana forma i rozbita na szereg symultanicznych epizodów narracja odsyłały do sztuki wielbionego przez artystę Pietera Bruegla starszego<sup>41</sup>. Niemniej jednak zawirowania wewnątrzobrazowej przestrzeni w *Końcu świata* bliższe były ekspresjonistycznej deformacji w malarstwie Jamesa Ensora, będącym kolejnym ważnym punktem odniesienia dla Laskego. Laske, pochodzący z terenów dzisiejszej Ukrainy syn architekta, z wykształcenia także architekt, uformowany w Wiedniu pod okiem Ottona Wagnera, w 1907 r. wstąpił do pozostającego w cieniu Wiener Secession ugrupowania artystycznego Hagenbund<sup>42</sup>. Po 1918 r., gdy Hagenbund zdobył priorytetową pozycję na wiedeńskiej scenie artystycznej, członkowie stowarzyszenia zdystansowali się od przedwojennych nurtów – secesji i ekspresjonizmu – poszukując nowych formuł realizmu, pokrewnych niekiedy niemieckiej Nowej Rzeczowości<sup>43</sup>.

## II. 199. Carry Hauser, *Trucizna*, 1922

## II. 200 Franz Sedlacek, *Pejzaż górski z samochodem*, 1931

---

<sup>39</sup>Warszawa. *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej* (Konrad Winkler), s. 240; Winkler, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, s. 8; Kleczyński, *Wystawa sztuki austriackiej w Zachęcie*, s. 18.

<sup>40</sup>Warszawa (Mieczysław Treter), s. 238.

<sup>41</sup>Ibidem (Franciszek Siedlecki), s. 238.

<sup>42</sup>Cornelia Reiter, *Oskar Laske (1879-1951): Ein vielseitiger Individualist*, kat. wyst., Galerie Welz, Salzburg 1995;

<http://www.oskarlaske.at/en/>; [http://www.richardrhoda.com/index\\_Oskar\\_Laske](http://www.richardrhoda.com/index_Oskar_Laske) (dostęp: 15.04.2016).

<sup>43</sup>Domenica Reichhart, *Neue Sachlichkeit und Realismus. Kunst zwischen den Kriegen*, kat. wyst., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1977; Gabriele Koller, Erika Patka, Brigitte Huck (red.), *Abbild und Emotion. Österreichischer Realismus, 1914-1944*, kat. wyst., Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1984; Gert Ammann, *Bemerkungen zur Malerei der Neuen Sachlichkeit in Österreich*, w: Christoph Bertsch, Markus Neuwirth (red.), *Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938*, Salzburg–Wien 1993, s. 16-24; Klaus Albrecht Schröder, *Neue Sachlichkeit. Österreich 1918-1938*, kat. wyst., Kunstforum Wien, Wien 1995; Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, s. 103-106.

## II. 201 Rudolf Wacker, *Dwie głowy*, 1932

Dla przykładu: ekspresjonistyczny nerw wygasł w późnych latach 20. w twórczości Carry'ego Hausera, uczestnika progresywnego Freie Bewegung<sup>44</sup> w latach 1919-1922, a w okresie 1925-1938 – członka Hagenbundu. W latach 30. artysta porzucił ostatecznie awangardowe rozwiązania na rzecz dekoracyjno-lirycznego realizmu o renesansowej genealogii<sup>45</sup>. Stężona ekspresja i karykaturalne zniekształcenia pozostały natomiast trwałym wyróżnikiem języka plastycznego Laskego, na którego postawie odcisnęła piętno trauma I wojny światowej (pełnił wówczas funkcję artysty frontowego). Uznanie, krajowe i międzynarodowe, zdobył Laske jako malarz, grafik i akwarelista o satyrycznym zacięciu i ezoterycznej wyobraźni<sup>46</sup>. Jego prace zauważone zostały również przez polskich krytyków, którzy dostrzegli odmiennosc twórcy w kontekście bardzo umiarkowanego modernizmu, prezentowanego w salach Zachęty<sup>47</sup>.

Do tego wąskiego grona eksponentów modernistycznego nurtu należał Ernst Huber, podobnie jak Laske, malarz samouk, zaciekawiający prymitywizującą stylistyką, w jakiej ujmował rodzime pejzaże (*Wioska w Górnej Austrii; Wachau*)<sup>48</sup>. Tytus Czyżewski zaliczył do tego kręgu także Heinricha Révy'ego (Chorwata z pochodzenia), Louise Merkel-Romé (malarzkę o żydowskim rodowodzie), Friedę Salvendy (artystkę o słowackich korzeniach) i Aloisa Leopolda Seibolda, nadając im miano „lewicowych modernistów”<sup>49</sup>. Wykonany w prymitywizującej manierze obraz *Szermierze* Révy'ego potwierdzał jednakże „drogę środka”, obraną między biegunami radykalnego modernizmu i ortodoksyjnego tradycjonalizmu przez tych Austriaków, którzy poszukiwali nowych idiomów realizmu – realizmu narracyjnego, ale odległego do swych dziewiętnastowiecznych korzeni, postrzeganego przez pryzmat „sztuki muzealnej”, często nawiązującego do dzieł Pietera Bruegla starszego.

## II. 202. Ernst Huber, *Wieśniaczki pracujące w zagajniku*, 1931

## II. 203. Heinrich Révy, *Szermierze*

---

<sup>44</sup>Elizabeth Clegg podkreśliła postępowy charakter tego stowarzyszenia, czynnego w Wiedniu, który w okresie 1919-1920 zyskał przydomek „czerwonego”, m.in. ze względu na otwartość w stosunku do twórców pochodzących z nieaustro-niemieckich obszarów byłej monarchii. Polityczne podziały w powojennej Austrii spowodowały, że opanowana przez socjaldemokratów stolica sytuowała się w opozycji do prochadecko zorientowanej reszty kraju (ibidem, s. 230).

<sup>45</sup>Warszawa (Winkler), s. 240.

<sup>46</sup>Reiter, *Oskar Laske (1879-1951)*.

<sup>47</sup>Warszawa (Winkler), s. 240.

<sup>48</sup>Ibidem (Siedlecki), s. 239.

<sup>49</sup>Ibidem (Czyżewski, Winkler), s. 239, 240.

II. 204. Alois Leopold Seibold, *W gaju oliwnym*

II. 205. Frieda Salvendy, *Praga*

Zarówno Merkel-Roméé, jak i Salvendy, cieszyły się na tyle dużym uznaniem, iż jako jedne z bardzo nielicznych artystek uzyskały status stowarzyszeniowy z Hangenbuntem. Ich sztuka mieściła się w ogólnych ramach programowych Hagedunddu, zrywającego więz z secesyjną dekoracyjnością i ekspresjonistycznym dramatyzmem. Mroczną chromatykę i swobodę duktu pędzla ekspresjonistów zachował natomiast w swych olejnych płótnach Seibold, którego twórczość reprezentowały jednak w Zachęcie głównie ryciny – akwaforty i litografia.

Siedlecki, artysta i krytyk o symbolistycznej genealogii, wrażliwy był przede wszystkim na ewokujące metafizyczne treści pejzaże. Stąd jego zachwyt dla luministycznych efektów w panoramicznym ujęciu górskich szczytów Hedwigi Schauenstein (*Ciąg ptaków*). Prawdę odczuwania natury z kolei egzemplifikowały doskonale, zdaniem Jana Kleczyńskiego, miękko i swobodnie malowane pejzaże wiejskie Franza von Zülowa<sup>50</sup>. Imperatyw swojskości nie spowodował jednak, trzeba to przyznać, ograniczenia tematyki pejzażowej i rodzajowej wyłącznie do motywów rodzimych. Włączenie czeskich (Valerie Czepelka), słowackich (Tibor Gergely, Rudolf Konopa, Wilhelm Legler, Frieda Salvendy), słoweńskich (Georg Mayer-Marton) i chorwackich (Alois Leopold Seibold) widoków do scenariusza wystawy mogło po części wynikać z przywiązania do rodzinnych stron artystów, którzy nie byli rodowitymi, niemieckimi Austriakami. Decyzja taka mogła jednak być skutkiem nostalgii za utraconym mocarstwem, rozciągającym się do niedawna na dużym, wielonarodowym i wieloetnicznym terytorium Europy Środkowej. Na ekspozycji w Zachęcie przyciągały wzrok także pejzaże malowane podczas studyjnych podróży twórców poszukujących atrakcyjnych motywów we Francji (László Gábor, Felix Albrecht Harta, Erich Miller-Hauenfels), Włoszech (Franz Elsner, Jehudo Epstein, Tibor Gergely, Georg Mayer-Marton, Otto Trubel) i Niemczech (Ferdinand Kruis), a nawet w Egipcie (Alfred Gerstenbrand). Takie otwarcie sztuki austriackiej na inne kraje miało świadczyć o jej europejskości, do której aspirowali twórcy w wielu państwach narodowych Starego Kontynentu, dbając jednocześnie o zaakcentowanie własnej tożsamości narodowej. Już w 1873 r. Miroslav Tyrš pisał: „trzeba powtórzyć z całą mocą, że nie żyjemy tylko w Czechach, ale także w Europie”<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>51</sup> Vendula Hnídková (red.), *Národní styl: kultura a politika*, Praha 2013, s. 153.

II. 206. Georg Mayer-Marton, *Port w Malcesine*

II 207. Alfred Gerstenbrand, *W Kairze*

Na ekspozycji znalazł się również widok z Capri, utrwalony przez Henryka (Heinricha) Rauchingera, malarza urodzonego w Krakowie, ucznia Jana Matejki, który kształcił się także w Wiedniu i Rzymie, by ostatecznie wybrać austriacką stolicę jako stałe miejsce zamieszkania. Obecności prac Polaka nie zauważyli jednak warszawscy recenzenci; nie zorientowali się także co do polsko-żydowskiego pochodzenia urodzonego na terenach Białorusi Jehuda Epsteina<sup>52</sup>. Wacław Husarski jako jedyny przypomniał, jak wielu Polaków zdobywało artystyczną edukację i szlify w Wiedniu, który – obok Paryża i Monachium – był jednym z najatrakcyjniejszych celów pielgrzymek artystycznych w Europie<sup>53</sup>. Emblematycznym przykładem w tym względzie był silnie związany z naddunajską metropolią Artur Grottger.

Podobnie jak w odniesieniu do innych oficjalnych wystaw państw narodowych, pojawiła się w rozważaniach krytyków kwestia (nie)istotności obcych wpływów artystycznych w sztuce gości. Tytus Czyżewski, artysta o modernistycznej proweniencji i kolorystycznych afiliacjach, rozpatrywał to zagadnienie na przykładzie impresjonizmu, dowodząc, że austriacki wariant tego nurtu daleki był od francuskiego wzorca<sup>54</sup>. Tezę o „osobności” sztuki austriackiej wsparł także konstatacją, niczym zresztą niepopartą, o głębokiej asymilacji przez Austriaków zasad kubizmu i ekspresjonizmu; nie wspomniał przy tym o oryginalnych, idiosynkratycznych idiomach ekspresjonizmu wiedeńskiego. Dostrzegł natomiast wpływ Courbeta, w istocie nietrafnie, w silnie przestylizowanym obrazie Josefa Dobrowsky’ego *Dziewczyny w oknie*.

II. 208. Josef Dobrowsky, *Dziewczyny w oknie*

Dobrowsky, jeden z najbardziej znaczących malarzy austriackich okresu międzywojennego, twórca czeskiego pochodzenia (urodzony w Karlowych Warach w 1889 r., od 1934 r. członek ugrupowania Praska Secesja), malując w latach 20. nasycone kolorystycznie pejzaże i sceny rodzajowe, nawiązywał głównie do twórczości Pietera Bruegla starszego i taki właśnie typ

---

<sup>52</sup> Namalowany przez artystę *Portret staruszki* wyróżnił Wiktor Podoski (*Wystawa współczesnej sztuki austriackiej*, nr 141, s. 7).

<sup>53</sup> *Warszawa* (Husarski), s. 239.

<sup>54</sup> *Ibidem* (Czyżewski), s. 239.

prymitywizacji dostrzec można było w *Dziewczynach w oknie*<sup>55</sup>. Równie chybione było wskazanie przez krytyka Gustave'a Doré'go jako antenata Fritza Zerritscha młodszego, artysty, który wprawdzie zręcznie opisywał formy linią, lecz preferował osadzony w realiach wsi realizm, w niczym nie dorównując mistycznym wizjom Francuza<sup>56</sup>. W odniesieniu do nowych idiomów realizmu natomiast Czyżewski wyróżnił *Budy w Praterze* Sergiusa Pausera, adepta monachijskiej ASP, zafascynowanego w młodości sztuką Maxa Beckmanna, Ludwiga Kirchnera i Ottona Dix'a. Po powrocie do Austrii w latach 20. Pauser wypracował malarską formułę pokrewną niemieckiej Nowej Rzeczowości<sup>57</sup>. Wiktora Podoskiego zaciekał jego obraz *Murzyn*, głównie ze względu na walory kolorystyczne.

II. 209. Albin Egger-Lienz, *Ostatni Dance Macabre*, 1921

II. 210. Franz Sedlacek, *Wieczorny pejzaż*, 1925

II. 211. Rudolf Wacker, *Martwa natura ze szprotkami*, 1931

II. 212. Wilhelm Thöny, *Nowy Jork, East River*, 1936

Studiujący również w Monachium Wilhelm Thöny z kolei przyciągnął uwagę Czyżewskiego swym *Miastem w nocy*, pejzażem wpisującym się w ekspresjonistyczną poetykę, zaskakującym mroczną chromatyką i impastową fakturą<sup>58</sup>. Krytyka interesowali bowiem przede wszystkim malarze o kolorystycznej orientacji i w tym zakresie celnie wybierał prace o istotnych walorach artystycznych; z aprobatą wymieniał nazwiska takie jak: Adolf Christl, Ferdynand Kitt, Georg Mayer-Marton, Felix Albrecht Harta i Richard Harlfinger<sup>59</sup>. Mroczna, nasyciona chromatyka prac Harlfingera (członka i prezesa Wiener Secession w latach 1917-1919), ich symboliczna aura i dramatyczny ton, wskazywały jednak na bliższe pokrewieństwo z ekspresjonizmem niż z estetyzującym koloryzmem o paryskiej genealogii.

II. 213. Richard Harlfinger, *Tecza*

---

<sup>55</sup>Herbert Zemen, *Josef Dobrowsky 1889-1964, ein Künstlerbildnis*, Wien 2007.

<sup>56</sup> Obraz ten Kleczyński trafniej skojarzył z malarską techniką i kolorystyką Giovanniego Segantiniego (*Wystawa sztuki austriackiej w Zachęcie*, s. 18).

<sup>57</sup>Angela Pauser (red.), *Sergius Pauser 1896-1970. Ölgemälde*, kat. wyst., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1996. Własne warianty Nowej Rzeczowości wypracowali w drugiej połowie lat 20. także Rudolf Wacker, Rudolf Lehnert, Franz Sedlacek, Karl Sterrer, Franz Lerch, Ernst Nepo, Otto Rudolf Schatz, Georg Jung, Herbert von Rey-Hanisch, Albin Egger-Lienz i Alfons Walde. Najsilniejszy oddźwięk nurt *Neue Sachlichkeit* znalazł w Tyrolu (Schröder, *Malerei in Österreich zwischen den Kriegen*).

<sup>58</sup>Otto Breicha, *Wilhelm Thöny. Sein Werk im Rupertinum*, Salzburg 1997.

<sup>59</sup> Nie zatrzymał się natomiast Czyżewski przy wyraźnie fowizującym *Portrecie pani G.B.L.* autorstwa Friedy Salvendy, malarki pozostającej pod urokiem Matisse'a.



## II. 214. Felix Albrecht Harta, *Portret pani Sz*

Nie budziły natomiast wątpliwości francuskie refleksy w twórczości Felixa Albrechta Harty. Urodzony w Budapeszcie, wykształcony jako malarz w Monachium i Paryżu, Harta obracał się w młodości w kręgu Klimta, adaptując poetykę ekspresjonizmu. Kilkakrotne pobyty we Francji skłoniły go jednak do zmiany stylistyki na postimpresjonistyczną. O ile w wysoko ocenionym przez Czyżewskiego *Cagnes sur mer* Harty ciepła, rozjaśniona paleta barwna dopełniała cezannizujący porządek kompozycyjny, o tyle uhonorowany w 1929 r. Państwową Nagrodą Austrii *Portret pani Sz*. jego autorstwa zdradzał już wyraźnie Manetowskie inspiracje. Cezannizująca dyscyplina czytelna była także w chwalonych przez krytyków pejzażach Georga Mayera-Martona<sup>60</sup>, urodzonego w węgierskim Győr, adepta wiedeńskiej i monachijskiej akademii, artysty, który cieszył się znakomitą reputacją w międzywojennej Austrii, dzięki czemu powierzono mu funkcję wiceprezesa najbardziej znaczącego w tym okresie stowarzyszenia – Künstlerbund Hagen<sup>61</sup>. By dopełnić rejestr czynnych w Austrii malarzy korzystających z doświadczeń sztuki francuskiej (impresjonizmu w pierwszym rzędzie), Konrad Winkler wymienił jeszcze Franza Elsnera (*Lago Maggiore*) i Lászlą Gábora (*Cross de Cannes*).

Winkler podjął próbę wyjaśnienia podatności Austriaków na francuskie wpływy artystyczne, wprawdzie ograniczone, ale faktycznie istniejące. Jako były formista, postrzegał Francję jako kolebkę sztuki nowoczesnej.

[...] jeśli chodzi o sztukę francuską, to refleks ów wydawał się tym mocniejszy, że padał na te same płaszczyzny duchowego i umysłowego życia narodu, co na ziemi francuskiej. Powinowactwo duchowe obu tych różnych sobie nacji, nie jest bynajmniej czymś przypadkowym. Stara, wyborowa kultura narodów południowych, podobne warunki klimatyczne, bliskie sąsiedztwo Italii i związki rodowe z Francją i Hiszpanią – nadały instynktom i upodobaniom plastycznym artystów austriackich, cechy niemal romańskie – przekonywał krytyk<sup>62</sup>.

Przesłanki filozoficznego determinizmu Hippolyte'a Taine'a połączył więc Winkler z elementami historii dynastycznej Europy i propagowaną przez adepta szkoły wiedeńskiej, Tietzego, ideą uniwersalnej Kunstwollen, która materializuje się w narodowych idiomach stylistycznych. Tak postrzegany amalgamat zapożyczeń wpisywał się, zgodnie z logiką

<sup>60</sup>Podoski, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej*, nr 141, s. 7; Winkler, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, s. 8.

<sup>61</sup>Regine Schmidt, *Georg Mayer-Marton, 1897-1960*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1986.

<sup>62</sup>Winkler, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, s. 8.

argumentacji Winklera, w obszar kultury łacińskiej, wspólnego dziedzictwa Włochów, Francuzów, Hiszpanów i Austriaków. Pamiętać przy tym należy, że Polska także aspirowała do spuścizny łacińskiej Europy. Warto w tym miejscu zacytować obszerniejszy fragment wywodu krytyka, gdyż był on symptomatyczny dla międzywojennego dyskursu historiograficzno-krytycznego, w dowolny sposób szermującego historyczną faktografią dla umotywowania bieżących ideologii.

Z tej to tradycji Karolów V-tych i innych mecenasów włoskiego odrodzenia na ziemiach austriackich feudałów – dalej z tradycji klasyków – eklektyków i mocno spóźnionych epigonów włoskiego baroku, jak Fischer von Erlach [...] zrodziła się ta sztuka, zbyt może powściągliwa i mało samodzielna – lecz bądź co bądź głęboko kulturalna, w swych ciepłych tonacjach barwnych żywa, smaczna i lekka w formie i strukturze, a przytakująca z całym zapalem radości życia i słońca<sup>63</sup>

– puentował Winkler. Specyfika austriackiej sztuki w jego ujęciu, podobnie jak w interpretacji pozostałych polskich komentatorów idących tropem Tietzego, zasadzała się więc na ewokacji znamienych dla Austriaków cech duchowych, wywodzących się łacińskiego pnia kulturowego.

Wiktor Podoski jako jedyny spośród krytyków próbował przeanalizować zależności, jakie w powojennej Austrii zaistniały między oficjalnym mecenatem artystycznym, a środowiskiem twórców<sup>64</sup>. W jego rozumieniu, zaważyła na tych relacjach zmiana ustroju politycznego z monarchii o imperialnym charakterze na silnie okrojona terytorialnie i osłabiona gospodarczo demokratyczną republikę. Opiekuńczą rolę i funkcję patrona przejęło od cesarskiego dworu, jego arystokratycznych przybudówek i kościoła, laickie państwo, którego polityka kulturalna miała znacznie szerszy zakres i większe znaczenie społeczne niż estetyczne predylekcje i wybory szlachetnie urodzonych elit<sup>65</sup>. Jednym z wehikułów masowego dostępu do sztuki był, w ujęciu Podoskiego, rozwijający się intensywnie przemysł artystyczny. Właśnie ze względu na istotną wagę tej przodującej w Austrii dziedziny, nie zadowolili krytyka sposób prezentacji designerskich wyrobów przemysłowych w Zachęcie. „[...] te galanteryjne okrucy, które zgrupowano w jednej, zresztą bardzo miło urządzonej salce, nie mówią nam nic. Są to reklamowe eksponaty rozmaitych firm wiedeńskich. Umieszczono je przy tym nie wiadomo po co, niezmiernie nisko, prawie na poziomie podłogi, co niesłychanie utrudnia ich oglądanie. Słowem – typowa witryna sklepowa” – ubolewał<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup>Ibidem.

<sup>64</sup>Podoski, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej*, nr 139, s. 9.

<sup>65</sup>Ibidem, nr 139, s. 8.

<sup>66</sup>Ibidem.

Oburzyła go ponadto anonimowość projektantów. „Katalog, gdzie wszystkie [nazwiska] powinny się znajdować nie zawiera nawet najmniejszej wzmianki o nich. Podane są tylko firmy” – konstatował<sup>67</sup>. Zainteresowanie współczesnym designem austriackim stymulowała znajomość wzorcowego rzemiosła artystycznego z kręgu wiedeńskiej Kunstgewerbeshule i Wiener Werkstätte (żadna z tych instytucji nie przysłała jednak eksponatów do Zachęty). Wyroby porcelanowe, szkło, fajanse i emalie firm Maria Schwamberger-Riemer, Wilma Schalk, Friedrich Goldscheider, Rie Gomperz, Augarten Porzellan Fabrik czy Bimini Fabrik przyciągały wzrok zwiedzających z nieodpartą siłą, a zarazem wzbudzały kontrowersje. Polemika, jaka wywiązała się w gronie recenzentów, nie dotyczyła artystycznego poziomu projektowania Austriaków, lecz projektodawców, którzy, jak zauważył Podoski, w zdecydowanej większości pozostali anonimowi. Dla niektórych krytyków był to dowód skromności i poczucia służby społeczeństwu ze strony artystów<sup>68</sup>; dla Podoskiego, wręcz przeciwnie, był to przejaw zawłaszczania myśli twórczej przez właścicieli komercyjnych firm. Z dzisiejszej perspektywy sprzeciw wobec takiej praktyki jest oczywistością.

O ile typowy dla Wiener Werkstätte i ich kontynuatorów design można było uznać za wyróżnik wiedeńskiego środowiska, o tyle zagadnienie austriackości pokazywanej w Warszawie sztuki okazało się trudne do jednoznacznego rozstrzygnięcia. Jej dominującym aspektem był w odbiorze warszawskich recenzentów realizm, realizm umiarkowany, w niektórych wariantach dekoracyjny i skoligacony z koloryzmem, w innych – pokrewny renesansowej stylizacji Nowej Rzeczowości bądź też bezpośredni, bliski dziewiętnastowiecznym prototypom. „Upodobanie do spokojnej, realistycznej sztuki tradycyjnej” uznał za znamiennej cechę twórczości Austriaków Konrad Winkler<sup>69</sup>. Jan Kleczyński zaś dodawał: „dużo realizmu, ale bez impresjonistycznego plamkarstwa, zdrowy rozsądek, mało fantastyczności, umiarkowana dekoracyjność – oto sumaryczna charakterystyka”<sup>70</sup>. Podejmując, w ślad za Tietzem, próbę osadzenia austriackiej sztuki w kontekście społecznym, powiązał Kleczyński wymienione wyróżniki estetyczne z mieszczańskim umiarem i skromnością, które to walory przeciwstawił przebrzmiałej kulturze dworskiego przepychu Habsburgów.

Neorealizm austriacki nie został jednak potraktowany jako konwencja artystyczna szczególnie predystynowana do wyrażania tożsamości narodowej. Zarówno w interpretacji

---

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Jan Kleczyński, *Wystawa sztuki austriackiej w Zachęcie. Malarstwo i przemysł artystyczny*, „Kurier Warszawski” 1930, nr 148, s. 18.

<sup>69</sup> Winkler, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, s. 8.

<sup>70</sup> Kleczyński, *Wystawa sztuki austriackiej w Zachęcie*, s. 17.

Tietzego, jak i w odczuciu polskich krytyków neorealizm był nośnikiem właściwych Austriakom cech psychicznych na równi ze stonowanym neoklasycyzmem i powściągliwym modernizmem. Ewokacja duchowych wartości nie była więc, w ich rozumieniu, ściśle skojarzona z kategoriami stylistycznymi. Na takie rozumienie ekspresyjnego potencjału sztuki oddziaływała zapewne Wiener Schule der Kunstgeschichte, w pierwszej kolejności koncepcje Riegla, Dvořáka i ich akolitów. Zważywszy na przyjęte przez organizatorów wystawy założenia ideowe i chronologiczne ramy pokazu, idiosynkratyczny dla wiedeńskiego środowiska ekspresjonizm i jego pozawiedeńskie formuły, nie uzyskały należytej reprezentacji w salach Zachęty. Uznanie umiaru za kategorię nadrzędną w stosunku do współczesnej sztuki austriackiej, wykluczyło bowiem nurty i postawy skrajne, zarówno radykalnie modernistyczne – kinetyzm i abstrakcję – jak i głęboko konserwatywne. Niemniej jednak znawcy sztuki tak wytrawni jak Mieczysław Treter, Franciszek Siedlecki, Wacław Husarski czy Konrad Winkler uznali, że warszawska prezentacja zapewniła obiektywny, adekwatny i wszechstronny ogląd współczesnej sceny artystycznej w Austrii. Ekspozycja ich zdaniem nie uwypuklała bowiem żadnej tendencji artystycznej i nie promowała wybranych twórców; co do obszarów pominiętych zaś – zdawali się po prostu nie mieć wiedzy<sup>71</sup>. Dziś trudno byłoby jednak podtrzymać ich opinię, gdyż niezaprzeczalnie obraz współczesnej sztuki austriackiej, dalekiej od „rasowej czystości”, został zarysowany przez autorów wystawy tendencyjnie.

### **Artystyczne samookreślenie nowych państw narodowych.**

#### **Czechosłowacja, Rumunia, Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców**

Współczesnych badaczy sztuki i instytucji artystycznych intrygują kwestie dotyczące kulturowych skutków rozpadu austro-węgierskiego imperium i rekonfiguracji politycznej mapy Europy Środkowej<sup>72</sup>. Priorytetowe poznawczo są pytania: jakie odzwierciedlenie na płaszczyźnie sztuki znalazły społeczno-polityczne przeobrażenia w świeżo ukonstytuowanych państwach narodowych? czy powojenną scenę artystyczną w Czechosłowacji, Rumunii, Królestwie Serbów, Chorwatów i Słoweńców zdominowały nurty tradycjonalistyczne czy też opanowała ją radykalna awangarda bądź trendy umiarkowane modernistyczne?

Ze względu na przyjętą w tej książce perspektywę oglądu sztuki poszczególnych

---

<sup>71</sup>Podoski, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej*, nr 134, s. 9; *Warszawa* (Treter, Husarski, Winkler), s. 238-240. Jedynie Tytus Czyżewski uznał, że w Zachęcie można oglądać prace wielu ciekawych indywidualności artystycznych (Ibidem, s. 239).

<sup>72</sup>Batowski, *Rozpad Austro-Węgier 1914-1918*.

krajów przez pryzmat urządzonych w Polsce wystaw zagranicznych, strategie kuratorskie Czechów, Słowaków, Rumunów, Chorwatów i Słoweńców nie zostaną tu szczegółowo omówione. Ekspozycje prezentujące artystyczny dorobek tych nacji nie zostały bowiem w II RP zorganizowane i trudno byłoby dziś w pełni wiarygodnie zrekonstruować historyczne uwarunkowania tej sytuacji. Warto jednak, w celu ogólnej komparatystyki, nakreślić zarys problematyki dotyczącej tożsamościowych modeli propagowanych w wymienionych krajach, by przekonać się, czy polityczne priorytety wpływały tam na kształt artystycznej sceny. Do namysłu skłaniają pytania: czy ogarniająca międzywojenną Europę fala nacjonalizmu znalazła silny oddźwięk w sztuce tych świeżo wyemancypowanych państw? Czy koncepcje narodowej wspólnoty przenikały tam z politycznego dyskursu do teoretyczno-krytycznej refleksji i praktyki artystycznej?

### Czechosłowacja

Na początku lat 20. uformował się w nowo ukonstytuowanej federalnej republice Czechów i Słowaków ruch skupiający pisarzy, muzyków, aktorów, architektów i plastyków ochrzczony mianem Umělecký svaz Devětsil (Związek Artystów o Dziewięciokrotnej Sile), który dawał wyraz utopijnej wizji społeczeństwa bez barier i podziałów, negując izolacjonizm, indywidualizm i spirytualizm ekspresjonistów oraz kubo-ekspresjonistów<sup>73</sup>. Główna linia programowa Devětsil zbliżyła się w 1922 r. do francuskiej awangardy z kręgu „L’Esprit Nouveau”, czemu Karel Teige i Jaroslav Seifert dali wyraz w wydanej w tymże roku *Rewolucyjnej antologii Devětsil*<sup>74</sup>. Głównym medium artystycznym w ramach postulowanej przez protagonistów Devětsil rewolucyjnej „czystej estetyki” stała się obrazo-poezja; stąd określenie „poetyzm”, zapożyczone z poetyki Guillaume’a Apollinaire’a, odnoszone do entuzjastycznie nastawionej wobec otaczającej rzeczywistości postawy, osiągalnej teoretycznie dla każdego, w odróżnieniu od postawy ekskluzywnej, właściwej jedynie profesjonalnym artystom (tym tłumaczyła się fascynacja twórców technikami maszynowej reprodukcji i technologiami massmediów – filmem, fotografią, fotomontażem).

Atrakcyjną alternatywą dla awangardy okazał się jednak wyrastający z modernistycznych źródeł neoklasycyzm. Współistniał on bądź konkurował, a niekiedy był

---

<sup>73</sup>Steven A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*, Cambridge–New York 1999, s. 61. Teoretyk ruchu Karel Teige, wraz z poetą Jaroslavem Seifertem, ogłosili w 1920 r. manifest zatytułowany *Nowa sztuka proletariacka* (Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, s. 236).

<sup>74</sup>Ta „antologia nowego piękna” zawierała teksty Ilji Erenburga o konstruktywizmie, Amédéego Ozenfanta i Charlesa Jeannereta (Le Corbusiera) o puryzmie oraz wypowiedzi Teigego na temat filmu i fotografii (ibidem, s. 237).

tożsamy (kwestia niejednolitego nazewnictwa) z ukierunkowanymi na „tu i teraz” realistycznymi trendami określanymi jako nowy realizm, postkubistyczny realizm, uduchowiony realizm, prymitywizm, sztuka proletariacka, cywilizm i społeczny realizm. Neoklasycyzm miał budzić narodowe konotacje i stać się synonimem stylu narodowego, bardzo pożądanego w młodej federacji Czechów i Słowaków, umacniającej dopiero swój etos, społeczno-polityczne podwaliny i gospodarczą strukturę<sup>75</sup>. To zacieśniające się relacje kulturowe z Francją, która jako pierwsza uznała niezależny status polityczny nowego państwa, wywarły najsilniejszy wpływ na kształtowanie się mapy artystycznych zjawisk w Czechosłowacji<sup>76</sup>. To we Francji osiadł w 1912 r. Otakar Kubín, były członek awangardowej grupy Osmá (Osiem), kubo-ekspresjonista, który jako pierwszy czeski twórca wpisał się w rozpowszechniający się szybko w całej Europie nurt nowego klasycyzmu<sup>77</sup>. Dla malarstwa Kubína z lat 20. znamienne były wyobrażenia ziemskiej idylli, będącej udziałem zastygłych w beczasowym trwaniu wieśniaków, ukazanych w otoczeniu wyidealizowanego, południowo-francuskiego krajobrazu. Wyeksponowany linearyzm form i plastyczność wolumenów, statyka i wewnętrzna równowaga kompozycyjna świadczyły o pilnym studiowaniu w galeriach Luwru mistrzów wczesnego renesansu<sup>78</sup>. W starannie zaaranżowanych martwych naturach Kubín poszukiwał ładu i harmonii, nadając prostym przedmiotom codziennego użytku i mało efektownym owocom natury znaczenie esencjalne, mówiące o elementarnej więzi człowieka z przyrodą. W sposób znamieny dla pokolenia Devětsil obrazy te ewokowały aurę liryzmu i intymizmu.

Il. 215. Otakar Kubín, *Siedzący akt*, 1926

Il. 216. Jan Zrzavý, *Śpiący okęt*, 1935

---

<sup>75</sup>Anna Pravdová, *Otakar Kubín and the Tendencies towards Classicism in Czech Art of the Nineteen-Twenties and Thirties*, w: Irena Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 141. Elizabeth Clegg wskazała, że Václav Nebeský, uznany krytyk, dostrzegł narodowy wymiar w sztuce utworzonego w 1918 r. ugrupowania Tvrdošijní (Josef Čapek, Václav Špála, Vlastislav Hofman, Rudolf Kremlička, Jan Zrzavý, Otakar Marvánek), kontynuującego założenia przedwojennego modernizmu. Grupa była związana ze środowiskiem berlińskiej awangardy skupionej wokół czasopism „Die Aktion” i „Der Sturm”; zrzecznie wpisała się też w wystawienniczy obieg w Niemczech. Do reprezentowania czechosłowackiej sztuki narodowej podczas zagranicznych pokazów aspirowało ponadto stowarzyszenie Manés, związane w Pradze w 1898 r. i zachowujące swój tradycjonalistyczny profil (*Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, s. 232-235).

<sup>76</sup>Dzisiejsi historiografowie widzą w latach 20. i 30. złoty okres artystycznych stosunków czesko-francuskich. Istotne znaczenie dla formacji czeskich tradycjonalistów miała sztuka André Deraina (Pravdová, *Otakar Kubín and the Tendencies towards Classicism in Czech Art of the Nineteen-Twenties and Thirties*, s. 142, 149).

<sup>77</sup>Ibidem, s. 143.

<sup>78</sup>Ibidem, s. 144.

W Czechosłowacji nie ukonstytuowały się jednak grupy o wyraziście klasycyzującym programie<sup>79</sup>. Arkadyjska tematyka, podobnie jak i droga klasycystom zasada kompozycyjnej harmonii, występowała, i to sporadycznie, w twórczości niektórych tylko artystów. Klasycyzująca stylizacja okazała się kusząca dla kilku byłych kubistów, np. Antonína Procházky, niektórych członków ugrupowania Tvrdošijní (Uparci), np. Rudolfa Kremlički, Jiřía Karsa, Jana Zrzavego, Alfreda Justitza), czy paru protagonistów Devětsil, np. Františka Muziki czy Bedřicha Piskača)<sup>80</sup>. Kremlička zaczął gustować w motywie kobiecego aktu, subtelnie modelując karnację i opisując kształty modelek płynnym konturem; Zrzavý z kolei stylizował ludzką postać w konwencji prymitywizującej. Niektórzy eksponenci Devětsil także stosowali początkowo archaizująco-prymitywizującą manierę. W 1923 r. część z nich zrzeszyła się w grupie pod nazwą Nová skupina (Nowa Grupa); w twórczości jednego z członków ugrupowania, Františka Muziki, pojawiły się wówczas reminiscencje monumentalnych aktów malowanych przez Pabla Picassa na początku lat 20. Otto Gutfreund, artysta konsekwentnie realizujący założenia kubizmu w rzeźbie okresu przedwojennego, zainicjował z kolei nurt o neohumanistycznym zabarwieniu zwany „civilismus” (cywilizm), kultywujący „poezję nowoczesnej cywilizacji”<sup>81</sup>, oddający etos pracy w przedstawieniach stypizowanych reprezentantów współczesnego społeczeństwa. Dla wyrażenia nowych treści Gutfreund operował *quasi*-naiwnym językiem plastycznym, preferując technikę polichromowanej terakoty. Ton krytycyzmu społecznego dominował natomiast w sztuce Grupy Społecznej (Miloslav Holý, Karel Holan, Pravoslav Kotík, Karel Kotrba); niemniej jednak obok scen z życia codziennego występowały w obrazowaniu członków ugrupowania idylliczne pejzaże. Neoklasycystyczne tendencje wzmocnili też artyści czynni w Brnie na Morawach i w Koszycach na Słowacji (František Foltýn)<sup>82</sup>.

Trzeba tu przypomnieć, że choć dążenie do konstrukcji czeskiej tożsamości nasiliło się w okresie politycznego odrodzenia państwowości i narodowej emancypacji po 1918 r., to nacjonalistyczne tendencje narodziły się na czeskojęzycznych ziemiach (Czechy i Morawy)

---

<sup>79</sup>Hana Rousová, *Český neoklasicismus dvacátých let. Malba – kresba, 1-2*, Praha 1985/1989; František Šmejkal, Rostislav Švácha, *Devětsil. Česká výtvarná avant-garda dvacátých let*, Praha 1986; Jiří Hlušička, *České moderní malířství v Moravské galerii v Brně, II. (1920-1950)*, Brno 1989.

<sup>80</sup>András Zwickl, *Between Conservatism and Modernism: Classicisms and Realisms of the 1920s in Central Europe*, w: Vojtěch Lahoda (red.), *Local Strategies. International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918-1968*, Praha 2006, s. 80.

<sup>81</sup>Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, s. 235.

<sup>82</sup>Ján Abelovský, Katarína Bajcurová, *Výtvarná moderna slovenská. Maliarstvo a sochárstvo 1890-1949*, Bratislava 1997.

już w okresie panowania Habsburgów<sup>83</sup>. Przejście od statusu etnicznej mniejszości podporządkowanej dualistycznej monarchii naddunajskiej do nadrzędnej roli, jaką Czesi, w swoim mniemaniu, odgrywali w politycznej unii ze Słowakami, znalazło odzwierciedlenie w historiografii i krytyce artystycznej poszukujących czeskich wyróżników formalno-ekspresyjnych w sztukach plastycznych, od czasów średniowiecza poczynając. Elementy „czeskości” odnajdywano najczęściej w okresie od połowy XIX po lata 30. XX w.<sup>84</sup>, przeciwstawiając je sztuce innych grup etnicznych – głównie Słowaków i Niemców. Konstruowanie czeskiej tradycji artystycznej stymulowała nacjonalistyczna ideologia okresu międzywojennego. Do kodyfikacji pojęcia czeskiej sztuki przyczyniały się muzea, wielkie przedsięwzięcia wystawiennicze, stowarzyszenia artystyczne, instytucje sprawujące ochronę nad zabytkami na historycznych terenach Bohemii i na Morawach. Czescy badacze podjęli też trud rewindykowania sztuki narodowej z historiografii niemieckiej<sup>85</sup>. Obok wielu czeskich wychowanków wiedeńskiej szkoły historii sztuki czynni byli badacze nieprzychylnie nastawieni do prozachodniej orientacji tego środowiska, wskazujący na słowiańskie afiliacje sztuki narodowej i jej zasadniczo niezależny charakter. W procesie budowania czechosłowackiej tożsamości kulturowej o etatystycznym zabarwieniu sztuka słowacka, postrzegana jako twórczość ludowa, zyskała status niższy niż czeska. Folklor budził bowiem niejednoznaczne konotacje. Rozumiano go z jednej strony jako przejaw rdzennie narodowego charakteru, z drugiej zaś jako pochodną kultury dworskiej w dawnych wiekach i kultury miejskiej w erze nowoczesnej, czyli jako sferę wtórną wobec kultury powiązanej z Zachodem<sup>86</sup>.

Intensywne poszukiwanie czechosłowackiego stylu narodowego wyczerpało swą dynamikę już w latach 20., a w kolejnej dekadzie rządowe agendy zaczęły wspierać nurty modernistyczne, marginalizując tradycjonalistyczne postawy<sup>87</sup>. To rodzimy modernizm miał teraz zaświadczać na międzynarodowych ekspozycjach o nowoczesnej państwowości utworzonej wspólnie przez Czechów i Słowaków<sup>88</sup>. Wpływ na politykę wizerunkową

---

<sup>83</sup>Marta Filipová, „The Construction of National Identity in the Historiography of Czech Art”, rozprawa doktorska obroniona w Department of the History of Art, University of Glasgow, 2008, s. 59-127.

<sup>84</sup>Ibidem, s. 8-20.

<sup>85</sup>Jindřich Vybiral, *What is „Czech” in Art in Bohemia? Alfred Woltmann and Defensive Mechanisms of Czech Artistic Historiography*, „Kunstchronik” 2006, r. 59, nr 1, s. 1-7.

<sup>86</sup>Filipová, „The Construction of National Identity in the Historiography of Czech Art”, s. 202-272.

<sup>87</sup>Hnídková (red.), *Národní styl*.

<sup>88</sup> W późnych latach 30. czeski modernizm został jednak zaatakowany zarówno przez siły konserwatywno-nacjonalistyczne, jak i przez wyznawców ideologii komunistycznej odwołujących się do normatywnej estetyki sowieckiego socrealizmu. Karel Teige, teoretyk surrealizmu, postawił znak równości między polityką kulturalną realizmu socjalistycznego narodowego socjalizmu. Skłócone wewnętrznie środowisko czeskiej awangardy,



prowadzoną przez czechosłowackich decydentów miały jednak nadal wewnętrzne napięcia i konflikty między aspirującymi do zajmowania priorytetowej pozycji w kulturze Czechami, a zepchniętymi na plan drugi Słowakami, traktowanymi jako eksponenci kultury pozbawionej długiej tradycji sztuki wysokiej, wywodzącej się z wieków średnich<sup>89</sup>.

### Rumunia

Rumuni, naród o łaćńskiej etnogenezie, wyznający prawosławie, sąsiadujący w swej burzliwej historii ze Słowianami, Madziarami i Rusinami, zdolny do zrzucenia jarzma Osmanów i od 1878 r. tworzący zręby niepodległego państwa, stał się beneficjentem geopolitycznych rozstrzygnięć po zakończeniu I wojny światowej. To w okresie międzywojennym utworzono Wielką Rumunię o zasięgu terytorialnym największym w dziejach narodu i – mimo liberalnego systemu konstytucyjnego panującego do 1938 r. – wzmocniono tendencje nacjonalistyczne.

Sprzężoną z nacjonalizmem ideologię tradycjonalizmu postrzegano jako remedium na tragiczne dla Europejczyków konsekwencje Wielkiej Wojny, spowodowanej przez liberalną politykę, pogoń za industrialnym postępem i technokratyzacją świata. Rumuński historyk Vasile Pârvan podkreślał w 1919 r., iż to przedwojenny progresywizm w zakresie nauki i techniki doprowadził do eksterminacji milionów ludzkich istnień<sup>90</sup>. Intelktualne kręgi w powojennej Rumunii potrzebowały ugruntowania wiary w uniwersalne wartości, etyczne aksjomaty i stabilne instytucje państwowe. W sferze sztuki niezbędne było wyraziste zaznaczenie etnicznego profilu tematyki oddającej narodową specyfikę. Odnosząc się do europejskiego kontekstu, Mihai Ralea, krytyk o modernistycznych inklinacjach, tak wyraził sens imperatywu samookreślenia: „Istnieją niepoliczalne powody, dla których artysta może być tylko narodowy [...] Jego najwyższym walorem jest specyficzność. I ona może być tylko narodowa”<sup>91</sup>. Idiosynkratyczne cechy narodu i ich artystyczne przejawy nie były jednak łatwe

---

rozczarowane przystąpieniem Francji i Wielkiej Brytanii do traktatu monachijskiego uległo znacznemu osłabieniu (Hana Rousová (red.), *Konec Avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickém převratu*, Řevnice 2011). Młodsza generacja twórców i krytyków sztuki zwątpiła w modernistyczne priorytety (Milan Pech, *Czechoslovakia as a Bridge Between the West and the East: Looking for a New Cultural Identity 1945-1948*, w: Kossowska, *The Search for Cultural Identity in Eastern and Central and Europe 1919-2014*, Toruń 2015, s. 445-459). Tendencje te nasiliły się po ustanowieniu autorytarnego reżimu w ramach tzw. Drugiej Republiki (październik 1938–kwiecień 1939; Jan Gebhart, Jan Kuklík, *Druhá republika 1938-1939: svár demokracie a totality v politickém, společenském a kulturním životě*, Paseka–Praha–Litomyšl 2004).

<sup>89</sup>Filipová, „The Construction of National Identity in the Historiography of Czech Art”, s. 244-272.

<sup>90</sup>Erwin Kessler, *Shaping the Hero: „Nationally Specific” Art in Interwar Romania*, w: Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past*, s. 248.

<sup>91</sup>Mihai Ralea, *Europeanism și traditionalism*, București 1924, s. 147. Cyt. za: ibidem, s. 251.

do jednoznacznego określenia. Wypowiadając się na temat narodowej odrębności, filozof kultury Dumitru Stăniloae wskazał jako wyróżnik rumuńskości „poczucie mistycznej więzi” i „prawdziwe poczucie rzeczywistości”<sup>92</sup>. Podobnie jak w przypadku aparatu pojęciowego większości europejskich tradycjonalistów, charakterystyka ta nie była ani precyzyjna, ani znacząco odmienna od opisu innych nacji. Niemniej jednak „prawdziwe poczucie rzeczywistości”, unaocznione w nurcie neorealizmu, wyznaczyło dominantę rumuńskiej sceny artystycznej międzywojennych dekad.

## II. 218. Olga Greceanu, *Wieśniaczki*, 1920

Neorealiści położyli zasadniczy nacisk na rodzimy folklor i zmitologizowany obraz wsi wtopionej w ojczysty pejzaż (Nicolae Dărăscu, István Nagy, Sándor Szolnay, Alexandru Phoebus, Iosif Iser, Olga Greceanu)<sup>93</sup>. Głównym protagonistą ich przedstawień był chłop, zmonumentalizowany i zmitycyzowany, heroiczny i uwznioślony, niekłamany reprezentant etnicznej wspólnoty. Co znaczące, ten chłopocentryzm miał miejsce w dobie bardzo intensywnej industrializacji, można by rzec – przemysłowego boomu w Rumunii. W okresie przedwojennym ruralistyczna kultura miała wyróżniać rumuńskich poddanych habsburskiej korony, jako przeciwwaga dla propagowanego w c.k. monarchii kosmopolityzmu, a po 1867 r. jako przejaw oporu wobec polityki madziaryzacji na włączonym do Królestwa Węgier obszarze Transylwanii. W czasach budowania podwalin nowoczesnej rumuńskiej państwowości z kolei powrót do najgłębszych i najbardziej swojskich korzeni wydawał się najpewniejszym sposobem wzmocnienia narodowej tożsamości. Wieś, jako ostoja konserwatyzmu, stała się kluczem do nacjonalistycznej ideologii i nowej estetyki, uznana została za matecznik narodowej samoświadomości. Francisc Șirato, Ion Theodorescu-Sion, Camil Ressu, Rodica Maniu, Aurel Popp, Dimitrie Ghiăț – to tylko wybrane nazwiska malarzy ukazujących rumuńskiego chłopca jako ucieleśnienie sił natury i mitycznego zwycięzcę wszelkich przeciwności.

## II. 219. Ion Theodorescu-Sion, *Pasterze*, 1914-1916

---

<sup>92</sup>Dumitru Stăniloae, *Ortodoxie și românism*, Sibiu 1939, s. 86. Cyt. za: ibidem, s. 249.

<sup>93</sup>Ioana Vlasiu, *Anii '20 tradiția și pictura românească*, București 2000; idem, *The Modernities of the Interwar Romanian Painting*, w: Kessler (red.), *Colours of the Avantgarde. Romanian art 1910-1950*, kat. wyst., Brukenthal National Museum – The Museum of History Sibiu, București 2007, s. 5-34; Kessler, *Retro-garde*, w: ibidem, s. 35-61. Odmiennie od rumuńskiego idiomu sztuki narodowej wypracowały mniejszości etniczne – Żydzi, Węgrzy i Niemcy (idem, *Shaping the Hero*, s. 247-248, 262).

Jego wielkość miała być przeciwwagą dla dramatycznej historii narodu, który poniósł krwawą ofiarę podczas I wojny światowej. By podkreślić archetypiczny wymiar wsi, przedstawiane w sztuce prace rolne były wolne od atrybutów mechanizacji, pozbawione oprzyrządowania typowego dla zmodernizowanej gospodarki; protagoniści scen, bynajmniej nie pochłonięci znojną pracą, bytowali w sielskim krajobrazie – beczasowej Arkadii. Wpisane w wiejskie pejzaże sylwety kościołów miały ewokować ludową duchowość. Na spirytualny wymiar rumuńskiego tradycjonalizmu szczególnie nacisk kładł Nichifor Crainic, krytyk kierujący czasopismem „Gândirea” („Myśl”), na łamach którego promował koncepcje zgodne z nauczaniem Ortodoksyjnego Kościoła. Crainic poszukiwał źródeł rumuńkości w dziejach Traków, łącząc tę odległą genealogię z późnobizantyjską religią chrześcijańską. Pozycje tradycjonalistów wspierał natomiast znany filozof i polityk Constantin Rădulescu-Motru, który w kultywowaniu narodowej przeszłości widział katalizator społecznej aktywności, generującej cywilizacyjny postęp<sup>94</sup>. Antytezę wiejskiej idylli stanowiło, w rozumieniu teoretyków tradycjonalizmu, miasto postrzegane jako siedlisko degeneracji, moralnego upadku i egzystencjalnego cierpienia, miasto kulturowane przez modernistów<sup>95</sup>. Bliskie kontakty kulturalne Rumunii z Francją oraz pobyty artystów w Monachium i Berlinie przyczyniły się do uformowania kosmopolitycznej awangardy rezydującej głównie w Bukareszcie i szermującej lewicowymi hasłami (Tristan Tzara, Marcel Janco/Iancu, Max Herman Maxy, Corneliu Michălinescu, János Mattis-Teutsch, Milița Petrașcu, Victor Brauner). W skali kraju jednakże eksponenci środowisk „Contimporanul”, „75 HP”, „Punct”, „Integral” i „UNU” funkcjonowali w cieniu konserwatywnych autorytetów, a pod koniec lat 20. stali się celem ataków faszystowskiego ruchu pod nazwą Legion Archaniola Michała, zainicjowanego przez Corneliu Zelea-Codreanu i wspieranego przez rządzącą partię narodowo-chrześcijańską<sup>96</sup>.

## **Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców**

### **Słoweńcy**

W etnicznie zhomogenizowanej, w przeważającej mierze katolickiej i konserwatywnej

---

<sup>94</sup>Idem, *Shaping the Hero*, s. 260-261.

<sup>95</sup>Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 247-266; Kessler, *Shaping the Hero*, s. 255-256.

<sup>96</sup>Alexandru Beldiman, Magda Cârnci (red.), *Bucharest in the 1920s–1940s between Avant-Garde and Modernism*, kat. wyst., Teatrul National, București 1994; Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 247-266; Gheorhe Vida, *Mattis Teutsch and the Romanian Avant-garde*, w: Kessler (red.), *Colours of the Avantgarde*, s. 62-95.

społeczności słoweńskiej świadomość odrębności kulturowej, choć istniejąca od XVIII w., nie znajdowała w XIX stuleciu oparcia w tradycji narodowej, w rodzimych mitach, legendach i wyobrażeniach, ze względu na parowiekowy brak suwerennych struktur państwowych. Stąd lojalność Słoweńców wobec dualistycznej monarchii naddunajskiej, w której granicach przyszło im żyć, ich podatność na zewnętrzne oddziaływania artystyczne i stosunkowo późno, w porównaniu z innymi nacjami podległymi habsburskiej koronie, zartykułowane dążenia do podkreślania kulturowej odrębności<sup>97</sup>. Około 1900 r. ukonstytuowało się, dzięki wsparciu lokalnych partii liberalnych, Słoweńskie Stowarzyszenie Sztuki, na którym spoczęła odpowiedzialność za animowanie rodzimej sceny artystycznej. Najważniejszą rolę w formowaniu młodej generacji artystów odegrał rezydujący w Monachium Anton Ažbė, który konsekwentnie przyciągał ziomków do swej prywatnej szkoły, cieszącej się w bawarskiej stolicy dużą popularnością. To z jego pracowni wyszli pierwsi słoweńscy malarze pleneryści (Ivan Grohar, Mateja Jama, Rihard Jakopič, Matej Sternen) tworzący, początkowo we współpracy ze Stowarzyszeniem, podwaliny nowoczesnej sztuki słoweńskiej, inspirowanej w początkowej fazie francuskim impresjonizmem<sup>98</sup>. Na skutek rozpadu habsburskiego imperium Słowenia weszła, bez entuzjazmu ze strony politycznych organów w Lublanie, w skład proklamowanego 1 grudnia 1918 r. Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców. W atmosferze oplakiwania wojennych strat i rodzących się po wojnie obaw o integralność społeczeństwa zrodził się bogaty w odcienie nurt słoweńskiego ekspresjonizmu; nurt o antyurbanistycznym nastawieniu, podatny na spirytualne tęsknoty, skoligacony z niemieckim ekspresjonizmem, ale zachowujący ideowe i morfologiczne wyróżniki (Veno Pilon, Ivan Čargo, Lojze Spazzapan, France i Tone Kraljowie, Božidar Jakac)<sup>99</sup>. Dynamika trendu zaczęła się jednak wyczerpywać w połowie lat 20., ustępując miejsca nowym tendencjom napływającym z Włoch i Niemiec, zwłaszcza estetycznym założeniom klasycystycznej flanki *Neue Sachlichkeit*. Słoweński wariant Nowej Rzeczowości był wolny od społecznego krytycyzmu i egzystencjalnej rozterki, skoncentrowany za to na rejestrowaniu, w odsyłającej do renesansu stylizacji, materialnego naskórka potocznej rzeczywistości (Nande Vidmar, Drago Vidmar, Franjo Stiplovšek). Neorealizm o tradycjonalistycznym zabarwieniu próbowała w późnych latach 20. wyprzeć fala rodzimej awangardy – konstruktywistów o bauhausowskiej afiliacji, wołający o wszechogarniającą rewolucję (Avgust Černigoj, Ferdo

---

<sup>97</sup>Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 205.

<sup>98</sup>Ibidem, s. 207.

<sup>99</sup>*Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem: 1920-1930*, kat. wyst., Moderna Galerija, Ljubljana 1986.

Delak)<sup>100</sup>. Zaangażowanie twórców w budowanie nowego modelu społeczeństwa, nadanie sztuce politycznego rezonansu i akcentowanie „jugosłowiańskiej” tożsamości – to naczelne hasła lewicowych kręgów intelektualno-artystycznych, które szybko zostały stłamszone i zmuszone do emigracji przez coraz bardziej konserwatywny reżim Królestwa.

### Chorwaci

Chorwacką scenę artystyczną opanował w latach 20. wewnątrznie zróżnicowany nurt realizmu. Zgodnie z klasyfikacją i nomenklaturą dzisiejszych badaczy objął szeroką gamę zjawisk – od neoklasycyzmu po realizm społecznie zaangażowany<sup>101</sup>. W elastycznych ramach neorealistycznych formuł, zmodernizowanych w stosunku do dziewiętnastowiecznych wzorów, mieściły się transpozycje estetyki *quattrocento* (Oton Postružnik), nawiązania do klasycyzmu Picassa i André Deraina (Ivo Režek), poetyka klasycyzującej Nowej Rzeczowości (Jerolim Miše, Juraj Plančić) i niepokojąca nastrojowość realizmu magicznego (Vilko Gecan), obok postkubistycznej stylizacji spod znaku André Lhote’a (Sava Šumanović, Sonja Kovačević) i odsyłającego do ludowych prototypów prymitywizmu (Leo Junek). Pomimo bogatej palety plastycznych rozwiązań neorealizm był ideowo skonsolidowany, służąc nowemu odczytaniu istoty ludzkiej egzystencji, nieodwracalności moralnych dylematów i roli społecznej wspólnoty w coraz bardziej odhumanizowanym świecie.

#### II. 220. Sava Šumanović, *Wariacje na temat antycznego klasycyzmu*, 1923/1924

Oddziaływanie zachodnich modeli – francuskiego neohumanizmu, środowiska „Valori Plastici” i tendencji *Neue Sachlichkeit*, nurtów adaptujących i trawestujących przedstawieniowe konwencje dawnych mistrzów, mogło zaistnieć dzięki zagranicznym studiom (Paryż, Rzym, Drezno, Berlin) i międzynarodowym kontaktom chorwackiej młodzieży artystycznej. Neorealizm nie był *de facto* kontrreakcją na radykalny modernizm, gdyż skrajnie awangardowe trendy występowały w chorwackiej sztuce jedynie marginalnie; nie był więc postrzegany jako element „powrotu do ładu” i odnowienia więzi z tradycją, lecz jako nowa formuła sztuki, dotrzymująca kroku zachodniemu mainstreamowi.

Artystycznym nośnikiem narodowej tożsamości miały być przedstawienia rodzimych

---

<sup>100</sup>Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 214-217.

<sup>101</sup>Ivanka Reberski, *Realisms of the Nineteen-Twenties in Croatian Painting: The Magical, the Classical, the Objective Realism, Neo-Classicism, New Reality, Objective Reality, Critical Realism*, Zagreb 1997; eadem, *The Traditional and the New in the Realisms of Croatian Painting in the 1920s and 1930s*, w: Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past*, s. 121-138.

krajobrazów, górskich i śródziemnomorskich, przeobrażonych w mityczną Arkadię (Vladimir Becić, Karlo Mijić, Đuro Tiljak, Vladimir Varlaj). Ich klarowna struktura i poddane geometryzującej syntezie kształty odsyłały do klasycznych źródeł, a wygładzona, metaliczna powierzchnia wyobrażonych form wskazywała na znajomość stylistyki z kręgu *Novecento Italiano* (Marino Tartaglia). Inne paradygmatyczne dla chorwackiego neorealizmu motywy i tematy to: magia życia na wsi (Ignjat Job), posągowe postacie wieśniaczek (Omer Mujadžić), egzystencjalna alienacja w zurbanizowanym świecie (Milivoj Uzelac, Marijan Trepše), a także krytyczna diagnoza społeczeństwa (Krstó Hegedušić). Na płaszczyźnie morfologicznej natomiast dominowało obrazowanie oparte na klarownej definicji plastycznych form i na kreowaniu opustoszałych, ewokujących aurę wyobcowania przestrzeni; królowała znamienna dla neoklasycystycznej estetyki harmonia i tektonika kompozycji.

II. 221. Vladimir Varlaj, *Wiejski sad*

II. 222. Vladimir Becić, *Wieśniaczka*, 1926

W 1929 r. ukonstytuowała się grupa Zemlja (Ziemia), której działalność została w 1935 r. ukrócona przez policję, pod zarzutem propagowania antypaństwowych treści<sup>102</sup>. Ugrupowanie skupiało około 30 członków (m.in. Krsto Hegedušić, Leo Junek, Oton Postružnik, Ivan Tabaković, Omer Mujadžić, Kamilo Ružička, Antun Augustinčić) otwarcie manifestujących społeczny krytycyzm, wiernie oddających realia codzienności na wsi i biedę na peryferiach miast. Od strony stylistycznej ich obrazowanie stanowiło antytezę klasycyzującej idealizacji, odsyłało do ludowej prymitywizacji i brueglowskiej groteski. Dało też początek poszukiwaniu w pierwszej połowie lat 30. „narodowej ekspresji” i stylu narodowego. W imperatywie wyrażania tożsamości narodowej współcześni nam badacze widzą reakcję na pogarszającą się sytuację Chorwatów podawanych w Królestwie Serbów, Chorwatów i Słoweńców (od 1929 r. Królestwie Jugosławii) politycznym represjom<sup>103</sup>. Na międzynarodowej arenie artystycznej święcił tymczasem triumfy chorwacki rzeźbiarz Ivan Meštrović, postrzegany jako twórca emblematyczny dla kultury południowych Słowian (Jugosłowian), odsyłający do mitycznego, bałkańskiego *imaginarium* i sztuki bizantyńskiej<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup>Ibidem, s. 128.

<sup>103</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>104</sup>Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, s. 255-257.

## Serbowie

Inaczej niż w społeczeństwach Słoweńców i Chorwatów, narodach podległych wcześniej koronie habsburskiej, kształtował się nacjonalizm w Królestwie Serbii, niezależnym i ekspansywnym, doświadczonym zbrojnymi konfliktami z imperium osmańskim, dwoma wojnami bałkańskimi i traumą I wojny światowej. Skonfliktowani z Niemcami i Austro-Węgrami Serbowie szukali wsparcia we Francji i zawierali sojusze z Rosją. Przyjazne relacje polityczne z Paryżem znalazły oddźwięk w modernizującej się kulturze bałkańskiego królestwa. O adaptacji francuskich wzorów świadczyły impresjonistyczne preferencje młodych Serbów, zapośredniczone wprawdzie studiami w monachijskim atelier Antona Ažbego, lecz prowadzące do idiosynkratycznych efektów (Kosta Miličević, Milan Milovanović, Nadežda Petrović, Veljko Stanojević)<sup>105</sup>. Liryczny w ekspresji serbski impresjonizm dotrwał do wczesnych lat 20., kiedy to został zdyskredytowany przez radykalną jugosłowiańską awangardę, której przyczółkiem stała się powołana w 1921 r. przez Ljubomira Micicia grupa artystów, pisarzy, poetów i krytyków Zenit (Mihailo Petrov, Josip Seissel)<sup>106</sup>. Choć programowo nieskodyfikowany, „zenityzm” budził swym skrajnie lewicowym ładunkiem ideologicznym awersję w rządzących kręgach (najpierw w Zagrzebiu, potem w Belgradzie), a zakodowana w nim fascynacja bolszewizmem odstręczała stosunkowo konserwatywną jugosłowiańską inteligencję. Grono akolitów zawęził nieheterogeniczny profil artystyczny grupy powołującej się równocześnie na dadaizm, futurizm, konstruktywizm i ekspresjonizm, bez wypracowania własnych, specyficznych rozwiązań plastycznych.

Kontrreakcję na agitatorski charakter i artystyczny radykalizm Zenitu zapewniła utworzona w 1926 r. grupa Oblik (Forma), optująca za figuracją, miarą, ładem i dyscypliną w obrazowaniu. Większość członków ugrupowania, Petar Dobrović, Sava Šumanović, Veljko Stanojević, Marino Tartaglia, Jovan Bijelić, Toma Rosandić i Sreten Stojanović, miała za sobą studia w Paryżu, stąd preferowane przez nich formuły neoklasycyzmu miały odcień francuski<sup>107</sup>. Staranny modelunek walorowy form domkniętych konturem, harmonia barw i proporcji, kompozycyjna równowaga i iluzyjna przestrzeń wewnątrzobrazowa – to cechy

<sup>105</sup>Miodrag B. Protić (red.), *Jugoslovenska umetnost XX veka, 1900-1920: plenerizam, secesija, simbolizam, minhenski krug, impresionizam, ekspresionizam*, kat. wyst., Muzej Savremene Umetnosti, Beograd 1972.

<sup>106</sup>Vida Golubović, Irina Subotić (red.), *Zenit i avangarda dvadesetih godina*, kat. wyst., Narodni Muzej, Belgrade 1983; Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 228-230.

<sup>107</sup>Jasna Jovanov, *The „Oblik” Art Group, 1926-1939*, w: Jelena Bogdanović, Lilien Filipovitch Robinson, Igor Marjanović (red.), *On the Very Edge. Modernism and Modernity in the Arts and Architecture of Interwar Serbia (1918-1941)*, Leuven 2014, s. 97-114.

znamienne dla przywracanego w sztuce porządku, dobrze znane dwudziestowiecznym klasycystom w całej Europie. Mimo braku usystematyzowanego programu serbskich „formistów” łączyło przekonanie do klasycznych tematów i wartości, niezależne od indywidualnej stylistyki; nieobcy im był zarówno liryczny realizm Deraina, nadający motywom uniwersalny wymiar, jak i wyrazistość Nowej Rzeczowości Ottona Dix'a i Geорга Grosza, nieobojętnych na wizualną i etyczną brzydotę otaczającej rzeczywistości<sup>108</sup>. Modernistyczne tendencje w Serbii wzmocnił, choć krótkotrwale, surrealizm, silnie związany ze swym francuskim, bretonowskim prototypem<sup>109</sup>. Niemniej jednak na artystycznej scenie przeważała tendencja do komunikowania narodowej samoświadomości zharmonizowanej z humanistycznymi wartościami o ponadczasowym trwaniu.

### **W przededniu wojny. Sztuka Królestwa Węgier w warszawskiej Zachęcie**

Sztukę węgierską warszawska publiczność miała możliwość poznać i kontemplować na wystawie otwartej w salach Zachęty 22 kwietnia 1939 r. Podobnie jak wiele wcześniejszych ekspozycji państw narodowych, zorganizowanych w międzywojennej Warszawie, ekspozycja ta miała charakter oficjalno-reprezentacyjny i stanowiła kolejne ogniwo artystycznego obiegu stymulującego kulturalne relacje w Europie lat 20. i 30. W styczniu i lutym 1939 r. gościła w stolicy wystawa sztuki brytyjskiej, a równolegle z węgierską prezentacją odbywała się w maju wystawa sztuki estońskiej<sup>110</sup>. Ekspozycja węgierska miała duży rozmach i retrospektywny wymiar, lecz nie wzbudziła tak żywego zainteresowania jak pokaz sztuki estońskiej, urządzony w Instytucie Propagandy Sztuki. IPS, jako pierwszy salon wystawowy II Rzeczypospolitej, zmarginalizował w latach 30. Zachęte, zepchniętą do roli bastionu konserwatyzmu<sup>111</sup>. W istocie, z dzisiejszej perspektywy można uznać, że ideologiczny wydzźwięk węgierskiej prezentacji pasował do reputacji Zachęty, postrzeganej jako ostoja sztuki narodowej o dziewiętnastowiecznym rodowodzie. Wystawa została bowiem zorganizowana pod patronatem skrajnie prawicowego reżimu Miklósa Horthyego de

---

<sup>108</sup>Protić (red.), *Jugoslovenska umetnost XX veka, treća decenija: konstruktivno slikarstvo*, Beograd 1967.

<sup>109</sup>Idem (red.), *Jugoslovenska umetnost XX veka, 1929-1950: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost Nor-a, socijalistički realizam*, kat. wyst., Muzej Savremene Umetnosti, Beograd 1969; Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 233-235.

<sup>110</sup>Nela Samotyhowa, *Trzy wystawy sztuki obcej*, „Praca Obywatelska” 1939, nr 10, s. 4-6; *Wystawy plastyczne. Sztuka węgierska i estońska – dekoracja dworca – wystawy regionalne*, „Obrona Kultury” 1939, nr 9, s. 3.

<sup>111</sup>Nowakowska-Sito, *TOSSPO – propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestoleciu międzywojennym*, s. 145, 146; Aneta Pawłowska, *Pro Arte. Monografie warszawskich artystów 1922-1932*, Warszawa 2006.



Nagybánya, regenta Królestwa Węgier<sup>112</sup>, i miała na celu zademonstrowanie sztuki rdzennie węgierskiej, ukształtowanej w swym zrębie już w XIX w. Zważywszy na długie dzieje panowania Habsburgów nad Węgrami i historię dualistycznej monarchii austro-węgierskiej, należy zauważyć diametralnie odmienny profil tej ekspozycji w zestawieniu z wystawą austriacką z 1930 r.; w przeciwieństwie do Austriaków, ukazujących wielokulturową tradycję swej sztuki współczesnej, Węgrzy uderzyli mocno w struny nacjonalizmu. Wprowadzenie autorytarnej władzy przez admirała Horthyego miało na celu wzmocnienie narodowej spójności kraju, zagrożonej po przebytych kataklizmie wojennym i lewicowej rewolcie. Po upadku Węgierskiej Republiki Rad w 1919 r. i przywróceniu ustroju monarchistycznego silnie okrojone na mocy traktatu w Trianon Królestwo Węgier utraciło około 60% populacji na rzecz Austrii, Czechosłowacji oraz Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców; boleśnie nadwyrężona została wówczas społeczna tkanka kraju. Idea tożsamości narodowej, ugruntowanej w ponad tysiącletnim chrześcijaństwie, zyskała w tej sytuacji priorytetową rangę zarówno w narracji politycznej, jak i w filozoficznym i intelektualno-artystycznym dyskursie Węgrów<sup>113</sup>. Kunó Klebelsberg, inister kultury w rządzie hrabiego Istvána Bethlena, miał za zadanie instytucjonalną i intelektualną konsolidację narodu pod hasłem „neonacjonalizmu”<sup>114</sup>, którego głównym wyznacznikiem była historia, kultura i religia Madziarów, dominujących nad mniejszościami o słowiańskiej i żydowskiej etnogenezie. Na idei umacniania narodowej samoidentyfikacji był także oparty zreformowany w latach 20. program nauczania w budapeszteńskiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, w myśl którego

---

<sup>112</sup> Po obaleniu w sierpniu 1919 r. przez admirała Miklósa Horthyego przy współudziale rumuńskich, czechosłowackich i serbskich wojsk komunistycznej Węgierskiej Republiki Rad, w dniu 1 marca 1920 r. Zgromadzenie Narodowe mianowało Horthyego regentem Królestwa Węgier. Została w ten sposób ustanowiona pierwsza prawicowa dyktatura w Europie, zwalczająca politycznych przeciwników – socjaldemokratów i komunistów na równi z Żydami i pracowniczym ruchem związkowym. W czasach Wielkiego Kryzysu mimo stabilizujących scenę polityczną rządów Istvána Bethlena, Węgry znalazły się w bardzo trudnej sytuacji gospodarczej. Bethlen, który doprowadził do sojuszu z faszystowskimi Włochami (1927), musiał ustąpić w 1931 r. na rzecz skrajnej prawicy, popieranej przez III Rzeszę. Pod przywództwem premiera Béli Imrédyego Węgry dokonały w 1938 r. rewizji postanowień traktatu w Trianon zawartego z Ententą po przegranej wojnie, na mocy którego rzekły się ponad dwóch trzecich swego terytorium na rzecz Austrii, Czechosłowacji, Rumunii, Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców oraz Polski. W wyniku pierwszego arbitrażu wiedeńskiego, w którym główną rolę odegrały Niemcy i Włochy, Królestwo Węgier odzyskało część utraconych ziem i możliwość zbrojeń. Imrédy przystąpił też do paktu antykominternowskiego. W lutym 1939 r. utworzono rząd Pála Telekiego, który – równocześnie z zajęciem Czech przez Niemcy – opanował całą Ruś Podkarpacką, ustanawiając historyczną granicę z Polską (Jerzy Snopek, *Węgry. Zarys dziejów i kultury*, Warszawa 2003, s. 251-256, 303-396).

<sup>113</sup> György Szücs, *Among the Décor of History – Pessimism and Quests for Intellectual Paths in the 1920's*, w: Szücs, András Zwickl, Ferenc Zsákovics, *In the Land of Arcadia: István Szőnyi and his Circle 1918-1928 (Árkádia tájain: Szőnyi István és köre 1918-1928)*, kat. wyst., Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2001, s. 49-54.

<sup>114</sup> *Ibidem*, s. 50.

kultywowano rodzimy realizm, wstrzemięźliwie modernizowany pod wpływem zachodnich „izmów” w kolonii artystycznej w Nagybányi. Przyjęta w polityce kulturalnej strategia służyła ekspansji tendencji umiarkowanie tradycjonalistycznych kosztem kosmopolitycznej awangardy, deprecjonowanej jako środowisko etnicznie obce i niechlubnie zaangażowane po stronie komunistycznej rewolucji<sup>115</sup>.

O narodowym charakterze węgierskiej sztuki przekonywał w otwierającym katalog warszawskiej wystawy eseju Tiberius Gerevich, dziekan Wydziału Historii Sztuki i Archeologii Chrześcijańskiej Budapeszteńskiego Uniwersytetu Naukowego, specjalista w zakresie sztuki lat 20. i 30. XX w.<sup>116</sup> Rangę ekspozycji podnosił fakt zaangażowania w promocję tego kulturalnego przedsięwzięcia najwyższych władz państwowych; ze strony Węgier na czele komitetu honorowego stanęli premier Pál Teleki i minister spraw zagranicznych István Csáky, ze strony polskiej – premier Felicjan Sławoj Składkowski i minister spraw zagranicznych Józef Beck. Wystawę objął patronatem prezydent Ignacy Mościcki. W świetle dyplomatycznych deklaracji wymiana kulturalna między Królestwem Węgier a II RP miała wzmocnić więzi braterstwa między obu narodami, więzi istniejące *de facto* od stuleci; służyły temu efektywnie wcześniejsze prezentacje sztuki polskiej w Budapeszcie: wystawa grafiki w 1926 r. i przeglądy sztuki współczesnej zorganizowane w 1928 i 1938 r.<sup>117</sup> W 1927 r. dialog podtrzymała strona węgierska, udostępniając polskiej publiczności objazdową wystawę sztuki rodzimej<sup>118</sup>.

Motyw przyjaźni polsko-węgierskiej stał się punktem wyjścia krytycznej refleksji zawartej w nielicznych komentarzach polskich recenzentów. Krytycy mogli zakotwiczyć swe sentymenty w kilku epokach historycznych: mogli sięgnąć w głąb XIV w., w czasy, gdy Polska i Węgry zawierały okresowo polityczne unie; mogli przywołać XV w., gdy polsko-węgierskie przymierze nabrało szczególnego znaczenia ze względu na konieczność odpierania

---

<sup>115</sup>Szücs, *Pomiędzy nadziejami a rozczarowaniami. Sztuka na Węgrzech po obchodach tysiąclecia państwa (1896)*, w: Magdalena Ludera, *Złoty wiek malarstwa węgierskiego (1836-1936)*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016, s. 51.

<sup>116</sup>Tiberius Gerevich, *Sztuka węgierska*, w: *Wystawa sztuki węgierskiej*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1939, s. 5-11.

<sup>117</sup> W 1934 r. została podpisana ponadto bilateralna umowa o współpracy kulturalnej między Węgrami i Polską (Ferenc Tóth, *The „Novecentists” at the Múcsarnok Exhibition of 1936*, w: György Szücs, Ferenc Tóth, *Róma – Budapest. A Novecento művészei Magyarországon / Rome – Budapest. Artists of the Novecento in Hungary*, kat. wyst., Vaszary Villa Galéria, Balatonfüred, 213, s. 17, 24).

<sup>118</sup>Gábor Tokai, *Kontakty artystyczne Polski i Węgier w okresie międzywojennym*, w: Katalin Bakos, Anna Manicka (red.), *Dialog czarno na białym. Grafika polska i węgierska 1918-1939*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Magyar Nemzeti Galéria, Warszawa–Budapest 2009, s. 46-56; Lidia Klein, *Oblicze rycerskie i chrześcijańskie. Polsko-węgierskie kontakty artystyczne w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *ibidem*, s. 70-74.

najazdów coraz bardziej ekspansywnych na Bałkanach Turków. Była to zarazem epoka świetności dynastii Jagiellonów, która w okresach sprawowania władzy na Węgrzech łączyła obie nacje unią personalną<sup>119</sup>. Niemniej jednak w XVII w. Polska, wraz ze Świętą Ligą, wsparła kontrreformacyjną politykę dynastii Habsburgów w stosunku do opowiadających się za kalwinizmem Węgrów. Zawarty w 1699 r. pokój w Karłowicach, kończący V wojnę austriacko-turecką, wyznaczył kulminacyjny moment w procesie rozszerzania domeny Habsburgów na terytorium Węgier<sup>120</sup>. Historia zatoczyła jednak koło; polsko-węgierskie braterstwo broni odrodziło się ponownie w czasie burzliwych wydarzeń Wiosny Ludów. Do licznych zwycięstw powstańczych wojsk Lajosa Kossutha w starciu z armią austriacką przyczynił się walnie generał Józef Bem, którego obwołano węgierskim bohaterem narodowym. Wprawdzie narodowowyzwoleńczy zryw Węgrów został stłumiony przez połączone siły austriacko-rosyjskie, lecz w 1867 r. osłabiona militarnie Austria podpisała z Węgrami ugodę ustanawiającą dualistyczną monarchię austro-węgierską. Rok 1867 stał się więc zasadniczą cezurą w historii Królestwa Węgier, otwierającą okres autonomii w zakresie prawa i polityki społeczno-gospodarczej<sup>121</sup>.

Przedstawiony minizarys polsko-węgierskich relacji poświadcza, iż pozytywne emocje warszawskich komentatorów względem Węgrów były dobrze ugruntowane<sup>122</sup>. Tym mocniej, że artystyczna aktywność Polaków i Węgrów w ramach c.k. monarchii – studia w tych samych szkołach i pracowniach, członkostwo w tych samych ugrupowaniach i wspólny udział w wiedeńskich, monachijskich i paryskich wystawach, zbliżyła obie nacje także na płaszczyźnie kulturalnej<sup>123</sup>. Nie dziwiło więc nikogo w Warszawie, że 1867 r. był istotną datą w narracji komisarza wystawy Tiberiusa Gerevicha, który widział w niej otwarcie nowej perspektywy, początek swobodnego rozwoju sztuki narodowej w nowoczesnej erze. Gerevich spełnił rzetelnie swą misję, odnosząc koncepcję sztuki narodowej do wszystkich niemal okresów historii Węgier, a zarazem podkreślając przynależność Węgrów do kultury Zachodu, zaszczerpionej na rodzimym gruncie wraz z religią chrześcijańską<sup>124</sup>.

---

<sup>119</sup> Snopek, *Węgry*, s. 74-93.

<sup>120</sup> Ibidem, s. 95-250.

<sup>121</sup> Na obszarze autonomicznego pod względem administracyjno-prawnym Królestwa Węgier, wykraczającym poza etniczne granice, Madziarzy stanowiący mniejszą część populacji sprawowali kulturową hegemonię nad społecznościami innej narodowości takimi jak Niemcy, Rumuni, Chorwaci i Serbowie (Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 267-268).

<sup>122</sup> Witold Bunikiewicz dostrzegł nawet podobieństwo temperamentów, obyczajów i stylów życia obu narodów oraz zbliżone rycersko-szlacheckie tradycje i wspólną przynależność do kręgu kultury chrześcijańsko-lacińskiej (*Węgierska sztuka w Warszawie*, „Kurier Warszawski” 1939, nr 118, s. 18).

<sup>123</sup> Ibidem.

<sup>124</sup> Gerevich, *Sztuka węgierska*, s. 5.

Gerevich, podobnie jak wielu innych środkowoeuropejskich historyków sztuki, był kontynuatorem i kompilatorem różnych wątków heterogenicznej metodologii Wiener Schule der Kunstgeschichte, której filarami byli Alois Riegl, Franz Wickhoff, Max Dvořák i Julius von Schlosser. Zerwanie z normatywną estetyką i akcentowanie historycznego relatywizmu w dziejach sztuki, genetyczne ujęcie przeobrażeń artystycznej formy, respektowanie różnorodnych stylów oraz traktowanie sztuki jako ewokacji duchowej kultury – to elementy przejmowane z historiograficznego dyskursu czynnych na Uniwersytecie Wiedeńskim historyków sztuki, niezależnie od tego, na ile protagoniści tego środowiska modyfikowali, krytykowali i rewidowali wzajemnie swoje poglądy. Nawiązujący do doktryn szkoły wiedeńskiej badacze, przed którymi stało zadanie stworzenia podwalin historii sztuki w ich ojczystych krajach, wyemancypowanych dzięki dezintegracji monarchii naddunajskiej, przedstawiali najczęściej rodzime zjawiska artystyczne w kontekście tradycji narodowej, a zarazem w odniesieniu do sztuki europejskiej<sup>125</sup>. Gerevich był miłośnikiem sztuki włoskiej, dawnej i współczesnej; w 1936 r. współorganizował z Antoniem Marainim prezentację dorobku *Novecento Italiano* w prestiżowej budapeszteńskiej galerii Műcsarnok<sup>126</sup>. Przyczynił się też do zakupu dużego zbioru prac pokazanych na tej wystawie do kolekcji Szépművészeti Múzeum (Muzeum Sztuk Pięknych). Jako dyrektor Collegium Hungaricum w Rzymie i komisarz węgierskiej ekspozycji podczas Biennale Sztuki w Wenecji, był Gerevich głównym animatorem bliskich kontaktów artystycznych między Królestwem Węgier a Italią Benita Mussoliniego<sup>127</sup>.

Choć scenariusz węgierskiej prezentacji w Zachęcie miał jasno nakreślony profil nacjonalistyczno-propagandowy, to Gerevich nie ukrywał obcych wpływów w sztuce rodzimej. Niemniej jednak europejski kontekst narodowego dziedzictwa artystycznego przedstawił w katalogowym eseju w sposób bardzo umiejętny. Wskazując średniowieczne Włochy i Francję jako źródło oddziaływań, podkreślił proces adaptacji twórczych impulsów i obcych wzorów przedstawieniowych zgodnie z lokalną tradycją i geokulturowymi uwarunkowaniami. „Sztuka węgierska należy do sztuki europejskiej, przechodząc wraz z nią przez wszystkie fazy jej rozwoju w różnych etapach. Sztuka węgierska przetwarza jednak wpływy obce stosownie do swego gustu, swoich tradycji i swych warunków materialnych, społecznych i ekonomicznych” – przekonywał profesor. Gerevich wymienił przykłady

---

<sup>125</sup> Bakoš, *Discourses and Strategies*, s. 11-40, 125-147, 168-217.

<sup>126</sup> Minister religii i edukacji w węgierskim rządzie w latach 1932-1942 Bálint Hóman dbał o podpisywanie bilateralnych umów kulturalnych ze sprzymierzonymi z Węgrami państwami: Niemcami (1934), Polską (1934), Włochami (1935) i Austrią (1935) (Tóth, *The „Novecentists” at the Műcsarnok Exhibition of 1936*, s. 17).

<sup>127</sup> *Ibidem*, s. 18.

madziarskiego stylu romańskiego, wskazał architektoniczne i rzeźbiarskie realizacje węgierskiego stylu gotyckiego, przytoczył nazwy piętnasto- i szesnastowiecznych tryptyków ołtarzowych, zawierających wprawdzie niemieckie i włoskie elementy stylistyczne, lecz specyficznych dla kultury węgierskiej. O wtapianiu się Węgier w zachodnioeuropejskie nurty artystyczne miała z kolei świadczyć mobilność rodzimych budowniczych, rzeźbiarzy, malarzy i rzemieślników, czynnych zarówno we Włoszech, jak i w Polsce. Zjawisko latynizacji Węgier doby renesansu pogłębiała gościnność dworu królewskiego i biskupich diecezji w stosunku do artystów włoskich. Klęskę 1526 r., poniesioną przez Węgrów w starciu z turecką armią pod Mohaczem (Mohács), uznał Gerevich za kres niezależnego rozwoju sztuki narodowej. „W okręgach, które się znalazły pod rządami Turków, zamarty wszelkie przejawy życia artystycznego, w innych zostały one skrupowane. Ziemie, które przeszły pod panowanie Habsburgów, stały się terenem pracy artystów przybyłych z Włoch lub z Wiednia, później zaś artystów austriackich” – twierdził profesor<sup>128</sup>. Zauważył jednak, że „w części Węgier, położonej u stóp łańcucha Karpat, utrzymał się w architekturze styl, zwany renesansem Górnych Węgier, przyniesiony z Wenecji i z Werony, charakterystyczny przez swe attyki i ornamenty sgrafitto, których najpiękniejsze pomniki z XVI i XVII wieku znajdują się w Frics, Késmárk, Lőcse, Eperjes [...]”<sup>129</sup>. Pomimo bardzo trudnej, zarówno politycznie, jak i kulturowo, sytuacji podbitych Węgrów Gerevich dostrzegł swoiste elementy narodowe także w architekturze barokowej wznoszonej na terenach podzielonego między zaborców kraju.

## II. 223. Mihály Munkácsy, *W celi skazańca*, 1869-1870

O ile pierwsza połowa XIX w. upłynęła, w myśl narracji profesora, pod znakiem zacieśnionych stosunków węgiersko-włoskich (nie zawsze zapośredniczonych przez Wiedeń), o tyle przełom umożliwiający rozkwit rodzimej kultury nastąpił dopiero w 1867 r. Stąd 1867 r. uczynił Gerevich „dolną” cezurą w chronologicznym porządku ekspozycji w Zachęcie. Dziewiętnastowiecznym filarem wystawy było nazwisko Mihálya Munkácsyego, który w latach 80. zdobył międzynarodową reputację. Prezentowany w Warszawie obraz *W celi skazańca* (1869-1870) był uznawany za jedno z najwcześniejszych arcydzieł Munkácsyego, który swoją karierę zaczynał od przedstawiania w realistycznej konwencji swojskiej wsi węgierskiej i rodzimej biedoty. Z koncepcją sztuki narodowej związane było jednak przede wszystkim malarstwo historyczne gloryfikujące patriotyczne czyny i walkę, nawet przegraną,

<sup>128</sup>Gerevich, *Sztuka węgierska*, s. 8.

<sup>129</sup> Ibidem, s. 8-9.

przeciwko osmańskim i habsburskim najeźdźcom<sup>130</sup>; toteż Gerevich włączył do retrospektywnego pokazu kompozycję *Znalezienie zwłok króla Ludwika II* (1860) Bertalana Székelya, obraz odnoszący się do śmierci króla Ludwika II Jagiellończyka w bitwie pod Mohaczem i do tragicznych konsekwencji tej klęski – sto pięćdziesiątletniego panowania Turków na ziemiach węgierskich. Mocnym akcentem historycznym na ekspozycji było także dzieło Gyuli Benczúra *Ostatnie pożegnanie Władysława Hunyady’ego* (1866), pierwsza kompozycja, która przyniosła artyście sukces, przywołująca dramatyczne losy węgierskiego arystokraty, wodza i patrioty<sup>131</sup>. Respekt, jakim cieszył się w Europie Benczúr, malarz obsypywany nagrodami, współpracujący z Carlem von Pilotym przy realizacji monumentalnych założeń freskowych w Monachium, rywal Hansa Makarta w dziedzinie historycznego *genre*, profesor monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych, był dla badaczy takich jak Gerevich koronnym dowodem na przynależność Węgier do głównego nurtu sztuki europejskiej; *emploi* artysty świadczyło z kolei o jego przywiązaniu do ojczyzny i o znajomości jej dziejów<sup>132</sup>. Nośnikiem patriotycznych treści było również malarstwo pejzażowe, przedstawiające rodzime widoki i wpisane w nie sceny z życia prostego ludu<sup>133</sup>. Mając to na uwadze, komisarz wystawy wyselekcjonował dużą grupę dzieł, w tym prace tak wybitnych realistów jak Géza Mészöly i László Paál czy tak nietypowych, wrażliwych na emocjonalną aurę natury impresjonistów jak László Mednyánszky<sup>134</sup>. W gronie uznanych węgierskich portrecistów Gerevich zaakcentował nazwisko Fülöpa (Philipa de) László, którego twórczość reprezentował w Zachęcie tylko jeden, za to znakomity obraz, *Portret o. św. Leona XIII* (1900), dzieło nagrodzone złotym medalem na wystawie światowej w Paryżu w 1900 r.

II. 224. Bertalan Székely, *Znalezienie zwłok króla Ludwika II*, 1860

II. 225. Gyula Benczúr, *Ostatnie pożegnanie Władysława Hunyady’ego*, 1866

---

<sup>130</sup>Antal Kamps, *The History of Art in Hungary*, Budapest 1960; Gábor O. Pogány, *Nineteenth Century Hungarian Painting*, wyd. 2, Budapest 1972.

<sup>131</sup>László Hunyadi został skazany w 1457 r. na ścięcie za zamordowanie hrabiego Ulricha von Cillei, wysłannika króla Albrechta II Habsburga w Czechach. W 1452 r. Ulrich II przeforsował osadzenie na tronie węgierskim syna Elżbiety Luksemburskiej (wdowy po Albrechcie II) Władysława Pogrobowca. Hunyadi, który pełniąc funkcję regenta małoletniego Władysława, bronił Węgier przed naporem Osmanów, wszedł w polityczny konflikt z Ulrykiem Cylejskim ze względu na jego pasywność wobec tureckiej inwazji (en.wikipedia.org/wiki/Ladislaus\_Hunyadi, dostęp: 22.02.2016).

<sup>132</sup>Howard, *East European Art*, s. 41-42, 45-46.

<sup>133</sup>Júlia Szabo, *Painting in Nineteenth Century Hungary*, Budapest 1988.

<sup>134</sup>Gábor Bellák, *Rozwój malarstwa na Węgrzech od okresu reform do obchodów tysiąclecia państwa (1896)*, w: Ludera, *Złoty wiek malarstwa węgierskiego (1836-1936)*, s. 37.

Wielkim nieobecny w salach Zachęty był natomiast Simon Hollósy, który wraz z Istvánem Rétim założył w 1896 r. kolonię artystyczną – Wolną Szkołę Malarstwa w Nagybányi (miejscowości leżącej w Transylwanii, po II wojnie światowej włączonej do terytorium Rumunii pod nazwą Baia-Mare)<sup>135</sup>. O Hollósyego upomnieli się, jak się przekonamy, polscy krytycy, pamiętając, że był fenomenalnym nauczycielem nie tylko dla Węgrów, Słowaków, Czechów i Rumunów, ale także dla studiujących w Monachium Polaków, którzy garnęli się do jego prywatnego atelier, szukając alternatywy dla akademickich norm estetycznych<sup>136</sup>. Hollósy proponował młodzieży skupionej w Nagybányi, zwanej węgierskim Barbizonem<sup>137</sup>, model nauczania inny niż bardzo prestiżowa bawarska Akademia Sztuk Pięknych, promował formułę obrazowania bliską francuskiemu realizmowi, realizowaną w plenerze, antycypującą impresjonizm; pociągały go artystyczne koncepcje Gustave’a Courbета, kusił malarski luminizm.

Narrację Gerevicha o węgierskiej sztuce XX w. otwierał impresjonizm właśnie, czyli spóźniona, rodzima formuła tego nurtu o ponadnarodowym zasięgu. Węgierski idiom impresjonizmu miał, jak utrzymywał komisarz wystawy, „charakter indywidualny i narodowy”<sup>138</sup>. Obok Pála Szinyeiego-Mersego, pioniera madziarskiego luminizmu, śmiało ożywiającego barwne orkiestracje i świetlistość nieba<sup>139</sup>, malarstwo ulotnych wrażeń wzrokowych reprezentowali w Zachęcie najważniejsi członkowie kolonii Nagybánya: Károly Ferenczy<sup>140</sup>, István Csók<sup>141</sup> i Béla Iványi-Grünwald<sup>142</sup>. Choć wywodzili się z nurtu nastrojowego realizmu (bądź symbolizmu o realistycznym podłożu), wszyscy trzej rozjaśnili w Nagybányi paletę, skonstrastowali komplementarne barwy i rozluźnili fakturę, koncentrując się na otaczających pejzażach, w które wtapiali ludowe motywy – sylwetki odpoczywających chłopów i sceny z codziennego życia wsi<sup>143</sup>.

---

<sup>135</sup>Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 269; Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, s. 81-86; Szücs, *Pomiędzy nadziejami a rozczarowaniami*, s. 39.

<sup>136</sup>Tadeusz Pruszkowski, *Wystawa sztuki węgierskiej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, „Gazeta Polska” 1939, nr 127, s. 5; Bunikiewicz, *Węgierska sztuka w Warszawie*, s. 18.

<sup>137</sup>Szücs, *Among the Décor of History*, s. 50.

<sup>138</sup>Gerevich, *Sztuka węgierska*, s. 9; Zsuzsa Fehér, Gábor Pogány, *Twentieth Century Hungarian Painting*, Budapest 1971.

<sup>139</sup>Bellák, *Rozwój malarstwa na Węgrzech od okresu reform do obchodów tysiąclecia państwa*, s. 36.

<sup>140</sup>Judit Boros, Edit Plesznivy (red.), *The Retrospective Exhibition of Károly Ferenczy (1862-1917)*, kat. wyst., Hungarian National Gallery, Budapest 2011.

<sup>141</sup>Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, s. 83.

<sup>142</sup>Ibidem, s. 83, 84, 85, 86.

<sup>143</sup>Czołowi artyści czynni w Nagybányi obejmowali z czasem posady profesorskie w budapeszteńskiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, propagując tam założenia pleneryzmu – realizmu i impresjonizmu. Od 1913 r.

- Il. 226. Pál Szinyei Merse, *Balon*, 1878
- Il. 227. Károly Ferenczy, *Nastrojowy wieczór z kołmi*, 1899
- Il. 228. István Csók, *Sianokosy*, 1890
- Il. 229. Béla Iványi-Grünwald, *Pasterz i wieśniaczka*, 1892

Bogatą chromatykę ich płócien przypisywał Gerevich nie tylko oddziaływaniu francuskiego impresjonizmu, ale także fascynacji rodzimą sztuką ludową<sup>144</sup>; zgodnie z intencją komisarza, by uwypuklić swojskie źródła nowoczesności w węgierskim malarstwie, folklorystyczną tematykę egzemplifikowały na ekspozycji prace Józsefa Koszty, członka plenerowej szkoły w Nagybányi, łączącego w swym obrazowaniu mocne tony barwne z kontrastową grą światła i cienia, oraz kompozycje Jánosa Vaszaryego, byłego studenta paryskiej Académie Julian, pozostającego pod wyraźnym wpływem fowizmu, dostosowanego do realistycznej konwencji spod znaku Nagybányi. Akcentując w każdym niemal akapicie katalogowego eseju wagę rodzimych pierwiastków, Gerevich użył także terminu „węgierska dusza”<sup>145</sup> – kategorii nieklarownej, a zarazem nadużywanej w międzywojennym dyskursie krytycznym. Pojęcie to odniósł do Gyuli Rudnaya, artysty podążającego tropem Munkácsyego, malującego w realistycznej konwencji rodzime krajobrazy i epizody z życia ludu<sup>146</sup>. Słowem kluczem i naczelną kategorią pojęciową swej narracji uczynił więc Gerevich sztukę narodową, eliminując zarazem z historiografii sztuki węgierskiej nurty zbyt silnie związane z kosmopolityczną sceną artystyczną Wiednia i Paryża, takie jak symbolizm i secesja<sup>147</sup>, oraz trendy programowo uniwersalistyczne i światopoglądowo lewicowe, takie jak

---

studenci zreformowanej przez Pála Szinyeiego-Mersego uczelni odbywali w Nagybányi letnie kursy. Jednym z pierwszych uczestników letnich warsztatów był Szőnyi, uczeń Károlya Ferenczyego (Zwickl, *The Pictures of the Ideal and the Real – The Arcadia Painting of the Szőnyi Circle*, w: Szücs, Zwickl, Zsákovics, *In the Land of Arcadia*, s. 56; *The Art of Nagybánya. Centennial Exhibition in Celebration of the Artists' Colony in Nagybánya*, kat. wyst., Hungarian National Gallery, Budapest 1966).

<sup>144</sup> Obok motywów folklorystycznych naczelną pozycję w oficjalnej hierarchii tematów, szczególnie w odniesieniu do dekoracji ściennych w budynkach publicznych, zajmowało malarstwo historyczne (Szücs, *Among the Décor of History*, s. 51).

<sup>145</sup> Gerevich, *Sztuka węgierska*, s. 10.

<sup>146</sup> Judit Szabadi, *Portraiture and Landscape Painting at the Beginning of the Twentieth Century: Adolf Fényes, János Tonryai, Béla Endre, Gyula Rudnay*, „New Hungarian Quarterly” 1985, nr 99, s. 171-174.

<sup>147</sup> Lajos Németh, *Modern Hungarian Art*, Budapest 1972; Judit Szabadi, *Art Nouveau in Hungary: Painting, Sculpture and the Graphic Arts*, tłum. John Batki, Budapest 1989; Tamás Kieselbach (red.), *Modern Hungarian Painting 1892-1919*, kat. wyst., Kieselbach Galéria, Budapest 2003. Nie pokazano dla przykładu prac Józsefa Rippla-Rónaia, który nie oparł się sile przyciągania szkoły w Nagybányi, choć swój język plastyczny uformował w kręgu paryskich nabistów. Nie włączono też do pokazu symbolistycznych kompozycji Jánosa Vaszaryego, który doskonalił swe umiejętności warsztatowe w Monachium, Paryżu i Rzymie. Adaptując symbolistyczną



radykalna awangarda<sup>148</sup>.

II. 230. Lajos Deák-Ébner, *Orszak weselny*, 1888

II. 231. Gyula Rudnay, *Uciekinierzy*, 1917

Tymczasem to wczesna awangarda węgierska miała charakter swoisty, wprowadzie synkretyczny wobec zachodnich trendów, lecz unikalny<sup>149</sup>. Zakorzenione w dziewiętnastowiecznej historii tendencje wolnościowe Węgrów zostały po zakończeniu Wielkiej Wojny przeformułowane, zyskały nowy wymiar, związany z przeprowadzaną stopniowo przez Partię Ludową modernizacją gospodarki i społeczeństwa oraz z dążeniem do zmniejszenia dystansu dzielącego Królestwo Węgier od przodujących centrów Zachodniej Europy. Budapeszt, który w latach 1867-1910 stał się nowoczesną metropolią<sup>150</sup>, był jednak postrzegany przez arystokrację i ziemiaństwo, a także przez niewykształconą i średniozamożną część społeczeństwa jako ośrodek kosmopolityzmu, opanowany przez obcy żywioł, głównie przez niemieckich i żydowskich przedsiębiorców. Duży dystans od tradycjonalistycznie zorientowanej większości obywateli Królestwa dzielił też młode pokolenie intelektualistów, pochodzących z warstwy budapeszteńskiej burżuazji wyznawców liberalnego światopoglądu, aspirujących do włączenia narodowego dziedzictwa kulturowego w nurt dokonań europejskiej sztuki, literatury i filozofii. Generacja Györgya Lukácsa, Béli Balázsa, Béli Bartóka, Zoltána Kodálya, Lajosa Fülepa, Károlya Kernstoka, Karla Mannheima, Károlya Tolnayego, Arnolda Hausera i Fredericka Antala, by wymienić tylko

---

poetykę, Vaszary podejmował tematykę o wymowie patriotycznej. Zabrakło też tak znaczących węgierskich symbolistów jak Aladár Körösfői Kriesch, Lajos Gulácsy i Tivadar Kosztka Csontváry, najbardziej oryginalny spośród nich reprezentant tego nurtu, łączącego treści narodowe i religijne z różnymi idiomami formalnymi *fin-de-siècle*'u (Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 269-270).

<sup>148</sup>Éva Körner, *Die ungarische Kunst zwischen den beiden Weltkriegen*, Dresden 1963; Fehér, Pogány, *Twentieth Century Hungarian Painting*. Nie zaprezentował Gerevich warszawskiej publiczności antycypujących radykalną awangardę tendencji cezannizujących, przejawiających się w malarstwie Béli Czóbela, Lajosa Tihanyiego (późniejszego członka paryskiej grupy Abstraction-Création) czy Sándora Galimbertiego, twórców nawiązujących także do fowizmu i niemieckiego ekspresjonizmu; nie przedstawił prymitywizującej estetyki Vilmosa Perlrotta-Csaby czy kubistycznych eksperymentów Valérii Dénes (Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 271).

<sup>149</sup>*Hungarian Art: The Twentieth Century Avant-Garde*, kat. wyst., Indiana University Art Museum, Bloomington 1972; *L'art en Hongrie, 1905-1930: Art et révolution*, kat. wyst., Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980; John Kish (red.), *The Hungarian Avant-Garde, 1914-1933*, kat. wyst., William Benton Museum of Art, Storrs, Conn. 1987; Mansbach (red.), *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-garde, 1908-1930*, kat. wyst., Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara 1992; idem, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 267-313.

<sup>150</sup>*A Golden Age: Art and Society in Hungary: 1896-1914*, kat. wyst., Barbican Art Gallery, London / Center for the Fine Arts, Miami 1989.

najważniejsze nazwiska, dążyła do wykreowania amalgamatu artystycznego w oparciu o założenia metafizycznego idealizmu narodowo-universalistycznego<sup>151</sup>. Metodę do osiągnięcia tego celu miał zapewnić zakorzeniony w oświeceniu racjonalizm, połączony z „mesjanistyczną wiarą we wspaniałość nadchodzącej ery, której czuli się prorokami”<sup>152</sup>. To internacjonalistycznie zorientowane środowisko, wywodzące się głównie z warstwy zasymilowanych, dobrze sytuowanych Żydów, przyczyniło się do znacznego ożywienia stołecznej sceny artystycznej, otwarcia szkolnictwa akademickiego na nowe prądy intelektualne, zintensyfikowania ruchu wydawniczego i wzbogacenia go o sprowadzaną z Zachodu literaturę modernistyczną. Zmierząc do przewyciężenia konfliktu między racjonalistyczną postawą a irracjonalnym, ich zdaniem, poczuciem tożsamości narodowej, węgierscy wyznawcy postępu pragnęli stworzenia wielkiej kultury narodowej, dorównującej poziomem europejskim kulturom o tysiącletnich dziejach<sup>153</sup>. W tej utopijnej aurze kształtowała się węgierska awangarda modernistyczna. W 1909 r. ukonstytuowała się grupa Keresők (Poszukujący), rok później przemianowana na grupę Nyolcak (Ośmiu)<sup>154</sup>. W tekście programowym z 1910 r., zatytułowanym *Sztuka poszukująca*, Károly Kernstok, przywódca ugrupowania, ogłosił konieczność wyeliminowania folklorystycznych inklinacji w sztuce węgierskiej na rzecz odsłonięcia, w oparciu o racjonalne przesłanki, esencjonalnej struktury świata. Krytyce w tym progresywnym *milieu* zostało także poddane malarstwo impresjonistyczne, które – jak to określił wspierający Kernstoka Lukács – operowało jedynie „ulotną grą pozorów”<sup>155</sup>. Cezannizująca pasja konstrukcyjna w obrazowaniu rzeczywistości miała w twórczości progresywistów zastąpić migotliwą tkankę malarską i notację zmiennej aury atmosferycznej. Zgodnie z postulatami Ośmiu w nowej sztuce węgierskiej miała dokonać się synchronizacja z europejskimi idiomami modernizmu. Unowocześniając w ślad za zachodnimi rozwiązaniami swój język plastyczny, artyści z kręgu „Ośmiu” zachowali jednak tradycyjną tematykę i podział na gatunki malarskie. Niemniej kierowało nimi przekonanie o politycznym posłannictwie własnej formacji oraz poczucie odpowiedzialności

---

<sup>151</sup>Éva Forgács, *Oświecenie a „duch narodu”. Konstruowanie modernizmu i tożsamości narodowej poprzez sztuki plastyczne na Węgrzech w latach 1910-1990*, w: Jacek Purchla, Wolf Tegethoff (red.), *Naród, styl, modernizm, CIHA materiały konferencji 1*, Kraków–Monachium 2006, s. 307-309.

<sup>152</sup> Ibidem, s. 308.

<sup>153</sup> Ibidem, s. 310-311.

<sup>154</sup>*The Hungarian Avant-garde: the Eight and the Activists*, kat. wyst., Hayward Gallery / Arts Council of Great Britain, London 1980; Gábor András, Gábor Pataki, György Szücs, András Zwickl, *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*, Budapest 1999, s. 46-67; Csilla Markója, István Bardoly (red.), *The Eight*, kat. wyst., Janus Pannonius Múzeum, Pécs 2010.

<sup>155</sup>Mary Gluck, *Georg Lukács and His Generation, 1900-1918*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1985, s. 76-105.

za modernizację i demokratyzację węgierskiego społeczeństwa<sup>156</sup>.

Postulat rekonstrukcji społecznej tkanki w myśl założeń marksizmu wysunęli na plan pierwszy członkowie ugrupowania Aktivisták (Aktywiści), którego działalność, rozpoczęta w latach Wielkiej Wojny, wyznaczyła kulminację awangardowych poszukiwań Węgrów. Celem „Aktywistów” było nadanie rewolucyjnego wymiaru kulturze służącej budowaniu nowej rzeczywistości. W sztuce, głównie plakatowej, realizowali oni koncepcję bezpośredniego zaangażowania w sprawy społeczno-polityczne, bez wahania podporządkowując estetykę ideologii. W 1918 r. wsparli liberalny rząd Mihály Károlyiego, a w 1919 r. włączyli się w propagandowo-agitacyjną akcję rządu Béli Kuna, sprawującego władzę w Węgierskiej Republice Rad<sup>157</sup>. Kres intelektualno-artystycznym aspiracjom do wykreowania nowego idiomu węgierskiej sztuki, zespolonego z krwiobiegiem europejskiego modernizmu położyły wydarzenia polityczne: upadek komunistyczno-socjaldemokratycznej republiki w listopadzie 1919 r.<sup>158</sup> Autokratyczny reżim Miklósa Horthyego, który wówczas zapanował, spowodował falę emigracji awangardowych środowisk i lewicowych intelektualistów<sup>159</sup>. By uniknąć „białego terroru”, węgierscy moderniści szukali schronienia w Wiedniu, Berlinie, Weimarze, Paryżu i Moskwie<sup>160</sup>. Wprawdzie w latach 1925-1926 nastąpiła repatriacja wielu spośród emigrantów, lecz w ramach zaprowadzonego przez Horthyego porządku społecznego mogli oni wykorzystywać swe modernistyczne, najczęściej konstruktywistyczne doświadczenia zdobyte w międzynarodowym *milieu* Wiednia i w orbicie Bauhausu, głównie w dziedzinie typograficznego designu i komercyjnej reklamy<sup>161</sup>.

Współtworzący oficjalną politykę kulturalną Horthyego Gerevich nie mógł więc uwzględnić w warszawskim pokazie grup radykalnie awangardowych, aktywnie

---

<sup>156</sup>Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 273-279.

<sup>157</sup>Ani Węgierska Partia Niepodległości, która przejęła władzę w 1905 r., ani Narodowa Partia Pracy, która doszła do głosu w 1910 r., nie wywalczyły dla Królestwa Węgier statusu pełnego samostanowienia. Po klęsce poniesionej przez dualistyczną monarchię austro-węgierską w czasie I wojny światowej proklamowano w 1918 r. Republikę Węgierską. Kurczenie się terytorium państwa na skutek żądań Ententy, katastrofalna sytuacja gospodarcza i polityczna izolacja kraju doprowadziły do nasilenia się rewolucyjnych nastrojów w społeczeństwie. W marcu 1919 r. komuniści i socjaldemokraci proklamowali Węgierską Republikę Rad (Iván Völgyes (red.), *Hungary in Revolution, 1918-1919: Nine Essays*, Lincoln, Nebr. 1971).

<sup>158</sup>W listopadzie 1919 r. do Budapesztu wkroczyła armia admirała Miklósa Horthyego. Nowo ustanowione Zgromadzenie Narodowe przywróciło ustrój monarchistyczny, odrzucając pretensje Habsburgów do węgierskiego tronu; regentem został mianowany Horthy. W czerwcu 1920 r. Węgry podpisały traktat pokojowy w Trianon, tracąc ponad 70% swego terytorium (Snopek, *Węgry*, s. 251-256, 303-396).

<sup>159</sup>Hubertus Gassner (red.), *Wechselwirkungen: Ungarische Avant-Garde in der Weimarer Republik*, Marburg 1986; Szücs, *Among the Décor of History*, s. 53.

<sup>160</sup>John E. Bowlt, *Hungarian Activism and the Russian Avant-Garde*, w: Mansbach (red.), *Standing in the Tempest*, s. 143-167; Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 292-306.

<sup>161</sup>*Ibidem*, s. 306-312.

wspierających rządy Károlyiego i Kuna. Nadrzędnym celem ekspozycji w Zachęcie była bowiem prezentacja rdzennie narodowych idiomów artystycznych, nieskażonych lewicowym internacjonalizmem. Toteż Gerevich prześlizgnął się w katalogowym eseju obok rodzimej awangardy, wspominając jedynie mimochodem kilku reprezentantów wczesnej moderny, ale nie eksponując ich plastycznych eksperymentów. Awangardę rewolucyjną zaś anihilował, nie wymieniając w ogóle takich nazwisk jak Lajos Kassák (charyzmatyczny lider awangardystów), József Nemes-Lampérth, Béla Uitz, Sándor Bortnyik, Bertalan Pór, János Schadl, Lajos Tihanyi, János Kmetty czy János Mattis-Teutsch (czynny na Węgrzech Rumun) – twórców adaptujących kubistyczne, futurystyczne, ekspresjonistyczne i konstruktywistyczne paradygmaty, zafascynowanych technologicznym postępem, dynamiczną industrializacją i ideologią społecznej przebudowy<sup>162</sup>. Terminy takie jak „awangarda” czy „modernizm” Gerevich wykluczył ze swej historiograficznej narracji; dostrzegł natomiast, choć w ograniczonym zakresie, artystyczne koligacje Węgrów z niemieckim ekspresjonizmem i szkołą paryską. Komparatystyczne rozpoznania Gerevicha nie zawsze jednak były trafne. Twórczość Károlya Kernstoka, jednego z pionierów węgierskiego modernizmu, widział profesor wyłącznie w kontekście niemieckiego ekspresjonizmu, podczas gdy kluczowe znaczenie dla ukształtowania się postawy twórczej artysty miała fascynacja Henrim Matissem. *De facto* uchwycenie artystycznych afiliacji malarstwa Kernstoka i jego kręgu nie było zadaniem łatwym do wykonania, gdyż madziarscy moderniści, skupieni w grupach Neo i Nyolcak, połączyli w specyficzny amalgamat przedstawieniowy pierwiastki gauguinowskiego syntetyzmu, fowizmu, ekspresjonizmu i kubizmu<sup>163</sup>.

II. 232. Károly Kernstok, *Jeźdźcy na brzegu*, 1910

II. 233. Róbert Berény, *Leżący akt*, ok. 1907

II. 234. Lajos Tihanyi, *Kapiący się*, 1907

Członkowie tych ugrupowań, choć w większości kształcili się początkowo w szkole Nagybánya, odrzucili realizm obrazowania, powołując na swych mistrzów Cézanne’a i

---

<sup>162</sup>Ibidem, s. 276-279.

<sup>163</sup> Neo utworzyli w Nagybányi członkowie młodszej generacji artystów szczególnie wrażliwych na zintensyfikowaną chromatykę fowistów – Béla Czóbel, Vilmos Perlrott-Csaba, Lajos Tihanyi, Sándor Ziffer, Ödön Márffy (Zwickl, *The Pictures of the Ideal and the Real*, s. 56; Krisztina Passuth, Szücs (red.), *Hungarian Fauves from Paris to Nagybánya 1904-1914*, kat. wyst., HNG, Budapest 2006).

Matisse'a<sup>164</sup>. Do tego *milieu* należeli m.in. wymienieni we wstępie Gerevicha Béla Czóbel i Imre Szobotka. Czóbel miał bezpośredni kontakt z fowizmem, m.in. dzięki pierwszej wystawie tej nieformalnej grupy, jaka odbyła się w 1905 r.; artysta mógł pokazać ten osobiście obejrzyć, gdyż od 1904 r. studiował w paryskiej Académie Julian. Piętno francuskiego postimpresjonizmu widoczne było w całej niemal twórczości Czóbela, który w 1925 r. osiadł we francuskiej stolicy na stałe. Fowistycznej estetyce była podporządkowana także malarska wizja Szobotki. Z kolei dla morfologii arkadyjskich kompozycji i wielkomijskich scen Gyuli Derkovitsa, artysty, którego Gerevich również usytuował w orbicie Paryża, duże znaczenie, prócz kubizmu, miał kontekst niemieckiego ekspresjonizmu<sup>165</sup>. Pod wpływem ekspresjonizmu kształtowała się też postawa twórcza Auréla Bernátha, którego prace pokazywał w galerii Der Sturm Herwarth Walden, promotor tego nurtu na międzynarodowych forach artystycznych. Jednak w latach 20. emocjonalne napięcie w pracach Bernátha osłabło, w połowie lat 30. artysta stał się zaś jedną z czołowych postaci Gresham-kör (Kręgu Greshama) – środowiska twórców, historyków i krytyków sztuki oraz kolekcjonerów spotykających się w kawiarni Gresham, by prowadzić dyskusje na temat sztuki. To intelektualno-artystyczne *milieu*, do którego należeli István Szónyi, Róbert Berény i József Egry, zyskało w latach 30. rangę arbitra estetycznego gustu na Węgrzech, oddziaływającego na linię polityki kulturalnej państwa<sup>166</sup>. Choć nie promowano w tym nieformalnym kręgu twórców i koneserów żadnej określonej formuły obrazowania, to preferencje wielu jego protagonistów szły w kierunku koloryzmu o postimpresjonistycznej genealogii. Oficjalnie akceptowalny charakter malarstwa Bernátha z lat 1926-1935 pozwolił więc Gerevichowi na włączenie późnych pejzaży artysty do scenariusza wystawy, podczas gdy pozostali moderniści w salach Zachęty nie zaistnieli.

Il. 235. Béla Czóbel, *Siedzący mężczyzna*, 1906

Il. 236. Gyula Derkovits, *Piaskarze na Dunaju*, 1933

Il. 237. István Szónyi, *Pogrzeb w Zebegény*, 1928

Gerevich uwzględnił natomiast szereg prac Istvána Szónyiego, emblematycznej

---

<sup>164</sup>W skład uformowanej ok. 1909 r. grupy Ośmiu weszli: Károly Kernstok, Róbert Berény, Dezső Czigány, Ödön Márffy, Dezső Orbán, Bertalan Pór, Lajos Tihanyi i Béla Czóbel (Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe*, s. 273-279; Gergely Barki, Evelyn Benesch, Zoltán Rockenbauer, *Die Acht. A Nyolcak. Ungarns Highway in die Moderne*, kat. wyst., Bank Austria Kunstforum, Vienna 2012).

<sup>165</sup>Zwickl, *The Pictures of the Ideal and the Real*, s. 59.

<sup>166</sup>Ibidem, s. 61.

postaci węgierskiego neoklasycyzmu, wyrastającego z tradycji kolonii w Nagybányi, a zarazem tę tradycję modernizującego<sup>167</sup>. Pozbawione sformalizowanej struktury organizacyjnej i niechętnie szumnym manifestom środowisko Szőnyiego wypracowało w latach 20. idiomy obrazowania paralelne do francuskiego nowego klasycyzmu i klasycyzującego skrzydła niemieckiej Nowej Rzeczowości; idiomy swoiste, uwarunkowane (przynajmniej częściowo) stanem kulturowej izolacji, w której znalazły się pokonane w czasie Wielkiej Wojny Węgry<sup>168</sup>. Ci twórcy, którzy nie włączyli się do fali emigracji po upadku komunistycznej Republiki Rad, mieli ograniczone możliwości kontynuowania edukacji artystycznej za granicą i odbywania studyjnych podróży po Europie, a tym samym mniejsze szanse na bezpośredni kontakt z aktualnymi trendami artystycznymi na Zachodzie. Choć punktem wyjścia dla skupionych wokół Szőnyiego malarzy był późnodziewiętnastowieczny realizm i impresjonizm artystycznej kolonii w Nagybányi<sup>169</sup>, to istotne znaczenie miały dla nich także wzorce postimpresjonistyczne. O idiosynkratycznym wymiarze neoklasycyzmu Szőnyiego zdecydował jednak przede wszystkim dodany do tego splotu twórczych impulsów kubo-ekspresjonizm – specyficzenie węgierski paradygmat plastyczny, wywodzący się ze sztuki ugrupowania Fiatalok (Młodzi)<sup>170</sup>.

Toposy sztuki muzealnej – ikonograficzne motywy zapożyczone z antycznej mitologii i biblijnych wątków, akty wpisane w idylliczny lub udratyzowany pejzaż oraz portrety o rzeźbiarskim niemal wolumenie, były ujmowane przez akolitów Szőnyiego w konwencji klasycyzującej, odsyłającej do przedstawieniowych kanonów renesansu i baroku<sup>171</sup>. Wyobrażone motywy podlegały jednak morfologicznej modernizacji – geometryzacji i syntetyzacji form, współgrającej z intensywną gamą chromatyczną i grubo kładzioną fakturą

---

<sup>167</sup> Neoklasycystyczne tendencje w węgierskiej sztuce XX w. zostały omówione w: Zoltán Gálig (red.), *Az expresszionizmus után. Új tárgyiaság és új klasszicizmus a magyar művészetben*, kat. wyst., Szombathelyi Képtár, Budapest 1992; Szücs, *Neue Nüchternheit. Tendenzen der Stilsuche in der ungarischen Kunst der dreißiger Jahre*, w: Hans Knoll (red.), *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*, Dresden 1999; Zwickl, *Neoclassicism – from Emotion to Sobriety*, w: Szücs (red.), *Hungarian Modernism 1900-1950. Selection from the Kieselbach Collection*, Budapest 1999.

<sup>168</sup> Z poetyką Nowej Rzeczowości związał sztukę Sándora Bortnyika Ernő Kállai, węgierski historyk sztuki aktywny w Niemczech, w swej książce pt. *Neue Malerei in Ungarn* opublikowanej w 1925 r. Na temat kulturowej izolacji powojennych Węgier por. Zwickl, *The Pictures of the Ideal and the Real*, s. 56.

<sup>169</sup> Anna Szinyei Merse, *W nurcie impresjonizmu. Malarstwo węgierskie w latach 1870-1920*, Kraków 2000.

<sup>170</sup> W skład grupy Fiatalok weszli: Vilmos Perlrott-Csaba, Péter Dobrovics (Petar Dobrović), Lajos Gulácsy, János Kmetty, József Nemes-Lampérth i Béla Uitz. Mimo stężonej ekspresji powstające w środowisku Młodych w latach 1916-1917 przedstawienia monumentalnych aktów i heroizowanych pejzaży antycypowały już klasycyzującą poetykę. Kubo-ekspresjonistyczna stylizacja znamieną była także dla utworzonej w 1909 r. przez Bélé Iványi-Grünwalda kolonii artystycznej Kecskemét (Zwickl, *The Pictures of the Ideal and the Real*, s. 56; Clegg, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, s. 217-218, 252).

<sup>171</sup> Spośród związanych z Szőnyiem twórców do scenariusza warszawskiej wystawy Gerevich włączył Vilmosa Aba-Nováka, Károla Patka, Márię (Masę) Feszty i Nándora Lajosa Vargę, a z młodszej generacji Ernő Jegesa.

oraz rytmizacją i dynamizacją wielofiguralnych często kompozycji<sup>172</sup>. Na płaszczyźnie semantycznej nawiązujący do tradycji Nagybányi neoklasycyści manifestowali, zgodnie z artystycznym profilem tej kolonii, antyurbanistyczne nastawienie. W centrum podejmowanej przez nich tematyki znalazła się apologia ojczystego krajobrazu i mieszkańców rodzimej wsi, przedstawienia lokalnych pejzaży i prowincjonalnego otoczenia. Wyobrażenia ziemskiej Arkadii, w oczywisty sposób odsyłające do antyku, niosły treści symboliczne – oddawały głęboką więź człowieka z naturą. Niekiedy dawały też wyraz posępnej emocjonalności, epatowały stęzoną ekspresją zawartą w przestyliizowanych formach i odrealnionej przestrzeni wewnątrzobrazowej. Prócz kręgu Szőnyiego klasycyzujące tendencje pokrewne kubok-ekspresjonistycznej poetyce ugrupowania Fiatalok rozwijał także Artystyczny Krąg Pécs, grupa powstała w 1920 r., do której wstąpili m.in. Farkas Molnár, Henrik Stefán i Jenő Gábor<sup>173</sup>.

## II. 238. István Szőnyi, *Wieczór*, 1934

Pierwszą fazę węgierskiego neoklasycyzmu, zainicjowaną na przełomie lat 10. i 20., charakteryzowała więc z jednej strony tradycjonalistyczna tematyka, z drugiej natomiast stylistyczny amalgamat oparty na różnorodnych, niekiedy wręcz sprzecznych impulsach twórczych. W drugiej połowie lat 20. część wyznawców nowego klasycyzmu wzmocniła realistyczny pierwiastek obrazowania, rezygnując z bukolicznej poetyki na rzecz tematyki z codziennego życia chłopów<sup>174</sup>, inni zaś przesunęli się na pozycje kolorystyczne, wywodzące się z postimpresjonistycznej tradycji<sup>175</sup>. István Szőnyi, podobnie jak Aurél Bernáth, znalazł się wówczas w gronie bywalców kawiarni Gresham, kształtujących oficjalny gust estetyczny na Węgrzech. W późnych latach 30. opowiedział się za opcją kolorystyczną; wprowadził technikę temperry, zawężając paletę w kompozycjach o nieostrych konturach wyobrażonych form. W jego repertuarze tematycznym dominowały sceny z życia chłopów i rybaków, postaci pozbawionych indywidualnych rysów fizjonomicznych, zastygłych w bezruchu, symbolizujących uniwersalne trwanie. Gerevich chwalił co prawda artystyczny talent Szőnyiego, lecz zaklasyfikował go jako twórcę odosobnionego, choć Szőnyi sytuował się w

<sup>172</sup>Zwickl, *The Pictures of the Ideal and the Real*, s. 55-56.

<sup>173</sup>Ibidem, s. 59.

<sup>174</sup>Dobrym przykładem tej tendencji były obrazy z 1925 r. malowane przez Aba-Nováka i Patka w Felsőbáya (Baia Sprie w Rumunii). Niemniej jednak od 1928 r. obaj artyści zwrócili się ku kolorystycznej formule o postimpresjonistycznej proweniencji (ibidem, s. 60).

<sup>175</sup>Ważnymi eksponentami neoklasycyzmu na Węgrzech byli także członkowie artystycznych kolonii w Pécs (Pécsi Művész Kör) i Szentendre (Zwickl, *Between Conservatism and Modernism*, s. 78).

samym sercu pierwszej fali węgierskiego neoklasycyzmu. Podobnie zresztą postrzegał profesor twórczość Adolfa Fényesa, Węgra żydowskiego pochodzenia, który należał do grona wybitnych reprezentantów szkoły Nagybánya<sup>176</sup>. Malarstwo Fényesa, adepta paryskiej Académie Julian, ewoluowało od realizmu poprzez impresjonizm ku postimpresjonizmowi. Po Wielkiej Wojnie artysta podjął tematykę biblijną, poszukując właściwego dla swej węgiersko-żydowskiej tożsamości języka plastycznego. Ta podwójna tożsamość sprawiła, że w atmosferze antysemityzmu, podsycanej przez reżim Horthyego od końca lat 20., Fényes został poddany represjom, które przerwały jego karierę artystyczną. Prace artysty nie mogły więc znaleźć się na reprezentacyjnej wystawie sztuki węgierskiej w Warszawie.

## II. 239. Adolf Fényes, *Łuskanie grochu*, 1904

Gerevich nie scharakteryzował, choćby pobieżnie, pierwszej fali rodzimego neoklasycyzmu, ograniczając się jedynie do wymienienia paru reprezentantów tego nurtu. Skupił się natomiast na drugiej fazie kierunku, sponsorowanej przez rządowe agendy i uznanej w latach 30. za oficjalną sztukę węgierską. Ta nowa formuła klasycyzmu, określona mianem Római iskola (szkoły rzymskiej), była wynikiem pobytów stypendialnych w Rzymie, fundowanych przez rząd studentom i adeptom budapeszteńskiej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych od 1928 r. Inicjatorem tego programu był sam Gerevich, który nie bez satysfakcji twierdził, iż w efekcie włoskich doświadczeń powstał „rzymski styl węgierski”<sup>177</sup>. Można by dostrzec pewien paradoks w strategii kładzenia podwalin pod nowoczesną sztukę narodową poprzez tworzenie zinstytucjonalizowanych ram dla adaptacji idiomów sztuki obcej. Jednak odniesienia do sztuki włoskiego renesansu były w międzywojennej Europie bardzo rozpowszechnione, i to nie tylko w nurcie nowego klasycyzmu, ale także wśród nawołujących do tworzenia sztuki narodowej neorealistów<sup>178</sup>. Węgierscy beneficjenci rządowych i kościelnych subsydiów oraz zamówień na monumentalne realizacje<sup>179</sup>, transponowali, na wzór protagonistów *Novecento Italiano*, przedstawieniowe konwencje

---

<sup>176</sup>Judit Szabadi, *Major Modern Hungarian Painters*, „New Hungarian Quarterly” 1984, nr 95, s. 159-166; nr 96, s. 167-171.

<sup>177</sup>Szücs, *Pomiędzy nadziejami a rozczarowaniami*, s. 52.

<sup>178</sup>Por. rozdz. *Zwrot ku przeszłości*.

<sup>179</sup>Rządowym mecenasem artystycznym sterował umiejętnie i skutecznie minister kultury w rządzie Betlena Kunó Klebelsberg, przyrównywany do wielkich renesansowych patronów (Szücs, *Among the Décor of History*, s. 50).



*quattrocento* i *cinquecento*<sup>180</sup>. Stąd wygaszanie emocjonalizmu, cechującego wcześniejszą fazę węgierskiego neoklasycyzmu, stąd nakładanie muzealnych klisz na ogląd otaczającej rzeczywistości. Pikturalizm obrazowania kręgu Szőnyiego został przez młodą generację twórców zastąpiony finezyjnie opisaną konturem formą o subtelnie wymodelowanym wolumenie<sup>181</sup>. „Szkoła rzymska” promowała też określony repertuar tematyczny: sztukę sakralną i przedstawienia węgierskiej prowincji, malowniczych miasteczek i wtopionych w ojczyzną naturę wsi. Najbardziej znaczącym reprezentantem tego środowiska był otwierający warszawski spis katalogowy Vilmos Aba-Novák, malarz, grafik i freskant realizujący monumentalne dekoracje w kościołach Budapesztu i Szegedu, członek kolonii artystycznej w Nagybánya, a potem eksponent neoklasycyzmu Szőnyiego, stypendysta rządowy w Rzymie (1928, 1930) oraz złoty medalista na wystawie światowej w Paryżu w 1937 r. W jego przedstawieniach wiejskich targów i jarmarków wciąż było jednak czytelne piętno modernistycznych „izmów”, ekspresjonistycznej poetyki w szczególności, przejawiającej się w zastrzonych kontrastach barwnych i zawężonej przestrzeni wewnątrzobrazowej, tłumnie wypełnionej uproszczonymi lub groteskowo zniekształconymi postaciami protagonistów scen. Szkicowości faktury, uzyskanej szerokimi pociągnięciami pędzla, sprzyjała stosowana przez Aba-Nováka w latach 30. technika tempery<sup>182</sup>. Obserwację potocznego życia na prowincji prowadził artysta, przebywając w kolonii artystycznej Szolnok (założonej w 1902 r., a wywodzącej się z dziewiętnastowiecznego pleneryzmu) i podróżując po Transylwanii.

## II. 240. Vilmos Aba-Novák, *Targ w Csikszereda*, 1935

Obok Aba-Nováka „szkołę rzymską” reprezentowali na ekspozycji w Zachęcie Pál Molnár-C., Jenő Medveczky, Artur Mezey, Ernő Jeges, Henrik Heinz i Kálmán Istókovits. Ich malarstwo, oparte na kompozycyjnej dyscyplinie i włoskich inspiracjach, zinterpretował Gerevich jako „nakaz chwili”<sup>183</sup>. W istocie twórcy ci byli znacznie bliżsi wzorom *Novecento Italiano* niż liderzy rzymskich stypendystów, Aba-Novák i Károly Patkó. Patkó, którego monumentalne, atletyczne akty były znamienne dla neoklasycyzmu kręgu Szőnyiego, zaprezentował w Zachęcie pejzażowy kadr ze Spezii o zmodernizowanej stylistyce, opartej na

<sup>180</sup> Prócz włoskich afiliacji jednakże dzisiejsi badacze dostrzegli w twórczości niektórych reprezentantów nowego klasycyzmu refleksy poetyki *Neue Sachlichkeit* i stylistyki art déco (Zwickl, *The Pictures of the Ideal and the Real*, s. 61).

<sup>181</sup> Szücs, *Neue Nüchternheit*; Zwickl, *Neoclassicism – from Emotion to Sobriety*.

<sup>182</sup> Za inicjatora stosowania tempery w węgierskim malarstwie lat 30. badacze uznali Károlya Patka (idem, *The Pictures of the Ideal and the Real*, s. 61).

<sup>183</sup> Gerevich, *Sztuka węgierska*, s. 10.

fowistycznej palecie barw i geometryzującej syntezie form. Ostre kontrasty chromatyczne, linearyzm i prymitywizujące uproszczenia ludzkich sylwet występowały też w scenie rodzajowej *Targ Istókovitsa*. Molnár i Mezey natomiast pokazali w Warszawie sztukę sakralną, Medveczky – pracę pokrewną przedstawieniowym konwencjom *quattrocento*. Reinterpretacja sztuki dawnej sprowadzała się w jego kompozycji *Siostry* do wyrazistego linearyzmu i zaakcentowanej plastyczności form oraz do gry iluzją przestrzenną w obrazie, manipulacji odziedziczoną po renesansie perspektywą geometryczną.

Szkoła rzymska obejmowała również rzeźbiarzy, którym Gerevich poświęcił w swym eseju spory akapit i ważne miejsce na ekspozycji. To rzeźbiarskie popiersie regenta Horthyego, przywódcy narodu, wykonane w klasycyzującej konwencji przez Dezső Erdeyego, stanowiło ideologiczne centrum wystawy. Profesor zaklasyfikował rodzimych rzeźbiarzy do trzech kategorii: artystów czynnych w XIX w., twórców aktywnych współcześnie i rzeźbiarzy studiujących w Rzymie na koszt węgierskiego państwa. Sztukę dziewiętnastowieczną reprezentował w salach Zachęty Alajos Stróbl, popularny twórca pomników w Budapeszcie i Szegedzie, a zarazem autor portretowych biustów, pozostających pod wpływem rodinowskiej koncepcji rzeźbiarskiego impresjonizmu. Zsigmond Kisfaludi-Stróbl, Ferenc Sidló, János Pásztor, István Szentgyörgyi, Béa Ohmann, Elek Lux oscylowali w swych realizacjach – portretach, *quasi*-portretach, scenach rodzajowych i postaciach świętych – między realizmem a stylami historyzującymi: neomediewizmem, neorenesansem i akademickim neoklasycyzmem. Najmłodsza zaś generacja rzeźbiarzy – Károly Antal, Pál Patzay, László Ispánky, Walter Madarassy, Jenő Abonyi-Grandtner, nawiązywała silnie do antyčno-renesansowych modeli. Prócz upamiętniania narodowych bohaterów protagoniści szkoły rzymskiej uprawiali też sztukę religijną. „Jednym z najszcześniejszych objawów współczesnego życia artystycznego na Węgrzech jest odrodzenie sztuki chrześcijańskiej. Na naszych dwóch wystawach w Krakowie i w Warszawie przedstawiamy wybór najlepszych prac współczesnych, natchnionych szczerym uczuciem religijnym” – pisał Gerevich. Zaakcentowane na ekspozycji w Zachęcie odrodzenie sztuki sakralnej na Węgrzech, stymulowane przez „chrześcijańsko-nacjonalistyczny reżim”<sup>184</sup> zauważyli też i pochwalili niektórzy polscy recenzenci<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup>Szücs, *Among the Décor of History*, s. 49.

<sup>185</sup>Mieczysław Skrudlik dobrze ocenił m.in. religijną twórczość Ernő Jegesa, który reprezentował w Warszawie klasycyzującą „szkołę rzymską” (*Współczesna sztuka węgierska i estońska*, „Goniec Warszawski” 1939, nr 125, s. 9). Kariera Jegesa była dobrym przykładem konformistycznych postaw części węgierskich twórców. W okresie Węgierskiej Republiki Rad artysta był cenionym plakacista, propagującym lewicową ideologię. Po dojściu do władzy Horthyego zaczął zaś projektować plakaty o nacjonalistyczno-rewizjonistycznym przesłaniu, nawołujące

Na marginesie głównych nurtów występowały na węgierskiej scenie artystycznej tendencje wykorzystujące etno-symboliczne dziedzictwo zawarte w pogańskich mitach, barbarzyńskich rytuałach i symbolach<sup>186</sup>. Poszukiwania archetypicznego prapoczątku, czystych źródeł madziarskiej kultury, po to, by prawdziwie oddać „ducha narodu”, miały jednak znikomy oddźwięk społeczny, gdyż delegitymizowały dominującą na Węgrzech religię o tysiącletniej tradycji, jaką było chrześcijaństwo<sup>187</sup>. O narodowej formie i przejawach narodowego ducha w sztuce pisał już w 1916 r. Lajos Fülep w tekście pt. *Sztuka węgierska*. Materializację priorytetowych wartości narodowych dostrzegł w dziewiętnastowiecznych rzeźbach Miklósa Izsa, przede wszystkim w serii przedstawiającej w rozmaitych wariantach tańczącego chłopca. Lekceważąc warsztatowe niedostatki prac Izsa, Fülep uznał je za efekt duchowego olśnienia geniusza, który w intuicyjny sposób uchwycił cechy rdzennej węgierskości, dotykając samej esencji rodzimej substancji etnicznej<sup>188</sup>.

Tym, co w odniesieniu do recepcji węgierskiej wystawy najbardziej intryguje, jest fakt, na ile w przeobrażeniach madziarskiej sceny artystycznej byli w stanie zorientować się polscy recenzenci, niedysponujący gruntowną wiedzą historiograficzną i bieżącymi informacjami o goszczącej sztuce. Katalogowy esej Gerevicha był zbyt lakoniczny i zbyt tendencyjny, żeby oddać dynamikę zmian i bogactwo niuansów współczesnej twórczości Węgrów. Nie wprowadził też klarownych dystynkcji między poszczególnymi nurtami, choćby między dwoma fazami neoklasycyzmu. Czy warszawscy krytycy mogli więc trafnie rozpoznać i ocenić, głównie w oparciu o własne doświadczenie i intuicję, trendy oraz postawy artystyczne południowych sąsiadów? Czy uchwycili zasadniczą odrębność, znamiona sztuki narodowej?

Najobszerniej skomentował ekspozycję Tadeusz Pruszkowski, po części zapewne ze względów osobistych. W monachijskiej pracowni Simona Hollósyego kształcił się Konrad Krzyżanowski, mentor Pruszkowskiego. To przekazana przez Krzyżanowskiego własnym

---

do odzyskania ziem utraconych przez Węgry po pokojowym pakcie w Trianon (<http://budapestposter.com/artists/jeges-erno>; dostęp: 06.03.2016).

<sup>186</sup>Anthony D. Smith, *Nationalism and Modernity*, w: Timothy O. Benson, *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, Los Angeles County Museum of Art; Martin-Gropius-Bau, Berlin; Kunsthaus, Munich; Los Angeles and Cambridge, Mass. 2002, s. 79.

<sup>187</sup>Forgács, *Oświecenie a „duch narodu”*, s. 313.

<sup>188</sup>Etno-antropologiczny projekt realizowali ponadto w podbudapeszteńskim Szentendre Lajos Vajda i Dezső Korniss, transponujący na grunt sztuk plastycznych ideę folklorystycznych badań, rozwiniętą przez Bélé Bartóka. W latach 1935-1937 prowadzili oni na wsi rodzaj inwentaryzacji tradycyjnej ornamentyki snycerskiej, by wykorzystać ludowe wzory architektoniczne i rękodzielnicze w kompozycjach odwołujących się do konstruktywistycznych fotomontaży i surrealistycznych zestawień. Odkrywając zarówno dziedzictwo węgierskie, jak i serbskie, niemieckie oraz żydowskie, artyści próbowali wytyczać nowe ścieżki sztuk plastycznych (ibidem, s. 315-316).

uczniom atencja dla węgierskiego mistrza, spowodowała, że Pruszkowski dostrzegł pokrewieństwo między sztuką rodzimą a malarstwem madziarskim<sup>189</sup>. Chcąc wykazać analogie i zbieżności, zastosował metodę komparatystyczną, abstrahując od historycznych uwarunkowań i wpływologicznych dywagacji. Bertalana Székelya, autora historycznego obrazu *Znalezienie zwłok króla Ludwika II*, zestawiał z rodzimym romantykiem Piotrem Michałowskim nie tyle pod względem stylistyki, ile twórczej postawy. Profesor zachwycił się malowanymi przez Székelya portretami, utrzymanymi w wąskiej tonacji barwnej, oszczędnymi w zakresie kostiumowych szczegółów, pozbawionymi rekwizytów, skupionymi na psychologicznym wyrazie realistycznie uchwyconych twarzy.

#### Il. 241. Bertalan Székely, *Autoportret*, 1860

Tu intuicja Pruszkowskiego i spojrzenie bywalca muzealnych galerii nie zawiodły, choć Székelya, uformowanego artystycznie w akademiach Wiednia i Monachium (gdzie studiował pod kierunkiem Carla von Piloty'ego), i Michałowskiego, malarza ukształtowanego pod wpływem sztuki Théodore'a Géricault i Eugène'a Delacroix, różniła nie tylko droga twórcza, ale i dystans pokolenia (Michałowski zmarł w 1855 r., Székely – w 1910 r.). Wspólny był jednak romantyczny etos, emocjonalny stosunek do otaczającej rzeczywistości. László Paál z kolei porównał Pruszkowski z Courbetem, w pełni zasadnie, gdyż w 1873 r. (po studiach w Düsseldorfie) Paál przeniósł się wraz z Munkácsym do Francji i związał z kolonią artystyczną Barbizon<sup>190</sup>. Zanurzenie w chłodnej głębi lasu, wnikliwa obserwacja modelującego formy natury światła, sumaryczne wydobywanie kształtów swobodnym duktem pędzla – to wspólny mianownik malarstwa Paála i mistrza z Ornans.

#### Il. 242. László Paál, *Droga w lesie Fontainebleau*, 1876

Profesor zauważył też zbieżność w języku malarskim Istvána Csóka i Władysława Jarockiego. Csók, wywodzący się z Nagybányi impresjonista, wiele lat spędził w Paryżu, poddając się wpływom francuskiego luminizmu; w sposobie notowania optycznych wrażeń nie odszedł jednak radykalnie od realistycznych założeń. Jarocki zaś utrzymał w międzywojennych latach stylistykę wypracowaną w okresie Młodej Polski, będącą

---

<sup>189</sup>Tadeusz Pruszkowski, *Wystawa sztuki węgierskiej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, „Gazeta Polska” 1939, nr 127, s. 5.

<sup>190</sup>Bellák, *Rozwój malarstwa na Węgrzech od okresu reform do obchodów tysiąclecia państwa*, s. 35-36.

zmodernizowaną, dekoracyjną wersją realizmu. Nie zawsze jednak rozpoznania Pruszkowskiego były trafne. Do Józsefa Koszty przyrównał profesor Adama Rychtarskiego, malarza przebywającego przez wiele lat na Węgrzech. W malarstwie Koszty była zdaniem krytyka zaklęta żywa formuła realizmu, oparta na nasyconej kolorystyce, kontrastowym *chiaroscuro* i szeroko kładzionej plamie barwej. To w pulsujących chromatycznymi tonami obrazach Koszty, sytuujących się na granicy dziewiętnastowiecznego realizmu i impresjonizmu, Pruszkowski dostrzegł emanację prawdziwie węgierskiego temperamentu<sup>191</sup>. Czy jednak Rychtarski, kolorysta niewysokiej miary, stanowił właściwe pendant dla Koszty? Nieugruntowane w odpowiednich lekturach poglądy Pruszkowskiego, mimo jego niezaprzeczalnej wrażliwości plastycznej i rozwiniętej intuicji, nie zawsze były, jak widać, słuszne.

Il. 243. József Koszta, *Trzej Królowie*, 1906-1907

Il. 244. Béla Iványi-Grünwald, *Suszące się pranie*, 1903

Il. 245. Károly Ferenczy, *Chłopcy rzucający kamienie*, 1890

Profesor wpisywał sztukę węgierską także w szerszy, europejski kontekst. Bonnardyżowania dopatrywał się, nie bez racji, w malarstwie Istvána Boldizsára. Jeszcze silniejszy wpływ sztuki francuskiej zauważył w obrazowaniu Béla Iványiego-Grünwalda, który prócz studiów w akademiach Budapesztu i Monachium, doskonalił swe umiejętności warsztatowe w paryskiej Académie Julian. W istocie postimpresjonistyczne koncepcje estetyczne znacząco oddziaływały na postawy twórcze młodszej generacji węgierskich realistów. W malowanych przez Iványiego-Grünwalda scenach z życia cyganów czytelne były reminiscencje Gauguinowskiego syntetyzmu i kluazonizmu<sup>192</sup>. Pruszkowski chwalił też Károly Ferenczyego, koryfeusza szkoły w Nagybányi, impresjonisty i inicjatora węgierskiego postimpresjonizmu<sup>193</sup>. Uwaga Pruszkowskiego koncentrowała się jednym słowem na nurcie realizmu (Géza Mészöly, László Paál, Oszkár Glatz, Gyula Rudnay) i jego skrajnej fazie, którą był impresjonizm (Pál Szinyei-Merse, József Koszta, István Csók, László Mednyánszky), a także na tendencjach postimpresjonistycznych (Aurél Bernáth, János

<sup>191</sup> Pruszkowski, *Wystawa sztuki węgierskiej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, s. 5.

<sup>192</sup> W 1907 r. odbyła się w budapeszteńskim Salonie Narodowym wystawa prezentująca m.in. duży zespół prac Gauguina, dzieła Cézanne'a, Émile'a Bernarda, Georges'a Seurata i Paula Signaca. Kolejna ekspozycja obejmująca płótna Gauguina i Cézanne'a, a także van Gogha, Matisse'a i Picassa miała miejsce w Budapeszcie w 1910 r. (Szücs, *Pomiędzy nadziejami a rozczarowaniami*, s. 41, 45).

<sup>193</sup> Szczególna atencja Pruszkowskiego dla członków kolonii Nagybánya mogła się po części wiązać z tym, że jego mentor, Konrad Krzyżanowski, zdobywał tam zawodowe szlify (ibidem, s. 40).

Vaszary), choć sam profesor w swej praktyce artystycznej i programie nauczania nie był zwolennikiem koloryzmu<sup>194</sup>.

Il. 246. Géza Mészöly, *Cygańskie namioty*, 1872

Il. 247. Aurél Bernáth, *Poranek (Okno)*, 1927

Pruszkowski podziwiał werystyczny portret papieża Leona XIII autorstwa Lászla Fülöpa i *Pole kukurydzy* czołowego realisty Mihály Munkácsyego, a jednocześnie zachwycali go wykonane w technice temperowej, małoformatowe obrazy z życia wsi Vilmosa Aba-Nováka, jednego z najbardziej nietypowych przedstawicieli neoklasycyzmu, który ożywił dawne kanony estetyczne modernistyczną stylizacją. Tę idiosynkrazję wyczuł profesor bezbłędnie; nie usytuował więc Aba-Nováka pod szyldem nowego klasycyzmu. Istvána Szónyiego i Kálmána Istókovitsa także nie wpisał w chwiejne ramy tego szerokiego nurtu, zapewne ze względu na silny ładunek ekspresji w ich pracach. Dziwi jednak, że znamion historycyzmu o klasycznych korzeniach nie dostrzegł w pokazywanej w salach Zachęty rzeźbie (Alajos Stróbl, Zsigmond Kisfaludi-Stróbl, Zoltán Borberek-Kovács, József Damkó)<sup>195</sup>. Zapewne zadecydował o tym brak usystematyzowanej wiedzy Pruszkowskiego na temat współczesnych zjawisk artystycznych na Węgrzech bądź też prezentowane w Zachęcie idiomy nowego klasycyzmu nie były w jego odbiorze wystarczająco wyraziste. Niemniej jednak – jak sam przyznał – miał wielokrotnie okazję oglądać dzieła Węgrów na międzynarodowych wystawach, a swe wrażenia zachował pieczołowicie w pamięci. Uogólniając wyniesione z Zachęty wrażenia, profesor odniósł do prezentowanego materiału kategorię węgierskiego temperamentu pojęcie, jak sam zaznaczył, nieostre i nadużywane w krytyczno-teoretycznym dyskursie, lecz w przypadku Madziarów trafne. „Wrażliwa werwa – pisał – oto niedokładne, ale odnoszące się do wszystkich obrazów – określenie charakteru malarstwa Węgrów”<sup>196</sup>. Tym samym, podobnie jak Gerevich (czy Tietze w odniesieniu do sztuki austriackiej), bezrefleksyjnie rzutował psychologiczną charakterystykę zbiorowości na własności formalne dzieł sztuki, pomijając kwestie zindywidualizowanej psychiki poszczególnych artystów. Nie tropił jednak w twórczości Węgrów konkretnych przejawów sztuki narodowej, nie szukał egzemplifikacji narodowego stylu. Jego recenzja świadczy o tym, że nie udało się Gerevichowi narzucić nacjonalistycznej narracji wszystkim polskim odbiorcom.

<sup>194</sup> Por. rozdz. *Tadeusz Pruszkowski*.

<sup>195</sup> Uwagę Pruszkowskiego przykuła wykonana w realistycznej konwencji drewniana rzeźba Jánoša Pásztora *Pożegnanie (Wystawa sztuki węgierskiej w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, s. 5)*.

<sup>196</sup> *Ibidem*, s. 5.

Pruszkowskiemu zależało przede wszystkim na zaakcentowaniu kulturowej więzi między Polską a Węgrami. Niemniej zdegustował go monumentalny obraz Aba-Nováka *Wspólnota polsko-węgierska* – wielofiguralna, unaoczniająca „wielowiekowe braterstwo” kompozycja, w której jak w soczewce miały skupiać się wspomnienia, emocje i nadzieje obu narodów, tyle że pod presją wzniosłej idei i oficjalnego zamówienia osłabł, jak celnie zauważył Pruszkowski, malarski talent artysty.

Il. 248. Mihály Munkácsy, *Ciemna ulica*, 1871

Il. 249. Pál Szinyei-Merse, *Dama w liliowym*, 1874

Inaczej niż Pruszkowski ocenił wielkoformatowe dzieło Aba-Nováka Witold Bunikiewicz, traktując je jako ideowy zwornik wystawy<sup>197</sup>. Krytyk uwypuklił bliskie relacje kulturalne Polski z Węgrami. Respekt, jaki polscy artyści żywili dla Hollósyego jako mentora i mistrza, rozszerzył na osobę Munkácsyego, który w swej prestiżowej paryskiej pracowni szkolił Polaków, imponując realistycznym warsztatem i swobodą malowania, a zarazem wielkopańskim, iście sarmackim stylem życia. Do grona dobrze znanych w Polsce (głównie dzięki czasopiśmienniczym reprodukcjom prac) węgierskich realistów dodał jeszcze Gyulę Benczúra, Bertalana Székelya, Pála Szinyeiego-Mersego, Gézę Mészölya i Károlya Lotza, niemiecko-węgierskiego malarza, autora zarówno monumentalnych realizacji freskowych, jak i sentymentalnych w wyrazie portretów i aktów, oraz znakomitego portrecistę Lászlą Fülöpa. Co do węgierskiego impresjonizmu – trafnie zdiagnozował specyfikę nurtu, wskazując symboliczną nośność tej odmiany luminizmu, znacznie wykraczającą poza zainteresowania psychofizjologią percepcji i technicznymi innowacjami. W przeciwieństwie do Pruszkowskiego, Bunikiewicz podjął kwestię sztuki narodowej, będącą lejtmotywem narracji Gerevicha. „Przy dużym powinowactwie z plastyką francuską i belgijską, co szczególnie występuje w rzeźbie, zachowali twórcy węgierscy tyle swoistej odrębności, iż dzieła ich mają charakter narodowy” – skonstatował<sup>198</sup>. Nie objaśnił jednak natury tej odrębności, nie opisał swoistych wyróżników formalnych. Trafniej natomiast niż Pruszkowski rozpoznał generalne podziały na współczesnej scenie artystycznej Węgier, wyróżniając zarówno kolorystyczny, jak i neoklasycystyczny nurt. Słusznie uznał też, że rozwój nowego klasycyzmu był sprzężony z odrodzeniem sztuki sakralnej, opartej na wzorach włoskiego *quattrocento*, malarstwa flamandzkiego i niemieckiego nazarenizmu.

<sup>197</sup>Bunikiewicz, *Węgierska sztuka w Warszawie*, s. 18.

<sup>198</sup> Ibidem.

Na temat zbieżności tradycji kulturowych Polski i Węgier, a zarazem w kwestii „plemiennej” odrębności wypowiedział się też Konrad Winkler<sup>199</sup>. Szczególny nacisk położył na rolę, jaką środowisko Nagybánya odegrało w formowaniu się *stricte* narodowej sztuki węgierskiej. Uwagę skupił na kolorystycznych talentach Węgrów, które jego zdaniem znalazły wyraz zarówno w dobie romantyzmu, jak i w nurcie realizmu oraz w specyficznej formule impresjonizmu, odmiennej od francuskiego modelu „malarstwa światła”<sup>200</sup>. Jako były awangardysta oburzał się jednak brakiem silnej reprezentacji modernizmu na ekspozycji. „Za to na pół- i ćwierć-talenty »pseudomodernistyczne« urodzaj niebywały” – konstatował sarkastycznie<sup>201</sup>. Zważywszy na własną fascynację konstrukcją formy w obrazie, docenił natomiast malarską dyscyplinę w pracach neoklasycystów. Z uznaniem wypowiadał się o Abie-Nováku, Istókovitsu, Medveczkym, Mezeyem i Lászlu Pandym – eksponentach „nowoczesnego pseudoklasycyzmu”, jak to określił, malarzach, którzy przewyższali samoświadomością artystyczną i poziomem realizacji Ludomira Sleńdzińskiego<sup>202</sup>. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się jednak, że ta deprecjonująca wileńskiego nieoklasycystę opinia była zbyt głębokim ukłonem w kierunku Węgrów, szczególnie reprezentantów „szkoły rzymskiej”, z założenia wtórnej w stosunku do wzorców *Novecento*. W przeciwieństwie jednak do pochlebnych recenzji Pruszkowskiego i Bunikiewicza, Winkler uznał w konkluzji, że współczesna sztuka węgierska nie osiągnęła poziomu sztuki polskiej, ani nawet młodej sztuki łotewskiej<sup>203</sup>.

Morfologiczny aspekt malarstwa Węgrów najbardziej zainteresował Nelę Samotyhową, która oglądała prezentowane prace niczym zwolenniczka ahistorycznej, hermeneutycznej egzegezy. Zagadnienie sztuki narodowej sprowadziła w istocie do malarskiego pikturalizmu, w którym przejawiał się, w jej odczuciu, bujny temperament Madziarów<sup>204</sup>. Omawiając ich formuły obrazowania, dostrzegła pokrewieństwo między spontanicznym gestem malarskim Węgrów i nowoczesnym malarstwem francuskim. Nie omyliła się, uznając, że dążenie do modernizacji rodzimej sztuki w duchu postimpresjonizmu najlepiej egzemplifikowały prace Jánosa Vaszaryego<sup>205</sup>, który był adeptem Académie Julian

---

<sup>199</sup> Konrad Winkler, *Sztuka węgierska w Warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „Robotnik” 1939, nr 139, s. 4.

<sup>200</sup> Ibidem.

<sup>201</sup> Ibidem.

<sup>202</sup> Ibidem.

<sup>203</sup> Por. rozdz. *Łotewskość. Etnosymbolizm i neorealizm w sztuce*. Jako były formista Winkler docenił natomiast pokazane w Zachęcie ekspozaty sztuki ludowej i rzemiosła artystycznego.

<sup>204</sup> Samotyhowa, *Trzy wystawy sztuki obcej*, s. 4-6.

<sup>205</sup> Ibidem, s. 5.



i do Paryża chętnie wracał. W kraju związał się wprawdzie z Hollósym i kolonią Nagybánya, ulegając urokowi ojczystego folkloru, lecz siła przyciągania fowizmu nigdy w jego twórczości nie wygasła; stąd intensywna chromatyka, ostrość kontrastów, wyrazistość konturów, szkicowość form i rozluźnienie faktury płócien o niekwestionowanych walorach dekoracyjnych. Chwaląc także Mednyánszkyego, Kosztę, Iványiego-Grünwalda i Csóka, krytyczka wskazywała przede wszystkim swobodę duktu pędzla i bogate efekty fakturalne<sup>206</sup>.

Il. 250. János Vaszary, *Morfinistka*, 1930

Il. 251. László Mednyánszky, *Pejzaż w świetle księżycy*, 1907

Zagadnienie węgierskości goszczącej w Zachęcie sztuki wysunął na pierwszy plan jedynie Mieczysław Skrudlik, krytyk o skrajnie prawicowym światopoglądzie<sup>207</sup>.

Współczesna sztuka węgierska wyrosła z podłoża obudzonej świadomości narodowej, stała się jednym z przejawów odrodzenia narodowego, potężnym czynnikiem w walce z próbami germanizacji Węgier. Współczesna sztuka węgierska jest wspaniałą manifestacją ducha narodowego, emanacją psychiki narodu, rycerskiego, fanatycznie rozmiłowanego w swej ziemi i w swej przeszłości, jest to ponadto sztuka do głębi chrześcijańska, świadcząca o bogactwie i głębi złóż religijnych

– pisał krytyk, dając wyraz poglądom zbieżnym z tezami Gerevicha<sup>208</sup>. W jego więc rozumieniu rycerskość i religijność definiowały duchowość zakarpackich sąsiadów, znajdującą odzwierciedlenie w wartościach artystycznych. Natury tej transpozycji Skrudlik jednak nie wyjaśnił. Zintensyfikowaną wrażliwość kolorystyczną Madziarów widział jako efekt żywiołowego temperamentu i radosnej apologii życia.

W sztuce węgierskiej nie ma ani śladu wewnętrznego chłodu, wyrozumowania, spekulacji czysto myślowej. Jest to sztuka wybuchowa, ekstatyczna, impulsywna, na wskroś uczuciowa sztuka, w której melancholia puszczy, radość życia i tak charakterystyczny dla twórczości węgierskiej ton rapsodyczny i bohaterski, zespalają się w całość o zdecydowanie rasowym i narodowym wyrazie

– puentował swą diagnozę Skrudlik<sup>209</sup>. Taka ocena odrębności węgierskiej sztuki była z pewnością zbieżna z propagandowymi założeniami Gerevicha. Trudno byłoby ją jednak

---

<sup>206</sup> Ibidem.

<sup>207</sup> Skrudlik, *Współczesna sztuka węgierska i estońska*, s. 9.

<sup>208</sup> Ibidem.

<sup>209</sup> Ibidem.

odnieść do klasycyzujących realizacji „szkoły rzymskiej”, uznawanej w latach 30. za oficjalną reprezentację artystyczną Królestwa Węgier. Dążąc do określenia węgierskiej idiosynkrazji, Skrudlik bezrefleksyjnie projektował slogany o witalizmie Madziarów na walory dzieł sztuki. Jego wypowiedź była charakterystyczna dla frazeologii promotorów tradycjonalizmu, którzy w myśl filozofii Taine’a czy koncepcji Riegla, ale bez głębszego namysłu przykładali do złożonej materii sztuki kryterium rasowości i psychologicznych wyróżników całych zbiorowości.

Krytycy chwalili pokazaną w Zachęcie grafikę, ale nie wspomnieli o renesansie, który miał miejsce na Węgrzech w zakresie technik graficznych<sup>210</sup>. Forum do propagowania grafiki warsztatowej dostarczyły tam bogato ilustrowane czasopisma, takie jak „Ars Una”, „A Műbarát” i „Magyar Művészet”. Istotną rolę w promowaniu tej dziedziny odegrała seria wystaw zorganizowanych w latach 20. w budapeszteńskim Muzeum Sztuk Pięknych<sup>211</sup>. W 1921 r. powstało Węgierskie Stowarzyszenie Akwaforzystów, na czele którego stanął Viktor Olgyai, profesor kierujący Wydziałem Grafiki Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, niestrudzony entuzjasta tej aspirującej do nobilitacji dyscypliny. Stowarzyszenie dbało o reputację narodowej grafiki, organizując liczne prezentacje nie tylko w kraju, ale także za granicą, m.in. w Zurychu, Florencji, Barcelonie, Sztokholmie i w 10 miastach Stanów Zjednoczonych<sup>212</sup>. Wśród grafików prym wiodli malarze o tak znaczących nazwiskach jak István Szőnyi, Vilmos Aba-Novák, Imre Szobotka, Kálmán Istókovits, Károly Patkó i Nándor Lajos Varga, by wymienić tylko twórców uwzględnionych przez Gerevicha w scenariuszu warszawskiej wystawy. Większość profesjonalnych grafików zdobyła warsztatowe umiejętności pod okiem Olgyaiego. Profesor otaczał wielką estymą dawnych mistrzów, zwłaszcza Rembrandta, co nie pozostało bez wpływu na artystyczne wizje jego uczniów, podatnych także na oddziaływanie modernizmu. Podobnie jak w malarstwie pierwszej fazy neoklasycyzmu, powstał w grafice Szőnyiego i jego akolitów swoisty amalgamat konwencji przedstawieniowych renesansu, baroku i różnych „izmów”, głównie ekspresjonizmu. Orientację neoklasycystyczną znamionowało odejście od realizmu obrazowania na rzecz wyspekulowanej formy o wyrazistym modelunku, klarownie opisanej konturem i podporządkowanej całościowej kompozycji. Szőnyi, Aba-Novák, Patkó, Varga opracowywali motywy mitologiczne i biblijne, monumentalizując protagonistów scen, pomijając detale i

---

<sup>210</sup>Zsákovics, „*The Young Hungarian Etchers*” – *The Renewal of Graphical Art After the First World War*, w: Szücs, Zwickl, Zsákovics, *In the Land of Arcadia*, s. 65-71.

<sup>211</sup>Prócz współczesnych grafików pokazywano ryciny Dürera, Rembrandta, siedemnastowiecznych mistrzów holenderskich, Piranesiego i Goi (ibidem, s. 66).

<sup>212</sup>Ibidem, s. 69, 71.

upraszczając kształty. Nie wypracowano jednak w tym środowisku jednolitej stylistyki czy homogenicznego języka plastycznego. O ile Patkó zbliżył się do klasycznego ideału, o tyle Aba-Novák nasycił swe grafiki stężoną ekspresją, „niemal barbarzyńską energią”<sup>213</sup>. Prace Lajosa Vargi z kolei zachwyciły znawców warsztatową finezją i atencją dla graficznej materii. Aba-Novák, Szőnyi, Varga, Istókovits zdobyli uznanie koneserów, historyków sztuki i muzealników stosunkowo szybko: ich ryciny wystawiono w 1924 r. w budapeszteńskim Muzeum Sztuk Pięknych na przekrojowej ekspozycji zatytułowanej *Dziewiętnasto- i dwudziestowieczna grafika węgierska*, obok prac awangardystów Jánoša Kmettyego, Imrego Szobotki<sup>214</sup> i Béli Uitza<sup>215</sup>. Modernistyczne prace Kmettyego, Szobotki i Uitza, podobnie jak wiedza na temat kondycji węgierskiej grafiki współczesnej, pozostały jednak poza obszarem poznania polskiej publiczności.

Dostosowana do kursu polityki kulturalnej ultrapravicowego reżimu Horthyego ekspozycja węgierska w Zachęcie była, obok prezentacji sztuki III Rzeszy<sup>216</sup>, zarówno na płaszczyźnie werbalnych deklaracji, jak i selekcji eksponatów, najbardziej zideologizowaną i nacjonalistycznie sprofilowaną spośród goszczących w Warszawie wystaw państw narodowych. Na krytycznej recepcji wystawy zaważyła jednak w dużej mierze kwestia historycznych i kulturowych więzi między Polską a Węgrami, co zatarło do pewnego stopnia ostrość zamysłu organizatorów, by uwypuklić przede wszystkim rodzimą idiosynkrazję. Niemniej jednak zagadnienie „plemiennej” odrębności było podnoszone przez krytyków, tyle że omawianie wyróżników węgierskości w sztuce ustępowało często miejsca psychologicznej charakterystyce narodu. Trywializując zarówno filozofię kultury Taine’a, jak i ekspresyjną teorię sztuki Riegl’a i młodego Dvořaka, mówiącą o plastycznym wyrazie wartości duchowych – filozofii, religii i kultury, pod pozorem wiwisekcji mentalności narodu krytycy posłużyli się stereotypami. Na płaszczyźnie morfologicznej zaś wspólnym mianownikiem recenzji było akcentowanie kolorystycznej wrażliwości i swobody malarskiego gestu goszczących w Zachęcie twórców. Emblematyczny dla węgierskiej sztuki okazał się impresjonizm – specyficzny luminizm, nasycający rodzime pejzaże, ciężący ku realizmowi bądź przeobrażający się w różne idiomy postimpresjonizmu. To w tym nurcie w odczuciu komentatorów najbardziej wyraziście przejawiał się „plemienny temperament” Madziarów, łatwiejszy, jak się okazało, do opisania niż swoiste cechy formalne i ekspresyjne dzieł sztuki,

---

<sup>213</sup> Ibidem, s. 68.

<sup>214</sup> Prace Szobotki pokazano również w salach Zachęty, jednak obrazy *Przy wodopoju* i *Gęsi* nie były reprezentatywne dla wczesnej, kubo-ekspresjonistycznej fazy jego twórczości.

<sup>215</sup> Zsákovics, „*The Young Hungarian Etchers*”, s. 70, 71.

<sup>216</sup> Por. rozdz. „*Artysta musi być polityczny!*”.

w których się materializował. Niemniej w kontekście sztuki innych narodów europejskich – Francuzów, Belgów, Łotyszy czy Estończyków – sam piktoralizm obrazowania, podobnie jak przywiązanie do ojczystej ziemi, nie dawał możliwości klarownego określenia specyfiki sztuki narodowej, tym bardziej że pole oglądu artystycznej sceny Królestwa Węgier zostało tendencyjnie zawężone kosztem rodzimych idiomów modernizmu.

#### IV. Tradycja łacińska. Kontynuacja i kontestacja

##### „Mały wielki kraj”. Idiomy tożsamości w sztuce belgijskiej

Rozwijająca się w międzywojennych dekadach dyplomacja kulturalna, ogarniająca coraz szersze kręgi w Zachodniej, Środkowej i Wschodniej Europie, była w dużej mierze oparta, jak już wskazywałam w poprzednich rozdziałach, na intensywnej cyrkulacji wystaw sztuki na Starym Kontynencie. Na przełomie 1928 i 1929 r. miała miejsce w Brukseli pierwsza na gruncie belgijskim przekrojowa wystawa polskiej sztuki współczesnej, zorganizowana przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych w renomowanym Palais des Beaux Arts<sup>1</sup>. Kolejne prezentacje odbyły się w ramach międzynarodowych ekspozycji *L'Art Vivant* w 1931 r. i brukselskiej wystawy światowej w 1935 r. O ile polski dział w 1931 r., zaprojektowany przez TOSSPO wspólnie z konstruktywistami z grupy Praesens, prezentował modernistyczne rozwiązania plastyczne, o tyle publiczność zwiedzająca polski pawilon w 1935 r. stała się adresatem przekazu o propagandowym charakterze, komunikatu poświadczającego stabilną pozycję II Rzeczypospolitej na politycznej mapie kontynentu, akcentującego istotny wkład polskiego narodu w cywilizacyjny rozwój Europy i jego niepodważalną przynależność do europejskiego krwioobiegu gospodarczego i kulturalnego<sup>2</sup>. Należałoby się zastanowić nad tym, czy urządzone w Warszawie w ramach polsko-belgijskiego dialogu kulturowego ekspozycje sztuki belgijskiej miały równie zideologizowany wymiar. Pierwsza, goszcząca we wrześniu 1928 r. w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, nie była propagandowo sprofilowana i nie spotkała się ze znaczącym

---

<sup>1</sup> Ekspozycję tę uznano w kraju za najbardziej wyczerpujący pokaz współczesnej sztuki rodzimej, jaki zorganizowano z ramienia TOSSPO w okresie międzywojennym. Pełniący funkcję komisarza wystawy Mieczysław Treter włączył wówczas do pokazu zarówno ugrupowania o tradycyjalistycznej orientacji (Sztuka, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków, Bractwo św. Łukasza), jak i środowiska umiarkowanie modernistyczne (Rytm, Plastyka, Jednoróg) oraz radykalną awangardę (Praesens) (Katarzyna Nowakowska-Sito, *TOSSPO – propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz (red.), *Sztuka i władza*, Warszawa 2001, s. 146).

<sup>2</sup> Hall zaprojektowanego przez Tadeusza Gronowskiego i Stefana Osieckiego pawilonu polskiego dekorowało osiem reliefów autorstwa Stanisława Rzeckiego (niezachowanych) o alegorycznej ikonografii: *Polska ofiarowuje swe dary Europie, Nauka, Sztuka, Rolnictwo, Nawigacja, Lotnictwo, Sport i Łowiectwo*. Ideowym zwornikiem programu było popiersie marszałka Józefa Piłsudskiego jako przywódcy narodu i twórcy niezawisłego, dobrze prosperującego organizmu państwowego II RP (Anna M. Drexlerowa, Andrzej K. Olszewski, *Bruksela 1935*, w: *idem, Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851-2000*, Warszawa 2005, s. 218). W polskiej prasie ukazywały się artykuły na bieżąco relacjonujące odbiór polskiej prezentacji w Brukseli, m.in.: *Udział Polski na wystawie w Brukseli*, „Reklama” 1935, nr 2, s. 16-17; *Wnętrze pawilonu polskiego na międzynarodowej wystawie w Brukseli wg projektu Tadeusza Gronowskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 26, s. 515.

oddźwiękiem ze strony publiczności. W jej scenariuszu zabrakło nazwisk o międzynarodowym rozgłosie, takich jak James Ensor, Constant Permeke czy Constantin Meunier, które by stanowiły główną atrakcję i magnes dla odbiorców<sup>3</sup>. Zaniechanie to nadrobiono w 1934 r.<sup>4</sup> Otwarta 4 listopada tegoż roku w Instytucie Propagandy Sztuki prezentacja miała znacznie szerszy zakres niż poprzednia; została zaprojektowana jako retrospektywny przegląd stuletniej historii sztuki Belgów, ujętej chronologicznymi ramami 1830-1930. Pokaz ten, obejmujący 146 dzieł z dziedziny malarstwa, grafiki i rzeźby, stanowił jedno z ogniw całego ciągu objazdowych wystaw zorganizowanych przez belgijski rząd na początku lat 30. dla uczczenia setnej rocznicy uzyskania przez kraj politycznej suwerenności. Podróżując po europejskich stolicach, ekspozycje te służyły umacnianiu prestiżu Belgów jako dziedziców kultury flamandzko-niderlandzkiej. Spoiwo, kulturowy trzon tej sztucznie wykreowanej przez obce mocarstwa „wspólnoty” narodowej, jaką stała się w XIX w. Belgia, stanowiło dziedzictwo minionych epok, którego ciężar gatunkowy miał przeważać nad etniczno-kulturowymi konfliktami między współczesnymi Flamandami i Walonami.

Niezawisła od 1830 r. Belgia była relatywnie młodym organizmem państwowym, etnicznie i językowo dwoistym, rozdartym ostrym antagonizmem narodowościowym na część północną, Flandrię, i część południową, Walonię. Frankofoński region południowy wyróżniał wysoki poziom industrializacji, podczas gdy obszary północne, których ludność zachowała język niderlandzki, miały charakter rolniczy; wyjątek w tym względzie stanowiły kosmopolityczna Bruksela i Gandawa oraz ośrodki portowe – Antwerpia, Brugia-Zeebrugge i Ostenda, postrzegane jednak jako lokalizacje prowincjonalne<sup>5</sup>. Na współczesne problemy społeczne Belgów (antyczna nazwa plemion celtyckich osiadłych na terenach późniejszej Burgundii) rzutowała ich burzliwa przeszłość: obce podboje (Rzymianie, Frankowie, Fryzowie, Sasi), częsta wymiana suwerenów, nietrwałe granice i niestabilny status terytorialny; ale także czasy *prosperity*: rozkwit handlu i rzemiosła oraz gwałtowny przyrost populacji w XII–XV w. Zarysowując w encyklopedycznym skrócie ich dzieje, należałoby przypomnieć kilka węzłowych momentów i parę kluczowych okresów historycznych: połączenie w XIV–XV w. pod panowaniem burgundzkiej dynastii Walezjuszy licznych księstw i hrabstw należących do Francji (Flandria) i cesarstwa niemieckiego (m.in. Brabancja,

---

<sup>3</sup>Wystawa reprezentacyjna sztuki belgijskiej, w: *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 36*, Warszawa 1928, s. 3-13.

<sup>4</sup>*Sto lat sztuki belgijskiej, katalog wystawy*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1934. Na obu wystawach zostały pokazane prace Hermanna Courrensa, Mathieu du Monceau, Eugène Laermansa, Alfreda Martina, Pierre’a Paulusa, Alberta Servaesa.

<sup>5</sup>An Paenhuysen, *Kosmopolityzm z prowincji. Flamandzka tożsamość a nowoczesność*, w: Jacek Purchla, Wolf Tegethoff (red.), *Naród, styl, modernizm, CIHA materiały konferencji 1*, Kraków–Monachium 2006, s. 161.

Liège, Holandia, Luksemburg)<sup>6</sup>; przejęcie w 1477 r. sukcesji przez Habsburgów; objęcie w 1556 r. tronu przez hiszpańską linię dynastii; wybuch powstania antyhiszpańskiego w 1566 r., skutkującego usamodzielnieniem się w 1581 r. północnej części Niderlandów (Republika Zjednoczonych Prowincji zwana Holandią); wprowadzenie w 1714 r. rządów austriackich<sup>7</sup>; antyaustriackie powstanie w latach 1789-1791 prowadzące do utworzenia Zjednoczonych Stanów Belgijskich, wcielonych przez Napoleona Bonapartego do Francji w 1792 r.<sup>8</sup>; połączenie w 1815 r., na mocy postanowień kongresu wiedeńskiego, Belgii z Holandią w ramach Królestwa Zjednoczonych Niderlandów<sup>9</sup>; antyholenderskie powstanie w 1830 r.; zadekretowanie przez europejskie mocarstwa podczas konferencji londyńskiej w 1831 r. suwerennego Królestwa Belgii<sup>10</sup>.

Znawcy belgijskiej historii podkreślali (i nadal wskazują) zasadniczą trudność w budowaniu belgijskiej tożsamości narodowej w oparciu o arbitralnie scaloną w jeden organizm państwowy populację o zróżnicowanej etnogenezie, odmiennych religijnych, kulturowych i obyczajowych priorytetach<sup>11</sup>. Już w XIX w. ukształtował się we Flandrii flamandzki ruch nacjonalistyczny, będący reakcją na polityczną i kulturową dominację frankofońskich Walonów<sup>12</sup>. Jednakże niemiecka okupacja Belgii w czasie I wojny światowej spowodowała zasadnicze pęknięcie w jedności tego nurtu, wywołując zarówno patriotyczny opór, jak i kolaboracyjne tendencje<sup>13</sup>. Ruch flamandzki rozpadł się na dwie frakcje: antyhitlerowską i aktywistyczną, zmierzającą do osiągnięcia za pośrednictwem okupanta wcześniej wyznaczonych celów narodowych – emancypacji niderlandzkiego języka i kultury. Aktywistyczna młodzież zasymilowała wówczas idee niemieckiego ekspresjonizmu, popularyzowane na łamach kluczowych organów tego kierunku, takich jak „Der Sturm”, „Die Aktion” i „Die Weissen Blätter”. Powojenne represje wobec kolaboranckich środowisk zintensyfikowały antyestablishmentowe, antyburżuazyjne i antytradycjonalistyczne nastawienie młodej belgijskiej awangardy, zdeterminowanej, by nadać swej progresywnej sztuce międzynarodowy wymiar<sup>14</sup>. Początkowo belgijscy moderniści nie dostrzegali

---

<sup>6</sup>Józef Łaptos, *Historia Belgii*, Warszawa 1995, s. 43.

<sup>7</sup>Ibidem, s. 98.

<sup>8</sup>Ibidem, s. 120.

<sup>9</sup>Ibidem, s. 137.

<sup>10</sup>Ibidem, s. 157.

<sup>11</sup>Ibidem, s. 272; Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, w: Purchla, Tegethoff (red.), *Naród, styl, modernizm*, s. 13-14.

<sup>12</sup>Lut Pil, *Painting at the Service of the New Nation State*, w: Kas Deprez, Louis Vos (red.), *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, Basingstoke 1998, s. 42-50.

<sup>13</sup>Paenhuysen, *Kosmopolityzm z prowincji*, s. 163.

<sup>14</sup>Ibidem, s. 163-164.

sprzeczności między nacjonalizmem a internacjonalizmem. Fernand Berckelaers i Geert Pijnenburg ogłosili w 1921 r. we wstępie do nowo wydawanego czasopisma „Het Overzicht” główne założenia swego programu: „Przyznajemy się do flamandzkiego nacjonalizmu: obecność naszego narodu w Wielkich Niderlandach prowadzi do internacjonalizmu”<sup>15</sup>. Był to zarazem program o zdecydowanie antyfrancuskim profilu. „Jeśli wiesz, co to dla nas znaczy: wynaturzyć, zlatynizować, to jednogłośnie nakaz Południowi: STOP!, tak jak Belgia krzyczała Niemcom, ponieważ zacna Flandria powinna obawiać się Francji (+ Belgii), tak jak w 1914 prawdziwa Belgia obawiała się Niemiec” – pisał Berckelaers<sup>16</sup>. Niemniej jednak już w 1922 r. nowy skład redakcji „Het Overzicht” – Berckelaers i Jozef Peeters (promotor abstrakcji) – zmienił optykę czasopisma na ponadnarodową, zapraszając do współpracy eksponentów europejskiej awangardy, m.in. Alberta Gleizesa, Fernanda Légera, Aleksandra Archipenkę, Lászla Moholya-Nagyego, Roberta Delaunaya i Kurta Schwittersa<sup>17</sup>.

Wpisanie rodzimej sztuki w międzynarodowy kontekst i pokonanie tym samym ograniczeń prowincjonalizmu postulował w latach 1910-1920 także André de Ridder, belgijski krytyk sztuki i marszand, w latach 20. wydawca czasopisma „Sélection”, stanowiącego forum belgijskiego ekspresjonizmu<sup>18</sup>. W 1925 r. ukazał się zbiór artykułów de Riddera pt. *Das Genie aus dem Norden* („Geniusz z Północy”), którego główną tezą było przewyciężenie hegemonii kultury łacińskiej. Tytułowy geniusz przejawiał się zdaniem autora we flamandzkim ekspresjonizmie, w twórczości artystów takich jak Constant Permeke, Frits van den Berghe i Gustaaf de Smet. Nordycki duch konotował w rozumieniu de Riddera świeżość, barbarzyńskość, spontanizność i instynktowność; zaklęty był także w sztuce ludowej. W jaki sposób de Ridder definiował cele rodzimego modernizmu? „Obrona tego, co uważamy za »geniusz Północy«, inspiracja naszą własną rasą, kontynuacja naszej flamandzkiej tradycji, niejako manifestacja naszego regionalistycznego ducha traktowane jako środek do osiągnięcia możliwie szerokiego i głębokiego uniwersalizmu” – podkreślał krytyk<sup>19</sup>, postulując specyficzny amalgamat narodowego dziedzictwa z ponadnarodowymi, acz niesprecyzowanymi dokładnie wartościami artystycznymi. Północny pierwiastek w sztuce miał stanowić antytezę formalistycznej i spekulatywnej sztuki, jaką sankcjonowała tradycja kultury łacińskiej. Jak wykazała przeprowadzona przez de Riddera w 1926 r. ankietę adresowana do środowiska twórców, flamandzcy ekspresjoniści mieli poczucie silnej,

---

<sup>15</sup> Cyt. za: ibidem, s. 164.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 161, 164-165.

<sup>19</sup> Cyt. za: ibidem, s. 169.



odrębnej tożsamości, niepodlegającej oddziaływaniu kosmopolitycznego Paryża<sup>20</sup>. Sztuce narodowej Flamandów przypisywali określone cechy: dramatyzm, wyrazistość, koncentrację na ludzkiej *psyche* i ścisłą więź z wiejską kulturą Flandrii. W opinii de Riddera prawdziwie flamandzkimi twórcami byli ci, „którym wystarcza proste, spokojne, medytacyjne i niezachwiane życie w odosobnieniu i spokoju starego, małego miasta czy wioski, zupełnie świeżego, w bezpośredniej wspólnocie z kilkoma dzielnymi, prostymi ludźmi”<sup>21</sup>. Paradygmat „flamandzkości” utożsamiał więc krytyk z rodzimym ekspresjonizmem, piętnując zarazem sztukę paryską za jej banalność i epigoństwo. Flamandzki ekspresjonizm, pozytywnie postrzegany także przez czynniki rządowe, zyskał na krajowej scenie artystycznej drugiej połowy lat 20. status nadrzędny, podczas gdy awangarda o uniwersalistycznych aspiracjach – surrealizm i konstruktywizm, nie otrzymały oficjalnego wsparcia<sup>22</sup>. Między subnurtami sztuki figuratywnej pojawiły się napięcia odzwierciedlające konflikt między Flamandami i Walonami<sup>23</sup>. Emblematyczną postacią ekspresjonistycznego nurtu był Constant Permeke, który wykreował swoistą poetykę obrazowania flandryjskiej wsi, deformując rzeczywistość w sposób mniej radykalny niż protagoniści Die Brücke i Der Blaue Reiter.

## II. 252. Constant Permeke, *Rybacy*, ok. 1923-1924

Jego sztukę kontrapunktowała twórczość dwóch czołowych surrealistów – Paula Delvaux i René Magritte’a, wywodzących się z południowych rejonów Belgii. Zarówno Delvaux, jak i Magritte’a urzekła *pittura metafisica* Giorgia de Chirica, antycypujące francuski surrealizm spod znaku André Bretona, Louisa Aragona i Paula Éluarda. Niemniej jednak obaj Belgowie wypracowali oryginalne formuły nadrealizmu: Delvaux zawdzięczał wiele rodzimemu symbolizmowi z przełomu wieków<sup>24</sup>. Magritte do perfekcji opanował konwencję wyostrzonego w detalach realizmu i iluzjonistycznych „sztuczek”, zonglując słowem i jego desygnatem – wyobrażonym obiektem<sup>25</sup>.

## II. 253. Paul Delvaux, *Ulica tramwajowa*, 1938-1939

## II. 254. René Magritte, *Magiczne lustro*, 1929

---

<sup>20</sup> Ibidem, s. 169.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 169-170.

<sup>22</sup> Virginie Devillez, *Le retour à l'ordre: art et politique en Belgique 1918-1945*, Brüssel 2003, s. 23-26.

<sup>23</sup> Edward Lucie-Smith, *Art of the 1930s. The Age of Anxiety*, London 1985, s. 205.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 206-207.

Zważywszy na skomplikowaną konfigurację politycznych interesów, społecznych racji i kulturowych trendów w Belgii lat 30., nasuwają się nieodparcie następujące pytania: czy znamieny dla belgijskiego modernizmu wewnętrzny rozdźwięk znalazł odzwierciedlenie w strukturze warszawskiej wystawy? czy też ekspozycję skonstruowano w taki sposób, by stanowiła świadectwo spójności belgijskiej tożsamości narodowej?

Niewątpliwie dołożono w Warszawie wszelkich starań, by zaakcentować wspaniałą tradycję artystyczną Belgów. Zarówno w wypowiedziach komisarza wystawy, Paula Lambotte'a<sup>26</sup>, stojącego na czele Departamentu Sztuk Pięknych w Ministerstwie Nauki i Sztuki, jak i w obszernym artykule Pierre'a Bautiera, honorowego konserwatora Królewskich Muzeów Belgijskich<sup>27</sup>, przejawiała się duma z artystycznych dokonań minionych pokoleń. Lambotte wygłosił w IPS bogato ilustrowany przeźrocami odczyt, którego dynamiczna narracja wzbogaciła pokazywany na ekspozycji materiał o wiele arcydzieł sztuki dawnej – architektury, malarstwa i rzeźby<sup>28</sup>. Bautier rozpoczął swą opowieść od niderlandzkich prymitywów, by rozszerzyć ramy przeglądu o antwerpskich manierystów i zwięńczyć go „złotym wiekiem” malarstwa flamandzkiego, którego centralną postacią był Peter Paul Rubens. Akcentując kulturowe *continuum*, Bautier spuentował swój wywód słowami: „Skromnym moim zamiarem było wykazać w pośpiesznym szkicu więzy, łączące van Eycków z artystami współczesnej nam Belgii. Więzy te tworzą łańcuch ciągłości sztuki silnej, rzetelnej i świetnej, o której twierdzić można śmiało, że czyni życie piękniejszym”<sup>29</sup>.

Także w większości warszawskich recenzji przewinął się wątek znakomitej genealogii Belgów, figurowała długa lista niderlandzkich i flamandzkich mistrzów, współtworzących historię europejskiej sztuki, od XV w. aż po klasycyzm, zaszczerpiiony w Brukseli przez osiadłego tam na wygnaniu Jacquesa-Louisa Davida. W omówieniach podkreślających nieprzerwaną ciągłość tradycji kulturowej Belgów powracały wciąż nazwiska braci Huberta i Jana van Eycków, Rogiera van der Weydena, Hansa Memlinga, Dirka Boutsy, Hugona van der Goesa, Quintena Metsysa, Jana Gossaerta, Bernarda van Orleya, Martina de Vosa; dalej – wielkiej trójcy baroku: Petera Paula Rubensa, Antoona van Dycka i Jacoba Jordaensa, i siedemnastowiecznych *petits maîtres*: Davida Teniersa II, Adriaena Brouwera, Jana Fyta i

---

<sup>26</sup>Paul Lambotte, *Sto lat sztuki belgijskiej*, w: *Sto lat sztuki belgijskiej, katalog wystawy*, s. IX–XV; Stanisław Kleczkowski, *Wystawa sztuki belgijskiej w Warszawie*, „Kurier Warszawski” 03.11.1934, s. 7.

<sup>27</sup>Pierre Bautier, *Przeszłość sztuki belgijskiej*, „Świat” 1934 nr 46 s. 8-10.

<sup>28</sup>Br., *Skarby kultury Belgii. Odczyt p. Pawła Lambotte w Ipsie*, „Express Poranny” 8.11.1934.

<sup>29</sup>Bautier, *Przeszłość sztuki belgijskiej*, s. 10.

Fransa Snijdersa; a w końcu François-Josepha Naveza, neoklasycysty, którego obraz otwierał ekspozycję w IPS<sup>30</sup>. Znakomicie podsumowały tę historiograficzną egzegezę słowa Mieczysława Sterlinga dotyczące istoty kultury narodu, „który w tradycji swojej posiada obok zmysłowości Rubensa, fantastyczną groteskę Jeroma Boscha”<sup>31</sup>.

Walory siedemnastowiecznej sztuki flamandzkiej – kolorystyczny przepych i kompozycyjną dynamikę – podtrzymał artysta niezbyt wybitny, jak zauważył Wacław Husarski, Willem Jacob Herreyns, który pod koniec XVII w. zapoczątkował linię malarstwa *stricte* belgijskiego<sup>32</sup>. Jego postawa antycypowała belgijski romantyzm, skoligacony wprawdzie z francuskim ruchem antyklasycystycznym, lecz silnie zakorzeniony w tradycji Rubensowskiej. Znamienne dla francuskiego romantyzmu zainteresowanie współczesną historią, przetransponowane na grunt belgijski, nabrało w nowo utworzonym państwie zabarwienia patriotycznego, zostało nakierowane na narodowe dzieje, rewolucyjne zrywy i zbrojne zwycięstwa (Gustaf Wappers, Édouard de Bièfve, Louis Gallait, Nicaise de Keyser, Emile Wauters)<sup>33</sup>. „Belgia jest właściwą twórczynią malarstwa historycznego. [...] Oddziaływanie tej sztuki, bezpośrednie lub pośrednie, ogarnia wkrótce całą Europę” – podkreślał Husarski<sup>34</sup>. W dyskursie warszawskich krytyków, zmierzających do uchwycenia belgijskiej specyfiki w sztuce, istotnym wątkiem stały się artystyczne zależności między Belgią a Francją. W ujęciu Husarskiego to belgijscy malarze jako pierwsi podążyli krok w krok za francuskimi realistami, podejmując tematykę pracy (Constantin Meunier, Eugène Laermans), i – podobnie jak francuscy impresjoniści – zaczęli studiować luministyczne efekty, utożsamiając je z barwą (Emile Claus)<sup>35</sup>.

Jednaż odnośnie do belgijsko-francuskich relacji w licznym gronie polskich

---

<sup>30</sup>Wacław Husarski, *Sto lat malarstwa belgijskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 44, s. 869; Wiktor Podoski, *Sto lat sztuki belgijskiej. (Wrażenia ogólne)*, „ABC” 1934, nr 320, s. 6; Marian Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*, „Światowid” 1934, nr 46, s. 14; Stefania Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, „Bluszcz” 1934, nr 47, s. 1466-1467; Tytus Czyżewski, *Wystawa sztuki belgijskiej w I.P.S.-ie*, „Kurier Polski” 18.11.1934; Konrad Winkler, *Sztuka belgijska. (Szkic syntetyczny na marginesie wystawy „Sto lat sztuki belgijskiej” w IPS-ie)*, „Dziś i Jutro” 1934, nr 19, s. 1; Mieczysław Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów. Sto lat sztuki belgijskiej w I. P. S. 'ie.*, „Kurier Poranny” 1934, nr 313, s. 10; Zofia Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, „Świat” 1934, nr 45, s. 6; Michał Weinzieher, *Sto lat sztuki belgijskiej. Wystawa w I.P.S.-ie.*, „Nasz Przegląd” 1934, nr 318, s. 7.

<sup>31</sup>Sterling, *W dniu otwarcia wystawy belgijskiej. Obok radosnej zmysłowości fantastyczna groteska*, „Kurier Poranny” 1934, nr 308, s. 10.

<sup>32</sup>Husarski, *Sto lat malarstwa belgijskiego*, s. 870. Flamandzkie cechy malarstwa Herreynsa dostrzegł też Marian Dienstl-Dąbrowa (*Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*, s. 14); por. [en.wikipedia.org/wiki/Willem\\_Jacob\\_Herreyns](https://en.wikipedia.org/wiki/Willem_Jacob_Herreyns); dostęp: 16.04.2017).

<sup>33</sup>Oryginalny wkład Belgów w rozwój malarstwa historycznego podkreślił również Dienstl-Dąbrowa (*Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*, s. 14).

<sup>34</sup>Husarski, *Sto lat malarstwa belgijskiego*, s. 870. Opinię tę podzielała Stefania Podhorska-Okołów (*Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1467).

<sup>35</sup>Husarski, *Sto lat malarstwa belgijskiego*, s. 871.

komentatorów można było wyróżnić dwie zasadnicze frakcje: pierwszą – optującą za supremacją Francji<sup>36</sup>, i drugą – akcentującą odrębny charakter współczesnej sztuki belgijskiej, wynikający z kontynuacji tradycji flamandzkiej<sup>37</sup>. Konrad Winkler dostrzegł pierwiastek flamandzkości w pracach kilku współczesnych malarzy: Hermanna Courtensa, Victora Gilsoula, Pierre’a Paulusa i Georgesa van Zevenberghena; pomostem między dniem dzisiejszym a przeszłością była, w opinii krytyka, znakomita orkiestracja barw oparta na kilku zasadniczych tonach i łagodnych kontrapunktach<sup>38</sup>. Tytus Czyżewski przeciwnie – posunął się do stwierdzenia, iż „Bruksela czy Antwerpia są jakby artystycznymi ekspozyturami Paryża”<sup>39</sup>. Także Mieczysław Wallis skonstatował wtórność nowoczesnej sztuki belgijskiej wobec francuskich wzorów<sup>40</sup>. Skupiając się na XIX stuleciu, wyróżnił prace tych artystów, w których twórczości czytelny był wpływ Paryża – sztuki Davida, Eugène’a Delacroix, Courbeta, nabistów i neoimpresjonistów. Za godny uwagi uznał neoklasycystyczny portret rodzinny François-Josepha Naveza, historyczne kompozycje Louisa Gallaita – steatralizowane, lecz romantyczne w wyrazie *Ostatnie chwile hr. d’Egmont* i *Honory pośmiertne oddane hr. d’Egmont*, realistyczny, bogaty w barwne niuanse *Posilek* Henriego de Braekeleera<sup>41</sup>, Josepha Stevensa *Wózek z piaskiem* ukształtowany pod wpływem Courbeta, *Henriette w wielkim kapeluszu* fowizującego Henriego Evenepoela i pointylizujący *Akt* Théo van Rysselberghe’a.

II. 255. Henri de Braekeleer, *Posilek*

II. 256. Théo van Rysselberghe, *Siedzący akt*, 1905

Ani Wallis jednak, ani żaden inny krytyk nie podniósł kwestii ściśle paryskiej genealogii Evenepoela. Choć dekoracyjne i kolorystyczne walory *Henriette* przyciągały

---

<sup>36</sup>Czyżewski, *Wystawa sztuki belgijskiej w I.P.S.-ie*; p. g. [Piotr Grzegorzczak], *Sto lat sztuki belgijskiej*, „Gazeta Warszawska” 1934, nr 349, s. 4.

<sup>37</sup>Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*, s. 14; Podhorska-Okolów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1466-1467; Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*, s. 10; Jan Kleczyński, „*Sto lat sztuki belgijskiej*” na tle odczytu Paul Lambotte’a, „Gazeta Polska” 1934, nr 312, s. 5.

<sup>38</sup>Winkler, *Sztuka belgijska*, s. 1-2.

<sup>39</sup>Czyżewski, *Wystawa sztuki belgijskiej w I.P.S.-ie*.

<sup>40</sup>Wallis dostrzegł jedynie dwie formy ponadnarodowego oddziaływania Belgów: poprzez dziewiętnastowieczne malarstwo historyczne i poprzez rzeźbę Constantina Meuniera (*Sto lat sztuki belgijskiej*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 47, s. 7).

<sup>41</sup>Z sugestią Wallisa, dotyczącą francuskich refleksów w sztuce Braekeleera nie zgodził się Mieczysław Sterling, który wskazywał inne źródło oddziaływania; opisując *Posilek*, chwalił „Rubensowski tembr”, flamandzką „obfitość koloru, bogactwo modulacji, rozmach, temperament” (*Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*, s. 10).

uwagę recenzentów, to umknął im fakt, iż artysta był uczniem Gustave'a Moreau, obracającym się w towarzystwie Henriego Matisse'a, Alberta Marqueta i Georges Rouaulta, nie tak wprawdzie odważnym w stosowaniu ostrych barw jak fowiści, lecz wrażliwym na nowoczesność malarstwa Maneta i nabistów<sup>42</sup>. Bezrefleksyjnie zatrzymywano się też przy „przepysznych aktach kobiecych”<sup>43</sup> Armanda Rassenfosse'a, grafika, który terminował u Jules'a Chéreta w Paryżu i któremu nieobce były japonizujące rozwiązania kompozycyjne Edgara Degasa oraz poetyka intymizmu<sup>44</sup>. Mieczysław Sterling jako jedyny dostrzegł w rycinach artysty amalgamat pierwiastków „francuskiego wykwintu, zmysłowego »raffinement« miękkiej linii i rozprósnego koloru, elegancji nagich ciał i ich ruchów z czysto flamandzką, nieco ocieźłą, zdrową, jurną zmysłowością”<sup>45</sup>.

Sam Paul Lambotte nie krył we wstępie do katalogu siły francuskich oddziaływań na sztukę rodzimą, zarówno w czasach aktywności Davida w Brukseli, jak i w okresie ekspansji realizmu i impresjonizmu<sup>46</sup>. Niemniej jednak rezonans, jaki wywołał wśród belgijskiej młodzieży fowizm Maurice'a de Vlamincka, Henriego Matisse'a i André Deraina, uwzględnił Lambotte w minimalnym wymiarze. O ile reprezentacja sztuki dziewiętnastowiecznej na ekspozycji w IPS była na tyle obszerna, że pozwalała na rekonstrukcję dziejów nowoczesnej sztuki belgijskiej, o tyle zakres sztuki współczesnej został mocno okrojony<sup>47</sup>. Najbardziej ucierpiały podczas selekcji belgijskie „izmy”: surrealizm i konstruktywizm, które Lambotte całkowicie wyeliminował. O tak znanych eksponentów surrealizmu jak Magritte i Delvaux nikt ze strony polskiej się zresztą nie upomniał. Konrad Winkler, były formista, jako jeden z nielicznych recenzentów skrytykował komisarza wystawy, przyrównując jego wybory do strategii TOSSPO, uznawanej za bardzo kontrowersyjną w środowisku polskiej moderny właśnie ze względu na pomijanie rodzimej awangardy<sup>48</sup>. Niedosyt, jaki odczuwał Winkler, był w pełni zasadny, choć koncepcja wystawy objęła kilku ekspresjonistów, Constanta Permeke'a, Alberta Saverysa, Alberta Servaesa i Isidore'a Opsomera; został także uwzględniony fowista spod znaku Vlamincka, Rik Wouters, który oddziaływanie francuskiego postimpresjonizmu połączył z Rubensowską tradycją kolorystyczną.

---

<sup>42</sup> Jane Block et al., *Impressionism to Symbolism: The Belgium Avant-garde*, London 1994, s. 118-120.

<sup>43</sup> Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*, s. 14; Kleczyński, „*Sto lat sztuki belgijskiej*” na tle odczytu Paul Lambotte'a, s. 5; Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1467.

<sup>44</sup> en.wikipedia.org/wiki/Armand\_Rassenfosse.bautier; dostęp: 15.04.2017

<sup>45</sup> Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*, s. 10.

<sup>46</sup> Lambotte, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. IX–XV.

<sup>47</sup> Weinzieher, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 7.

<sup>48</sup> K. W. [Konrad Winkler], *Sto lat sztuki belgijskiej*, „Polska Zbrojna” 08.11.1934, s. 7.

## II. 257. Rik Wouters, *Jesień*, 1913

Zabrakło jednak tak znaczących dla ekspresjonistycznego nurtu nazwisk jak Frits van den Berghe, Gustaaf de Smet i Frans Masereel. Twórczość Opsomera natomiast reprezentował w IPS jedynie *Szkic do portretu króla Alberta*, realistyczny rysunek, w którym gwałtowny temperament artysty nie wyzwolił się z ram portretowej konwencji<sup>49</sup>.

Nietrafnie, zdaniem Mieczysława Wallisa, dobrane dwie wczesne prace Jamesa Ensora nie pozwoliły na uwypuklenie specyficznych cech sztuki tego artysty<sup>50</sup>. „Dwa jego małe (rozmiarami) obrazy umieszczone w dodatku w najciemniejszym kącie I.P.S.-u nie dają pełnego pojęcia o jego wielkim talencie i sławie” – skonstatował Tytus Czyżewski<sup>51</sup>. Mało kto zauważył, że Ensor, twórca drapieżnych z wyrazie kompozycji, artysta o zmyśle groteski i makabry pokrewnym Hiëronymusowi Boschowi, antycypował ekspresjonizm<sup>52</sup>. Zastanawiano się raczej nad impresjonistyczną proweniencją malarza, nad jego zdolnością do chwytania ulotnych refleksów, zmiennej gry światła i chromatycznych niuansów<sup>53</sup>. Jego *Wygrzewające się szkielety*, w sposób oczywisty wpisujące się w symbolistyczny nurt (którego częścią był protoekspresjonizm), nie budziły niczyjego entuzjazmu<sup>54</sup>. Symbolizm miał zresztą na ekspozycji w IPS bardzo nikłą reprezentację; były to prace Fernanda Khnopffa<sup>55</sup> i Julesa De Bruyckera<sup>56</sup>. O ile Maeterlinckowskie parantele w *Milczeniu* Khnopffa zauważył Mieczysław Wallis<sup>57</sup>, o tyle Zofię Norblin-Chrzanowską „secesyjna stylistyka” tej kompozycji wręcz raziła<sup>58</sup>. W dziedzinie rzeźby zaś asteniczne, gotycyzujące akty młodzieńców, znamienne dla idiosynkratycznego symbolizmu Georgesa Minne’a, zostały

<sup>49</sup>Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 8.

<sup>50</sup>Mieczysław Wallis, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 7.

<sup>51</sup>Czyżewski, *Wystawa sztuki belgijskiej w I.P.S.-ie*.

<sup>52</sup>Sterling, *W dniu otwarcia wystawy belgijskiej*, s. 10; Husarski, *Sto lat malarstwa belgijskiego*, s. 870.

<sup>53</sup>Niektórzy krytycy docenili kolorystyczne walory Ensorowskiej martwej natury z jabłkami (Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*, s. 10; Kleczyński, „*Sto lat sztuki belgijskiej*” na tle odczytu Paul Lambotte’a, s. 5; Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 8). Na temat impresjonistycznego subnurtu w malarstwie Ensora wypowiedział się też Louis Piérard, podkreślając, iż luminizm Ensora był paralelny bądź analogiczny w stosunku do impresjonizmu francuskiego, nie zaś wtórny. W interpretacji Piérarda wierny rodzinnej Ostendzie Ensor zapożyczył bogatą gamę odcieni, półtonów i barw z żywiołu Morza Północnego (*Introduction*, w: Christian Brinton, Louis Piérard, *Exhibition of Contemporary Belgian Painting, Graphic Art, and Sculpture*, kat. wyst., The European and American Art Committee, New York 1929-1930, b.p.).

<sup>54</sup>Dienstl-Dąbrowa, *Z IPS-u. Sto lat sztuki belgijskiej*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1934, nr 326, s. 12.

<sup>55</sup>Zalążki symbolizmu dostrzegł w twórczości Fernanda Khnopffa, jako jeden z nielicznych recenzentów, Wacław Husarski (*Sto lat malarstwa belgijskiego*, s. 870).

<sup>56</sup>Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1467.

<sup>57</sup>Wallis, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 7.

<sup>58</sup>Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 7.

wykluczone ze scenariusza wystawy na rzecz *Głowy męskiej*, ujętej przez artystę z werystyczną precyzją. W omówieniach ekspozycji nie pojawił się w ogóle wątek wspaniale rozkwitającej w Brukseli na przełomie wieków Art Nouveau. To, co dodatkowo osłabiło reprezentację belgijskiego symbolizmu i protoekspresjonizmu, to niezrozumiałe dla polskich krytyków pominięcie w dziale grafiki zarówno prac Ensora, jak i Féliciena Ropsa<sup>59</sup>.

Choć nieskonsolidowany przez Lambotte'a, nurt belgijskiego ekspresjonizmu, a raczej poszczególni jego protagoniści nie pozostali jednak w Warszawie niezauważeni. Oryginalny idiom plastyczny Constanta Permeke'a przyciągał uwagę niemal wszystkich zwiedzających. „Obrazy Permeke'a obok oryginalnej kompozycji płaszczyznowej i kolorystycznej mają dużo siły, którą ten malarz uzyskuje za pomocą formy czysto malarskiej. Permeke kolory kładzie często brutalnie – nożem, zachowując przy tym dużo uczucia, silnego a zdrowego, które promieniuje z jego obrazów” – analizował malarstwo artysty Tytus Czyżewski<sup>60</sup>. Brutalny i bezpośredni w obrazowaniu siermiężnej rzeczywistości, był Permeke głęboko osadzony w ojczystym pejzażu i realiach egzystencji flandryjskiego chłopca. Jego wielkoformatowe, energicznie malowane obrazy były postrzegane jako epopeja belgijskiej ziemi i uwznioślenie bytu prostego człowieka. Tonacja jego przedstawień odzwierciedlała barwy błotnego wybrzeża Ostendy, oddawała wilgotność powietrza w ulubionym Jabbeke<sup>61</sup>. O „niebywałej sile skoncentrowanego kolorytu, zawartego w formie” pisał w odniesieniu do pejzażu Permeke'a Wiktor Podoski<sup>62</sup>. Geometryzujące uproszczenie form w obrazach artysty<sup>63</sup> przywoływało z pamięci sylwetowe motywy w malarstwie Pietera Bruegla starszego<sup>64</sup>; także poczucie sardonicznego humoru Permeke zdawał się dziedziczyć po Brueglu<sup>65</sup>.

---

<sup>59</sup>Wallis, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 7; Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*, s. 14. Pozytywnie zaskoczyły natomiast komentatorów mroczne w nastroju akwaforty Julesa De Bruyckera – *Katedra w Antwerpii* i *Katedra w Rouen*, przedstawiające zminiaturyzowany tłum przechodniów przemokniętych u stóp wyolbrzymionych, gotyckich kościołów (Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*, s. 14; Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1467; Kleczyński, „*Sto lat sztuki belgijskiej*” na tle odczytu Paul Lambotte'a, s. 5; Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 8). Podziw recenzentów dla warsztatowego kunsztu De Bruyckera nie dziwi, gdyż jego ryciny manifestujące perfekcyjne opanowanie graficznego warsztatu zapewniły mu markę „największego po Ensorze belgijskiego grafika” (Dirk Van Assche, *The Etchings of Jules de Bruycker*, „The Low Countries”, Jaargang 4, 1996-1997, s. 310).

<sup>60</sup>Czyżewski, *Wystawa sztuki belgijskiej w I.P.S.-ie*.

<sup>61</sup>Brinton, *Foreword*, w: Brinton, Piérard, *Exhibition of Contemporary Belgian Painting Graphic Art, and Sculpture*, b.p.

<sup>62</sup>Podoski, *Sztuka belgijska. II*, „ABC” 1934, nr 330, s. 6.

<sup>63</sup>Winkler, *Sztuka belgijska*, s. 1-2.

<sup>64</sup>Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*, s. 10.

<sup>65</sup>*Stragan*, *Burza, Zachód* – to obrazy Permeke'a pokazane warszawskiej publiczności. Morfologiczne aspekty *Burzy* tak opisał W. Zych: „Gorące nasyczone barwy silną dłonią rzucone. Skrót i zestawienia kierunków mówią o burzy nad wioską – drzewa, domy wyrażone wielkimi prostymi formami, pochylone w jedną stronę – rozdarte blaskiem światła. [...] W dole, blisko nas, drzewo pochylone wichurą, krowa wtulona pod nim wybałusza oczy”. (*Kronika. Z Instytutu Propagandy Sztuki*, „Rysunek i Zajęcia Praktyczne” 1934, nr 4, s. 155-156).

- Il. 258. Valerius de Saedeleer, *Sad*, ok. 1925  
Il. 259. Albert Saverys, *Kwiaty*, ok. 1930  
Il. 260. Robert Crommelynck, *Kobiety z Ardenów*, 1932  
Il. 261 Albert Servaes, *Praca w polu*, 1930

Reminiscencje twórczości Bruegla pobrzmiewały również w pejzażach Valeriusa de Saedeleera, który należał do osiadłej we flamandzkiej wiosce nad rzeką Lys grupy Laethem-Saint-Martin, skupionej na losie prostego człowieka, jego pierwotnej sile i ukrytej w nim tajemnicy<sup>66</sup>. Obrazom Alberta Saverysa i Roberta Crommelyncka, łatwym do sklasyfikowania jako ekspresjonistyczne, przyglądał się pilnie Wiktor Podoski<sup>67</sup>. Krytyka intrygowała *Martwa natura* Saverysa, swobodnie malowana, kolorystycznie ściszona, o kształtach domkniętych miejscami konturem i umyślnie zakłóconej przestrzeni wewnątrzobrazowej – praca parafrazująca obfite w przedmioty i alegoryczne znaczenia martwe natury dawnych mistrzów holenderskich. Ekspresjonistycznej kwalifikacji odpowiadał też uogólniający formy dukt pędzla Crommelyncka, stłumiona chromatyka i wyczuwalna zawiesistość farby w jego kompozycjach. Mroczne pejzaże Alberta Servaes stały się przedmiotem analizy Jana Kleczyńskiego, widzącego w haptycznych walorach malarskiej materii artysty przejawy flamandzkości<sup>68</sup>. Żaden z krytyków jednakże nie odniósł do opisywanych prac kategorii pojęciowej ekspresjonizmu. Ten zdumiewający deficyt kompetencji terminologicznej jest tym bardziej rażący, że warszawscy recenzenci byli dobrze zaznajomieni z ekspresjonistycznymi tendencjami z kręgu poznańskiego Buntu i łódzkiego Jung Idysz, by nie wspomnieć o wczesnomodernistycznym ekspresjonizmie Wojciecha Weissa, Witolda Wojtkiewicza, Konrada Krzyżanowskiego czy Fryderyka Pautscha. Ta niemożność skategoryzowania oglądanego materiału wynikała, przynajmniej po części, z takiego sposobu zakomponowania ekspozycji przez Lambotte'a, że idiosynkratyczny dla dwudziestowiecznej sztuki belgijskiej ekspresjonizm nie był postrzegany jako zintegrowany nurt. Brak zaakcentowania tego trendu w IPS widać szczególnie dobrze w zestawieniu z prezentacją współczesnej sztuki belgijskiej, jaka odbyła się na przełomie 1929 i 1930 r. w Nowym Jorku<sup>69</sup>.

Christian Brinton wygłosił we wstępie do katalogu tej ekspozycji apologię flamandzkiego ekspresjonizmu, dostrzegając w nim najbardziej znaczącą, obok realizmu,

<sup>66</sup> fr.wikipedia.org/wiki/École\_de\_Laethem-Saint-Martin; dostęp: 15.04.2017

<sup>67</sup> Podoski, *Sztuka belgijska. II*, s. 6.

<sup>68</sup> Kleczyński, „Sto lat sztuki belgijskiej” na tle odczytu Paul Lambotte'a, s. 5.

<sup>69</sup> Brinton, Piérard, *Exhibition of Contemporary Belgian Painting, Graphic Art, and Sculpture*.



manifestację powojennej sztuki narodowej Belgów. Co więcej, w mniemaniu Brintona belgijski ekspresjonizm, odmienny od idiomów École de Paris i poetyki Die Brücke, stał się paradygmataczny dla sztuki nordyckiej. Prócz zdolności do uchwycenia esencji rodzimego pejzażu i empatii wobec ciężko pracującego na ojczystej ziemi chłopca ekspresjonistów Północy charakteryzował w interpretacji krytyka swoisty język plastyczny, poczucie formy, które przejawiało się już wcześniej w wieloepizodycznych kompozycjach Bruegla, przestrzennie spłaszczonych, zaludnionych lakonicznie zdefiniowanymi postaciami. Swe przekonanie o artystycznej odrębności Belgów Brinton oparł na tezie, że ich genealogia nie jest ani teutońska, ani łacińska<sup>70</sup>. „Wybrzeża Belgii [...] obmywa Morze Północne, nie Śródziemne czy Egejskie” – przypominał<sup>71</sup>. Nie pominął przy tym etnicznych partykularyzmów dzielących belgijską nację, wynikających, jak to sformułował, z „nordyckiego pochodzenia Flamandów i alpejskiego Walonów”<sup>72</sup>. Niemniej jednak napięcie między tymi dwiema społecznościami było jego zdaniem słabsze niż siła wzajemnego przyciągania w obrębie wspólnego organizmu państwowego. Odmienność gustów estetycznych panujących we Flandrii i w Walonii zaznaczył też Louis Piérard w zamieszczonym w katalogu nowojorskiej wystawy eseju, przeciwstawiając bujny temperament artystyczny antwerpczyków klarowności linearnego stylu twórców z Liège<sup>73</sup>.

Spośród warszawskich komentatorów Marian Morelowski jako jeden z nielicznych odniósł się do problemu etnicznego dualizmu w kraju „znad Mozy i Skaldy”<sup>74</sup>. „Skomplikowanym jest skład etniczny tej ojczyzny, związek walońsko-romańskiego ugrupowania z flamandzko-germańskim. Ale właśnie ta komplikacja daje osobliwe piękno i bogactwo belgijskiej żywości temperamentów, ruchliwości intelektów i całej skali odczuwania i uczucia. Przejawiają się one tak dalece nierozdzielnie przez sztukę, aż słusznie nazwano ją spójnią potężną, wyrażającą wbrew pozorom swą jedność, wiążącą dziś znowu oba elementy tak, jak przed wiekami” – konkludował Morelowski, spełniając zapewne oczekiwania twórców wystawy co do postrzegania belgijskiej kultury jako spójnej całości<sup>75</sup>. Także Konrad Winkler uznał, że zespolenie tych dwóch społeczności nastąpiło na

---

<sup>70</sup>Brinton, *Foreword*, b.p.

<sup>71</sup>Ibidem.

<sup>72</sup>Ibidem.

<sup>73</sup> Rozwodząc się na temat specyficznego gustu estetycznego Belgów, Piérard podkreślał regionalne zróżnicowanie belgijskiej sztuki, wskazując zarazem na intensywność życia artystycznego w Brukseli, Antwerpii, Gandawie, Brugii, Liège, Charleroi, Namur, Mons i Tournai. Kulminację kulturalnego rozkwitu Belgii widział w otwarciu w 1928 r. brukselskiego Palais des Beaux-Arts, budowli wzniesionej przez modernistycznego architekta Victora Hortę (Piérard, *Introduction*, b.p).

<sup>74</sup>Marian Morelowski, *Sto lat sztuki belgijskiej*, „Pion” 1934, nr 47, s. 7.

<sup>75</sup>Ibidem.

plaszczyźnie sztuki. „Dwie rasy, dwie odrębne kultury spierają się to o swe pierworództwo. [...] Tym się tłumaczy ów specyficzny charakter realizmu belgijskiego, gdzie obok zamiłowania do szczegółów w interpretacji natury – znajdujemy także wysokie poczucie harmonii całości, zmysł kompozycyjny i nie byle jaki kult dla faktury” – wyjaśniał specyfikę belgijskiego amalgamatu kulturowego Winkler<sup>76</sup>. Przytoczone wypowiedzi dobitnie świadczą o sukcesie, jaki odniósł Lambotte, zacierając flamandzko-waloński antagonizm.

II. 262. Louis Buisseret, *Portret malarza Anto Carte*, 1928

II. 263. Anto Carte, *Idol (Objawienie)*, druga połowa lat 20. XX w.

Nieliczni recenzenci rozpoznali w pracach Louisa Buissereta, Léona Devosa czy Anto Carte'a<sup>77</sup> stylistykę pokrewną neoklasycyzmowi. Nie zorientowali się jednak, że manierze tej hołdowali głównie malarze walońscy, przeciwstawiający się tradycji brawurowego malarstwa flamandzkiego. Linearyzm i subtelna plastyka obrazowania, odsyłająca do sztuki renesansowych prymitywów stylizacja form<sup>78</sup>, aura dziwności i groteski – to wyróżniki estetyki Walonów, pokrewnej poetyce *Novecento Italiano*; to malarski idiom, któremu równie zasadnie można przypisać etykietę „realizmu magicznego”, odsłaniającego nienamacalne aspekty rzeczywistości.

Także egzemplifikacja prymitywizmu w belgijskiej sztuce została zauważona przez paru zaledwie komentatorów. Najdobitniej nurt ten reprezentował w IPS Edgard Tytgat, malarz, który zmysł fabularyzacji przedstawięń odziedziczył po Brueglu. Zachwycił się nim jedynie Tytus Czyżewski, sam w okresie formistycznym nawiązujący do form wyrazowych sztuki ludowej<sup>79</sup>. Miano prymitywisty zyskał też w Warszawie Rodolphe Strebelle, „szczery i niezwykle harmonijny”, jak pisał Winkler<sup>80</sup>, malarz, w którego obrazach pojawiały się „cytaty” z Brueglowskich kompozycji. Uznania w oczach Mieczysława Sterlinga nie zyskał natomiast prymitywizujący Jean Vanden Eeckhoudt<sup>81</sup>.

II. 264. Edgard Tytgat, *Jarmark w Watermaal*

---

<sup>76</sup>Winkler, *Sztuka belgijska*, s. 1.

<sup>77</sup>Ibidem.

<sup>78</sup>Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 8; St. Br., *Nurt tradycji w nowym łożysku. 100 lat sztuki belgijskiej w Ipsie*, „Express Poranny” 1934, nr 334, s. 3.

<sup>79</sup>Czyżewski, *Wystawa sztuki belgijskiej w I.P.S.-ie*.

<sup>80</sup>Winkler, *Sztuka belgijska*, s. 1-2.

<sup>81</sup>Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*, s. 10.

II. 265. Rodolphe Strebelle, *Brabancki chłop (Mężczyzna z fajką)*, późne lata 20. XX w.

Sterling jednak bezbłędnie wyczuł dwoistość flamandzkiej tradycji, determinującą twórczość współczesnych Belgów, wskazał dualizm zmysłowego realizmu (Constantin Meunier) i ekspresyjnej deformacji (James Ensor); to „dwa podstawowe elementy psychiki narodu – realizm i wspaniałość z jednej strony, z drugiej zaś – zamiłowanie do groteski i diabolicznego sarkazmu, więc tradycja Breughla i Hieronima Boscha” – konstatował<sup>82</sup>. Niemniej ta esencjalna binarność belgijskiej sztuki nie znalazła odzwierciedlenia w strukturze wystawy, w której priorytetową pozycję zajął realizm, w swych dziewiętnasto- oraz dwudziestowiecznych przejawach.

Manifestacje realizmu dostrzegła przede wszystkim większość warszawskich komentatorów<sup>83</sup>. Na przykład Stefania Podhorska-Okołów pisała: „z całości wystawy odnosi się wrażenie, że środek ciężkości malarstwa belgijskiego tkwi raczej w realizmie. Jest to zresztą zgodne z istotnym charakterem narodu i rasy flamandzkiej”<sup>84</sup>. „Jeżeli romantyzm i klasycyzm były bardziej obce narodowemu charakterowi Belgów, to w duchu ich mógł głębiej tkwić pierwiastek realizmu” – wtórował Mieczysław Sterling<sup>85</sup>. „Sztuka ta nie wyraża, tylko ukazuje, ma zamiłowanie do natury (dziedziczne) i wyraźnie rozwinięty zmysł konkretności” – diagnozował Podoski<sup>86</sup>. Krytyk skategoryzował ponadto różne idiomy realizmu: realizm mizerialistyczny, oddający trudy życia proletariatu (Joseph Stevens); epizody rodzajowo-anegdotyczne (Charles Verlat), a także realizm mieszczańsko-salonowy, odtwarzający materialny naskórek rzeczywistości „traktowanej jak martwa natura” (Alfred Stevens)<sup>87</sup>. Podoski docenił te nowoczesne formuły realizmu, w których materia malarska przestała być w pełni transparentna wobec pozaartystycznej rzeczywistości; zatrzymywała wzrok odbiorcy, tak jak w szeroko malowanych obrazach Edouarda Agneessensa i Constantina Meuniera.

---

<sup>82</sup>Idem, *W dniu otwarcia wystawy belgijskiej*, s. 10.

<sup>83</sup>Podoski, *Sztuka belgijska. II*, s. 6.

<sup>84</sup>Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1467.

<sup>85</sup>Sterling, *W dniu otwarcia wystawy belgijskiej*, s. 10. O dominacji realizmu we współczesnej sztuce belgijskiej przekonany był także Kleczyński (J. K., *Pierwsze wrażenia z wystawy belgijskiej w I.P.S.*, „Gazeta Polska” 1934, nr 306, s. 7). O belgijskim „ziemskim i zawieszonym realizmie” pisał recenzent „Expressu Porannego” (St. Br., *Nurt tradycji w nowym łożysku. 100 lat sztuki belgijskiej w Ipsie*).

<sup>86</sup>Podoski, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 6.

<sup>87</sup>Podoski, *Sztuka belgijska. II*, s. 6. Alfred Stevens, renomowany malarz wielkomięjskich elegantek, był uczniem Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingres’a, bywalcem paryskich salonów, dobrym znajomym Édouarda Maneta, Edgara Degasa, Berthe Morisot i Frédérica Bazille’a (*Alfred Stevens (1823-1906) Bruxelles-Paris*, Brussels 2009).

II. 266. Alfred Stevens, *Kobiety z japońską laleczką*, 1894

Meunier wyznaczał zasadniczą linię belgijskiego realizmu, nie tylko swą heroizującą proletariusza rzeźbą, ale także malarskimi przedstawieniami ikon nowoczesności – górników, hutników, portowców, robotników fabrycznych – oddającymi mozół i godność pracy prostego człowieka. Jego twórczość krytycy bezdyskusyjnie uznali za emblematyczny przykład belgijskiej sztuki. „Meunier z małych, zmęczonych i wyczerpanych pracą ludzi tworzy pełne wewnętrznego majestatu i siły posągi, reprezentujące świętość pracy” – tak odczytywał wymowę prac artysty Marian Dienstl-Dąbrowa<sup>88</sup>. „Jest to realizm duchowy upostaciowany w geście wolnego człowieka – typ doprowadzony do wzniosłości” – dopowiadał Jan Kleczyński<sup>89</sup>. Mieczysława Sterlinga dla odmiany olśniła morfologia obrazów artysty, jego „zrozumienie, że każdy skrawek płótna musi być rozwiązany, przepracowany kolorystycznie. W żółtym kolorze szaty dziewczyny pracującej jest kultura kolorystyczna żółtych jedwabi Watteau, a każdy kawałek węgla, dym, dach, morze, niebo – jest współcześnie dla nas zrozumianym malarstwem” – chwalił Sterling nowoczesność warsztatu Meuniera, opisując obraz ukazujący młodą górniczkę<sup>90</sup>.

II. 267. Constantin Meunier, *Hutnik*, 1902

II. 268. Pierre Paulus, *Kopalnia węgla*, ok. 1939

W twórczości skoligaconych z Meunierem artystów, Josepha Stevensa i Pierre’a Paulusa, niektórzy recenzenci uchwycili pierwiastek krytycyzmu wobec losu tych pobratymców, którzy byli skazani na ciężką pracę, czy to na roli, czy w przemyśle. „Stevensa *Wózek z piaskiem* należy również do rzędu tych Zolowskich dokumentów walki o byt i nędzy ludzkiej” – wskazywała Stefania Podhorska-Okołów<sup>91</sup>. Również Mieczysław Sterling przyrównał dramatyczny wydźwięk obrazu Stevensa do naturalistycznej powieści Émile’a

---

<sup>88</sup>Marian Dienstl-Dąbrowa zestawiał też prace Meuniera z ikonografią radzieckiego socrealizmu: „Nawet tak doskonała forma propagandy, jaką prowadzą Sowiety, nie jest w stanie stworzyć dzieła tak wymownego i o takim głębokim wyrazie jak rzeźby Meuniera” (*Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*, s. 14). Sterling także zestawiał społeczny realizm Meuniera z radziecką socjetyką, pisząc: „Rozumiem, że jego zaczajony rewolucjonista, w którym przeważa jeszcze ciągle niewolnik, »Ecce Homo«, a nie zwycięzca, musi wzbudzać niechęć ludzi z Sowieców. Dla nich robociarz Meuniera, to jeszcze bezwolna, skarżąca się ofiara” (*Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*, s. 10). O ewokowanym w rzeźbach Meuniera patosie pisała też Podhorska-Okołów (*Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1467).

<sup>89</sup>Kleczyński, „*Sto lat sztuki belgijskiej*” na tle odczytu Paul Lambotte’a, s. 5.

<sup>90</sup>Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*, s. 10. Co symptomatyczne, nikt spośród warszawskich recenzentów i recenzentek nie zwrócił uwagi na nowatorski motyw ikonograficzny, jakim była postać pracującej fizycznie w przemyśle wydobywczym kobiety.

<sup>91</sup>Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1467.

Zoli *Germinál*<sup>92</sup>. Industrialny postęp i eksploatacja afrykańskich kolonii przysparzały fortun reprezentantom belgijskich elit, nie przynosząc jednak poprawy bytu klasy robotniczej, przede wszystkim górników<sup>93</sup>. Wyczuwalne w obrazowaniu Stevensa współczucie dla proletariuszy zestawiał Sterling z obiektywizmem obserwacji Jana Stobbaerts, pioniera belgijskiego pleneryzmu, którego ulubionymi motywami były wnętrza stajni i podwórza wiejskich zagród, utrzymane w zdominowanej przez brązy, niemal monochromatycznej tonacji barwnej, fotograficznie wierne wobec realiów życia na wsi. Krąg naturalistów skupionych na obrazowaniu rodzimej prowincji poszerzył na wystawie Alfred Verwee, znany pejzażysta i animalista (*Konie u wodopoju*)<sup>94</sup>. Mianem belgijskiego Milleta określono Charles'a de Groux, ukazującego nie tylko znojny trud chłopa, ale także jego ubóstwo<sup>95</sup>. W opinii Sterlinga, De Groux nawiązywał także do rodzimej tradycji artystycznej. „W »Żniwach« rytm postaci, ich układ w przestrzeni, wiążące je pierwiastki, pewna poezja zatrzymanego ruchu, a nawet nastrój pejzażu przypomina w sposób nader szlachetny nuty stylu Breughlowskiego” – puentował krytyk<sup>96</sup>.

II. 269. Charles de Groux, *Eksmisja*

II. 270. Eugène Laermans, *Emigranci*, 1894

Linie Charles'a de Groux kontynuował Eugène Laermans<sup>97</sup>. Protagonistami swych malarskich scen uczynił artysta belgijskich chłopów, wydobywając piętno tragizmu nieodwracalnie odcisnięte na ich losie; w syntetyzującej formy stylistyce, dobitnym domykaniu kształtów konturem i ekspresyjnym humanitaryzmie swych płócien przypominał Honoré Daumiera. Podobnym tropem podążył Jakob Smits, bardziej liryczny od Laermansa, wpisujący biblijne wątki w realia współczesnej wsi belgijskiej, przedstawiający Chrystusa wśród filigranowych sylwetek wsłuchanych w jego słowa chłopów, zgromadzonych przed chatami w La Campine<sup>98</sup>.

Według Mieczysława Sterlinga w nurcie swoistego, belgijskiego realizmu brzmiały wyraźnie reminiscencje staroflamandzkich stylów, zręcznie połączone ze swobodną, współczesną fakturą malarską. Dobrze pojętą kontynuację flamandzkiej tradycji

<sup>92</sup> Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*, s. 10.

<sup>93</sup> Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, s. 14-15.

<sup>94</sup> Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 7.

<sup>95</sup> [de.wikipedia.org/wiki/Charles\\_de\\_Groux](http://de.wikipedia.org/wiki/Charles_de_Groux); dostęp 12.05.2016

<sup>96</sup> Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*, s. 10.

<sup>97</sup> Piérard, *Introduction*, b.p.

<sup>98</sup> Na wystawie w IPS pokazano jednak pejzaż z widokiem Rzymu Smitsa chwalony przez Zofię Norblin-Chrzanowską za dobry rysunek i stonowaną kolorystykę (*Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 7).

zdiagnozował krytyk we włoskich pejzażach André Hennebicqą, „który wcześniej od innych dojrzał słońce i plamę barwną jako charakter zjawiska i materię malarską”<sup>99</sup>. Wśród reprezentowanych w IPS realistów Sterling wyróżnił także, właśnie ze względu na kolorystyczne walory, Victora Gilsoula (*Stare domy w Gandawie*) i Jeana François Taelmansa (*Wieś flamandzka*). W *Starych domach w Gandawie* Gilsoula, umiejętnie rozgrywającego zestroje brązów, szarości, zieleni i ceglastej czerwieni, „dyskretne subtelności kolorystyczne” zauważył także Podoski<sup>100</sup>. W oczach Norblin-Chrzanowskiej z kolei skromny motyw wnętrza piekarni stał się pretekstem dla dobrej kompozycji chromatycznej Georgesa van Zevenberghena<sup>101</sup>. Prócz tematycznego repertuaru belgijskiego realizmu warszawscy krytycy docenili więc czysto morfologiczny aspekt zgromadzonych w IPS płócien, przede wszystkim kolorystyczną wrażliwość Belgów, odziedziczoną, jak przekonywali, po Rubensie, Jordaensie i van Dycku.

Nie osiągnięto natomiast w Warszawie konsensusu w kwestii belgijskiego impresjonizmu. Część z recenzentów uważała, że nurt ten jest wtórny wobec francuskich wzorów; część zaś dostrzegała w nim belgijską specyfikę. Stefania Podhorska-Okołów wymieniła prace, jak to określiła, „jakby żywcem przeniesione z Muzeum Luksemburskiego w Paryżu” autorstwa Emile’a Clausa, Adriaana Jozefa Heymansa, Rika Woutersa, Isidore’a Verheydena i Alexandre’a Denonne’a<sup>102</sup>. Konrad Winkler dodał do tego grona nazwiska Hermanna Courtensa, Alfreda Martina i Alberta Baertsoena. Zofia Norblin-Chrzanowska dorzuciła jeszcze Guillaume’a Vogelsa<sup>103</sup>.

Tymczasem Baertsoen, podobnie jak Vogels, uchodził za malarza śniegu, roztopów i odwilży, chętnie oddającego nostalgiczną aurę starych nabrzeży i zmętniałych kanałów w Gandawie. Przed osiedleniem się w Londynie pochodzący z Flandrii artysta przeniósł się do Liège, by utrwać na płótnie specyficzną atmosferę miasta, które leżało wśród najeżonych żuźłowymi wysypiskami i kopalnianymi szybami pagórków<sup>104</sup>. Sam proces percepcji wizualnej, mieszczący się w centrum zainteresowania francuskich impresjonistów, nie był zasadniczym przedmiotem jego studiów<sup>105</sup>. Do grona plenerystów należał również pozostający przez wiele lat pod wpływem szkoły barbizońskiej Adriaan Heymans, aktywny w kolonii artystycznej Kalmthout, określanej mianem „szarej szkoły” ze względu na preferencję

<sup>99</sup>Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*, s. 10.

<sup>100</sup>Podoski, *Sztuka belgijska. II*, s. 6.

<sup>101</sup>Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 8.

<sup>102</sup>Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1467.

<sup>103</sup>Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 7.

<sup>104</sup>Brinton, *Foreword*, b.p.

<sup>105</sup> en.wikipedia.org/wiki/Albert\_Baertsoen; dostęp: 12.05.2016

twórców do stosowania bogatego rejestru tonów szarych i srebrzystych<sup>106</sup>. Podobny profil artystyczny, bliższy pleneryzmowi niż impresjonizmowi *sensu stricto*, miał Isidore Verheyden, członek awangardowego w latach 80. ugrupowania Les XX<sup>107</sup>. Lekko, szkicowo malowane płótna Alexandre'a Denonne'a także ciążyły bardziej ku realizmowi niż ku doktrynie Claude'a Moneta, tak jak obrazy Hermanna Courtensa, Alfreda Martina i Auguste'a Oleffe'a. Mieczysław Sterling stwierdził wręcz, że na ekspozycji w IPS prawdziwego impresjonizmu zabrakło<sup>108</sup>. Skrajne stanowisko w dyskusji wokół belgijskiego impresjonizmu zajął też Wiktor Podoski, uznając, że impresjonistyczny epizod w sztuce belgijskiej właściwie nie zaistniał: „nie ma ani jednego przykładu klasycznego, czystego impresjonizmu. W pewnych obrazach widzimy ustępstwa na rzecz koloru, stosowanie rozjaśnionej palety: jest to raczej liczenie się z faktem istnienia impresjonizmu, a nie bezpośrednie jego stosowanie”<sup>109</sup>.

II. 271. Adriaan Heymans, *Srebrne brzozy*

II. 272. Alexandre Denonne, *Park w Brukseli*, ok. 1930

Ol. 273. Xavier Mellery, *Kobieta przy kawowym stoliku*

Etykiętę preimpresjonistycznego pleneryzmu przypisał Podoski pejzażom Xaviera Mellery'ego i Hippolyte'a Boulengera<sup>110</sup>. Co symptomatyczne, na wystawę w IPS nie wybrano żadnej typowo symbolistycznej kompozycji Mellery'ego<sup>111</sup>. Bliższy wystawowej koncepcji Lambotte'a był bowiem realistyczny subnurt twórczości artysty, pokrewny obrazowaniu potoczności przez Meuniera, skupiony na cichym trwaniu przedmiotów w skromnych domostwach w Marken. W nastrojowych pejzażach Boulengera z kolei przejawiał się wpływ francuskiego realizmu spod znaku Jeana-Baptiste'a-Camille'a Corota i Jeana-François Milleta. Boulenger należał od 1864 r. do kolonii artystycznej w Tervuren, będącej odpowiednikiem środowiska plenerystów w Barbizon. Był także współtwórcą Société Libre des Beaux-Arts, którego członkami, obok Belgów, byli Corot, Millet, Courbet i Daumier.

---

<sup>106</sup> Zasady neoimpresjonistycznego pointylizmu i dywizjonizmu respektował tylko okresowo, powracając w późnej twórczości do realistycznej konwencji obrazowania (Gilberte Geysen, Marko vom Felde, *A.J. Heymans 1839-1921*, Lille 2000).

<sup>107</sup> *Los XX. El nacimiento de la pintura moderna en Bélgica*, kat. wyst., Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid 2001.

<sup>108</sup> Sterling słusznie zauważył, że w prezentowanym *Akcie* Théo van Rysselberghe'a, podążającego za Seuratem i Signakiem, można zobaczyć zgodne z rygorystycznymi zasadami neoimpresjonizmu zastosowanie dywizjonizmu i pointylizmu, a nie intuicyjną estetykę Moneta (*Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*, s. 10).

<sup>109</sup> Podoski, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 6.

<sup>110</sup> en.wikipedia.org/wiki/Hippolyte\_Boulenger; dostęp: 15.05.2016

<sup>111</sup> [www.artmagick.com/pictures/artist.aspx?artist=xavier-mellery](http://www.artmagick.com/pictures/artist.aspx?artist=xavier-mellery); dostęp: 15.05.2016

## II. 274. Emile Claus, *Zachód słońca nad Waterloo Bridge*, 1916

Impresjonistę *sensu stricto* natomiast dostrzegła większość recenzentów w osobie Emile'a Clausa, artysty mieszkającego w samym niemal sercu natury w Astene, w domu zwanym Zonneschijn („Promień słońca”)<sup>112</sup>. Claus był zdeklarowanym luministą, utrwalającym na płótnie zmienność atmosferycznych zjawisk w różnych porach dnia i roku. Podczas licznych pobytów w Paryżu w latach 90. artysta poznał zasady analizy aktu percepcji wizualnej, znamienne dla ortodoksyjnej fazy doktryny monetowskiej. Gdy w czasie I wojny światowej schronił się w Londynie, podążył tropem Moneta i Jamesa McNeilla Whistlera, oddając wibracje refleksów na Tamizie i migotliwość zasnuwających kontury nabrzeża mgieł<sup>113</sup>. Taki też nonetowski pejzaż – *Tamiza w Londynie* – pokazano publiczności w Warszawie.

W miarę zgodny natomiast sposób postrzegali warszawscy krytycy prezentowaną w niedużym wyborze belgijską rzeźbę; zakwalifikowali ją jako impresjonistyczną<sup>114</sup>, a więc pozostającą w sferze oddziaływania Auguste'a Rodina<sup>115</sup>. Wrażliwe na światło faktury faktycznie występowały w portretowych biustach autorstwa Rika Woutersa i Thomasa Vinçotte'a. Wyraźnie rodinowski był *Syn Flandrii* Egide Rombaux, rzeźbiarza przez wiele lat przebywającego w Paryżu. W dziedzinie rzeźby zdecydowanie dominował jednak Meunier, apostoł pracy, twórca wyrazistego idiomu realistycznej rzeźby<sup>116</sup>. Jednak zachwyty Mieczysława Wallisa nad werystycznie ujętymi figurami tragarza portowego i kowala Meuniera, nad nieustępującą im w mimetyzmie i psychologicznej prawdzie *Głową męską* Minne'a, reprezentacyjnymi popiersiami króla Leopolda III i królowej Astrid Victora Rousseau, wizerunkami króla Alberta I i królowej Elżbiety Thomasa Vinçotte'a i portretem Ensora Rika Woutersa nie prowadziły do żadnych konkluzji na temat specyfiki belgijskiej rzeźby<sup>117</sup>.

„Czy wystawa posiada więc jaki swoisty charakter?” – pytał Mieczysław Sterling w

---

<sup>112</sup>Podoski, *Sztuka belgijska. II*, s. 6.

<sup>113</sup>Piérard, *Introduction*, b.p. Rozwijając swą fascynację światłem, Claus założył w 1904 r. grupę Vie et Lumière (en.wikipedia.org/wiki/Emile\_Claus; dostęp: 15.05.2016).

<sup>114</sup>Podoski, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 6; Kleczyński, „*Sto lat sztuki belgijskiej*” na tle odczytu Paul Lambotte'a, s. 5.

<sup>115</sup>Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*, s. 14.

<sup>116</sup>Podoski, *Sztuka belgijska. II*, s. 6.

<sup>117</sup>Wallis, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 7. Uwagi krytyków nie przyciągnęły natomiast prace modernistów odkuwających bezpośrednio rzeźby w kamiennych i granitowych blokach – Dolfi Ledela, Henriego Puvreza i Oscara Jespersa. Prace Jespersa, wykonującego przestyliżowane akty w duchu nowego klasycyzmu i silnie zgeometryzowane, addytywnie zakomponowane figury bliskie realizacjom Ossipa Zadkine'a, satysfakcjonowały jedynie Tytusa Czyżewskiego, byłego modernistę (*Wystawa sztuki belgijskiej w I.P.S.-ie*).



podsumowaniu swej recenzji. I odpowiadał: „Bezsprzecznie tak”<sup>118</sup>. Zdaniem krytyka decydującym dla odrębności sztuki gości czynnikiem były refleksy sztuki flamandzkiej, takie jak „pewna ociążałość kolorystyczna w stosunku do kolorowości np. francuskiej”, „duża doza pogody i poezji płynącej już z właściwości tego samego ducha, który tworzył jędrną pełną zdrowej radości sztukę Flandrii siedemnastego wieku”<sup>119</sup>. Powróciła więc w krytycznym dyskursie kwestia estetycznych przejawów „narodowej duszy”, tyle że charakterystykę sztucznie scalonego narodu Belgów trudno było sprowadzić do jednego mianownika.

Narodowe cechy belgijskiej sztuki próbował też zdefiniować Jan Kleczyński. Krytyk powtórzył tezę o realistycznej z gruntu postawie twórczej Belgów, wykazujących ponadto kolorystyczny smak i wrażliwość. „Triumfującą epopeję koloru” widziała w sztuce Belgów Zofia Norblin-Chrzanowska<sup>120</sup>. O instynkcie rasowym Belgów, który nie zanikł mimo francuskich wpływów, pisał Michał Weinzieher. Na płaszczyźnie malarstwa zdaniem krytyka sprowadzał się on do preferowania realistycznych konwencji obrazowania, sugestywnego wydobywania plastyki form, predylekcji do soczystej, choć stłumionej chromatyki i szeroko kładzionej plamy barwnej<sup>121</sup>. Wiktor Podoski opisał nawet preferowany przez Belgów, isticie rubensowski, rejestr kolorów: a więc „ciepły i nasycony koloryt, barwy: żółta we wszystkich odcieniach, aż do brunatnej, pomarańczowe, ceglaste, czerwone i laki ciemne, aż do czerni. Zielone – tylko w ciepłych odmianach, chłodnej zieleni, ostrego błękitu prawie wcale się nie spotyka” – konkludował Podoski<sup>122</sup>.

Szukając morfologicznych wyróżników belgijskiej sztuki, Stefania Podhorska-dostrzegła je również w walorach chromatycznych. Na plan pierwszy recenzentka wysunęła „bogactwo i stonowanie barw, pełne smaku rozłożenie efektów świetlnych, które każe myśleć o wspaniałej spuściznie Rubensa. [...] Ta sztuka mocno stoi na ziemi, jest mięsista, muskularna i krwista. Może chwilami odczuwa się w niej brak polotu, brak skrzydeł. Kto wie, może te skrzydła zostały poza nawiasem obecnej wystawy” – z wyczuciem podsumowała swe wrażenia z wystawy Podhorska<sup>123</sup>. W istocie, gdyby nie zminimalizowanie reprezentacji symbolizmu, zawężenie ram ekspresjonizmu, eliminacja surrealizmu i abstrakcji, obraz współczesnej sztuki belgijskiej rysowałby się z pewnością inaczej. Intencją twórców wystawy było jednakże położenie nacisku na artystyczną tradycję i żywiące się nią nowoczesne trendy, mniej czy bardziej zabarwione obcymi, głównie francuskimi wpływami, niemniej jednak

<sup>118</sup>Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*, s. 10.

<sup>119</sup>Ibidem.

<sup>120</sup>Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 8.

<sup>121</sup>Weinzieher, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 7.

<sup>122</sup>Podoski, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 6.

<sup>123</sup>Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1467.

specyficznie belgijskie. Warszawska wystawa została tak skonstruowana, by na plan pierwszy wysunął się paradygmat realizmu w różnych jego odmianach i odcieniach, dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych, często spokrewnionych z koloryzmem o rubensowskiej proweniencji, rzadziej z neoklasycyzmem i realizmem magicznym, a w niewielu przypadkach także z courbetowskim mimetyzmem. Zostały w ten sposób zawieszane immanentne belgijskie antagonizmy, a tożsamość narodu wywodzącego się ze znakomitej niderlandzko-flamandzkiej rodziny nabrała, przynajmniej w odbiorze niektórych polskich krytyków, rozpoznawalnych konturów.

### **Realizm holenderski**

Zważywszy na intensywne promowanie realizmu jako wyróżnika belgijskiej sztuki, warto rozważyć sposób prezentowania za granicą sztuki holenderskiej, „siostrzanej” wobec twórczości plastycznej Belgów ze względu na wspólną, niderlandzką genealogię. W międzywojennej Warszawie nie gościła wprawdzie oficjalna reprezentacja artystyczna Holandii, lecz w 1926 r. opublikowano na łamach „Świata” relację z ekspozycji malarstwa holenderskiego, która odbyła się w paryskiej galerii Jeu de paume. Tę retrospektywną wystawę sięgającą 40 lat wstecz przybliżył polskiemu czytelnikowi Edward Woroniecki, który – zgodnie z dominującą w Europie późnych lat 20. tendencją intelektualną – skoncentrował uwagę na specyficznie narodowych cechach pokazanego materiału artystycznego. „Holendrzy posiadają naprawdę ciekawe i oryginalne malarstwo o znamienym typie narodowym” – zapewniał Woroniecki<sup>124</sup>. Jego rozpoznania znalazły potwierdzenie w artykule *Malarstwo holenderskie* autorstwa Gerhardusa Knuttela, historyka sztuki czynnego w Muzeach Miejskich w Hadze, tekście udostępnionym polskiej publiczności przez redakcję tygodnika „Świat”<sup>125</sup>.

Co wyróżniało zdaniem tych dwóch znawców sztuki malarstwo holenderskie końca XIX i pierwszych trzech dekad XX w.? Realistyczna postawa, sprowadzająca się do pilnej obserwacji materialnej powierzchni zjawisk, polegająca na finezyjnym odtwarzaniu przedmiotowych szczegółów i wstrzemięźliwości w wyrażaniu emocji, na niechęci do rewolucyjnych eksperymentów – z jednej strony, i do nadmiernej dekoracyjności obrazowania – z drugiej. Należy zaznaczyć, że w sposób symptomatyczny dla oficjalnych

---

<sup>124</sup>Edward Woroniecki, *40 lat malarstwa holenderskiego (z powodu wystawy zbiorowej w Paryżu)*, „Świat” 1926, nr 25, s. 3.

<sup>125</sup>Gerhardus Knuttel, *Malarstwo holenderskie*, „Świat” 1926, nr 33, s. 10-12.

wystaw państw narodowych międzywojennej Europy na ekspozycji nie uwzględniono nurtów radykalnej awangardy (kubizmu, puryzmu, neoplastycyzmu). Pominięto też nazwiska osiadłych we Francji artystów holenderskich: Vincenta van Gogha i Keesa van Dongena. Próbowano w ten sposób wydestylować sztukę rdzennie narodową, niezależną od obcych wpływów i ponadnarodowych trendów.

Punktem odniesienia w krytyczno-historiograficznych narracjach Woronieckiego i Knuttela była sztuka dawnych mistrzów, od XV w. (Geertgen tot Sint Jans) poprzez XVI w. (Lucas van Leyden) po drugą połowę XIX stulecia. Obaj autorzy zauważyli jednak, że dwudziestowieczny neorealizm holenderski wprowadził nowe jakości, takie jak indywidualizm ujęcia, stylizację i parafrazowanie sztuki niderlandzkich prymitywów. Zaskakująca dla Woronieckiego była przy tym obserwacja, iż trzeźwemu oglądowi rzeczywistości towarzyszyły niekiedy religijne doznania, graniczące z mistycyzmem. Krytyka uderzyła też aura smutku i zadumy, jaką ewokowało holenderskie malarstwo portretowe. Wrażenie to wzmacniała mroczna gama barwna Holendrów, tonacja tak ciemna „jakby mgły i wilgoć wyzały barwy jaśniejsze”<sup>126</sup>. Niezależnie od obiektywnego oglądu eksponowanych prac, znalazła w tej konstatacji odzwierciedlenie rozpowszechniona wśród znawców sztuki międzywojennych dekad filozofia kultury Hippolyte’a Taine’a, akcentująca geo-klimatyczne uwarunkowania sztuki<sup>127</sup>. Mimo licznych różnic między sztuką holenderską i francuską, jakie wynajdywał Woroniecki, nie przeoczył wpływów impresjonizmu i Cézanne’a na malarstwo niektórych Holendrów (Matthieu Wiegman,; Leo Gestel)<sup>128</sup>. Także wczesna twórczość najbardziej typowego, zdaniem krytyka, artysty holenderskiego, Jana Sluytersa, nie była wolna od francuskich oddziaływań (impresjonizmu, fowizmu, kubizmu). Dopiero w dojrzałych pracach malarza przejawiał się jego indywidualny styl oparty na nasyconej kolorystyce i swobodnym dukcie pędzla dyscyplinowanym konturem.

Francuskie afiliacje holenderskiego malarstwa nie niepokoiły Knuttela, który skupił się na przekrojowym, historiograficznym ujęciu rodzimej sztuki. Optując za realizmem jako jej wyróżnikiem, demagogicznie przerysowywał argumentację. Symboliczno-alegoryczny, vanitatywny wymiar siedemnastowiecznych martwych natur, emblematycznych dla sztuki holenderskiej, nie mieścił się w horyzoncie jego wiedzy; postrzegał je jako „dewocyjne niemal zagłębienie się we właściwościach odtwarzanego przedmiotu”<sup>129</sup>. Holenderskość

---

<sup>126</sup>Woroniecki, *40 lat malarstwa holenderskiego*, s. 3.

<sup>127</sup> Maria Kociatkiewiczówna, *O zagadnieniu sztuki narodowej w dobie współczesnej*, „Plastyka” 1930, nr 1, s. 25-26.

<sup>128</sup>Woroniecki, *40 lat malarstwa holenderskiego*, s. 4.

<sup>129</sup>Knuttel, *Malarstwo holenderskie*, s. 10.

Rembrandta natomiast miała jego zdaniem przejawiać się w sugestywnym oddawaniu luminiście efektów i powściągliwym odtwarzaniu psychicznych stanów portretowanych osób. Dziwić dziś może tak ograniczona percepcja psychologicznej przenikliwości Rembrandta, zaskakuje brak wrażliwości na mistyczną naturę światła przenikającego półmrok Rembrandtowskich wnętrz. Wydaje się, że to apriorycznie założone przesłanki o holenderskiej preferencji dla realizmu obrazowania zadecydowały o takiej interpretacji. W ferworze argumentacji o nacjonalistycznym zabarwieniu Knuttela nie zrażały koneksje holenderskich twórców ze szkołą Barbizon (m.in. Johan Hendrik Weissenbruch, Anton Mauve, Paul Gabriël, Jacob Maris, Matthijs Maris), a to ze względu na jego przekonanie (po części słuszne), że to Francuzi nawiązywali do tradycji małych mistrzów holenderskich. Uwzględniając w swym przeglądzie także kolorystów (Jan Sluyters, Matthieu Wiegman), Knuttel znalazł wspólny mianownik dla wszystkich nurtów i tendencji w sztuce holenderskiej (z pominięciem neoplastycyzmu De Stijl): to „bezwzględne samookiełznanie” – stwierdził<sup>130</sup>.

## II. 275. Edgar Fernhout, *Dłonie, które malują*, 1930

Ekspansja różnych idiomów realizmu – werystycznego, magicznego, klasycyzującego, zabarwionego modernistycznym syntetyzmem – w sztuce holenderskiej lat 20. i 30., podobnie jak we Francji, Włoszech i Niemczech, była faktem niezaprzeczalnym<sup>131</sup>. Jednakże swą wyeksponowaną podczas „eksportowych” prezentacji rolę paradygmat realizmu zawdzięczał przede wszystkim manipulatorskim strategiom kuratorskim i krytycznemu dyskursowi, anihilującemu awangardę. Realistyczne idiomy odzwierciedlały bowiem, w rozumieniu twórców belgijskich i holenderskich wystaw zagranicznych, cechy swoiście narodowe – niezbywalny element narodowej tożsamości. Samoświadomość Holendrów miała ponadto

---

<sup>130</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>131</sup> Odrębność tego nurtu potwierdzają współczesne nam badania twórczości dużej grupy artystów, by wymienić tylko wybrane nazwiska: Charley Toorop, Peter Alma, Willy Bosma, Paul Citroen, Rein Draijer, Maurits Escher, Edgar Fernhout, Ger Gerrits, Nola Hatterman, Johan van Hell, Wout van Heusden, Raoul Hynckes, Dick Ket, Harry van Kruiningen, Chris Lebeau, Willem van Leusden, Harmen Meurs, Chris de Moor, Kasper Niehaus, Wim Oepts, Jan Ouwersloot, Charles Roelofsz, Gerard Röling, Wout Schram, Wim Schuhmacher, Theo Stiphout, Hendrik Valk czy Carel Willink (Karin Söhngen, *Les themes du nouveau réalisme. La rehabilitation des genres*, w: *Magie et réalisme. Tendances réalistes dans la peinture néerlandaise de 1925 à 1945*, kat. wyst., Museum voor Moderne Kunst, Institut Néerlandais, Paris 2000, s. 29-35). Holenderscy badacze wpisują ponadto w ramy realistycznego nurtu surrealizm (Ype Koopmans, *Le réalisme aux Pays-Bas. Réalité et irréalité*, w: ibidem, s. 11-19). Abstrahując od zagranicznych podróży, holenderscy neorealiści mieli okazję oglądać w Amsterdamie dwie duże prezentacje nowego realizmu: *Novecento Italiano* w 1927 r. i *Neue Sachlichkeit* w 1929 r. (Maaike Buijs, *Le nouveau réalisme néerlandais face au passé et dans son contexte international*, w: ibidem, s. 21, 24, 25).

umacniać głęboka introspekcja, reaktywująca fundamenty rodzimej kultury – sztukę dawnych mistrzów.

### **„Szlachetny klasycyzm”. Francuska rzeźba międzywojenna**

Kategoria stylu należała do najważniejszych haseł stosowanych w krytycznym i teoretycznym dyskursie o sztuce w Europie lat 20. i 30. XX w. Została przyporządkowana takim pojęciom jak tożsamość narodowa i sztuka narodowa, uległa instrumentalizacji w tradycjonalistycznych i antymodernistycznych narracjach szybko nabierających wyrazistości w czasach moralnego kryzysu po Wielkiej Wojnie. Te słowa klucze międzywojennej refleksji o sztuce powracają we współczesnej nam historiografii, wpisane w rozmaite konteksty interpretacyjne oraz próby dekonstrukcji teoretyczno-krytycznych wypowiedzi z okresu między wojnami. Nie zawsze jednak są poddawane weryfikacji – w odniesieniu do postaw i zjawisk artystycznych, czy też konfrontowane z uwarunkowanymi politycznie, metakrytycznymi stanowiskami znamienymi dla autorytetów i protagonistów artystycznej sceny tamtej epoki.

Paradygmat stylu nabrał szczególnego znaczenia w aurze pogłębiającej się w latach 20. i 30. nostalgii za przeszłością, został skojarzony z procesem przywracania pamięci historycznej i dążeniem do konstruowania idiosynkratycznej tradycji kulturowej zarówno we Francji, Włoszech oraz Niemczech, jak i w nowo ukonstytuowanych państwach Europy Środkowo-Wschodniej<sup>132</sup>. Modernistyczna awangarda, podejrzewana o sianie chaosu, swobodnie przekraczająca geopolityczne granice i nierespektująca nacjonalistycznych racji, znalazła się w odwrocie, ustępując miejsca ideologii „powrotu do porządku”<sup>133</sup>. Kształtowanie pamięci kulturowej, nakładającej się niczym klisza na bodźce wzrokowe czerpane z otaczającej rzeczywistości, przypisywanie sztuce dawnych mistrzów roli modelującej percepcję wizualną – to podstawowe założenia neoklasycystów i neorealistów międzywojennych dekad, a także postulaty komentatorów życia artystycznego w Europie o silnie zaznaczonych granicach państw narodowych. Istotny dla stworzenia prawdziwego historycznie obrazu międzywojennej epoki i oddania jej intelektualnego klimatu jest więc namysł nad tym, na ile ówczesna krytyka potrafiła zdiagnozować mechanizmy propagandy w polityce kulturalnej poszczególnych rządów i skonfrontować państwowotwórczą retorykę z artystyczną praktyką.

W Warszawie, która w latach 30. stała się ważnym forum prezentacji idiomów

---

<sup>132</sup>Zagadnienie szerokiej gamy artystycznych postaw o historyzującym profilu omówione zostało w tomie: Irena Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010 (tam obszerna bibliografia).

<sup>133</sup> Por. rozdz. *Zwrot ku przeszłości*.

narodowej odrębności, kategorię stylu wysunięto na pierwszy plan w odniesieniu do wystawy francuskiej rzeźby otwartej na początku marca 1935 r. w salach Instytutu Propagandy Sztuki. „To najlepsza niewątpliwie wystawa sztuki obcej, jaką mieliśmy dotychczas w Polsce” – chwalił ekspozycję Wacław Husarski. Prezentację zorganizowano pod auspicjami francuskiego rządu staraniem Association Française d'Expansion et d'Echanges Artistique i Instytutu Francuskiego w Warszawie we współpracy z Instytutem Propagandy Sztuki<sup>134</sup>.

Ze strony francuskiej Paul Jamot, Louis Hautecoeur i Claude Roger-Marx, uznani historycy i krytycy sztuki, dokonali selekcji eksponatów pod kątem egzemplifikacji rozwoju rodzimej rzeźby na przestrzeni minionych 60 lat. Przyjęli zarówno retrospektywną, jak i współczesną perspektywę oglądu, jednakże dokonany przez nich wybór miał charakter zdecydowanie tendencyjny. Zakres prezentowanego dorobku rzeźbiarskiego nie odzwierciedlał bowiem całokształtu przeobrażeń nowoczesnej rzeźby we Francji, szczególnie w ciągu pierwszych dwóch dekad XX stulecia, bogatych w doświadczenia awangardy. Wszystkie odmiany modernizmu i przejawy awangardyzmu zostały ze scenariusza wystawy wyeliminowane. Był on natomiast zgodny z linią propagandową wytyczoną w połowie lat 30. przez czynniki rządowe w kraju, w którym pod pozorami demokracji i neohumanizmu narastała fala nacjonalizmu i ksenofobii, przybierała na sile ideologia tradycjonalizmu i regionalizmu, zwalczająca kosmopolityczny etos artystycznych środowisk Paryża<sup>135</sup>.

Sto i jedna rzeźba oraz 43 rysunki wykonane przez 33 rzeźbiarzy świadczyły o ogromie organizacyjnego wysiłku i wadze tego wystawienniczego przedsięwzięcia, a także o ambitnym zamyśle twórców ekspozycji, którzy dążyli do wzmocnienia propagandowej polityki francuskiego rządu zakrojonej na międzynarodową skalę<sup>136</sup>. Podobnie jak Hautecoeur we wstępie do towarzyszącego wystawie katalogu, Paul Jamot i Pierre Francastel podkreślali w wygłoszonych w Warszawie wykładach specyfikę rozwoju francuskiej sztuki i jej

---

<sup>134</sup>Husarski, *Nowoczesna rzeźba francuska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 10, s. 185.

<sup>135</sup>Do podstawowych prac na temat francuskiej sztuki i ideologii lat 20. i 30. minionego stulecia należą: Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale 1914-1925*, Paris 1991; Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, New Haven–London 1995; Gottfried Boehm, Ulrich Mosch, Katharina Schmidt, *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935*, kat. wyst., Kunstmuseum, Basel 1996; *Année 30 en Europe. Le temps menaçant 1929-1939*, kat. wyst., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1997; Matthew Affron, Mark Antliff, *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*; Antliff, *Avant-garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art and Culture in France 1909-1939*; James D. Herbert, *New Wine in Old Bottles: French Art Following World War I*, w: Kenneth E. Silver (red.), *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918–1936*, kat. wyst., Solomon Guggenheim Museum, New York 2011, s. 136-143.

<sup>136</sup>Większość prac pochodziła z pracowni artystów oraz z kolekcji prywatnych. W doborze eksponatów wspierał francuskich organizatorów Edward Wittig. Dalsza trasa wystawy prowadziła do Pragi i Wiednia (L.B., *Prof. Pierre Francastel o wystawie współcz. rzeźby w warsz. IPS-ie*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 17, s. 3).

idiosynkratyczne cechy, dostosowując się do retoryki neohumanizmu opanowującego Francję lat 30.<sup>137</sup>

Entuzjastyczną opinię Husarskiego na temat ekspozycji francuskiej rzeźby potwierdziła zdecydowana większość recenzujących ją krytyków. Warto zastanowić się nad tym, czy priorytetowa pozycja, jaką nadali wystawie warszawscy komentatorzy, pomniejszając znaczenie wcześniejszych pokazów sztuki rosyjskiej (1933), belgijskiej (1934) i włoskiej (1935), wynikała przede wszystkim z wysokiej oceny artystycznych walorów prezentowanych prac czy też z silnych relacji kulturowych, jakie od ponad stulecia łączyły oba narody. Paryż stanowił przecież dla polskich intelektualistów i twórców niezastąpiony cel pielgrzymek artystycznych już w dobie romantyzmu. Najwyższe standardy akademickiego nauczania, szerokie spektrum muzeów i komercyjnych galerii, intensywny ruch wystawienniczy, prestiżowe salony, wyborna krytyka artystyczna, wpływowi marszandzi, nowatorstwo i pasja poszukiwawcza artystycznych elit – wszystko to przyciągało Polaków jak magnes. Przede wszystkim malarzy: tych, którzy poszerzyli grono twórców *École de Paris*, i tych, którzy podjęli eksperymenty kubizmu i abstrakcji; tych, którzy nadali impuls postimpresjonistycznemu koloryzmowi, i tych, którzy wzbogacili tendencje nowego klasycyzmu. Dla napływających do Paryża Polaków uformowany tam tygiel kulturowy jawił się ponadto jako obszar finansowej *prosperity* (szczególnie w okresie ekonomicznego boomu lat 20.) i szansa na rozpoczęcie międzynarodowej kariery. Sporo już napisano na temat paryskich doświadczeń polskich malarzy<sup>138</sup>. Zmarginalizowano natomiast problematykę

---

<sup>137</sup>Paul Jamot w Polsce, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 18., s. 3; *Klasycyzm czy tradycja. Odczyt prof. P. Francastel’a o rzeźbie francuskiej*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 18, s. 3. Poglądy jednego z czołowych rzeczników neohumanistycznej ideologii Waldemara George’a (Jerzego Waldemara Jarocińskiego) omówił Matthew Affron w tekście *Waldemar George: A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism*, w: Affron, Antliff, *Fascist Visions*, s. 171-204. Sylwetkę i dorobek krytyczny George’a przedstawiła także Anna Wierzbička w publikacjach *Polsko-francuski krytyk Waldemar George i jego poglądy na sztukę*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2004, nr 1-2, s. 145-165; eadem, *We Francji i w Polsce 1900-1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009, s. 243-267. Na polskim gruncie badawczym problematykę francuskiego neoklasycyzmu podjęła Dorota Szczuka w artykule „*Wołanie o ład*”. *Krytyka artystyczna wobec klasycyzujących tendencji w sztuce lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, r. 46, nr 4, s. 123-134. Zagadnienia nowej perspektywy interpretacyjnej we francuskiej refleksji o sztuce lat 30. przeanalizował Andrzej Olszewski w artykule *Krytyka sztuki nowoczesnej we Francji w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: Anna Marczak-Krupa (red.), *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa październik 1980*, Warszawa 1982, s. 47-55.

<sup>138</sup> Tematyce imigracyjnych środowisk artystycznych Paryża tego okresu poświęcone są publikacje: *L’École de Paris 1904-1929, la part de l’Autre*, kat. wyst., Musée d’art Moderne de la Ville de Paris, Paris 2000; Nadine Nieszawer, Marie Boyé, Paul Fogel, *Peintres juifs à Paris 1905-1939. École de Paris*, Paris 2000; Wierzbička, *École de Paris: pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004; Kossowska, *The Cosmopolitan and National Idiom of Jewish Art in the 1920s: École de Paris and Jung Idysz*, „Umění” 2004, nr 6, s. 506-517; eadem,

rzeźby pierwszych dekad XX w., odsuwając na dalszy plan recepcję kształtujących się we Francji trendów ze strony polskich rzeźbiarzy<sup>139</sup>.

Tymczasem to właśnie rzeźba święciła w Warszawie 1935 r. prawdziwy triumf. Prócz licznych recenzji pojawiły się w prasie wypowiedzi o charakterze podręcznikowych syntez, sięgające wstecz, do epoki romańskich kościołów i gotyckich katedr. Jak wyglądała historiografia francuskiej rzeźby w redakcji warszawskich krytyków i historyków sztuki? Czy tok polskich narracji, ich punkty węzłowe, momenty kulminacyjne i istotne cezury pokrywały się z dyskursem francuskich znawców sztuki, Hautecoeuera, Francastela i Jamota? Poszukiwanie odpowiedzi na tak postawione pytania ma na celu wyartykułowanie zasadniczych kryteriów oceny i sposobów klasyfikacji, jakie w Polsce lat 30. odnoszono do francuskiej rzeźby nowoczesnej. Prócz omówień wystawy do rozważań należy włączyć ogłoszoną w 1937 r. przez redakcję „Głosu Plastyków” ankietę, skierowaną do środowiska polskich rzeźbiarzy<sup>140</sup>. Pytania w niej zawarte dotyczyły stanu współczesnej rzeźby rodzimej oraz opinii na temat rzeźby francuskiej. Opublikowano odpowiedzi twórców różnych orientacji, od neoklasyków poprzez neorealistów i synkretystów po konstruktywistyczną i postkubistyczną awangardę<sup>141</sup>. Ankietę dopełniono fragmentami artystycznego testamentu Auguste’a Rodina i wskazówkami udzielonymi rzeźbiarzom przez Émile’a-Antoine’a Bourdelle’a<sup>142</sup>. Intrygujące wydaje się więc zestawienie sposobów postrzegania dzieł

---

*Parisian Stimuli: Traditionalism and Aestheticism in Polish Art of the 1920s*, „CENTROPA” 2006, nr 2, s. 91-103; Barbara Brus-Malinowska, Ewa Micke-Broniarek (red.), *Malarze polscy w Bretanii (1890-1939)*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005; Brus-Malinowska, Jerzy Malinowski, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski*, Warszawa 2007.

<sup>139</sup> Jedną z nielicznych prac uwzględniających oddziaływanie francuskiej sztuki na twórczość polskich rzeźbiarzy lat międzywojennych jest książka Aleksandry Melbechowskiej-Luty *Posągi i ludzie: rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918-1939)*, Warszawa 2005. Por. też Małgorzata Dąbrowska-Szelągowska, *Rzeźba polska okresu międzywojennego: wpływy francuskie a poszukiwanie niezależności*, w: Mieczysław Morka, Piotr Paszkiewicz (red.), *Między Polską a światem: od średniowiecza po lata II wojny światowej*, Warszawa 1993, s. 306-326; eadem, *La sculpture polonaise face au cubisme*, „Ikonotheka” 2000, nr 14, s. 147-185; eadem, *W cieniu mistrzów francuskich – polska rzeźba nowego klasycyzmu*, w: Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski (red.), *Sztuka lat 1905-1923. Malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna. Materiały konferencji naukowej, Toruń, 21-23.09.2005*, Toruń 2006, s. 32-37; Aneta Pawłowska, *Tendencje klasyczne w rzeźbie polskiej w latach 1905-1923*, w: ibidem, s. 25-31. Oddziaływaniu Émile’a-Antoine’a Bourdelle’a na polskie środowisko intelektualno-artystyczne w Paryżu poświęcony jest katalog wystawy autorstwa Elżbiety Grabskiej *Autour de Bourdelle. Paris et les artistes polonais 1900-1918*, Musée Bourdelle, Paris 1996.

<sup>140</sup> *Ankieta rzeźby*, „Głos Plastyków” 1937/38, nr 1-7, s. 33-48.

<sup>141</sup> Ankieta obejmowała wypowiedzi Ludwika Pugeta, Jana Szczepkowskiego, Zygmunta Gawlika, Augusta Zamoyskiego, Józefa Klukowskiego, Stefana Zbigniewicza, Alfonsa Karnego, Stanisława Majchrzaka, Stanisława Tracza, Katarzyny Kobro, Marii Jaremy, Henryka Wicińskiego. Por. Melbechowska-Luty, Irena Bal, *Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915-1939*, Warszawa 2007, s. 299-316.

<sup>142</sup> *Nauki Bourdelle’a (wypowiedzi zebrane przez Marie Dormoy)*, tłum. Irena Zbigniewiczowa, „Głos Plastyków” 1937/38, nr 1-7, s. 62-63; *Testament Rodina (Fragmenty wybrane)*, tłum. Kazimierz Mitera, s. 79-80.



francuskiej rzeźby i jej morfologicznych wyróżników przez polskie i francuskie autorytety w dziedzinie sztuki i uchwycenie, na przecięciu tych kilku perspektyw epistemologicznych oraz aksjologicznych, semantycznej istoty takich kategorii pojęciowych jak „styl narodowy”, „duch narodu” i „geniusz rasy”, terminów kluczowych w dyskursie o sztuce lat 30. zarówno we Francji, jak i w Polsce<sup>143</sup>. Czy kontekstowe analizowanie krytycznych tekstów, ich tożsamyh, zazębiających się lub rozbieżnych tez, przybliży specyfikę francuskiej rzeźby, pozwoli dookreślić jej idiosynkratyczne cechy formalno-wyrazowe?

We wstępie do katalogu wystawy Hautecoeur wpisał współczesną rzeźbę francuską w obszar klasycyzmu, akcentując takie jej cechy jak piękno, harmonia, równowaga i „wyraz duchowy”<sup>144</sup>. Także zdecydowana większość polskich znawców sztuki uznała kategorię klasycyzmu za odpowiednią do scharakteryzowania prezentowanych na wystawie dzieł<sup>145</sup>. „Francję jeszcze ciągle nazywają nowoczesną Helladą” – podkreślał Michał Weinzieher<sup>146</sup>. Ze stanowiskiem tym podjął jednakże polemikę Pierre Francastel, który pojęcie klasycyzmu

---

<sup>143</sup> Większość tradycyjalistycznie zorientowanych polskich intelektualistów znała poglądy Waldemara George'a na temat kluczowego znaczenia „szkół narodowych” w sztuce. Hasła „nowego humanizmu” głosił bowiem George w czasie swych pobytów w Polsce w 1933 r. i 1935 r. W 1933 r. krytyk wygłosił w IPS odczyt zatytułowany *La crise de l'art et la crise de l'homme. Vers un nouvel humanisme*, który streszczał zawartość treściową napisanej w 1931 r. książki *Profits et pertes de l'art contemporain* (Paris 1933) („Sztuki Piękne” 1933, s. 35). W 1935 r. natomiast przedstawił swe poglądy na temat rodzimych korzeni polskiej sztuki na forum Uniwersytetu Jagiellońskiego (*Sztuka europejska a sztuka narodowa. (Odczyt wygłoszony dnia 13 VI 1935 w sali Kopernika UJ w Krakowie)*, „Głos Plastyków” 1935, nr 1-6, s. 89-91). Jednak wypowiedzi George'a przyjmowano w Polsce z rezerwą (Mieczysław Treter, *Uwagi na temat XVII Biennale (XVII Międzynarodowa Wystawa Sztuk w Wenecji)*, „Sztuki Piękne” 1930, r. 6, s. 326). Zasadniczą woltę ideologiczną, którą pod koniec lat 20. dokonał George – od apologii modernistycznej awangardy po skrajny nacjonalizm – potwierdziły proniemieckie sympatie, które krytyk ujawnił w artykule *L'Art et le National-Socialism* opublikowanym w 1933 r. w „La Revue Mondiale”, tekście wymierzonym w kosmopolityczny Montparnasse, oraz profaszystowskie stanowisko, które w 1936 r. zajął w *L'Humanisme et l'idée de Patrie*, rozprawie poruszającej kwestię „problemu żydowskiego” (Affron, *Waldemar George*, s. 171-204).

<sup>144</sup> Louis Hautecoeur, *Wstęp*, w: *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, kat. wyst., 2.III–28.III 1935, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935, s. 9-17. Tekst został przedrukowany pod tytułem *O rzeźbiarzach francuskich* w tłumaczeniu Kazimierza Mityry w „Głosie Plastyków” (1937/1938, nr 1-7, s. 64-65). Klasycyzujący nurt w międzywojennej rzeźbie francuskiej został syntetycznie omówiony w artykule Patricka Elliotta *Sculpture in France and Classicism 1910-1939*, w: Elisabeth Cowling, Jennifer Mundy (red.), *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and The New Classicism 1910-1930*, kat. wyst., Tate Gallery, London 1990, s. 283-294.

<sup>145</sup> Najbardziej reprezentatywne dla tego stanowiska artykuły to: Juliusz Starzyński, *Współczesna rzeźba francuska*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 11, s. 8; idem, *O klasycyzmie rzeźby francuskiej*, „Pion” 1935, nr 13, s. 4-6; Husarski, *Nowoczesna rzeźba francuska*, s. 185-186; idem, *Współczesna rzeźba francuska*, „Czas” 1935, nr 61, s. 3; Kleczyński, *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska” 1935, nr 71, s. 5; Witold Bunikiewicz, *Wystawa rzeźby francuskiej*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 77, s. 4-5; Winkler, *Wystawa współczesnej rzeźby w warsz. Instytucie Propagandy Sztuki*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 17, s. 3.

<sup>146</sup> Weinzieher, *Współczesna rzeźba francuska. Wystawa w I.P.S. -ie*, „Nasz Przegląd” 1935, nr 76, s. 5.

utożsamiał z odrodzeniem tradycji grecko-rzymskiej<sup>147</sup>. Uważał, że cechujący rodzimą rzeźbę racjonalizm i umiar języka plastycznego (szczególnie wyrazisty w zestawieniu z niemieckim ekspresjonizmem) oraz jej zdyscyplinowana forma o klarownej tektonice nie są wystarczającą przesłanką do określenia jej mianem klasycyzującej. Te jakości morfologiczne uznał bowiem za typowo francuskie i zakorzenione w epoce średniowiecza. Dążąc do uzmysłowienia specyfiki nowoczesnej rzeźby francuskiej, wskazał bogatą, wieloaspektową twórczość Auguste'a Rodina jako jej źródło. Rodina zaś postrzegał jako burzyciela akademickiego kanonu piękna o antycznej genealogii, spadkobiercę romantyzmu, kontynuatora tradycji François Rude'a i Jeana-Baptiste'a Carpeaux. Podkreślał też wewnętrzną dychotomię sztuki Rodina, akcentował zarówno jej naturalistyczny aspekt, jak i symbolistyczną poetykę. Stąd wyróżnikiem francuskiej sztuki rzeźbienia była w rozumieniu Francastela forma, która prócz walorów estetycznych i mimetycznych miała wymiar symboliczny (w przeciwieństwie do tradycji Greków i Rzymian).

II. 276. Auguste Rodin, *Przykucnięta*

II. 277. Auguste Rodin, *Medytacja*, 1885

II. 278. Auguste Rodin, *Katedra*

II. 279. Auguste Rodin, *Wiek brązu*

II. 280. Auguste Rodin, *Syn marnotrawny*

Także dla większości polskich krytyków dziedzictwo Rodina miało charakter wielowymiarowy. Artysta zyskał rangę ojca rzeźby nowoczesnej, rewolucjonisty burzącego zastane konwencje przedstawieniowe i odrzucającego naśladownictwo historycznych wzorów, a zarazem jawił się jako apologeta rzeźby greckiej i gotyckich katedr oraz wielbiciel geniuszu Michała Anioła<sup>148</sup>. W jego dziełach warszawscy komentatorzy dostrzegli jednak

---

<sup>147</sup> Esej katalogowy Francastela opublikowano pod tytułem *Wystawa francuskiej rzeźby w Warszawie w roku 1935 (wyjątki ze wstępu do katalogu)* w tłum. P. Potockiej w „Głosie Plastyków” (1937/1938, nr 1-7, s. 66-67). Por. Maria Ewa Łunkiewicz (oprac.), *Klasycyzm czy tradycja? Odczyt prof. P. Francastela o rzeźbie francuskiej*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 17, s. 3; L. B. (oprac.), *Prof. Pierre Francastel o wystawie współcz. rzeźby w warsz. IPS-ie. (Od naszego korespondenta)*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 17, s. 3. Także Mieczysław Sterling utrzymywał, że rzeźba francuska nie czerpała bezpośrednich inspiracji z dziedzictwa Grecji. Uznał jednak prace współczesnych rzeźbiarzy francuskich (ze względu na ich architektonikę) za specyficzną, oryginalną formułę klasycyzmu (*Rzeźba francuska w Warszawie. Przedziwny rytm i życie postaci z brązu*, „Kurier Poranny” 1935, nr 65, s. 3-4).

<sup>148</sup> Kłeczyński, *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska” 1935, nr 66, s. 5; Winkler, *Współczesna rzeźba francuska w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Droga” 1935, nr 3, s. 286-88; Podoski, *Z plastyki. Współczesna rzeźba francuska*, „ABC – Nowiny Codzienne” 1935, nr 84, s. 5.

przede wszystkim migotliwą, impresjonistyczną fakturę i brak tektoniki rzeźbiarskiej bryły; cechy, od których stopniowo odwrócić się młodsze pokolenia twórców odczuwających potrzebę przywrócenia rzeźbie jej konstytutywnych jakości morfologicznych, odmiennych od „mowy” malarstwa<sup>149</sup>. Konrad Winkler pisał: „Nowoczesna rzeźba francuska, zwłaszcza ta, którą znamionuje odwrót od rodinowskiego impresjonizmu – rozmyślnie unika detaliów, lubując się przeważnie w wielkich masach i wielkich płaszczyznach, co sprowadza ogólne wrażenie objętości i ciężaru rzeźby do wspólnego mianownika: przestrzeni”<sup>150</sup>. Jedyne krytycy spod znaku koloryzmu, nurtu nawiązującego do francuskiego postimpresjonizmu, nie zauważyli w Rodinowskiej rzeźbie znamion amorfizmu<sup>151</sup>. Francastel położył zasadniczy nacisk na rolę, jaką spuścizna Rodina odegrała w kształtowaniu się kolejnych generacji rzeźbiarzy (choć nie przemilczał zjawiska odchodzenia od Rodinowskiej formuły rzeźby na rzecz zwartości form w rzeźbie pierwszych dwóch dekad XX w.). Polscy recenzenci natomiast podkreślali antyrodinowską reakcję, zainicjowaną przez Aristide’a Maillola i Charles’a Despiau, która przerodziła się w bunt przeciwko technice modelowania w glinie i wykonywania odlewów w pokoleniu rzeźbiarzy hołdujących zasadzie *taille directe*<sup>152</sup>. Biorąc pod uwagę, że na warszawskiej wystawie zabrakło prac paryskich modernistów, w rozważaniach na temat linii rozwojowej francuskiej rzeźby nie pojawiła się kwestia przełomu, jaki nastąpił w rzeźbie dzięki eksperymentom awangardy w latach 1908-1914 (mowa była jedynie o syntetyzujących i geometryzujących formę reminiscencjach kubizmu). Polscy odbiorcy nie upomnieli się o Jacques’a Lipchitza, Henriego Laurensa, Raymonda Duchampa-Villona czy Henriego Gaudiera-Brzeskę (Ossip Zadkine i Constantin Brâncuși, jako imigranci, nie zostali uwzględnieni), najbardziej radykalnych reprezentantów antyrodinowskiej reakcji. Nic w tym dziwnego, gdyż rodzimi propagatorzy sztuki narodowej za granicą stosowali w latach 20. i 30. strategię podobną do tej, jaką przyjęli Hauteceur i Jamot, dobierając „rdzennie francuskie” prace na warszawską wystawę; do ekspozycji organizowanych przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych z reguły nie włączano reprezentacji

---

<sup>149</sup>Husarski, *Nowoczesna rzeźba francuska*, s. 185-186; Franciszek Strynkiewicz, *Zagadnienie stylu a rzeźba francuska współczesna*, „Plastyka” 1935, nr 2, s. 30.

<sup>150</sup>Winkler, *Wystawa współczesnej rzeźby w warsz. Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 3.

<sup>151</sup>Czyżewski, *Współczesna rzeźba francuska w I.P.S.-ie*, „Kurier Polski” 1935, nr 69, s. 5.

<sup>152</sup>Starzyński, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 8; Winkler, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 287; p.g. [Piotr Grzegorzczak], *Współczesna rzeźba francuska. Wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Gazeta Warszawska” 1935, nr 69, s. 4; Franciszek Biedart, *O współczesnej rzeźbie francuskiej*, „Głos Plastyków” 1937/1938, nr 1-7, s. 49; Cowling, *Introduction*, w: Cowling, Mundy (red.), *On Classic Ground*, s. 14.

polskiej awangardy<sup>153</sup>. Aprioryczne wyeliminowanie paryskiej moderny z pola oglądu miało w płaszczyźnie historiograficznej charakter manipulacji, było ideologicznym zabiegiem konstruującym „właściwą” tradycję narodową<sup>154</sup>. Takiemu scenariuszowi sprzeciwiła się jedynie Katarzyna Kobro, opatrując wystawę szyldem „konserwatyzmu” i widząc w niej antytezę modernistycznych aspiracji<sup>155</sup>.

Hautecoeur ze swej strony zwięźle wyjaśnił nacjonalistyczne założenia wystawy i zasadność ignorowania awangardy. „Rzeźbiarze francuscy – myślę o rodowitych Francuzach – podobnie zresztą jak i nasi malarze, nie mają zaufania do abstrakcyjnych teorii” – pisał<sup>156</sup>. Opozycja między kosmopolitycznym Paryżem, postrzeganym jako ośrodek teoretycznej spekulacji modernistów, a „ożywczą” sztuką Francji pojawiła się także w polskich recenzjach<sup>157</sup>. Tylko nieliczni komentatorzy uznali, że tak zaakcentowana polaryzacja na mapie artystycznych zjawisk jest przerysowaniem, eliminującym liczne niuanse i pośrednie formuły twórcze<sup>158</sup>. Nikt jednak nie skomentował faktu, że do warszawskiej prezentacji włączono prace trzech czynnych we Francji Hiszpanów: Matea Hernández, Manola (Manuela Martineza Hugué) i Pabla Picassa, z pominięciem kryterium narodowościowego na

---

<sup>153</sup> Strategię propagowania polskiej sztuki za granicą (i toczące się wokół niej spory) przedstawił Mieczysław Treter w publikacji *Pawilon wenecki sztuki polskiej. Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej (fakty-opinie-dokumenty)*, Kraków–Warszawa 1933. Przyjętą przez Tretera taktykę prezentacji rodzimej sztuki na weneckim biennale omówiła Joanna Sosnowska w książce *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999*, Warszawa 1999, s. 50-55.

<sup>154</sup> Eric Hobsbawm wskazał, że „tradycja” to kategoria konceptualna, która nie jest obiektywna i ściśle określona, lecz zależna od sposobu jej konstruowania, czyli wydobywania z historycznego *continuum* poszczególnych faktów i zjawisk po to, by je odpowiednio zinterpretować i uznać za właściwą (pod względem ideologicznym) genealogię współczesnych fenomenów. Zabieg ten polega w wielu przypadkach na tworzeniu historycznej legitymizacji dla aktualnej władzy. W ten sposób następuje aneksja wybranych obszarów przeszłości na rzecz bieżących sytuacji socjo-politycznych i jednocześnie pograżanie innych obszarów w niepamięć (*Introduction: Inventing Traditions*, w: Eric Hobsbawm, Terence Ranger (red.), *The Invention of Tradition*, Cambridge–New York 1983, s. 1-14 (por. rozdz. *Od Autorki*). W ramach państwowotwórczej polityki kulturalnej II RP ukazywały się publikacje na temat polskiej tradycji artystycznej, pozytywnie wartościujące twórczość wybranych artystów i wyselekcjonowane dzieła sztuki, które niosły (zdaniem autorów) wyraz polskości; radykalna awangarda została z tego spektrum artystycznego wyeliminowana (Treter, *Rozwój sztuki polskiej 1863-1930*, w: Stanisław Lam (red.), *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych aż do chwili obecnej*, Warszawa 1932; Husarski (red.), *Polskie malarstwo nowoczesne*, Warszawa–Kraków 1935).

<sup>155</sup> Katarzyna Kobro, *Ankieta rzeźby*, s. 43. Kobro, jak przystało na awangardystkę o konstruktywistycznym rodowodzie, piętnowała samą koncepcję sztuki narodowej, którą utożsamiała ze sztuką „urzędowo-biurokratyczną”. „W zadziwiający sposób sztuki »narodowe« wszystkich krajów są do siebie podobne. Ich cechą wspólną jest rezygnacja ze zdobyczy plastyki współczesnej, jest stylizacja na poziomie sprzed lat kilkudziesięciu” – pisała (ibidem, s. 42-43).

<sup>156</sup> Hautecoeur, *Wstęp*, s. 9.

<sup>157</sup> Kleczyński, *Rzeźba francuska w I.P.S.*, nr 66, s. 5; Dienstl-Dąbrowa, *Z IPS-u. Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1935, nr 84, s. 13; Norblin-Chrzanowska, *Rzeźba francuska w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Świat” 1935, nr 12, s. 12-13; Bunikiewicz, *Wystawa rzeźby francuskiej*, s. 4-5.

<sup>158</sup> Jan Bajkowski, *Rzeźba francuska w Warszawie*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 11, s. 9.

rzecz stworzenia obrazu spójnego nurtu neoklasycystycznego.

## II. 281. Manolo, *Torreodorzy*

Decyzję tę uprawomocniła, znamiona dla neohumanistycznej ideologii koncepcja powinowactwa Francji i Hiszpanii jako dwóch geopolitycznych terytoriów należących do tego samego kręgu kultury łańskiejskiej i dwóch państw o charakterze agrarnym. W ślad za Hautecoeuem polscy krytycy posługiwali się (szczególnie w odniesieniu do Aristide'a Maillola) pojęciem francuskiej Katalonii jako obszaru franko-iberyjskiego amalgamatu kulturowego. Polska także aspirowała do spuścizny łańskiejskiej kultury, stąd więzi pokrewieństwa między Hiszpanią i Francją wydawały się warszawskim intelektualistom nie do zakwestionowania<sup>159</sup>.

Choć polscy znawcy sztuki nie postrzegali Francji jako „kraju rzeźbiarzy”, jak czynił to Hautecoeur, to przyznali francuskiej rzeźbie rolę wiodącą w rozwoju tej dyscypliny w Europie<sup>160</sup>. Hautecoeur przypisał morfologiczne walory rodzimej rzeźby, jej masywne formy, wyrazisty wolumen i szeroki modelunek (odbiegający od finezyjnych detali rzeźby włoskiej), geologicznym uwarunkowaniom Francji, w pierwszej kolejności wapiennemu podłożu, całkowicie odmiennemu od bogatych złóż marmuru w Italii. Do filozofii kultury Hippolyte'a Taine'a, wysuwającej na pierwszy plan determinanty geograficzne i rasowe, odwoływali się także polscy promotorzy koncepcji sztuki narodowej<sup>161</sup>; stąd argumentacja Hautecoeuera musiała być dla nich przekonująca. W wielu wypowiedziach, szczególnie w ocenach ferowanych przez polskich rzeźbiarzy, przywoływany był respekt francuskich kolegów po

---

<sup>159</sup> Taki sposób kreowania genealogii narodowej znalazł wyraz w tekście Jana Parandowskiego *Polska leży nad morzem śródziemnym*, „Arkady” 1939, r. 5, nr 2, s. 113-116. Podkreślanie przynależności Polski do obszaru kultury łańskiejskiej służyło także bieżącym celom politycznym – zanegowaniu kulturowego oddziaływania Sowieckiej Rosji.

<sup>160</sup> Reprezentatywna w tym względzie jest opinia Wacława Husarskiego wyrażona w artykule *Współczesna rzeźba francuska*, s. 3.

<sup>161</sup> Zasady filozofii i myśli społecznej Taine'a przybliżył polskiemu czytelnikowi Stanisław Brzozowski w książkach *Hipolit Taine jako estetyk i krytyk* (Warszawa 1902) oraz *H. Taine i jego poglądy na filozofię, psychologię i historię* (Warszawa 1902). Oddziaływanie koncepcji sztuki narodowej uwarunkowanej czynnikami rasowymi i klimatycznymi oraz uzależnionej od środowiska naturalnego, w którym żyje dana społeczność, pogłębiła w Polsce asymilacja tez Heinricha Wölfflina prezentowanych w *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (Basel 1915; *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowowżytnej*), jednej z najważniejszych książek poświęconych zagadnieniom stylu w sztuce. Analizując upodobania estetyczne poszczególnych nacji, Wölfflin zaakcentował podział na narody Północy i Południa. O istnieniu narodowej specyfiki w sztuce przekonany był także Alois Riegl, głosząc teorię „Kunstwollen” (por. Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven–London 1982). Koncepcje Taine'a, Wölfflina i Riegla omówiła Maria Kociatkiewiczówna w artykule *O zagadnieniu sztuki narodowej w dobie współczesnej* (s. 25-29).

fachu, zarówno średniowiecznych, jak i współczesnych, dla naturalnych właściwości użytego materiału, które współtworzyły ostateczny kształt dzieła<sup>162</sup>. Zasadę „wierności wobec materiału”, sprzężoną z wymogiem bezpośredniego odkuwania w kamieniu, uznano za wyróżnik francuskiego neoklasycyzmu<sup>163</sup>, podobnie jak solidne rzemiosło rzeźbiarskie, niepodatne na intelektualną spekulację pokrewną rewolucjonizującym malarstwo teoriom<sup>164</sup> (fakt, że zasada *taille directe* była szeroko rozpowszechniona w międzywojennej Europie, nie był brany pod uwagę). Polscy orędownicy hasła „powrotu do ładu” (a także niektórzy eksponenci awangardy) postrzegali warsztatowy kunszt francuskich twórców jako kontynuację tradycji cechów kamieniarskich<sup>165</sup>. Dla nich, podobnie jak dla francuskich historiografów, dzieje francuskiej rzeźby odzwierciedlały niczym nieprzerwaną ciągłość tradycji sięgającej epoki średniowiecza. Ciągłość ta była w oczach Polaków, pozbawionych przez ponad 100 lat własnej państwowości (a tym samym samodzielnie rozwijającej się sztuki), niedościgłym wzorem. Dla zwolenników integracyjnej funkcji architektury natomiast gotyckie katedry Francji stały się pierwowzorem organicznej więzi między budowlą i rzeźbą<sup>166</sup>.

W jaki sposób można było udowodnić, że współczesna rzeźba francuska jest równie rdzenna jak rzeźba gotycka, a zarazem klasycyzująca, gdyż nawiązuje do antyku? Dla wielu warszawskich recenzentów nie ulegało wątpliwości, że rzeźba XIII i XIV w. stała się dla francuskich neoklasycystów punktem odniesienia równie ważnym jak sztuka grecka. To w rzeźbie gotyckiej znalazły wyraz psychofizyczne wyróżniki „francuskiej rasy”, rasy o klasycyzujących predyspozycjach, jak utrzymywał Juliusz Starzyński<sup>167</sup>. Kamieniarze średniowiecznej Francji w jego interpretacji byli bowiem duchowo spokrewnieni z Grekami czasów Fidiasza i Praksytelesa. Współcześni neoklasycyści sięgnęli do sztuki greckiej jedynie po twórcze inspiracje, nie zaś po wzory do naśladowania, tworząc dzieła kongenialne ze spuścizną antyku<sup>168</sup>. Przekształcając filozoficzne tezy Wilhelma Worringera zawarte w traktacie *Abstraktion und Einfühlung* (1908)<sup>169</sup>, polscy krytycy twierdzili, że we francuskim

---

<sup>162</sup>Stanisław Majchrzak, *Ankieta rzeźby*, s. 41.

<sup>163</sup>Biedart, *O współczesnej rzeźbie francuskiej*, s. 50.

<sup>164</sup>Sterling, *Rzeźba francuska w Warszawie*, s. 3-4; Henryk Eysymontt, *Argument rzeźby francuskiej*, „Gazeta Warszawska” 1935, nr 91, s. 4..

<sup>165</sup>Maria Jarema, *Ankieta rzeźby*, s. 44; Ludwik Puget, *Ankieta rzeźby*, s. 45.

<sup>166</sup>Józef Klukowski, *Ankieta rzeźby*, s. 38.

<sup>167</sup>Starzyński, *O klasycyzmie rzeźby francuskiej*, s. 4.

<sup>168</sup>Wallis, *Współczesna rzeźba francuska w I.P.S. 'ie*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 11, s. 8; Weinzieher, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 5.

<sup>169</sup>Filozoficzne tezy Worringera omówiła krytycznie w polskiej prasie Maria Kociatkiewiczówna, *O zagadnieniu sztuki narodowej w dobie współczesnej* (s. 26).

klasycyzmie nastąpiło stopienie pierwiastków romańskich z celtyckimi, utrzymywali, że „francuski geniusz” połączył harmonijnie południowo-zachodnią tradycję śródziemnomorską z tradycją północno-zachodniej Europy<sup>170</sup>. Dążenie do abstrakcji i zintensyfikowanej ekspresji cechujące nordycko-germański obszar kulturowy zostało ich zdaniem zrównoważone grecko-rzymską wrażliwością na plastyczne walory zaobserwowanej w naturze i podporządkowanej estetycznym normom formy. Symbioza tych tendencji nastąpiła pierwotnie na terenie Île-de-France, w katedrach Chartres, Paryża i Meaux, które stały się fundamentem rdzennie francuskiej kultury<sup>171</sup>. Argumentacja ta była zbieżna z koncepcjami Henriego Focillona, który w *Pierres de France* (1919) udowadniał łacińską genealogię architektury średniowiecznej Francji, optując za celtycko-śródziemnomorskim amalgamatem kulturowym.

Pozostający pod wpływem filozofii sztuki Taine’a ideolodzy sztuki narodowej w Polsce chętnie posługiwali się pojęciem „plemiennego temperamentu”, który determinuje narodową formę i wyklucza niewolnicze naśladownictwo obcych wzorów<sup>172</sup>. Stąd kwestia „czystości” narodowego stylu, jego niezależności od zagranicznych wpływów, była dla nich zasadnicza. Zastanawiano się więc nad zjawiskiem italianizacji w sztuce francuskiej, wskazując zarazem okresy przewycięzania włoskich oddziaływań<sup>173</sup>. Polscy historycy sztuki (w jednym chórze z francuskimi kolegami) przypominali, że nurt klasycyzujący ukształtował się we Francji w dobie renesansu pod wpływem sztuki włoskiej, dzieł Donatella, Benvenuto Celliniego i Michała Anioła. Choć w rzeźbach Jeana Goujona i Germaina Pilona tendencja ta zyskała oryginalny rys, to istotnych cech rasowych nabrała dopiero w XVII w. w twórczości François Girardona i Antoine’a Coysevoxa. Podkreślano jednak, że francuska rzeźba barokowa był podatna na oddziaływanie rzymskiej akademii i Giovanniego Lorenza Berniniego, choćby w przypadku Pierre’a Pugeta<sup>174</sup>. Wskazywano, że idiosynkratyczny klasycyzm francuski pojawił się znów w XVIII w. w pracach Jeana-Antoine’a Houdona, Edmé Bouchardona i Jeana-Baptiste’a Pigalle’a, w XIX stuleciu znalazł zaś wyraz w sztuce

---

<sup>170</sup>Winkler, *Rzeźba polska na tle współczesnej plastyki europejskiej*, „Polska Zbrojna” 1935, nr 96, s. 3.

<sup>171</sup>Czyżewski, *Współczesna rzeźba francuska w I.P.S.-ie*, s. 5.

<sup>172</sup> Zdaniem Mieczysława Tretera odrębność narodowej formy uwarunkowana była zakorzenieniem twórcy w rodzimej tradycji i historii, osadzeniem we własnym środowisku społecznym i realiach epoki (*Le développement de la peinture en Pologne*, w: *Confrérie de St. Luc. École de Varsovie. Exposition des tableau de jeunes peintres polonaise*, kat. wyst., Musée Rath, Genewa 1931, s. 12)

<sup>173</sup>Kłeczyński, *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska” 1935, nr 68, s. 5; Czyżewski, *Współczesna rzeźba francuska w I.P.S.-ie*, s. 5.; L. Granger, *Les conférences françaises à Varsovie. M. Paul Jamot parle à „I.P.S.” de la „Sculpture française”*, 13 III 1935, wycinek w archiwum Zbiorów Specjalnych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie; St. Kl., *Kustosz Louvre’u o rzeźbie francuskiej*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 66, s. 5.

<sup>174</sup>Biedart, *O współczesnej rzeźbie francuskiej*, s. 49.

Davidą d'Angersa<sup>175</sup>. Zgodnie twierdzono, że tradycję akademickiego klasycyzmu spod znaku Antonia Canovy (postrzeganego jako pseudoklasycysta) zburzyli ostatecznie francuscy romantycy: François Rude, Antoine Louis Barye i Jean-Baptiste Carpeaux, oraz ich spadkobierca – Rodin<sup>176</sup>.

Jakie więc cechy morfologiczne i wyrazowe charakteryzowały nowy klasycyzm francuski? Postrzegano go przede wszystkim jako tendencję przywracającą rzeźbie jej konstytutywne jakości plastyczne, zdecydowanie odmienne od środków wyrazowych malarstwa. Zwartość form, harmonia kształtów, równowaga mas, wycucie miary i proporcji, rytm kompozycyjnych planów, profili i linii, tektonika i monumentalizm brył, podporządkowanie szczegółów całości, oszczędność i prostota środków wyrazu, brak teatralizacji, umiar w oddawaniu gestów i wyrażaniu emocji przedstawionych postaci – to repertuar najczęściej wymienianych walorów artystycznych<sup>177</sup>.

il. 282. Alfred Janniot, *Kobiety i Eros*, ok. 1922

A ponadto „elegancja linii i wdzięk arabeski” – cytowane w wielu recenzjach określenie Hautecoeuera, rozumiane jako antyteza niemieckiego ekspresjonizmu<sup>178</sup>. Pojęcie harmonijnej formy implikowało ideę piękna, przez większość klasycystów XX stulecia wyniesioną na szczyt hierarchii artystycznych wartości. Jednak piękno wydobyte z kamiennego bloku formy nie miało podlegać akademickim normom ani też nosić znamion formalizmu. Zgodnie z retoryką neohumanizmu piękno ożywiał pierwiastek duchowy, ten sam, który przejawiał się w uśmiechu zwiastującego archanioła z portalu katedry w Reims. Także Paul Jamot ujrzał w „uśmiechu piękna” z Reims (polscy krytycy z upodobaniem powtarzali tę poetycką metaforę,

---

<sup>175</sup>Starzyński, *O klasycyzmie rzeźby francuskiej*, s. 4.

<sup>176</sup>Idem, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 8.

<sup>177</sup>Ibidem; Zygmunt Gawlik, *Ankieta rzeźby*, s. 36. Konrad Winkler tak opisywał walory francuskiej rzeźby: „Otóż przestrzenność francuskiej rzeźby ma swe arcymądre uzasadnienie w architekturze szkieletu budowy oraz powierzchni rzeźbiarskiego masywu. Na tym polega również dekoracyjność rzeźby, gdzie do głosu przychodzi rytmika formy – w znaczeniu kontrapunktowym [...] a nie stylizacyjnym. Estetyka najprostszyc odmian ruchu w rzeźbie francuskiej ma również swój sens głęboki w dążeniu do spokoju, równowagi, statyki – gdzie unikanie pokus interpretacji wytwarza jasną i rytmiczną grę linii i mas. Jeśli do tego wszystkiego dodamy zagadnienia rzeźbiarskiej faktury – do której majstrowie ci aż nazbyt wielką przywiązywali wagę, oraz niesłuchanie wnikliwą logikę w traktowaniu różnorodnego materiału – to będziemy mieli w przybliżeniu ogólną charakterystykę dzieł pokazanych nam w I.P.S-ie. (*Wystawa współczesnej rzeźby w warsz. Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 3). Na temat kategorii monumentalizmu w rzeźbie por. Anna Wrońska, *O monumentalności w polskiej teorii i krytyce rzeźby dwudziestolecia*, „Ikonotheka” 1994, nr 8, s. 105.

<sup>178</sup>Hautecoeur, *Wstęp*, s. 13; Podoski, *Ze świata sztuki. Współczesna rzeźba francuska*, „Myśl Narodowa” 1935, nr 14, s. 222.



użytą przez Hautecoeuera) emblemat francuskiego geniuszu<sup>179</sup>.

## II. 283. Fragment fasady katedry w Reims, figura archanioła Gabriela

Miał jednak rację Pierre Francastel, twierdząc, że termin „klasycyzm” jest stosowany w odniesieniu do współczesnej rzeźby francuskiej w sposób nieprecyzyjny. Żaden z polskich autorów, nawet główny apologeta francuskiego klasycyzmu Juliusz Starzyński, nie zdefiniował tego kluczowego dla swego dyskursu pojęcia. Artykuł Starzyńskiego, noszący znamieny tytuł *O klasycyzmie rzeźby francuskiej*, przyczynił się do powstania istotnej kontrowersji. W Warszawie zastanawiano się, czy „nowy klasycyzm” francuski można określić mianem stylu<sup>180</sup>.

Trzeba przypomnieć, że paradygmat stylu stał się w Polsce bardzo żywotną kwestią w 1935 r. Rok ten przyniósł bowiem kulminację batalii o „wielki styl narodowy”, rozumiany jako wizualny ekwiwalent idei silnej Polski, prężnego i nowoczesnego, choć dopiero co skonsolidowanego państwa. Próby zdefiniowania narodowego idiomu rzeźby zdominowały dyskusję na temat pomnika poświęconego pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego (zmarłego 12 maja 1935 r.), który miał stanąć na placu na Rozdrożu w Warszawie, oraz sarkofagu wodza, przeznaczonego do krypty wawelskiej<sup>181</sup>. Rozstrzygnięciu kolejnych konkursów dotyczących tych dwóch pomników przeszkodziła niemożność osiągnięcia konsensusu co do plastycznej formy, mającej symbolizować ideę mocarstwowej Polski. Wyróżniki „stylu narodowego” okazały się bowiem trudne do uchwycenia i konceptualizacji.

Sam Starzyński uznał stosowanie kategorii stylu w odniesieniu do współczesnej rzeźby francuskiej za zasadne ze względu na znamieną dla „francuskiego geniuszu” syntezę śródziemnomorskich i północnoeuropejskich pierwiastków kulturowych (występujących w różnych proporcjach w sztuce poszczególnych twórców)<sup>182</sup>. Ten uznany historyk sztuki nie określił jednak klarownie formalno-ekspresyjnych aspektów tejże syntezy. Większość krytyków natomiast nie dostrzegła we współczesnej rzeźbie francuskiej na tyle jednorodnych

---

<sup>179</sup> Hautecoeur, *Wstęp*, s. 15. Por. Granger, *Les conférences françaises à Varsovie*.

<sup>180</sup> Najbardziej klarownie postawił to pytanie rzeźbiarz Franciszek Strykiewicz w artykule pod znamienym tytułem *Zagadnienie stylu a rzeźba francuska współczesna*, „Plastyka” 1935, nr 2, s. 27-30.

<sup>181</sup> Na temat obu konkursów por. Kossowska, „*Wielki styl*” epoki Piłsudskiego. *Konkurs na pomnik i sarkofag Marszałka*”, w: Waldemar Baraniewski et al. (red.), *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005, s. 443-449. Por. rozdz. *Mit Marszałka*.

<sup>182</sup> Starzyński podkreślał, iż „współczesna rzeźba francuska umiała znaleźć swą własną, magiczną formułę stylu, z chaosu życia współczesnego pozwalającą wydobyć pierwiastek wieczności” (*O klasycyzmie rzeźby francuskiej*, s. 4).

jakości morfologicznych, by można je było zakwalifikować jako styl. To szereg indywidualnych stylów czy zróżnicowana „mowa plastyczna” utalentowanych rzeźbiarzy i ich naśladowców tworzyły w ich odczuciu obraz nowego klasycyzmu we Francji<sup>183</sup>. To szerokie spektrum twórczych postaw niepołączonych wspólnym celem stylotwórczym – taką diagnozę postawił Franciszek Strynkiewicz, wybitny polski rzeźbiarz i rzecznik sztuki zaangażowanej w społeczne procesy, który ocenił ten partykularyzm artystyczny negatywnie, jako konsekwencję zamykania się twórców w swoich pracowniach i izolowania się od bieżącego życia społecznego<sup>184</sup>. Jego zdaniem zabrakło we Francji wspólnego wysiłku artystów na rzecz integracji rzeźby z architekturą, co gwarantowałyby większą wrażliwość na potrzeby współczesnego człowieka.

Wróćmy jeszcze do kwestii antyrodinowskiej reakcji, która zrodziła się w młodszym od twórcy *Wieku spiżowego* pokoleniu rzeźbiarzy. O ile w rozumieniu Francastela aranżacja warszawskiej wystawy miała uwypuklić centralną pozycję Rodina w historii rodzimej sztuki rzeźbienia, o tyle według polskich recenzentów uzmysławiała dwudziestowieczną rewizję jego estetycznych założeń. W centralnej sali IPS zestawiono ze sobą gipsowe odlewy dwóch pomników, Rodinowskiego *Balzaca* i *Mickiewicza* Émile’a-Antoine’a Bourdelle’a (statua została wzniesiona na paryskim Place D’Alma), a więc dzieła mistrza i ucznia, który wybrał odmienną od mentora drogę. Posągi dwóch wielkich twórców literatury, Honoré de Balzaca (ujętego w chwili twórczej ekstazy) i Adama Mickiewicza (pielgrzyma i wieszczą), miały ponadto unaocznic kulturową więź łączącą oba narody godne dziedzictwa łacińskiej kultury<sup>185</sup>.

II. 284. Auguste Rodin, *Pomnik Balzaca*, 1897

II. 285. Émile-Antoine Bourdelle, *Pomnik Adama Mickiewicza*

Sumarycznie opracowana, zmonumentalizowana statua Balzaca uderzała stężoną ekspresją, wyrazem duchowego napięcia, jaki nadał jej „francuski Szekspir”, jak nazwano w

---

<sup>183</sup>Husarski, *Nowoczesna rzeźba francuska*, s. 185; Weinzieher, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 5.

<sup>184</sup>Strynkiewicz, *Zagadnienie stylu a rzeźba francuska współczesna*, s. 30.

<sup>185</sup> O wspólnej genealogii, a zarazem o dzielących oba narody różnicach tak pisał Witold Bunikiewicz: „Z łacińskiego źródła wypływamy swym własnym strumieniem, inne mamy przebywać drogi i inne używać gleby, więc pęd i głębia muszą być inne. I nawet lepiej, że jesteśmy inni, i w rodzinie narodów złączonych duchowymi węzłami, posiadamy własny kolor i własne oblicze. I to jest wzbogaceniem wspólnej macierzy łacińskiej, której najczystszy wyraz stała się rzeźba francuska” (*Wystawa rzeźby francuskiej*, s. 5). Por. Br., *Królewski dar Francji. Współczesna rzeźba francuska w Warszawie*, „Express Poranny” 1935, nr 65, s. 3.

Polsce Rodina<sup>186</sup>. W posągu Mickiewicza natomiast krytyka dostrzegła kwintesencję polskiego romantyzmu, uznając go za najlepsze dzieło pomnikowe wzniesione ku czci poety<sup>187</sup>. Liczne opisy rzeźby uwypuklały jej narracyjny wymiar<sup>188</sup>. Zgodnie podkreślano, że Bourdelle, będąc uczniem Rodina, przewyciężył architektoniczne braki rzeźby mistrza, nadał swym dziełom monumentalny charakter i patetyczny wyraz. Zachował przy tym pobrużdżoną fakturę o Rodinowskim rodowodzie, a także znamioną dla prac mistrza kompozycyjną dynamikę i emocjonalny ładunek; nie pozbył się również skłonności do literackich odniesień.

## II. 286. Émile-Antoine Bourdelle, *Bachantka*

## II. 287 Émile-Antoine Bourdelle, *Faun i kozy*

Sięgnął jednak do nowych źródeł inspiracji, odwołał się do rzeźby przedfidiaszowej, metop świątyni w Selinuncie i sztuki archaicznych kultur pozaeuropejskich, głównie Asyrii i Egiptu, a więc do rzeźby prymitywnej, hieratycznej, surowej, odkuwanej bezpośrednio w kamieniu (tej, która *de facto* inspirowała kręgi paryskiej awangardy). „Rzeźby Bourdella są żywiołem zastygłym jak lawa” – pisał Wiktor Podoski<sup>189</sup>. W modelach konnego pomnika generała Carlosa Marii de Alveara wzniesionego w Buenos Aires i figury Matki Boskiej Alzackiej zauważono nawiązania do rzeźby gotyckiej i wczesnorenesansowej<sup>190</sup>. Pokrewieństwo z rzeźbą zdobiącą portale średniowiecznych katedr zdaniem krytyków wyjaśniało architektoniczne walory rzeźby Bourdelle’a. Wyznaczała ona, w rozumieniu zarówno polskich, jak i francuskich znawców, fazę przejściową między dziewiętnastowiecznym etosem sztuki Rodina a współczesnym klasycyzmem francuskim. Zarzucano Bourdelle’owi jedynie zbyt przywiązanie do szczegółu rozbijającego nieco zwartość bryły (w nielicznych pracach dostrzeżono też brak kompozycyjnej równowagi)<sup>191</sup>. Niektórzy recenzenci ganili więc nadmierną dekoracyjność rzeźb artysty<sup>192</sup>, ale krytycy wspierający kolorystyczny nurt w

---

<sup>186</sup> Sformułowania tego użył Jan Kleczyński w artykule *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska” 1935, nr 66, s. 5. Posąg Balzaca ostatecznie uprawomocnił stawiany wielokrotnie Rodinowi zarzut atektoniczności bryły rzeźbiarskiej; jedynie w odczuciu niektórych rzeźbiarzy świadczył o próbie scalenia rzeźbiarskiej formy (Zygmunt Gawlik, *Ankieta rzeźby*, s. 35).

<sup>187</sup>Winkler, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 287; Kleczyński, *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska” nr 66, s. 5. Franciszek Biedart donosił jednak w przekrojowym artykule *O współczesnej rzeźbie francuskiej*, iż pomnik ten został negatywnie oceniony przez francuską krytykę i publiczność („Głos Plastyków” 1937/1938, nr 1-7, s. 52).

<sup>188</sup>Nela Samotyhowa, *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, „Pion” 1935, nr 13, s. 7.

<sup>189</sup>Podoski, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 5.

<sup>190</sup>Strynkiewicz, *Zagadnienie stylu a rzeźba francuska współczesna*, s. 28.

<sup>191</sup>Winkler, *Rzeźba polska*, s. 3; Starzyński, *O klasycyzmie rzeźby francuskiej*, s. 4-6.

<sup>192</sup>Winkler, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 8.

malarstwie ten właśnie aspekt docenili<sup>193</sup>.

II. 288. Émile-Antoine Bourdelle, *Pomnik Carlota Marii de Alveara*

II. 289. Émile-Antoine Bourdelle, *Matka Boska Alzacka*

II. 290. Émile-Antoine Bourdelle, *Umierający centaur*

Obok Rodina to Bourdelle'owi krytyka poświęciła najwięcej uwagi. To jego prace zapelniły pierwszą salę warszawskiej ekspozycji, a przed wejściem do gmachu IPS jego *Umierający centaur* przyciągał wzrok swą liryczną ekspresją<sup>194</sup>. Pamiętano ponadto o tym, że Bourdelle był z Polską i Polakami emocjonalnie związany, żarliwie wspierał we Francji polską sprawę narodową i należał do najgorliwszych promotorów polskiego środowiska artystycznego na paryskim *rive gauche*<sup>195</sup>. W swej pracowni kształcił spore grono polskich rzeźbiarzy (głównie rzeźbiarek); stąd wpływ wypracowanej przez niego formuły neoklasycyzmu był w polskiej sztuce lat 20. i 30. wyraźnie odczuwalny. Monumentalizm i hieratyzm formy, zintensyfikowana ekspresja, archaiczna surowość połączona z inspiracjami rodzimym folklorem – to jakości morfologiczne, które charakteryzowały dojrzałą twórczość wielu spośród jego uczniów (Jan Szczepkowski, Olga Niewska, Janina Broniewska, Jadwiga Bohdanowicz, Kazimiera Małaczyńska-Pajzderska, Maria Szczytt-Lednicka, Stefan Zbigniewicz).

Twórcami w pełni reprezentatywnymi dla nowego klasycyzmu francuskiego zdaniem przeważającej części warszawskiej krytyki byli Aristide Maillol, Charles Despiau i Joseph Bernard. W orbicie oddziaływania Maillola umieszczono Marcela Gimonda, a w pokoleniu artystów stopniowo wyzwalających się spod wpływu Rodina wymieniano – obok Despiau – Léona-Ernesta Driviera, Alfreda Jeana Halou i Louisa Dejeana. Spośród wychowanków Luciena Schnegga, jednego z pierwszych rzeźbiarzy, którzy porzucili rodinowski modelunek, wskazywano Jane Poupelet i Roberta Wléricka.

II. 291. Marcel Gimond, *Po kąpieli*, 1924

---

<sup>193</sup> Czyżewski, *Współczesna rzeźba francuska w I.P.S.-ie*, s. 5.

<sup>194</sup> Wallis, *Współczesna rzeźba francuska w I.P.S.-ie*, s. 8; Winkler, *Wystawa współczesnej rzeźby w warsz. Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 3.

<sup>195</sup> Najważniejszą publikacją omawiającą relacje między Bourdelle'em a polskim środowiskiem artystycznym w Paryżu jest katalog wystawy autorstwa Elżbiety Grabskiej *Paryż i artyści polscy wokół E.-A. Bourdelle'a 1900-1918* (Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997).

II. 292. Marcel Gimond, *Akt*

II. 293. Jane Poupelet, *Akt*

II. 294. Robert Wlérick, *Młodość*, 1933

Polscy komentatorzy, zgodnie się z opiniami francuskich kolegów podkreślali, że to Maillol był niekwestionowanym nowatorem, twórcą współczesnego idiomu klasycyzującej rzeźby francuskiej, idiosynkratycznej, choć odsyłającej do antycznych wzorów<sup>196</sup>. „Maillol rewolucjonizuje rzeźbę jako klasyk” – skostatowała Nela Samotyhowa<sup>197</sup>. To on odkrył współczesny ideał piękna kobiet o masywnych proporcjach, kobiet dorodnych, znieruchomiałych w statycznych pozach, zmysłowych niczym boginie greckiej mitologii, ucieleśniających archetyp fizycznej siły i witalności<sup>198</sup>. W odczuciu Mieczysława Sterlinga swym typem urody nasuwały one skojarzenia z ludowym „prymitywem”<sup>199</sup>. W pełni zrównoważona i klarownie określona forma tych aktów miała w oczach większości odbiorców czysto plastyczny, wolny od literackich konotacji wyraz. Recenzenci nie byli jednak zgodni co do rodowodu rzeźby Maillola; niektórzy wskazywali epokę Fidiasza jako główne źródło inspiracji<sup>200</sup>, inni zaś dopatryli się zbyt silnego uzależnienia od hellenistycznego realizmu, który egzemplifikowały terakotowe figurynki z Tanagry<sup>201</sup>. Większość komentatorów akcentowała jednak osiągniętą przez Maillola równowagę między pierwiastkiem realizmu i stopniem artystycznego przetworzenia, między „naturą i stylem”. Jedynie dla krytyków spod znaku koloryzmu Maillol był klasycystą zbyt „zimnym” jak na wymogi współczesności, nadmiernie uzależnionym od antycznej tradycji<sup>202</sup>.

II. 295. Aristide Maillol, *Morze Śródziemne*, 1923

II. 296. Aristide Maillol, *Wenus z naszyjnikiem perł*, 1928-1929

II. 297. Aristide Maillol, *Pomona z opuszczonymi rękoma*, 1937

II. 298. Aristide Maillol, *Trzy nimfy*, 1938

---

<sup>196</sup>Starzyński, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 8. Rasowe piętno francuskiej rzeźby współczesnej podkreślił w swej wypowiedzi także jeden ze studentów Bourdelle’a, Stefan Zbigniewicz (*Ankieta rzeźby*, s. 39).

<sup>197</sup>Samotyhowa, *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, s. 7.

<sup>198</sup>Kleczyński, *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska” nr 68, s. 5.

<sup>199</sup>Sterling, *Rzeźba francuska w Warszawie*, s. 3-4.

<sup>200</sup>Husarski, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 3.

<sup>201</sup>Strynkiewicz, *Zagadnienie stylu a rzeźba francuska współczesna*, s. 29.

<sup>202</sup>Czyżewski, *Współczesna rzeźba francuska w I.P.S.-ie*, s. 5.

Zagadnienie realizmu we współczesnej rzeźbie francuskiej nie zostało więc przez polską krytykę pominięte, choć nie próbowano uchwycić (w dyskursywnych kategoriach) płynnej granicy pomiędzy nowym klasycyzmem a neorealizmem, nurtem, który odbiegał od zasad swego dziewiętnastowiecznego protoplasty, asymilując wzory sztuki dawnej. Za wyróżnik klasycyzmu uznano dążenie do uogólnienia i syntezy wrażeń wyniesionych z obserwacji natury i podporządkowania zasady mimetyzmu estetycznej koncepcji piękna o greckiej proveniencji i współczesnej formie; piękna, które (jak podkreślali rzecznicy tradycjonalistycznych wartości w sztuce) zostało wyrugowane z malarskich eksperymentów kosmopolitycznego Paryża, pozostając domeną francuskiej rzeźby<sup>203</sup>. Najlepszym przykładem w tym względzie była twórczość Maillola zafascynowanego urodą mieszkanek francuskiej Katalonii. Niektórzy krytycy konstatawali z ulgą, że rzeźba nie nadała za radykalizmem przeobrażeń w malarstwie<sup>204</sup>, inni mówili o umiarkowanym nowatorstwie dyscypliny, nieliczni wskazywali wręcz na jej konserwatyzm<sup>205</sup>. Pojawiła się też koncepcja piękna organicznego (głównie w odniesieniu do sztuki Charles'a Despiau)<sup>206</sup>, w odróżnieniu od stosowanych w greckich posągach kanonów proporcji opartych na matematycznych miarach. Zważywszy na dużą liczbę kobiecych aktów na wystawie, niektórzy recenzenci uznali apoteozę piękna kobiecego ciała za cechę znamioną dla francuskiej rzeźby i zarazem za przejaw typowego dla „francuskiej rasy” erotyzmu<sup>207</sup> (tradycja sztuki włoskiej poszła tu w niepamięć).

II. 299. Auguste Rodin, *Popiersie Georgesa Clemenceau*, 1911

II. 300. Émile-Antoine Bourdelle, *Popiersie Anatola France'a*, 1919

Pierwiastek realizmu wysuwał się na pierwszy plan w omówieniach rzeźby portretowej. Z ekspresyjnymi, naturalistycznie ujętymi portretami dłuta Rodina i Bourdelle'a zestawiano dzieła Charles'a Despiau<sup>208</sup>, „niewdzięcznego syna” Rodina, jak to określił Francastel<sup>209</sup>. Despiau dorównywał mistrzowi w psychologicznej analizie modelu, jednak

---

<sup>203</sup>Dienstl-Dąbrowa, *Z IPS-u. Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1935, nr 84, s. 13.

<sup>204</sup>Janina Łada-Walicka, *Rzeźba francuska w Warszawie*, „Dziennik Poznański” 1935, nr 74, s. 2-3.

<sup>205</sup>Jan Gralewski, *Francuzi, Kowalski i co stąd wynika?*, „Kurier Poznański” 1935, nr 147, s. 8.

<sup>206</sup>Kłeczyński, *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska”, nr 68, s. 5.

<sup>207</sup>Wallis, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 8.

<sup>208</sup>Starzyński, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 8.

<sup>209</sup>Francastel, *Wystawa francuskiej rzeźby w Warszawie w roku 1935*, s. 67. Por. Łunkiewicz (oprac.), *Klasycyzm czy tradycja?*, s. 3.

zatarte wibrującymi refleksami światła kontury i wieloplanowe profile rzeźby mistrza zastąpił zsyntetyzowaną formą o klarownym zarysie; subtelnie modelował powierzchnie, werystyczne odtwarzanie rysów modeli poddał regułom artystycznej konwencji i zasadom harmonii<sup>210</sup>. Równowagę elementów mimetycznych i idealizujących norm akcentowali recenzenci także w odniesieniu do rzeźbionych przez Despiau aktów o naturalnych proporcjach i kształtach zrytmizowanych w sposób „muzyczny”, figur niezależnych od kanonów dawnych stylów<sup>211</sup>. W odczuciu większości recenzentów sztuka rzeźbiarska Despiau, oparta na racjonalnych założeniach, powściągliwa w wyrazie i perfekcyjna warsztatowo, poziomem artyzmu dorównywała klasycznej rzeźbie antyku i zbliżyła się do apollinińskiego ideału<sup>212</sup>, zyskując miano „szlachetnego klasycyzmu”<sup>213</sup>.

II. 301. Charles Despiau, *Popiersie p. Jallot*

II. 302. Charles Despiau, *Głowa Leopolda Levy*

II. 303. Charles Despiau, *Ewa*, 1925

II. 304. Charles Despiau, *Akt leżący*, 1922

II. 305. Joseph Bernard, *Kobieta z dzieckiem*, ok. 1912

II. 306. Joseph Bernard, *Kobieta z dzbanem*, 1910

Kategorią często powracającą w charakterystyce francuskiej rzeźby był „wdzięk”. Odnoszono ją zazwyczaj do prac Josepha Bernarda, w swej dekoracyjnej stylizacji stanowiących, jak podkreślano, antytezę sztuki Rodina. Ich zaletą w oczach komentatorów był scalający rzeźbiarską kompozycję muzyczny rytm form i linii<sup>214</sup>. W interpretacji niektórych recenzentów sposób uwysmuklenia figur i uproszczenia kształtów przez Bernarda ujawniał powinowactwo ze sztuką archaicznej Grecji<sup>215</sup>. Inni natomiast utrzymywali, że nasycone erotyzmem prace artysty nawiązują silniej do manierystycznej sztuki Jeana Goujona i rokokowych aktów Michela Clodiona niż do kanonów rzeźby greckiej<sup>216</sup>. Dekoracyjna formuła rzeźby Léona-Ernesta Driviera zaś raziła odbiorców zbyt daleko idącym stopniem

<sup>210</sup>Starzyński, *O klasycyzmie rzeźby francuskiej*, s. 4-6; Winkler, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 8.

<sup>211</sup>O umiejętności oddania w materiale rzeźbiarskim „muzyki nagiego ciała ludzkiego” w sztuce Despiau pisał Tytus Czyżewski (*Współczesna rzeźba francuska w I.P.S.-ie*).

<sup>212</sup>Stanisław Majchrzak, *Ankieta rzeźby*, s. 40.

<sup>213</sup>Biedart, *O współczesnej rzeźbie francuskiej*, s. 54.

<sup>214</sup>Sterling, *Rzeźba francuska w Warszawie*, s. 3.

<sup>215</sup>Kleczyński, *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska”, nr 66, s. 5.

<sup>216</sup>Biedart, *O współczesnej rzeźbie francuskiej*, s. 52.

stylizacji i za nadto odbiegającym od natury skonwencjonalizowaniem<sup>217</sup>. Przyznawano wprawdzie, że *Popiersie młodej Amerykanki* to próba stworzenia wizerunku kobiety nowoczesnej<sup>218</sup>, lecz zauważono, że znamieną dla francuskiej rzeźby klasycyzującej równowaga między pierwiastkiem realizmu i zasadami artystycznego przetworzenia została tu naruszona. Jako uczeń Rodina, który porzucił przedstawieniowe konwencje mistrza, Drivier odwoływał się przede wszystkim do rzeźby renesansowej o wystudiowanych, idealnie zrównoważonych proporcjach, gładkich, miękko wymodelowanych powierzchniach i linearnie zaznaczonych szczegółach fizjonomicznych czy detalach stroju. Skłonność do idealizacji zastygłych w zadumie modeli/modelek, statyka ich póz i „baletowe” układy rąk to cechy znamienne tej przerafinowanej formuły nowego klasycyzmu, która cieszyła się we Francji uznaniem czynników oficjalnych. W 1931 r. Drivier wykonał na zamówienie alegoryczny posąg Francji jako Pallas Ateny niosącej wolność i dobrobyt krajom kolonialnym (*La France apportant la paix et la prospérité aux colonies*), będący ideowym zwornikiem Międzynarodowej Wystawy Kolonialnej w Paryżu. W 1936 r. natomiast upamiętnił francuskich żołnierzy poległych w Alzacji-Lotaryndze pomnikiem Pierwszej Wojny Światowej (obecnie na Placu Republiki w Strasburgu).

Il. 307. Léon-Ernest Drivier, *Popiersie młodej Amerykanki*

Il. 308. Léon-Ernest Drivier, *Akt*

Il. 309. Léon-Ernest Drivier, *Akt siedzący*, ok. 1930

W dyskursie na temat współczesnej rzeźby francuskiej pojawiło się ponadto pojęcie „organiczności”. Wprowadził je Konrad Winkler, dążąc do określenia logiki budowy rzeźbiarskiej bryły<sup>219</sup>. „Organiczność” utożsamiał krytyk z normą *pars pro toto*, zgodnie z którą każdy element rzeźby odzwierciedla jej całościową strukturę. Swą argumentację poparł słynną wypowiedzią Rodina: „Rozbijcie antyk na tysiące fragmentów, będziecie mieli tysiące arcydzieł”<sup>220</sup>. Jako były formista, Winkler postrzegał rzeźbę współczesnych mu Francuzów przez pryzmat umiarkowanego modernizmu. Stąd też użył sformułowania „konstruktywny klasycyzm”, które miało uwypuklić odziedziczony po kubizmie intelektualny rygor i formalną

<sup>217</sup>Strynkiewicz, *Zagadnienie stylu a rzeźba francuska współczesna*, s. 29.

<sup>218</sup>Łada-Walicka, *Rzeźba francuska w Warszawie*, s. 7.

<sup>219</sup>Winkler, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 286; idem, *Wystawa współczesnej rzeźby w warsz. Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 3.

<sup>220</sup> Idem, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 286.



dyscyplinę klasycyzującego nurtu<sup>221</sup>. Zarówno Winkler<sup>222</sup>, jak i Zygmunt Gawlik<sup>223</sup> podkreślali wagę kubistycznego doświadczenia dla architektoniki rzeźby Maillola, co należałoby uznać nie tylko za nietrafną kontekstualizację omawianych fenomenów artystycznych, ale także za nieumiejętność zdystansowania się wobec własnych predylekcji estetycznych<sup>224</sup>. Niektórzy komentatorzy warszawscy dopatrzili się oddziaływania kubizmu w syntetyzującym modelunku, wygładzonych powierzchniach i lekko zgeometryzowanych konturach rzeźby animalistycznej Matea Hernández, François Pompona i Jane Poupelet (jakkż jednak odległych od zasad kubistycznej rzeźby z okresu analitycznego)<sup>225</sup>.

II. 310. Mateo Hernández, *Hipopotam*

II. 311. François Pompon, *Wielki książe, 1927-1930*

Niemniej większość krytyków postrzegała kubizm jako przejściową modę propagowaną przez zadomowionych w Paryżu „obcych” (wyjątkiem w tym względzie byli rodowici kubiści, Henri Laurens oraz bracia Jan i Joël Martelowie)<sup>226</sup>. Marginalnie potraktowano rzeźby (wprawdzie już nie kubistyczne) Pabla Picassa i Georges’a Braque’a oraz prace kolejnego malarza uprawiającego rzeźbę, André Deraina<sup>227</sup>. Nie zastanawiano się przy tym nad kierunkiem przemian w sztuce koryfeusza modernizmu, nie charakteryzowano idiosynkratycznego klasycyzmu Picassa<sup>228</sup> i klasycyzującego gustu Braque’a czy neorealizmu Deraina z lat 20. Skupiono natomiast uwagę na relacjach między malarstwem a rzeźbą, posługując się także przykładem Auguste’a Renoira i Edgara Degasa. Niektórzy krytycy interpretowali płaskorzeźby Renoira i posąжки tancerek Degasa jako rozwinięcie malarskiej wizji twórców<sup>229</sup>, inni zaś przeciwnie – jako kontrreakcję na impresjonistyczne malarstwo

<sup>221</sup> Idem, *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, s. 3.

<sup>222</sup> Idem, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 286.

<sup>223</sup> Zygmunt Gawlik, *Ankieta rzeźby*, s. 36.

<sup>224</sup> Dzisiejsi badacze sztuki figuratywnej lat 20., tacy jak Christopher Green, odwrócili bieg skojarzeń, ujawniając rozmaite sposoby adaptacji klasycznych stylów i tematów w obszarze dwudziestowiecznej awangardy (*Classicisms of Transcendence and of Transience: Maillol, Picasso and de Chirico*, w: Cowling, Mundy (red.), *On Classic Ground*, s. 267-282).

<sup>225</sup> Winkler, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 288; Husarski, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 3.

<sup>226</sup> Reprezentatywne dla tej postawy były poglądy Starzyńskiego (*Współczesna rzeźba francuska*, s. 8).

<sup>227</sup> Niektórzy krytycy potraktowali rzeźby pionierów modernizmu jako osobliwości (Samotyhowa, *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, s. 7).

<sup>228</sup> Silver, *Esprit de Corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, London–Princeton 1989, s. 288-291.

<sup>229</sup> Winkler, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 288; Norblin-Chrzanowska, *Rzeźba francuska w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 13; Bajkowski, *Rzeźba francuska w Warszawie*, s. 9.

(próbę syntezy ruchu i scalenia formy, która uległa dezintegracji w migotliwej materii obrazów)<sup>230</sup>. Degasowskie tancerki, które sytuowano (demagogicznie) na obrzeżach klasycyzmu, prowokowały metaforyczne skojarzenia. „To Tanagra gotyku, który odżył w XIX wieku”, skonstruował Jan Kleczyński, akcentując paralelizm francuskiego i greckiego geniuszu<sup>231</sup>. Inni recenzenci natomiast nie mogli dopatrzeć się w ascetycznych, zastygłych w baletowych pozach figurynek żadnej rzeźbiarskiej struktury<sup>232</sup>. Jeszcze inni dostrzegli w nich, nie bez racji, „kanciastą, cierpką grację”<sup>233</sup>.

## II. 312. Auguste Renoir, *Sąd Parysa*

## II. 313. Edgar Degas, *Baletnica*

Warszawscy krytycy spod znaku koloryzmu natomiast zastąpili postulat „wielkiego stylu” (głoszony przez tradycjonalistów) koncepcją „wielkiego smaku” estetycznego, który ich zdaniem wyróżniał „francuską rasę”. Ten wyrafinowany gust w ich mniemaniu przejawiał się w rzeźbie nowego klasycyzmu, która zyskała w oczach polskich znawców (rzeźbiarzy w szczególności) zdecydowaną przewagę nad niemieckim realizmem, przeciężonym szczegółami i pozbawionym wyrazu<sup>234</sup>. Była ona także, co silnie podkreślano, wyraźnie zdystansowana w stosunku do niemieckiego ekspresjonizmu<sup>235</sup>.

Polska krytyka postrzegała więc francuską rzeźbę klasycyzującą jako przejaw narodowej tożsamości, współczesną reinterpretację antycznej rzeźby greckiej i francuskiego gotyku zarazem. W opinii nielicznych komentatorów nurt ten był na tyle jednorodny, że można było odnieść do niego kategorię stylu; dla innych zaś stanowił szerokie spektrum zindywidualizowanych formuł rzeźbiarskich. Zróżnicowany wewnętrznie neoklasycyzm dwudziestowieczny omawiano, posługując się terminologią wywodzącą się z repertuaru pojęć Heinricha Wölfflina, stosującego antytetyczne zestawienia artystycznych zjawisk. Nurt ten został więc scharakteryzowany jako antyakademicki, antynaturalistyczny, antyimpresjonistyczny, antyeksprsjonistyczny i antymodernistyczny zarazem. A ponadto w opinii polskich komentatorów francuska rzeźba miała dostarczać rodzimym twórcom przykładu kultywowania narodowych elementów w sztuce, bez zatraćania swego

<sup>230</sup>Starzyński, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 8.

<sup>231</sup>Kleczyński, *Rzeźba francuska w I.P.S.*, „Gazeta Polska”, nr 66, s. 5.

<sup>232</sup>Podoski, *Współczesna rzeźba francuska*, s. 5.

<sup>233</sup>Br., *Królewski dar Francji*, s. 6.

<sup>234</sup>Winkler, *Rzeźba polska*, s. 3; Zygmunt Gawlik, *Ankieta rzeźby*, s. 36.

<sup>235</sup>Podoski, *Ze świata sztuki*, s. 222.

uniwersalnego wymiaru. Refleksja nad podstawowymi dla krytycznego dyskursu lat 30. kategoriami pojęciowymi, takimi jak „styl narodowy” i „geniusz rasy”, wskazuje zatem, że ich zawartość semantyczna była niejasna i niedookreślona, niekiedy wręcz nieadekwatna w zestawieniu z morfologicznymi i ekspresywnymi jakościami omawianych dzieł, a także podatna na ideologiczną instrumentalizację i manipulację. Wymienione słowa klucze ewokowały te obszary skojarzeń, które implikowała rozwijająca się we Francji i w Polsce lat 30. nacjonalistyczna ideologia; nie przysparzały natomiast precyzji formalnym opisom, analitycznym interpretacjom i klasyfikacyjnym rozstrzygnięciom w zakresie sztuki. Niemniej jednak dobrze służyły zabiegowi konstruowania „właściwej” tradycji narodowej i procesowi ideologizacji estetyki.

Kwestia stylu narodowego nie pojawiła się natomiast w przypadku dwóch innych wystaw sztuki francuskiej odbywających się w międzywojennej Warszawie. Obie miały charakter oficjalnej reprezentacji kultury Francji: pierwsza została zorganizowana pod auspicjami prezydenta II RP Ignacego Mościckiego, prezesa Rady Ministrów Kazimierza Świtalskiego i ministra spraw zagranicznych Augusta Zaleskiego przy udziale ambasadora Francji Jules’a Laroche’a; drugą urządziło z ramienia rządu francuskiego L’Association française d’expansion et d’échanges artistiques przy współpracy Muzeum Narodowego w Warszawie. *Wystawa współczesnej sztuki francuskiej* otwarta w salach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w maju 1929 r. obejmowała malarstwo, grafikę, rysunek i rzeźbę; ekspozycja odbywająca się w Muzeum Narodowym w lutym i marcu 1937 r. była skoncentrowana na malarstwie i nosiła tytuł *Od Maneta po dzień dzisiejszy*. Wystawa 1929 r. została przyjęta przez warszawską krytykę i publiczność z mieszanymi uczuciami; entuzjazm i pochwały<sup>236</sup> kłóciły się z konfuzją i rozczarowaniem<sup>237</sup>. W jednym tylko względzie zapanował wśród recenzentów konsensus: zgodnie twierdzili, iż polski odbiorca (a szczególnie bywalec Zachęty) jest nieprzygotowany do zrozumienia wielu artystycznych zjawisk, które narodziły się współcześnie w Paryżu, postrzeganym jako ponadnarodowe centrum artystycznej innowacyjności. Wprawdzie komisarz wystawy, Louis Gillet, zarysował we wstępie do katalogu dzieje francuskiej sztuki od czasów impresjonizmu po lata 20. XX w., lecz przeobrażenia te nie znalazły właściwej egzemplifikacji na wystawie (choć pokazano zbiór 216 prac). Stąd sugestia Mieczysława Sterlinga, iż warszawski widz łatwiej oswoiłby się, dla

---

<sup>236</sup>Kłeczyński, *Sztuka Francji w Warszawie*, „Kurier Warszawski” 1929, nr 122, s. 16; Treter, *Wystawa sztuki francuskiej*, „Świat” 1929, nr 19, s. 17.

<sup>237</sup>Winkler, *Wystawa współczesnej sztuki francuskiej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „Droga” 1929, nr 5, s. 532-533; Sterling, *Współczesna wystawa malarstwa francuskiego*, „Głos Prawdy” 1929, nr 138, s. 3; Podoski, *Wystawa współczesnej sztuki austriackiej*, „Rzeczpospolita” 1930, nr 134, s. 9.

przykładu, z prymitywizującym realizmem Maurice'a Utrilla, gdyby mógł obejrzeć także prace Édouarda Maneta, który zapoczątkował nowoczesne traktowanie plamy barwnej i konturu w malarstwie<sup>238</sup>. Prócz estetycznej niedojrzałości polskiej publiczności o niepowodzeniu wystawy zdecydował, w opinii niektórych recenzentów, nieprzemysłany i nietrafny dobór twórców i dzieł<sup>239</sup>. Niewiele mówiły w Warszawie nazwiska takie jak Yves Alix, André Bauchant, Albert Brabo, Georges Dufrenoy, Paul Elie Gernez, Pierre Paul Girieud, Robert Lotiron, Jacqueline Marval, Carlos Reymond czy Louis Valtat. Strona polska oczekiwała bardziej systematycznej prezentacji sztuk plastycznych kraju, który od paru wieków wiódł prym na europejskiej scenie artystycznej.

Wydaje się, że efektem tej nie w pełni przychylniej recepcji pokazu w Zachęcie (przynajmniej po części) było zorganizowanie w 1937 r. ekspozycji malarstwa francuskiego o charakterze wręcz kanonicznym. Do Warszawy przywieziono wówczas obrazy (w liczbie 90) najwybitniejszych reprezentantów nowatorskich nurtów, jakie zaistniały we Francji od lat 70. XIX po lata 30. XX w. – impresjonizmu, symbolizmu, postimpresjonizmu, neoimpresjonizmu, fowizmu, kubizmu, neorealizmu i nowego klasycyzmu. Prace tak dobrano, by ukazać kolejne fazy w twórczości Édouarda Maneta, Edgara Degasa, Henriego de Toulouse-Lautreca, Paula Cézanne'a, Paula Gauguina, Claude'a Moneta, Camille'a Pissarra, Auguste'a Renoira, Alfreda Sisleya, Berthe Morisot, Georges'a Seurata, Paula Signaca, Odilona Redona, Félix'a Vallottona, Maurice'a Denisa, Kera-Xaviera Roussela, Pierre'a Bonnard, Édouarda Vuillarda, Henriego Matisse'a, Georges'a Braque'a, Fernanda Légera, Georges'a Rouaulta, Marcela Gromaire'a, Suzanne Valadon, Alberta Marqueta, Raoula Dufy'ego, André Dunoyera de Segonzaca, Maurice'a de Vlamincka, André Deraina, Othona Friesza, Rogera de La Fresnaye'a, Charles'a Dufresne'a, André Lhote'a i Rolanda Oudota. W Zachęcie można było zobaczyć dzieła tej miary, co *Portret Émile'a Zoli* Maneta, *Biały koń* Gauguina, *Dzokeje na treningu* Degasa, *Jeanne Avril* Lautreca, *Impresja* i jedna z *Katedr w Rouen* Moneta, *Kobiety w kąpeli* Cézanne'a – obrazy bardzo trudne lub niemożliwe do sprowadzenia nawet w dzisiejszych warunkach muzealnych. Co więcej, organizatorzy tej wielkiej retrospektywy, wśród których znaleźli się Claude Roger-Marx (autor wstępu do katalogu) i Pierre Francastel, tak zaprojektowali ekspozycję, by widz mógł uzmysłwić sobie ewolucję każdego z gatunków nowoczesnego malarstwa francuskiego – portretu, aktu, pejzażu i martwej natury, porównując np. *Martwą naturę z jabłkami* Cézanne'a z *Koszykiem z owocami* Bonnard.

---

<sup>238</sup> Sterling, *Współczesna wystawa malarstwa francuskiego*, s. 3.

<sup>239</sup> Ibidem; Winkler, *Wystawa współczesnej sztuki francuskiej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, s. 532.

Co jednak z pierwiastkiem „rdzennej francuskości” na wystawach 1929 r. i 1937 r.? Zarówno Louis Gillet, jak i Claude Roger-Marx potraktowali zagadnienie „rasowej czystości” sztuki z dystansem, włączając do prezentacji artystów obcej narodowości, w pierwszym przypadku Pabla Picassa, Keesa van Dongena, Mojżesza (Moïse) Kislinga i Ludwika Markusa (Louis Marcoussis)<sup>240</sup>; w drugim zaś – ponownie Picassa i van Dongena oraz Johana Bartholda Jongkinda, Mary Cassatt, Amedea Modiglianiego, Jules’a Pascina i Chaïma Soutine’a. To międzynarodowe *milieu* Paryża, a nie École Française, skupiło uwagę animatorów obu wystawienniczych przedsięwzięć. Czy oficjalny charakter tych ekspozycji, traktowanych jako manifestacja sztuki francuskiej, należy więc uznać za chybiony? W podsumowaniu swego tekstu Gillet przypisał sztuce francuskiej „zalety wdzięku, umiaru artystycznego, prawdy i poezji”; określił więc jej wyróżniki bardzo enigmatycznie, by nie rzec – nieprzekonywająco<sup>241</sup>. Roger-Marx nie pokusił się nawet o podobne konstatacje; zamiast specyficznych cech morfologiczno-ekspresyjnych wskazał dużą różnorodność francuskiej (czy raczej paryskiej) sceny artystycznej<sup>242</sup>.

Polscy krytycy natomiast w bardzo indywidualny sposób próbowali uchwycić odrębność tego, co francuskie, w sztukach plastycznych. Jan Kleczyński zajął stanowisko podobne do Rogera-Marxa, widząc w sztuce francuskiej splot wielu tendencji, tych opartych na przysłowiowym francuskim racjonalizmie i tych afektywnych, dających swobodny wyraz emocjom. „Polot i miara – intuicja i uświadomienie, fantazja i ścisłość obliczeń, śmiałość i rozważa, elegancja i siła, wytworność smaku i monumentalna wielkość – wszystko to łączy w sobie geniusz francuski w niezrównanej syntezie rasowej artystyczności” – puentował Kleczyński<sup>243</sup>. Treter zaś ujął cechy charakterystyczne „twórczego geniusza Francji” również ogólnikowo jak Gillet, przypisując mu: „solidność artystycznego rzemiosła, [...] wdzięk inwencji, niezrównany czar w sposobie rozwiązywania kolorystycznych zagadnień, wysoki poziom kultury, zdumiewające mistrzostwo formy”<sup>244</sup>. Gillet podkreślał wprawdzie intelektualny fundament rodzimej sztuki, ale teoretyczne skłonności dostrzegł także u

---

<sup>240</sup> Włączenie prac Kislinga i Markusa do pokazywanej w Warszawie ekspozycji sztuki francuskiej oburzyło Stanisława Pieńkowskiego, który przy okazji uwypuklił swoje antysemityczne poglądy (*Wystawa sztuki francuskiej*, „Gazeta Warszawska” 1929, nr 136, s. 4-5; idem, *Kombinatorzy (Z powodu wystawy francuskiej)*, „Gazeta Warszawska” 1929, nr 167, s. 5-6).

<sup>241</sup> Louis Gillet, *Wstęp*, w: *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 44. Wystawa współczesnej sztuki francuskiej*, Warszawa 1929, s. 15.

<sup>242</sup> Claude Roger-Marx, *Przedmowa*, w: *Wystawa malarstwa francuskiego. Od Maneta po dzień dzisiejszy*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1937, s. 17.

<sup>243</sup> Kleczyński, *Sztuka Francji w Warszawie*, s. 16.

<sup>244</sup> Treter, *Wystawa sztuki francuskiej*, s. 17.

Włochów czasów renesansu<sup>245</sup>. Intelektualizm francuskiej sztuki został uznany za dominujący walor przez Konrada Winklera, byłego formistę, który akcentował ideę konstrukcji formy nie tylko w twórczości kubistów, ale także w postkubistycznych nurtach, w szczególności we współczesnej francuskiej rzeźbie<sup>246</sup>. Mieczysław Sterling natomiast uznał, że to kolorystyczna wrażliwość jest wartością prymarną w malarstwie francuskim, świadczącym o mocnym osadzeniu artysty w rzeczywistości dnia codziennego. „Paleta Francji lśni słońcem i barwnością” – pisał krytyk, wyliczając nazwiska Delacroix, impresjonistów i Matisse’a<sup>247</sup>. Co zaś do skąpo reprezentowanej na wystawie rzeźby Sterling zachwycał się jedynie pracami Bourdelle’a, w których dostrzegł wymiar „greckiego monumentalizmu” i oryginalny, indywidualny styl.

Rozbieżność poglądów polskich komentatorów na temat kondycji współczesnej sztuki francuskiej była więc uderzająca i świadczyła przede wszystkim o ich własnych predylekcjach estetycznych, artystycznych sympatiach i antypatiach. Trudne do konceptualizacji zagadnienie stylu narodowego czy artystycznej idiosynkrazji zostało zatem w odniesieniu do bardzo bogatej w artystyczne zjawiska sztuki francuskiej (zwłaszcza w stosunku do malarstwa) sprowadzone do ogólników i sloganów. Kwestia rasowej czystości sztuki albo była traktowana demagogicznie (rzeźba) albo była lekceważona (malarstwo); niemniej jednak dla większości krytyków moc aksjomatu zachowała łacińska proveniencja francuskiej kultury.

---

<sup>245</sup>Gillet, *Wstęp*, s. 13.

<sup>246</sup>Winkler, *Wystawa współczesnej sztuki francuskiej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, s. 533.

<sup>247</sup>Sterling, *Współczesna wystawa malarstwa francuskiego*, s. 3.

## V. Kraje basenu Morza Bałtyckiego

### Aura Północy. Paradygmaty sztuki duńskiej

W dniu 26 marca 1936 r. odbyła się w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki, w asyście najwyższych postawionych urzędników państwowych, ceremonia otwarcia wystawy sztuki duńskiej, zorganizowanej pod auspicjami prezydenta II Rzeczypospolitej Ignacego Mościckiego i księcia Frederika IX, następcy tronu Królestwa Danii<sup>1</sup>. Prezentacja ta była rewanżem za wystawę sztuki polskiej, która odbyła się w 1930 r. w Kopenhadze. Polska ekspozycja, urządzona z ramienia TOSSPO przez Władysława Jarockiego, została uznana przez miejscową krytykę za wielki sukces. Recenzent „Nationalltidende” pisał wówczas: „Wystawa ta stwierdza między innymi jeszcze ten fakt, że naród, który chce być zrozumianym w świecie przez swą sztukę, musi przemawiać [...] swym ojczystym językiem, a nie międzynarodową gwarą”<sup>2</sup>. Można więc na zasadzie inwersji zadać pytanie: czy w formacie, jaki nadano rewizytującej wystawie, udało się zaprezentować artystyczną „mowę” Danii?

Urządzona w salach IPS wystawa była dość oszczędna, nieprzeładowana eksponatami, w przeciwieństwie do wielu innych przekrojowych ekspozycji sztuki obcej, pełniących promocyjne i propagandowe funkcje<sup>3</sup>. Autorem historiograficznego zarysu nowoczesnego malarstwa duńskiego w towarzyszącym pokazowi katalogu był Erik Zahle<sup>4</sup>, historyk sztuki specjalizujący się w malarstwie włoskim doby renesansu, bywalec londyńskich, paryskich i rzymskich galerii, w Kopenhadze związany przez wiele lat, jako kustosz, z Muzeum Sztuki Dekoracyjnej i Narodowym Muzeum Sztuki<sup>5</sup>. I znów, jak w przypadku wystaw sztuki innych nacji objeżdżających europejskie stolice, katalogowy esej wstępny stał się źródłem wiedzy dla polskich komentatorów ze sztuką duńską niezaznajomionych. Identyczną funkcję pełnił poświęcony dziejom duńskiej rzeźby wstęp V. Torlaciusa-Usingsa. Stąd istotne znaczenie obu tych tekstów w niniejszej analizie recepcji sztuki „importowanej”, widzianej przez pryzmat znamienych dla lat 20. i 30. zagadnień ideologicznych i estetycznych, takich jak manifestowanie narodowej tożsamości i poszukiwanie odrębnego stylu narodowego. Dla

<sup>1</sup>O sztuce duńskiej w IPS-ie, „Czas” 1936, nr 90, s. 6.

<sup>2</sup>Mieczysław Treter, *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej*, „Sztuki Piękne” 1933, r. 9, s. 146.

<sup>3</sup>Wacław Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*, „Czas” 1936, nr 93, s. 6.

<sup>4</sup>Erik Zahle, *Malarstwo duńskie*, w: *Wystawa sztuki duńskiej*, kat. wyst., Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936, s. 13-17.

<sup>5</sup>Wiktor Podoski, *Sztuka duńska w IPS*, „ABC – Nowiny Codzienne” 1936, nr 93, s. 5.

obiektywnego uchwycenia sensu wypowiedzi Zahlego i Usingsa, dla ujawnienia zastosowanych przez obu autorów sposobów konstruowania rodzimej tradycji i strategii przedstawiania współczesnej sceny artystycznej katalogowe wstępy zostaną skonfrontowane z poglądami współczesnych nam badaczy sztuki duńskiej: Finna Termana Frederiksena, autora katalogu wystawy *From the Golden Age to Early Modernism. Danish painting from 1830 to 1930 from the collection of Randers Art Museum*, zorganizowanej w 1999 r. w Tallinnie<sup>6</sup>, oraz współautorów zbiorowej publikacji towarzyszącej wystawie *Nordic Art: The Modern Breakthrough 1860-1920*, Davida Jacksona, Pera Hedströma, Tima Huuska i Petera Nørgaarda<sup>7</sup>. Sytuując to komparatystyczne zestawienie tekstów w kontekście krytycznych narracji towarzyszących oficjalnym wystawom, które już wcześniej odbyły się w międzywojennej Warszawie, należałoby zadać pytanie: czy kwestia sztuki narodowej, plastycznych ekwiwalentów narodowej samoidentyfikacji została przez komentatorów duńskiego pokazu wysunięta na pierwszy plan?

Nie położył nacisku na to zagadnienie Erik Zahle, choć posługiwał się w swym eseju takimi sformułowaniami jak „swoista duńska sztuka malarska” i „swojska duńska nuta”<sup>8</sup>. Krytyk omówił zwięźle i wybiórczo dzieje rodzimej sztuki, tej kreowanej już przez samych Duńczyków, nie zaś przez sprowadzonych na dwór królewski artystów obcej narodowości. Początki rdzennej sztuki narodowej odnalazł w XVIII w., jako dolną cezurę przyjmując 1738 r. – datę założenia przez Heinricha Krocka słynnej później w Europie Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych. O znakomitej reputacji tej uczelni przypomnieli też warszawscy recenzenci – Wacław Husarski, Wiktor Podoski i Konrad Winkler<sup>9</sup>. W murach tej funkcjonującej od 1754 r. uczelni nauczali i kształcili się zarówno cudzoziemcy, jak i Duńczycy; tu poznawali zasady artystycznego warsztatu niemieccy (pre)romantycy – Asmus Jakob Carstens, Philipp Otto Runge i Caspar David Friedrich, tu pobierał lekcje norweski romantyk pejzażysta – Johan Christian Dahl. Spośród Duńczyków ważne osobowości artystyczne pojawiły się w gronie profesorów akademii już na przełomie XVIII i XIX w. Po powrocie z Rzymu do Kopenhagi, pozostający pod wpływem Johanna Heinricha Füssiego

---

<sup>6</sup>*Kuldajast Modernismini. Taani maalikunst 1830-1930 Randersi Kunstmuuseumi kogudest / From the Golden Age to Early Modernism. Danish painting from 1830 to 1930 from the collection of Randers Art Museum*, kat. wyst., Eesti Kunstmuuseum, Tallinn 1999.

<sup>7</sup>David Jackson (red.), *Nordic Art: The Modern Breakthrough 1860-1920*, kat. wyst., Groninger Museum, Groningen; Kunsthalle dre Hypo-Kulturstiftung, München 2012.

<sup>8</sup>Zahle, *Malarstwo duńskie*, s. 13, 16.

<sup>9</sup>Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*, s. 6; Podoski, *Sztuka duńska w IPS*, s. 5; K. W. [Konrad Winkler], *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Polska Zbrojna” 1936, nr 95, s. 6.



(wizjonera reinterpretującego antyczne wątki), Nicolai Abraham Abildgaard, prócz malowania zamawianych przez możnych protektorów scen historycznych, ilustrował, dla własnej przyjemności, Szekspira, Milтона i Osjana, kreując fantasmagoryczne wizje. Odmienny kierunek nadał formującemu się malarstwu duńskiemu Christoffer Wilhelm Eckersberg, uczeń Jacques'a-Louisa Davida (1811-1813), malujący w klasycystycznej konwencji wzięty portrecista, a także wnikliwy obserwator ojczyzno-pejzażu (szczególnie nadmorskiego) i toczącego się na co dzień życia, prekursor duńskiego malarstwa plenerowego. To w jego sztuce, jak wskazał Zahle, zakorzeniony był silny nurt dziewiętnastowiecznego realizmu, tendencja, która – w zmodyfikowanej wersji – pozostanie istotnym segmentem artystycznej sceny Danii przełomu wieków. Christen Købke i Johan Thomas Lundbye to wymienieni przez Zahlego kontynuatorzy artystycznego trendu zainicjowanego przez Eckersberga. W latach 1835-1840 Købke, którego ulubionym motywem był zamek Frederiksborg i okolice jeziora Sortedam, zaczął nasycać pejzaże romantyczną nastrojowością, rozluźniając przy tym linearny rygor neoklasycystycznej stylistyki usankcjonowanej przez swego mistrza. Jego studia pochmurnego nieba z lat 30. i 40. przywołują skojarzenia z empiryczną dokładnością w odtwarzaniu zmiennych formacji chmur w malarstwie Johna Constable'a, który większym afektem niż Włochy i Szwajcarię darzył pospolity, rodzimy krajobraz<sup>10</sup>. Zahle nie powiązał jednak narastającego zainteresowania narodowymi motywami z formowaniem się romantycznych postaw; nie zasygnalizował zasadniczej roli, jaką w tym względzie odegrał studiujący w Kopenhadze w latach 1811-1818 Norweg Johan Christian Dahl, twórca dramatycznych nokturnów i posępnych zimowych pejzaży, od lat 20. malowanych w plenerze. Artysta ten, choć osiadł na stałe w Dreźnie, stworzył silną więź między duńskim i niemieckim środowiskiem artystycznym. Na jego rolę w budowaniu duńsko-niemieckich relacji kulturowych zwrócił natomiast uwagę Waclaw Husarski<sup>11</sup>.

W skutek niedowartościowania romantyzmu nieczytelny był w tekście Zahlego wątek umacniania się w duńskiej sztuce paradygmatu narodowej tożsamości. W jego historiograficznym zarysie zabrakło odniesień do społeczno-politycznych uwarunkowań artystycznej sceny, które w istotny sposób stymulowały formowanie się romantyzmu. Kwestia narodowej odrębności znalazła się w centrum politycznego i kulturowego dyskursu

---

<sup>10</sup>Zahle pokierował skojarzenia odbiorców w inną stronę – ku realizmowi małych mistrzów holenderskich (*Malarstwo duńskie*, s. 14). Spośród polskich krytyków do tej opinii przychylił się Tytus Czyżewski (*Wystawa sztuki duńskiej w I.P.S.-ie.*, „Kurier Polski” 1936, nr 88, s. 3) i Józef Stefan Czarniecki (cki., *Ze sztuki*, „Rodzina Polska” 1936, nr 5, s. 159-160).

<sup>11</sup>Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*, s. 6.

Duńczyków około 1840 r., gdy w księstwach Schleswig i Holstein, związanych unią z Królestwem Danii, nasiliły się secesjonistyczne i proniemieckie tendencje. Świadomi niebezpieczeństwa politycznego osłabienia ojczyzny i zachęceni przez historyka sztuki Nielsa Lauritsa Høyena duńscy malarze zaczęli wówczas uwypuklać rodzimą tematykę. Johan Thomas Lundbye skupił się na przedstawianiu duńskich krajobrazów, w jego interpretacji równie atrakcyjnych jak niemieckie. Wraz z wybuchem w 1848 r. wojny z księstwem Schleswig zaczęto postrzegać duńską prowincję jako enklawę czystej natury i kolebkę narodowych pierwiastków kulturowych<sup>12</sup>. Na narodowy aspekt wczesnodziewiętnastowiecznego malarstwa duńskiego zwrócił uwagę Wacław Husarski, odwołując się do twórczości Nicolaia Wilhelma Marstranda, ucznia Eckersberga, który uchwycił koloryt miejskiego folkloru, utrwalając na płótnie potoczne epizody z życia mieszkańców Kopenhagi wywodzących się z warstw średnio i mało zamożnych (sam też pochodził z Kopenhagi)<sup>13</sup>. „Powstał w ten sposób pewien odrębny typ malarstwa z miłą drobiazgowością odtwarzający swoiste piękno północnego krajobrazu i odrębności życia ludzi prostych” – konkludował Husarski, zmierzając do wyodrębnienia specyficznych cech goszczącej w Warszawie sztuki<sup>14</sup>.

Il. 314. Laurits Andersen Ring, *Po zachodzie*, 1899

Il. 315. Julius Paulsen, *Nokturn*, 1886

Il. 316. Vilhelm Hammershøi, *Światło księżycy. Strandgate 30*, 1900-1906

Przypadająca na lata 1800-1850 epoka złotego wieku<sup>15</sup> w dziejach duńskiej kultury nie znalazła w salach IPS żadnej egzemplifikacji, gdyż Erik Struckmann, znany malarz pełniący funkcję komisarza wystawy, przyjął jako dolną cezurę chronologicznej ramy ekspozycji lata 80. XIX w. – czas pojawienia się w duńskiej sztuce naturalizmu, „nie bez wpływu idącego z Francji” – jak zaznaczył<sup>16</sup>. Formowanie się naturalizmu nosi w duńskiej historiografii miano nowoczesnego przełomu (*Det Moderne Gennembrud*)<sup>17</sup>, a oddziaływanie francuskiego

---

<sup>12</sup> Dania utraciła wszystkie trzy księstwa a na rzecz Prus i Austrii w 1864 r. (Jackson (red.), *Nordic Art*, s. 12).

<sup>13</sup> Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*, s. 6.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Finn Terman Frederiksen, *The Golden Age*, w: *From the Golden Age to Early Modernism*, s. 2.

<sup>16</sup> Zahle, *Malarstwo duńskie*, s. 14.

<sup>17</sup> Jackson (red.), *Nordic Art*, s. 11.

realizmu na ten trend jest dziś za uznawane kluczowe<sup>18</sup>. Zgodnie z zamysłem Struckmanna nurt ten reprezentowały w Warszawie obrazy Michaela Anchera, Anny Ancher, Lauritsa Andersena Ringa, Vilhelma Hammershøiego i Juliusa Paulsena. Niemniej jednak dokonana w tekście Zahlego kwalifikacja prac tych artystów jako naturalistyczne nie pokrywa się z rozpoznaniem współczesnej historii sztuki, w której twórczość Hammershøiego i Paulsena jest lokowana w obszarze symbolizmu (niezależnie od tego, że obaj posługiwali się warsztatem malarza realisty)<sup>19</sup>. Także przedstawienia Ringa, wiernie oddające codzienne bytowanie pochłoniętych pracą chłopów, postrzegane są obecnie jako obrazy nośne symbolicznie, odnoszące się do skrajnych faz ludzkiej egzystencji – pełnej nadziei na przyszłość młodości i przytłoczonej lękiem przed nieznanym starości<sup>20</sup>. Często występujący w pejzażach Ringa motyw iluzyjnie uciekającej w głąb drogi jest przez badaczy odczytywany jako metafora drogi życia<sup>21</sup>. Ten odmienny od mimetycznego naśladownictwa wymiar obrazowania Ringa wyczuł z niezawodną intuicją Husarski, pisząc o intymnej aurze przedstawienia *W oczekiwaniu odwiedzin*<sup>22</sup>. Zahle ze swej strony przeciwstawił werystycznej, jak utrzymywał, postawie Ringa dążenie do heroizacji postaci prostego Duńczyka – chłopca, farmera, rybaka, występujące w malarstwie Michaela Anchera i Pedera Severina Krøyerera. Nie uchwycili jednak tych uwznioślających tonów polscy recenzenci, którzy pokazane w IPS obrazy Anchera *Chrzcziny* i *Czy uda mu się dobić do brzegu?* odczytali w kategoriach

---

<sup>18</sup>Per Hedström wskazał także wpływ, jaki francuski realizm wywarł na sztukę duńską za pośrednictwem Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, ważnym ośrodku edukacyjnym dla młodzieży z krajów nordyckich, w którym silnych bodźców dla rozwoju malarstwa pejzażowego dostarczała kolonia artystyczna w Barbizon. Autor podkreślił też, iż w latach 80. XIX w. to Paryż stał się dla nordyckich twórców nieodwołalnym celem artystycznych pielgrzymek, wyprzedzając w tym względzie miasta niemieckie, Düsseldorf, Monachium i Karlsruhe (*Internationalism and Nationalism – Nordic Painters on the European Stage*, w: Jackson (red.), *Nordic Art*, s. 187-188); Bettina Baumgärtel (red.), *The Düsseldorf School of Painting and its International Influence 1819-1918*, Düsseldorf 2011, s. 360.

<sup>19</sup>Felix Krämer et al., *Hammershøi*, kat. wyst., Royal Academy of Arts, London; The National Museum of Western Art, Tokyo, London 2008; Kasper Monrad et al., *Hammershøi and Europe*, kat. wyst., National Gallery of Denmark, Copenhagen; Kunsthalle der Hypo- Kulturstiftung, München; München–London–New York 2012.

<sup>20</sup>Peter Nørgaard Larsen et al., *L. A. Ring. On the Edge of the World*, kat. wyst., Statens Museum for Kunst, Randers Kunstmuseum, Copenhagen 2007.

<sup>21</sup>Finn Terman Frederiksen interpretuje twórczość Ringa w kontekście społecznego realizmu, w odróżnieniu od naturalizmu skoncentrowanego jedynie na materialnej powierzchni zjawisk (*Realism*, w: *From the Golden Age to Early Modernism*, s. 3-4). Nie bez znaczenia dla reinterpretacji malarstwa Ringa była też korelacja z twórczością Jeana-François Milleta, jak udowodniła Linda Nochlin, odsyłająca do motywów sztuki sakralnej (*Realism*, London–New York 1971, s. 117-118, 120).

<sup>22</sup>Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*, s. 6. Wrażliwi na symboliczne podteksty kompozycji Ringa okazali się również Roman Zrębowicz (*Wystawa sztuki duńskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 14 s. 253-254) i Michał Weinzieher (*Wystawa sztuki duńskiej*. Instytut Sztuki Duńskiej, „Nasz Przegląd” 1936, nr 119, s. 8).

czystego, narracyjnego realizmu<sup>23</sup>.

II. 317. Laurits Andersen Ring, *Wieczór. Śmierć i stara kobieta*, 1887

II. 318. Laurits Andersen Ring, *Ścieżka koło Herlufsholm*

II. 319. Peder Severin Krøyer, *Letni wieczór na plaży w Skagen*, 1884

II. 320. Michael Ancher, *Łódka ratownicza ciągnieta przez wydmy*, 1883

II. 321. Michael Ancher, *Czy uda mu się dobić do brzegu?*

Krøyer z kolei został sklasyfikowany we współczesnej nam historiografii jako czołowy duński naturalista. Wykształcony we Francji pod okiem Léona Bonnata (1877-1879), artysta ten w pełni zasymilował idee francuskiego realizmu, ześrodkowaną przede wszystkim na życiu wsi, opartą na bezpośredniej obserwacji malarską formułę Jules'a Bastiena-Lepage'a<sup>24</sup>. O wsi jako o centralnym motywie duńskiego naturalizmu pisali też polscy komentatorzy, Waław Husarski i Michał Weinzieher<sup>25</sup>. Realistyczne postawy wśród Duńczyków kształtowały się m.in. pod wpływem francuskich lektur, głównie tekstów autorstwa Émile'a Zoli i Hippolyte'a Taine'a<sup>26</sup>. Głoszone przez Taine'a postulaty, by twórcy poznawali i przedstawiali współczesnych sobie ludzi w ich naturalnym, codziennym otoczeniu znalazły silny rezonans w malarstwie artystów osiedlających się w peryferyjnych regionach Jutlandii, Bornholmu i na wyspie Funen.

Nawiązując do twórczości żony Anchera Anny, Zahle wskazał prowincjonalne rybackie miasteczko Skagen na północnym cyplu Jutlandii (skąd pochodziła malarka) jako ważny ośrodek artystyczny. Kolonia artystyczna w Skagen jest dziś uznawana za forpocztę duńskiego modernizmu, za dowód odrzucenia nie tylko akademickiej hegemonii, ale także obyczajowych konwenansów przez artystów decydujących się na stałą koegzystencję ze społecznością ludzi prostych<sup>27</sup>. Niemniej jednak Zahle nie zaznaczył, że wyróżniająca się kolorystyczną wrażliwością Anna Ancher była postrzegana, obok Theodora Philipsena, jako prekursorka duńskiego impresjonizmu. Przedstawiając epizody skromnej egzystencji rybaków, intymne wizerunki kobiet we wnętrzach rozświetlonych słonecznym refleksem na

<sup>23</sup> K. B. [Karolina Beylin], *Wystawa sztuki duńskiej w Warszawie otwarta przez P. Prezydenta Rzplitej*, „Expres Poranny” 1936, nr 87, s. 3.

<sup>24</sup> Marianne Saabye, *Krøyer & Bastien-Lepage*, w: eadem (red.), *Krøyer. An International Perspective*, The Hirschsprung Collection and Skagen Museum 2011, s. 24-32.

<sup>25</sup> Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*; Michał Weinzieher, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 8. Jan Bajkowski skonstatował wręcz, że utrzymane w naturalistycznej konwencji swojskie wątki zanadto zaciążyły na rozwoju nowoczesnej sztuki duńskiej (*Sztuka duńska w I.P.S-ie*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 14, s. 7).

<sup>26</sup> Hedström, *Internationalism and Nationalism – Nordic Painters on the European Stage*, s. 189.

<sup>27</sup> Jackson (red.), *Nordic Art*, s. 16.

ścianie oraz fragmentaryczne widoki Skagen, oblanego specyficznym dla tego regionu światłem, stopniowo rozjaśniała ona paletę i wzbogacała gamę chromatyczną kontrastowo zestawionymi tonami<sup>28</sup>. Duński impresjonizm nie był jednak odbierany jako oczywista pochodna sztuki Claude'a Moneta, Camille'a Pissarra i Alfreda Sisleya. Co do wibrujących barwami pejzaży Philipsena (inspirowanych malarstwem Pissarra)<sup>29</sup> badacze dostrzegli w nich inny niż tylko notacja ulotnych wrażeń wymiar semantyczny; to apologia światła i skąpanej w nim natury, absolutyzacja czystej przyrody i wtopionego w nią człowieka, obcego wielkomiejskiej cywilizacji<sup>30</sup>. Te oparte na impresjonistycznej technice prace, powstałe w latach 90. XX w., antycypowały narodziny witalistycznego nurtu, specyficznego dla duńskiej sztuki początków XX w., odchodzącej od dekadentckiego pesymizmu ku afirmacji fenomenów natury i kultowi Nietzscheańskiego nadczłowieka. Być może to ambiwalencje w ocenie rodzimej wersji impresjonizmu zadecydowały o nieobecności nazwiska Philipsena w scenariuszu warszawskiej wystawy. Ortodoksyjny charakter nordyckiego impresjonizmu zakwestionował m.in. Christian Krohg, norweski malarz wykształcony w Karlsruhe i Berlinie, dobrze znający twórczość Adolpha Menzela i Maxa Liebermanna, który tak wypowiedział się w 1889 r., przy okazji wystawy *Nordycki i francuski impresjonizm*: „Nordyccy artyści są impresjonistami tylko połowicznie, co znaczy, że w ogóle. Nawet nie Philipsen, nawet nie Werenskiöld. Nauczyliśmy się wiele od impresjonistów, z wyjątkiem rzeczy najważniejszej: odwagi, by widzieć tylko kolor i kontrasty”<sup>31</sup>. Podobną opinię wygłosił w Warszawie Jan Bajkowski. W jego odczuciu duński impresjonizm bliższy był rozwiązaniom niemieckim, sztuce Wilhelma Leibla i Hansa Thomy, niż kolorystycznym rozstrzygnięciom Moneta, Pissarra i Sisleya<sup>32</sup>.

II. 322. Anna Ancher, *Dziewczynka zaplatająca warkocz*, 1901

II. 323. Theodor Philipsen, *Długie cienie. Bydło na wyspie Saltholm*, ok. 1890

Duński wariant impresjonizmu różnił się też od francuskich wzorów tematycznymi preferencjami malarzy, dalekich od fascynacji wielkomiejskimi bulwarami i rozrywkami

---

<sup>28</sup>Terman Frederiksen, *Naturalism*, w: *From the Golden Age to Early Modernism*, s. 3.

<sup>29</sup>Ibidem.

<sup>30</sup>Torsten Gunnarsson, Per Hedström (red.), *Impressionism and the North: Late 19<sup>th</sup> Century French Avant-Garde Art and the Art in the Nordic Countries 1870-1920*, kat. wyst., Statens Museum for Kunst, Copenhagen 2003.

<sup>31</sup>Cyt. za: Jackson (red.), *Nordic Art*, s. 19.

<sup>32</sup>Jan Bajkowski, *Sztuka duńska w I.P.S-ie*, s. 7.

burżuazyjno-mieszczańskich sfer. Zestaw dzieł reprezentujących w IPS duńską sztukę tak został dobrany, że z pola widzenia zniknęły motywy związane z cywilizacyjnym przełomem w życiu społeczno-gospodarczym Duńczyków, ze zjawiskami urbanizacji i industrializacji, z rozpoczynającą się w Danii schyłku XIX stulecia erą nowoczesności. Tymczasem już w okresie I wojny światowej zachowująca polityczną neutralność Dania przeżywała okres ekonomicznej *prosperity* i kulturalnego boomu. Natomiast repertuar tematyczny wyselekcjonowanych do zamanifestowania duńskiej specyfiki dzieł tworzył w Warszawie obraz kraju spokojnego wprawdzie i dostatniego, ale ruralistycznego. Utrzymane w realistycznej konwencji sceny pracy przemysłowej Pедера Severina Krøyerera czy obrazy ubóstwa proletariuszy malowane przez Erika Henningsena mogły by pełniej i prawdziwiej ukazać zarówno zakres zainteresowań duńskich realistów, jak i społeczne realia w ich kraju. Tematy te nie wpisywały się jednak w ramy wystawienniczej taktyki organizatorów ekspozycji.

Włączono natomiast do warszawskiej prezentacji sztukę religijną, której najwybitniejszym, zdaniem Zahleego, reprezentantem był Joakim Skovgaard, twórca monumentalnego zespołu dekoracji w katedrze w Viborgu (1901-1906). W IPS można było obejrzeć kartony przygotowawcze do fresków *Wieczera Pańska* (1906) i *Ukrzyżowanie* (1907), a także biblijne kompozycje współpracującego ze Skovgaardem Nielsa Larsena Stevnsa<sup>33</sup>. Skovgaard uprawiał sztukę religijną od 1885 r., wpisując się, zarówno poprzez tematykę, jak i bizantynizującą stylistykę, w ramy symbolistycznego nurtu, który formował się w Danii w latach 90. jako alternatywa dla realizmu i naturalizmu. Część symbolistów posługiwała się zresztą realistycznym warsztatem, nadając jednocześnie pejzażom, scenom rodzajowym czy portretom nostalgiczny nastrój i melancholijną aurę, ewokując znaczenia przekraczające granice potocznej egzystencji. W odbiorze polskich recenzentów taką postawę egzemplifikowały na warszawskiej wystawie prace Vilhelma Hammershøiego, Juliusa Paulsena i Ejnara Nielsena<sup>34</sup>. Bardziej radykalni stylistycznie symboliści duńscy, tacy jak Jan Verkade, uczeń Paula Gauguina i członek adaptującego zasady syntetyzmu ugrupowania Les Nabis, nie zostali przez Struckmanna uwzględnieni; podobnie Mogens Ballin i Gad Frederik Clement, Duńczycy, którzy kształtowali swe postawy twórcze w Bretanii pod silnym wpływem Gauguina, być może zbyt silnym w odczuciu komisarza, który profilował

---

<sup>33</sup> Wykonane przez Joakima Skovgaarda i Nielsa Larsena Stevnsa dekoracje ściennie w katedrze w Viborgu po dzień dzisiejszy są uznawane za jedno z najważniejszych ogniw dziedzictwa kulturowego Danii ([en.wikipedia.org/wiki/Joakim\\_Skovgaard](http://en.wikipedia.org/wiki/Joakim_Skovgaard); [en.wikipedia.org/wiki/Niels\\_Larsen\\_Stevns](http://en.wikipedia.org/wiki/Niels_Larsen_Stevns); dostęp 20.04.2016).

<sup>34</sup> W ramy symbolistycznego nurtu bez wahania wpisał wystawione w IPS prace Hammershøiego Waclaw Husarski (*Sztuka duńska w IPS-ie*, s. 6).

warszawską prezentację tak, by uwypuklić rodzimą odrębność. Duński symbolizm, w przeciwieństwie do szwedzkiego i norweskiego, a szczególnie fińskiego, wolny był od narodowych konotacji i nacjonalistycznych podtekstów<sup>35</sup>. Zahle nie przypisał więc rodzimemu symbolizmowi ważnej pozycji na mapie artystycznych zjawisk; nie zakreślił jego chronologicznych ram i artystycznych priorytetów. Tymczasem to zanurzone w srebrzystoszarym sfumato, jakby zastygłe w beczasowości, pogrążone w absolutnej ciszy przedstawienia Hammershøiego – portrety osób bliskich, wizerunki postaci wyobcowanych z otoczenia, pozbawione nieładu codzienności, sterylne wnętrza i wyludnione pejzaże, przyciągały najczęściej uwagę polskich recenzentów<sup>36</sup>, snujących porównania z wyestetyzowaną, silnie zawężoną i wyrafinowaną w swym zniuansowaniu paletą barw Jamesa McNeilla Whistlera<sup>37</sup>. Rozpoznania te potwierdzili współcześni badacze spuścizny Hammershøiego, przywołując w swych komparatystycznych analizach, obok Whistlera, także Jana Vermeera van Delfta, Eugène'a Carrière'a, Fernanda Khnopffa i Henriego Fantina-Latoura<sup>38</sup>.

## II. 324. Vilhelm Hammershøi, *Mieszkanie przy ulicy Strand ze słonecznym refleksiem na podłodze*, 1901

Z kierunkiem wyznaczonym przez Skovgaard związał Zahle twórczość Ejnara Nielsena, akcentując zarazem naturalistyczną genealogię artysty<sup>39</sup>. Nielsen otrzymał solidne wykształcenie w Duńskiej Królewskiej ASP (1889-1893), a jako dojrzały twórca sam objął stanowisko profesora w macierzystej uczelni<sup>40</sup>. Jednak w latach 1895-1896 kształcił się pod okiem Kristiana Zahrtmanna, malarza operującego wprawdzie perfekcyjnie kanonicznymi środkami wyrazu, lecz kontrowersyjnego, reinterpretującego, niekiedy przewrotnie, uświęcone w tradycji akademickiej historyczne tematy i przełamującego warsztatowe

<sup>35</sup>Szwedzi poszukiwali w latach 90. XIX w. odrębnego języka plastycznego do zobrazowania swojskich treści, nadając symbolizmowi miano narodowego romantyzmu (Hedström, *Internationalism and Nationalism – Nordic Painters on the European Stage*, s. 194).

<sup>36</sup>Podoski, *Sztuka duńska w IPS*, s. 5.

<sup>37</sup>Roman Zrębowski, *Wystawa sztuki duńskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 14 s. 253-254; Mieczysław Wallis, *Sztuka duńska*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 19, s. 5; Tadeusz Pruszkowski, *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Gazeta Polska” 1936, nr 102, s. 7; Weinzieher, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 8.

<sup>38</sup>Kasper Monrad, *Inyense Absence*, w: Monrad (red.), *Hammershøi and Europe*, kat. wyst., Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Munich–London–New York 2012, s. 38-39, 52, 56, 59, 62, 66, 68, 70, 72-73, 112, 121.

<sup>39</sup>Kirk Varnedoe podkreślał, że narodowy romantyzm/symbolizm lat 90. organicznie wyrastał z naturalizmu lat 80. XIX w., nurtu, w którym prócz weryzmu obrazowania istotny był rodzimy motyw tematyczny, swojski pejzaż bądź codzienna egzystencja ludu (*Nordic Art at the Turn of the Century: Elements of a New History*, w: Vanredoe, *Northern Light: Nordic Art at the Turn of the Century*, New Haven-Oslo 1988, s. 21-23).

<sup>40</sup>[en.wikipedia.org/wiki/Ejnar\\_Nielsen](http://en.wikipedia.org/wiki/Ejnar_Nielsen); dostęp: 20.04.2016

normy<sup>41</sup>. Liczne pobyty we Włoszech, a także w Grecji i we Francji sprawiły, że Zahrtmann w nieortodoksyjny sposób stosował mocne, nasycone tony chromatyczne. Można założyć, że to „inność” twórczości artysty sprawiła, iż jego prace nie znalazły się na warszawskiej ekspozycji. Kontestując obowiązujący system nauczania artystycznego, Zahrtmann promował indywidualne talenty swych uczniów; z jego kręgu wywodziło się szereg malarzy, którzy przyczynili się do nowoczesnego przełomu w duńskiej sztuce<sup>42</sup>. Jednym z nich był Ejnar Nielsen, twórca ewokujących ciszę obrazów głębokiej zadumy, samotnego cierpienia, choroby i śmierci, uznany za czołowego reprezentanta nurtu symbolistycznego<sup>43</sup>. Na bolesny wyraz *Chorej dziewczynki* (1896) Nielsena zwrócił uwagę Tadeusz Pruszkowski, podkreślając zintensyfikowaną aurę emocjonalną kompozycji<sup>44</sup>.

II. 325. Ejnar Nielsen, *Chora dziewczynka*, 1896

II. 326. Jens Ferdinand Willumsen, *Kamieniołom*, 1891

II. 327. Jens Ferdinand Willumsen, *Górska turystka*, 1912

II. 328. Jens Ferdinand Willumsen, *Trwoga po burzy*

Spośród duńskich symbolistów bezpośrednio związany z Gauguinem był także Jens Ferdinand Willumsen, przebywający we Francji (także w Pont-Aven) w latach 1888-1894<sup>45</sup>. Zgodnie z relacją Zahlego Willumsen był równie wszechstronnie utalentowany jak Gauguin – uprawiał grafikę, rzeźbił i wyrabiał ceramikę. Poznał ponadto młodego Henriego Matisse’a. Mimo wskazania ścisłych relacji z francuskim modernizmem Zahle uwypuklił odrębność artystycznej osobowości Willumsena, bardziej jego zdaniem radykalnego od Francuzów w ekspresyjnym wyostrowaniu barw<sup>46</sup>. Warszawscy krytycy mogli zweryfikować opinię Zahlego, oglądając na wystawie w IPS obraz Willumsena *Trwoga wobec natury. Po burzy* (1916; w katalogu *Trwoga po burzy*). Katastroficzne nastroje przełomu wieków, lęk przed niszczącą

<sup>41</sup> en.wikipedia.org/wiki/Kristian\_Zahrtmann; dostęp: 20.04.2016

<sup>42</sup> Terman Frederiksen, *Naturalism*, s. 3.

<sup>43</sup> Idem, *Symbolism*, w: ibidem, s. 4.

<sup>44</sup> Pruszkowski, *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 7.

<sup>45</sup> Nie sposób nie zauważyć piętna, jakie na modernistycznej sztuce duńskiej odcisnął syntetyzm Gauguina. Zdaniem Pera Hedströma nie bez znaczenia dla zainteresowania Duńczyków nowatorską sztuką Gauguina był fakt, że żoną artysty była Dunka, Mette Gad, z którą w latach 80. spędził dłuższy okres w Kopenhadze (*Internationalism and Nationalism – Nordic Painters on the European Stage*, s. 194).

<sup>46</sup> Wyjątkowość osobowości artystycznej Willumsena i niemożność oczywistej klasyfikacji jego sztuki wskazują także dzisiejsi badacze (Jackson (red.), *Nordic Art*, s. 20, 24; Leila Krogh, *Du Symbolisme à l'Expressionnisme. Willumsen 1863-1958, un artiste danois*, kat. wyst., Musée d'Orsay, Paris 2006).



potęgą żywiołów artysta oddał tu, ukazując sylwetę skulonej kobiety, uciekającej przed miażdżącą siłą napierających na brzeg fal morskich i przed palącym, rozjarzonym do białości słońcem, wbijającym się potężnym promieniem w ziemię. Zarówno temat obrazu, jak i jego morfologiczny aspekt – sylwetowe traktowanie form, sumarycznie oddanych plamą nasyconych barw oraz mocno brzmiący kontrast chromatyczny, odsyłały do poetyki ekspresjonizmu, nurtu umocnionego na europejskiej, w szczególności na niemieckiej scenie artystycznej pierwszej dekady XX w. Takie też kryterium interpretacyjne – pokrewieństwo z niemieckim ekspresjonizmem – odniósł do obrazu Willumsena Mieczysław Wallis<sup>47</sup>. Tę diagnozę potwierdził Michał Weinzieher, dostrzegając w Willumsenie prekursora duńskiego ekspresjonizmu<sup>48</sup>. Ekspresjonistyczny wyraz miał również *Posilek wieczorny* (1918), drugi z wystawionych w IPS obrazów artysty, powstały podczas pobytu Willumsena w towarzystwie żony Edith i dwóch córek na południu Francji<sup>49</sup>. Bolesny ton tej z pozoru zwyczajnej scenie spożywania zupy nadaje dwudźwięk fioletowych szarości tła i cytrynowej żółceni rozpryskujących się nad stołem promieni lampy oraz ich anektującego cały blat refleksu. Przystylizowane figury uczestniczek posiłku świadczą o fascynacji Willumsena malarstwem El Greca. Niektórzy polscy krytycy nie byli jednak usatysfakcjonowani paletą Willumsena, operującego w ich odczuciu barwami zbyt surowymi<sup>50</sup>, czasem „wręcz przykrymi”, jak twierdził Podoski<sup>51</sup>. „Barbarzyńskie porażenie żółcizną” – skwitował swoje wrażenia Pruszkowski<sup>52</sup>, a Stanisław Ciechomski dodał: „jego symbolika jest nieszczerą, anegdotyczną”<sup>53</sup>. Być może oceny te byłyby łagodniejsze, gdyby warszawscy komentatorzy ujrzeni kompozycje Willumsena w perspektywie „witalizmu” – nurtu, który Zahle pominął w swym eseju. W witalizmie, tendencji pokrewnej symbolizmowi i ekspresjonizmowi, metafizyczne tęsknoty i psychologiczna introspekcja, panteistyczne postawy i projektowane na naturę emocje twórców ustąpiły miejsca fascynacji ludzkim ciałem, zdrowym, silnym, witalnym, wpisanym w rytmy przyrody, bądź współlistniały z nią<sup>54</sup>. Niemniej jednak Zahle

---

<sup>47</sup>Wallis, *Sztuka duńska*, s. 5.

<sup>48</sup>Weinzieher, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 8.

<sup>49</sup>[www.jfwillumsensmuseum.dk/](http://www.jfwillumsensmuseum.dk/); dostęp: 20.04.2016

<sup>50</sup>Bajkowski, *Sztuka duńska w I.P.S-ie*, s. 7.

<sup>51</sup>Podoski, *Sztuka duńska w IPS*, s. 5; Zrębowicz, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 253-254.

<sup>52</sup>Pruszkowski, *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 7.

<sup>53</sup>stc., *Wystawa sztuki duńskiej w I.P.S-ie*, „Myśl Polska” 1936, nr 5, s. 8.

<sup>54</sup>Witalizm był artystycznym nurtem europejskim, szczególnie silnym w krajach nordyckich i w Niemczech, rozwijającym się w latach 1890-1940. Wyrastał z filozoficznych założeń Friedricha Nietzschego i naukowej teorii niemieckich filozofów przyrody Hansa Driescha i Ernsta Haeckela. Promował koncepcję człowieka jako witalnego organizmu nierozłącznie związanego z naturą (Jackson (red.), *Nordic Art*, s. 19; Gertrud Hvidberg-Hansen, Gertrud Oelsner (red.), *The Spirit of Vitalism. Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890-1940*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen 2011). Spośród polskich krytyków

wspominał w katalogowym wstępie o kolonii artystycznej Fynboeme, czynnej na wyspie Funen (Fionji), której członkowie wytyczyli drogę nurtowi witalistycznemu. Pokazane w IPS prace – *Ślizgawka* (1901) Petera Hansena i *Tęcza* (1933) Johanna Larsena, „malarza ptaków”<sup>55</sup> – zaświadczały o kulcie młodości i fizycznej sprawności, o afirmacji życiodajnej mocy przyrody. W swej otwartości na naturę fioniści, jak nazwali członków tej kolonii polscy krytycy<sup>56</sup>, wiele zawdzięczali swemu wspólnemu mentorowi, Kristianowi Zahrtmannowi, który kontestując akademicki system nauczania, stymulował artystyczny indywidualizm swych uczniów<sup>57</sup>. Fioniści byli także określani mianem „malarzy chłopów”, gdyż to codzienne życie nierozłącznie związanych z rodzimą przyrodą wieśniaków uznawali za najatrakcyjniejszy motyw artystyczny. Struckmann zaprezentował w Warszawie prace kilku jeszcze przedstawicieli tego środowiska: *Wiosnę* (1891-1893) Fritza Syberga, *Nadciągającą burzę we fiordzie Roskilde* (1919-1929) i *Kurhan nad morzem* (1913) Poula S. Christiansena, *Wiosenne plugi* (1933) i *Ogród. Wczesne lato* (1934) Karla Schou oraz *Ranek w osiedlu podmiejskim* (1908) Petera Rostrupa Bøyesena – obrazy malowane w plenerze, uderzające świeżością ujęcia, oddające „prawdę” sytuacji i krajobrazu w konwencji zmodernizowanego, pokrewnego koloryzmowi realizmu<sup>58</sup>. Impresjonistycznej postawy dopatrywał się w ich pracach Husarski, nie zastanawiając się nad odmiennością duńskiego wariantu tej ponadnarodowej tendencji.

II. 329. Peter Hansen, *Bawiące się dzieci. Plac Enghare*, 1907-1908

II. 330. Fritz Syberg, *Wiosna*

Zahle nie przeczył silnemu oddziaływaniu na duńską sztukę francuskiego impresjonizmu, począwszy od 1910 r., jak utrzymywał<sup>59</sup>, a więc w okresie, gdy we Francji była to już formuła przebrzmiała. Jako egzemplifikację tego zjawiska wskazał prace Sigurda Swanego, Axela Bentzena, Olafa Rudego, Aksela Pedera Jensena i Olufa Høsta, malarzy, jak podkreślił, posługujących się czystymi tonami chromatycznymi. W świetle dzisiejszej

---

określenia „witalizm” użył Mieczysław Skrudlik, paradoksalnie jednak w odniesieniu do sztuki łotewskiej, którą przeciwstawił sztuce duńskiej. „W scenach wiejskich i w charakterze typów ludowych, witalizm artystów łotewskich przypomina najzupełniej bujną sztukę flamandzką XVII wieku, zwłaszcza Jordaensa” – pisał krytyk (*Recenzje z wystaw stołecznych*, „Kultura” 1936, nr 3, s. 3).

<sup>55</sup> en.wikipedia.org/wiki/Johannes\_Larsen dostęp: 20.04.2016

<sup>56</sup>Weinzieher, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 8.

<sup>57</sup>K. W., *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 6.

<sup>58</sup>Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*, s. 6.

<sup>59</sup>Zahle, *Malarstwo duńskie*, s. 16.

historiografii sztuki z kwalifikacją tą nie do końca można się zgodzić. Swane przekraczał niewątpliwie impresjonistyczne wzorce, wpisując się w tendencje postimpresjonistyczne (niekiedy wręcz fowistyczne). Swoistą formułę dekoracyjnego koloryzmu wypracował w swej dojrzałej twórczości także Bentzen, malujący początkowo w konwencji realistycznej i impresjonistycznej. Pokazany w IPS *Ogród szpitalny* (1925) stanowił przykład geometryzującego upraszczania form i kontrastowego zderzania żywych barw. W ramy kolorystycznych tendencji nieomylnie wpisał prace Bentzena Tadeusz Pruszkowski<sup>60</sup>. W kategoriach wręcz modernistycznych – „powrotu do czystego malarstwa i do zagadnień faktury” analizował obraz Christiansena *Portret malarza Nielsa Larsena-Stevnsa* Wacław Husarski<sup>61</sup>. Podobnego zdania był Roman Zrębowicz, który optował za brakiem prawdziwego impresjonizmu w duńskim malarstwie; dostrzegł natomiast silne impulsy czerpane przez Duńczyków, Bentzena, Rudego i Jensena, z fowizmu i cezannizmu<sup>62</sup>. O ożywym wpływie francuskiego modernizmu na duńską sztukę pisał też Michał Weinzieher, w Matisse upatrując główne źródło inspiracji<sup>63</sup>. Obok Matisse’a wymienił jednak krytyk Constanta Permekego, Belga operującego mroczną gamą barw i swobodnym duktem pędzla, opisującym ascetyczne formy. Wskazując główną postać flamandzkiego ekspresjonizmu jako punkt odniesienia, Weinzieher dał wyraz trafnej intuicji, iż duński modernizm stymulowały, obok fowizmu, różne modusy europejskiego ekspresjonizmu.

II. 331. Axel Bentzen, *Ogród szpitalny*

II. 332. Olaf Rude, *Widok z pracowni artysty na Bornholm*

Urodzony w Estonii Olaf Rude należał do czołowych reprezentantów pierwszej fali duńskiej awangardy. Zarówno podróż do Paryża w 1911 r., jak i znajomość prywatnych duńskich kolekcji sztuki przyczyniły się do zasymilowania przez Rudego malarskich formuł obrazowania określani Cézanne’a i Matisse’a oraz syntetycznego kubizmu<sup>64</sup>. Malowane od 1919 r. na wyspie Bornholm pejzaże artysta upraszczał i nasycił intensywną chromatyką, zyskując markę „duńskiego Matisse’a”<sup>65</sup>. Wyselekcjonowane na warszawską wystawę bornholmskie pejzaże Rudego były paradygmatyczne dla złagodzonego już w swej

<sup>60</sup>Pruszkowski, *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 7.

<sup>61</sup>Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*, s. 6.

<sup>62</sup>Zrębowicz, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 253-254.

<sup>63</sup>Weinzieher, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 8.

<sup>64</sup>Terman Frederiksen, *Early Modernism*, w: *From the Golden Age to Early Modernism*, s. 5.

<sup>65</sup>[en.wikipedia.org/wiki/Olaf\\_Rude](http://en.wikipedia.org/wiki/Olaf_Rude); dostęp: 20.04.2016

eksperymentatorskiej pasji modernizmu. Z kolei zaprzyjaźniony z Rudem Aksel Peder Jensen wykazywał szczególne przywiązanie do północnych rejonów Jutlandii, do zimowych i jesiennych, wietrznych i słotnych krajobrazów, ożywionych na płótnie intensywną kolorystyką i zróżnicowaną fakturą, inspirowaną płótnami Vincenta van Gogha<sup>66</sup>. O stosowaniu przez artystę „szerokich, suchych plam czystych kolorów” i „surowo przemyślanej kompozycji” z uznaniem pisał Stanisław Ciechowski<sup>67</sup>.

Pod wpływem van Gogha kształtował swą postawę artystyczną także Oluf Høst, uznawany za duńskiego ekspresjonistę<sup>68</sup>. Urodzony na Bornholmie, po studiach w Kopenhadze powrócił w 1929 r. na rodzinną wyspę, gdzie namalował niezliczone widoki miasteczka Gudhjem, portu Nørresand i farmy Bognemark, miejsc uchwyconych w różnych warunkach atmosferycznych i w zmiennym świetle. Na prosty, pospolity motyw wiejskiej zagrody, którego wariant prezentowany był na ekspozycji w IPS (*Zagroda chłopska*, 1934), Høst projektował własne stany emocjonalne, akcentując ekspresyjne walory barwy i rozluźnionej faktury. Pruszkowski z nieomylną intuicją dostrzegł w jego pracach „połączenie impresjonizmu z ekspresjonizmem jako założenie”<sup>69</sup>. Respektując w pełni ekspresjonistyczne predylekcje Høsta, miał jednak zastrzeżenia co do jego umiejętności warsztatowych. „Z uczucia i talentu kolorysta bardzo dobry, obciąża niektóre swoje obrazy słońcami, formowanymi z farby i tylko z farby, czym niepotrzebnie [...] psuje dobre obrazy. W *Zagrodzie chłopskiej*, będącej bardzo udanym kolorystycznie, olbrzymim szkicem użył Oluf Høst mieszaniny sienny palonej z czernią słoniową. Kombinacja ta z reguły skazana jest na popękanie; tak się też stało [...]”<sup>70</sup>. Choć sam był rzecznikiem neorealizmu opartego na muzealnych wzorach, Pruszkowski potrafił docenić ekspresyjne walory malarstwa daleko odbiegającego do własnych priorytetów estetycznych. Dlatego też zachwycił się zamasyście malowanymi kompozycjami religijnymi Kraestena Iversena<sup>71</sup>.

## II. 333. Kraesten Iversen, *Chrystus na jeziorze Genezareth*, 1931

Iversena przedstawił Zahle jako malarza zafascynowanego barwami lata opromieniającymi Bornholm, wyspę, która przyciągała twórców z nieodpartą siłą. W salach

---

<sup>66</sup> Zob. en.wikipedia.org/wiki/Axel\_P.\_Jensen; dostęp: 20.04.2016. Roman Zrębowicz widział w malarstwie Jensena koligacje z fowistycznymi pracami Vlamincka (*Wystawa sztuki duńskiej*, s. 253-254).

<sup>67</sup>stc., *Wystawa sztuki duńskiej w I.P.S-ie*, s. 8.

<sup>68</sup> en.wikipedia.org/wiki/Oluf\_Høst; dostęp: 20.04.2016

<sup>69</sup>Pruszkowski, *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 7.

<sup>70</sup>Ibidem.

<sup>71</sup>Ibidem.

IPS można było jednak obejrzyć jedynie Iversenowskie interpretacje biblijnych motywów *Chrystus na jeziorze Genezareth* (1931), *Tobiasz z rybą* (1933) i *Cudowny połów ryb* (1927), kompozycje o monumentalnym zakresie i idiosynkratycznej stylistyce, bliskiej poetyce ekspresjonizmu. Ekspresjonistyczny nerw w kompozycjach Iversena nie uszedł uwadze Wallisa i Husarskiego, który uznał artystę za najwybitniejszego reprezentanta współczesnej sztuki sakralnej w Królestwie Danii<sup>72</sup>. Także Mieczysława Skrudlika uderzyła w obrazach Iversena stężona ekspresja, wyróżniająca się na tle prezentowanych w IPS prac<sup>73</sup>. „Jest to właściwie jedyny artysta na wystawie o naprawdę pogłębionej, poważnej i ciekawej wizji kolorystycznej. Nieobojętnym wydaje mi się fakt, że te najwybitniejsze z pokazanych dzieł duńskiego współczesnego malarstwa, są treści religijnej” – pisał z kolei Wiktor Podoski, skądinąd zde gustowany poziomem malarstwa gości<sup>74</sup>.

Dołączając do sylwetki Iversena, twórcy uprawiającego równolegle kilka dyscyplin artystycznych, nazwisko Haralda Hansena, Zahle poruszył temat sztuki monumentalnej, dekoracyjnych założeń realizowanych w budynkach użyteczności publicznej przy finansowym wsparciu rządu i Funduszu Nowo-Carlsbergskiego. Kwestia sztuki monumentalnej, pełniącej ważne funkcje społeczne: edukacyjne, propagandowe i estetyczne, oraz stymulującego jej rozwój mecenatu, była szeroko dyskutowana w Europie lat 20. i 30. wraz z hasłem „powrotu do ładu”, tezami neohumanizmu i postulatami tworzenia autentycznej więzi między artystą a społeczeństwem masowym<sup>75</sup>. W okresie międzywojennym ludność duńska podlegała szybkim procesom demokratyzacji i modernizacji, oczekując również nowych rozwiązań na polu kultury. Zahle zasygnalizował więc palące problemy współczesności: efektywną komunikację między rządowymi agendami, prywatnymi patronami, środowiskiem artystycznym i szeroką publicznością oraz nobilitację sztuk użytkowych – scenografii, grafiki, ilustracji książkowej, mozaiki i ceramiki. Kwestie polityki kulturalnej w Danii omówił szerzej komisarz wystawy Erik Struckmann w wywiadzie udzielonym Jadwidze Puciacie-Pawłowskiej. „Kraj nasz nie wie, co to kryzys. Sztuka uznawana jest przez rząd i społeczeństwo za czynnik o wysokiej wadze kulturalnej. Muzea państwowe mają specjalnie szeroko zakrojony budżet, przy czym osobne fundusze przeznaczone są na muzea prowincjonalne. Wielkie też sumy łożone są na dekorowanie gmachów publicznych, na freski w kościołach [...]. Dziełem zakrojonym na wielką skalę jest też dekoracja malarska nowego zamku królewskiego w Kopenhadze [...] Opiekę nad sztuką

<sup>72</sup>Wallis, *Sztuka duńska*, s. 5; Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*, s. 6.

<sup>73</sup>Mieczysław Skrudlik, *Recenzje z wystaw stołecznych*, s. 3.

<sup>74</sup>Podoski, *Sztuka duńska w IPS*, s. 5.

<sup>75</sup>Por. rozdz. *Zwrot ku przeszłości*.

roztacza nie tylko państwo i rząd, lecz i bogaty przemysł prywatny. Wielką akcją w tym względzie prowadzą przede wszystkim dwa olbrzymie browary Carlsbergów” – wymieniał kolejne ogniwa strategii podnoszenia poziomu edukacji estetycznej Duńczyków Struckmann<sup>76</sup>. Zarysował tym samym obraz współpracy różnych instytucji i środowisk tak owocnej, że godnej pozazdroszczenia, jak zauważyła Puciata-Pawłowska, w Polsce zmagającej się z ciągłym niedoborem finansów w sferze kultury.

W swej syntezie dziejów rodzimej sztuki Zahle nie pominął wprawdzie wczesnego modernizmu, lecz wyeliminował tendencje najbardziej radykalne, zwłaszcza niektóre idiomy ekspresjonizmu oraz eksperymenty kubistyczne i postkubistyczne<sup>77</sup>. Taką strategię narodowej autoprezentacji za granicą potwierdził zrealizowany przez Struckmanna scenariusz wystawy. W rozmowie z Puciatą-Pawłowską Struckmann otwarcie potwierdził decyzję o anihilacji skrajnego awangardyzmu: „Przeszliśmy przez ekspresjonizm, futurizm i kubizm, lecz wszystko to już poza nami; eksperymentowanie zastąpione zostało dążeniem do poszukiwania własnego wyrazu; mamy nawet i sztukę abstrakcyjną, ale moim zdaniem lepiej, żeby została w domu” – konstataował komisarz, dając wyraz nacjonalistycznej linii bieżącej polityki kulturalnej w kraju<sup>78</sup>.

Zahle natomiast skupił się w swym eseju na tym subnurcie modernizmu, który był skoligacony z fowizmem czy szerzej pojętym koloryzmem. Spośród włączonych do ekspozycji malarzy silne oddziaływanie postimpresjonizmu, cezannizmu i intymizmu można było dostrzec w pracach Georga Jacobsena, który przebywał we Francji w latach 1919-1935<sup>79</sup>. Zahle nie wymienił wprawdzie kilku tak znaczących kolorystów jak Edvard Weie, Karl Isakson i Erik Raadal, lecz wyeksponował sylwetkę Haralda Giersinga, emblematyczną postać klasycznej moderny duńskiej, zwierającej szyki od ok. 1910 r. Giersing bezwarunkowo odrzucił przedstawieniowe konwencje realizmu i naturalizmu na rzecz eksperymentu z barwą i linią, konstytutywnymi elementami malarskiego języka, które stopniowo traciły funkcję deskrypcyjną wobec pozaartystycznej rzeczywistości na rzecz autonomizacji kompozycji plastycznej. Po przyjeździe do Paryża w 1906 r. za swych mistrzów obrał Gauguina, Édouarda Maneta, Cézanne’a i Paula Signaca; następnie zachwycili go fowiści, André Derain,

---

<sup>76</sup>Jadwiga Puciata-Pawłowska, *O sztuce duńskiej (Rozmowa z komisarzem wystawy)*, „Pion” 1936, nr 17, s. 8.

<sup>77</sup> Krytyk nie wspominał też o formującym się w Danii od 1934 r. nurcie surrealizmu, w którym już na samym początku istnienia nastąpił rozłam na zwolenników figuracji (Vilhelm Bjerke-Petersen, Wilhelm Freddie) i rzeczników abstrakcji (Richard Mortense, Ejler Bille).

<sup>78</sup>Ibidem, s. 8.

<sup>79</sup> en.wikipedia.org/wiki/Georg\_Jacobsen; dostęp: 20.04.2016

Otho Friesz i Georges Braque<sup>80</sup>. Ostatecznie wypracował własną formułę malarstwa o rozluźnionej fakturze, płasko kładzionej plamie barwnej i wyrazistym, uogólniającym formy konturze. Znamienna dla jego prac z lat 20. wąska chromatyka, zdominowana przez tony szarości i czerni, kontrapunktowane niekiedy żółcienią, bliższa była jednak poetyce ekspresjonizmu niż feerii barw na fowistycznych płótnach. Te właśnie cechy morfologiczne – płaską plamę barwną, rezygnację z walorowego modelunku, szkicowość faktury – skrytykował Wiktor Podoski, uznając je za charakterystyczne dla współczesnego malarstwa duńskiego<sup>81</sup>, w wielu przypadkach dającego się zakwalifikować jako ekspresjonistyczne. Koligacje duńskiego malarstwa z niemieckim ekspresjonizmem w negatywnym świetle postrzegał Michał Weinzieher, pisząc o brutalizacji barw i prymitywizacji form jako o konsekwencji ulegania niemieckim wpływom<sup>82</sup>.

Il. 334. Herald Giersing, *Stojący akt we wnętrzu*, 1908

Il. 335. Harald Giering, *Sąd Parysa*, 1909

Il. 336. Jens Sønnergaard, *Utopiony rybak*, 1932

Il. 337. Jens Sønnergaard, *Pejzaż zimowy w regionie Thy*, 1926

Tymczasem to ekspresjonizm był jednym z najciekawszych aspektów wystawy w IPS, niezaznaczony wprawdzie w aranżacji ekspozycji jako odrębny nurt, ale możliwy do uchwycenia w poszczególnych pracach. Ani Struckmann, ani Zahle nie nakreślili profilu tego nurtu, choć w kontekście sztuki europejskiej – niemieckiej czy belgijskiej, duński ekspresjonizm miał wyraźnie odrębny charakter<sup>83</sup>. Zahle preferował stosowanie w historiograficznym dyskursie kategorii artystycznej generacji zamiast porządkowania materiału w obrębie poszczególnych kierunków. Do pokolenia klasycznych modernistów zaliczył m.in. Ernsta Zauthena, Nielsa Lergaarda i Jensa Sønnergaard, twórców znacznie się między sobą różniących w estetycznych upodobaniach, jak sam zauważył, lecz w dużym stopniu zainteresowanych malarstwem pejzażowym. To właśnie twórczość Sønnergaard,

---

<sup>80</sup> Zob. [en.wikipedia.org/wiki/Harald\\_Giersing](http://en.wikipedia.org/wiki/Harald_Giersing); dostęp: 20.04.2016. Terman Frederiksen, *Symbolism*, s. 4-5.

<sup>81</sup> Podoski, *Sztuka duńska w IPS*, s. 5.

<sup>82</sup> Weinzieher, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 8.

<sup>83</sup> O wewnętrznej różnorodności tego nurtu mogłyby zaświadczyć także obrazy Olafa Hartmanna, Jensa Adolfa Jerichau (zafascynowanego stylistyką El Greca) czy Erika Hoppego, nieuwzględnione w scenariuszu zgodnie z przekonaniem komisarza, że ekspresjonizm duński to fenomen przebrzmiały i nieistotny. Włączenie do ekspozycji prac Hartmanna i Jerichau czy kompozycji Edvarda Weiega, spirytualisty akcentującego ekspresyjną moc kolorów i ich muzyczny potencjał, mogłoby uzmysłwić warszawskiej publiczności, na ile duńscy modernści byli przywiązani do tradycyjnych tematów, biblijnych i mitologicznych, motywów, które parafrazowali, nadając im nowy kształt plastyczny.

malarza pozostającego pod silnym wpływem Edvarda Muncha, wzmocniła znacząco w latach 20. i 30. ekspresjonistyczne tendencje w sztuce duńskiej. Søndergaard, jak zaznaczył Zahle, chętnie transponował na płótno krajobrazy z rodzinnych stron – północno-zachodniego obszaru Jutlandii, malując miękkim, swobodnym duktem pędzla na podobieństwo obrazowania Muncha. Dekadencka tematyka Norwega i jego zdeformowane pod wpływem egzystencjalnego cierpienia pejzaże, odcisnęły niezatarte piętno na wyobraźni kilku jeszcze Duńczyków; prócz Søndergaarda reminiscencje ekspresjonizmu Muncha czytelne były w międzywojennej twórczości Nielsa Lergaarda, którego silnie zsyntetyzowany, posępny *Krajobraz wieczorny z dziećmi* (1934) można było oglądać w IPS. Polscy krytycy nie brali jednak pod uwagę bliskich relacji między Danią i Norwegią, państw do 1814 r. połączonych unią polityczną<sup>84</sup>. Stąd też nie wskazywali na istnienie silnych więzi kulturowych między tymi dwoma narodami Północy. Lergaard przebywał w Norwegii przez wiele lat, zanim w latach 20. osiadł na Bornholmie, gdzie malował posępne w kolorystyce, symbolicznie nośne pejzaże. Nordycką wizję natury groźnej i niszczycielskiej można było odnaleźć także w prezentowanym w Warszawie pejzażu Ernsta Zeuthena *Słońce nad kamieniami* (1932). O mocnych zderzeniach chromatycznych pisał w odniesieniu do obrazowania Zeuthena Wacław Husarski<sup>85</sup>. Tytus Czyżewski zaś, artysta i krytyk zdradzający w latach 30. kolorystyczne inklinacje, krytykował intensywność barw i siłę kontrastów w obrazowaniu duńskich modernistów, zarzucając im brak wyrafinowania i warsztatowej finezji, walorów znanych mu z malarstwa tak wpływowych mistrzów jak Matisse i Bonnard. Czyżewski puentował swą nieprzychylną ocenę słowami: „obrazy duńskie robią wrażenie czegoś niekompletnego, malarsko niedopowiedzianego. Gwałtowność i ostrość kolorów, technika często zaniedbana i brak wypracowania w materiale cechują płótna malarzy duńskich”<sup>86</sup>.

II. 338. Niels Lergaard, *Dwie kobiety*, 1936

II. 339. Niels Lergaard, *Widok morza. Zima*, 1934

Ekspresjonistyczny paradygmat występował też w dojrzałej twórczości Vilhelma Lundstrøma, artysty, który w 1918 r. zainicjował w Danii nurt kubistyczny<sup>87</sup>. O awangardowym profilu postawy młodego Lundstrøma zdecydował długi pobyt artysty we

---

<sup>84</sup>Jackson (red.), *Nordic Art*, s. 12.

<sup>85</sup>Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*, s. 6.

<sup>86</sup>Tytus Czyżewski, *Wystawa sztuki duńskiej w I.P.S.-ie.*, s. 3.

<sup>87</sup>[en.wikipedia.org/wiki/Vilhelm\\_Lundstrøm](http://en.wikipedia.org/wiki/Vilhelm_Lundstrøm); dostęp: 20.04.2016



Francji w latach 20., gdy jego uwaga była skoncentrowana na sztuce Cézanne'a, Picassa i Braque'a. Początkowo konstruował kolaże z fragmentów porzuconych, drewnianych skrzyń, w późnych latach 20. zaś tworzył pokrewne purystycznej estetyce martwe natury i klasycyzujące, monumentalne w wyrazie akty. Warszawska publiczność nie miała jednak okazji poznać prowadzonych przez Lundströma eksperymentów z formą, gdyż w salach IPS można było zobaczyć jedynie jego figuratywny obraz *Model* z 1931 r. Podobnie nie pokazano warszawiakom kubistycznych i adaptujących maszynistyczną estetykę Fernanda Légera kompozycji Jaisa Nielsena<sup>88</sup>, *quasi-kolaży* Olafa Rudego, konstruktywistycznych i abstrakcyjnych obrazów Franciska Clausena czy asymilujących dekoracyjne, postkubistyczne rozwiązania André Lhote'a prac Williama Scharffa.

## II. 340. Vilhelm Lundström, *Śniadanie na trawie*, 1920

Większość warszawskich komentatorów podchwyciła natomiast problem zgaszonej kolorystyki, charakterystycznej, jak sądzili, dla sztuki nordyckiej. Ton tej dyskusji nadał Zahle, pisząc o artystach najmłodszej generacji, którzy mimo kolorystycznej orientacji mieli dawać wyraz „swoistej duńskiej nucie”<sup>89</sup>. Jakie czynniki decydowały o tej swoistości w ujęciu krytyka? Przede wszystkim geoklimatyczne. „Długi czas zimowy – pisał Zahle – przynosi Danii wiele ponurych dni, gdy światło skąpo i tylko na kilka godzin przesącza się przez gęste chmury. Zima to szary czas, rzadko przerywany mroźnym jasnym blaskiem słonecznym, a jeszcze rzadziej białym śniegiem, który zazwyczaj prędko znika”<sup>90</sup>. To fragment katalogowego wstępu najczęściej cytowany przez polskich krytyków, szczególnie tych, którzy chcieli utwierdzić się w przekonaniu, że to klimatyczna aura Północy nadaje duńskiej sztuce szczególny charakter<sup>91</sup>. Zahle wyraźnie jednak wskazał na istniejący w rodzimym malarstwie dualizm. „Lecz gdy lato znów nadejdzie, prawie wszyscy malarze ulegają pokusie wolnej przyrody i wychodzą, aby odtwarzać krótkotrwałe życie barw” – kontynuował<sup>92</sup>. Podsumowując swe rozważania o duńskiej odrębności w sztuce, konstatował zaś zgodnie z założeniami filozofii sztuki Hippolyte'a Taine'a:

---

<sup>88</sup>Terman Frederiksen, *Early Modernism*, s. 5.

<sup>89</sup>Zahle, *Malarstwo duńskie*, s. 16.

<sup>90</sup>Ibidem.

<sup>91</sup>Podobną perspektywę interpretacyjną sztuki krajów nordyckich przyjęli niektórzy współcześni badacze (Leena Ahtola-Moorhaose, Carl Tomas Edam, Birgitta Schreiber (red.), *Lumières du Nord: la peinture scandinave 1885-1905*, Paris 1987).

<sup>92</sup>Zahle, *Malarstwo duńskie*, s. 16.

Trzeba przynajmniej z opowiadania znać łagodny klimat duńskiej krainy wysp, aby całkowicie zrozumieć duńską sztukę malarską. U niektórych malarzy spotykamy subtelne oddanie lekkiej szarugi, u innych namiętny kult tych szczęśliwych godzin lata, gdy pod wpływem słońca wybuchają bardziej płomienne barwy. Duński klimat zezwala czasem malarzowi osiągać mocne i gwałtowne zestawienia, lecz wnikliwe odtwarzanie odcieni pewnej ograniczonej gamy jest także godnym, a może najbardziej charakterystycznym – zadaniem duńskiej sztuki malarskiej<sup>93</sup>.

Ten trop myślowy podchwycili niektórzy warszawscy recenzenci, przypisując nordyckiemu klimatowi istotniejsze znaczenie niż przeobrażeniom czysto artystycznym, stymulowanym fascynacjami sztuką Gauguina, van Gogha, Cézanne'a, Matisse'a, Deraina, Braque'a czy Muncha<sup>94</sup>. Do tego grona komentatorów należał Konrad Winkler, były awangardysta, który docenił wprawdzie kolorystyczne predylekcje Olufa Høsta, Sigurda Swanego i Kraestena Iversena, lecz dominującą tendencję widział w stosowaniu zgaszonej chromatyki odpowiadającej geoklimatycznym warunkom północnej Europy<sup>95</sup>. Domniemany brak kolorystycznej wrażliwości Duńczyków złożył na karb wyspiarskiego klimatu także Michał Weinzieher<sup>96</sup>.

Do geoklimatycznej opcji dołączył też Mieczysław Skrudlik, powtarzając za Zahlem tezę o preferencyjnym traktowaniu przez duńskich malarzy przedstawięń we wnętrzach ze względu na długotrwałą, „czarną”, jak to kreślił, bezsłoneczną i bezśnieżną zimę<sup>97</sup>. Klimatyczną optykę zastosował nawet do przełomu modernistycznego, z pominięciem fascynacji Duńczyków nowoczesnym językiem plastycznym Francuzów. „Obrazy malowane latem są traktowane szkicowo, pospiesznie. [...] Letnie światło słoneczne, po szarzyźnie zimy, działa drażniąco na soczewkę, stąd pochodzi jaskrawa surowość barw duńskich modernistów” – podsumowywał kolorystyczne eksperymenty duńskiej awangardy Skrudlik<sup>98</sup>. Ostatecznie za dominującą tendencję w duńskiej sztuce uznał realizm, choć w sposób nietypowy dla egzegezy tej sztuki, nadał mu profil mieszczański, nie ludowy. Ludowy charakter, dla kontrastu, miała w jego oczach pokazywana w tym samym czasie w Zachęcie sztuka łotewska. Podejmując komparatystyczny trop, krytyk odwołał się do stereotypu nordyckiej „szarości”. „W stosunku do szarej sztuki duńskiej malarstwo łotewskie

---

<sup>93</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>94</sup> K. B., *Wystawa sztuki duńskiej w Warszawie otwarta przez P. Prezydenta Rzplitej*, s. 5.

<sup>95</sup> K. W., *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 6.

<sup>96</sup> Weinzieher, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 8.

<sup>97</sup> Skrudlik, *Recenzje z wystaw stołecznych*, s. 3.

<sup>98</sup> Ibidem.

promienieje siłą i dynamiką barw” – podkreślał<sup>99</sup>.

Rzeczywiście w odniesieniu do malarstwa łotewskiego nie sposób było użyć kliszy nikłej wrażliwości kolorystycznej jako cechy typowej dla mieszkańców Północy<sup>100</sup>. Dla baczących obserwatorów artystycznych zjawisk paleta Północy przestała więc być tożsama z gamą szarości, błękitów i czerni, sprzyjającą symbolicznym konotacjom<sup>101</sup>; przeciwnie, mogła obejmować także barwy jaskrawe, mocne i nasycone, ekspresyjnie nośne, choć nie tak wyrafinowane jak zestroje w malarstwie francuskiego modernizmu<sup>102</sup>. Wiktor Podoski przyjął optykę przeciwstawną wobec kolegów po piórze, akcentując sugerowany przez Zahlego dualizm w sztuce duńskiej. „Ten kraj północny i chłodny, łagodny klimat duńskich wysp, jakże wpływa na ukształtowanie się rodzaju ich malarstwa? Nie sądźmy zbyt pośpiesznie; obok obrazów spokojnych, nikłych i ubogich w kolorze, spotykamy malowidła o gamie przesadnie jaskrawej, czasem zgoła nieopanowanej” – pisał krytyk<sup>103</sup>. Geoklimatyczna kategoryzacja w sztuce okazała się więc nie w pełni adekwatna. Zarówno w malarstwie łotewskim, jak i duńskim z bogatą gradacją szarości, oddających zimne, północne światło, współistniał eksperyment z intensywną chromatyką i wyrazistym kontrastem tonów.

Paradygmat narodowej odrębności w sztuce, niezarysowany wyraziście w odniesieniu do malarstwa, nie został też zaakcentowany w omówieniu duńskiej rzeźby autorstwa V. Torlaciusa-Usingsa<sup>104</sup>. W tej dziedzinie emblematyczną postacią zarówno dla duńskiego historiografa, jak i dla polskiej krytyki był Bertel Thorwaldsen, niekwestionowany mistrz neoklasycyzmu, nurtu o ponadnarodowym zasięgu i uniwersalnych kanonach przedstawieniowych<sup>105</sup>. Polski odbiorca nie dostrzegł więc w rzeźbie Thorwaldsena materialnego upostaciowienia duńskiej tożsamości; stanowiła ona raczej namacalny dowód polsko-duńskich relacji w sferze kultury. Niejedną recenzję otwierała uwaga, że ramę dla duńskiej ekspozycji wyznaczają dwa warszawskie pomniki dłuta Thorwaldsena – statua Mikołaja Kopernika i konny posąg księcia Józefa Poniatowskiego, usytuowane w niewielkiej

---

<sup>99</sup>Ibidem.

<sup>100</sup>Por. rozdz. *Łotewskość. Etnosymbolizm i neorelaizm w sztuce*.

<sup>101</sup>Jackson (red.), *Nordic Art*, s. 21.

<sup>102</sup>Stefania Podhorska-Okołów ostatecznie przekreśliła stereotypowy sposób myślenia o sztuce narodów Północy. „Dwa narody nadmorskie o zbliżonych warunkach klimatycznych wydają sztukę zupełnie odmienną” pisała krytyczka. S. P. O., *Wystawa sztuki duńskiej*, „Bluszcz” 1936, nr 16, s. 13.

<sup>103</sup>Podoski, *Sztuka duńska w IPS*, s. 5. Tego samego zdania była Stefania Podhorska-Okołów (S. P. O., *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 12-13).

<sup>104</sup>V. Torlacius Usings, *Rzeźba duńska*, w: *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 28-31.

<sup>105</sup>Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*, s. 6; Czyżewski, *Wystawa sztuki duńskiej w I.P.S.-ie.*, s. 3.

odległości od gmachu IPS<sup>106</sup>. Kontekstualizując galeryjną wystawę w przestrzeni miejskiej (jak byśmy dziś powiedzieli), komentatorzy dopełniali scenariusz nieobejmujący prac Thorwaldsena i jego kontynuatorów oraz tworzyli dogodny punkt odniesienia dla rozważań na temat przełamania i reinterpretowania klasycystycznej tradycji. Pod koniec XIX stulecia, wraz ze zmianą kierunku artystycznych podróży Duńczyków, odwiedzających teraz chętniej Paryż niż Rzym, rozpoczął się odwrót od silnie skonwencjonalizowanego idiomu rzeźbiarskiego Thorwaldsena na rzecz tendencji realistycznych. Punktem zwrotnym było w tym względzie zakupienie przez Carla Jakobsena, właściciela browaru Carlsberg, filantropa, kolekcjonera sztuki i założyciela kopenhaskiej gliptoteki (Ny Carlsberg Glyptotek), imponującego zbioru rzeźb Auguste'a Rodina i Constantina Meuniera, dzieł torujących drogę weryzmowi. Na tych wzorach, jak wskazał Usings, zaczęło się ok. 1910 r. formować nowe pokolenie duńskich rzeźbiarzy. Dolną cezurę chronologiczną warszawskiej ekspozycji rzeźby wyznaczała jednak praca symbolistyczna, „w guście epoki, w jakiej powstała”, jak to oględnie określił Pruszkowski<sup>107</sup> – *Śmierć i matka* (1892) Nielsa Hansena Jacobsena, alegoryczna kompozycja przedstawiająca w steatralizowanej konwencji personifikację śmierci porwijącą dziecko matce, która w akcie rozpaczony przywarła skulona do ziemi. Ta plastyczna ilustracja baśni Hansa Christiana Andersena *Historia o matce* nie wzbudziła entuzjazmu warszawskich komentatorów<sup>108</sup>. Usings, przeciwnie, przyznał Jacobsenowi priorytetową pozycję wśród rodzimych rzeźbiarzy przełomu XIX i XX w., mając zapewne w pamięci inne jeszcze, prawdopodobnie nieznane polskim krytykom dzieła Jacobsena, takie jak kultowy *Cień* (1897-98) – płynnie rozciągnięty tuż nad ziemią, niemal amorficzny, wieloprofilowy kształt, będący zaprzeczeniem statuarycznej zwartości rzeźby. Jensa Ferdinanda Willumsena, twórcę uprawiającego kilka dyscyplin artystycznych, przedstawił natomiast Usings jako protoplastę ekspresjonizmu. Krytyk przypomniał *Wielki relief* (1893-1928) – wielkoformatową, polichromowaną płaskorzeźbę autorstwa Willumsena, w której polu rzeźbiarz stłoczył, nie bacząc na wzajemne proporcje, wiele postaci odsyłających do różnych kultur – dzieło zaskakujące kompozycyjnym przeładowaniem i wizualną niekoherencją (dziś włączone do duńskiego kanonu sztuki). Ekspresjonistyczna kwalifikacja rzeźby Willumsena znalazła potwierdzenie w opinii Konrada Winklera, który w *Popiersiu dziecka* (1920) dostrzegł

---

<sup>106</sup>Podoski, *Sztuka duńska w IPS*, s. 5; Witold Bunikiewicz, *Wystawa sztuki duńskiej*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 88, s. 20-21; Zrębowicz, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 253-254; K. W., *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 6; Puciata-Pawłowska, *O sztuce duńskiej*, s. 8; Weinzieher, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 8; K. B., *Wystawa sztuki duńskiej w Warszawie otwarta przez P. Prezydenta Rzplitej*, s. 5.

<sup>107</sup>Pruszkowski, *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 7.

<sup>108</sup>Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*, s. 6; Bajkowski, *Sztuka duńska w I.P.S-ie*, s. 7.

odchodzenie od symbolistycznej retoryki ku zintensyfikowanej ekspresji<sup>109</sup>.

II. 341. Niels Hansen Jacobsen, *Śmierć i matka*, 1892

II. 342. Niels Hansen Jacobsen, *Cień*, 1897-1998

Zważywszy na bliską relację Willumsena z Gauguinem we Francji, uwagę polskich krytyków przykuwało nazwisko Jeana Gauguina, syna Paula ze związku z Dunką Mette-Sophie Gad, który w latach 20. zdobył uznanie jako twórca rzeźby ceramicznej o mitologicznych wątkach<sup>110</sup>. Prócz monstrów i hybrydycznych bestii młodego Gauguina interesowała tradycyjna tematyka i technika – rzeźbił akty i portrety odlewane w brązie<sup>111</sup>. W salach IPS można było obejrzeć typowe dla jego sztuki ceramiczne *Torso kobiece* (1930), glazurowaną *Pumę i węża* (1935) oraz brązowy biust malarza Carla Holsøego. Uznanie w oczach polskich recenzentów zdobyły także karykaturalne majoliki Jaisa Nielsena, godnie reprezentujące, zdaniem Husarskiego, słynne wyroby królewskiej fabryki porcelany w Kopenhadze<sup>112</sup>. Pruszkowski chwalił w tych figurynkach formułę groteskowo-prymitywizującej reinterpretacji biblijnych motywów: *Mojżesza z wężem*, *Pontiusa Pilatusa* i *Świętego Pawła zabijającego kłamstwa*<sup>113</sup>.

Usings zaakcentował w swej krótkiej syntezie nowoczesnej rzeźby duńskiej modernistyczny (a *de facto* realistyczny i neoklasycystyczny) przełom, jaki w jego rozumieniu nastąpił w 1910 r. Zmianę orientacji estetycznej Duńczyków zainicjował Kai Nielsen, rzeźbiarz warsztatowo wielostronny, równie sprawnie operujący marmurem, granitem, sztucznym kamieniem i brązem. W młodości zafascynowany sztuką Michała Anioła i Rodina, ostatecznie wypracował własny idiom rzeźbiarski, realizowany najpełniej w kobiecych aktach o zwartej bryle, pełnych kształtach, płynnym konturze i finezyjnie opracowanej anatomii, przy jednoczesnym zaakcentowaniu walorów użytego materiału<sup>114</sup>. Te cechy jego sztuki dobrze egzemplifikował na wystawie w IPS rozłożysty, kompozycyjnie

---

<sup>109</sup> K. W., *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 6. Zwiastuna ekspresjonizmu widział też w Willumsenie Stanisław Ciechowski (stc., *Wystawa sztuki duńskiej w I.P.S-ie.*, s. 8). Willumsen spędził wiele lat w Paryżu, gdzie na jego koncepcje rzeźbiarskie musiała oddziaływać wieloaspektowa twórczość Rodina, zarówno symbolistyczne kompozycje o erotycznych podtekstach, jak i werystycznie traktowane ludzkie wizerunki (en.wikipedia.org/wiki/Jens\_Ferdinand\_Willumsen; dostęp: 20.04.2016).

<sup>110</sup> Wallis, *Sztuka duńska*, s. 5; Pruszkowski, *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 7; Weinzieher, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 8.

<sup>111</sup> en.wikipedia.org/wiki/Jean\_René\_Gauguin; dostęp: 20.04.2016

<sup>112</sup> Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*, s. 6.

<sup>113</sup> Pruszkowski, *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 7.

<sup>114</sup> en.wikipedia.org/wiki/Kai\_Nielsen\_(sculptor); dostęp: 20.04.2016

zdynamizowany akt *Leda bez łabędzia* (1920), rzeźba „o silnej i zwartej, pełnej wyrazu konstrukcji” – jak to ujął Stanisław Ciechowski<sup>115</sup>. Do Husarskiego bardziej przemawiał jednak „przedziwny wdzięk pogodnej zmysłowości” Nielsenowskiej *Dziewczyny z Aarhus*<sup>116</sup>. Michał Weinzieher dostrzegł w tej pracy, nie bez racji, analogie do rzeźbiarskiego idiomu Aristide’a Maillola<sup>117</sup>. Stefania Podhorska-Okołów również podkreślała klasyczną harmonię kształtów tej rzeźby, potwierdzając jej przynależność do nurtu nowego klasycyzmu<sup>118</sup>. Wpływ stylistyki Nielsena przypisał Pruszkowski wyrzeźbionym w dębie aniołom Arnoffa Thomsena, pracom, które zaświadczały o warsztatowej wszechstronności duńskich rzeźbiarzy<sup>119</sup>.

Il. 343. Kai Nielsen, *Leda bez łabędzia*

Il. 344. Kai Nielsen, *Leda z łabędziem*, 1918

Il. 345. Gerhard Henning, *Akt stojący*, 1920-1929

Il. 346. Gerhard Henning, *Grupa miłosna*, 1923

Wśród kontynuatorów rzeźbiarskiej linii Nielsena Usings wymienił Gerharda Henninga, także koncentrującego się na kobiecym akcie, traktowanym jednak bardziej syntetycznie, o proporcjach przypominających figurację Maillola, zrywającego z konwencjonalnym pojęciem idealnego piękna o antycznej proweniencji. W przeciwieństwie do Nielsena operującego wielkością naturalną, Henning preferował mały format, pozwalający, jak zauważył Usings, na uzyskanie efektu intymności, szczególnie w przedstawieniach erotycznej interakcji między kobietą i mężczyzną. Twórczość Henninga reprezentowała na ekspozycji w IPS brązowa *Grupa miłosna* (1923), w której Stefania Podhorska-Okołów trafnie rozpoznała wpływ Rodina<sup>120</sup>.

Il. 347. Svend Rathsack, *Kobieta łącząca*

Il. 348. Svend Rathsack, *Mężczyzna*, 1920

Il. 349. Einar Utzon-Frank, *Afrodyta*, 1915

---

<sup>115</sup>stc., *Wystawa sztuki duńskiej w I.P.S-ie*, s. 8.

<sup>116</sup>Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*, s. 6.

<sup>117</sup>Weinzieher, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 8.

<sup>118</sup>S. P. O., *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 12-13.

<sup>119</sup>Pruszkowski, *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 7.

<sup>120</sup>S. P. O., *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 12-13.

W poczet wybitnych współczesnych rzeźbiarzy duńskich zaliczył też Usings Johanna Bjergera, którego prac nie włączono do scenariusza ze względu na to, że był członkiem komitetu czuwającego nad kształtem wystawy, oraz Svenda Rathsacka. Obaj monumentalizowali akty poprzez syntetyzację form i sugestywne oddanie ruchu postaci, parafrazując w nowoczesny sposób antyczne wzory. „Rytmika ruchu, dekoracyjność sylwety” – takie walory *Kobiety klęczącej* (1930-1931) Rathsacka zachwyciły Wiktora Podoskiego<sup>121</sup>. Reminiscencje hellenistycznego antyku, wychwycone przez Podoskiego i Pruszkowskiego, pobrzmiewały natomiast w rzeźbie Einara Utzona-Franka, *Zabijający węże* (1925)<sup>122</sup>. W latach 30. thorwaldsenowski neoklasycyzm był już formułą zdecydowanie przebrzmiałą; dzięki oddziaływaniu sztuki Aristide’a Maillola i Charles’a Despiau, bezbłędnie rozpoznanemu przez polskich krytyków, rozwijał się w Danii nowy klasycyzm<sup>123</sup>. Przysadziste proporcje figur, ich uogólniona niemal do formy kamiennego bloku bryła; zaakcentowane jakości użytego materiału, jego współtworząca ekspresję rzeźby barwa i faktura – to cechy charakterystyczne prac nieobecnego na ekspozycji Adama Fischera (o którym nie zapomniał w swoim eseju Usings)<sup>124</sup> i Gottfrieda Eickhoffa, ucznia Despiau w latach 1927-1933<sup>125</sup>. Idiomatyczne dla nowego duńskiego klasycyzmu były kobiece akty Eickhoffa, będące materializacją idei prostoty, równowagi i harmonii<sup>126</sup>.

II. 350. Adam Fischer, *Stokrotka*, ok. 1924

II. 351. Gottfried Eickhoff, *Kobieta stojąca*

Usings spuentował swój krótki wstęp katalogowy słowami: „Już bowiem od czasu Thorwaldsena, umiarkowanie, naturalna prostota i spokojna intymność były tymi zaletami, które w oczach naszych najwybitniej cechowały naszych najlepszych rzeźbiarzy i które przeto najchętniej chcielibyśmy pokazać obcym”<sup>127</sup>. Opinię tę z przekonaniem poparł Wiktor

<sup>121</sup>Podoski, *Sztuka duńska w IPS*, s. 5.

<sup>122</sup>Ibidem; Pruszkowski, *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 7.

<sup>123</sup>K. W., *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 6.

<sup>124</sup>Adam Fischer mieszkał przez wiele lat w Paryżu, gdzie wraz z żoną Ellen stworzył w swym domu w Arcueil miejsce spotkań dla duńskich artystów (Terman Frederiksen, *Early Modernism*, s. 5).

<sup>125</sup>en.wikipedia.org/wiki/Gottfried\_Eickhoff; dostęp: 20.04.2016

<sup>126</sup>Podoski, *Sztuka duńska w IPS*, s. 5. Maillolowskie koligacje w rzeźbach Eickhoffa rozpoznali Roman Zrębowski (*Wystawa sztuki duńskiej*, s. 253-254) i Jan Bajkowski (*Sztuka duńska w I.P.S-ie*, s. 7). Na temat umiaru i prostoty w duńskiej rzeźbie wypowiadał się także Piotr Grzegorzczak (p.g., *Plastyka duńska i lotewska. Wystawy sztuki w I.P.S. i Zachęcie*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1936, nr 105, s. 4).

<sup>127</sup>Torlacius-Usings, *Rzeźba duńska*, s. 31.

Podoski, entuzjasta duńskiej rzeźby<sup>128</sup>. Konrad Winkler, wyraźnie rozczarowany malarstwem Duńczyków, „szarym, niemal monochromatycznym”, jak je demagogicznie określił, wyróżnik duńskiej nacji dostrzegł w „instynkcie plastycznym”<sup>129</sup>. Także inni krytycy, Pruszkowski, Podoski, Podhorska-Okołów, nieusatysfakcjonowani malarską prezentacją w IPS, przypisywali rzeźbie priorytetową pozycję na polu duńskiej kultury<sup>130</sup>.

W zupełnie innej optyce niż rewizja klasycyzmu widział duńską rzeźbę Mieczysław Wallis, który uchwycił w niej przede wszystkim niepojętą erotyzm i zintensyfikowaną zmysłowość. Tendencyjnie wręcz przerysowywał Wallis swe wrażenie z wystawy, pisząc o pogańskiej nagości „soczystych ciał Kaia Nielsena”, wzmożonym sensualizmie wyczuwalnym „w jędrnych postaciach Rathsacka, w torsach Jeana Gauguina [...], w delikatnie modelowanych posążkach brązowych Henninga, przedstawiających pary splecione w uścisku miłosnym”<sup>131</sup>. Te przesadzone metafory byłyby zapewne trafne w odniesieniu do najważniejszych idei witalistycznego nurtu, którego nazwa w krytycznym i historiograficznym dyskursie jednak w ogóle nie padła; do konceptualizacji pierwotnych instynktów, utajonych w ludzkim ciele, zestrojonych z rytmem przyrody, determinujących ludzki byt.

Choć paradygmat „duńskości” nie dominował w narracjach duńskich i polskich znawców sztuki, Wallis próbował nakreślić kontur tego intelektualnego konstruktów. Opisując realistyczno-rodzajowy obraz Michaela Anchera *Chrzcziny*, w sposobie przedstawienia protagonistów sceny – ich surowej protestanckiej powagi i skupienia na religijnym obrządku – odczytał duchowe cechy całej nacji<sup>132</sup>. Podobnej ekstrapolacji psychologicznej charakterystyki jednostek na duchowość zbiorowości dokonał w odniesieniu do portretów żony i matki Vilhelma Hammershøiego. Spekulując na temat psychiki Duńczyków, krytyk konkludował Wallis: „w ich cichym, skupionym życiu wewnętrznym, w intymności nastroju jest coś co znowu odczuwamy jako rys odrębny sztuki duńskiej [...] [która – I. K.] przedstawia uczucia niegwałtowne, lecz głębokie. Jest może pozbawiona blasku, ale nie ciepła”<sup>133</sup>.

Z analizy recepcji duńskiej wystawy w Warszawie 1936 r. wynika, że polscy komentatorzy bardziej byli zdeterminowani niż ich duńscy koledzy, by uwypuklić narodowe

<sup>128</sup>Podoski, *Sztuka duńska w IPS*, s. 5.

<sup>129</sup>K. W., *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 6.

<sup>130</sup>Pruszkowski, *Wystawa sztuki duńskiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, s. 7; Podoski, *Sztuka duńska w IPS*, s. 5; S. P. O., *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 12-13.

<sup>131</sup>Wallis, *Sztuka duńska*, s. 5.

<sup>132</sup>Ibidem.

<sup>133</sup>Ibidem.



wyróżniki w sztuce gości. Z mało wyrazistą linią narodowej autoprezentacji Duńczyków zgodne są tezy postawione przez współautora wystawowego katalogu *Nordic Art. The Modern Breakthrough 1860-1920* Davida Jacksona<sup>134</sup>. Odnosząc się do tożsamościowego paradygmatu, Jackson wskazał, że choć sztuce nordyckiej przypisuje się narodowy etos, to docenia się także jej kosmopolityczny i progresywny charakter, zarówno w wymiarze semantycznym, jak i morfologicznym<sup>135</sup>. Artykulacja narodowej idiosynkrazji w sferze nordyckiej kultury nie skutkowałą, zdaniem autora, lekceważeniem jej międzynarodowego kontekstu, a tym bardziej ksenofobią czy szowinizmem<sup>136</sup>. W XIX w., epoce umacniania się w Europie nacjonalistycznych ideologii, potrzeba zmanifestowania narodowej odrębności w sztuce była silniejsza, jak utrzymuje współautor *Nordic Art* Timo Huusko, w krajach pozbawionych politycznej suwerenności i długiej tradycji kulturowej, takich jak Finlandia, Norwegia i Islandia<sup>137</sup>. Tam zakorzeniona w idealistycznej filozofii Johanna Gottfrieda von Herdera koncepcja ludu jako enklawy przechowującej narodowe pierwiastki w archetypicznej postaci stanowiła fundament narodowej tożsamości<sup>138</sup>. W państwach politycznie stabilnych – Danii i Szwecji – przejawy nacjonalizmu w sztuce były zdecydowanie słabsze, choć wyczuwalne w dążeniu do obrazowania rodzimego krajobrazu, obyczajów i wsi. Z poczuciem narodowej dumy współistniały w tych krajach idiomy regionalnej i lokalnej samoidentyfikacji. O tożsamościowej wymowie sztuki decydowała przede wszystkim podejmowana tematyka; żywa była chęć przedstawiania etnocentrycznej odrębności, materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego, specyfiki kulturowych tekstów – mitów, baśni i legend. Niemniej jednak pojawiła się też tendencja do modernizacji rodzimej sztuki poprzez asymilację nowych europejskich trendów, kielkowały awangardowe ambicje podsycane dzięki studyjnym podróżom i pobytom artystycznej młodzieży w Paryżu, postrzeganym od połowy XIX w. jako wyzwalające twórczą energię artystyczne epicentrum Europy. O roli, jaką odegrał Paryż w procesie modernizacji duńskiej sztuki, zaświadczył komisarz warszawskiej wystawy Erik Struckmann, omawiając rządowe i prywatne subsydia przeznaczone na artystyczną edukację: „W dysponowaniu funduszami istnieje ścisła współpraca z rządem, stypendia rozdawane artystom szczodłą ręką (gdy na wyjazd, to do

---

<sup>134</sup>Jackson (red.), *Nordic Art*, s. 11-24.

<sup>135</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup>Timo Huusko, *National Art and the Nation of Artists in the Nordic Countries*, w: ibidem, s. 197.

<sup>138</sup>Michelle Facos, *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890s*, Berkeley–Los Angeles–London 1998, s. 28.

Paryża, a nigdy do Berlina)” – podkreślał Struckmann<sup>139</sup>.

A jednak to właśnie w Berlinie sztuka duńska odbierana była entuzjastycznie, szczególnie sytuujące się na granicy realizmu i symbolizmu „pejzaże wymowne”<sup>140</sup> malowane przez Ringa i Krøyer. Zaświadczając o znakomicie opanowanym warsztacie malarza realisty, oddawały głęboką więź człowieka z naturą, a zarazem poczucie empatii w stosunku do człowieka pracy – chłopca, farmera, rybaka. Narodowy aspekt tego obrazowania był uchwytne, lecz nie ostentacyjny czy propagandowy. Niemcy widzieli w krajobrazowym i rodzajowym malarstwie Duńczyków przejawy nordyckiej idiosynkrazji. Duńskość utożsamiali z ludową wspólnotą, bardziej autentyczną i moralnie czystsza niż zbiorowości zamieszkujące inne części Europy. Kulturowanie mitycznej Północy jako etycznego i kulturowego wzorca miało sprzyjać umacnianiu niemieckiej tożsamości, szczególnie mocno akcentowanej w czasach kanclerza Ottona von Bismarcka i cesarza Wilhelma II<sup>141</sup>. W wielu europejskich centrach kulturowych znamienna dla nordyckich krajów, opóźnionych w procesach industrializacji i urbanizacji, nieskalana natura i wtopione w nią harmonijnie ludzkie bytowanie, oraz wytworzona wokół tej ontycznej synergii mitologiczna otoczka, postrzegane były jako antidotum na egzystencjalne niepokoje przełomu wieków<sup>142</sup>.

A jak próbowali określić duńskość polscy znawcy sztuki w 1936 r.? Jakiego typu rozpoznaniom sprzyjała narracyjna linia przyjęta przez komisarza warszawskiej wystawy Erika Struckmanna? W wywiadzie udzielonym Jadwidze Puciacie-Pawłowskiej Struckmann dał wyraz przekonaniu o istnieniu duńskiej specyfiki w sferze sztuki. „Sztuka duńska, choć spokrewniona z nordycką, t. j. [sic!] norweską i szwedzką, posiada jednak swoisty charakter, o czym dobitnie podobno przekonują coroczne wystawy urządzone w coraz to innej stolicy tych państw: Sztokholmie, Oslo lub Kopenhadze” – utrzymywał<sup>143</sup>. Tego swoistego charakteru Struckmann jednak nie sprecyzował, a dokonany przez niego dobór eksponatów prowadził do sprzecznych konkluzji w kwestii narodowych wyróżników artystycznych. Tytus Czyżewski pisał: „Malarstwo duńskie nie odznacza się dziś oryginalnością. [...] jest ono dość młode t. j. [sic!] w znaczeniu oryginalności i swoistości”<sup>144</sup>. Na takiej opinii zaważył dojmujący zdaniem Czyżewskiego wpływ sztuki francuskiej na twórczość Duńczyków. Jednak oddziaływanie François Rude’a, Auguste’a Rodina i Émile’a-Antoine’a Bourdelle’a

<sup>139</sup>Puciata-Pawłowska, *O sztuce duńskiej*, s. 8.

<sup>140</sup>Huusko, *National Art and the Nation of Artists in the Nordic Countries*, s. 199.

<sup>141</sup>Jürgen Ostwald, *Die Dänische Malerei in Deutschland 1848-1900*, w: Jørn Otto Hansen, Jens Christian Jensen, Ingeborg Kähler (red.), *Vor Hundert Jahren: Dänemark und Deutschland 1864-1900*, Kiel 1981, s. 168-169.

<sup>142</sup>Varnedoe, *Nordic Art at the Turn of the Century*, s. 23.

<sup>143</sup>Puciata-Pawłowska, *O sztuce duńskiej (Rozmowa z komisarzem wystawy)*, s. 8.

<sup>144</sup>Czyżewski, *Wystawa sztuki duńskiej w I.P.S.-ie.*, s. 3.

na duńską rzeźbę ocenił krytyk bardzo pozytywnie, widząc w tym zjawisku zaczątek nowej, odchodzącej od thorwaldsenowskiego neoklasycyzmu tendencji do tworzenia rzeźby „naprawdę mocnej, indywidualnej i zwartej”<sup>145</sup>. W podsumowaniu recenzji zaś, nieco niekonsekwentnie, uznał, że omawiana wystawa, choć wybiórcza i niekompletna, prezentuje pewne cechy rasowe tożsame z przepojoną smutkiem i nostalgią, „trochę ciężką” kulturą nordycką<sup>146</sup>. Na pierwszy plan wysunął więc stereotyp nostalgicznej Północy.

Nordyckość pokazanej w salach IPS sztuki podkreślił też Witold Bunikiewicz. Północną specyfikę dostrzegł zarówno w repertuarze tematycznym, jak i w chromatyce malarstwa Duńczyków, oddającego cechy duchowe „tamtejszej ludności, zaliczającej się do szczepu nordyjskiego, z racji swego etnicznego pochodzenia i przyrody, z którą twardą walkę wiesz tamtejszy człowiek”<sup>147</sup>. Bunikiewicz stwierdził wręcz, że sztuka duńska, zarówno romantyczna, jak i realistyczna oraz współczesna, ma swój narodowy wyraz. Powróciła w jego rozważaniach podjęta przez Zahlego kwestia klimatycznych uwarunkowań, a więc szarej aury mglistych dni i długich nocy, otulającej wyspę krajobrazy i nadmorskie wybrzeża. Niemniej jednak taką charakterystykę geoklimatyczną można było odnieść nie tylko do Danii, lecz także do innych krajów nordyckich. Bunikiewicz wyjaśnił więc dostrzeganą przez siebie idiosynkrazję innymi bodźcami kulturowymi niż te, które mogłyby płynąć z krajów sąsiednich. Warto w tym miejscu zacytować całą wypowiedź krytyka na ten temat, polemyczną w stosunku do tezy Zahlego o holenderskich afiliacjach duńskiego realizmu:

Bliskie sąsiedztwo Danii z Holandią, Belgią i Niemcami, odwieczne związki ze Skandynawią kazałyby przypuszczać, iż ton duńskiego życia i psychika ludzka, zwłaszcza w zakresie artystycznych wyczuć, w pewnej mierze podobna będzie do sąsiadów, którzy w pewnych okresach swych dziejów stworzyli wielkie ogniska sztuki daleko promieniującej. Nic podobnego! Duńczyk oparł się wpływom sąsiedzkim i mistrzem jego upodobań stała się raczej arystokratyczna sztuka Włoch i Francji, niż Niemcy, Holandia, Flamandia, lub mistyczny sensualizm skandynawski<sup>148</sup>.

---

<sup>145</sup> Ibidem.

<sup>146</sup> Ibidem.

<sup>147</sup> Bunikiewicz, *Wystawa sztuki duńskiej*, s. 20-21. Wielką sympatię, którą darzył naród duński, Bunikiewicz uzasadnił względami historycznymi, przywołując m.in. relację Jana Chryzostoma Paska, uczestnika wojennej wyprawy hetmana Stefana Czarnieckiego do Danii, mającej na celu stawienie czoła szwedzkiemu najeźdźcy. Pasek opisał Danię jako kraj zasobny i uporządkowany, którego mieszkańcy wyróżniają się przywiązaniem do wyznawanej wiary i rodzimego obyczaju. Bunikiewicz przypomniał też o współczesnych relacjach polsko-duńskich tworzonych przez polskich emigrantów ekonomicznych pracujących w duńskich gospodarstwach.

<sup>148</sup> Ibidem, s. 20-21.

Bunikiewicz zwrócił przede wszystkim uwagę na specyficzną duńską tematykę, oddającą godność prostego człowieka, etos pracy i charakter rodzimego krajobrazu. W ramach morfologicznej egzegezy natomiast za typowo duńską uznał stłumioną kolorystykę w malarstwie i zmysł konstrukcji w rzeźbie, którą cenił najwyżej. Wacław Husarski z kolei swoistość sztuki Duńczyków dostrzegł, pomimo jej francuskich i niemieckich afiliacji, w intymistycznej aurze i lirycznej poetyce obrazowania<sup>149</sup>. Czy rzeczywiście były to cechy dominujące w nowoczesnym malarstwie duńskim? Wyostrzony realizm i ekspresjonistyczne inklinacje Duńczyków nie potwierdzały tej diagnozy. Rzecznikiem odrębności duńskiej sztuki okazał się także Jan Bajkowski, który wyszedł z odmiennych niż Husarski pozycji aksjologicznych. Bajkowski uznał, że duńska idiosynkrazja polega na surowości stosowanych barw i przerysowaniu chromatycznych kontrastów. Poczucie obcości wywołane przy konfrontacji z takim typem obrazowania było w percepcji krytyka bardziej charakterystyczne niż odczytywanie „mozolnie komponowanych obrazów na tzw. »rodzimy temat«”<sup>150</sup>. Bajkowski dowartościował tym samym ekspresjonistyczne i witalistyczne tendencje w sztuce duńskiej, przez organizatorów wystawy niezaakcentowane. Zahle i Struckmann sprowadzili w istocie duńską idiosynkrazję do mimetycznie ujętej tematyki ruralistycznej.

Zdecydowanie krytyczny ton w ocenie ekspozycji przyjął Stanisław Ciechomski. Podsumowując swe wrażenia z wystawy, uznał bowiem, że kategorią nadrzędną wobec całości zaprezentowanego materiału, niezależnie do nurtu czy tendencji, jest stagnacja – brak ożywczego fermentu, imperatywu innowacji i eksperymentu. Podkreślał, że w „sztuce duńskiej brak jest ducha walki”, piętnując cechującą jego zdaniem twórczość Duńczyków „rezerwę, nieśmiałość, czy też po prostu brak tradycji malarskiej, brak jakiejś silnej indywidualności, która mogłaby wywrzeć większy wpływ na sztukę duńską, równocześnie wzbudzić przeciw sobie zdecydowany protest”<sup>151</sup>. Kontekstu dla tak ferowanych wyroków jednak Ciechomski nie ujawnił; było nim zapewne niewyczerpane nowatorstwo paryskiej sceny artystycznej. Na tak pejoratywną opinię rzutował jednak przede wszystkim dokonany przez Struckmanna dobór eksponatów, który Jadwiga Puciata-Pawłowska określiła wprost mianem konserwatywnego<sup>152</sup>.

Zarówno Struckmann, jak i Zahle położyli duży nacisk na realizm, czy to dziewiętnastowieczny czy dwudziestowieczny, już zmodernizowany, często spokrewniony z

---

<sup>149</sup>Husarski, *Sztuka duńska w IPS-ie*. „Subtelność i liryzm [Duńczyków – I. K.] w odczuwaniu i wyrażaniu świata” skonstatował też Józef Stefan Czarnecki (cki., *Ze sztuki*, s. 159-160).

<sup>150</sup>Bajkowski, *Sztuka duńska w I.P.S-ie*, s. 7.

<sup>151</sup>stc., *Wystawa sztuki duńskiej w I.P.S-ie.*, s. 8.

<sup>152</sup>Puciata-Pawłowska, *O sztuce duńskiej*, s. 8.

koloryzmem. Polskich komentatorów natomiast intrygował umiarkowany duński modernizm, czy to skoligacony z fowizmem czy w wariacie ekspresjonistycznym, wprawdzie nie samorodnym, ale idiosynkratycznym. Recepcja rzeźby z kolei odbywała się pod znakiem nowego klasycyzmu, zredefiniowanego w stosunku do tradycji Thorwaldsena. Podsumowując analizę krytycznych i historiograficznych narracji dotyczących nowoczesnej sztuki duńskiej, można zauważyć, że polskim recenzentom bardziej zależało na wyodrębnieniu specyficznych cech artystycznego dorobku gości niż samym Duńczykom zaangażowanym w promowanie własnej kultury za granicą. Jednakże cel egzegetycznych starań sporego grona komentatorów nie został osiągnięty. Przy zróżnicowanym odbiorze pokazanych prac, przy braku konsensusu co do znamion odrębności oglądanej sztuki, plastyczne ekwiwalenty duńskiej tożsamości narodowej nie zostały ostatecznie wyłonione.

### **Polityka kulturalna na Litwie**

Zważywszy na brak oficjalnej reprezentacji sztuki litewskiej w obiegu wystawienniczym II Rzeczypospolitej (niedobór ten był podyktowany względami politycznymi)<sup>153</sup>, w celu określenia ogólnej komparatystryki należy uwzględnić choćby zarys międzywojennej sceny artystycznej na Litwie. Tam również rozwinęły się nacjonalistyczne i retrospektywne tendencje. Na Litwie, podobnie jak w wielu państwach narodowych Europy, poszukiwano własnych korzeni kulturowych. „Dziś narodowy element zyskuje taką samą wagę jak religia w Wiekach Średnich i indywidualizm w renesansie. Zastąpił on Boga i jednostkę. [...] Naród staje się ośrodkiem całego ludzkiego myślenia, działania i odczuwania. Dziś możemy już mówić o etnocentrycznej doktrynie, etnocentrycznej praktyce i etnocentrycznych uczuciach” – zapewniał litewski filozof Antanas Maceina<sup>154</sup>.

#### II. 352. Fragment ekspozycji litewskiej na wystawie światowej w Paryżu, 1937

Wyczerpującą egzemplifikację tego etnocentryzmu zapewniła linia programowa „Naujoji romuva”, najbardziej wpływowego czasopisma literacko-artystycznego wydawanego od 1931 r. W opinii redaktora naczelnego periodyku Juozasa Keliuotisa, powielającego głoszone przez francuskich neohumanistów i neokatolików hasło „powrotu do porządku”, autoreferencyjny modernizm zagrażał humanistycznym wartościom. O tradycjonalistycznym programie

<sup>153</sup> Por. *Od autorki*.

<sup>154</sup> Cyt. za: Jolita Mulevičiūtė, *Lithuanian Art of the Inter-War Period and Intricacies of the „National Spirit”*, w: eadem (red.), *Modernity and Identity: Art in 1918-1940*, Vilnius 2000, s. 708.

czasopisma, mającego w sposób daleki od *passéizmu* i eklektyzmu łączyć teraźniejszość z przeszłością, świadczył sam jego tytuł – „nowa świątynia starożytnych Bałtów”<sup>155</sup>. Na kartach „Naujoji romuva” znalazła wyraz rodzima wersja neohumanistycznej ideologii, zilustrowana fotografiami wyidealizowanej litewskiej wsi, utożsamionej z enklawą narodowej tożsamości. Paradygmat litewkości został skojarzony z paraetnograficzną wizją tradycyjnej wiejskiej kultury i aktywności. Neoklasycystyczny trop złotego wieku ludzkości przetransponowano na litewski grunt pod postacią mitu opiewającego wiejski raj. Idea przywiązania do ojczystej ziemi, znamienna dla regionalistycznego ruchu we Francji lat 30., znalazła na Litwie bardzo podatny grunt, choć tutaj, inaczej niż we Francji, sprzężona była z tendencją do modernizacji wsi, nie zaś z filozofią powrotu do źródeł i rustyfikacji stechnicyzowanej cywilizacji. Granice estetycznych upodobań litewskich tradycjonalistów były dość elastyczne: mieścił się w nich zarówno fowizm i koloryzm o postimpresjonistycznej proveniencji (zabarwiony strukturalnym myśleniem Cézanne’a), jak i neorealizm, neoklasycyzm i art déco; z łam „Naujoji romuva” była natomiast wykluczona reprezentacja abstrakcji, ekspresjonizmu i surrealizmu, a kubizm pojawiał się sporadycznie<sup>156</sup>. Periodyk obfitował za to w reprodukcje sztuki ludowej, która w okresie międzywojennym stała się głównym punktem odniesienia dla nacji pozbawionej (i boleśnie to odczuwającej) długotrwałej państwowości i historycznych stylów w sztuce<sup>157</sup>. Początkowo ludowe artefakty, głównie ornamentyka, dostarczały zasób wzorów do transpozycji i stylizacji w ramach sztuki wysokiej. W drugiej połowie lat 20. jednakże profesjonalni artyści zaczęli sięgać do „głębokiej struktury”, do zasad tworzenia ludowej rzeźby, grafiki i malarstwa<sup>158</sup>. W latach 30. natomiast, wraz z dążeniem do postrzegania litewskiej sztuki w międzynarodowym kontekście, odrzucono historyczne koligacje z Niemcami na rzecz apologii kultury Francji i Włoch. Na czoło krytycznego i teoretycznego dyskursu coraz silniej wysuwano wówczas kwestię przynależności Litwy do kręgu kultury łacińskiej<sup>159</sup>, a na płaszczyźnie morfologicznej priorytetową pozycję zyskały idiomy neoklasycyzmu i art déco. Zarówno w krytyczno-teoretycznych narracjach Litwinów, jak i w ich praktyce artystycznej istotne znaczenie dla formowania się tradycjonalistycznego

---

<sup>155</sup>Eadem, *The Programme of the Journal Naujoji Romuva and its Impact upon Lithuanian Art*, w: Irena Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 231.

<sup>156</sup> Ibidem, s. 237.

<sup>157</sup> Próbuąc rekonstruować narodową historię, Litwini dostrzegli wypełniającą przeszłość pustkę; zanegowali bowiem 250 lat wspólnej polsko-litewskiej historii, od zawartej w 1596 r. w Lublinie unii między Wielkim Księstwem Litewskim a Koroną Królestwa Polskiego po początek XIX w. (Mulevičiūtė, *Lithuanian Art of the Inter-War Period and Intricacies of the „National Spirit”*, s. 8).

<sup>158</sup> Ibidem, s. 8-11.

<sup>159</sup> Ibidem, s. 18-19.

nurtu (nie tylko modernistycznej awangardy) miała lekcja Paryża, pobierana przez twórców od lat 20. po 1940 r.<sup>160</sup> To z Paryża Juozas Keliuotis przywiózł wiedzę o założeniach neohumanistycznej ideologii i klasycyzujące preferencje estetyczne. Tendencje nowego klasycyzmu przeszczepiał na rodzimy grunt także Igas Šlapelis, krytyk sztuki, malarz i dyrektor Kowieńskiej Szkoły Artystycznej, propagując m.in. rzeźbę Aristide'a Maillola i Émile'a-Antoine'a Bourdelle'a. Klasycyzujące rozwiązania plastyczne, szczególnie te, proponowane przez Picassa, przyciągały uwagę studiującej w Paryżu młodzieży artystycznej, która w nowym trendzie dostrzegła zarówno elementy umiarkowanego modernizmu, jak i stylistykę odpowiadającą bieżącym gustom odbiorców sztuki<sup>161</sup>. Ważnym medium dla ekspansji neoklasycyzmu na Litwie była wspierana przez czynniki rządowe sztuka monumentalna oraz grafika użytkowa<sup>162</sup>. Klasycyzujące formuły nie stały bynajmniej w sprzeczności z koncepcją sztuki narodowej, której źródła upatrywano w rodzimym folklorze. W latach 30., wraz z powracającą z Paryża falą młodych twórców, rozgorzała dyskusja na temat nowego, zmodernizowanego paradygmatu sztuki litewskiej. Neotradycjoniści podzielili się na dwa obozy: pierwszy, optujący za bezpośrednim czerpaniem twórczych impulsów ze sztuki ludowej, rozumianej jako autentyczny, autochtoniczny prymitywizm (Viktoras Petravičius), i drugi – nobilitujący rodzimy folklor poprzez nakładanie nań kliszy klasycystycznych norm przedstawieniowych (Vytautas Kazimieras Jonynas, Juozas Mikėnas). Klasycystycznie uszlachetniony folklor, propagowany w ramach rządowego mecenatu, traktowano jako nośnik tożsamościowych treści<sup>163</sup>. Wolny od archaizująco-ludowych konotacji język neoklasycyzmu natomiast opanował realizacje dekoracyjno-monumentalne, od połowy lat 30. najczęściej poświęcone tematyce pracy. Neoklasycystyczne formuły, bliskie niekiedy eklektycznemu art déco, zyskały więc na Litwie pozycję dominującą, w sposób charakterystyczny dla międzywojennych dekad dystansując radykalną awangardę różnych opcji.

---

<sup>160</sup> Z Berlina i ZSRS napływały impulsy aktywujące tę część litewskiej awangardy, która adaptowała estetykę ekspresjonizmu, futuryzmu i konstruktywizmu (Giedrė Jankevičiūtė, *From Paris to Kaunas: Neo-Traditionalism in Lithuanian Art of the 1930s*, w: Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past*, s. 107).

<sup>161</sup>Ibidem, s. 112.

<sup>162</sup>Jankevičiūtė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918-1940*, Kaunas 2003, s. 179-197.

<sup>163</sup>Jankevičiūtė, *From Paris to Kaunas*, s. 113-114.

## Łotewskość. Etnosymbolizm i neorealizm w sztuce

„Jest to sztuka europejska w całym tego słowa znaczeniu, sztuka oparta na najlepszych wzorach, świadcząca o dużym opanowaniu rzemiosła, ubiegająca się raczej o poprawność i dobry smak niż o nowatorstwo, nie rzucająca się na ryzykowne eksperymenty, ale i daleka od niewolniczego ulegania szablonom”<sup>164</sup> – tak Stefania Podhorska-Okołów skomentowała wystawę współczesnej sztuki łotewskiej, którą otwarto 28 marca 1936 r. w salach warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Łotewska ekspozycja wpisywała się w obieg oficjalnych wystaw sztuki państw narodowych, jaki znakomicie funkcjonował w międzywojennych dekadach, łącząc w gęstą sieć wymiany kulturalnej centralne i peryferyjne ośrodki Starego Kontynentu. O ile dla polskiej publiczności, niezaznajomionej z kulturą tego nieodległego geograficznie kraju Basenu Morza Bałtyckiego, prezentacja w Zachęcie stała się odkryciem, o tyle Łotysze mieli już wcześniej okazję zetknąć się ze sztuką polską. Przedtatem w procesie zacieśniania polsko-łotewskich relacji kulturalnych były dwie wystawy sztuki polskiej, które odbyły się w 1924 r. w Miejskim Muzeum Sztuki w Rydze: w marcu miała tam swój „postój” objazdowa wystawa grafiki, a w listopadzie i grudniu konstruktywiści z kręgu Bloku eksponowali swe prace wspólnie z członkami Grupy Artystów Ryskich<sup>165</sup>. W styczniu i lutym 1934 r. z kolei gościła w Rydze, za sprawą Towarzystwa Szerzenia Sztuki wśród Obcych, wystawa *Polska współczesna sztuka plastyczna*<sup>166</sup>. Łotewska prezentacja w Warszawie miała więc charakter rewizyty. Objęta patronatem prezydenta Ignacego Mościckiego, miała też określony wydźwięk polityczny; towarzyszyła oficjalnej wizycie ministra spraw zagranicznych Łotwy Vilhelmsa Muntersa służącej umacnianiu bilateralnych stosunków dyplomatycznych między Demokratyczną Republiką Łotwy a II

---

<sup>164</sup>Podhorska-Okołów, *Sztuka łotewska w Zachęcie*, „Bluszcz” 1936, nr 15, s. 10-11.

<sup>165</sup> Obie ekspozycje nie zdobyły uznania łotewskiej krytyki (Dace Lamberg, *Współpraca wystaw artystycznych w 1920-1930 latach XX wieku*, w: Jarosław Sozański (red.), *Łotwa-Polska. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej nt. „Polsko-łotewskich związków politycznych, ekonomicznych i kulturalnych od XVI w. do 1940 roku”*, Ryga 1995, s. 130-140; Dariusz Konstantynów, *Z dziejów polsko-łotewskich kontaktów artystycznych w dwudziestoleciu międzywojennym. Wystawa sztuki łotewskiej (Warszawa-Kraków, 1936)*, w: *ibidem*, s. 120-129).

<sup>166</sup> Zakupiono wówczas do łotewskich zbiorów kilka prac polskich artystów: Miejskie Muzeum Sztuki nabyło *Powrót z wesela* Kazimierza Sichulskiego, a Łotewskie Państwowe Muzeum Sztuki weszło w posiadanie *Portretu artysty* Tadeusza Pruszkowskiego i *Praczek* Pawła Dadleza. W Rydze zarówno Mieczysław Treter, jak i Tadeusz Pruszkowski wygłosili referaty na temat artystycznej sceny II RP, akcentując rasowe i geopolityczne determinanty polskiej sztuki.



Rzeczpospolitą<sup>167</sup>. Nad przebiegiem kulturowego dialogu czuwało Towarzystwo Łotewsko-Polskie w Rydze i poselstwo łotewskie w Warszawie<sup>168</sup>. W skład Komitetu Honorowego przedsięwzięcia weszli ze strony polskiej m.in. minister spraw zagranicznych Józef Beck, minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego Wojciech Świątosławski, prezydent Warszawy Stefan Starzyński, rektor warszawskiej ASP Tadeusz Pruszkowski oraz rektor krakowskiej ASP Wojciech Weiss. Stronę łotewską reprezentował minister pełnomocny Republiki Łotewskiej w Warszawie Mikelis Valters, rektor ryskiej ASP Jānis Kuga, prezes Towarzystwa Łotewsko-Polskiego Voldemars Salnajs i były rektor akademii w Rydze Vilhelms Purvītis. Funkcję komisarza wystawy powierzono Erastsowi Šveicsowi. Ekspozycję cechował duży rozmach: obejmowała prace 39 współczesnych artystów<sup>169</sup>; w najobszerniejszym dziale malarstwa pokazano 79 obrazów autorstwa 25 twórców, w dziale rysunku i grafiki – 29 prac siedmiu artystów, a w dziale rzeźby – 14 dzieł siedmiu rzeźbiarzy.

Wystawę przeniesiono pod koniec kwietnia do krakowskiego TPSP, gdzie podobnie jak w stolicy, odnotowano znakomitą frekwencję zwiedzających, której towarzyszyło bardzo pozytywne przyjęcie ze strony krytyki<sup>170</sup>. Wydarzenie uznano za „niespodziankę”<sup>171</sup>, podkreślano dynamikę kulturalnego rozwoju w tym jakże młodym, bo suwerennym dopiero od 1918 r. państwie, które terytorialnie porównywalne było z obszarem jednego polskiego województwa. Aura sympatii tym była silniejsza, że Polaków i Łotyszy łączyły wieki wspólnej historii, gdy do Rzeczypospolitej Obojga Narodów należały polskie Inflanty rozciągające się na obszarach zamieszkałych przez Bałtów. Historyczne więzy umocnili także ci sami agresorzy: niemieckie zakony rycerskie nękające obie nacje w wiekach średnich i rosyjski zaborca ciemniący Polaków i Łotyszy od końca XVIII stulecia.

„Łotwa dokonała wielkiego wysiłku, organizując w krótkim czasie swej niepodległości sztukę, nad którą nikt na świecie nie może przejść do porządku. [...] Łotwa

<sup>167</sup>Min. Munters o zbliżeniu polsko-łotewskim, „Polska Zbrojna” 1936, nr 91, s. 2. Przekonanie o zbliżeniu w relacjach polsko-łotewskich wyraził też minister spraw zagranicznych II RP Józef Beck (*Przemówienia, deklaracje, wywiady 1931-1937*, Warszawa 1938, s. 230-231).

<sup>168</sup>Uroczyste otwarcie wystawy sztuki łotewskiej w Zachęcie, „Kurier Warszawski” 1936, nr 88, s. 30; W.P. [Wiktor Podoski], *Z plastyki. Sztuka łotewska*, „ABC – Nowiny Codzienne” 1936, nr 107, s. 5; Artifex [Mieczysław Skrudlik], *Wystawa sztuki łotewskiej*, „Goniec Warszawski” 1936, nr 101, s. 12; Bajkowski, *Sztuka łotewska w Zachęcie*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 15-16, s. 11; p.g. [Piotr Grzegorzcyk], *Plastyka duńska i łotewska*, s. 4; Weinzieher, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*, „Nasz Przegląd” 1936, nr 122, s. 12.

<sup>169</sup>Jedynym wyjątkiem w gronie włączonych do wystawy artystów był zmarły w 1920 r. Jēkabs Kazāks.

<sup>170</sup>Marian Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa sztuki łotewskiej w Krak. Pałacu Sztuki*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936, nr 147, s. 19; Tadeusz Pomian-Kruszyński, *Z wystaw krakowskich. Niezwykłe powodzenie wystawy sztuki łotewskiej*, „Czas” 1936, nr 148, s. 6; S. Mazurkiewicz, *Rozwój sztuki łotewskiej*, „Głos Narodu” 1936, nr 141, s. 4; *Otwarcie wystawy sztuki łotewskiej w Krakowie*, „Czas” 1936, nr 132, s. 9.

<sup>171</sup>W.P., *Z plastyki*; Weinzieher, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*; Husarski, *Wystawa sztuki łotewskiej*, „Czas” 1936, nr 95, s. 9; Wallis, *Sztuka łotewska*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 17, s. 5.

buduje granitowe, piękne fundamenty pod swoją przyszłość<sup>172</sup> – pisał Tadeusz Pruszkowski, nieprzypadkowo metaforyzując granit uznawany za materiał charakterystyczny dla łotewskiej rzeźby. Pruszkowski przypomniał też swój wyjazd do Rygi w związku z otwarciem polskiej ekspozycji w 1934 r. i podzielił się wrażeniami, jakich doznał w zetknięciu z lokalną sztuką. „Poziom sztuki łotewskiej, niespodziewanie wysoki, był dla mnie wtedy rewelacją” – podkreślał<sup>173</sup>. Zrelacjonował też entuzjastyczne przyjęcie wykładu o plastycznej twórczości Łotyszy (zilustrowanego slajdami), jaki wygłosił w Instytucie Propagandy Sztuki po powrocie do Warszawy. Pozostałych recenzentów także zdumiała nagła erupcja plastycznych uzdolnień Łotyszy, intrygowała ich umiejętność szybkiego wdrożenia przyrodzonych talentów w tryby artystycznego warsztatu, zważywszy że do niedawna posiadali oni jedynie tradycję ludowej wytwórczości. Konrada Winklera zaskoczył fakt, iż „nieliczny naród, żyjący na niewielkim skrawku wybrzeża bałtyckiego, zdołał osiąść tak niepowszedni poziom świadomości kulturalnej, że z taką intuicją opanował w niedługim czasie cały ów system malarskich wartości, zdobywany gdzie indziej wytężonym wysiłkiem szeregu pokoleń<sup>174</sup>. Winklerowi wtórował Wacław Husarski. „Ma się wrażenie – pisał recenzent – że instynkt i temperament malarski tego narodu, przez tak długi czas pozbawiony warunków wyładowania się, zdobywszy wreszcie te warunki, wybuchnął ze wzmożoną siłą<sup>175</sup>. Niektórzy komentatorzy, wśród nich znawcy sztuki i erudyci tej klasy, co Mieczysław Wallis i Michał Weinzieher, uznali wręcz, że młoda sztuka łotewska osiągnęła poziom europejski<sup>176</sup>.

Zważywszy na dysproporcje między poszczególnymi dziedzinami sztuk plastycznych, jakie zaprezentowano na wystawie, większość komentatorów uznała malarstwo za dyscyplinę wiodącą na Łotwie. Dla uchwycenia jego ogólnego charakteru użyto dwóch terminów: „koloryzm” i „nowy realizm”. W odróżnieniu od polskiej sceny artystycznej jednakże tak skategoryzowane tendencje nie były w odbiorze krytyków zantagonizowane. Wręcz przeciwnie, realistyczny ogląd otaczającej rzeczywistości i stosowany przez Łotyszy filtr malarskich konwencji wzmacniający rolę plamy barwnej stopiły się w odczuciu niektórych recenzentów w specyficzną wizję malarską<sup>177</sup>. Nie komentowano natomiast braku przykładów łotewskiego modernizmu na ekspozycji. Można było przypuszczać, że to przyjęta przez

<sup>172</sup>Pruszkowski, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*, „Gazeta Polska” 1936, nr 96, s. 7.

<sup>173</sup>Ibidem.

<sup>174</sup>K.W. [Konrad Winkler], *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie (Wrażenia ogólne)*, „Polska Zbrojna” 1936, nr 88, s. 6. Nie wszyscy krytycy wysoko oceniali artystyczny poziom plastycznej twórczości Łotyszy. Jan Bajkowski należał do tych, którzy na wystawie w Zachęcie dostrzegli przejawy prymitywizmu i powierzchowności w asymilacji zachodnich prototypów (*Sztuka łotewska w Zachęcie*, s. 11)

<sup>175</sup>Husarski, *Wystawa sztuki łotewskiej*.

<sup>176</sup>Wallis, *Sztuka łotewska*; W.P., *Z plastyki*; Weinzieher, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*.

<sup>177</sup>Bunikiewicz, *Wystawa sztuki łotewskiej*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 95.

organizatorów strategia wystawiennicza, skoncentrowana na sztuce lat 30., spowodowała eliminację awangardy. Nie była to zbyt daleko posunięta manipulacja, gdyż – jak wskazują współcześni nam historiografowie – awangardowe aspiracje wygasły na Łotwie już w połowie lat 20.<sup>178</sup> Zanikły wówczas ostre polemiki między modernistami a tradycjonalistami, niedawni awangardysty wycofali się zaś na pozycje estetyzującego intymnego neorealizmu, skupiając się na kolorystycznych zestrojach, dynamice duktu pędzla i plastycznej kompozycji<sup>179</sup>. Paradoksalnie *Autoportret w czerwonym krawacie* Jēkabsa Kazāksa, będący jedyną egzemplifikacją łotewskiej formuły fowizmu na wystawie, przyciągnął uwagę wielu komentatorów intensywnością barw i prymitywizującym traktowaniem form<sup>180</sup>. Niektórzy krytycy zauważyli ponadto, że część spośród eksponowanych w Zachęcie prac nosi ślady lekcji modernizmu – cezannizmu<sup>181</sup>, syntetycznego kubizmu, puryzmu i konstruktywizmu<sup>182</sup>. Autorzy tych uwag nie wyjaśnili wprawdzie tych zależności, niemniej jednak bez wahania odnieśli do młodej sztuki łotewskiej termin „nowoczesna”. Dla jednych (Wacław Husarski) nowoczesność twórczych postaw Łotyszy wynikała z umiejętnej adaptacji europejskich „izmów”, dla innych (Tadeusz Pruszkowski) polegała na utrzymaniu autentycznego kontaktu z otaczającą rzeczywistością – naturą, lokalną zbiorowością, społeczeństwem, narodem, czyli na przynależności do neohumanistycznego nurtu.

## II. 353. Jēkabs Kazāks, *Autoportret w czerwonym krawacie*, 1919

Z interpretacją kategorii nowoczesności wiązało się kluczowe dla dyskursu kulturowego międzywojennej Europy zagadnienie narodowej odrębności, specyficznych

---

<sup>178</sup> Łotewscy badacze podkreślają nikłą dynamikę rozwojową rodzimego modernizmu, narodzonego w okresie I wojny światowej, kształtującego się w burzliwych latach sowieckiej rewolucji i walk o suwerenną państwowość Łotwy. Pierwszą fazę nurtu określaną mianem „umiarkowanego ekspresjonizmu” wyznaczały prace Jāzepsa Grosvaldsa, Jēkabsa Kazāksa i Romansa Suty, oddające w stylistyce bliskiej „gotyckiemu okresowi” w malarstwie André Deraina dramat wojny. Drugą fazę modernistycznych doświadczeń Łotyszy, przypadającą na pierwszą połowę lat 20., cechowała asymilacja idiomów syntetycznego kubizmu, puryzmu i konstruktywizmu, znanych z kręgu paryskiego czasopisma „L’Esprit Nouveau” i międzynarodowego środowiska berlińskiej awangardy. Najbardziej radykalni członkowie Grupy Artystów Ryskich, Romans Suta, bracia Otowie, Uga Skulme, Valdemārs Tone, Niklāvs Strunke i Marta Skulme, nie wahali się zbliżyć do granic abstrakcji. Negatywna reakcja na autoreferencyjność modernizmu pojawiła się jednak na Łotwie dość szybko, dając początek tendencjom neorealistycznym (Eduards Kļaviņš, *Between Engaged Public Monuments and Intimate Formalism: Latvian Neorealism in the 1920s and 1930s*, w: Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past*, s. 267-278).

<sup>179</sup> Ta kombinacja mimetyzmu, dekoracyjności i koloryzmu została przez badaczy określona mianem „harmonijnego formalizmu” (ibidem, s. 272).

<sup>180</sup> Bajkowski, *Wystawa łotewska w Zachęcie*; Wallis, *Sztuka łotewska*.

<sup>181</sup> Winkler, *Sztuka łotewska w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „Droga” 1936, nr 4, s. 331; Weinzieher, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*.

<sup>182</sup> Puciata-Pawłowska, *Wystawa sztuki łotewskiej*, „Pion” 1936, nr 15, s. 6.

wyróżników semantycznych i morfologicznych cechujących sztukę narodową. Na Łotwie, podobnie jak w Polsce, Czechosłowacji, na Litwie czy na Węgrzech, toczyła się dyskusja na temat sztuki narodowej i stylu narodowego<sup>183</sup>. Większość tradycjonalistycznie nastawionych teoretyków głoszących konieczność wyzbycia się obcych wpływów w sztuce rodzimej, postrzegała folklorystyczne dziedzictwo jako kolebkę i źródło narodowych pierwiastków<sup>184</sup>. Ukształtował się wówczas tradycjonalizm „archaiczny i etnograficzny”<sup>185</sup>. Argumentacja na rzecz łotewskości w sztuce daleka była jednak od homogeniczności i wewnętrznej logiki. Transpozycja oryginalnych jakości wernakularnej ornamentyki na płaszczyznę języka malarskiego okazała się bowiem zadaniem trudnym do wykonania (proces ten był daleko bardziej efektywny w dziedzinie sztuk użytkowych, czego najlepszym przykładem był *design* wyrobów ceramicznych).

Jednym z czołowych propagatorów łotewskości w sztuce był wyznawca narodowej religii Dievturība (Wyznawcy Boga), Jēkabs Bīne<sup>186</sup>. W rozumieniu Bīnego prehistoryczne przekazy przewyższały wartością europejską tradycję chrześcijańską. Stąd bóstwo lokalne, pogański areopag zastąpiły w jego malarskim obrazowaniu wyobrażenia bogów klasycznej mitologii i religijne motywy chrześcijańskie.

Il. 354. Jēkabs Bīne, *Dievs, Māra, Laima*, 1932

Il. 355. Jēkabs Bīne, *Przy studni*, 1933

Bīne nie potrafił jednak rozstrzygnąć kwestii oryginalnej morfologii. W efekcie to realistycznie ujęty wątek tematyczny – postać ciężko pracującego chłopca stała się w jego narracji (werbalnej i plastycznej) łotewskim wyróżnikiem. Wernakularną ornamentyką zajmował się od strony teoretycznej Ernests Brastiņš, malarz i archeolog odcinający się od

---

<sup>183</sup> Debatę o sztuce narodowej w Czechosłowacji przeanalizowały Marta Filipová („The Construction of National Identity in the Historiography of Czech Art”, rozprawa doktorska obroniona w Department of the History of Art, University of Glasgow, 2008) i Vendula Hnídková (*Národní styl: kultura a politika*, Praha 2013, s. 149-153, 170-172, 184-187). Na temat dyskusji o sztuce narodowej na Litwie por.: Pillė Veljataga, *Art and National Culture in Lithuanian Aesthetics of the 1930's*, w: Mulevičiūtė (red.), *Modernity and Identity*, s. 50-57. Koncepcje narodowej swojskości, które ukształtowały się w drugiej i trzeciej dekadzie XX w. na Węgrzech, omówiła Éva Forgács (*Oświecenie a „duch narodu”. Konstruowanie modernizmu i tożsamości narodowej poprzez sztuki plastyczne na Węgrzech w latach 1910-1990*, w: Jacek Purchla, Wolf Tegethoff (red.), *Naród, styl, modernizm, CIHA materiały konferencji 1*, Kraków–Monachium 2006, s. 307-316).

<sup>184</sup>Stella Pelše, *Ethnography, Neo-Classicism and International Context: Latvian Traditionalist Thinking on the Art of the 1930s*, w: Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past*, s. 92.

<sup>185</sup> Ibidem, s. 91-95; Pelše, *History of Latvian Art History: Definitions of Art in the Context of the Prevailing Ideas of the Time 1900-1940*, Riga 2007.

<sup>186</sup>Eadem, *Ethnography, Neo-Classicism and International Contexts*, 92-93.

obcych wpływów i obrazujący rodzimą prehistorię przy użyciu prymitywizującej stylistyki<sup>187</sup>. Niemniej jednak, Pomimo nawoływania do stworzenia organicznej więzi sztuk wizualnych z ludowym artefaktem Brastiņš musiał skonstatować, iż współcześni malarze łotewscy odrzucili etnograficzną tradycję na rzecz adaptacji europejskich trendów. Inni promotorzy koncepcji łotewskości w sztuce, tacy jak Alfons Francis i Alfrēds Goba, także nie potrafili zdefiniować stylistycznych priorytetów w sztuce podporządkowanej narodowemu imperatywowi. Etnograficzne dziedzictwo i nowoczesny język plastyczny nie znalazły na Łotwie wspólnego mianownika, a rodzima tematyka (np. przedstawienia ludowych podań) przybierała formy klasycyzujące lub realistyczne. W teoretycznym dyskursie i plastycznych realizacjach takich szermierzy łotewskości jak Jēkabs Strazdiņš swojskie tematy i neoklasyczne konwencje przedstawieniowe nie pozostawały ze sobą w sprzeczności<sup>188</sup>. Strazdiņš postrzegał bowiem styl narodowy jako element kultury łacińskiej, osadzony w tradycji śródziemnomorskiego antyku i renesansu. Wyczuwał ponadto swoistą więź Łotyszy z kulturą holenderską, w szczególności z siedemnastowiecznym malarstwem rodzajowym.

## II. 356. Jēkabs Strazdiņš, *Nowy rolnik*, połowa lat 30.

W obliczu tak bogatego rodowodu niestosowne było jedynie, w jego rozumieniu, uleganie wpływom współczesnej sztuki europejskiej. Również dla Roberta Šternsa spuścizna klasycznej Grecji i włoskiego renesansu miała stanowić podstawę do rozwoju sztuki łotewskiej<sup>189</sup>. Europocentryczne nastawienie tych teoretyków wynikało, przynajmniej częściowo, z awersji do awangard zafascynowanych prymitywnymi kulturami pozaeuropejskich cywilizacji. Wśród apologetów tradycji łacińskiej nieliczni krytycy, tacy jak Oļģerts Saldavs, zajmowali pozycje frankofilskie<sup>190</sup>. Podobnie jak Strazdiņš, Saldavs wskazywał też analogie (nie zaś genetyczną zależność) między artystycznymi postawami Łotyszy a dawną sztuką holenderską.

## II. 357. Oļģerts Saldavs, *Młócka*, lata 30.

Problem idiosynkratycznych cech kultury poszczególnych państw narodowych miał w Europie lat 30. wartość prymarną w dyskusjach o istocie i społecznych funkcjach sztuk

---

<sup>187</sup> Ibidem, s. 93-94.

<sup>188</sup> Ibidem, s. 95-96.

<sup>189</sup> Ibidem, s. 96-98.

<sup>190</sup> Ibidem, s. 99.

plastycznych. Jednak w przypadku polskiej recepcji łotewskiej wystawy utracił jakby ciężar gatunkowy. Przede wszystkim zdecydowana większość komentatorów orzekła, że sztuka tego bałtyckiego kraju uwolniła się w ciągu kilkunastu lat niezawisłości od tradycji ludowego zdobnictwa<sup>191</sup>. Wrażenie odcięcia się od folkloryzmu było tym silniejsze, że w Zachęcie nie pokazano ceramiki dekorowanej ornamentami o wernakularnym rodowodzie i stylizowanymi motywami ludowych rytuałów, choć stoisko z łotewskimi wyrobami ceramicznymi zdobyło duże uznanie w 1935 r. na wystawie światowej w Brukseli<sup>192</sup>. Warszawscy krytycy zgodnie utrzymywali, że w malarstwie, grafice i rzeźbie łotewskiej poszukiwano nowego języka plastycznego, pokrewnego współczesnym nurtom w sztuce europejskiej. Większość z nich podkreślała dobre opanowanie przez Łotyszy umiejętności warsztatowych; więcej nawet – dużą wagę, jaką Łotysze przywiązywali do języka plastycznego, mającego stworzyć podwaliny nowoczesnej samodzielnej kultury narodowej. Nie oznaczało to jednak zamknięcia się w kręgu modernistycznej autoreferencyjności; na Łotwie, podobnie jak w innych europejskich państwach narodowych lat 30., motyw tematyczny zachował priorytetową pozycję.

## II. 358. Jānis Liepiņš, *Port rybacki Vendzele*, 1935

Recenzenci wystawy bez trudu określili charakterystyczny dla sztuki łotewskiej rejestr tematów: to codzienna egzystencja ludzi pracy, wtopiona w ojczysty krajobraz, surowy, pozbawiony silnego słonecznego blasku, podnoszącego temperaturę barw<sup>193</sup>. Żywioł północnego morza, nawisające nad wodą chmury, trud rybaków i ich skromne rozrywki (Jēkabs Bīne, Arvīds Egle, Arijs Skride, Aleksandrs Štrāls, Erasts Šveics, Kārlis Miesnieks, Edgars Vārdaunis), zarysy łodzi, linie masztów i trójkąty żagli (Janis Liepiņš, Ludolfs Liberts), wreszcie ryby – wyrzucone na piaszczysty brzeg lub wkomponowane w starannie zaaranżowane martwe natury (Oto Skulme) – to gama motywów świadczących o odrębności obrazowania Łotyszy na płaszczyźnie semantycznej<sup>194</sup>. Bezpośredniość obserwacji prostego

---

<sup>191</sup>Jan Bajkowski przeciwstawił w tym względzie Łotwę zarówno Litwie, jak i Ukrainie (*Sztuka łotewska w Zachęcie*).

<sup>192</sup>Należy tu przypomnieć, że w projektowanie dla przemysłu ceramicznego zaangażowała się część łotewskich awangardystów, przede wszystkim Romans Suta i jego żona Aleksandra Beļcova. Dlatego to właśnie w zdobnictwie przetrwały elementy modernistycznej estetyki (Kļaviņš, *The Ambivalence of Ethnography in the Context of Latvian Modernism*, w: Vojtěch Lahoda (red.), *Local Strategies. International Ambitions. Modern Art in Central Europe 1918-1968*, Prague 2006, s. 59-64).

<sup>193</sup>Bunikiewicz, *Wystawa sztuki łotewskiej*, s. 20; Artifex, *Wystawa sztuki łotewskiej*.

<sup>194</sup>p.g., *Plastyka duńska i łotewska*, s. 4; Pomian-Kruszyński, *Z wystaw krakowskich*. Zgodnie z historiograficznym szkicem Mikelisa Valtersa zwiastunem *sui generis* sztuki łotewskiej była twórczość Adama

człowieka – rybaka, flisaka, chłopa, rzemieślnika – w jego pospolitym otoczeniu wymieniano jako tematyczny wyróżnik, zaznaczając przy tym, iż realizm ujęcia ludzkiego bytu w sztuce Łotyszy zasadniczo różni się od socrealistycznej ikonografii sowieckiej<sup>195</sup>. Puciata-Pawłowska, która za temat wiodący w łotewskim malarstwie uznała pracę, wskazywała, że przedstawiane przez Łotyszy epizody „pozbawione są [...] całkowicie cech »fotograficznego realizmu«, charakterystycznego dla sztuki sowieckiej”<sup>196</sup>. Weryzm obrazowania miał w socestetyce sowieckiej charakter postulatyczny i iluzoryczny. Stąd też chęć określenia dystynktywnych cech sztuki łotewskiej w stosunku do artystycznej produkcji Kraju Rad; wyrastała ona przede wszystkim z politycznego podłoża, ze świadomości uwarunkowań wynikających z ponad stuletniej aneksji terytorium Łotwy przez mocarstwową Rosję<sup>197</sup>. Mieczysław Sterling wyciągnął nawet ogólne wnioski dotyczące politycznych determinant twórczości artystycznej. „Wielka żywotność w twórczości tego od niedawna samodzielnego politycznie narodu jest jakby wskaźnikiem, jak dalece swoboda polityczna narodu czy człowieka wpływa ożywiająco, wzbogacająco na psychikę. [...] Naród w niewoli, jak twórca bez uznania, ukrywa przed innymi własne wartości, cierpi na fobie, nie ufa sobie samemu i innym” – konstatował krytyk<sup>198</sup>. Niemniej jednak kwestia relacji artystycznych między Łotwą a Rosją wciąż powracała w krytycznych narracjach zarówno ze względu na fakt kształcenia się wielu artystów łotewskich (głównie twórców starszego pokolenia) w akademii petersburskiej, jak i z powodu silnego oddziaływania dziewiętnastowiecznego realizmu rosyjskiego na postawy twórcze Łotyszy<sup>199</sup>. Nikt jednak nie wątpił (szczególnie po zapoznaniu się z opublikowanym w *Przewodniku po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych* tekstem autorstwa Mikelisa Valtersa)<sup>200</sup>, że znaczenie Petersburga dla kultury

---

Alksnisa (1864-1897) i Artursa Baumanisa (1856-1904). Alksnis skupił uwagę na wiejskim malarstwie rodzajowym, Baumanisa natomiast zajmowało malarstwo historyczne ukazujące ojczyste dzieje. Obrazowanie ludowych podań i legend stało się także udziałem rysownika Richardsa Zarrinša. Do malarzy łotewskiej wsi Valters ponadto zaliczył Jānisa Rozentalsa, Vilhelmsa Purvītisa, Jānisa Valtersa i Aleksandersa Romansa (*Sztuka łotewska*, w: *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, nr 111, Warszawa 1936, s. 4-9).

<sup>195</sup>Puciata-Pawłowska, *Wystawa sztuki łotewskiej*, s. 6-7.

<sup>196</sup>Ibidem.

<sup>197</sup>Wiktor Podoski przypomniał taktykę anektowania przez Rosję artystów obcej narodowości i nadawania im statusu twórców „istinnoruskich” (podał przykład Henryka Siemiradzkiego; W.P., *Sztuka łotewska*).

<sup>198</sup>Mieczysław Sterling, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie. Rozmach w twórczości młodego narodu*, „Kurier Poranny” 1936, nr 99, s. 6. Konkluzja krytyka nie mogła dziwić w kraju, który odzyskał niepodległość po ponad stuletniej niewoli, choć nie pokrywała się w pełni z faktycznym stanem rzeczy w dziejach polskiej sztuki (całkowitej stagnacji w sztuce ciemniejszego narodu przeczyła artystyczna formacja Młodej Polski).

<sup>199</sup>W.P., *Sztuka łotewska*.

<sup>200</sup>Mikelis Valters, *Sztuka łotewska*, w: *Przewodnik 111*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1936, s. 3-10. Valters naszkicował w swym eseju dzieje sztuki rodzimej, počawszy od połowy XIX w. Uczynił to jednak w sposób niesystematyczny, nie wskazując głównych nurtów i zjawisk artystycznych. Jego rozpadająca się na szereg nazwisk narracja, lakonicznie określająca pozycję poszczególnych twórców w procesie

łotewskiej stopniowo słabło w pierwszych dekadach XX w., ustępując miejsca sile przyciągania Paryża<sup>201</sup>. O reorientacji artystycznych podróży Łotyszy na Zachód świadczyły zdaniem krytyków morfologiczne jakości oglądanych w Zachęcie obrazów. Wyraźne świadectwo odrębności w stosunku do socrealistycznej ikonografii dawały pokazane w Warszawie w niemałej liczbie kobiece akty (niemieszczące się w kanonie realizmu socjalistycznego), na które zwrócił uwagę tradycjonalistycznie nastawiony Mieczysław Skrudlik<sup>202</sup>. Także studia portretowe ludzi prostych przyciągały wzrok kolorystycznym wyrafinowaniem, nie mając nic wspólnego z sowiecką apologią przodowników pracy.

W eseju Valtersa odniesienia do Paryża były wprawdzie nikłe, ale można było na podstawie tej lektury nakreślić linię rozwojową łotewskich tendencji kolorystycznych wywodzących się z francuskiego impresjonizmu. O adaptacji impresjonistycznej techniki w dążeniu do unowocześnienia łotewskiego malarstwa wspomniał Valters w przypadku Jānisa Rozentalsa (1856-1916) i Vilhelmsa Purvītisa (1872-1945). Oba te przykłady mogły zarazem uświadomić czytelnikowi rodzaj społecznego awansu, jaki stał się udziałem pierwszej generacji rdzennie łotewskich artystów. Co znaczące, nowy sposób malarskiego widzenia nie osłabił ich emocjonalnej więzi z ojczystym krajem. Rozentals, syn wiejskiego kowala, swe kolorystyczne predylekcje przełożył na folklorystyczną tematykę, przedstawiając rodzime obyczaje i pejzaże, w które wtapiał niekiedy motywy religijne. Purvītis, syn młynarza, wykształcony w akademii petersburskiej, zdobył doświadczenie artystyczne, podróżując po Europie (Francja, Niemcy, Włochy) i uczestnicząc w międzynarodowych wystawach<sup>203</sup>.

---

rozwojowym łotewskiej sceny artystycznej, była w gruncie rzeczy mało instruktywna. Niemniej jednak tekst ten stanowił główne źródło wiedzy polskich krytyków. Valters położył duży nacisk na międzynarodowe afiliacje łotewskich artystów z jednej strony, z drugiej zaś zasygnalizował narodziny rodzimej tematyki w malarstwie rodzajowym i pejzażowym. Przedstawił antenatów łotewskiego malarstwa, Karlisa Hunsu (1830-1874) i Julijsa Feddersa (1838-1909), wykształconych w europejskich centrach artystycznych i czynnych poza granicami rodzinnego kraju. Huns, który ukształtował swój warsztat malarski w Petersburgu, Lipsku i Pradze, spędził wiele lat w Paryżu i Normandii, podróżując także do Holandii, Belgii, Anglii i Hiszpanii. Fedders odbył studia artystyczne w akademiach Petersburga i Düsseldorfu, po czym powrócił do petersburskiej uczelni, by objąć stanowisko profesora. Stylistycznie punktem odniesienia dla obu twórców był malarstwo francuskie i holenderskie. Inne nazwiska, które zaprezentował Valters jako istotne ogniwa w rozwoju łotewskiej sztuki to: Andrejs Lapins, Rudolfs Perle, Roberst Tilbergs, Kārlis Brencēns, Konstantins Lielausis, Voldemars Zeltins, Peters Kalve, Pēteris Krastiņš i Aleksandrs Štrāls. Wielu z nich kształciło się w Petersburgu, po czym doskonaliło swe umiejętności warsztatowe w Paryżu i we Włoszech. Valters zasygnalizował ponadto pojawienie się nurtu prymitywistycznego w twórczości Voldemārsa Matveja, zafascynowanego miniaturą bizantyjską, irlandzką iluminacją, sztuką koptyjską i gotykiem. Zabrakło natomiast w jego eseju informacji na temat awangardowych afiliacji w sztuce takich artystów jak Oto Skulme, Romans Suta i Aleksandra Beļcova.

<sup>201</sup>Bunikiewicz, *Wystawa sztuki łotewskiej*.

<sup>202</sup> Krytyk zaakcentował poziom realizmu w ujęciu chłopek o krzepkiej budowie ciała w obrazach Augustsa Annussa, Jānisa Cielavsā i Jēkabsa Bīneego (*Artifex, Wystawa sztuki łotewskiej*).

<sup>203</sup> Pozycję Purvītisa w historii łotewskiej sztuki podkreślił szczególnie mocno Tadeusz Pruszkowski, przypominając także przyjaźń, jaka łączyła artystę z Ferdynandem Ruszczycem i Miłozsem Kotarbińskim w Petersburgu (*Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*). Analizując pejzaże Purvītisa, Konrad Winkler dostrzegł w



Uznany za najbardziej znaczącą osobowość twórczą swego pokolenia, stał się autorytetem dla młodszych generacji. Przede wszystkim jednak był, jak przypomniał Mieczysław Wallis: „odkrywcą bałtyckiego pejzażu”<sup>204</sup>. W ramach paryskich afiliacji wskazał Valters bliskie relacje Jāzepsa Grosvaldsa, adepta akademii monachijskiej, z Keesem van Dongenem i Henrim Matissem. Jednocześnie przedstawił go jako przywódcę młodego pokolenia łotewskich artystów i twórcę dramatycznych obrazów Wielkiej Wojny (z niewiadomych powodów Grosvalds, uznawany dziś za jedną z najważniejszych postaci w historii dwudziestowiecznej sztuki łotewskiej, nie uczestniczył w warszawskiej wystawie).

Il. 359. Jāzeps Grosvalds, *Bitwa na Boże Narodzenie*, 1917

Zintensyfikowaną wrażliwość kolorystyczną przypisał Valters kilku jeszcze malarzom: Jēkabsowi Kazāksowi, Ludolfowi Libertsowi, Augustsowi Annussowi, Leo Svempsowi i Ģedertsowi Eliassowi. Jego rozpoznania znalazły potwierdzenie w spostrzeżeniach polskich recenzentów.

Komentatorzy warszawskiej wystawy daleko bardziej jednak niż ich łotewski mentor zwracali uwagę na morfologiczne aspekty prezentowanego w Zachęcie materiału artystycznego. Znamienny dla łotewskiego obrazowania był w ich opinii brawurowy sposób malowania i częste stosowanie szpachli, co dawało w efekcie bogatą, niekiedy wręcz reliefową fakturę i zmysłową tkankę malarską (Vilhelms Purvītis, Oto Skulme, Augusts Annuss)<sup>205</sup>.

Il. 360. Ģederts Eliass, *Kobieta w różowych pończochach*, ok. 1920

Il. 361. Vilhelms Purvītis, *Wieś Rēzekne*, ok. 1928

Il. 362. Oto Skulme, *Matka z dzieckiem*

Il. 363. Eduards Kalniņš, *Flisacy*, 1935

Skłonność do „smakowania” malarskiej materii powodowała, zdaniem Wiktora Podoskiego,

---

nich wpływ, oryginalnie przetworzony, rosyjskiego postimpresjonizmu (*Sztuka łotewska w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*).

<sup>204</sup>Wallis, *Sztuka łotewska*.

<sup>205</sup> W.P., *Sztuka łotewska*; Winkler, *Sztuka łotewska w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*; Pruszkowski, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*; Weinzieher, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*; Bajkowski, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*; p.g., *Plastyka duńska i łotewska*; Puciata-Pawłowska, *Wystawa sztuki łotewskiej*; Husarski, *Wystawa sztuki łotewskiej*; Wallis, *Sztuka łotewska*; stc., *Ze sztuki. Sztuka łotewska w Zachęcie*, „Myśl Polska” 1936, nr 6, s. 8.

zamiłowanie Łotyszy do częstego przedstawiania martwych natur, jako neutralnego znaczeniowo motywu (Ansis Artums, Leo Svemps, Erasts Šveics)<sup>206</sup>. Chromatyczne walory eksponowanych obrazów podkreślali zarówno krytycy wspierający rodzimy postimpresjonizm, jak i rzecznicy estetyki tradycjonalistycznej<sup>207</sup>. Mieczysław Wallis określił nawet Łotyszy mianem „świątecznych kolorystów”<sup>208</sup>. Tytus Czyżewski (były formista, który w latach 30. sprzymierzył się z kapistami) podkreślał kolorystyczny temperament Łotyszy, pisząc, iż „lubują się w barwach intensywnej i soczystej, w silnym podkreślaniu kontrastów barwnych”<sup>209</sup>. Czy słusznie? Krytyk zauważył korelacje niektórych malarzy łotewskich ze środowiskiem École de Paris, wymieniając nazwiska Maurice’a de Vlamincka i Keesa van Dongena<sup>210</sup>. Paleta van Dongena różniła się jednak od intensywnej Matisowskiej chromatyki mroczną tonacją i barwnymi dysonansami zbliżonymi do poetyki ekspresjonizmu. Vlaminck, po wczesnej fazie „krzykliwego” fowizmu, także przytłumił i zawęził radykalnie kolorystykę, wprowadzając niuanse szarości, błękitów, zieleni i czerni, ożywione jedynie akcentami bieli bądź czerwieni<sup>211</sup>. Oddziaływanie Vlamincka na Łotyszy zaakcentował również Konrad Winkler<sup>212</sup>. Wyodrębnił nawet grupę, którą nazwał „szkołą Vlamincka”. Zaliczył do niej Edgarsa Vārdaunisa, Janisa Liepiņa, Ansisa Artumsa, Valdisa Kalnroze, Arijsa Skridego i Leo Svempsa. Klasyfikacja Winklera była wprawdzie arbitralna, niemniej jednak Vlaminck stanowi ważny punkt odniesienia w historiografii sztuki łotewskiej<sup>213</sup>. Badacze przypominają, że artysta, choć urodzony we Francji, miał flamandzkie pochodzenie<sup>214</sup>. Nie pozostaje to bez związku z bliskimi koneksjami między sztuką łotewską

---

<sup>206</sup>Podoski postrzegał martwą naturę przede wszystkim jako zadanie malarskie, poprzez skojarzenie z deklaracjami i malarską praktyką polskich kapistów (W.P., *Sztuka łotewska*).

<sup>207</sup>Winkler, *Sztuka łotewska w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*; Sterling, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*; Bunikiewicz, *Wystawa sztuki łotewskiej*. Jan Bajkowski chwalił m.in. kolorystyczne aspekty prac Vilhelmsa Purvītisa, Augustsa Annussa, Jānisa Cielavsā i Ota Skulmeģa (*Sztuka łotewska w Zachęcie*).

<sup>208</sup>Wallis, *Sztuka łotewska*.

<sup>209</sup>Czyżewski, *Sztuka łotewska w Zachęcie*, „Kurier Polski” 1936, nr 101, s. 5.

<sup>210</sup>Ibidem.

<sup>211</sup>Wskazane przez Czyżewskiego analogie były słuszne pod względem tonacji barwnej, niezbyt jednak trafne jeśli chodzi o sposób budowania formy w obrazie przez van Dongena i Vlamincka, śmielej geometryzowanej, niekiedy wręcz cezannizującej (*Sztuka łotewska w Zachęcie*).

<sup>212</sup>Winkler, *Sztuka łotewska w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, s. 332.

<sup>213</sup>Dace Lambergā dostrzegła koneksje zarówno z malarstwem Vlamincka, jak i van Dongena w pracach Leo Svempsa (*Fovisma atskaņas: krāsa / Reflets fauves: la couleur*, w: Lambergā, *Fovisma atskaņas: Latviešu glezniecība 1910-1980* / *Reflets fauves: Peinture lettone 1910-1980*, kat. wyst., Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju, Rīga 2007, s. 12).

<sup>214</sup>Aija Brasliņa, *Impression et parallèles. Les relations artistiques entre la Lettonie et la Belgique pendant la période de l'entre-deux-guerres*, w: eadem (red.), *Impression et parallèles. La peinture belge et lettone des collections du Musée national des Beaux-Arts de Lettonie. Première moitié du 20e siècle*, kat. wyst. Rīga, Musée national „Rīgas Birža”, Rīga 2013, s. 136.

a belgijską, które zaistniały w latach 30. Belgijskie fascynacje i frankofilskie postawy Łotyszy trudno byłoby zresztą całkowicie rozdzielić<sup>215</sup>.

Il. 364. Ansis Artums, *Pejzaż*, 1936

Il. 365. Leo Svemps, *Dziewczynka w błękitach*, 1937

Winkler, od czasu zaangażowania w nurt formistyczny skupiony na morfologicznej wiwiseksi obrazu, przyjrzał się dokładnie preferowanej przez Łotyszy gamie barwnej. Krytyk zauważył ich zdolność do pogodzenia ekspresji barw z tradycyjnym walorem budującym plastyczność formy i oddaniem fakturowych własności przedstawionych obiektów. Wskazał także skłonność łotewskich malarzy do nadawania kompozycji pewnej dominandy kolorystycznej. „Łotysze wychodzą tutaj z przedmiotu nasyconego barwą, z jego materii, a kolorystyczne kontrasty ujmują w jedność nasyconą przeważnie jakimś ogólnym tonem. Do głosu przychodzi więc tutaj nie tylko kształt przedmiotu, ale także jego cielesność, jego pełnia, jego wartość przestrzenna. Ogólną harmonię kolorystyczną uzyskują oni najczęściej przez przeciwstawienie tonom szarym i załamany – żywych akcentów barwnych, które jako puenty kolorystyczne grają wśród tych szarości jak drogie kamienie na tle szarych zaśniedziałych brązów”<sup>216</sup> – pisał. Uwagi Winklera odnosiły się ze szczególną trafnością do malarstwa Ludolfsa Libertsza i Valdisa Kalnrozege, choć to wyszukaną kolorystykę obrazów Janisa Liepiņa i Leo Svempsa uznał krytyk za najbardziej atrakcyjną.

Il. 366. Jānis Liepiņš, *Wieczór*, 1940

Il. 367. Leo Svemps, *Kobieta*, 1922

Il. 368. Eduards Kalniņš, *Wybrzeże Daugavy w Rydze*, ok. 1930

Opinię Winklera podtrzymał Mieczysław Wallis, który przeciwstawił preferowaną przez łotewskich malarzy gamę tonów szarych, srebrzystych i perłowych żywej kolorystyce ludowej ornamentyki<sup>217</sup>. Pruszkowski zachwycił się tonacją szarości dominującą na płótnach

---

<sup>215</sup>Tytus Czyżewski, przekonany o silnym wpływie École de Paris na sztukę Łotyszy, wyczuwał w bogatej kolorystyce ich płócien pierwiastek holenderski (*Sztuka łotewska w Zachęcie*). Konrad Winkler z kolei dostrzegał nawiązania do siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego w obrazach Eglego i Skulmego (*Sztuka łotewska w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*). Obaj krytycy byli nieświadomi belgijskich wpływów w łotewskiej sztuce lat 30.

<sup>216</sup>Winkler, *Sztuka łotewska w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*.

<sup>217</sup>Wallis, *Sztuka łotewska*.

Augustsa Annussa, subtelnymi walorami chromatycznymi obrazów Arvīdsa Eglego, „szlachetną” gamą barw Valdemārsa Tonego; dostrzegł analogie między pracami Edgarsa Vārdaunisa a malarstwem preferujących zawężoną paletę Belgów<sup>218</sup>. O ograniczonym rejestrze barw przyćmionych i dyskretnych zestrojach kolorystycznych w obrazowaniu Łotyszy pisał także Wacław Husarski<sup>219</sup>. „Mistrzem szarości” obwołano Eduardsa Kalniņa, który wraz z Valdisem Kalnrozem odbył w 1930 r. podróż do Belgii, by pogłębić swą znajomość sztuki tego kraju<sup>220</sup>. To zgaszona kolorystyka, wąskie spektrum szarych tonacji stanowiło w opinii niektórych recenzentów cechę dystynktywną łotewskich pejzaży, które dominowały liczebnie na warszawskiej ekspozycji<sup>221</sup>.

Il. 369. Eduards Kalniņš, *Szare łodzie*, 1934

Il. 370. Valdis Kalnroze, *Daugava*, 1935

Tadeusz Pomian-Kruszyński w recenzji dla „Czasu” uznał, że „nawet gdy malarz łotewski oddaje południowe krajobrazy, jak Liberts Ludolfs kościół św. Marka i kanał w Wenecji, to patrzy na nie okiem człowieka z północy”<sup>222</sup>. Te brawurowo malowane obrazy, emanujące srebrzystym blaskiem, łatwiej było podporządkować stereotypowi „chłodnej” Północy niż poddać rzeczowej analizie. Stefania Podhorska-Okołów natomiast nie przeoczyła upodobania Łotyszy do szarości o ciepłym odcieniu<sup>223</sup>. Także Wiktor Podoski uznał, że nawet barwy chłodne wydają się na ich płótnach „ocieplone”<sup>224</sup>. W kontekście tych wypowiedzi warto zauważyć w, że jeden z promotorów koncepcji sztuki narodowej na Łotwie, Oļģerts Saldavs, postulował, by kolorystyka rodzimego malarstwa była oparta na barwach ziemi (ciepłych tonach brązów, szarości i zieleni), gdyż te są najbardziej adekwatne dla ojczystego krajobrazu. Zaobserwowaną u Łotyszy tendencję do modulowania i niuansowania ograniczonej gamy barw oraz wstrzeźliwość w stosowaniu chromatycznych kontrastów potwierdzają dzisiejsi badacze<sup>225</sup>. Recepcję warszawskiej wystawy warto także skonfrontować z ich poglądami na temat międzynarodowych, w pierwszej kolejności

---

<sup>218</sup>Pruszkowski, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*.

<sup>219</sup>Husarski, *Wystawa sztuki łotewskiej*.

<sup>220</sup>Pruszkowski podkreślał niezwykłą zdolność Kalniņa do łączenia monumentalizmu z realizmem (*Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*).

<sup>221</sup>Artifex, *Wystawa sztuki łotewskiej*.

<sup>222</sup>Pomian-Kruszyński, *Z wystaw krakowskich*.

<sup>223</sup>Podhorska-Okołów, *Sztuka łotewska w Zachęcie*, s. 10-11.

<sup>224</sup>Podoski zarzucił jednak Łotyszom „pewną płytkość kolorystyczną” (*Sztuka łotewska*).

<sup>225</sup>Brasliņa, *Impression et parallèles*, s. 103, 110.

francuskich i belgijskich, koneksji sztuki łotewskiej.

Specyfikę międzywojennego malarstwa łotewskiego zarysowały w ostatnich latach dwie wystawy: pierwsza, zorganizowana w 2007 r. pt. *Fovisma atskaņas: Latviešu glezniecība 1910-1980* / *Reflets Fauves: Peinture lettone 1910-1980*, poświęcona fowistycznym „refleksom” w malarstwie łotewskim<sup>226</sup>, i druga, *Impression et parallèles. La peinture belge et lettone des collections du Musée national des Beaux-Arts de Lettonie. Première moitié du 20e siècle*, urządzona w 2013 r. w Rigas Birža, dotycząca korelacji między sztuką łotewską i belgijską<sup>227</sup>.

Kuratorka pierwszej ekspozycji, Dace Lamberga, prześledziła w katalogowym eseju dzieje łotewsko-francuskich kontaktów kulturalnych, wskazując, że zanim Łotysze znaleźli się w Paryżu, zetknęli się najpierw z malarstwem francuskim w Rydze: w 1909 r. odbyła się w miejscowym Muzeum Sztuk Pięknych wystawa sztuki paryskiej; w 1910 r. zaś Vladimir Izdebski zorganizował w swoim salonie prezentację prac takich twórców jak Pierre Bonnard, Kees van Dongen, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier i Henri Matisse<sup>228</sup>. W 1912 r. z kolei kilku młodych malarzy łotewskich miało możliwość obejrzenia wystawy urządzonej z okazji stulecia malarstwa francuskiego w Petersburgu. W opinii autorki to fowistyczne traktowanie koloru, obok syntezy, deformacji i geometryzacji kształtu, odegrało istotną rolę w rozwoju łotewskiego modernizmu. Do pierwszej generacji łotewskich kolorystów Lamberga zaliczyła m.in. Pēterisa Krastiņša, Voldemarsa Matveja, Jāzepsa Grosvaldsa i Ģedertsu Eliassa. Uwypukliła także eksperymenty z kolorem podejmowane przez członków awangardowej Grupy Artystów Ryskich: Jēkabsa Kazāksa, Konrādsa Ubānsa, Valdemārsa Tonego, braci Oto i Ugę Skulme. Jako jednego z nielicznych Łotyszy, którzy za punkt wyjścia malarskiej kompozycji obrali kolor, przedstawiła Leo Svempsa. Entuzjastą fowistycznej palety był także Kārlis Neilis, idący, jak wskazała autorka, tropem Matisse’a i Bonnarda. W konkluzji Lamberga przyznała jednak, że nurt kolorystyczny o fowistycznej proweniencji przygaśł w latach 30., ustępując miejsca oddziaływaniu sztuki belgijskiej.

O bliskie kontakty kulturalne Rygi z Brukselą zadbał poseł nadzwyczajny i minister pełnomocny Łotwy w Brukseli Jānis Lazdiņš, współpracujący z Paulem Lambottem, belgijskim komisarzem generalnym odpowiedzialnym z ramienia rządu za organizację wystaw za granicą<sup>229</sup>. Jak relacjonuje kuratorka ekspozycji *Impression et parallèles*, Aija Brasliņa, zainteresowanie łotewskiej publiczności sztuką belgijską zainicjowała otwarta na

<sup>226</sup>Lamberga, *Fovisma atskaņas: Latviešu glezniecība 1910-1980*.

<sup>227</sup>Brasliņa, *Impression et parallèles*.

<sup>228</sup>Lamberga, *Fovisma atskaņas: Latviešu glezniecība 1910-1980*, s. 7.

<sup>229</sup>Brasliņa, *Impression et parallèles*, s. 43.

jesieni 1927 r. prezentacja dzieł artystów flamandzkich i walońskich, będąca pierwszą zachodnioeuropejską wystawą sprowadzoną do Rygi przez Ministerstwo Edukacji. Komisarzostwo wystawy powierzono Ćedertsowi Eliassowi, malarzowi, który studia artystyczne odbył w brukselskiej Académie des Beaux-Arts. Dodatkowym impulsem, płynącym ze strony sztuki belgijskiej, stał się w 1928 r. powrót do ojczyzny Jānisa Tīdemanisa, malarza wykształconego w antwerpskiej ASP i Institut Supérieur des Beaux-Arts d'Anvers pod kierunkiem Isidore'a Opsomera. Tīdemanisa ochrzczono nawet mianem „Belga”. W kontekście sztuki łotewskiej jego obrazy o nasyconej, niekiedy mrocznej kolorystyce, impastowej fakturze i zrytmizowanym dukcie pędzla uderzały swą odmiennością, stanowiąc oryginalne rozwinięcie flamandzkiego ekspresjonizmu<sup>230</sup>.

## II. 371. Jānis Tīdemanis, *Bruksela*, połowa lat 30.

Jednak głównym katalizatorem pogłębionej recepcji sztuki belgijskiej na Łotwie stała się ofiarowana narodowi łotewskiemu w 1932 r. kolekcja sztuki belgijskiej. Dar ten, który zawierał prace przekazane przez samych twórców i rodziny artystów, wzbogacił zbiory Łotewskiego Państwowego Muzeum Sztuki w Rydze<sup>231</sup>. Umieszczona na stałej ekspozycji w zabytkowych wnętrzach ryskiego zamku kolekcja stanowiła znakomitą egzemplifikację twórczości Flamandów i Walończyków zajmujących nieawangardowe pozycje. Badacze podkreślają silniejszą więź łotewskich malarzy z pikturalizmem Flamandów niż z klasycyzującą orientacją Walończyków (Ludolfs Liberts, Ansis Cīrulis)<sup>232</sup>. W ich opinii ku walońskiemu neoklasycyzmowi, uformowanemu w murach Académie Royale des Beaux-Arts de Mons i wśród członków Groupe Nervia (1928-1938) skłaniali się przede wszystkim byli łotewscy awangardyści (Uga Skulme). To, co wielu Łotyszy preferowało w dziełach flamandzkich ekspresjonistów (Constant Permeke, Gustaaf de Smet, Frits van den Berghe), to akcentowanie plamy barwnej oraz ekspresyjnych jakości faktury i formy z pominięciem syntetyzującej geometryzacji i deformacji kształtu. Ćederts Eliass, uznawany za jednego z czołowych apologetów łotewskiej wsi, ukształtował swą kolorystyczną orientację podczas studiów w Brukseli. Tam wypracował własny język plastyczny wykazujący szereg analogii ze sposobem ujmowania wernakularnych motywów przez ekspresjonistów i neorealistów

---

<sup>230</sup> Prace Tīdemanisa nie zostały włączone do warszawskiej wystawy, być może ze względu na zbyt oczywiste konotacje ze sztuką belgijską.

<sup>231</sup> Ibidem.

<sup>232</sup> Boriss Vipers, *L'art letton*, Riga 1940, s. 101-102; Brasliņa, *Impression et parallèles*, s. 70. Por. rozdz. „Mały wielki kraj”.

flamandzkich<sup>233</sup>. Twórczość Isidore'a Opsomera i malarzy z jego kręgu: Alberta Saverysa, Alberta Servaesa, Constanta Permekego, upodobali sobie również łotewscy pejzażyści<sup>234</sup>. „Fenomen belgijskiego wpływu” był szeroko dyskutowany w latach 30. przez łotewskich krytyków, analizujących proces asymilacji obcych oddziaływań w kontekście aspiracji do wykreowania idiosynkratycznej, nowoczesnej sztuki rodzimej.

Il. 372. Ģederts Eliass, *Zarżnięty prosiak*, połowa lat 30.

Il. 373. Kārlis Padegs, *Ojciec z synem*, 1932

Diagnozy warszawskich recenzentów odnośnie do formalnej warstwy oglądanych w Zachęcie prac, choć nieoparte na szczegółowej wiedzy na temat realiów łotewskiej sceny artystycznej, były więc zbieżne z krytycznym dyskursem Łotyszy. Wobec bogatej egzemplifikacji malarstwa pejzażowego na ekspozycji (Purvītis, Vārdaunis, Artums, Egle, Liberts, Kalnroze, Konrāds Ubāns) krytycy skoncentrowali uwagę na relacji łotewskiego artysty do natury<sup>235</sup>. Uznali, że jest to relacja emotywna, bezpośrednia i afirmująca, nieodwołująca się do transcendencji i filozoficznych koncepcji, niezależna od romantycznego panteizmu. Mieczysław Skrudlik wysunął nawet tezę o pogańskim instynkcie łotewskiego malarza, twórcy wolnego do metafizycznych tęsknot, „cieszącego się słońcem, barwnością i różnorodnością świata zewnętrznego”<sup>236</sup>. Waław Husarski uznał obrazowanie Łotyszy za paradygmatyczne dla realizmu, konstatując: „sztuka ta rzadko kiedy wykracza poza proste i bezpośrednie odtwarzanie otaczającej rzeczywistości, tam zaś, gdzie to czyni, zdaje się czuć nieswojo, jakby na obcym gruncie”<sup>237</sup>. Także Tytus Czyżewski doszedł do wniosku, że łotewskie przedstawienia witalnej natury nie są podporządkowane rygorom stylu. Pomiął wprawdzie fakt, że realizm w sztukach plastycznych stanowi pewną konwencję artystyczną, lecz zasygnalizował brak normatywnych, szeroko stosowanych reguł estetycznych w malarstwie łotewskim<sup>238</sup>.

---

<sup>233</sup> Siłą koloru i malarskiego gestu Eliassa zachwycał się Pruszkowski, który jako jedyny spośród polskich krytyków wspominał o łotewsko-belgijskich relacjach (*Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*).

<sup>234</sup> Brasliņa, *Impression et parallèles*, s. 110.

<sup>235</sup> W swym eseju Valters przypisał nurtowi malarstwa pejzażowego nazwiska Erastsa Šveicsa, Arvīdsa Eglego, Edgarsa Vārdaunisa, Arijsa Skridego, Jānisa Cielavsā, Francisksa Varšlavansa (*Sztuka łotewska*, s. 7-9).

<sup>236</sup> Skrudlik, *Recenzje z wystaw warszawskich*, „Kultura” [Poznań] 1936, nr 3, s. 3.

<sup>237</sup> Husarski, *Wystawa sztuki łotewskiej*.

<sup>238</sup> Czyżewski uznał malarstwo Łotyszy za „efekciarskie”, a wpływ École de Paris – za powierzchowny (*Sztuka łotewska w Zachęcie*).

II. 374. Konrāds Ubāns, *Wersal*, 1922

II. 375. Jānis Liepiņš, *Przed burzą*, 1938

Kwestia realizmu powróciła w kilku jeszcze recenzjach, niejednokrotnie w powiązaniu z uwagami na temat kolorystycznych walorów analizowanych obrazów. Kategorię nowego realizmu, odmiennego od zasad Courbetowskiego naśladownictwa rzeczywistości, odniosła do prac Łotyszy Jadwiga Puciata-Pawłowska<sup>239</sup>. Krytyczka wskazała, że nawrót do realistycznego obrazowania nastąpił w sztuce łotewskiej (podobnie jak w całej Europie lat 30.) po wyczerpaniu się potencjału modernistycznych doświadczeń. W kategoriach neorealizmu postrzegał sztukę Łotyszy Tadeusz Pruszkowski, promotor nowego idiomu realizmu na gruncie polskim, realizmu wyzwolonego z werystycznych zobowiązań, podejmującego dialog ze sztuką dawną, lecz zachowującego elementy nowoczesnego języka plastycznego, realizmu synkretycznego i oryginalnego zarazem, skoncentrowanego na kondycji współczesnego człowieka<sup>240</sup>. Mieczysław Sterling również optował za realizmem jako dominującą tendencją w sztuce łotewskiej, w jego odczuciu niezależnej od ludowych konotacji. „Wspólny wysoki poziom, brak wszelkiej literackości i folkloryzmu oraz opieranie się na zwykłym malarskim realizmie” – puentował swą recenzję Sterling<sup>241</sup>. O realistycznym widzeniu malarskim Łotyszy „uwpółcześnionym właściwie techniką” pisał Wiktor Podoski<sup>242</sup>, uwzględniając bogatą substancję malarską ich obrazów. Wallis z kolei, będąc pod wrażeniem łotewskiego pikturalizmu, wprowadził termin „realizm soczysty”<sup>243</sup>. Jedynie Mieczysław Skrudlik uznał, że zarówno realistyczna postawa łotewskich malarzy, jak i intensywna chromatyka ich prac wywodzą się z rodzimego folkloru<sup>244</sup>.

Co istotne, wyrazisty filtr malarskiego języka nałożony na bezpośredniość obserwacji pospolitych realiów życia Łotyszy zadecydował o rozszerzeniu kategorii neorealizmu we współczesnej historiografii i objęciu nią trendów kolorystycznych (w przeciwieństwie do typologii odnoszonej do polskiej sceny artystycznej)<sup>245</sup>. Eduards Kļaviņš wyodrębnił dwie

---

<sup>239</sup>Puciata-Pawłowska, *Wystawa sztuki łotewskiej*.

<sup>240</sup>Pruszkowski, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*; Kossowska, *Jak tworzyć sztukę narodową? Poglądy Tadeusza Pruszkowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2003, nr 3/4, s. 465-480; eadem, „Nauczyciel szczęścia”. *Tadeusz Pruszkowski i jego legenda*, w: Konstantynów (red.), *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII–XX wieku*, Warszawa 2008, s. 255-276.

<sup>241</sup>Sterling, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*.

<sup>242</sup>W.P., *Sztuka łotewska*.

<sup>243</sup>Wallis, *Sztuka łotewska*.

<sup>244</sup>Artifex, *Wystawa sztuki łotewskiej*.

<sup>245</sup>Laila Bremša, Aija Brasliņa, Dainis Bruģis, Stella Peļše, Inta Pujāte, *Latvijas mākslas vēsture / History of Latvian Art*, Rīga 2003, s. 285.



fazy rodzimego neorealizmu: „styl połowy lat 20.” i „styl lat trzydziestych”<sup>246</sup>. Styl lat 20. cechowała zdaniem badacza symbioza mimetyzmu i klasycyzujących norm przedstawieniowych, przede wszystkim ładu i harmonii (neoklasycyzm nie występował na Łotwie w czystej formie). Tę klasyfikację odniósł Kļaviņš także do obrazowania „poetyckiego” i do dekoracyjności spod znaku art déco. Heterogeniczny nurt neorealizmu wzbogacały ponadto tendencje tradycjonalistyczne nawiązujące do konwencji przedstawieniowych dawnych mistrzów (Janis Tillbergs, Kārlis Miesnieks, Kārlis Brencēns)<sup>247</sup>. Wyróżnikami drugiej fazy rozwojowej neorealizmu stały się natomiast zintensyfikowane walory piktoralne – ekspresyjnie pogłębiona chromatyka, zacierające ostrość szczegółów *chiaroscuro*, zróżnicowana materia malarska i bogate efekty fakturalne<sup>248</sup>.

Odrzucenie modernistycznej autoreferencyjności i zwrot ku nowej formule realizmu na Łotwie został odczytany przez paru polskich krytyków jako przejaw odrębnego temperamentu artystycznego, jako próba znalezienia plastycznych ekwiwalentów dla „swego instynktu i rasy”<sup>249</sup>. Niektórzy komentatorzy sam fakt odejścia od radykalnie modernistycznej poetyki uznali za uwolnienie się od zachodnioeuropejskich oddziaływań<sup>250</sup> (co trudno byłoby uznać za adekwatne ujęcie w kontekście ogarniających Europę fal neoklasycyzmu i neorealizmu). Część recenzentów uważała, że można dokonać konceptualizacji „łotewskości” w sztuce w oparciu o etnograficzne i geograficzne przesłanki: przedstawienia charakterystycznych typów ludowych i odpowiadającą kolorystyce łotewskiego krajobrazu wąską gamę szarości. Wacław Husarski nie widział w tym względzie sprzeczności z „wpływowologicznymi” analizami wskazującymi na relacje Łotyszy ze sztuką Zachodu i Rosji<sup>251</sup>. O idiosynkratycznym charakterze prezentowanego w Zachęcie materiału wizualnego przekonany był również Michał Weinzieher<sup>252</sup>. Podkreślał on odrębność łotewskiej rzeźby polegającą na stosowaniu lokalnego granitu – materiału twardego, sprzyjającego odkuwaniu

---

<sup>246</sup>Kļaviņš, *Between Engaged Public Monuments and Intimate Formalism*, s. 267-278.

<sup>247</sup> Terminów „neoklasycyzm” i „neorealizm” nie wprowadził w swym eseju Mikelis Valters, choć wzmiankował odniesienia do sztuki dawnych mistrzów, np. w malarstwie Konrādsa Ubānsa. Valters rozpoznał wprawdzie w przypadku kilku artystów realistyczną postawę (Erasts Šveics, Jānis Cielavs, Francisks Varslavans), nie sprecyzował jednak paradygmatów realistycznego obrazowania, nie wyróżnił realizmu o akademickiej genealogii, realizmu courbetowskiego czy neorealizmu lat 20. i 30. XX w. (*Sztuka łotewska*, s. 6-9).

<sup>248</sup>Kļaviņš, *Between Engaged Public Monuments and Intimate Formalism*, s. 273.

<sup>249</sup> stc., *Ze sztuki*, s. 8; Winkler, *Sztuka łotewska w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*.

<sup>250</sup> stc., *Ze sztuki*.

<sup>251</sup>Husarski, *Wystawa sztuki łotewskiej*.

<sup>252</sup>Weinzieher, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*.

szerokich płaszczyzn budujących syntetyczną, zamkniętą, statyczną bryłę<sup>253</sup>. Tezę o oryginalności wyrazu łotewskich rzeźb wspierały często przywoływane przez recenzentów przykłady: wykonana z czerwonego granitu *Głowa kobieca* Marty Liepiņš-Skulme, *Głowa dziewczyny* z szarego granitu o chropawej fakturze dłuta Kārliisa Zemdegi i *Portret* z polerowanego czerwono-brunatnego granitu autorstwa Emilsa Meldersa<sup>254</sup>. Niemniej jednak w Zachęcie pokazano także odlewy z brązu, m.in. prace Dzenisa Burkardsa, Teodora Zaļkalnsa i Kārliisa Jansonsa, oraz marmurowe i terakotowe rzeźby Gustavs Šķiltersa. Uwadze krytyków umknęło to, że w równie zwięzły i zgeometryzowany sposób jak rzeźba Meldersa ujęty został brązowy odlew Teodora Zaļkalnsa *Siedząca staruszka*<sup>255</sup>. Czytelne było w tej pracy piętno modernizmu, co dostrzegł jedynie Weinzieher, określając *Staruszkę* mianem „statycznej transpozycji dynamicznych form rzeźbiarskich Barlacha”<sup>256</sup>. Zwarta, uproszczona bryła o ostro zarysowanych krawędziach egzemplifikowała więc na eskpozycji najnowsze trendy w łotewskiej rzeźbie odbiegające zarówno od idiomów klasycyzmu spod znaku Bourdelle’a czy Maillola, jak i od tradycji Rodina<sup>257</sup>.

Na przeciwnym wobec rzeźników narodowej odrębności biegunie sytuowały się poglądy Witolda Bunikiewicza, który podkreślał europejskość łotewskiej sztuki, nie dostrzegając w niej narodowych wyróżników. „Zarówno malarstwo, jak i rzeźba dzisiejszej odrodzonej Łotwy nie jest w ścisłym tego słowa znaczeniu narodową, ale wykazuje dużą kulturę europejską, a jej sprawność techniczna osiągnęła wysoki poziom, który może śmiało współzawodniczyć z najlepszymi wzorami. [...] więcej w tych dziełach impresjonizmu, konstruktywizmu, więcej malarskich symfonii i doskonałego rozwiązywania artystycznych eksperymentów niż łotewskości” – pisał krytyk<sup>258</sup>. Podobną diagnozę postawiła Stefania

---

<sup>253</sup> Ibidem; W.P., *Sztuka łotewska*; Pruszkowski, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*; Weinzieher, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*. Stosowanie rodzimych materiałów i podkreślanie ich naturalnych walorów w procesie bezpośredniego odkuwania – to ogólnoeuropejska tendencja w latach 20. i 30., wpisująca się zarówno w ramy filozofii kultury Hippolyte’a Taine’a, jak i sprzężona z koncepcją solidnego warsztatu wzorowanego na średniowiecznym rzemiośle cechowym.

<sup>254</sup> Bajkowski, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*; Pomian-Kruszyński, *Z wystaw krakowskich*; W. Husarski, *Wystawa sztuki łotewskiej*; Wallis, *Sztuka łotewska*.

<sup>255</sup> Sterling, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*.

<sup>256</sup> Weinzieher, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*.

<sup>257</sup> Puciata-Pawłowska, *Wystawa sztuki łotewskiej*. Teodors Zaļkalns, choć był uczniem Rodina, uległ w latach 20. fascynacji rzeźbą egipską, którą podziwiał w Luwrze.

<sup>258</sup> Bunikiewicz, *Wystawa sztuki łotewskiej*. Zupełnie inaczej postrzegano dział grafiki i rysunku, który większość komentatorów uznała za zbyt skromny. Wiktor Podoski, znany grafik, nisko ocenił łotewskie ryciny, dostrzegając w nich albo prymitywizm ujęcia, albo wtórność wobec obcych wzorów (nie wskazał jednak prototypów, jakie miał na myśli; W.P., *Sztuka łotewska*). Podoskiemu wtórował w tym względzie Jan Bajkowski (*Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*). Dziś badacze wymieniają w pierwszej kolejności Fransa Masereela, którego twórczość inspirowała młode pokolenie grafików wywodzące się z Ryskiej Wyższej Szkoły Folklorystycznej. Husarski wyróżnił natomiast akwaforty Richardsa Zarrinša ze względu na dobre opanowanie

Podhorska-Okołów, dla której sztuka łotewska była w pełnym tego słowa znaczeniu sztuką europejską<sup>259</sup>. Dostrzegła jednak w społeczności Łotyszy „bogaty naród indywidualności twórczych”, które zdolne są w kompetentny sposób wyrazić „treść własną, rasowo pełnowartościową”<sup>260</sup>. W rozumieniu recenzentki europejskość nie wykluczała więc rasowej specyfiki, choć termin „rasowy” został przez nią użyty raczej jako słowo klucz krytycznego dyskursu lat 30. niż jako narzędzie wnikliwej egzegezy.

Jednoznacznie natomiast wypowiedział się o braku specyficznych jakości w sztuce łotewskiej Mieczysław Sterling. Krytyk zauważył „pewną wstrzemięźliwość w sztucznym poszukiwaniu natychmiastowych odrębności. Malarstwo i rzeźba sprawiają takie wrażenie, jak gdyby talenty artystów pragnęły przedtem wżyć się w prawdziwą sztukę, wypowiedzieć się w niej całkowicie i dopiero potem odszukać własną, odrębną twarz. [...] Artyści łotewscy nie szukają ucieczki w folklorze, gdyż praca ich czerpie w tej chwili natchnienie w samej radości tworzenia własnej sztuki. [...] jest tam więcej chęci tworzenia wartości europejskich niż ściśle narodowych”<sup>261</sup>. Głos Sterlinga wzmocniła wypowiedź Winklera, który z pełną aprobatą i krztyną zazdrości zakomunikował: „A więc trafiliśmy wreszcie na mądry i głęboko kulturalny naród, który otwarcie się przyznaje, że nie obawia się obcych wpływów”<sup>262</sup>. Akcentowanie przez polską krytykę europejskiego wymiaru prezentacji w Zachęcie uderzyło Mikelisa Valtersa, który przekazał urzędnikom Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Rydze, iż w odbiorze polskich komentatorów łotewskie prace „nie są w dostatecznym stopniu narodowe, lecz przede wszystkim europejskie”<sup>263</sup>. Ta konstatacja nie była z pewnością zgodna z linią polityki kulturalnej Kārlisa Ulmanisa, który próbował zaszczyć i promować ideologię „łotewskiej Łotwy”<sup>264</sup>.

## II. 376. Jānis Tīdemanis, *Dziewczyna z Bārta*, 1935

---

techniki i weryzm ujęcia (*Wystawa sztuki łotewskiej*). Pruszkowski jako jedyny wymienił wszystkich uczestniczących w wystawie grafików: Kārlisa Padegsa, Niklāvs Strunkego, Romansa Sutę, Sigismunda Vidbergsa, Hildę Vīķi, Eduarda Vītolsa i Richardsa Zarrinša (*Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*). Poznawcze walory dostrzegł natomiast w ilustrujących łotewskie legendy i baśnie rysunkach Mieczysław Skrudlik (*Artifex, Wystawa sztuki łotewskiej*).

<sup>259</sup>Podhorska-Okołów, *Sztuka łotewska w Zachęcie*.

<sup>260</sup>Ibidem.

<sup>261</sup>Sterling, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*.

<sup>262</sup>K.W., *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie (Wrażenia ogólne)*, s. 6.

<sup>263</sup>Lamberga, *Fovisma atskaņas: Latviešu glezniecība 1910-1980*, s. 137.

<sup>264</sup>Tematykę relacji między życiem artystycznym a władzą w Republice Łotewskiej okresu międzywojennego omówiła szczegółowo Ginta Gerharde-Upeniece w rozprawie doktorskiej „Tēlotājas mākslas dzīve un latvijas valsts (1918-1940)”, *Latvijas Mākslas Akadēmija, Rīga* 2011.

Polscy krytycy nie odnieśli się w żaden sposób do zmiany systemu politycznego na Łotwie po przewrocie majowym w 1934 r., na skutek którego Kārlis Ulmanis doszedł do władzy, wprowadzając system autorytarny. Proklamowana w 1918 r. Demokratyczna Republika Łotewska straciła wówczas swoje legislacyjne umocowanie. Dwie dekady politycznej suwerenności (niezależnie od krótkiej inwazji sowieckiej w 1919 r i zmiany systemu politycznego z parlamentarnej demokracji na autorytarny reżim) pozwoliły jednak na stworzenie zrębów instytucji organizujących życie artystyczne, finansujących kulturę i edukację artystyczną. Na Łotwie zapewniono kulturze dobre warunki rozwojowe, obdarzając tę dziedzinę życia społecznego szczególną uwagą i inwestując w nią sporo pieniędzy (za czasów Ulmanisa więcej nawet niż w okresie 1918-1934). Powołano wprawdzie instytucje mające za zadanie sprawowanie kontroli nad sztuką oficjalno-propagandową, niemniej jednak pozostawiono margines swobody tym twórcom, którzy nie chcieli angażować się w struktury państwowego mecenatu, a zarazem nie kontestowali zasadniczej linii ideologicznej rządu. Eduards Kļaviņš podkreślił w swej analizie rodzimej sztuki lat 30., iż choć wśród łotewskich twórców występowały postawy konformistyczne względem reżimu, to dziedzictwo międzywojennego neorealizmu stało się czynnikiem istotnym dla podtrzymania tożsamości narodowej Łotyszy w czasie sowieckiej i niemieckiej okupacji po 1940 r.<sup>265</sup>

Oceniając z dzisiejszej perspektywy recepcję łotewskiej wystawy w II RP, można dojść do wniosku, iż niezależnie od kwalifikacji oglądanych prac jako specyficznie narodowe bądź europejskie polscy komentatorzy dali wyraz trafnej intuicji: zauważyli, że w sztuce łotewskiej kolorystyczna wrażliwość nie kłóci się z realistyczną postawą, a aspiracje do wykreowania plastycznego idiomu „łotewkości” nie wykluczają zależności od obcych wzorów. Ich narracje, niekiedy rozbieżne, potwierdziły też rozciągłość i nieostrość semantycznego obszaru przypisanego takim kategoriom dyskursywnym jak „sztuka narodowa” i „narodowy styl”, pojęciom niemającym łatwo definiowalnych odpowiedników w praktyce artystycznej.

### **Estońskość. Między „chłopskością” a „późnym impresjonizmem”**

„Estonia jest krajem maleńkim”<sup>266</sup> – taka fraza powracała w recenzjach wystawy współczesnej sztuki estońskiej, którą 29 kwietnia 1939 r. otwarto w salach warszawskiego

---

<sup>265</sup>Kļaviņš, *Between Engaged Public Monuments and Intimate Formalism*, s. 273.

<sup>266</sup>Jan Kurzawa, *Sztuka estońska*, „Kultura” 1939, nr 26, s. 6; Ciechomski, *Sztuka estońska*, „Myśl Polska” 1939, nr 10 s. 6.

Instytutu Propagandy Sztuki, instytucji kluczowej dla polityki kulturalnej władz II Rzeczypospolitej. Zaskakiwała konstatacja, że ludność Estonii, nieznacznie przekraczająca milion, liczebnie nie dorównuje nawet populacji Warszawy<sup>267</sup>. Estonia pozostawała dla Polaków krajem mało znanym, choć oba narody łączyły historyczne więzi z czasów potęgi dynastii Jagiellonów i mocarstwowej polityki Rzeczypospolitej Obojga Narodów poszerzającej swe terytoria o Inflanty – obszar zamieszkały przez plemiona ugrofińskie i ludy Bałtów (przodków obecnych Łotyszy i Estończyków). Zbliżyli je także wspólni wrogowie i wywodzący się z tych samych nacji najeźdźcy – Niemcy, Szwedzi i Rosjanie. Nie dziwi więc respekt, z jakim w zrekonstruowanym zaledwie dwie dekady wcześniej państwie polskim odnoszono się do wyzwoleniczej wojny estońsko-bolszewickiej z lat 1918-1920, gdy świeżo odrodzona Republika Estońska walczyła heroicznie o zachowanie suwerenności. Strategia zacieśniania kontaktów z krajami bałtyckimi była w dużej mierze wynikiem odzyskania przez II Rzeczpospolitą dostępu do basenu Morza Bałtyckiego<sup>268</sup> i politycznego projektu Józefa Piłsudskiego mającego wzmocnić wschodnią granicę Polski<sup>269</sup>. W najbardziej prestiżowym warszawskim salonie sztuki zaprezentowano więc młodą Estonię – młodą jako organizm państwowy i młodą jako samodzielny byt kulturowy<sup>270</sup>. „Sztuka estońska [...]. Te dwa wyrazy usłyszano po raz pierwszy w niezbyt odległej przeszłości. W każdym razie dopiero wówczas, gdy chłop estoński, wstępujący na uniwersytet, przestał być rzadkością i gdy wykształcony Estończyk zaczął występować w swym ojczystym języku na równi z miejscowym rosyjskim inteligentem i potentatem bałtycko-niemieckim” – pisał autor wstępu do katalogu wystawy Ants Murakin<sup>271</sup>. Termin „Młoda Estonia” (Noor-Eesti), jak podkreślała większość komentatorów, odnosił się także do ruchu literacko-artystycznego stymulującego od 1906 r. proces utrwalania tożsamości narodowej (głównie poprzez cykliczne wystawy

---

<sup>267</sup>Winkler, *Sztuka estońska w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie*, „Robotnik” 1939, nr 132, s. 4.

<sup>268</sup>Piotr Okulewicz, *Koncepcja „międzymorza” w myśli i praktyce politycznej obozu Józefa Piłsudskiego w latach 1918-1926*, Poznań 2001; Raimo Pullat, *Od Wersalu do Westerplatte: stosunki estońsko-polskie w okresie międzywojennym*, Kraków 2003; Szymon Piotr Kubiak, „Baltic Countries”. *O polsko-estońskich kontaktach artystycznych w latach 30. XX wieku*, w: *Oswajanie modernizmu. Sztuka estońska I. połowy XX wieku / Adapting Modernity. Classics of Estonian Art in the First Half of the 20th Century*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Szczecinie; Muzeum Narodowe w Warszawie, Tallin 2010, s. 11-16.

<sup>269</sup>Powstały w 1925 r. w Toruniu, przeniesiony w 1937 r. do Gdyni Instytut Bałtycki, wydawał periodyk „Baltic Countries” przemianowany w 1937 r. na „Baltic and Scandinavian Countries”, służący integracji z krajami basenu Morza Bałtyckiego i postrzegany jako narzędzie propagowania silnej pozycji politycznej II RP w gronie tych państw.

<sup>270</sup>Podolski, *Wystawa sztuki estońskiej w IPS-ie*, „Wieczór Warszawski” 1939, nr 136, s. 7.

<sup>271</sup>Ants Murakin, *Sztuka estońska*, w: *Wystawa sztuki estońskiej 29 IV–15 V 1939*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1939, s. 24.

sztuki rodzimej)<sup>272</sup>. Animatorzy tego ruchu dążyli jednocześnie do wpisania Estonii w geokulturową mapę Europy. Gustav Suits, wybitny poeta, ogłosił w 1905 r. hasło: „Więcej europejskiej kultury! Bądźmy Estończykami, ale stańmy się także Europejczykami”<sup>273</sup>.

Nieznany dotychczas obszar artystyczny północnej Europy, podobnie jak dramatyczne dzieje estońskiego narodu, intrygował polskich krytyków i twórców<sup>274</sup>. Poszukiwali na ekspozycji w IPS przejawów odrębności narodowej, tak jak podczas prezentacji sztuki innych państw Starego Kontynentu. Adekwatność stosowanej w tym procesie terminologii i wprowadzonych klasyfikacji zweryfikuję w tym tekście, zestawiając warszawską ekspozycję z 1939 r. z prezentacją dla nas współczesną, zorganizowaną przez Estońskie Muzeum Sztuki KUMU na przełomie 2010 i 2011 r. w Muzeum Narodowym w Szczecinie<sup>275</sup>. Historyczne rozpoznania i klasyfikacje Tiiny Abel, kuratorki szczecińskiej ekspozycji i autorki katalogowych esejów, skonfrontuję z komentarzami recenzentów oglądających estoński pokaz w salach IPS, po to, by na przecięciu kilku odmiennych perspektyw krytyczno-badawczych uchwycić, podobnie jak w poprzednich rozdziałach *Artystycznej rekonkwisty*, sens i funkcjonalność takich kategorii konceptualnych jak „sztuka narodowa” i „narodowy styl”, a także po to, by zastanowić się nad pozaartystycznymi uwarunkowaniami krytycznego dyskursu jako takiego.

Jak już parokrotnie podkreślałam w dyskursie książki, doskonale funkcjonowała w europejskim krwiobieg wystawienniczym okresu międzywojennego bilateralna wymiana kulturalna, dzięki której między artystycznymi centrami krążyły objazdowe wystawy sztuki oficjalnej poszczególnych państw<sup>276</sup>. Wystawa sztuki estońskiej przyjechała do Warszawy w

---

<sup>272</sup>Czyżewski, *Sztuka estońska w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 23, s. 4; idem, *Estońscy artyści w IPS-ie*, „Kurier Polski” 1939, nr 136, s. 9. Omówienie kulturowych przeobrażeń w Estonii zawiera tekst Ene Lamp, *Art Culture*, w: Tiina Abel et al., „*Eesti Kunsti Ajalugu*”. *History of Estonian Art 1900-1940*, Tallin 2010, s. 635-638.

<sup>273</sup>Tiina Abel, *Oswajanie modernizmu. Sztuka estońska I. połowy XX wieku*, w: *Oswajanie modernizmu*, s. 21; Lamp, *Noor-Eesti*, w: Abel, „*Eesti Kunsti Ajalugu*”, s. 654.

<sup>274</sup> Także współcześni badacze kultury estońskiej, tacy jak Tiina Abel, wskazują na jej prowincjonalny charakter (*Between Scylla and Charybdis: International and Vernacular in Estonian art of the 1930s*, w: Mulevičiūtė (red.), *Modernity and Identity*, s. 142-143).

<sup>275</sup> Wystawę przeniesiono następnie do Muzeum Narodowego w Warszawie.

<sup>276</sup> Tiina Abel wskazała, jak bardzo estońskie agendy państwowe dbały o międzynarodową wymianę kulturalną: w Tallinie i Tartu gościły ekspozycje sztuki z Finlandii (1930/1931), Polski (1934), Związku Sowieckiego (1934), Łotwy (1936), Litwy (1937), Włoch (1937, 1938), Węgier (1938) i Belgii (1939). W 1939 r. w Tallińskim Domu Sztuki odbyła się wielka prezentacja sztuki francuskiej, w której obok pionierów dwudziestowiecznego modernizmu (Bonnarda, Chagalla, Matisse’a, Picassa, Rouaulta, Vlamincka) uczestniczyli reprezentanci tradycjonalistycznej École française (Henri Waroquier, Roland Oudot, André Lotiron, Amédée de La Patellière, Charles Dufresne, André Dunoyer de Segonzac, Georges Dufrenoy, Maurice Brianchon; *Światło i kolor*, w: *Oswajanie modernizmu*, s. 99). Estońskie wystawy z kolei odwiedziły Rygę (1926, 1937), Helsinki

rewanżu za prezentację polskiej sztuki zorganizowanej przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych najpierw w Moskwie w 1933 r., a następnie w stolicach Łotwy i Estonii w 1934 r.<sup>277</sup> Goszcząca w IPS ekspozycja również odbywała europejskie *tournée*; wcześniej była pokazywana w Rzymie i Budapeszcie, a następnie została wysłana do Krakowa i Antwerpii<sup>278</sup>. Obraz współczesnej sztuki estońskiej tworzyło 208 prac – obrazów, rzeźb i rycin. Uroczystego otwarcia wystawy dokonał prezydent II RP Ignacy Mościcki, w towarzystwie estońskiego ambasadora Hansa Markusa. Funkcję komisarza wystawy powierzono uznanemu malarzowi Johannesowi Greenbergowi. Esej w towarzyszącym ekspozycji katalogu także sygnował malarz, wspomniany już Ants Murakin<sup>279</sup>.

Należałoby w tym miejscu postawić pytanie: czy koncepcja estońskiej prezentacji różniła się od innych wystaw traktowanych jako nośniki narodowej tożsamości i propaństwowej propagandy? Nie ulega wątpliwości, że dokonana przez Greenberga selekcja eksponatów potwierdziła zasadę, jaką kierowali się komisarze wystaw sztuki sowieckiej, włoskiej, francuskiej i niemieckiej, a także organizatorzy polskich wystaw eksportowych: pomijano z rozmysłem trendy awangardowe, eliminowano powstałe u zarania stulecia i rozwijające w okresie międzywojennym przejawy radykalnego modernizmu. To dopiero szczytowsko-warszawska wystawa z przełomu 2010 i 2011 r., nosząca znamieny tytuł *Oswajanie modernizmu*, ukazała polskiej publiczności zaistniałe w pierwszych czterech dekadach XX w. próby wykreowania estońskich formuł fowizmu, puryzmu, konstruktywizmu, abstrakcji biomorficznej i geometrycznej. Kładąc zasadniczy akcent na modernistyczne idiomy, Tiina Abel nie straciła jednak z pola widzenia znamienych dla lat 20. i 30. tendencji klasycyzujących i realistycznych<sup>280</sup>, pokaz zamknęła zaś przykładami estetyzującej figuracji z czasów II wojny światowej i pierwszych lat powojennych<sup>281</sup>. Niemniej jednak mając na uwadze koincydencję czasowych ram wystawy z „obchodami” stulecia narodzin sztuki abstrakcyjnej, należałoby się zastanowić nad tym, czy takie wyprofilowanie tematyczne

---

(1929), Moskwę (1935) i Kowno (1937). Wspólny litewsko-łotewsko-estoński pawilon otwarto na wystawie światowej w Paryżu w 1937 r. (Lamp, *Art Culture*, s. 637).

<sup>277</sup> Funkcję komisarza polskiej wystawy pełnił Władysław Jarocki. Patronat nad ekspozycją w Estońskim Muzeum Sztuki objął premier republiki Konstantin Päts, a trud współorganizacji przedsięwzięcia wzięły na siebie Stowarzyszenie Polsko-Estońskie, Związek Muzeów Estońskich i Estoński Fundusz Kultury (Pullat, *Od Wersalu do Westerplatte*, s. 238).

<sup>278</sup> Lamp, *Art Culture*, s. 637.

<sup>279</sup> Murakin, *Sztuka estońska*, s. 9-24; idem, *Rozwój sztuki estońskiej*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 19, s. II–III.

<sup>280</sup> Abel, *Człowiek nowoczesny*, w: *Oswajanie modernizmu*, s. 84-85; eadem, *Modernizowanie realizmu*, w: *ibidem*, s. 113-115.

<sup>281</sup> Eadem, *Powrót hedonizmu*, w: *ibidem*, s. 129-130.

prezentacji (wysuwające na plan pierwszy paradygmat modernizmu) nie odzwierciedlało mainstreamowych zainteresowań awangardą Europy Środkowej i Wschodniej, zintensyfikowanych w latach 2010-2011. Wydaje się, że tak, gdyż w przypadku artystycznych retrospektyw charakter ekspozycji jest uwarunkowany nie tylko doborem obiektów, ale także dokonaniem przez kuratorów rozłożeniem aksjologicznych akcentów i przyjętą przez nich strategią podkreślania bądź marginalizowania poszczególnych zjawisk.

Wystawa z 1939 r. wpisywała się natomiast w antytetyczne wobec apologii awangardy tendencje ideowe, wzmacniała pozycje krytyczne wobec zasady autoreferencyjności modernizmu, uwypuklała stanowiska kwestionujące imperatyw morfologicznego eksperymentu. Organizatorzy pokazu przypisali priorytetowe znaczenie postawom tradycjonalistycznym i nurtom wyrastającym z impresjonizmu, głównie koloryzmowi o dekoracyjnych inklinacjach. W proponowanej konfiguracji poglądów na kondycję młodej sztuki estońskiej istotnym ogniwem jest wstęp do katalogu wystawy w IPS autorstwa Antsa Murakina, zwięźle zarysowujący dzieje rodzimej sztuki, począwszy od połowy XIX w. Tekst ten, wobec zupełnego braku wiedzy polskich komentatorów na temat estońskiej kultury, wraz z udostępnionymi eksponatami stał się podstawą ich krytycznych narracji i aksjologicznych konkluzji. Powracając do kwestii ramowania artystycznego materiału i sposobu wartościowania poszczególnych nurtów, należałoby zauważyć, że Murakin jedynie mimochodem wspominał o kubizmie i konstruktywizmie jako o przejściowych epizodach w twórczości artystów, którzy szybko odzyskali respekt dla realizmu<sup>282</sup>. Wydaje się więc, że w zamyśle twórców wystawy z 1939 r. w obrazie sztuki estońskiej miały dominować fenomeny artystyczne ich zdaniem specyficznie narodowe, idiosynkratyczne, dalekie od uniwersalistycznych ambicji awangardy, a zarazem odzwierciedlające współczesne trendy europejskie.

Koniunkturalizm i propagandową służebność wobec autorytarnej władzy wprowadzonej w 1934 r. przez Konstantina Pätsa<sup>283</sup> zarzucili organizatorom ekspozycji jedynie twórcy o modernistycznej genealogii – Tytus Czyżewski, były formista, i Jerzy Hulewicz, były

---

<sup>282</sup>Teżę Murakina powtórzył w swej recenzji Mieczysław Skrudlik, wskazując przeobrażenia w obrazowaniu Eduarda Olego i Felixa Randela (*Artifex, Wystawa sztuki estońskiej*, s. 6).

<sup>283</sup> Okres 1934-1940 został w estońskiej historiografii określony mianem „ery milczenia”. Działalność politycznej opozycji i organizacji społecznych (poza lojalistyczną Pro Patria) została wówczas zdecydowanie ograniczona (Mart Kalm, *Builing Estonia the Beautiful under President Konstantin Päts*, w: Abel, „*Eesti Kunsti Ajalugu*”, s. 677). W 1935 r. ustanowiono Biuro Propagandy kontrolujące prasę i wydawnictwa (Lamp, *Art Culture*, s. 636).



ekspresjonista<sup>284</sup>. Większość recenzentów starała się natomiast uchwycić przejawy estońskości w oglądanym malarstwie, grafice i rzeźbie. Jednak przedstawienie młodej sztuki estońskiej jako formacji homogenicznej, dysponującej klarownymi wyróżnikami morfologicznymi czy wręcz rozpoznawalnym stylem narodowym okazało się zadaniem niewykonalnym. Wykrystalizowaniu się narodowej specyfiki w sztukach plastycznych przeszkodziły przede wszystkim uwarunkowania natury historycznej: estoński naród zbyt długo pozbawiony był wolności, by stworzyć solidne fundamenty dla idiosynkratycznej kultury, zbyt długo poddawany był niemieckiej infiltracji (począwszy od podbojów Zakonu Kawalerów Mieczowych) i rusyfikacji przez carskich urzędników, by jego tożsamość kulturowa mogła przetrwać w stanie czystym, niezabarwionym zewnętrznymi naleciałościami. Ani Ants Murakin, ani Tiina Abel, ani też polscy krytycy nie kwestionowali znaczenia, jakie dla kształtowania się estońskiej sztuki miała edukacja młodych twórców w Düsseldorfie, Monachium i Petersburgu. Znakomite akademie niemieckie, których podwoje otwierały stypendia fundowane przez zamożnych Niemców bałtyckich<sup>285</sup>, podobnie jak Akademia Sztuk Pięknych oraz prestiżowe szkoły Aleksandra von Stieglitza i Stowarzyszenia Promocji Sztuk w Petersburgu, zapewniły Estończykom opanowanie warsztatu malarskiego, rzeźbiarskiego i graficznego, łącznie z pozyskaniem respektu dla akademickich konwencji przedstawieniowych. Wszyscy komentatorzy zgodnie też wskazywali, że to cezura 1905 r., rozpoczynająca okres względnej autonomii kulturowej w zaanektowanej przez Rosję Estonii, przeorientowała studyjne podróże estońskich artystów na Paryż (częstym przystankiem po drodze były Helsinki)<sup>286</sup>. Paryż gwarantował edukację w słynnych *ateliers* artystycznych, przyciągał muzeami i galeriami, urzekał wystawami pleneryzmu, impresjonizmu, neoimpresjonizmu i postimpresjonizmu, po 1909 r. zaś nęcił nowymi koncepcjami klasycyzmu (szczególnie w rzeźbie). W relacji Tiiny Abel jednakże Paryż to także lekcja kubizmu i jego pochodnych<sup>287</sup>; co do lat 20. kuratorka wskazała puryzm z kręgu „L'Esprit Nouveau” i różne formuły art déco jako istotne źródło oddziaływania na młodą estońską

---

<sup>284</sup> Czyżewski nie akceptował „wystaw zagranicznej propagandy i innych tym podobnych pokazów sztuki zastosowanej do koniunktury politycznej” (*Sztuka estońska w IPS-ie*; idem, *Estońscy artyści w IPS-ie*). Hulewicz zaś ostro skrytykował wizerunki reprezentantów estońskiego establishmentu (szczególnie portret prezydenta Estonii Konstantina Pätsa dłuta K. A. Hermana), jego zdaniem nie tylko konwencjonalne, lecz wręcz kiczowate (*Sztuka estońska w I.P.S.*, „Kurier Poranny” 1939, nr 1337, s. 6).

<sup>285</sup> S.P.O. [Stefania Podhorska-Okolów], *Sztuka estońska w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Bluszcz” 1939, nr 20, s. 5. Estońscy historiografowie podkreślają bardzo pozytywną rolę bałtyckich Niemców o estonofilskim nastawieniu w procesie kształtowania się narodowej świadomości Estończyków (Mai Levin, *National Romanticism*, w: Abel, „*Eesti Kunsti Ajalugu*”, s. 647).

<sup>286</sup> Lamp, *Art Culture*, s. 635-636.

<sup>287</sup> Abel, *Odkrywanie modernizmu*, w: *Oswajanie modernizmu*, s. 37-39.

awangardę<sup>288</sup>. Pisząc z kolei o znaczeniu Monachium dla rodzimej kultury, Abel jako jedyna w rozpatrywanym gronie krytyków i historiografów wskazała bliską znajomość pierwszego estońskiego abstrakcjonisty Ado Vabbego, z Wassilym Kandynskim i kręgiem twórców Der Blaue Reiter<sup>289</sup>. Nazwisko Vabbego nie pojawiło się w warszawskich recenzjach w ogóle, gdyż w salach IPS zabrakło egzemplifikacji jego twórczości. Prócz Petersburga, jako akademickiej mekki, istotną rolę na mapie artystycznych podróży, zwłaszcza dla modernistów, odegrała Moskwa będąca centrum myśli konstruktywistycznej<sup>290</sup>. „Kubo-konstruktywizm” i „kubo-futuro-ekspresjonizm” to termin, które współcześni nam badacze odnoszą do hybrydycznych formuł radykalnego modernizmu, wykreowanych przez młodych, otwartych na progresywne prądy Estończyków (Henrik Olvi, Eduard Ole, Felix Randel, Juhan Raudsepp, Arnold Akberg, Friedrich Hist)<sup>291</sup>. Abel wskazała też Berlin jako ważny ośrodek kształtowania się postaw pokrewnych *Neue Sachlichkeit*, postaw ustępujących jednak w latach 30. pod naporem nowej fali impresjonizmu z jednej strony i poetyckiego realizmu będącego apologią ojczyźnej ziemi – z drugiej. Na szczecińskiej wystawie zaprezentowano ponadto bliski twórcom Nowej Rzeczowości (zafascynowanych *pittura metafisica* Carla Carrà i Giorgia de Chirica) paradygmat człowieka mechanicznego w wersji wypracowanej przez Mårta Laarmana – wyobrażenia manekina o jajowatej, pozbawionej fizjonomicznych rysów głowie wpisanej w zgeometryzowaną, abstrakcyjną kompozycję<sup>292</sup>. Tego rodzaju

---

<sup>288</sup> Istotną rolę w adaptowaniu przez Estończyków nurtów europejskiej awangardy odegrały bliskie kontakty z założoną w 1920 r. Grupą Artystów Ryskich. Już wcześniej jednak, unikając poboru do wojska, Friedrich Hist, Eduard Ole, Juhan Raudsepp i Felix Randel studiowali w artystycznej szkole w Pensie u boku Łotyszy: Valdemārsa Tonego, Konrādsa Ubānsa, Romansa Suty i innych uczniów Miejskiej Szkoły Artystycznej w Rydze. Prócz pozyskiwania warsztatowych umiejętności, estońska i łotewska młodzież odwiedzała Moskwę i Petersburg, gdzie stykała się z rosyjską awangardą. Zagadnienie to analizuje Liis Pählapuu wskazując artystyczne koneksje Estończyków z rosyjskimi konstruktywistami, a także ze środowiskiem Bauhausu, monachijskimi ekspresjonistami, paryskimi purystami i polską radykalną awangardą (*The Group of Estonian Artists. An Experiment in the Culture of the 1920s and 1930s Estonia*, w: *Geomeetiline inimene. Eesti Kunstnikkude Rühm ja 1920.-1930. aastate kunstiuuendus. Geometrical Man. The Group of Estonian Artists and Art Innovation in the 1920s and 1930s*, Eesti Kunstmuuseum KUMU, Tallin 2012, s. 13-69).

<sup>289</sup> Abel, *Awangardowe inspiracje*, w: *Oswajanie modernizmu*, s. 53. Ado Vabbe studiował w monachijskiej szkole Antona Ažbėgo (Lamp, *Art Culture*, s. 635). Powojenna modernistycznie zorientowana historia sztuki estońskiej przedstawiała wczesną fazę twórczości Vabbego jako innowację na skalę międzynarodową; obecnie podkreślane są związki Vabbego z niemieckim ekspresjonizmem i rosyjskim kubo-futuryzmem (Eha Komissarov, *Avant-garde Narrative in Ado Vabbe's Work from 1913 to 1925*, w: Abel, „*Eesti Kunsti Ajalugu*”, s. 661).

<sup>290</sup> Lamp, *Noor-Eesti*, s. 654.

<sup>291</sup> Vojtěch Lahoda, *Extended modernity*, w: *Geomeetiline inimene*, s. 84-105.

<sup>292</sup> Na relacje Laarmana z Bauhausem, konstruktywizmem i puryzmem wskazuje Ene Lamp (*Protest Against the Beautiful: Expressionism*, w: Abel, „*Eesti Kunsti Ajalugu*”, s. 665).

figuracja nie zaistniała na wystawie w IPS<sup>293</sup>.

Co do strategii wystawienniczych należy zaznaczyć, że na obu omawianych ekspozycjach „przesiano” apriorycznie pod kątem przyjętych celów propagandowych i poznawczych założenia dorobek tych artystów, którzy zmieniali w trakcie swej kariery twórcze predylekcje<sup>294</sup>. Tak uczyniono w przypadku Kuna Veebera, którego pogłębiony psychologicznie portret kobiety można było oglądać w 1939 r., w 2010 r. pokazano zaś jedynie jego modernistyczny obraz *Kąpiący się mężczyźni* (1921-1922) przedstawiający radykalnie zsyntetyzowane i zgeometryzowane sylwetki ludzkie w szkicowo ujętym pejzażu<sup>295</sup>.

Il. 377. Kuno Veeber, *Kąpiący się mężczyźni*, 1921-1922

Il. 378. Eduard Ole, *Martwa natura z gitarą*, 1925

Il. 379. Eduard Ole, *Portret Augusta Gailita*, 1932

Klasycyzująca rzeźba figuralna Juhana Raudseppa włączona do pokazu w 1939 r. została w 2010 r. zastąpiona rysunkowymi kompozycjami spod znaku konstruktywizmu (artysta był w 1923 r. członkiem i założycielem awangardowej Grupy Artystów Estońskich [Eesti Kunstnikkude Ryhm])<sup>296</sup>. Jedynie w odniesieniu do Eduarda Olega uwzględniono na szczebińskiej wystawie dwie fazy twórczości artysty: purystyczną *Martwą naturę z gitarą* (1925)<sup>297</sup> dopełniono *Portretem Augusta Gailita* (1932), utrzymanym w konwencji

---

<sup>293</sup> O Laarmanie jako o jednym z artystów wykluczonych z wystawy 1939 r. z racji konstruktywistycznej genealogii wspomina Mieczysław Skrudlik (Artifex, *Wystawa sztuki estońskiej*).

<sup>294</sup> Należy zauważyć, że do scenariuszy obu wystaw nie zostali włączeni artyści rosyjskiego i niemieckiego pochodzenia czynni w Estonii, wykształceni w Niemczech, Rosji i w Estonii. W 1925 r. estoński parlament uchwalił ustawę o kulturalnej autonomii mniejszości narodowych. Niemcy utworzyli natychmiast Niemiecki Samorząd Kulturalny, który nadzorował działalność Rady Kultury odpowiedzialnej za niemieckie stowarzyszenia artystyczne i wystawy (Levin, *The Dwindling Baltic German Art in the 20th Century*, w: Abel, „*Eesti Kunsti Ajalugu*”, s. 642-646). Współcześni badacze podkreślają, że wielonarodowość populacji Estonii stanowiła czynnik wzbogacający kulturę, nie analizują jednak zjawiska akulturacji czy kreolizacji (Levin, *Familiar or Foreign: Russian Artists in Estonia*, w: ibidem, s. 690-692). Nie ulega wątpliwości, że zarówno Ants Murakin, jak i Tiina Abel odnosili estońskość do wspólnoty narodowościowej, nie zaś do geopolitycznego terytorium.

<sup>295</sup> W pracach Veebera z lat 20. widoczne jest oddziaływanie sztuki André Lhote’a, paryskiego mentora artysty w latach 1924-1926 (Levin, *Art Trends in the 1920s*, w: ibidem, s. 670).

<sup>296</sup> Awangarda konstruktywistyczna wprowadziła do sztuki estońskiej nową tematykę – motyw maszyny, fabryki, stacji kolejowej, sportu – oraz nowe techniki, takie jak kolaż i fotomontaż (Reet Mark, *Geometric Abstraction in Estonia in the 1920s–1930s*, w: ibidem, s. 672).

<sup>297</sup> W kręgu oddziaływania puryzmu Amédéeego Ozenfanta kształtował swą postawę artystyczną także Arnold Akberg, który po 1926 r. zaangażował się w nurt konstruktywistyczny (Levin, *Art trends in the 1920s*, s. 669).

obrazowania klasycyzującej flanki Nowej Rzeczowości, oraz inspirowanymi stylistyką art déco rysunkami piórkiem ukazującymi sceny rozrywek paryskiej *middle-class*. Podobny zabieg mógłby także pokazać diametralną zmianę koncepcji twórczej w przypadku Ado Vabbego, który w „rozgadanych” martwych naturach z lat 30. zapożyczył malarską składnię od siedemnastowiecznych Holendrów, zachowując lekkość dotknięcia pędzlem<sup>298</sup>; mógłby być efektywny w odniesieniu do Felixa Johanssena Randela, twórcy kompozycji figuralnych spod znaku puryzmu, a w latach 30. wziętego karykaturzysty, oraz Peeta Arena, malującego w latach 20. wewnątrznie zdynamizowane, postkubistyczne pejzaże, a w latach 30. wykonującego dekoracyjne portrety wzorowane na linearyzmie wczesnego renesansu i stylistyce art déco. Niemniej jednak Tiina Abel nie podważyła faktu, że w czwartej dekadzie stulecia straciło na znaczeniu jedyne ugrupowanie o awangardowym profilu – Grupa Artystów Estońskich, a powstała w 1919 r. w Tartu Wyższa Szkoła Sztuk Pięknych Pallas, pozostająca początkowo w orbicie wpływów Paryża, z założenia apolityczna, uwzględniła w swym programie nauczania rozwojową dynamikę neorealizmu, równoważąc oddziaływanie modernizmu narodowym imperatywem<sup>299</sup>. Ten nowy idiom realizmu, choć skupiony na rodzimym krajobrazie i codziennej egzystencji prostego człowieka, odbiegał od norm dziewiętnastowiecznego pleneryzmu i fotograficznego weryzmu, ukazując estońską rzeczywistość przez pryzmat sztuki muzealnej (Andrus Johani, Nikolai Kummits). Dialog z dziełami dawnych mistrzów, odwołania do rozbudowanych martwych natur siedemnastowiecznych Holendrów i rubasznym, wydobytych z półmroku scenicznym oświetleniem scen rodzajowych Adriaena van Ostadego i Adriaena Brouwera, powodowały, iż ta nobilitowana (przez nałożenie muzealnych klisz) formuła realizmu służyła estetyzacji otaczającej rzeczywistości. Jednocześnie, umacniał się w sztuce estońskiej lat 30. nurt późnego impresjonizmu, powracały fowizujące i intymistyczne tendencje, przede wszystkim w malarstwie przebywającego od 1937 r. w Paryżu Karla Pärsimäiego, określanego mianem estońskiego Matisse’a<sup>300</sup>.

## II. 380. Karl Pärsimägi, *Autoportret ze sznurem perel*, ok. 1935

<sup>298</sup>Evi Pihlak, *Ado Vabbe*, Tallin 1993.

<sup>299</sup> Czołowymi pedagogami byli w Pallas Konrad Mägi i Villem Ormisson, malarz o cezannizujących predylekcjach (Reet Mark, *Villem Ormisson 1892-1941*, Tallin 2004). Posady profesorskie objęli również artyści wykształceni w Estonii, uzupełniający jedynie swe artystyczne umiejętności podczas studyjnych podróży do Paryża, Berlina i Norwegii, m.in. Kaarel Liimand, Ado Vabbe, Voldemar Mellik (Mare Joonsalu, Tiin Talvistu, *Pallas*, kat. wyst., Tartu Kunstimuseum, Tartu 2010). W Tallinie odpowiednikiem Pallas była Państwowa Szkoła Sztuki Stosowanej, która wprowadziła podobny do pierwowzoru program nauczania.

<sup>300</sup>Heie Treier, *Pärsimägi. Võrumaa – Tartu – Pariis*, Tallin 2003; Abel, *Światło i kolor*, s. 99-101.

II. 381. Jaan Grünberg, *Krajobraz z kościołem*, 1938

II. 382. Adamson-Eric, *Martwa natura ze skrzypcami*, 1932

Tę znamioną dla artystycznej sceny międzywojennej Europy dychotomię nurtów realistycznych i kolorystycznych zacierały z jednej strony barwne akcenty wprowadzane w pejzażach neorealistów, by oddać, dla przykładu, sączące się przez listowie światło (Roman Nyman), z drugiej zaś stosowane przez kolorystów wąskie rejestry chłodnych zieleni, błękitów i brązów, dominujące w dynamicznie malowanych krajobrazach. W stonowanych zestrojach chromatycznych Jaana Grünberga mocniej dźwięczała jedynie drobna plama czerwieni, bieli lub oranżu – dach domu, ubiór filigranowej postaci, skrawek łąnu zboża. Binarność malarskich tendencji przejawiała się także w twórczości Adamsona-Erica (Ericha Karla Hugona Adamsona) wykonującego w późnych latach 20. i na początku 30. linearne, utrzymane w mrocznej tonacji portrety i martwe natury, w których „zintensyfikowana obecność” odosobnionych lub stłoczonych przedmiotów ewokowała niepokojącą aurę zbliżoną do poetyki realizmu magicznego. Pod koniec czwartej dekady natomiast artysta zaczął nasycać światłem i wibrującymi barwami widoki Tallina, a także przedstawienia aktów na tle pejzażu, które miały budzić alegoryczne konotacje dotyczące obfitości i cykliczności natury porównywalnej z rozkwitem i żywotnością estońskiej nacji (tryptyk *Wiosna. Lato. Jesień*, 1935). Te modelowane na wzór antycznej rzeźby postaci, harmonijnie łączące w sobie heroizację ze zmysłowością, były bowiem odczytywane jako nośniki narodowych treści (np. łatwo identyfikowalne ludowe chustki na głowach modelek)<sup>301</sup>. Aurę piękna, zdrowia i płodności kreowały też w estońskim malarstwie późnych lat 30. sceny pastoralne wtopione w rodzimą naturę (Johannes Vöerahansu). Również Aleksander Bergman-Vardi wprowadzał do idyllicznych obrazów skąpanej w słońcu natury nagie postacie, będące nieodłącznym elementem ziemskiej Arkadii. W jego sztuce rozbielone chłodnym światłem poranka łąki w pobliżu Tartu i bladobłękitne paryskie pejzaże współistniały z parafrazującymi holenderskie wzory martwymi naturami o zawężonej gamie chromatycznej, która zastąpiła w latach 30. intensywność barw o impresjonistycznym rodowodzie.

II. 383. Johannes Vöerahansu, *Piknik*, 1936

II. 384. Aleksander Vardi, *Paryski bulwar*, 1937

II. 385. Aleksander Vardi, *Kwiaty na oknie*, 1939

---

<sup>301</sup>Eadem, *Between Scylla and Charybdis*, s. 150-154.

W twórczości Johanna Greenberga natomiast, obok malowanych z pasją kolorysty kobiecych portretów o intymnym wyrazie, występowały we wczesnych latach 30. tematy z pogranicza groteski (mroczne w wyrazie, odsyłające do rzeczywistości społecznych marginaliów motywy roznegliżowanych kobiet i nagich modelek z maskami), a zarazem pojawiły się wizerunki oparte na klasyczno-renesansowych konwencjach obrazowania. Paul Burman, inicjator estońskiego impresjonizmu, prócz dekoracyjnych, nasyconych kolorystycznie i szeroko malowanych martwych natur, przedstawiał nagich mężczyzn na koniach brodzących w morzu i kąpiące się kobiety, dostrzegając w nich kantowskie wcielenie absolutnego piękna<sup>302</sup>.

Il. 386. Johannes Greenberg, *Trójka*, 1939

Il. 387. Johannes Greenberg, *Kobieta z maskami*, 1931

Il. 388. Paul Burman, *Czerwone kwiaty*, 1921

Choć za pomocą odmiennego zestawu prac, obie ekspozycje – ta z 1939 r. i ta z 2010 r. – zademonstrowały morfologiczną niejednorodność młodej sztuki estońskiej, ukazały różnorodność twórczych postaw, jakie się w jej obszarze wyłoniły w pierwszych czterech dekadach XX stulecia. Czy udało się więc zmanifestować kulturową odrębność tego wywodzącego się z ugrofińskich plemion narodu?

W 1939 r. część polskich krytyków utrzymywała, że rodzima tradycja sztuki estońskiej jest zbyt krótka i zbyt naznaczona obcymi wpływami, by można było określić jej cechy specyficzne; woleli oni postrzegać Estończyków w kategoriach nacji poszukującej dopiero własnej tożsamości kulturowej<sup>303</sup>. Postulowali, by Estonia jako kraj o małym potencjale gospodarczym, niezdolny do odegrania istotnej roli politycznej w Europie, zaznaczyła swą obecność przede wszystkim na geokulturowej mapie kontynentu<sup>304</sup>. Niektórzy komentatorzy uznali jednak, że etap tworzenia zrębów sztuki narodowej już się dokonał<sup>305</sup>. W zaprezentowanym materiale artystycznym poszukiwali wyróżników tematycznych i

---

<sup>302</sup>Lamp, *The Boom of Impressionist Painting*, w: Abel, „*Eesti Kunsti Ajalugu*”, s. 685.

<sup>303</sup>Winkler, *Sztuka estońska w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie*, s. 4; Bajkowski, *Z plastyki. Sztuka estońska*, „*Kronika Polski i Świata*” 1939, nr 20, s. 9.

<sup>304</sup>Podoski, *Wystawa sztuki estońskiej w IPS-ie*.

<sup>305</sup>Czyżewski, *Sztuka estońska w IPS-ie*.

morfologicznych cech pozwalających mówić o przejawach narodowej samoidentyfikacji<sup>306</sup>. Na pierwszy plan wysuwali nie do końca definiowalny rys Północy<sup>307</sup>. Jerzy Hulewicz wyczuwał wspólny etos krajów Europy Północnej, upostaciowany w ekspresjonistycznym malarstwie Edvarda Muncha, dekadencej poetyce Henrika Ibsena i dramatach Augusta Strindberga<sup>308</sup>. Inni krytycy chętnie kontrastowali estońską prezentację z odbywającą się równolegle w Zachęcie przekrojową ekspozycją sztuki węgierskiej, wystrzając specyfikę każdej z kultur, pierwszej reprezentatywnej (ich zdaniem) dla Północy, drugiej – dla Południa Europy. Żywiołowemu temperamentowi Węgrów, ich emocjonalizmowi, impulsywności i przede wszystkim zintensyfikowanej wrażliwości na kolor, przeciwstawiali racjonalizm Estończyków, ich zmysł realizmu i wycucie plastycznej formy przewyższające chromatyczne walory malarskich kompozycji<sup>309</sup>. Tak postrzegana specyfika Północy stała się motywem przewodnim licznych wypowiedzi; stąd powracające w krytycznym dyskursie określenia: „nastrój sagi północnej”<sup>310</sup> i „nostalgia północy”<sup>311</sup>. Nostalgię ewokować miały liczne pejzaże ukazujące dziką naturę Północy, krajobrazy o zgaszonej kolorystyce, skąpane w zimnym świetle, spowite przejrzystą aurą wystrzającą zarysy obserwowanych form. A jeśli już oświetliło je silne słońce, było to światło o niskiej temperaturze, krzepnące w dekoracyjnie zamknięte konturem i silnie skontrastowane plamy barw. Stereotyp akolorystycznego temperamentu malarskiego Estończyków przewijał się przez większość warszawskich recenzji. Jedynie pejzaże malowane na Południu, w Italii i Hiszpanii oddawały zdaniem krytyków wibrację rozgrzanej atmosfery (Roman Nyman, August Jansen). Mieczysław Wallis nie pominął w tym względzie paryskich afiliacji Estończyków, wyszukując mistrzów zawężonej chromatyki – Paula Cézanne’a, Maurice’a Utrilla i Keesa van Dongena, artystów dalekich od hedonistycznego traktowania koloru przez Henriego Matisse’a i Pierre’a Bonnarda. Niemniej jednak to właśnie Matisse i Bonnard patronowali

---

<sup>306</sup>Tadeusz Pruszkowski dostrzegł narodową specyfikę w pracach artystów starszego pokolenia: Romana Nymana, Paula Rauda i Kristjana Rauda (*Rozważania plastyczne. Sztuka estońska w I.P.S.-ie*, „Gazeta Polska” 1939, nr 133, s. 5).

<sup>307</sup>Współcześni historiografowie estońscy podkreślają oddziaływanie krajów nordyckich, przede wszystkim Finlandii i Norwegii, na sztukę estońską początków XX w. Wpływ ten miał silny związek z ideologią narodowo-wyzwoleńczą rozwijaną zarówno w Norwegii, która uzyskała niepodległość w 1905 r., jak i w Finlandii, suwerennej od 1917 r. (Levin, *National Romanticism*, s. 646).

<sup>308</sup>Mimo obcych wpływów, czytelnych w kulturze Estonii, Hulewicz nie negował narodowego charakteru sztuki estońskiej (*Sztuka estońska w I.P.S.*, s. 6). Estońscy historiografowie potwierdzili wagę malarstwa Muncha dla kształtowania się Młodej Estonii (Levin, *National Romanticism*, s. 648; Lamp, *Noor-Eesti*, s. 654).

<sup>309</sup>Skrudlik, *Współczesna sztuka węgierska i estońska*, „Goniec Warszawski” 1939 nr 125, s. 9; Weinzieher, *Sztuka estońska. Wystawa w I.P.S.-ie*, „Nasz Przegląd” 1939, nr 127, s. 14.

<sup>310</sup>Wallis, *Sztuka estońska*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 21, s. 6.

<sup>311</sup>„Zimne jak lody i ciężkie nostalgią północy są prace K. Rauda” – pisał Mieczysław Lurczyński (*Wystawa sztuki estońskiej w Ipsie*, „Dziennik Powszechny” 1939, nr 125, s. 3). Skrudlik, *Współczesna*

zmaganiom ze światłem utożsamionym z kolorem i płynną materią malarską w intymistycznych obrazach Johannesena Greenberga, to Matisse inspirował dekoracyjną syntezę form i jednorodność płaszczyzn chromatycznych w kompozycjach Karla Pärsimäiego.

II. 389. Konrad Mägi, *Motyw z Vilsandi*, 1913-1914

II. 390. Konrad Mägi, *Jezioro Pühajärv*, 1918-1920

Trudno byłoby więc zgodzić się z tak daleko idącym uproszczeniem w sposobie postrzegania kolorystyki estońskiego malarstwa, jakie prezentowała spora część warszawskiej krytyki. Negatywnej ocenie chromatycznej wrażliwości Estończyków przeczą pulsujące intensywnymi tonami obrazy Konrada Mäiego, który twórczo zasymilował lekcję Gauguina i Matisse'a, by pod koniec pierwszej dekady XX w. nadać swym pejzażom stężoną ekspresję i dramatyczny wyraz (szczególnie malowanym w Wenecji, Rzymie i na Capri nokturnom), na początku zaś lat 20. zaczął akcentować, na podobieństwo Cézanne'a, strukturę malowanych krajobrazów<sup>312</sup>. Nie potwierdza diagnozy o zredukowanej palecie Estończyków migotliwa tkanka malarska w obrazach Aleksandra Bergmana-Vardiego, barwna substancja jego emanujących bladym światłem widoków paryskich ulic i bogatych martwych natur aranżowanych w pracowni artysty, opartych na kontraście tonów ciepłych i zimnych. To tylko wybrane przykłady. Istnienie kolorystycznego nurtu w międzywojennej sztuce estońskiej jest więc niepodważalne, co silnie podkreślają współcześni badacze<sup>313</sup>.

Kategorię estońskości trudno byłoby zresztą ograniczyć do gustu Północy i północnej wrażliwości, co zauważyli już niektórzy recenzenci w 1939 r. Z żywiołem chłodnego powietrza związany był w życiu Estończyków żywioł wody, który w interpretacjach niektórych krytyków podporządkował sobie codzienną egzystencję rybaków, warunkował ich byt, przeobrażał postacie. „Wyblakli od ciągłego kontaktu z wodą, wymoknięci jak topielcy, chudzi od wyczerpującego trudu, mają białosc ryb morskich, plectwa i pian, niemal fosforyzują głębiną i pachną morską moczyną”<sup>314</sup> – pisał o obrazie *Rybacy z Ruhnu* Eerika Haamera Mieczysław Lurczyński. Dlatego tak dziwiła recenzentów nikła reprezentacja malarstwa marynistycznego w salach IPS. To w marinach wyczuwał Hulewicz powiewy „chłodu, słonej wilgoci i wiatru północnego”<sup>315</sup>. Z oddziaływaniem geoklimatycznej strefy Północy łączono, w sposób znamieny dla recepcji filozofii Hippolyte'a Taine'a, inny jeszcze

<sup>312</sup>Maie Raitar, Andres Sööt, *Konrad Mägi. Kunstnik, Looming, Aeg*, Tartu 2011.

<sup>313</sup>Lamp, *The Boom of Impressionist Painting*, s. 685-686.

<sup>314</sup>Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej w Ipsie*.

<sup>315</sup>Jerzy Hulewicz, *Sztuka estońska w I.P.S.*



wyróżnik sztuki estońskiej – jej „chłopskość”<sup>316</sup>; chłopskość, nie ludowość, jak podkreślano w kraju, w którym karierę zrobiła folklorystyczna maniera Zofii Stryjeńskiej i oparte na ludowych prototypach drzeworyty Władysława Skoczylasa<sup>317</sup>. I znów nie łatwo było tę kategorię sprecyzować, konceptualnie uchwycić, gdyż nie chodziło o estoński kostium, rytuał czy ornament.

Il. 391. Andrus Johani, *Nad morzem*, 1939

Il. 392. Peet Aren, *Gospodarstwo w Mulgimaa*, 1922

Il. 393. Karel Liimand, *Brzeg morski (Widok Karepy)*, 1936

Chłopskość oznaczała prostotę, wręcz surowość, organiczną więź z ojczystą ziemią, zamiłowanie dla rodzimego krajobrazu (Johannes Vöerahansu) i respekt dla pracującego na roli wieśniaka (Andrus Johani, Richard Uutmaa)<sup>318</sup>. Prostota przejawiała się jednak zdaniem polskich krytyków nie tylko w płaszczyźnie tematycznej, ale także w morfologicznym aspekcie analizowanych dzieł, w malarskim warsztacie, w opinii niektórych komentatorów nieopanowanym jeszcze w zadowalającym stopniu – w szerokim sposobie malowania, zamaszystym dukcie pędzla/szpachli, zredukowanej palety barw, mało wyrafinowanych zestrojach chromatycznych, akcentowaniu impastowej faktury (Jaan Koort)<sup>319</sup>. Istotny wydawał się haptyczny aspekt estetycznych doznań Estończyków, co znalazło potwierdzenie w preferowaniu rodzimych materiałów: drewna i granitu w rzeźbie, oraz w respedzie dla drzeworytniczego klocka w grafice. Co do technicznego poziomu oglądanych w salach IPS prac nie było zresztą zgodności; niektórzy recenzenci wypowiedali się z uznaniem o

---

<sup>316</sup> „Rozumiana w swym najlepszym, najszlachetniejszym znaczeniu chłopskość” – jak to określił Stanisław Ciechomski. W interpretacji krytyka chłopskość przejawiała się w pejzażu (*Sztuka estońska*, s. 6). Koncentrację estońskich artystów okresu międzywojennego na kulturze wsi potwierdzają współcześni badacze (Levin, *National Romanticism*, s. 649)

<sup>317</sup>Jako jeden z nielicznych, Tytus Czyżewski (zapewne z racji swej przynależności do formistycznego nurtu i konsekwentnego wykorzystywania ludowych źródeł w poszukiwaniu nowatorskiej formy plastycznej) zwrócił uwagę na folklorystyczny aspekt współczesnej sztuki estońskiej (*Sztuka estońska w IPS-ie*).

<sup>318</sup>„Uproszczenie [...] prostota, niekiedy aż surowa nawet nieco [...] obok prostoty – spokojna wartość, umiarkowanie, szczerłość – oto typowe jej znamiona. Jej koloryt nie wykracza nigdy prawie poza skalę barw przyćmionych, lubuje się zaś szczególnie w zestawieniu szarości i tonów brunatnych; jej rysunek, dosadny i wyrazisty, unika wyraźnie przesady; jej technika jest solidna, opanowana, pozbawiona łatwej wirtuozerii”, pisał Wacław Husarski, próbując określić idiosynkratyczne cechy estońskiej sztuki (*Sztuka estońska. Wystawa w IPS-ie*, „Czas” 1939, nr 124, s. 6).

<sup>319</sup>Podoski, *Wystawa sztuki estońskiej w IPS-ie*. Warsztatowy prymitywizm eksponowanych w Warszawie prac podkreślił Mieczysław Lurczyński (*Wystawa sztuki estońskiej w Ipsie*, „Dziennik Powszechny” 1939, nr 125, s. 3).

warsztatowej solidności Estończyków<sup>320</sup>, stanowiącej przecież bezwzględny wymóg wszystkich tradycjonalistycznych opcji w Europie lat 30. Nie sposób jednak nie zauważyć braku finezji warsztatowej w estońskim malarstwie (malarstwo Mägiiego czy Adamsona-Erica stanowiło w tym względzie chlubny wyjątek), szczególnie w zestawieniu z dekoratywnymi walorami płócien francuskich postimpresjonistów.

Z respektem odniosła się natomiast większość warszawskich krytyków do estońskiej rzeźby wykuwanej w granitowych blokach, ciętej w drewnie, umiarkowanie stylizowanej, zsyntetyzowanej, klasycyzującej w duchu Maillola bądź podtrzymującej rodinowską tradycję odlewanych w brązie naturalistycznych portretów (Herman Halliste, Ferdi Sannamees)<sup>321</sup>. Rzeźby z czarnego i czerwonego granitu o chropawej fakturze (Jaan Koort, Herman Halliste<sup>322</sup>) i drewniane figury eksponujące naturalne własności materiału, jego słoje i spękania (Jaan Koort, Anton Starkopf), znakomicie wpisywały się w ekspansywną w Europie lat 20. i 30. tendencję *taille directe*<sup>323</sup>. Koort uznany został za czołowego reprezentanta północnego neoklasycyzmu, operującego bardziej statycznymi i mniej finezyjnymi formami niż Francuzi<sup>324</sup>. Wyczucie bryły w rzeźbach Ernsta Jöessara, tektonikę form i trafne uchwycenie ruchu postaci w pracach silnie związanego z niemieckim ekspresjonizmem Antona Starkopfa<sup>325</sup>, „nerw kompozycyjny”<sup>326</sup> w aktach dłuta Voldemara Mellika chwalili krytycy będący artystami o modernistycznym rodowodzie, Konrad Winkler i Jerzy Hulewicz<sup>327</sup>, którzy cenili estońską rzeźbę wyżej niż malarstwo. Także grafika zyskała uznanie wielu recenzentów, ze względu na tematyczne wątki czerpane z estońskich legend,

---

<sup>320</sup>Husarski, *Sztuka estońska*; Jan Kurzawa, *Z wystaw warszawskich. Sztuka estońska*, „Kultura” 1939, nr 26, s. 6.

<sup>321</sup>Hulewicz, *Sztuka estońska w I.P.S.*; Nela Samotyhowa, *Trzy wystawy sztuki obcej*, „Praca Obywatelska” 1939, nr 10, s. 4-6; Jan Kleczyński, *Wystawa estońska w I.P.S.*, „Polska Zbrojna” 1939, nr 21, s. 1. Bardzo pozytywnie na temat warsztatowych umiejętności estońskich rzeźbiarzy, odkuwających werystycznie potraktowane portrety i akty w granicy czy dekoracyjnie stylizujących figurę ludzką, wypowiedział się Tadeusz Pruszkowski (*Rozważania plastyczne*).

<sup>322</sup>Heini Paas, *Herman Halliste 1900-1973*, Tallin 1985.

<sup>323</sup>W analizowanych narracjach rzadko pojawiają się odniesienia do silnego w międzywojennych dekadach nurtu neoklasycyzmu, który musiał być dobrze znany estońskim adeptom paryskich atelier i twórcom odbywającym studyjne podróże po Europie. Klasycyzująca stylizacja czytelna jest przede wszystkim w formalnej dyscyplinie rzeźbiarskich form odkuwanych w twardym granicie przez Jaana Koorta (Lamp, *Noor-Eesti*, s. 656). Michał Weinzieher jako jeden z nielicznych uznał, że w estońskiej rzeźbie zasymilowano lekcję Maillola, zachowując jednak narodową odrębność polegającą na rozwiniętym zmyśle syntezy (*Sztuka estońska*).

<sup>324</sup>Leo Gens, *Jaan Koort 1883-1935*, Tallin 1964; Levin, *Art Trends in the 1920s*, s. 671.

<sup>325</sup>W okresie 1911-1912 Starkopf przebywał w Berlinie, a lata I wojny światowej spędził w Dreźnie. Jako rzeźbiarz terminował w pracowniach Franza Metznera i Wilhelma Lehbrucka (Lamp, *Protest Against the beautiful: Expressionism*, s. 663). Na szczecińskiej wystawie Tiina Abel zaprezentowała także ekspresjonistyczne rysunki Starkopfa z lat 1918-1920.

<sup>326</sup>Winkler, *Sztuka estońska w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie*.

<sup>327</sup>Hulewicz, *Sztuka estońska w I.P.S.*

warsztatowe walory i zróżnicowanie stosowanych technik<sup>328</sup>.

II. 394. Jan Koort, *Głowa starego mężczyzny*, 1924

II. 395. Anton Starkopf, *Pietà*, 1925

II. 396. Voldemar Mellik, *Odpoczywająca kobieta*, 1931

Z prostotą plastycznych rozwiązań Estończyków współgrał umiar – kolejny wyróżnik estońskiej sztuki w oczach niektórych komentatorów<sup>329</sup>: umiar w artystycznym przetworzeniu rzeczywistości, w ekspresji uczuć i stylizacji form, w deformacji kształtów i dekoratywności kompozycji<sup>330</sup>. Wrażenie umiaru, jakie opisywali polscy krytycy, było analogiczne do przywołanego przez Tiinę Abel stwierdzenia Johannes Sempera, estońskiego pisarza i eseisty, który w 1934 r. przyrównał psychiczne zrównoważenie Estończyków do racjonalnej mentalności Francuzów<sup>331</sup>. Z tak przeprowadzonej charakterystyki artystycznych kompetencji Estończyków wynikała dla większości recenzentów konkluzja, że to realizm zdobył prymat w sztuce tego bałtyckiego narodu. Wniosek ten był zapewne zbieżny z intencjami organizatorów warszawskiej wystawy, choć w doborze obiektów nie zaniedbali oni nurtu postimpresjonistycznego. Warto tu podkreślić, że także estońska krytyka z satysfakcją przyjmowała w latach 30. ekspansję realistycznych tendencji<sup>332</sup>. Z dzisiejszej perspektywy można stwierdzić, że strategia kuratorska Tiiny Abel była zgodna z przyjętą w 1939 r. taktyką wystawienniczą pod jednym tylko względem: ukazywała nie tyle współzawodnictwo dwóch tendencji – kolorystycznej i neorealistycznej – ile ich współistnienie, choć odmiennie zostały przez autorów tych dwóch ekspozycji rozłożone wartościujące akcenty.

Drażąc kwestię estońskości, próbowano w Warszawie rekonstruować drzewo genealogiczne estońskiej sztuki. Mimo szczupłości działu retrospektywnego ekspozycji w IPS sięgnięto (na podstawie katalogowego eseju Murakina) do historii sztuki XIX w., by

---

<sup>328</sup>Skrudlik, *Współczesna sztuka węgierska i estońska*; Hugo Lepik, *O grafice estońskiej*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 20, s. III. Na pierwszy plan wysuwano techniczną finezję Eduarda Wiiralta, który uprawiał zarówno techniki metalowe (akwafortę, akwatintę, suchoryt, ruletkę), jak i litografię, drzeworyt, linoryt oraz monotypię. Chwalono liryczne w wyrazie akwatinty graficzki Aino Bach, prace Handona Mugasta i Arkadia Laiga, którzy byli znani warszawskiej krytyce z II Międzynarodowej Wystawy Drzeworytów urządzonej w stolicy w grudniu 1936 r. (Wallis, *Sztuka estońska*, s. 6; Husarski, *Sztuka estońska*). Obrazowanie Mugasta i Laiga porównywane jest przez współczesnych historiografów z poetyką Nowej Rzeczowości (Levin, *Art Trends in the 1920s*, s. 638).

<sup>329</sup>S.P.O., *Sztuka estońska w Instytucie Propagandy Sztuki*.

<sup>330</sup>Ze względu na obserwowany w sztuce estońskiej umiar Jan Kurzawa zakwalifikował ją jako sztukę beznamiętną (*Z wystaw warszawskich*).

<sup>331</sup>Abel, *Światło i kolor*, s. 99.

<sup>332</sup>Lamp, *Art Culture*, s. 638; Levin, *National Romanticism*, s. 650.

uwypuklić narodowe aspiracje artystów wykształconych i uznanych w kręgach petersburskiej akademii: romantycznych malarzy – Johanna Kölera i Karla Ludwiga Maibacha, oraz rzeźbiarzy – Amandusa Adamsona i Augusta Ludwiga Weizenberga<sup>333</sup>. W dobie poszukiwania stylu narodowego podkreślano, że w pokoleniu dziewiętnastowiecznych akademików estońskość sprowadzała się do rodzimej tematyki – rodzajowych, rzadziej pejzażowych motywów, widoków Dorpatu i Tallina (Oskar Hoffmann)<sup>334</sup>. Choć Witold Bunikiewicz jako jedyny zauważył, że zarówno w rosyjskiej, jak i niemieckiej historiografii sztuki dokonano aneksji estońskich artystów. Służyły temu celowi takie wydawnictwa jak *Baltische Maler und Bildhauer des XIX Jahrhunderts* (Riga 1902) oraz *Lexikon Baltischer Künstler* autorstwa Wilhelma Neumanna. Kluczową pozycję wśród antenatów młodej generacji estońskich twórców zajęli Ants Laikmaa i Paul Raud, obaj wykształceni w akademii düsseldorfskiej, obaj promujący nurt realistyczny wraz z narodowo-romantyczną ideologią, obaj skupieni na rodzimym folklorze i krajobrazie (Laikmaa chętnie portretował Estonki w ludowych strojach; Paul Raud preferował wiejskie plenery, dostrzegając w chłopskiej populacji nośnik narodowego ducha)<sup>335</sup>.

II. 397. Paul Raud, *Dziewczyna z Kassari*, 1920

II. 398. Kristjan Raud, *Kalev oświadczający się Lindzie*, 1933

II. 399. Kristjan Raud, *Kalevipoegea podróż na Płónoc*, 1935

Natomiast bliźniaczy brat Paula Rauda – Kristjan, student artystycznych uczelni w Petersburgu, Düsseldorfie i Monachium, stał się dzięki zetknięciu ze stylistyką *Jugendstil* symbolistą obrazującym w archaizującej konwencji rodzime sagi i legendy<sup>336</sup>. Zarówno dla międzywojennych krytyków, jak i dla współczesnych badaczy rola Kristjana Rauda w

---

<sup>333</sup>Zarys historii sztuki estońskiej. Na marginesie wystawy w I.P.S.-ie, „ABC – Nowiny Codzienne” 1939, nr 130, s. 4. Na narodziny świadomości narodowej w estońskiej kulturze zwrócił uwagę Michał Weinzieher (*Sztuka estońska*). Kwestię estońskości w sztuce dziewiętnastowiecznej poruszyli też Czyżewski (*Sztuka estońska w IPS-ie*) i Winkler (*Sztuka estońska w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie*).

<sup>334</sup>Bunikiewicz, *Wystawa sztuki estońskiej*, „Kurier Warszawski” 1939, nr 125, s. 18.

<sup>335</sup>Laikmaa należał do najbardziej znanych estońskich kolekcjonerów etnograficznych artefaktów. Folklorystyczną ikonografię rozwinął młody August Jansen, malując wizerunki dziewcząt w ludowych strojach na tle fragmentarycznie ujętego wiejskiego krajobrazu (Levin, *National Romanticism*, s. 647, 649).

<sup>336</sup>Husarski, *Sztuka estońska*. Kristjan Raud był członkiem Młodej Estonii, współzałożycielem Estońskiego Muzeum Narodowego (1909) i Estońskiego Muzeum Sztuk Pięknych (1919), działaczem zasłużonym dla ochrony dziedzictwa narodowego, rozwoju sztuk użytkowych i artystycznej pedagogiki.

wykreowaniu plastycznego ekwiwalentu narodowego mitu była niepodważalna<sup>337</sup>. Jego rysunki i obrazy były oparte na eposie autorstwa Friedricha Reinholda Kreutzwalda zatytułowanym *Kalevipoeg* – zbiorze ludowych pieśni i sag opublikowanym w 1861 r. i stanowiącym główną inspirację dla twórców ideologii narodowego romantyzmu<sup>338</sup>. Zmonumentalizowany bohater eposu, Kalevipoeg, symbolizował wolnościowe aspiracje narodu, a zarazem postaciował Nietzscheańską ideę *Übermenscha*, dając wyraz kultowi wielkiego przywódcy<sup>339</sup>. Niemniej jednak Tadeusz Pruszkowski, jeden z najbardziej żarliwych propagatorów narodowego pierwiastka w sztuce, odniósł do obrazowania Kristjana Rauda kategorię „stylu szlchetnego”, a nie „narodowego”<sup>340</sup>. Jak zauważył Stanisław Ciechomski, stosowany przez artystę rodzaj prymitywizującej stylizacji, uwymuskłone na podobieństwo gotyckich rzeźb sylwetki protagonistów wyobrażonych scen i odrealniająca poetyka czerni i bieli, były nie dość mocno osadzone w sztuce ludowej; nie tworzyły więc, jego zdaniem, fundamentu pod prawdziwie narodowy styl (paradoksalnie jako współtwórca etnograficznych zbiorów Estońskiego Muzeum Narodowego Kristjan Raud doskonale znał rodzimy folklor)<sup>341</sup>. W rozumieniu warszawskich krytyków zabrakło zapewne czytelnych ludowych atrybutów takich jak kostium i ornament. W estońskim symbolizmie, nurcie, który współtworzyły (prócz dzieł Kristjana Rauda) wczesne prace Nikolai Triika i Oskara Kallisa<sup>342</sup>, dostrzeżono oddziaływanie sztuki fińskiej i kręgu *Mira Iskusstva*. Najczęściej przywoływano w tego typu argumentacji (aktualnej do dziś) nazwiska Akselego Galléna-Kalleli, Nikolaja Röericha i Iwana Bilibina<sup>343</sup>, artystów sięgających po wpisane w rodzimy folklor archetypy, a nie tylko akcesoria. Zabrakło jednak w rozważaniach warszawskich krytyków konkluzji wskazującej, iż obce wzory, umiejętnie adaptowane i głęboko

---

<sup>337</sup>Levin, *National Romanticism*, s. 648; Lamp, *Noor-Eesti*, s. 655.

<sup>338</sup>W 1934 r. Estońskie Towarzystwo Literackie zamówiło u Rauda ilustracje do jubileuszowego wydania eposu *Kalevipoeg*, by upamiętnić czterechsetną rocznicę pierwszego wydania tekstu w języku estońskim.

<sup>339</sup>Lamp, *Creative Changes in the 1930s: Vabbe, Raud, Wiiralt*, w: Abel, „*Eesti Kunsti Ajalugu*”, s. 684.

<sup>340</sup>Pruszkowski, *Rozważania plastyczne*.

<sup>341</sup>Ciechomski, *Sztuka estońska*, s. 6.

<sup>342</sup>Nikolai Triik i Oskar Kallis, podobnie jak dwaj inni uczniowie Antsa Laikmy, Aleksander Mülber i Väiko Tuul, intensywnie propagowali narodowy epos *Kalevipoeg*, wykonując do niego ilustracje i tworząc plastyczne odpowiedniki. Triik był ponadto autorem ekspresjonistycznych rysunków oddających tragizm ludzkiego losu w perspektywie uniwersum. Podobnie jak dla Konrada Mägiego i Jaana Koorta, dla Triika atrakcyjna była sztuka norweska celebrująca świeżo odzyskaną przez naród niepodległość, skupiona zarówno na rodzimej historii, jak i na chłopskiej kulturze (Evi Pihlak, *Nikolai Triik 1884-1940*, Tallin 1969). Estoński wieśniak był także bohaterem plastycznej narracji Kallisa (Levin, *National Romanticism*, s. 648-649).

<sup>343</sup>Pruszkowski, *Rozważania plastyczne*; Levin, *National Romanticism*, s. 648; Lamp, *Noor-Eesti*, s. 657.

asymilowane (efekt indygenizacji zewnętrznych modeli), nie muszą wykluczać istnienia pierwiastka narodowego<sup>344</sup>. Polscy komentatorzy szukali go gdzie indziej.

## II. 400. Oskar Kallis, *Linda dźwigająca kamień*, 1917

To estoński neorealizm uznała część tradycjonalistycznie zorientowanej krytyki za upostaciowanie sztuki narodowej, emanację narodowego temperamentu, przejaw cech rasowych (zgodnie z terminologią Hippolyte'a Taine'a)<sup>345</sup>. Realistyczna sztuka estońska nie sprowadzała się w opinii tychże recenzentów do zwykłej emulacji, do bezrefleksyjnego naśladownictwa materialnej powierzchni zjawisk<sup>346</sup>. W ujęciu Jana Kleczyńskiego zyskała wymiar duchowy i ekspresyjny ton<sup>347</sup>. Mieczysław Wallis przypomniał, że studiujący w Petersburgu Estończycy musieli zetknąć się tam z nastrojowym malarstwem pejzażowym pozostającym pod wpływem sztuki Skandynawów<sup>348</sup>. Wielu komentatorów akcentowało psychologicznie pogłębianą ekspresję estońskich portretów, zarówno malarskich, jak i rzeźbiarskich, oddających wiernie nie tylko fizjonomiczne rysy, ale także stan emocjonalny modelu i esencję jego osobowości<sup>349</sup>. Również w interpretacji Tiiny Abel rodzime formuły realizmu lat 30. nie miały charakteru naśladowczego w stosunku do otaczającego świata. Badaczka określiła je mianem „realizmu poetyckiego”, hybrydycznego, przefiltrowanego przez te nurty modernizmu, które akcentowały barwę jako podstawowy środek wyrazu (fowizm, ekspresjonizm)<sup>350</sup>. Nie ulega jednak wątpliwości, że estońscy realisci dbali o to, by kształty nie rozplynęły się w migotliwej tkance malarskiej, jak to miało miejsce w

---

<sup>344</sup> Takie rozpoznania potwierdza współczesna historiografia podkreślająca oryginalne cechy estońskiego symbolizmu rozpatrywanego w kontekście europejskim. Estońscy intelektualiści, aspirujący w latach 20. do miana nowoczesnych Europejczyków, krytykowali Rauda i Triika za koncentrację na narodowo-romantycznej tematyce. Sytuacja ta zmieniła się w kolejnej dekadzie, kiedy to wartości narodowe znów zyskały nadrzędną wartość (Levin, *National Romanticism*, s. 648, 650).

<sup>345</sup> Kurzawa, *Sztuka estońska*; Ciechomski, *Sztuka estońska*; Kleczyński, *Wystawa estońska w I.P.S.*; Weinzieher, *Sztuka estońska*; Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej w Ipsie*.

<sup>346</sup> Lepik, *O grafice estońskiej*.

<sup>347</sup> Kleczyński, *Wystawa estońska w I.P.S.*.

<sup>348</sup> Wallis, *Sztuka estońska*. W polskiej historiografii podobnie postrzegany jest proces kształtowania się ekspresjonistycznej wizji malarskiej Ferdynanda Ruszczyca i Konrada Krzyżanowskiego, którzy znaleźli się w Petersburgu w orbicie oddziaływania Archipa Kuindziego.

<sup>349</sup> Pruszkowski podał jako przykład autoportret Andrusa Johaniego. Husarski i Winkler wskazali werystyczne portrety rzeźbiarskie Hermana Hallistego i Ernsta Jöesaara.

<sup>350</sup> Abel, *Modernizowanie realizmu*, w: *Oswajanie modernizmu*, s. 113. Nieliczni polscy krytycy utrzymywali, że takie elementy modernistycznej estetyki jak koncentracja na przedmiocie w kubizmie i na strukturze obiektu w konstruktywizmie zostały głęboko zasymilowane w estońskim neorealizmie (Weinzieher, *Sztuka estońska*; Kurzawa, *Sztuka estońska*).

kompozycjach postimpresjonistów. O poetyckim wymiarze i mistycznym ładunku, którego nośnikami są uproszczone formy malarskie w obrazach Estończyków (wydobyte szerokimi plamami barwnymi obwiedzionymi subtelnym konturem) pisał także Pruszkowski<sup>351</sup>. Nie padło natomiast w omawianych narracjach krytycznych i historiograficznym dyskursie określenie „realizm magiczny”, choć wskazywano relacje z Nową Rzeczowością<sup>352</sup>. Tymczasem nurt realizmu magicznego wydaje się efektywnym kontekstem interpretacyjnym dla sztuki estońskich neorealistów unikających dosłowności i fotograficzności obrazowania. Realizm magiczny, wytyczywszy sobie szybko drogę rozwoju w sztuce włoskiej i niemieckiej, rozchodził się coraz szerszymi kręgami na geokulturowej mapie Europy lat 30. Jego idiomy znalazły również egzemplifikację w twórczości polskich neorealistów – Bolesława Cybisa, Jana Zamoyskiego i Jana Gotarda – członków Bractwa św. Łukasza, ugrupowania zrzeszającego uczniów Tadeusza Pruszkowskiego. Zważywszy iż prace członków konfraterni zwróciły uwagę estońskiej krytyki podczas polskiej wystawy w Tallinie w 1934 r., intrygujące byłoby zestawienie polskich rozwiązań z estońskimi: ze swoistą formułą realizmu stosowaną przez Adamsona-Erica, wprowadzającego aurę tajemnicy w martwych naturach i portretach (budzących skojarzenia z pracami Jana Gotarda), z obrazami Karin Luts, kreującej w swym malarstwie oryginalny idiom poetyki brzydoty<sup>353</sup> (bliski deformującym ludzką postać przedstawieniom Bolesława Cybisa i Jana Zamoyskiego) czy z kompozycjami Kaarela Liimanda, nadającego martwym naturom aurę opresyjnego napięcia, a wyobrażonym postaciom groteskową ekspresję (pokrewną niektórym obrazom Jana Wydry)<sup>354</sup>.

II. 401. Karin Luts, *Artysta*, 1937

II. 402. Kaarel Liimand, *Kobieta z martwą naturą*, 1943

---

<sup>351</sup>Pruszkowski, *Rozważania plastyczne*. Mieczysław Wallis dostrzegł genezę dekoracyjnej płaskości plam barwnych i stylizacji obiegających je konturów w oddziaływaniu monachijskiej secesji (*Sztuka estońska*).

<sup>352</sup>Abel, *Modernizowanie realizmu*, s. 113. Kategoria realizmu magicznego jest stosowana w estońskiej historiografii w odniesieniu do niektórych prac Eduarda Wiiralta i Aleksandra Krimsa, którego obrazowanie z lat 20. wpisuje się w obszar pośredni między realizmem magicznym a puryzmem (Levin, *Art Trends in the 1920s*, s. 669).

<sup>353</sup>Mare Joonsalu, *Karin Lutsu maalilooming. Paintings of Karin Luts*, w: *Konfliktid ja pihtimused. Conflicts and confessions. Karin Luts 1904-1993*, kat. wyst., Tartu Kunstimuseum, Tartu 2005, s. 47-56; Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej w Ipsie*.

<sup>354</sup>Hilja Läti, *Kaarel Liimand 1906-1941*, Tallin 1973.

Zbieżności między malarstwem Estończyków i Polaków można by mnożyć. Malowane przez Liimanda wizerunki kobiet i akty o lirycznym wyrazie porównywalne są z prowadzącymi dialog z mistrzami renesansu portretami Tadeusza Pruszkowskiego i Antoniego Michalaka. Stylizowane według wzorów *quattrocento* wizerunki kobiet w wyjściowych strojach malowane przez Peeta Arena można z kolei postrzegać jako analogię do sztuki portretowej Jana Zamoyskiego. Małych mistrzów holenderskich natomiast przywołują zarówno „kuchenne” przedstawienia Andrusa Johaniego, jak i Eugeniusza Arcta. Także malowane przez Johaniego sceny pijaństwa, zaobserwowane w karczmach usytuowanych na przedmieściach Tallina, można postrzegać przez pryzmat sztuki siedemnastowiecznych Holendrów, podobnie jak przedstawienia kazimierskich degeneratów w twórczości Jana Gotarda. Johaniego i Wydrę zaś zbliżają zamasyście malowane, utrzymane w zimnych tonacjach nadrzeczne i nadmorskie pejzaże. Dziwi więc brak tego rodzaju skojarzeń ze strony polskich krytyków, szczególnie w wypowiedzi samego Pruszkowskiego, głównego promotora realizmu, trawestującego raczej niż kopiującego potoczną rzeczywistość<sup>355</sup>.

## II. 403. Eduard Wiiralt, *Piekło*, 1930-1932

W recepcji warszawskiej wystawy nie pojawiło się też kontekstualne spojrzenie na podziwianą przez wszystkich, bezsprzecznie idiosynkratyczną twórczość mistrza wielu technik graficznych Eduarda Wiiralta, którego postrzegano jako kontynuatora tradycji Hiëronymusa Boscha i Pietera Bruegla starszego. Fantasmagoryczne wizje, spotworniałe postaci stłoczone w nierealnej przestrzeni, zgęszczona narracyjność rycin Wiiralta odsyłały do alegoryczno-symbolicznej, trudno odczytywalnej groteski Jana Gotarda i do napięcia wyobraźni Bronisława Linkego, kolejnego ucznia Tadeusza Pruszkowskiego, którego nazwiska w recenzjach nie przywołano<sup>356</sup>. Twórczość młodego Wiiralta, który w latach 1922-1923 studiował w Dreźnie, a w 1925 r. osiadł na stałe w Paryżu, jest interpretowana najczęściej w kontekście werystycznego, społecznie zaangażowanego skrzydła niemieckiej

---

<sup>355</sup>Konrad Winkler i Jan Kurzawa zestawili wprawdzie Antsa Laikmę i Andrusa Johaniego z polską konfraternią, jednak bez przeprowadzenia szczegółowych analiz (Winkler, *Sztuka estońska w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie*; Kurzawa, *Sztuka estońska*).

<sup>356</sup>Jedynie przedstawienia murzyńskich typów wykonane przez Wiiralta przyrównywano do afrykańskich fascynacji Bolesława Cybisa, ukazującego przestylizowane postacie mieszkańców Afryki w obrazach o bogatych efektach fakturowych oraz w reliefach dekorujących salony transatlantyku Batory (Lepik, *O grafice estońskiej*).



Nowej Rzeczowości<sup>357</sup>. Sztuka *Neue Sachlichkeit* nie dostarczała wprawdzie zasobu bezpośrednich wzorów polskim neorealismom spod znaku Pruszkowskiego, lecz niektóre realizacje absolwentów warszawskiej ASP porównywalne są na mocy analogii z pracami Niemców (Niemców i Polaków łączyła z pewnością fascynacja sztuką dawnych mistrzów niemieckich). Ten wspólny dla Polaków i Estończyków kontekst artystyczny zachęca dziś do dalszej komparatyki<sup>358</sup>.

## II. 404. Eduard Ole, *Przechodnie*, 1931

Tiina Abel wymieniła dwie fazy rozwojowe estońskiego neorealizmu, w czym zdecydowanie różniła się od rozpoznań polskiej krytyki z 1939 r.<sup>359</sup> Dla neorealistycznego nurtu lat 20. punktem odniesienia była w jej ujęciu niemiecka *Neue Sachlichkeit*, jednak Estończykom zabrakło, zdaniem kuratorki, społecznego krytycyzmu znamiennego dla lewicującego skrzydła piętnującego polityczną degenerację i obyczajowy upadek w Republice Weimarskiej<sup>360</sup>. Zaangażowanie w problematykę humanistyczną, w której centrum znajdował się człowiek pracy (głównie chłop, a także wieśniak osiadły na przedmieściach), wymogły trudne warunki egzystencji w borykającym się z ekonomicznym kryzysem, nowo ukonstytuowanym państwie<sup>361</sup>. Pojawiający się w sztuce pierwiastek brzydoty był związany z przedstawieniami ludzi zepchniętych na społeczny margines, z ujęciami wycinków zdegradowanej rzeczywistości – koślawej zabudowy slumsów czy świadczących o potrzebie intymności i kontaktu z naturą przydomowych ogródków (Andrus Johani, Eduard Wiiralt). Nikolai Kummits zaś, uznawany przez współczesnych badaczy za „romantyka slumsu”<sup>362</sup>, sugestywnie oddawał depresyjną atmosferę ubogich wewnątrz tonących w półmroku, który

---

<sup>357</sup>Levin, *Eduard Wiiralt 1898-1954*, Tallin 1998; Lamp, *Protest Against the Beautiful: Expressionism*, s. 664. W kontekście *Neue Sachlichkeit* analizowana jest też twórczość siostr Natalie i Lydii Mei, mistrzyń akwarelowej techniki ukazujących burżuazyjne społeczeństwo w krzywym zwierciadle satyry (Levin, *National Romanticism*, s. 668-669).

<sup>358</sup> Podczas wystawy sztuki polskiej w Tallinie w 1934 r. uwaga krytyki koncentrowała się na malarstwie Bractwa św. Łukasza, w którym dostrzeżono pendant dla umacniającego się w Estonii neorealizmu (*Głosy prasy estońskiej o sztuce polskiej z powodu wystawy w Tallinnie*, „Sztuki Piękne” 1934, r. 10, s. 482).

<sup>359</sup>Abel wskazała, że w formującym swe struktury polityczno-administracyjne państwie kryzys ekonomiczny prowadził do coraz silniejszego rozwarstwienia społeczeństwa i powiększenia warstw zmarginalizowanych (*Modernizowanie realizmu*, s. 113).

<sup>360</sup>Diagnozę taką potwierdza Ene Lamp (*Protest Against the Beautiful: Expressionism*, s. 662).

<sup>361</sup>„Nawet wrażliwi społecznie obserwatorzy rzeczywistości: Andrus Johani, Nikolai Kummits i Eerik Haamer zwykle przyjmowali nie krytyczną, lecz humanistyczną postawę” – podkreśla Tiina Abel. Autorka konkluduje: „Obserwowanie życia prostych ludzi, przedstawianie ich problemów w wymiarze estetycznym i filozoficznym było ważną misją estońskich poetyckich realistów” (Abel, *Modernizowanie realizmu*, s. 113, 114).

<sup>362</sup>Eadem, *Modernising Realism*, w: eadem, „*Eesti Kunsti Ajalugu*”, s. 686.

rozbijał jedynie blask naftowej lampy lub wpadający z zewnątrz snop słonecznego światła.

## II. 405. Nikolai Kummits, *Smutek*, 1937

Przełom nastąpił wraz z okrzepnięciem autorytarnego reżimu, gdy sztuce przypisano funkcję afirmacji stabilnego systemu politycznego i odzwierciedlenia optymistycznej, idyllicznej wręcz atmosfery, jaka w rozumieniu ideologów zapanowała w kraju<sup>363</sup>. W propaństwowej retoryce enklawą rodzimości stała się wieś wtopiona w rytmy natury, nasiliły się postawy antyurbanistyczne i antymechanistyczne<sup>364</sup>. Motywy codziennego bytowania prostego człowieka wpisywały się ponadto w rozprzestrzeniającą się w Europie po Wielkiej Wojnie ideologię neohumanizmu. Jednocześnie – zważywszy na nacjonalistyczną presję ze strony oficjalnych czynników<sup>365</sup> – zmalał entuzjazm niektórych krytyków dla popierania koncepcji estońskiego stylu wyrastającego z ludowych korzeni, będącego przejawem synergii między tym, co narodowe, i tym, co ponadnarodowe<sup>366</sup>. Wprawdzie sztuka miała programowo zbliżyć się do odbiorcy, lecz w dążeniu do zachowania estetycznych walorów artystycznej produkcji podporządkowanej politycznym sloganom, większą wagę zaczęto przykładac do kryterium doskonałości warsztatowej, a realizm ujęcia ustępował miejsca dekoracyjnym walorom obrazowania i akcentowaniu morfologicznych rozstrzygnięć. W ujęciu Tiiny Abel pozycje neorealistów zbliżyły się tym samym do koloryzmu o impresjonistycznej proveniencji, a estetyzacja otaczającej rzeczywistości stała się moralnym imperatywem twórców. Paradygmat realizmu był jednak wciąż żywy, tak jak więź estońskiej sztuki z ojczystą ziemią.

Emblematem estońskości stała się Saaremaa, wyspa o surowym klimacie i dzikiej, nieskażonej rozwiniętą cywilizacją naturze, której archetypiczny wymiar oddali w swym malarstwie Juhan Nõmik, Johannes Vöerahansu i Eerik Haamer<sup>367</sup>. W interpretacji Haamera

<sup>363</sup> Jednym z kluczowych haseł propagandowych stała się „estońska etyka pracy” (Lamp, *Art Culture*, s. 636).

<sup>364</sup> Znamienny dla ideologii tego okresu jest fakt, że to wiejska tematyka przyciągnęła uwagę estońskich krytyków recenzujących w 1934 r. polską wystawę w Tallinie. Prace Fryderyka Pautscha, Kazimierza Sichulskiego i Władysława Jarockiego cieszyły się dużym uznaniem, podobnie jak ludowe stylizacje Władysława Skoczylasa i Zofii Stryjeńskiej. Z kolei polichromowane rzeźby Xawerego Dunikowskiego i Ludomira Słędzińskiego nasuwały skojarzenia z epoką średniowiecza, w szczególności z rzeźbą ołtarzową Wita Stwosza. (*Głosy prasy estońskiej o sztuce polskiej z powodu wystawy w Tallinnie*).

<sup>365</sup> Tiina Abel przypominała, że Wydział Propagandy Ministerstwa Spraw Wewnętrznych dopuszczał indywidualną kreatywność artystyczną tylko wówczas, gdy była powiązana z rodzimą tematyką i spełniała warunek komunikatywności w stosunku do społeczeństwa (Abel, *Between Scylla and Charybdis*, s. 144-145).

<sup>366</sup> Eadem, *Art in the 1930s – Back to Nature and Man*, w: eadem, „*Eesti Kunsti Ajalugu*”, s. 683.

<sup>367</sup> Reeli Kõiv, *Eerik Haamer. Kakel pool merd. On both sides of the sea*, kat. wyst., Eesti Kunstimuuseum KUMU, Tallin 2008.

Saaremaa to obszar niezmienny, w którym czas zatrzymał swój bieg; to Dom, Ojczyzna i sedno życia zarazem. W gęsto zabudowanych figuralną kompozycją kadrach jego obrazów natura akompaniuje zniszczonym prymitywnym bytowaniem autochtonom<sup>368</sup>, którzy urastają do miary uniwersalnego symbolu ludzkiej egzystencji. Pośrednictwo tekstu literackiego utrwalającego narodowy mit (jak w przypadku elegijnych w wyrazie obrazów Kristjana Rauda) staje się tu zbędne. Uwysmuklone, sylwetowo przestyliżowane postacie rybaków o twarzach zbrązowiałych od uderzeń wiatru i zdeformowanych ciężką pracą dłoniach sugestywnie oddają istotę bytu estońskiego ludu. Potwierdzeniem takiego pojmowania estońskości są opinie współczesnych nam badaczy podkreślających „chłopski” charakter tej kultury, której duchowe centrum stanowi przywiązanie do ziemi i morza, dwóch życiodajnych żywiołów<sup>369</sup>.

## II. 406. Eeric Haamer, *Susza*, 1939

Warszawscy krytycy, choć zwrócili uwagę na prace Haamera, nie dostrzegli w nich mitycznego jądra Estonii, podobnie jak nie uchwycili niuansów estońskiego neorealizmu. Zubożyli też swą recepcję, pomijając kontekst rozwijającego się intensywnie w sztuce współczesnej Europy wielowątkowego nurtu nowego realizmu. Nowa Rzeczowość wraz ze swym werystycznym i klasycyzującym skrzydłem była im przecież dobrze znana, choćby z wystawy sztuki niemieckiej prezentowanej w Warszawie w 1929 r. Być może w bardzo napiętej sytuacji politycznej 1939 r. przywoływanie sztuki współczesnych Niemiec, nawet tej odrzuconej przez nazistowski reżim, uznano za niewłaściwe, dziś powiedzielibyśmy „politycznie niepoprawne”. Przekrojowe zaś pokazywanie rodzimego neorealizmu nie mieściło się w ramach propagandowych celów, jakie wyznaczili sobie organizatorzy wystawy w IPS. Nie sposób oczywiście rozstrzygnąć tych kwestii bez dokładnej rekonstrukcji warszawskiej wystawy (która na podstawie zamieszczonych w katalogu dość uogólnikowych tytułów prac nie jest w pełni możliwa). W istocie Polaków i Estończyków łączył malarski mimetyzm odbiegający od bezrefleksyjnego weryzmu, zbliżała narracyjność podejmowanych tematów i antropocentryzm motywów, upodabniał plastyczny modelunek form opisywanych konturem i stonowana kolorystyka, która z czasem zaczęła nabierać żywszych, mocniejszych tonów<sup>370</sup>, a także tendencja do parafrazowania malarstwa dawnych mistrzów holenderskich i

---

<sup>368</sup>Kurzawa, *Sztuka estońska*.

<sup>369</sup>Levin, *National Romanticism*, s. 648.

<sup>370</sup>Tytus Czyżewski jako jeden z nielicznych postrzegał estoński realizm w kategoriach „trzeźwego i niczym nie skrępowanego naturalizmu”, pojmowanego jako przejaw narodowego pragmatyzmu (*Sztuka estońska w IPS-ie*).

włoskich. Wydaje się jednak, że europejska tradycja artystyczna i sztuka muzealna odgrywały o wiele większą rolę w procesie nauczania Pruszkowskiego niż w przypadku estońskich mentorów młodzieży artystycznej. Niemniej jednak Jerzy Hulewicz, były ekspresjonista, pejoratywnie oceniający transponujących dawne wzory „łukaszowców”, dostrzegł w obrazowaniu Estończyków i Holendrów pokrewieństwo ze względu na wspólny, jak utrzymywał, bałtycki etos obydwu narodów<sup>371</sup>. To powinowactwo nie jest łatwe do uchwycenia i konceptualizacji, a częste przywoływanie siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego w dyskursie na temat realizmu wydaje się myślowym stereotypem, a nie wynikiem dogłębnych studiów<sup>372</sup>. Motyw pracy (chłopów, rybaków, mieszkańców przedmieść z kolei, uznany przez Tiinę Abel za wyróżnik estońskiego neorealizmu, nie został przez polskich komentatorów uwypuklony. Być może w zbyt łatwy sposób kojarzył się z kolchoźniczą ikonografią, dobrze znaną m.in. z warszawskiej wystawy sztuki sowieckiej w 1933 r.<sup>373</sup> Niemniej jednak estońscy rybacy, naznaczeni piętnem egzystencji w prymitywnych warunkach, w niczym nie przypominali prężnych przodowników pracy w ZSRS.

W konkluzji swego wywodu Tiina Abel uznała, że to „impresjonizm stał się przeznaczeniem sztuki estońskiej”<sup>374</sup>, idiosynkratyczny, „liryczny późny impresjonizm” będący antytezą oficjalnej sztuki propagandowej<sup>375</sup>. Intymistyczne motywy, portret, akt, martwa natura nie stanowiły jednakże klarownego wyróżnika w stosunku do francuskich prototypów czy np. dobrze „rozstrzygniętych” kompozycji polskich kapistów<sup>376</sup>. Żaden antagonizm między estońskim koloryzmem a neorealizmem nie był w Warszawie 1939 r.

---

<sup>371</sup>Hulewicz, *Sztuka estońska w I.P.S.*

<sup>372</sup>Z tradycją malarstwa holenderskiego wiązała estoński neorealizm także Stefania Podhorska-Okolów (S.P.O., *Sztuka estońska w Instytucie Propagandy Sztuki*).

<sup>373</sup>Trzeba bowiem brać pod uwagę antysowieckie nastawienie i antyrosyjskie resentymenty części polskich odbiorców, które ujawniły się już podczas warszawskiej wystawy sztuki radzieckiej w 1933 r.

<sup>374</sup>Siłę oddziaływania wystawy sztuki francuskiej, jaka odbyła się w 1939 r. w Tallinie, w opinii Tiiny Abel potwierdziła determinacja sześciu estońskich artystów o kolorystycznych inklinacjach: Adamsona-Erica, Kristjana Tедера, Jaana Grünberga, Kaarela Liimanda, Karla Pärsimägięgo, Aleksandra Bergmana-Vardiego, by już sześć dni po jej zamknięciu pokazać w Tallińskim Domu Sztuki prace własne. Mimo trudnych warunków wojennych odnieśli wielki sukces, dając świadectwo głębokiej asymilacji francuskiego impresjonizmu. W interpretacji Abel był to przejaw „selekcji ojczystej i paryskiej kultury artystycznej”, zastosowania impresjonistycznego widzenia i warsztatu do rodzimego pejzażu i ojczyźtych motywów, nadania rysu intymności zainicjowanemu we Francji typowi malarskiego obrazowania (*Światło i kolor*, s. 100, 101).

<sup>375</sup>Ibidem, s. 100. Abel omawia także wybrane przykłady sztuki monumentalnej pełniącej po przewrocie w 1934 r. funkcję propagandową. Najpełniejszą egzemplifikację propaństwowej retoryki wizualnej dostrzega badaczka w ściennych dekoracjach wykonanych przez Augusta Jansena w holu siedziby parlamentu na zamku Toompea (1937). Tematy „pracy” i „zwycięstwa” ujął artysta w alegoryczno-akademickiej formie, zapożyczając postaci z narodowego eposu *Kalevipoeg* (Abel, *Between Scylla and Charybdis*, s. 148-150).

<sup>376</sup>Tiina Abel przyznaje, że estoński modernizm, ogólnie rzecz biorąc umiarkowany w swym charakterze, pozostawał pod silnym wpływem sztuki francuskiej (ibidem, s. 145).

wyczuwalny, tym bardziej że w późnych latach 30. nastąpiło zbliżenie tych dwóch tendencji. Należałoby się jednak zastanowić nad tym, czy nakładanie filtra paryskich doświadczeń na percepcję surowego estońskiego krajobrazu miało charakter na tyle głębokiej asymilacji obcych wzorów, by można było mówić o sztuce aspirującej do miana narodowej. Dla większości polskich krytyków odpowiedź na tak postawione pytanie byłaby negatywna. Wielu z nich siłą napędową estońskiej kultury widziało bowiem w neorealizmie. Niemniej jednak przeciwnik adaptacji na polskim gruncie koloryzmu o francuskiej genealogii, Tadeusz Pruszkowski, doceniał „przyjemną kolorową siekaninę” w obrazach Adamsona-Erica i Aleksandra Bergmana-Vardiego, tego ostatniego określając nawet mianem „majstra”, a więc artysty usytuowanego wysoko w hierarchii malarskiej dyscypliny<sup>377</sup> (takiej, jaką zakładał profesor odwołujący się do średniowiecznych cechów rzemieślniczych). Silne bodźce rozwojowe dla estońskiej estetyki dostrzegł we francuskim impresjonizmie Tytus Czyżewski, który swe predylekcje malarskie przesunął z pozycji formistycznych o folklorystycznym profilu na obszar koloryzmu; reprezentantów tego ostatniego nurtu cenił więc najwyżej (Nikolai Triik, Konrad Mägi, Eerik Haamer)<sup>378</sup>. Także Wacław Husarski poparł profrancuską frakcję, wypowiadając się z uznaniem o pointylistycznych płótnach Konrada Mägiego, członka paryskiej kolonii La Ruche urzeczonygo malarstwem Matisse’a i pogłębiającego stopniowo ekspresjonistyczny ton swego obrazowania, o Johannesie Greenbergu stosującym rozluźnioną fakturę i chromatykę pokrewną impresjonistom, o Romanie Nymanie wprowadzającym luministyczne efekty w realistycznie ujętych pejzażach oraz o Nikolaim Triiku, drugim obok Mägiego estońskim „fowiście” łagodzącym stopniowo intensywność chromatycznych refleksów na twarzach modeli na rzecz wielobarwnej abstrakcyjnej tkanki tła w umiarkowanie modernistycznych portretach<sup>379</sup>.

## II. 407. Nikolai Triik, *Portret artysty Arnsta Antsa Laikmaa*, 1913

Sekundujący modernistycznym tendencjom Konrad Winkler wzbogacił genealogię estońskiego impresjonizmu o koligacje z rosyjskimi pieriedwiżnikami, a Wiktor Podoski

---

<sup>377</sup>Pruszkowski jako jeden z nielicznych krytyków zauważył analogię między estońskim i polskim koloryzmem. Do prac wartych uznania zaliczył wrażeniowo uchwycony pejzaż jesienny Eduarda Kutsara, który zestawił z malarstwem Zenona Kononowicza (*Rozważania plastyczne*).

<sup>378</sup> W przeciwieństwie do wielu innych komentatorów, Tytus Czyżewski dostrzegł wysmakowane zestroje kolorystyczne w płótnach Villema Ormissona, Aleksandra Bergmana-Vardiego i Paula Burmana (*Estońscy artyści w IPS-ie*). Za najlepszego estońskiego pejzażystę uznał Ormissona Mieczysław Lurczyński (*Wystawa sztuki estońskiej w Ipsie*).

<sup>379</sup>Husarski, *Sztuka estońska*.

dodał do sfery obcych oddziaływań rosyjskich impresjonistów<sup>380</sup>. Niektórzy komentatorzy wskazywali też Düsseldorf jako miejsce zetknięcia się estońskiej młodzieży z impresjonizmem. Dziś postrzegamy impresjonizm jako nurt, który nabrał wymiaru transnarodowego, był rozmaicie adaptowany w lokalnych środowiskach artystycznych Europy i Ameryki, uległ, by użyć terminologii współczesnej antropologii, indygenizacji. Tak też należałoby rozumieć tezę Tiiny Abel, traktującej impresjonizm estoński jako przejaw narodowej tożsamości. Czy słusznie? Czy nurt ten można postrzegać jako fenomen bardziej specyficzny dla Estonii niż nośny symbolicznie neorealizm? Tiina Abel, zwolenniczka paradygmatów estońskiego modernizmu, dostrzegła w międzywojennym realizmie jedynie „konserwatywny duch sztuki »złotego środka«”<sup>381</sup>. Wydaje się jednak, że tradycjonalistyczny nurt w sztuce estońskiej trafniej oddawał jej specyfikę niż estetyczne walory impresjonistycznych płócien, a zarazem podobnie jak postimpresjonizm, w pełni wpisywał się w kontekst europejskiej kultury międzywojennych dekad.

Bezdiskusyjna była natomiast młodość estońskiej sztuki lat 20. i 30., sztuki aspirującej do odrębności i europejskości jednocześnie; niekwestionowana była różnorodność artystycznych postaw Estończyków, ukształtowanych w ciągu 20 zaledwie lat narodowej niezawisłości<sup>382</sup>. Szermierze tradycjonalizmu przekonani o tym, że kategoria sztuki narodowej nie jest jedynie intelektualnym konstruktem, lecz doświadczaną zmysłowo rzeczywistością, twierdzili, że Estonia dorzuciła do europejskiego dziedzictwa kulturowego „swą odrębną, szlachetną monetę artystyczną”, która „ma niekłamana wagę i wydzźwięk szczerości”<sup>383</sup>. Monetę „ciężką nostalgią północy”<sup>384</sup>. Monetę, należałoby dodać, o nieprecyzyjnie zarysowanym konturze.

---

<sup>380</sup>Podoski, *Wystawa sztuki estońskiej w IPS-ie*.

<sup>381</sup>Abel, *Powrót hedonizmu*, s. 130.

<sup>382</sup>Bunikiewicz, *Wystawa sztuki estońskiej*.

<sup>383</sup>Weinzieher, *Sztuka estońska*.

<sup>384</sup>Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej w Ipsie*.

## VI. Wyspiarski gust. Sztuka Anglii, Walii, Szkocji i Irlandii w Warszawie 1939 r.

Wystawa sztuki brytyjskiej zorganizowana przez British Council w styczniu i lutym 1939 r. w salach warszawskiego Instytutu Propagandy Sztuki wzbudziła wprawdzie spore zainteresowanie publiczności, ale wywołała bardzo zróżnicowane, niekiedy wręcz diametralnie odmienne reakcje krytyki. Jedni pisali o entuzjastycznym przyjęciu sztuki Albionu (chętnie stosowano tę antyczną nazwę) i rewelacji<sup>1</sup>, inni o nudzie, rozczarowaniu i konsternacji<sup>2</sup>. „To są wszystko dobrzy artyści, na poziomie, ale też nic więcej – pisał Jan Kurzawa. – Tej sztuki nie trzeba rozumieć i nie można przeżywać. Pierwsze wrażenie, jakie wywarła na krytyków zgromadzonych na wernisażu prasowym to było zakłopotanie. Bo to goście potężni i kulturalni i nieznani”<sup>3</sup>.

Rzeczywiście, sztuka brytyjska, w przeciwieństwie do francuskiej, włoskiej czy niemieckiej, była w Polsce mało znana (z wyjątkiem mistrzów o międzynarodowej reputacji, tej miary co Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, John Constable czy William Turner) i to zarówno wśród miłośników sztuki, jak wśród historiografów oraz koneserów. Ekspozycja w IPS miała więc niewątpliwe walory poznawcze i pionierski na gruncie polskim charakter. Wpisywała się płynnie w długi ciąg reprezentacyjnych wystaw o imponującej logistyce, krążących po stolicach Europy w celu propagowania ideologii narodowych i nacjonalistycznych, legitymizowania na arenie międzynarodowej systemów demokratycznych, autorytarnych i totalitarnych. Wystawa brytyjska, podobnie jak poprzednie prezentacje sztuki państw narodowych goszczące w Warszawie, dawała okazję do rozważenia fundamentalnej dla ideologów, intelektualistów i artystów okresu międzywojennego kwestii: problemu odrębności kulturowej i idiosynkratycznych cech narodowych/rasowych przejawiających się w warstwie semantycznej i morfologicznych jakościach dzieł sztuk plastycznych.

Uroczyste otwarcie ekspozycji (z potrójnym wernisażem, jak donosiła prasa) odbyło się 28 stycznia w obecności marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego (protektora przedsięwzięcia), polskich oficjeli, ambasadora Wielkiej Brytanii Williama Kennarda, korpusu dyplomatycznego i zarządu Towarzystwa Polsko-Angielskiego<sup>4</sup>. Szczytnym celem

---

<sup>1</sup> Tytus Czyżewski, *Wystawa sztuki angielskiej w I.P.S.-ie*, „Kurier Polski” 1939, nr 37, s. 5; Leokadia Bielska-Tworkowska, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1939, nr 8, s. 141-142; Artifex [Mieczysław Skrudlik], *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej*, „Goniec Warszawski” 1939, nr 33, s. 6.

<sup>2</sup> Jan Ulatowski, *Wystawa sztuki brytyjskiej w Warszawie*, „Dziennik Poznański” 1939, nr 38, s. 7.

<sup>3</sup> Jan Kurzawa, *Z wystaw warszawskich. Sztuka angielska*, „Kultura” 1939, nr 11, s. 6.

<sup>4</sup> Diplomaticus, *„Vernissage” bardzo uroczysty...*, *Przemówienia marszałka Śmigłego-Rydza i ambasadora Kennarda*, „Kurier Polski” 1939, nr 29, s. 5.

tej przekrojowej, jak deklarowano, prezentacji brytyjskiej sztuki pierwszych dekad XX w. było zacieśnianie stosunków kulturalnych między Zjednoczonym Królestwem i II Rzeczpospolitą<sup>5</sup>. Funkcję komisarza wystawy z ramienia British Council powierzono majorowi Alfredowi Longdenowi, kierownikowi artystycznemu Rady. Sto siedemnaście obrazów olejnych, 120 akwarel i rysunków, 150 grafik i 125 artystów – te dane pozwalają uzmysłwić sobie rozmach tej wystawienniczej imprezy<sup>6</sup>. Prace wypożyczono zarówno z najbardziej prestiżowych kolekcji londyńskich takich jak Tate Gallery, The Imperial War Museum i Contemporary Art Society, jak i z mniejszych ośrodków, takich jak Leeds, Liverpool, Bradford i Glasgow, a także ze zbiorów prywatnych (co może dziś zaskakiwać, zważywszy że wystawa miała charakter oficjalnej reprezentacji artystycznej państwa)<sup>7</sup>. O selekcji eksponatów decydowało jury pod przewodnictwem sir Lionela Faudela-Phillipsa, które zadbało o to by, jak podawała warszawska prasa, „wystawa nie miała charakteru ani zbyt »akademickiego«, ani zbyt »modernistycznego«”<sup>8</sup>, czyli by nadano jej wymiar „złotego środka” propagandowo-edukacyjno-promocyjnego.

Analizując recepcję wystawy, będę szukać odpowiedzi na następujące pytania: czy polscy recenzenci zwrócili uwagę na narodowościową identyfikację artystów występujących pod wspólnym szyldem Zjednoczonego Królestwa? czy dostrzegli tematyczne i estetyczne wyróżniki w pracach Anglików, Szkotów, Walijszczyków i Irlandczyków? czy poszukiwali śladów oddziaływania kultur skolonizowanych przez Brytyjczyków nacji? czy potrafili uchwycić specyfikę brytyjskiej sztuki na płaszczyźnie jej konstytutywnych jakości, takich jak forma, ekspresja i symbolika? czy możliwe było (zdaniem krytyki i w praktyce artystycznej) osiągnięcie postulowanego przez międzywojennych ideologów poziomu sztuki rdzennie narodowej, wolnej od obcych naleciałości kulturowych?

Niewątpliwą barierę w ferowaniu wyroków co do twórczej idiosynkrazji Brytyjczyków stanowił dla recenzentów, nawet dla erudyty tej miary co Mieczysław Wallis i Tadeusz Pruszkowski, brak szerszego oglądu zachodzących w XX w. na brytyjskiej scenie artystycznej przeobrażeń. Jednak odpowiedzialność za własną ignorancję niektórzy komentatorzy zrzucili na barki samych wyspiarzy, odwołując się do stereotypu angielskiej *splendid isolation*, politycznego izolacjonizmu Zjednoczonego Królestwa i kulturowego

---

<sup>5</sup> Anonsowano też kolejną edycję wystawy, która po zakończeniu warszawskiej odsłony 16 lutego miała się odbyć w Helsinkach. (rb., *400 dzieł angielskich malarzy ujrzymy na wystawie w I.P.S.*, „Polska Zbrojna” 1939, nr 19, s. 5).

<sup>6</sup> Mdd. [Marian Dienstl-Dąbrowa], *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej w I.P.S-ie*, „Światowid” 1939, nr 7, s. 18-19; k.b. [Karolina Beylin], *Sztuka angielska na wystawie w I.P.S-ie*, „Express Poranny” 1939, nr 29, s. 5.

<sup>7</sup> Marszałek E. Śmigły-Rydz otworzył wystawę sztuki brytyjskiej, „Gazeta Polska” 1939, nr 29, s. 2.

<sup>8</sup> *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej*, „Kurier Poranny” 29.01.1939, s. 5.



egocentryzmu w stosunku do Starego Kontynentu i podbitych w wielu rejonach świata obszarów<sup>9</sup>. Imperialnej potędze Wielkiej Brytanii nie towarzyszyła bowiem, w opinii krytyków, otwartość na kulturową odmienność skolonizowanych narodów. Kwestię braku infiltracji sztuki brytyjskiej przez pierwiastki orientalne, właściwe narodom uzależnionym politycznie i gospodarczo od Albionu, podkreśliła Stefania Podhorska-Okołów, pisząc na łamach „Bluszczu”: „Ta odporność na cywilizacje egzotyczne jest naprawdę zdumiewająca. [...] Może w tym świadomym izolowaniu się od obcości leży tajemnica militarnego i intelektualnego podboju”<sup>10</sup>. Z wielką estymą odnoszono się jednakże do informacji o zdumiewająco wysokiej, jak na polskie wyobrażenia, liczbie 10 000 artystów czynnych na Wyspach w 1925 r. Nie bez zazdrości tłumaczono, że imponujący potencjał rynku sztuki i szybki rozwój przemysłu artystycznego (wystawy, galerie, kolekcjonerstwo, periodyki) umożliwiła wysoka stopa życiowa, nieporównywalna z polskimi standardami<sup>11</sup>.

W kontekście europejskim najbardziej frapującym tematem były relacje między artystami działającymi po obu stronach Kanału. Remedium na dotychczasowy izolacjonizm miało stanowić zdaniem komentatorów utworzenie w 1935 r. British Council, czyli Brytyjskiej Rady dla Stosunków Kulturalnych z Krajami Obcymi, aktywnej przede wszystkim na terenie Europy. To na rekonstrukcji wzajemnych oddziaływań kulturowych Wielkiej Brytanii i kontynentalnej Europy, w szczególności Francji, większość krytyków oparła swą narrację na temat historii sztuki Albionu<sup>12</sup>. Zasadniczo była to jednak narracja bardzo skrótowa i selektywna, akcentująca przynależne do kanonu europejskiej sztuki nazwiska. Wyznaczała linię demarkacyjną między dwiema frakcjami, które zajęły biegunowo odmienne stanowiska wobec kwestii brytyjskiej (angielskiej, jak to niektórzy formułowali) sztuki narodowej, jej odporności na obce wpływy i zakorzenienia w rodzimej tradycji. Zamiłowanie do malarstwa miał rozbudzić na Wyspach Hans Holbein młodszy sprowadzony na dwór królewski przez Henryka VIII, a kolejny cudzoziemiec, Antoon van Dyck, zaproszony przez Karola I, miał stworzyć wzorcową formułę portretu reprezentacyjnego, respektowaną przez pokolenia Anglików. Williama Hogartha okrzyknięto protoplastą sztuki prawdziwie angielskiej, uznano za twórcę odrębnego nie tyle ze względu na stylotwórcze ambicje, co na

<sup>9</sup>Witold Bunikiewicz, *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej*, „Kurier Warszawski” 1939, nr 36, s. 17-18.

<sup>10</sup>S.P.O. [Stefania Podhorska-Okołów], *Wystawa sztuki brytyjskiej*, „Bluszcz” 1939, nr 7, s. 12-13; Jan Bajkowski, *Z plastyki. Sztuka brytyjska w IPS-ie*, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 7, s. 8.

<sup>11</sup>Kurzawa, *Z wystaw warszawskich*, s. 6.

<sup>12</sup>Zależność kultury brytyjskiej od francuskiej była trwałym przedmiotem refleksji o sztuce w samej Wielkiej Brytanii w latach międzywojennych. Kulturowanie sztuki francuskiej w londyńskim środowisku Bloomsbury, zainicjowane przez Rogera Fry’ego i Clive’a Bella, spotykało się jednak z niechęcią ze strony tych brytyjskich artystów, którzy pozostawali poza obrębem tegoż *milieu* (Charles Harrison, *English Art and Modernism 1900-1939*, New Haven–London 1994, s. 148-149).

krytyczno-satyryczny zmysł i na wstrzemięźliwe wyczucie elegancji (w sztuce portretowej przede wszystkim). Filarami historiograficznego dyskursu dla obu stron warszawskiej polemiki byli Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough i Thomas Lawrence. Malarstwo pejzażowe Richarda Boningtona, Johna Constable'a i Williama Turnera natomiast przedstawiano jako kulminacyjną fazę w dziejach wyspiarskiej sztuki, kiedy to ona właśnie promieniowała na stały ląd, antycypując estetyczne koncepcje barbizończyków, Camille'a Corota i Claude'a Moneta (zafascynowanego wysublimowanymi, nasyconymi światłem krajobrazami Turnera). Prerafaelici zaś, choć stworzyli oryginalny (mimo że zakotwiczony we wczesnym włoskim renesansie) idiom sztuki „zmysłowo-mistycznej”<sup>13</sup>, jak to określił Mieczysław Wallis, nie wywołali w mniemaniu komentatorów rezonansu na Starym Kontynencie<sup>14</sup>. Przekonanie to zweryfikowała negatywnie współczesna nam historiografia, szczególnie w odniesieniu do szerokiej recepcji filozoficzno-społecznej myśli Johna Ruskina i artystycznej praktyki Williama Morrisa<sup>15</sup>. Kłopot sprawiał też James McNeill Whistler ze względu na swe amerykańskie pochodzenie i silne związki z Paryżem, stąd nie włączono go do artystycznego aeropagu.

il. 408. Charles Conder, *Dieppe*, 1895

il. 409. Samuela Johna Peploe, *Dzbanek z kawą*, ok. 1905

il. 410. James Guthrie, *Most, Crowland*

Najistotniejszy we „wpływo logicznym” sporze polskiej krytyki okazał się jednak dług, jaki Brytyjczycy zaciągnęli wobec nowoczesnego malarstwa francuskiego (wielu z nich kształciło się i przebywało okresowo we Francji; niektórzy utrzymywali kontakty z paryską awangardą)<sup>16</sup>. Część recenzentów, wśród nich Mieczysław Wallis<sup>17</sup>, Tytus Czyżewski<sup>18</sup>,

---

<sup>13</sup>Mieczysław Wallis, *Sztuka brytyjska w I.P.S.ie*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 7, s. 7.

<sup>14</sup>Czyżewski, *Wystawa sztuki angielskiej w I.P.S.-ie*, s. 5; Bajkowski, *Z plastyki*, s. 8.

<sup>15</sup>O odrębności sztuki prerafaelitów pisała już w 1901 r. Helena d'Abancourt: „nie może być obojętną drogą, po której inni doszli do upragnionego nam celu – doszli i zdobyli go, stwarzając sztukę najbardziej indywidualnie odrębną, sztukę narodową angielską” (*Od tłumacza*, w: R. de la Sizeranne, *Malarstwo współczesne Anglii*, Kraków 1901, s. 4). Na temat oddziaływania twórczości prerafaelitów na Kontynencie por. Andrzej Szczerski, *Wzorce tożsamości: recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około 1900*, Kraków 2002.

<sup>16</sup>Charles Harrison, omawiając stopień uzależnienia brytyjskich artystów od francuskiej kultury, wskazał, że w Paryżu studiowali wszyscy członkowie założyciele New English Art Club, stowarzyszenia ukonstytuowanego w 1886 r., m.in. John Singer Sargent, Philip Wilson Steer, George Clausen, sir John Lavery i Walter Sickert (*English Art and Modernism*, s. 20-44). Zainspirowany francuskim pleneryzmem był program nauczania w jednej z najbardziej progresywnych szkół artystycznych, londyńskiej Slade School, kierowanej przez szereg lat przez Henry'ego Tonksa, z której wyszli m.in. Augustus John, Harold Gilman i Spencer Gore; prace wszystkich wymienionych artystów (z wyjątkiem Sargenta) były prezentowane w 1939 r. w warszawskim IPS.

<sup>17</sup>Wallis, *Sztuka brytyjska w I.P.S.ie*, s. 7.

Wacław Husarski<sup>19</sup>, Jerzy Hulewicz<sup>20</sup> i Tadeusz Pruszkowski, wskazywali wyraźne zapożyczenia w obrazowaniu Brytyjczyków, głównie z malarstwa impresjonistów i postimpresjonistów, niejednokrotnie głęboko zasymilowane i twórczo przetworzone. Kolorystyczne predylekcje Anglików, Szkotów czy Irlandczyków zyskały uznanie nawet w oczach Pruszkowskiego, jednego z czołowych promotorów neorealizmu w Polsce, zwalczającego rodzimych kolorystów spod znaku Komitetu Paryskiego właśnie ze względu na wtórność ich wyestetyzowanej „mowy” malarskiej wobec paryskich wzorów<sup>21</sup>. Komentatorzy zauważyli piętno Manetowskiej nowoczesności, Whistlerowskiego estetyzmu i japonizmu w normandzkich pejzażach Charlesa Condera<sup>22</sup>, młodo zmarłego artysty (1909), który wielokrotnie odwiedzał Paryż, nawiązując bliskie kontakty z moderną lat 90. XIX w., w szczególności z Henrim de Toulouse-Lautrekiem. Atrakcyjności francuskiej sztuki nie oparł się James Pryde, uczeń znakomitego grafika Huberta Herkomera, który podobnie jak William Nicholson (również włączony do warszawskiej prezentacji), „japonizował” na wzór kompozycji Lautreca. Refleks sztuki Maneta zauważono w martwych naturach Samuela Johna Peplow’a, szkockiego kolorysty<sup>23</sup>. Szkocki koloryzm (uznawany dziś przez badaczy za rodzimą odmianę fowizmu), choć nienazwany po imieniu, wytropił Pruszkowski w pracach Jamesa Guthrie’go<sup>24</sup>. Inni krytycy dostrzegli kolorystyczną wrażliwość w pejzażu i martwej naturze Ivona Hitchensa, nawiązującego do stylistyki dojrzałego Henriego Matisse’a<sup>25</sup>.

II. 411. Ivon Hitchens, *Jesienna kompozycja. Kwiaty na stole*, 1932

II. 412. Mark Gertler, *Portret matki artysty*, 1924

---

<sup>18</sup>Czyżewski, *Wystawa sztuki angielskiej w I.P.S.-ie*, s. 5

<sup>19</sup>Wacław Husarski, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, „Czas” 1939, nr 32, s. 6.

<sup>20</sup>Jerzy Hulewicz, *Wystawa sztuki brytyjskiej w I.P.S. W antrakcie*, „Kurier Poranny” 1939, nr 45, s. 8.

<sup>21</sup>Tadeusz Pruszkowski, *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej oraz zbiór sztychów XVIII i początku XIX w. w I.P.S.-ie.*, „Gazeta Polska” 1939, nr 36, s. 5.

<sup>22</sup>Ibidem

<sup>23</sup>Ibidem. Obecnie twórczość Peplow’a jest postrzegana jako kontynuacja tradycji dziewiętnastowiecznego szkockiego koloryzmu z jednej strony i francuskiego fowizmu z drugiej (Tom John Honeyman, *Three Scottish Colourists: S.J. Peplow, F.C.B. Cadell, Leslie Hunter*, Edinburgh 1977). Niemniej jednak dla wcześniejszych martwych natur artysty Manet jest bardzo trafnym kontekstem porównawczym. Jan Ulatowski zarzucił jednak Peplow’owi, podobnie jak Williamowi Nicholsonowi, ślepe naśladownictwo Maneta, a zarazem „oschłą poprawność” pozbawioną manetowskiego temperamentu (*Wystawa sztuki brytyjskiej w Warszawie*, s. 7).

<sup>24</sup>Pruszkowski, *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej oraz zbiór sztychów XVIII i początku XIX w. w I.P.S.-ie.*, s. 5; Philip Long, Elizabeth Cumming, *The Scottish Colourists 1900-1930*, kat. wyst., National Galleries of Scotland, Edinburgh 1999; William R. Hardie, *Scottish Painting 1837 to the Present*, Glasgow 2010.

<sup>25</sup>Wallis, *Sztuka brytyjska w I.P.S.-ie*, s. 7; Czyżewski, *Wystawa sztuki angielskiej w I.P.S.-ie*, s. 5; Mdd., *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej w I.P.S.-ie*, s. 18-19. W dojrzałych pracach Hitchensa badacze widzą także oddziaływanie późnych akwarel Cézanne’a i dekoracyjnych martwych natur Braque’a z lat 20. (Harrison, *English Art and Modernism*, s. 195).

II. 413. Harold Gilman, *Pani Mounter przy śniadaniu*, 1917

Uchwycili ponadto reminiscencje zmodernizowanej figuracji Félixa Vallottona w formule portretu stosowanej przez Marka Gertlera<sup>26</sup>, adepta Slade School, znakomitego rysownika, który przeorientował się na wiarę środowiska Bloomsbury i normy stymulowanego przez Rogera Fry’ego New Movement o postimpresjonistycznej genealogii<sup>27</sup>. Jednego z czołowych animatorów postimpresjonizmu na angielskim gruncie, Harolda Gilmana (pierwszego prezesa powstałej w 1914 r. London Group), wyróżniła Leokadia Bielska-Tworkowska<sup>28</sup>. Znamienna dla jego ewolucji twórczej, obok znaczącego wpływu Waltera Sickerta, była zintensyfikowana wrażliwość na haptyczny walor malarskiej materii i ostrość chromatycznych kontrastów – jakości podpatrzone w ekspresyjnych obrazach Vincenta van Gogha. Pokrewieństwo ze sztuką André Deraina natomiast dostrzegł Tytus Czyżewski w krajobrazie *Spring in the ravine* Frances Hodgkins, artystki urodzonej w Nowej Zelandii, wykształconej w Anglii i Francji, członkini The Seven & Five Society i awangardowej grupy Unit One<sup>29</sup>; malarki uznawanej za jedną z czołowych postaci brytyjskiego modernizmu o matissowskiej proveniencji<sup>30</sup>. Wyróżniono także prace Matthew Smitha<sup>31</sup>, twórcy oddanego tradycji matissowskiego fowizmu, uprawiającego malarstwo zmysłowe i chromatycznie intensywne, w którym płynny dukt pędzla określa formy i różnicuje fakturę. Ostre kontrasty barw komplementarnych w jego wczesnych kompozycjach o hedonistycznej tematyce (akty we wnętrzach i dekoracyjne martwe natury) wykroczały zdecydowanie poza kolorystyczne normy brytyjskiej sztuki, jednak w latach 20. uległy złagodzeniu, a arbitralność w stosowaniu barw zanikła. Postimpresjonistyczny profil i kosmopolityczne aspiracje ukonstytuowanej w

---

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Gertler znany był z malowania zmysłowych, starannie modelowanych aktów wpisanych w ciasno kadrowane wnętrza, nawiązujących do europejskiej sztuki muzealnej (ibidem, s. 151-152). Koncentracja na sensualności ciała była jednak rzadkością w międzywojennym malarstwie brytyjskim, stąd zapewne w warszawskiej prezentacji wybór padł wyłącznie na portret.

<sup>28</sup> Bielska-Tworkowska, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 141-142.

<sup>29</sup> Ugrupowanie Unit One, uformowane dzięki staraniom Paula Nasha w 1933 r., przyczyniło się w znaczący sposób do przełamania izolacjonizmu brytyjskiego Modern Movement wobec kontynentalnej awangardy. Do pierwszej londyńskiej wystawy w kwietniu 1933 r. włączono prace Georges’a Braque’a, Fernanda Légera, Auguste’a Herbina, Hansa Arpa, Salvadora Dalego, Maxa Ernsta i Joana Miró (Harrison, *English Art and Modernism*, s. 240-241).

<sup>30</sup> Skłonność Hodgkins do prymitywizacji formy i nasyconej kolorystyki związał Czyżewski także z reminiscencjami malarstwa Giotta (*Wystawa sztuki angielskiej w I.P.S.-ie*, s. 5).

<sup>31</sup> Pruszkowski, *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej oraz zbiór sztychów XVIII i początku XIX w. w I.P.S.-ie*, s. 5. Smith przebywał w latach 1910-1911 w Paryżu, gdzie uczęszczał do prywatnej szkoły Matisse’a. W 1920 r. wstąpił do London Group, ugrupowania o umiarkowanie kolorystycznym profilu (Harrison, *English Art and Modernism* s. 152-153).

1910 r. Camden Town Group<sup>32</sup> znalazły z kolei odzwierciedlenie w malowanych przez Augustusa Johna wizerunkach, które wpisywały się w tradycję angielskiej sztuki portretowej traktowanej jako narodowy paradygmat<sup>33</sup>.

II. 414. Frances Hodgkins, *Młyn w Flatford*, 1930

II. 415. Matthew Smith, *Lilie w wazonie*, ok. 1934-1935

II. 416. Augustus John, *Portret T.E. Lawrence'a*

W gronie warszawskich krytyków frakcja opozycyjna wobec badaczy francuskich wpływów forsowała natomiast tezę, że współczesna produkcja artystyczna na Wyspach Brytyjskich osadzona jest tak głęboko w narodowej tradycji, iż wszelkie oddziaływania zewnętrzne (zbyt ewidentne, by je zataić), podlegają „oswojeniu” i „udomowieniu”, wtapiając się całkowicie w brytyjski kontekst kulturowy i wzbogacając „styl rasy anglosaskiej”, jak to określił Tytus Czyżewski<sup>34</sup>. Trudność pojawiała się jednak przy próbach określenia plastycznych ekwiwalentów „angielskości” (brytyjskości)<sup>35</sup>. Najczęściej wskazywano na kunszt techniczny czy to w zakresie malarstwa olejnego, czy rysunku i grafiki. Potwierdzenie imperatywu perfekcyjnego opanowania warsztatu artystycznego można było znaleźć w programowej deklaracji Charlesa Ginnera. „Dobre rzemiosło musi być naturalnym rezultatem

---

<sup>32</sup> Zdecydowana większość członków Camden Town Group studiowała bądź okresowo przebywała we Francji w okresie, gdy wszyscy czterej fundatorzy postimpresjonizmu – Gauguin, van Gogh, Cézanne i Seurat – mieli już ustaloną reputację (Wendy Baron, *The Camden Town Group*, London 1979; idem, *Perfect Moderns: A History of the Camden Town Group*, London 2000; Harrison, *English Art and Modernism*, s. 36).

<sup>33</sup> Czyżewski, *Wystawa sztuki angielskiej w I.P.S.-ie*, s. 5; Winkler, *Współczesna sztuka brytyjska w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki*, „Robotnik” 1939, nr 34, s. 4; nr 36, s. 8; Jan Kleczyński, *Malarstwo brytyjskie w IPS*, „Polska Zbrojna” 1939, nr 6, s. 3; Bajkowski, *Z plastyki*, s. 8. Augustus John, adept Slade School, odbywał częste podróże studyjne do Francji; w kręgach angielskiej bohemy był uznawany za lidera rebelianckich, niezależnych i nowatorskich tendencji w pierwszej dekadzie XX w. Zważywszy na całkowity brak zainteresowania cezannizmem jednak, artysta utracił po 1910 r. status awangardysty (Harrison, *English Art and Modernism*, s. 22). Dziś badacze sytuują Augustusa Johna wraz z Williamem Nicholsonem i Wilsonem Steerem w obszarze pleneryzmu i umiarkowanego, choć wyrafinowanego koloryzmu, w ramach sztuki cieszącej się uznaniem współczesnych, lecz niestymulującej rozwoju modernizmu (Dennis Farr, *English Art 1870-1940*, Oxford 1978; Frances Spalding, *British Art since 1900*, London 1994; Harrison, *English Art and Modernism* s. 23-24).

<sup>34</sup> Czyżewski, *Wystawa sztuki angielskiej w I.P.S.-ie*, s. 5.

<sup>35</sup> Problem angielskości przykuwał uwagę badaczy kultury różnych epok, począwszy od XVIII w. (William Vaughan, *The Englishness of British Art*, „Oxford Art Journal” 1990, nr 2, s. 11-23; Mark A. Cheetham, *The „Englishness” of English Art Theory*, w: Dana Arnold, David Peters Corbett (red.), *A Companion to British Art: 1600 to the Present*, Chichester 2013, s. 13-36). Cykl wykładów radiowych na ten temat wygłosił w 1955 r. Nikolaus Pevsner; zostały one wydane jako zbiór esejów pt. *The Englishness of English Art: An Expanded and Annotated Version of the Reith Lectures Broadcast in October and November 1955* (London 1956). Za specyficznie angielskie w sztuce uznał Pevsner takie cechy jak: konserwatyzm, racjonalizm, umiarkowanie i roztropność, a ponadto upodobanie do strzelistych form architektonicznych, malowniczego krajobrazu (przejawiające się w projektowaniu ogrodów i malarstwie pejzażowym) oraz narracji wizualnej.

silnej, koniecznej i przemyślanej autoekspresji<sup>36</sup> – podkreślał. Polscy komentatorzy na pierwszy plan wysunęli akwarelę jako technikę *sui generis* angielską, uprawianą od XVIII w. po mistrzowsku, z pietyzmem dla rozlewności medium, świetlistości koloru, przejrzystości plamy barwnej i właściwości papierowego podłoża<sup>37</sup>. Zachwycono się różnorodnością morfologicznych rozwiązań w dziedzinie rysunku, kunsztem w posługiwaniu się linią czystą bądź z barwą zespoloną, subtelnie oddającą detale, a niekiedy ustępującą autonomizującej się plamie koloru. Tezę o mającym miejsce na Wyspach renesansie graficznym (ze wszech miar uzasadnioną) motywowano szerokim rejestrem graficznych technik uprawianych z wielkim znanstwem<sup>38</sup>; obok akwaforty, suchorytu i litografii, wskazywano techniki współcześnie zmarginalizowane w innych krajach, takie jak miedzioryt, mezzotinta, ruletka i drzeworyt sztorcowy, uznawany za równie tradycyjną technikę angielską jak akwarela, cechującą się precyzją cięcia dłutem, finezją linii i światłocieniowego modelunku<sup>39</sup>. Wyróżniono szereg prac graficznych, najczęściej jednak zwracano uwagę na drzeworyty o tematyce sakralnej dłuta Blaira Hughesa Stantona, ilustratora ekskluzywnych wydawnictw książkowych nagrodzonego w 1938 r. na weneckim biennale oraz na zachowujące symbolistyczną poetykę litografie Charlesa Shannona. Nie wzbudził natomiast szczególnego zainteresowania Eric Gill, jeden z głównych inicjatorów drzeworytniczego odrodzenia w Anglii lat 20., uprawiający sztukę religijną<sup>40</sup>. Dogodnym kontekstem dla argumentacji o nadzwyczajnych walorach angielskich rycin stał się dział retrospektywny zawierający 23 sztychy z przełomu XVIII i XIX w., okresu świetności angielskiej sztuki. Angielski sztych uznał Pruszkowski za równie idiomatyczny kulturowo jak japoński drzeworyt<sup>41</sup>. Trzeba jednak zaznaczyć, że niektórzy krytycy warszawscy optowali za przewagą polskiego drzeworytnictwa artystycznego nad brytyjską grafiką oryginalną<sup>42</sup>. Ponadto solidne, a nawet perfekcyjne

---

<sup>36</sup>Charles Ginner, *Neo-Realism*, „The Studio” listopad 1945.

<sup>37</sup>Jan Kleczyński, *Malarstwo brytyjskie w IPS*, s. 3; Bunikiewicz, *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej*, s. 18; S.P.O., *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 12-13. Wacław Husarski przywołał nazwiska kilku mistrzów akwarelowego rysunku: Thomasa Girtina, Johna Cotmana, Petera de Winta, Davida Coxa, Williama Turnera i Richarda Boningtona. Przypomniał też o długu, który francuscy impresjoniści zaciągnęli wobec angielskich akwarelistów (*Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 6).

<sup>38</sup>Hulewicz, *Wystawa sztuki brytyjskiej w I.P.S.*, s. 8; Lucjan Horski, *Z wystaw sztuki brytyjskiej w IPS w Warszawie*, „Kurier Zachodni” 1939, nr 43, s. 3; Bunikiewicz, *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej*, s. 17-18; Stefan Rassalski, *Współczesna sztuka brytyjska w IPS*, „Jutro Pracy” 1939, nr 5, s. 5.

<sup>39</sup>Husarski omówił technikę odbijania rycin „sposobem angielskim”, dającym unikatowe odbitki (uzyskane z tej samej matrycy za każdym razem odmiennie barwionej), podmalowane dodatkowo akwarelą. Przypomniał też wynalazcę tej metody – Williama Wynne’a Rylanda, który pierwsze próby w zakresie barwnego sztychu podjął w 1765 r. (*Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 6).

<sup>40</sup>Jako jeden z nielicznych zwrócił uwagę na jego prace Mieczysław Wallis (*Sztuka brytyjska w I.P.S-ie*, s. 7).

<sup>41</sup>Pruszkowski, *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej oraz zbiór sztychów XVIII i początku XIX w. w I.P.S-ie*, s. 5.

<sup>42</sup>Jan Kurzawa tak scharakteryzował angielską grafikę: „Grafika jest czysta, aż za czysta, realistyczna, lekka, jasna i bez światła – rysunkowa” (*Z wystaw warszawskich*, s. 6).

opanowanie warsztatu artystycznego trudno uznać za wyróżnik sztuki narodowej, gdyż wymóg ten był niemal powszechny w Europie lat 20. i 30., i to nie tylko w dyskursie rzeczników tradycjonalizmu, ale także w orbicie koloryzmu, z czego polscy recenzenci nie mogli nie zdawać sobie sprawy.

Za cechę szczególną anglosaskiej sztuki część krytyków uznała również „tematowość” obrazowania, czyli klarowność wizualnej narracji, anegdotyczność oraz integralność figuralnych i przedmiotowych motywów<sup>43</sup>. Nie zważano przy tym na fakt (doskonale znany krytyce artystycznej w II RP), że ideologia „powrotu do porządku” ogłoszona we Francji i Włoszech tuż po zakończeniu Wielkiej Wojny i ogarniająca w szybkim tempie Stary Kontynent, stymulowała rozkwit figuracji (w pierwszej kolejności neoklasycyzmów i neorealizmów), a czytelność komunikacji wizualnej wysuwali na czoło postulatów tradycjonalistów w większości państw narodowych. Niemniej jednak – choć nieosadzone w szerszym kontekście bieżącej doby – stwierdzenie o skłonności do obserwacji otaczających realiów, jaka cechowała znaczną część środowisk twórczych w Wielkiej Brytanii, w tym kolorystów różnych opcji, było słuszne<sup>44</sup>. Charles Ginner, przedstawiciel postimpresjonizmu zarówno w ramach Camden Town Group, jak i kontynuującej jej założenia London Group, w ogłoszonym w styczniu 1914 r. na łamach „New Age” manifestie neorealizmu opowiadał się za zaangażowaniem sztuki w otaczającą rzeczywistość społeczną, odrzucając ideę absolutyzacji języka plastycznego<sup>45</sup>. Pod jego definicją podpisałby się niejeden europejski neorealista, zarówno francuski, jak i polski. Podobne rozumienie istoty i funkcji współczesnej sztuki zaprezentowali też autorzy manifestu The Seven & Five Society, ogłoszonego w 1920 r., stwierdzając, iż celem ugrupowania nie jest kreowanie nowego „izmu”, „demonstrowanie teorii czy atakowanie tradycji”, lecz wyrażanie odczuć twórców w sposób zrozumiały<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Demagogiczny charakter miało stwierdzenie Witolda Bunikiewicza, że sztuka brytyjska nigdy nie uległa pokusie estetyzowania i nie podjęła hasła „sztuka dla sztuki”. Oscar Wilde i James McNeill Whistler (wprawdzie Amerykanin z pochodzenia, ale silnie związany z Londynem) doskonale przecież ten fenomen egzemplifikowali. Jednocześnie Bunikiewicz pisał o bajkowości i poetyckości jako cechach specyficznych sztuki wyspiarzy, odwołując się do twórczości Turnera, Beardsleya, Waltera Crane’a, Almy-Tademy, Whistlera i Brangwyna. W przeciwieństwie do wielu propagatorów neorealizmu w Polsce, cenił więc skłonność Anglików do odrealniania wyobrazonego świata i dystansowania się od konwencji realistycznego przedstawiania w sztuce (*Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej*, s. 17-18). W kwestii poetyckości Bunikiewicz powołał się na Herberta Reada, który był wprawdzie poetą, ale przede wszystkim konsekwentnie promował w Anglii Modern Movement i wydał w Londynie pierwszą przekrojową publikację na temat sztuki nowoczesnej w Europie (*Art Now*, 1933). Read znany był jako rzecznik surrealizmu i abstrakcji, znawca awangardowej sztuki Henry’ego Moore’a, Bena Nicholsona, Barbary Hepworth, Nauma Gaba i Paula Kleego.

<sup>44</sup>Tim Wilcox (red.), *The Pursuit of the Real. British Figurative Painting from Sickert to Bacon*, kat. wyst., Manchester City Art Galleries, Manchester 1990.

<sup>45</sup> Por. rozdz. *Zwrot ku przeszłości*.

<sup>46</sup> Cyt. za: Harrison, *English Art and Modernism*, s. 164.

Stowarzyszenie to nadawało brytyjskiej scenie artystycznej ton współbrzmiający z ideologią neohumanizmu i „powrotu do porządku” na Kontynencie. Na nowym idiomie realizmu skoncentrowały się w latach 30. dążenia części członków Euston Road School. Inną niż profrancuska orientację w ramach Euston Road School egzemplifikowały prace Williama Coldstreama, zwolennika społecznie zaangażowanego realizmu (na eskpozycji w IPS można było obejrzeć jego pejzaż *Bolton*, *Portret starej kobiety* i *Studium rąk z kotem*). Nie istniała jednak jedna jedyna, obligatoryjna formuła realizmu, którą w identyczny sposób respektowaliby Coldstream, Graham Bell, Geoffrey Tibble, Rodrigo Moynihan i pozostali szermierze tego nurtu. Francisco Goya, Edgar Degas, Paul Cézanne, Sickert, Pierre Bonnard, Pablo Picasso, Diego Rivera, José Clemente Orozco – na równi dostarczali neorealistom wzorów do transpozycji<sup>47</sup>. To, co łączyło realistów różnych opcji, to wspólny front przeciwko abstrakcji i waga, jaką przywiązywali do solidnego warsztatu artystycznego. Kontynentalni rzecznicy neorealizmu także cenili artystyczny kunszt i nie potrafili uzgodnić obowiązującej definicji realizmu, czego najlepszym dowodem była *La Querelle du Realisme*, jaką w maju 1936 r. stoczyli w Paryżu twórcy i intelektualiści, m.in. Fernand Léger, Jean Lurçat, Le Corbusier, André Lhote, Marcel Gromaire i Louis Aragon – reprezentanci jakże odmiennych tendencji artystycznych.

## II. 417. Wilson Steer, *Zamek w Richmond*, ok. 1939

Prócz „tematowości” przedstawień, także bezpośredni kontakt twórcy z naturą, był przez niektórych recenzentów postrzegany jako przywilej wyspiarzy z Albionu. Rzeczywiście, dziewiętnastowieczne malarstwo angielskie dostarczało pod tym względem znakomite wzory. Dobrym przykładem było także malarstwo pejzażowe Wilsona Steera, cenionego przez orędowników neorealizmu artysty o solidnym akademickim wykształceniu zdobytym w paryskich pracowniach Williama-Adolphe’a Bouguereau i Alexandre’a Cabanela. Steer cieszył się w latach 90. XIX w. sławą największego angielskiego impresjonisty, po 1900 r. zaczął zaś nawiązywać do konwencji obrazowania Constable’a<sup>48</sup>. Silne przywiązanie do ojczystego krajobrazu znalazło również wyraz w pejzażach Paula Nasha, malowanych we

---

<sup>47</sup>Ibidem, s. 339.

<sup>48</sup>Pruszkowski, *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej oraz zbiór sztychów XVIII i początku XIX w. w I.P.S-ie*, s. 5; Michał Weinzieher, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, „Nasz Przegląd” 1939, nr 50, s. 19. Ewolucja malarstwa Steera przebiegała od umiarkowanego impresjonizmu ku stonowanemu konserwatyzmowi. Choć odegrał progresywną rolę, nauczając impresjonistycznej techniki w Slade School w pierwszej dekadzie XX w., dziś zalicza się Steera do kontynuatorów dziewiętnastowiecznej tradycji raczej niż do twórców wytyczających nowe szlaki w brytyjskiej sztuce dwudziestowiecznej (Harrison, *English Art and Modernism*, s. 22).



wczesnych latach 20. w nadmorskim Dymchurch; obrazach podporządkowanych strukturalnej dyscyplinie zapożyczonej od Cézanne'a. Nadrealistyczna poetyka, znamienna dla dojrzałej twórczości artysty z lat 30., osnuta była niezmiennie na wyspiarskich motywach krajobrazowych, które mimo adaptacji francuskich rozwiązań modernistycznych, nie utraciły priorytetowego znaczenia (w szczególności w rysunkach i akwarelach, zsyntetyzowane i lekko zgeometryzowane formy natury zachowały lokalną specyfikę). Nash, ceniony jest dziś jako najwybitniejszy interpretator angielskiego pejzażu XX w., poszukujący, poprzez pobudzanie asocjacji i wspomnień, jego duchowego jądra i mitycznego wymiaru<sup>49</sup>. Artysta postrzegany jest wręcz jako reprezentant romantyzmu odradzającego się w Wielkiej Brytanii w późnych latach 30., wyznawca metafizyki pejzażu raczej niż eksplorator ludzkiej podświadomości<sup>50</sup>.

II. 418. Paul Nash, *Ściana przy morzu*, 1922

II. 419. Graham Sutherland, *Western Hills*, 1938-1941

W kategoriach specyficznego nadrealizmu jest obecnie analizowana także twórczość Grahama Sutherlanda, grafika i malarza nawiązującego do późnoromantycznej grafiki, zwłaszcza do prac Samuela Palmera<sup>51</sup>. Parafrazując w latach 30. wizyjne pejzaże Palmera, Sutherland przeobrażał krajobrazy Walii, w których zachowały się ślady prehistorycznych dziejów, w melancholijne, nostalgiczne obrazy o linearnie zarysowanych formach. Na wyobraźnię Sutherlanda oddziaływały także rysunki Henry'ego Moore'a, w których stapiające się z naturalnymi *objets trouvés* postacie wpisują się w aluzyjnie potraktowane krajobrazowe tła. Niemniej jednak zainteresowanie ojczystym krajobrazem trudno uznać za cechę *sui generis* angielską, choćby ze względu na profuzję malarstwa pejzażowego w nowoczesnej sztuce francuskiej i włoskiej, gdzie także dowartościowywano, w dużym stopniu ze względów ideologicznych, rodzime motywy. W twórczości wielu europejskich malarzy swojski pejzaż stał się w okresie międzywojennym motywem przewodnim, rozumianym jako istotny czynnik narodowej samoidentyfikacji.

II. 420. Gilbert Spencer, *Zdumieni pasterze*, ok. 1920

II. 421. Charles Ginner, *Wear Cliffs, Dorset*

---

<sup>49</sup>Ibidem, s. 170-171.

<sup>50</sup>Ibidem, s. 318-319.

<sup>51</sup>Ibidem, s. 322-323.

Próbując uchwycić idiosynkrazję brytyjskiej sztuki, niektórzy recenzenci poszukiwali w obrazowaniu przybyszy z Albionu ekspresyjnych i formalnych wyróżników, przywołując kategorie „harmonii”, „równowagi” i „umiaru” zarówno w odniesieniu do przedstawionych tematów, jak i do relacji między warstwą semantyczną i morfologiczną omawianych dzieł<sup>52</sup>. Tę argumentację należałoby dziś uznać za słuszną<sup>53</sup>, podobnie jak docenienie solidnego wykształcenia artystycznego wyspiarzy, ich erudycji i kultury malarskiej oraz wyrobionego smaku estetycznego<sup>54</sup>. Kolejnym przejawem angielskiej odrębności miała być, w opinii części warszawskiej krytyki, dominacja linii nad barwą w kompozycjach Brytyjczyków, którzy bezbłędnie posługiwali się rysunkiem, rzekomo nie dysponując kolorystyczną wrażliwością. Podkreślanie linearyzmu obrazowania miało *de facto* swe uzasadnienie w przypadku niektórych twórców wpisujących się w szeroko rozumiany nurt realizmu, takich jak Glyn Philpot czy Keith Henderson, a także w odniesieniu do zbliżających się do granic groteski, pastiszujących konwencje obrazowania *quattrocento* prac Stanleya Spencera<sup>55</sup> i Gilberta Spencera oraz dekoracyjno-stylizatorskich realizacji Henry’ego Lamba<sup>56</sup>. Dla wzmocnienia argumentacji sięgnięto jednak po slogan „angielskiej mgły”, która gasi barwy, odbierając im głębię i intensywność<sup>57</sup>. O tendencyjności tego typu perswazji świadczyło pominięcie olśniewających chromatycznymi niuansami pejzaży Turnera, malowanych co prawda nie tylko na Wyspach Brytyjskich, ale należących do kanonu sztuki brytyjskiej. Niektórym recenzentom zabrakło na ekspozycji w IPS przejawów kolorystycznej dezynwoltury, dźwięcznych tonów chromatycznych i mocnych kontrapunktów oraz zmysłowej materii malarskiej, pobudzającej estetyczną delectację i porównywalnej ze sztuką Paryża<sup>58</sup>. Zawężona i zniuansowana gama barwna nie musiała wcale świadczyć o niedostatku kolorystycznego zmysłu<sup>59</sup>; była raczej dowodem jego wysubtelnienia, czego najlepszym

---

<sup>52</sup>Husarski, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 6; Weinzieher, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 19; Bajkowski, *Z plastyki*, s. 8; Kurzawa, *Z wystaw warszawskich*, s. 6; A. Z., *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej*, „Dziennik Ludowy” 1939, nr 36, s. 5.

<sup>53</sup>Harrison przedstawił skłonność do harmonizowania barw w postimpresjonizmie jako cechę specyficzną angielskiego modernizmu początków XX w. (*English Art and Modernism*, s. 69, 145-332).

<sup>54</sup>Weinzieher, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 19; Ulatowski, *Wystawa sztuki brytyjskiej w Warszawie*, s. 7.

<sup>55</sup>Duncan Robinson, *Stanley Spencer*, Oxford 1990; Fiona MacCarthy, *Stanley Spencer: An English Vision*, New Haven, London 1997; *Stanley Spencer*, kat. wyst., Tate Britain, London 2001.

<sup>56</sup>Charles Harrison zauważył, że lata 20. przyniosły w Wielkiej Brytanii renesans sztuki prerafaelitów rozumianej jako ważne ogniwo rodzimej tradycji (*English Art and Modernism*, s. 168-169).

<sup>57</sup>Do stereotypu klimatycznych uwarunkowań odniósł się ironicznie Konrad Winkler, pisząc: „Mglisty klimat Albionu nie służy widocznie nowatorom – przynajmniej za życia – o czym mógłby coś powiedzieć nieboszczyk Turner” (*Współczesna sztuka brytyjska*, s. 3).

<sup>58</sup>Ibidem.

<sup>59</sup>Dobrego wyczucia kolorystycznego mimo redukcji gamy chromatycznej nie odmawiał Brytyjczykom Konrad Winkler (ibidem).

przykładem była twórczość Turnera i Constable'a<sup>60</sup>. Diagnozy odbierającej Brytyjczykom kolorystyczną wrażliwość nie potwierdzało ponadto malarstwo Matthew Smitha czy Harolda Gilmana. Zintensyfikowane zestroje barwne cechowały także płótna Charlesa Ginnera, Spencera Gore'a i innych członków Camden Town Group, nieco przesadnie postrzeganych jako angielscy fowiści (arbitralne stosowanie koloru należało w ich kompozycjach do rzadkości). W istocie pozostawali oni pod wpływem Gauguina i van Gogha, a także, jak w przypadku Gore'a, wykazywali respekt dla konstrukcyjnego zmysłu Cézanne'a<sup>61</sup>. Niemniej jednak w zestawieniu z francuską moderną nie odrywali się brytyjscy postimpresjoniści od obserwowanych realiów, nie abstrahowali od rzeczywistych motywów na rzecz akcentowania malarskiej składni.

II. 422. Duncan Grant, *Dom w Newhaven*, ok. 1934

II. 423. Vanessa Bell, *Plaża w Studland*, ok. 1912

Spośród prezentowanych w IPS modernistów Vanessa Bell i Duncan Grant należeli do najwybitniejszych protagonistów środowiska Bloomsbury, stymulowanego krytyczno-teoretyczną kompetencją i wystawienniczą aktywnością Rogera Fry'ego, który skutecznie przetransplantował francuski postimpresjonizm na angielski grunt<sup>62</sup>. Grant, który spędził wiele lat w Paryżu, pozostawał pod nieodpartym urokiem Matisse'a (spotkał go w 1909 r. w Clamart). Daleki był jednak od kolorystycznej ekstrawagancji mistrza; zamiast ostrych kontrastów chromatycznych preferował harmonię barw nasyconych, lekko nakładanych pędzlem na płótno, skonfigurowanych w dekoracyjną kompozycję<sup>63</sup>. W latach 20. kariera

---

<sup>60</sup> O wysubtelniającym barwy działaniu mgieł i morskiej aury na Wyspach Brytyjskich pisał Jan Kleczyński (*Malarstwo brytyjskie w IPS*, s. 3).

<sup>61</sup>Harrison, *English Art and Modernism*, s. 37-38.

<sup>62</sup> Grudzień 1910 r., data pierwszej wystawy francuskiego postimpresjonizmu w Londynie, uznany został za dolną cezurę brytyjskiego modernizmu. Ekspozycję *Manet and the Post-Impressionists* zorganizował w Grafton Galleries Roger Fry we współpracy z Clive'em Bellem. Dwieście dwadzieścia osiem prac składało się na przegląd francuskiego modernizmu (z wyłączeniem impresjonizmu), przegląd, który zbulwersował publiczność i krytykę artystyczną, zmuszając do postawienia zasadniczych pytań: jakie są kryteria wartościowania w sztuce? co właściwie jest sztuką, a co nią nie jest? Kolejna wystawa urządzona przez Fry'ego pod szyldem *Second Post-Impressionist Exhibition of English, French and Russian Artists* odbyła się w październiku 1912 r., ponownie w Grafton Galleries, gdzie cieszyła się nadzwyczaj dobrą oglądalnością. Prócz prac klasyków postimpresjonizmu ekspozycja obejmowała dzieła fowistów i kubistów, przede wszystkim Matisse'a i Picassa. Pogłębiła ona kontrowersje wobec promowanej przez Fry'ego i Bella zasady autoreferencyjności modernizmu, pełnej autonomii estetycznego doświadczenia wobec mimetycznych funkcji sztuki oraz przewagi zindywidualizowanej ekspresji artysty nad obserwacją otaczającej rzeczywistości. Promotorzy postimpresjonizmu chętnie przywoływali poglądy Jamesa McNeilla Whistlera wyrażone w *Ten O'Clock Lecture* (Harrison, *English Art and Modernism*, s. 45-50).

<sup>63</sup>Ibidem, s. 69.

Granta, mimo braku znamion oryginalności wspierana konsekwentnie przez Fry'ego i Clive'a Bella, osiągnęła kulminację. Równie umiarkowaną pozycję zajmowała Vanessa Bell, skłonna do eksperymentowania w ograniczonym zakresie (choć podejmowała próby zbliżenia się do abstrakcji). Ani Grant, ani Vanessa Bell nie zrealizowali nigdy idei dekoracyjności i hedonistycznej estetyki, jaką manifestowały prace Matisse'a<sup>64</sup>. Postimpresjonistyczny idiom (rozumiany inaczej niż proponował to Fry) był kluczowy w twórczości Waltera Sickerta, Brytyjczyka o anglo-irlandzko-duńskim pochodzeniu, ucznia Whistlera w Slade School, który kilka lat mieszkał we francuskim Dieppe, malując pod wpływem impresjonizmu; uległ też oddziaływaniu sztuki Edgara Degasa, odzwierciedlającej realia społecznego marginesu i stanowiącej swoiste antidotum dla estetyzmu Whistlera<sup>65</sup>. Po powrocie do Anglii w 1905 r. Sickert stworzył własny idiom intymizmu, głęboko asymilując konwencje obrazowania Bonnard'a i Édouarda Vuillarda we fragmentarycznych ujęciach muzycznych sal i mieszkalnych wnętrz, otulonych przygaszonym światłem. W latach 30. zaś artysta oryginalnie zintegrował zasady koloryzmu i neorealizmu<sup>66</sup>. Jednak w Warszawie uwagę przyciągał jego utrzymany w konwencji impresyjnego szkicu widok ulicy w Dieppe; znamienne dla jego malarstwa zmysłowe akty ukazane w klaustrofobicznych wnętrzach o wyrafinowanej orkiestracji barw nie zostały bowiem do scenariusza wystawy włączone. Blisko związany z Sickertem i Lucienem Pissarrem był Spencer Gore, prezes Camden Town Group, zdeklarowany postimpresjonista operujący intensywną barwą i pointylistyczną techniką, podobnie jak Sickert zafascynowany sceną teatralną, kabaretową i baletową (często, jak u Degasa, kadrowaną wycinkowo, z podwyższonego punktu obserwacji).

---

<sup>64</sup> W 1919 r. oboje wstąpili do London Group reprezentującej stonowany wariant modernizmu (ibidem, s. 71, 155).

<sup>65</sup> Uczennicą Whistlera była także Gwen John, siostra Augustusa Johna, która kształciła się w Paryżu, gdzie uformowała swą postawę twórczą pod wpływem impresjonizmu i postimpresjonizmu. Malowała głównie portrety i wnętrza utrzymane w poetyce intymizmu, świadczące o dobrym opanowaniu warsztatu i skłonności do psychologicznej introwersji (Robert Storr et al., *Modern Art Despite Modernism*, kat. wyst., Museum of Modern Art, New York 2000, s. 62).

<sup>66</sup> Wendy Baron, Richard Shone (red.), *Sickert*, kat. wyst., Royal Academy of Arts, London 1992; David Peters Corbett, *Walter Sickert. British Artists*, London 2001, s. 40-69. Prócz Degasa Sickert poznał we Francji Moneta, Camille'a Pissarra, Signaca, Bonnard'a i Vuillarda. Jako członek Camden Town Group i Euston Road School w znacznym stopniu przyczynił się do implementacji postimpresjonistycznej estetyki na angielskim gruncie. Jednak promowana przez Fry'ego i Bella koncepcja „znaczącej formy”, czyli jedności formalno-treściowej dzieła sztuki, prymarności cech morfologicznych i estetycznego doświadczenia, nigdy nie znalazła odzwierciedlenia w jego sztuce – zwróconej ku realiom codziennej egzystencji i pojmowanej w kategoriach aktywności społecznej. Sickert jest zaliczany do grona tych twórców, którzy w pierwszej dekadzie XX w. w najbardziej efektywny sposób wyciągnęli konkluzje z lekcji francuskiego malarstwa późnodziwiewiętnastowiecznego i dali silny impuls rozwojowy nowoczesnej sztuce brytyjskiej, jednak jego wpływ na modernistyczne przeobrażenia po 1910 r. znacznie osłabł. Ster w promowaniu postimpresjonizmu pojmowanego w kategoriach sztuki wyzwolonej z pozaartystycznych uwarunkowań przejął wówczas Roger Fry (Harrison, *English Art and Modernism*, s. 24-44, 50-61).

II. 424. Walter Sickert, *Café des Tribunaux, Dieppe*, ok. 1890

II. 425. Spencer Gore, *Music Hall*

Victor Pasmore z kolei reprezentował w IPS Euston Road School środowisko wspierane w późnych latach 30. przez prominentnych członków Bloomsbury, potwierdzające znaczenie francuskich oddziaływań w międzywojennej sztuce brytyjskiej. Pasmore, po pierwszych nieudanych próbach z abstrakcją „obiektywną”, sięgnął po inspiracje do kompozycji Matisse’a i Bonnard’a, a po 1937 r. – do prac Degasa i tradycji Camden Town Group. Wymienione przykłady, podobnie jak odpowiednio dobrane prace innych przedstawicieli Bloomsbury, Camden Town Group, London Group, Seven & Five Society i Euston Road School, miały uzmysłwić warszawskiej publiczności umiarkowany charakter koloryzmu Brytyjczyków – nurtu o niezaprzeczalnie frankofilskiej orientacji, lecz świadczącego o umiejętnym podporządkowaniu płynących zza Kanału bodźców rodzimym preferencjom estetycznym.

II. 426. Victor Pasmore, *Paryska kawiarnia*, 1936-1937

Podjęmowana przez warszawskich krytyków kwestia klimatyczno-geograficznych uwarunkowań sztuki, podobnie jak stosowana przez nich terminologia, wraz ze słowami kluczami takimi jak „temperament anglosaskiej rasy”<sup>67</sup>, wywodziła się w oczywisty sposób z filozofii Hippolyte’a Taine’a i była znamieną dla retoryki międzywojennych tradycjonalistów. Jan Bajkowski konstatał: „Widoczne jest, że jest to sztuka oparta o własne tradycje i wyhodowana we własnym klimacie, tak bardzo odrębnym. Wystawione prace pozwalają mówić dziś jeszcze, jak za czasów królowania angielskiego portretu czy angielskiego pejzażu, o narodowej szkole malarstwa, tyle tylko, że jakość tej szkoły nie legitymuje się już takim poziomem, jak za czasu stu lat szczytowego rozwoju, stanowiącego piękny rozdział historii malarstwa w ogóle”<sup>68</sup>. Ostatecznie to tradycjonalistyczna kwalifikacja sztuki wyspiarzy przeważała w ocenach wystawy, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych; twórczość Brytyjczyków uznano za passeistyczną, wręcz konserwatywną<sup>69</sup>, niezmiennie

---

<sup>67</sup>Czyżewski, *Wystawa sztuki angielskiej w I.P.S.-ie*, s. 5.

<sup>68</sup>Bajkowski, *Z plastyki*, s. 8.

<sup>69</sup>Kleczyński postrzegał malarstwo brytyjskie w kategoriach realizmu uformowanego na holenderskiej pożywce i starannie pielęgnowanego przez stulecia. Krytyk wprowadził też do swych rozważań kategorię „narodowej tężyzny”, posłużył się stereotypem mówiącym o angielskiej odporności psychicznej i fizycznej sprawności – cechach zdobytych w ogniu walk o imperialną wielkość, opartych na amalgamacie pierwiastków celtyckich,

nawiązującą do rodzimych korzeni<sup>70</sup>, kontynuującą w lekko unowocześnionej formie konwencje obrazowania wybitnych antenatów, adaptującą ze współczesnych modernizmów europejskich tylko wyselekcjonowane pierwiastki (i to z dużą dozą rozważliwości oraz umiaru)<sup>71</sup>. Niektórzy recenzenci utożsamili wręcz tradycjonalizm wyspiarzy z patriotyzmem<sup>72</sup>, inni zaś piętnowali taką postawę za prowincjonalizm, zapóźnienie, wyjałowienie z twórczej pasji i odkrywczoci<sup>73</sup>. „Wyjątkowa, patologiczna bluszczowatość malarstwa angielskiego, mająca swe źródło w zaniku indywidualności artystycznej sprawia, że prawie każdy obraz na wystawie jest fotograficzną reminiscencją muzealnych dzieł sztuki, bądź parodią popularnych obrazów nowoczesnych Francuzów. [...] Bez przesady można powiedzieć, że narodową sztuką angielską jest... kolekcjonerstwo” – podsumował swe wrażenia z wystawy zbulwersowany Leon Strakun<sup>74</sup>. Absorbacja kontynentalnych modeli nowoczesności na brytyjskim gruncie powodowała, zdaniem krytyków takich jak Jan Kurzawa, utratę nowatorskiej wyrazistości i rewolucyjnej dynamiki oryginalnej moderny<sup>75</sup>. Intuicje polskich komentatorów nie były całkowicie chybione; na stagnację w brytyjskiej sztuce wskazują również współcześni badacze, głównie w odniesieniu do lat 20., kiedy to dominującą formacją stało się The Seven & Five Society – ukonstytuowane w 1919 r. ugrupowanie o postimpresjonistycznym profilu, postrzegane jako ostoja modernizmu, lecz w zestawieniu z kontynentalną awangardą mocno zapóźnione<sup>76</sup>.

Na początku lat 30. jednakże zaczęła się kształtować druga fala angielskiej awangardy. Niewielka grupa radykałów, choć początkowo zależna od kontynentalnych wzorów (głównie z kręgu Abstraction-Création), zdołała wypracować specyficznym angielskim idiomom formalnym, aspirując do grona najwybitniejszych europejskich awangardystów; do czołówki twórców brytyjskiej „abstrakcji purystycznej” należeli Ben Nicholson, Edward Wadsworth, Henry

---

rymskich i anglosaskich, duńskich i franko-normadzkich (*Malarstwo brytyjskie w IPS*, s. 3). Także Witold Bunikiewicz odniósł do Brytyjczyków kategorię „zdrowia”. „Stała się [sztuka brytyjska – I. K.] wyrazicielką silnej a zdrowej moralnie i fizycznie rasy” – pisał (*Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej*, s. 17)

<sup>70</sup>Ibidem, s. 17-18.

<sup>71</sup>Weinzieher, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 19.

<sup>72</sup>Bajkowski, *Z plastyki*, s. 8. Choć nie sposób dopatrzeć się bezpośredniego przełożenia sytuacji politycznej na obszar sztuk plastycznych (poza sztuką otwarcie propagandową), trzeba pamiętać, że w latach 20. i 30. zasadniczy wpływ na kształtowanie się polityki kulturalnej mieli w Wielkiej Brytanii konserwatyści, nawet w czasie labourzystowskich rządów powołanych w 1924 i 1929 r. (Harrison, *English Art and Modernism*, s. 147).

<sup>73</sup>Hulewicz, *Wystawa sztuki brytyjskiej w I.P.S.*, s. 8; Winkler, *Współczesna sztuka brytyjska*, s. 3; S.P.O., *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 12-13; Rassalski, *Współczesna sztuka brytyjska w IPS*, s. 5; Ulatowski, *Wystawa sztuki brytyjskiej w Warszawie*, s. 7; Kurzawa, *Z wystaw warszawskich*, s. 6.

<sup>74</sup>Leon Strakun, *Sztuka brytyjska w I.P.S. ie*, „Sygnały” 1939, nr 63, s. 8.

<sup>75</sup>Kurzawa, *Z wystaw warszawskich*, s. 6.

<sup>76</sup>Harrison, *English Art and Modernism*, s. 145-331.

Moore, Barbara Hepworth i John Cecil Stephenson<sup>77</sup>. To w twórczości Nicholsona, Wadswortha, Moore'a i Hepworth w pierwszym rzędzie badacze dostrzegają dziś wyróżniki „wernakularnego modernizmu” – nurtu specyficznie brytyjskiego. W opublikowanym w 1934 r. tekście *The Sculptor's Aims* Moore wyartykułował zasady estetyki *direct carving* („bezpośredniego odkuwania”), stanowiącej przejaw mediacji między figuracją a abstrakcją, między surrealizmem a konstruktywizmem. Na czoło idiosynkratycznych rozwiązań wysunęły się także w połowie lat 30. białe reliefy Bena Nicholsona. W październiku 1935 r. odbyła się z inicjatywy Nicholsona pierwsza wystawa abstrakcyjnej sztuki brytyjskiej<sup>78</sup>. Wejściu Anglików na międzynarodową arenę sprzyjały (paradoksalnie) polityczne przemiany w Europie lat 30. (sytuacja w porewolucyjnym ZSRS i nazistowskiej III Rzeszy), na skutek których artyści i architekci tacy jak Walter Gropius, Marcel Breuer, Eric Mendelsohn, Piet Mondrian, Naum Gabo i László Moholy-Nagy osiedlili się w londyńskim Hampstead, tworząc wraz z Anglikami zwarte, progresywne środowisko – „A Nest of Gentle Artists”, według słów Herberta Read<sup>79</sup>. W późnych latach 30. jednakże (po części na skutek dalszych migracji awangardystów na Zachód, głównie do Stanów Zjednoczonych) radykalizm moderny znacznie osłabł na rzecz frakcji kolorystycznej, początkowo antycypującej abstrakcję ekspresyjną, jednak wkrótce „nawróconej” na społecznie zaangażowany neorealizm<sup>80</sup>.

W myśl założeń British Council warszawskiej publiczności nie było jednak dane oglądać znaczące przykłady „wernakularnego modernizmu” wyspiarzy. Do zbioru eksponatów w IPS włączono wprawdzie rysunki dwóch awangardowych rzeźbiarzy: pejzażowe akwarele Jacoba Epsteina (członka London Group, który nie porzucił figuracji, lecz swą prymitywizującą stylistyką wzbudzał silne kontrowersje) oraz studia do rzeźb Franka Dobsona (artysty spod znaku Fry'ego), lecz jedyną pracą w pełni abstrakcyjną była na ekspozycji grafika *Composition No. 9* Johna Bucklanda Wrighta. Konsekwencją tej strategii

---

<sup>77</sup>William Gaunt, *A Concise History of English Painting*, London 1964, s. 222–268; Richard Brettell, *Modern Art 1851-1929: Capitalism and Representation*, Oxford 1999, s. 38-39; Andrew Ballantyne, *Modernity and the British*, w: Arnold, Corbett (red.), *A Companion to British Art*, s. 38-59.

<sup>78</sup> W okresie od lutego do czerwca 1936 r. natomiast pokazano w kilku miastach, Oxfordzie, Liverpoolu, Londynie i Cambridge, „objazdową wystawę” pod tytułem *Abstract and Concrete*, w której uczestniczyła awangarda międzynarodowa, m.in. Calder, Domela, Gabo, Erni, Giacometti, Hélión, Hepworth, Léger, Miró, Moholy-Nagy, Mondrian, Moore, Nicholson i Piper. W lipcu 1937 r. zorganizowano w London Gallery wystawę *Constructive Art*, która obejmowała prace Caldera, Gaba, Giacomettiego, Hélióna, Hepwortha, Moholy-Nagya, Moore'a i Nicholsona. Ekspozycji towarzyszyło wydanie zredagowanego przez Gaba, Nicholsona i Lesliego Martina almanachu *Circle: International Survey of Constructive*, podsumowującego dokonania abstrakcji geometrycznej (Harrison, *English Art and Modernism*, s. 262-275, 287).

<sup>79</sup> Takiego określenia użył Read w swoich wspomnieniach z lat 1932-1939 (*A Nest of Gentle Artists*, „Apollo” 1962, nr 7, s. 536-542).

<sup>80</sup>Harrison, *English Art and Modernism*, s. 145-331.

stała się m.in. kąśliwa uwaga Jana Ulatowskiego: „Chłód Anglików stał się przysłowiowy, tak samo ich konwencjonalność. Potrafią ugłaskać nawet kubizm i konstruktywizm”<sup>81</sup>. Problem eliminacji awangardowych nurtów z eksportowych wystaw państw narodowych był polskim odbiorcom sztuki dobrze znany, gdyż powracał przy każdej z propagandowo-reprezentacyjnych ekspozycji przywożonych do stolicy. Większość recenzentów powtórzyła więc bezrefleksyjnie zawartą we wstępie do katalogu autorstwa Alfreda Longdena informację, iż selekcyjnie wybierając obiekty na wystawę, British Council „wzięła pod uwagę wszystkie kierunki malarskie, z wyjątkiem kubizmu i surrealizmu, które w Anglii nie grają wielkiej roli”<sup>82</sup>. Tym razem jednak anons komisarza wystawy nie w pełni pokrywał się z istniejącym stanem rzeczy; być może to dyplomatyczny charakter wypowiedzi Longdena spowodował werbalne uszczuplenie rejestru artystycznych nurtów włączonych do pokazu o tendencje budzące oczywiste konotacje z Francją.

II. 427. Sir George Clausen, *Złota stodoła*

II. 428. Walter Greaves, *Battersea*, ok. 1870

II. 429. Sir Alfred Munnings, „*Solario*”, ok. 1926

II. 430. Glyn Philpot, *Odpozynek podczas ucieczki do Egiptu*, 1922

II. 431. Wilson Steer, *Plaża w Boulogne*, 1888-1891

II. 432. Henry Lamb, *Lytton Strachey*, 1934

Niemniej jednak obok przeważającej liczby obrazów utrzymanych w konwencji realistycznej (sir George Clausen, Walter Greaves)<sup>83</sup>, realistyczno-akademickiej (sir Alfred J. Munnings), realistyczno-dekoracyjnej (Ambrose McEvoy, Glyn Philpot, Gilbert Spencer, Ethel Gabain), impresjonistycznej (Wilson Steer, Walter Sickert, John Lavery, Augustus John) i

---

<sup>81</sup>Ulatowski, *Wystawa sztuki brytyjskiej w Warszawie*, s. 7.

<sup>82</sup>Alfred Longden, *Uwagi wstępne*, w: *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej oraz zbiór sztychów XVIII i początku XIX w.*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1939, s. VIII–IX; Husarski, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 6; Kleczyński, *Malarstwo brytyjskie w IPS*, s. 3; Weinzieher, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 19. Nie uwzględniono w scenariuszu warszawskiej wystawy np. prac Bena Nicholsona, dla którego francuski kubizm, szczególnie późna, syntetyczna faza nurtu, stanowił najbardziej żywotny impuls na drodze do konstruktywistycznej abstrakcji.

<sup>83</sup>Warto zauważyć, że Walter Greaves, uczeń Whistlera, należał do twórców najbliższych poetyce mistrza, szczególnie w zakresie nokturnowych widoków Tamizy i portowych nabrzeży. W oczach Mieczysława Wallisa był jednak realistą o dziewiętnastowiecznej preimpresjonistycznej genealogii, gdyż w prezentowanych w IPS pracach, *Lawrence Street* i *Lindsay Wharf*, nie osiągnął jeszcze Whistlerowskiej syntezy form i zniuansowanej chromatyki (*Sztuka brytyjska w I.P.S.ie*, s. 7). Obrazy Greavesa bardzo pozytywnie oceniła natomiast Leokadia Bielska-Tworkowska (*Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 141).



postimpresjonistycznej (Harold Gilman, Spencer Gore, Ivon Hitchens, Matthew Smith, Henry Lamb, Vanessa Bell, Duncan Grant) można było obejrzeć w salach IPS prace reprezentantów vortycyzmu (Wyndham Lewis, William Roberts) i surrealizmu (Paul Nash, Graham Sutherland), tyle że w znikomym wymiarze.

II. 433. William Roberts, *Kino*, 1920

II. 434. Wyndham Lewis, *Edith Sitwell*, 1923-1935

O oddziaływaniu kubizmu na sztukę Wyndhama Lewisa i Williama Robertsa oraz o wpływie francuskich surrealistów na postawę Paula Nasha pisali otwarcie nieliczni komentatorzy, w pierwszej kolejności Konrad Winkler, artysta o awangardowym rodowodzie<sup>84</sup>. Trzeba jednak zaznaczyć, że w przypadku Lewisa na wystawę wybrano geometrycznie przestylizowane prace figuratywne charakterystyczne dla międzywojennej twórczości artysty, w tym znakomity, dziś wysoko ceniony portret Edith Sitwell (1923-1935), nie zaś wcześniejsze, dynamicznie zrytmizowane vortycystyczne kompozycje abstrakcyjne.

Lewis praktykował jako malarz w Madrycie, Monachium i Holandii, sporo czasu spędził w Bretanii i Paryżu (do którego wielokrotnie powracał po ponownym osiedleniu się w Anglii w 1908 r.). Począwszy od 1911 r., adaptował kubistyczną składnię, tworząc zarazem poetykę pokrewną futurystom w kompozycjach, które wpisywały się w estetykę zdynamizowanego maszynizmu. Zachował przy tym znamieny dla swej prozy ironiczny dystans w stosunku do opracowywanych tematów – motywów *quasi*-figuralnych i abstrakcyjnych, podporządkowanych energetyzującym przestrzeń wewnątrzobrazową rytmom. Trzeba zaznaczyć, że w 1913 r. nastąpił wyraźny rozłam między „tradycyjną” i radykalną frakcją brytyjskiego modernizmu – między estetyzującymi postimpresjonistami z kręgu Bloomsbury, a nową awangardą pod wodzą Lewisa, wyznającą zasady kubistycznej i futurystycznej rewolty<sup>85</sup> (polscy krytycy nie byli świadomi tej cezury). Jednak vortycyzm,

---

<sup>84</sup>Winkler, *Współczesna sztuka brytyjska*, s. 3.

<sup>85</sup>Wyndham Lewis doprowadził w październiku 1913 r. do schizmy w łonie Bloomsbury, w efekcie której zdetronizował Fry’ego jako lidera radykalnego modernizmu. O ile środowisko Bloomsbury skupione wokół Fry’ego i Bella kultywowało sztukę Matisse’a, o tyle secesjonistów intrygował Picasso, kubizm i jego pochodne (Harrison, *English Art and Modernism*, s. 73-113; Andrew Wilton, *Five Centuries of British Painting: From Holbein to Hodgkin*, London 2001, s. 204–228). Lewis zainicjował jeszcze jedną secesję: nastąpiła w 1919 r. w ramach London Group, ugrupowania zdominowanego przez preferowany w środowisku Bloomsbury ortodoksyjny postimpresjonizm. Uformowana przez Lewisa wraz z Edwardem McKnightem Kaufferem X Group miała stanowić prawdziwie awangardową alternatywę dla London Group, jednak twórczość jej członków zbliżała się bardziej do kontynentalnych tendencji art déco niż do kubizmu. Przedwojennym radykałom nie

który jako kierunek artystyczny gloryfikujący technologiczny postęp i industrializację, skryształizował się w 1914 r., miał charakter epizodyczny i nie odrodził się po zakończeniu Wielkiej Wojny. W tym czasie hegemonię sprawowało środowisko Bloomsbury. Sam Lewis zaś powrócił w latach 20. do figuratywności, ulegając magii obrazów Giorgia de Chirica, wskrzeszających w nowej postaci mitologiczne wątki<sup>86</sup>. W *Red Scene*, kompozycji Lewisa, która przyciągnęła uwagę niejednego warszawskiego recenzenta, schematyczny pejzaż, odbijający światło zachodzącego słońca, zaludniły postacie-manekiny o pozbawionych fizjonomicznych rysów twarzach oraz aluzyjnie ujęte anioły. Mieczysławowi Wallisowi swym „ujmowaniem głów i postaci ludzkich jako prostych brył geometrycznych”<sup>87</sup> artysta przypominał Tadeusza Makowskiego, z tego być może względu, iż obaj malarze stworzyli swoiste idiomy kubizmu, po czym oddalili się od norm radyklanego modernizmu, zachowując jedynie ich reminiscencje w geometryzacji form. Radykalizm vortycyzmu z lat 1914-1915 złagodził także w swych narracyjnych, dekoracyjnie zrytmizowanych kompozycjach wielofiguralnych *Chess players* i *Sawing wood* William Roberts, artysta stosujący w latach 20. mechanistyczną, postlegerowską stylizację, zachowującą plastyczność form<sup>88</sup>.

II. 435. William Roberts, *Chodźmy się kąpać*, 1930

II. 436. Paul Nash, *Pejzaz z Iden*, 1929

Na liście wystawiających w IPS malarzy figurowali także dwaj czołowi surrealiści angielscy: Paul Nash i Graham Sutherland<sup>89</sup>. Z prac Nasha pokazano krajobrazy i wnętrza znane artyście z obserwacji, ale przywołane z pamięci, widziane przez pryzmat doznanych w danym miejscu emocji i rozbudzonych skojarzeń lub wyśnione, pokrewne malarstwu metafizycznemu de Chirica: *Voyages of the Moon*, *Nest of the Siren*, *Totems* i *Wood on the*

---

przyswiecał już bowiem w latach 20. wspólny cel zrewolucjonizowania ludzkiej świadomości i dostosowania jej do współczesnych procesów technicyzacji i industrializacji (Harrison, *English Art and Modernism*, s. 156-157, 161-163). W latach 30. natomiast pokonywaniu barier między zwolennikami czystej abstrakcji a rzecznikami estetyzmu o postimpresjonistycznej genealogii sprzyjały nastroje pacyfistyczne, które nasiliły się po inwazji Mussoliniego w Abisynii w 1935 r. W listopadzie tegoż roku zorganizowano wystawę *Against War and Fascism*, w której wzięli udział Augustus John, Henry Moore, Ben Nicholson, Barbara Hepworth, John Piper, Duncan Grant i László Moholy-Nagy (ibidem, s. 308-309).

<sup>86</sup>Ibidem, s. 102-105, 115-120, 125-126.

<sup>87</sup>Wallis, *Sztuka brytyjska w I.P.S.ie*, s. 7.

<sup>88</sup>Timothy Hyman, *The World New Made. Figurative Painting in the Twentieth Century*, London 2016, s. 82-83, 89.

<sup>89</sup>Ben Highmore, *Itinerant Surrealism: British Surrealism Either Side of the Second World War*, w: Arnold, Corbett (red.), *A Companion to British Art*, s. 265-288.

Hill<sup>90</sup>. Warszawscy krytycy dostrzegli w kompozycjach Nasha łagodnie zmodernizowaną transpozycję natury, uderzającą linearyzmem form i dekoracyjną rytmizacją wewnątrzobrazowej przestrzeni; nie wyczuli natomiast ich metafizycznego wymiaru<sup>91</sup>. Twórczość Sutherlanda z kolei reprezentowały obrazy *Cornfield* i *Landscape*, pejzaże przypominające w sposobie syntetyzowania form natury biomorficzne rzeźby Moore'a, „wielkiego nieobecnego” warszawskiej ekspozycji. Włączając do scenariusza prezentacji w IPS prace nadrealistów i eliminując niemal całkowicie realizacje abstrakcjonistów, twórcy ekspozycji dali wyraz (być może nieświadomie) antagonizmowi, który w drugiej połowie lat 30. zapanował między umacniającym się w Wielkiej Brytanii nurtem surrealistycznym a radykalną awangardą<sup>92</sup>.

## II. 437. Stanley Spencer, *Narodziny*, 1912

Specyficzną formułę figuracji graniczącej z groteską, obrazowania sprymitywizowanego na wzór malarstwa *quattrocento* i piętnastowiecznych Niderlandów, uprawiał Stanley Spencer<sup>93</sup>, którego klasyfikacja sprawiła polskim recenzentom zasadniczą trudność<sup>94</sup>. Poetyka Spencera, oparta na wieloepizodycznej narracji osadzonej w lokalnych realiach Cookham (rodzinnego miasteczka artysty, w którym osiadł ponownie po wojnie), była bowiem daleka zarówno od przedstawieniowych konwencji ortodoksyjnego realizmu, jak i od rewolucyjnych założeń Bretonowskiego surrealizmu; była natomiast spokrewniona z postkubistyczną tendencją do subtelnej geometryzacji form. Rzeczywistość Cookham przeobraził artysta w esencjonalną wizję wszechświata, pastiszując wczesnorenesansowe obrazy niebiańskiego szczęścia i piekielnych kręgów, ludzkich przywar i występków, Pasji i Zmartwychwstania. O tym, że malarstwo Spencera stanowiło niespotykany wcześniej na angielskim gruncie przykład eksploracji seksualności i psychologicznej autoanalizy, nie było

---

<sup>90</sup> Duża wystawa monograficzna de Chirica odbyła się w 1928 r. w londyńskiej Tooth's Gallery (Harrison, *English Art and Modernism*, s. 200)

<sup>91</sup> Wallis, *Sztuka brytyjska w I.P.S.ie*, s. 7.

<sup>92</sup> Obóz surrealistyczny ukonstytuował się także w opozycji do odradzającego się w późnych latach 30., społecznie zaangażowanego realizmu, pozostającego pod wpływem marksistowskiej ideologii. Surrealiści angielscy nie przejęli bowiem politycznych założeń o komunistycznym rodowodzie głoszonych przez Bretona i jego sprzymierzeńców. Jednak wybuch wojny domowej w Hiszpanii w 1936 r. spowodował stworzenie platformy dla wspólnych działań awangardy, surrealistów i realistów w obronie zagrożonej republiki; pod hasłem *Artists Help Spain* sprzedawano wówczas na aukcji prace na rzecz funduszu pomocowego (Harrison, *English Art and Modernism*, s. 302, 308-309).

<sup>93</sup> Artysta był zafascynowany włoskim malarstwem piętnastowiecznym (Wilton, *Five Centuries of British Painting*, s. 214; Kitty Hauser, *Stanley Spencer*, London 2001, s. 33-45).

<sup>94</sup> Bardzo wysoko ocenił prace Spencera Konrad Winkler (*Współczesna sztuka brytyjska*).

w Warszawie mowy, gdyż o skłonności twórcy do autoreferencyjności nie zaświadczały pokazane w IPS prace – *Apple Gatherers*, *Magnolia* i *Villas at Cookham*<sup>95</sup>. Mieczysław Wallis skupił natomiast uwagę na malowanych przez Alana Beetona manekinach, motywie emblematycznym dla zainicjowanej przez de Chirica i Carla Carrę *pittura metafisica*, wątku znamionym dla rozszerzającego sferę swych wpływów w Europie lat 30. realizmu magicznego<sup>96</sup>.

Il. 438. Alan Beeton, *Pozując*, ok. 1929

Il. 439. Christopher Wood, *Budowa łodzi. Tréboul*, 1930

Il. 440. Christopher Wood, *Tańczący marynarze, Bretania*

Aurę niezwykłości ewokowały też prace Christophera Wooda, które egzemplifikowały kult prymitywizmu, unikalny w sztuce brytyjskiej międzywojennych dekad<sup>97</sup>. Wood rozpoczął swą artystyczną edukację w Paryżu, gdzie zachwycił się sztuką Picassa, poznał Jeana Cocteau i Mojżesza (Moïse'a) Kislinga oraz szereg innych osobistości ze świata intelektualno-artystycznych elit École de Paris. W 1928 r. jednakże odkrył wraz z Benem Nicholsonem kornwalijskiego malarza prymitywistę Alfreda Wallisa, którego twórczość stała się dla niego zasadniczym bodźcem do komponowania w naiwnej stylistyce scen figuralnych w pejzażowym otoczeniu Kornwalii i Bretanii<sup>98</sup>. Typowa dla artystów amatorów niezgrabność uproszczonych form i zniekształcenie wyobrażonej przestrzeni współgrały w jego kompozycjach ze swobodną fakturą ujawniającą dukt pędzla, miejscami niezależną od swej deskryptywnej funkcji, z plamą barwną nieznacznie tylko modulowaną walorowo, a także z wąską, zmatowiałą gamą chromatyczną. Dla bliskiej grotesce sceny figuralnej Wooda *Dancing Sailors, Brittany*, Leokadia Bielska szukała paraleli, nie bez racji, w obrazach Pietera Bruegla starszego<sup>99</sup>. Zachwyty Brueglem opanował bowiem w latach 20. i 30. tych europejskich malarzy, którzy wycofując się z modernistycznej estetyki, szukali form pośrednich między formalizmem a tradycyjnym realizmem. Zważywszy na akcent, jaki Wood kładł w latach 30. na swą brytyjskość, zastanawia jedynie wyselekcjonowanie na wystawę w

---

<sup>95</sup>Keith Bell, *Stanley Spencer: A Complete Catalogue of the Paintings*, London 1992; Kenneth Popple, *Stanley Spencer*, London 1996; Hauser, *Stanley Spencer*, s. 30-60; Hyman, *The World New Made*, s. 80-86.

<sup>96</sup>Wallis, *Sztuka brytyjska w I.P.S-ie*, s. 7. Co ciekawe krytyk zestawiał te przedstawienia z oddającą tragizm ludzkiego istnienia twórczością Witolda Wojtkiewicza.

<sup>97</sup>Ibidem; Pruszkowski, *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej oraz zbiór sztychów XVIII i początku XIX w. w I.P.S-ie*, s. 5.

<sup>98</sup>Virginia Button, *Christopher Wood. St Ives Artists*, London 2003, s. 39-64.

<sup>99</sup>Bielska-Tworkowska, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 141-142.

IPS prac o tematyce bretońskiej, a nie kornwalijskiej: obok *Dancing Sailors – Tréboul. Decorating the Sanctuary i Breton Woman*.

Skąd zatem konstatacja części recenzentów, że warszawska wystawa wolna była od reperkusji kubistycznej rewolucji i idiosynkratycznych przejawów nadrealizmu? Czy to dowód nierzetelności czy raczej świadectwo demagogii dostosowanej do oficjalnych oczekiwań wobec wystawy mającej prezentować plastyczne odpowiedniki brytyjskiej tożsamości narodowej? Wydaje się, że takie niedopatrzenie mogło być skutkiem zarówno kompetencyjnych braków, jak i uległości wobec *soft power* przybyszy z Albionu.

Il. 441. William McTaggart, *Burza*, 1890

Il. 442. James Pryde, *Stary port*, ok. 1923

Il. 443. James Guthrie, *Oban*, 1893

Il. 444. John Lavery, *Loch Katrine*, 1913

Il. 445. James Dickson Innes, *Arenig Fawr, North Wales*, c. 1911

I jeszcze jeden przejaw manipulacji, a może tylko ignorancji ze strony warszawskiej krytyki, tym razem działającej wbrew przesłaniu katalogowego wstępu, w którym Alfred Longden wskazał narodowościową przynależność kilku przynajmniej twórców: Szkotów – Williama McTaggarta, Samuela Johna Peploe’a, Jamesa Pryde’a i Jamesa Guthrie’ego, Irlandczyków – sir Williama Orpena i sir Johna Lavery’ego oraz Walijszyka Jamesa Dicksona Innesa<sup>100</sup>. O reprezentatywności tych artystów dla rodzimych środowisk twórczych świadczył najlepiej przykład McTaggarta, szkockiego rówieśnika polskich symbolistów. To w jego obrazach, głównie marynistycznych, dostrzegł Pruszkowski romantyczną nastrojowość i pokrewny Turnerowi temperament malarski<sup>101</sup>. Współcześni badacze szkockiej sztuki przełomu XIX i XX w. widzą natomiast w McTaggarcie kontynuatora tradycji Constable’a, podkreślając zarazem, iż swym spontanicznym gestem malarskim i głębokim przywiązaniem do ojczystego krajobrazu oddziałal w istotny sposób na kolejne pokolenia szkockich twórców<sup>102</sup>. Peploe zaś należał do grona czterech szkockich kolorystów, którzy w równym stopniu byli „zainfekowani” malarstwem McTaggarta, co francuskim fowizmem i cezannizmem.

<sup>100</sup> Wyjątek w tym względzie stanowiły recenzje Mieczysława Skrudlika (*Artifex, Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej*, „Goniec Warszawski” 1939, nr 33, s. 6) i Mieczysława Wallisa, który wymienił elementy składowe kultury Zjednoczonego Królestwa, obok sztuki angielskiej – sztukę walijską, szkocką i irlandzką (*Sztuka brytyjska w I.P.S-ie*, s. 7).

<sup>101</sup> Pruszkowski, *Wystawa współczesnej sztuki brytyjskiej oraz zbiór sztychów XVIII i początku XIX w. w I.P.S-ie*, s. 5.

<sup>102</sup> Hardie, *Scottish Painting 1837 to the Present*.

Il. 446. William McTaggart, *Letni dzień*, 1890-1899

Il. 447. Samuel John Peploe, *Veules-les-Roses*, ok. 1910-1911

Il. 448. William Orpen, *Rodzina z Bloomsbury*, 1907

Indyferentna wobec kwestii narodowościowego zróżnicowania Brytyjczyków postawa komentatorów (podyktowana być może zasadą politycznej poprawności wobec Zjednoczonego Królestwa) zaskakuje w przypadku Polaków, którzy nie mogli nie rozumieć sytuacji zdominowanych politycznie nacji. Nie mogli też nie dostrzec wagi kwestii narodowej dla Irlandczyków, którzy całkiem niedawno, bo w 1921 r. wywalczyli suwerenność po krwawej wojnie wyzwoleniczej z brytyjskim okupantem. Malarska twórczość Williama Newenhama Montague Orpena była i nadal pozostaje przedmiotem narodowej dumy Irlandczyków. *A Bloomsbury Family* Orpena, realistyczny portret zbiorowy podejmujący dialog z arcydziełami Jana van Eycka i Diega Velázquez, ujęty w ramy rygorystycznej kompozycji oddającej rodzinny ład, wyróżniła większość recenzentów, nie odnotowując bynajmniej faktu, że twórca jest Irlandczykiem<sup>103</sup>. Pochodzący z zamożnej irlandzkiej rodziny Orpen kształcił się początkowo w Dublinie, po czym uzupełnił edukację w londyńskiej Slade School<sup>104</sup>. Uznanie zdobył jako rysownik, a także jako portrecista kobiet i malarz aktów. Z czasem zainteresowały go portrety zbiorowe, w których zbliżył się do malarskiego języka Sickerta i Condera. Do kanonu narodowej sztuki Irlandii należą także prace Johna Lavery'ego, urodzonego w Belfaście, lecz artystycznie ukształtowanego w Glasgow, Londynie i Paryżu<sup>105</sup>. Po powrocie do Szkocji Lavery został członkiem Glasgow School, nieformalnej grupy, która w latach 90. XIX w. cieszyła się międzynarodową renomą. Artysta malował początkowo pod wpływem realizmu Jules'a Bastiena-Lepage'a, następnie zyskał reputację znakomitego impresjonisty i portrecisty eleganckiej society, a w latach 20. i 30. XX w. był znany jako synkretyczny stylizator akcentujący dekoracyjne walory obrazu. W okresie wojny wyzwoleniczej w Irlandii Lavery wsparł niepodległościowe dążenia rodaków, malując obrazy upamiętniające narodowych bohaterów (szkic do *Funeral of Terence McSwiney, Lord Mayor of Cork*, 1920)<sup>106</sup>. Wydaje się więc, że obaj Irlandczycy, Orpen i Lavery, zostali włączeni do warszawskiej ekspozycji nie z

---

<sup>103</sup>Bielska-Tworkowska, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 141-142; Weinzieher, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 19. Ponownie jedynym wyjątkiem był tekst Mieczysława Wallisa (*Sztuka brytyjska w I.P.S.ie*, s. 7).

<sup>104</sup>Bruce Arnold, *Irish Art: A Concise History*, London 2002 (wyd. 1: 1969), s. 128-130.

<sup>105</sup>Ibidem, s. 130.

<sup>106</sup>Éimear O'Connor, *Celebrating Modern Life: Seán Keating – Contemporary Contexts*, w: Seán Keating, *Contemporary Contexts*, kat. wyst., Crawford Art Gallery, Cork 2012, s. 20.

powodu twórczej oryginalności, lecz ze względu na artystyczne pokrewieństwo z Anglikami. Nie zaprezentowano bowiem w IPS sztuki dla Irlandii specyficznej – malarstwa krajobrazowego artystów takich jak Nathaniel Hone, malarz ukazujący nadmorskie widoki z szeroko rozpostartym teatrem nieba, czy Walter Osborne, przedstawiający szare, tętniace pospolitym życiem ulice Dublina, bądź Edwin Hayes, realistycznie oddający marynistyczne pejzaże. Ze względów politycznych zapewne nie wzięto pod uwagę prac o patriotycznym wydźwięku – alegoryczno-rodzajowych obrazów Seána Keatinga i rodzajowych scen Jacka Butlera Yeatsa.

#### II. 449. John Lavery, *Piaski*, 1917

Wielu krytyków optujących za tradycjonalistycznym charakterem brytyjskiej kultury powoływało się na ciągłość rozwojową wyspiarskiej sztuki, ciągłość, której tak bardzo brakowało Polakom. Nie wszyscy komentatorzy potrafili jednak logicznie powiązać ze sobą poszczególne okresy świetności artystycznej Albionu. Mieczysław Wallis pisał:

Błyskotliwy, wirtuozowski portret XVIII w., pełen głębokiego odczucia przyrody pejzaż Constable'a i Turnera, przepojona pierwiastkami literackimi, zmysłowo-mistyczna sztuka prerafaelitów i malarstwo współczesne, zawdzięczające silne podniety impresjonizmowi i postimpresjonizmowi francuskiemu, to zjawiska nadzwyczaj różne. Jeśli jest między nimi coś wspólnego, są to chyba rysy następujące: szczerze i głębokie umiłowanie przyrody, doskonale opanowanie techniki, wyrastające – podobnie jak we Francji – z długiej tradycji rzemiosła artystycznego, i wreszcie, a może nade wszystko, uczciwość, prostota, brak blagi, frazesów i pustej reprezentacyjności<sup>107</sup>.

Zacytowana konkluzja przenikliwego krytyka i znakomitego erudyty świadczy dobitnie o tym, jaką trudność sprawiało określenie narodowej odrębności sztuki brytyjskiej, ile wysiłku kosztowało uchwycenie jej tematycznych, ekspresyjnych i morfologicznych cech dystynktywnych. Kategorie takie jak „uczciwość” i „brak blagi”, trudno przekładalne na język sztuk wizualnych, dalekie są przecież od precyzji. O niemożności konceptualizacji narodowego aspektu sztuki pisała w recenzji brytyjskiej ekspozycji Leokadia Bielska-Tworkowska<sup>108</sup>. Jako nieodrodna uczennica Pruszkowskiego, Bielska utrzymywała, że narodowy pierwiastek uwalnia się samoistnie w procesie twórczym, wraz z indywidualnymi

<sup>107</sup>Wallis, *Sztuka brytyjska w I.P.S.ie*, s. 7.

<sup>108</sup>Bielska-Tworkowska, *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 141-142.

cechami artystycznej osobowości, Stąd, w odczuciu krytyczki, nakładanie rastra narodowej odrębności na selekcyjonowane pod kątem propagandowych celów prace miało się z celem. „Bogate pokazanie wszystkich możliwości [artystycznej sceny – I. K.] jest w moim przekonaniu gestem odważnym i słusznym, który w rezultacie wychodzi na pewno na korzyść właśnie tych zatrwożonych o zatracenie indywidualnego wyrazu narodowego” – puentowała swoje rozważania<sup>109</sup>.

W zakończeniu uwag wstępnych do katalogu wystawy w IPS Alfred Longden wyraził nadzieję, że zwiedzający „odniosą wrażenie, że sztuka brytyjska żyje i żyje życiem zdrowym”<sup>110</sup>. Wypowiedź ta mogła jednak budzić ambiwalentne skojarzenia, gdyż kategoria „sztuki zdrowej”, została dopiero co zdewaluowana i skompromitowana przez nazistów, którzy użyli jej jako antytezy dla „sztuki zdegenerowanej”. Jak zauważył Jan Bajkowski, urządzona rok wcześniej w Londynie ekspozycja relegowanej z III Rzeszy *Entartete Kunst* spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki i publiczności<sup>111</sup>. I tu powraca kwestia wyspiarskiego gustu, wymykającego się jednoznacznym ocenom. Aplauz Londyńczyków dla niemieckiego modernizmu, podobnie jak dla oskarżycielskiego obrazu Picassa *Guernica*, wystawionego w 1938 r. w New Burlington i Whitechapel Galleries, miał oczywiście podłoże polityczne, ale wskazywał na współlistnienie w brytyjskiej sztuce i społeczeństwie dwóch tendencji: akceptacji dla formalnego eksperymentu o obcym pochodzeniu i znacznie bardziej rozpowszechnionego tradycjonalizmu wspierającego umiarkowaną, rozważnie zmodernizowaną estetykę, podlegającą obcym wpływom, lecz zakorzenioną w rodzimej glebie. Wyeliminowanie przez organizatorów warszawskiej wystawy najbardziej awangardowego segmentu artystycznej sceny na Wyspach, pomniejszyła *de facto* szansę na uchwycenie brytyjskiej odrębności kulturowej przez polską krytykę. Stefania Podhorska-Okołów ironicznie skonstatowała: „Zademonstrowano nam dzieła artystów kulturalnych, wybitnie europejskich, sytych, dobrze sytuowanych, o akcentach wyspiarskich, mocno zniwelowanych przez wpływy kontynentu”<sup>112</sup>. Dylemat czysto wyspiarskiego gustu pozostał więc nierozstrzygnięty.

---

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> Longden, *Uwagi wstępne*, s. VIII–IX.

<sup>111</sup> Bajkowski, *Z plastyki*, s. 8.

<sup>112</sup> S.P.O., *Wystawa sztuki brytyjskiej*, s. 12.



## 7. Polskie idiomy realizmu. Lustrzane odbicia czy muzealne wzory?

### Tadeusz Pruszkowski. Zapomniany neohumanista

Gdy wieść o zamordowaniu Tadeusza Pruszkowskiego przez hitlerowców 1 lipca 1942 r. dotarła do Londynu Maria Kuncewiczowa napisała:

Trudno o śmierć, któraby bardziej urągała tym krwawym maniakom porządku! Bo Pruszkowski nie mieści się w śmierci, tak jak nie mieścił się w życiu. [...] nawet pamięci jego nie można zamknąć w czasie przeszłym, bo Tadeusz Pruszkowski był integralnym artystą, czyli obywatelem nadrzeczywistości. Był nim – rzecz szczególna – nie tyle w malarstwie, co właśnie w życiu, które komponował i ustawiał jak surrealistyczny obraz. [...] Te wszystkie prześliczne dziewczyny, ci utalentowani chłopcy, hurmem otaczający zawsze profesora, kochali w nim przede wszystkim nauczyciela szczęścia – szczęścia ludzi wolnych, które nie wyczerpuje się życiem a śmierć ma za przygodę. Więc teraz, kiedy to nie jego wola odrzuciła formę, jaką sobie obrał na kolejny byt w długiej serii swoich metamorfoz, teraz tym bardziej ów niezmordowany Feniks nie wyda im się zabity<sup>1</sup>.

II. 450. Tadeusz Pruszkowski, fot. archiwalna

Intuicja zawiodła jednak pisarkę, którą łączyły z Pruszkowskim więzy przyjaźni zadziergnięte w Kazimierzu nad Wisłą, skąd oboje przegnała wojenna zawierucha. Mimo pedagogicznych talentów profesora, jego organizacyjnej determinacji i publicystycznej aktywności oraz aury uwielbienia, jaką otaczali go studenci warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych (od 1932 r. Akademii Sztuk Pięknych), wizerunek Pruszkowskiego zbladł i zatarł się w pamięci kolejnych pokoleń artystów i historiografów. Współczesnych zdumiewała jego społecznikowska pasja, temperament działacza, żyłka animatora sceny artystycznej, a nade wszystko bezgraniczna otwartość i życzliwość dla młodych, poszukujących swej artystycznej drogi i zmagających się z przeciwnościami losu twórców. Pruszkowski miał charyzmatyczną moc przyciągania do swej pracowni studentów bez narzucania im własnej wizji artystycznej i rygorystycznego wpajania akademickich kanonów. Z liczного grona jego uczniów wyłoniły się aż cztery ugrupowania realizujące – w różnorodny i daleki od doktrynerstwa sposób – estetyczne założenia mistrza: Bractwo św. Łukasza (1925-1939), Szkoła Warszawska (1929-1939), Łoża Wolnomalarska (1932, od 1935 Łoża Malarska) i Grupa Czwarta (1935-1936) oraz efemeryczny

---

<sup>1</sup>Maria Kuncewiczowa, *Tadeusz Pruszkowski*, „Nowa Polska” (Londyn), 1942, z. 6, s. 522, 523.

Kolor (1929-1933)<sup>2</sup>. Pruszkowski organizował dla akademickiej młodzieży plenery w Sandomierzu i Kazimierzu nad Wisłą, gdzie na Górze Zamkowej zbudował willę, pomyślaną jako olbrzymia pracownia i swoisty „dom pracy twórczej” dla jego wychowanków<sup>3</sup>.

## II. 451. Edward Kokoszko, *Krajobraz z Kazimierza*

Kazimierz Dolny, prowincjonalne nadwiślańskie miasteczko, a zarazem archetypiczny chasydzki sztetl sięgający swą historią początków XIII w.<sup>4</sup>, posiadał na początku lat 20. własną tradycję artystyczną<sup>5</sup>: malowali tu wcześniej twórcy o akademicko-realistycznej orientacji, począwszy od Zygmunta Vogla poprzez Józefa Richtera, Napoleona Ordę, Jana Feliksa Piwarskiego, Adama Lerue i Michała Elwira Andriollego po Wojciecha Gersona, oraz twórcy polskiego luminizmu malarskiego: Aleksander Gierymski, Józef Pankiewicz i Leon Wyczółkowski<sup>6</sup>. Oczarowani Kazimierzem byli artyści żydowscy: Maurycy Trębacz, Józef Gabowicz, Abraham Neuman, Stanisława Centerszwerowa, Maurycy Minkowski, Szymon Kratka i Józef Seidenbeutel, by wymienić tylko najważniejsze nazwiska<sup>7</sup>. Pruszkowski

---

<sup>2</sup> Do Bractwa św. Łukasza należeli: Bolesław Cybis, Bernard Frydrysiak, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Eliaz Kanarek, Edward Kokoszko, Jeremi Kubicki, Antoni Michalak, Stefan Płużański, Janusz Podoski, Mieczysław Schulz, Czesław Wdowiszewski, Jan Wydra i Jan Zamoyski. Do ugrupowania Szkoła Warszawska przystąpili Eugeniusz Arct, Włodzimierz Bartoszewicz, Leokadia Bielska-Tworkowska, Michał Bylina, Henryk Jerzy Jaworski, Władysław Koch, Antoni Łyżwański, Waclaw Palessa, Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska, Aleksander Rak, Teresa Roszkowska, Efraim i Menasze Seidenbeutel, Waclaw Ujejski. W skład Łoży Wolnomalarskiej weszli Bronisław Gniazdowski, Józef Korolkiewicz, Antoni Kudła, Bronisław Linke, Irena Lorentowicz, Edward Manteuffel, Leonia Nadelman-Janecka, Jadwiga Simon-Pietkiewicz, Mieczysław Szymański, Feliks Topolski, Franciszka Weinles-Themerson, Kazimierz Zielenkiewicz, Aleksander Żyw. Grupę Czwartą utworzyli Bolesław Baake, Jan Betley, Janina Herget, Jerzy Jełowicki, Helena Okołowicz, Hanna Pachniewska, Zofia Poreyko, Marta Podoska-Koch, Aleksander Sołtan, Helena Sołtan, Irena Wilczyńska, Władysław Wincze. Grupę Kolor założyły trzy malarki: Elżbieta Hirszberżanka, Gizela Hufnagłówna (później Klimaszewska-Arct) i Mary Litauer-Schneiderowa.

<sup>3</sup> Stanowiącą centrum kazimierskiej kolonii artystycznej willę Pruszkowskiego zaprojektował Lech Niemojewski. Na temat samej kolonii por. Waldemar Odorowski, *Kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym XIX–XXI wiek. Przewodnik po wystawie stałej w Kamienicy Celejowskiej*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 51-64.

<sup>4</sup> Ireneusz J. Kamiński, *Kazimierz nad Wisłą, miasto i ludzie*, Warszawa 1983.

<sup>5</sup> Monika Adamczyk-Garbowska, *Kazimierz vel Kuzmir – Kazimierz Dolny w zapisach literatury polskiej i jidysz*, w: Filip Jaroszyński (red.), *Historia i kultura Żydów Janowca nad Wisłą, Kazimierza Dolnego i Puław. Fenomen kulturowy miasteczka – sztetl. Materiały z sesji naukowej „V Janowieckie Spotkania Historyczne” Janowiec nad Wisłą 28 czerwca 2004 roku*, Janowiec nad Wisłą 2003, s. 163; eadem, *Kazimierz vel Kuzmir. Miasteczko różnych snów*, Lublin 2006.

<sup>6</sup> Waldemar Odorowski, *Malarze Kazimierza nad Wisłą*, Warszawa 1991, s. 14-15; Odorowski, Dorota Święcicka, Dominika Kowalczyk-Tusińska, *W Kazimierzu Wisła mówiła do nich po żydowsku. Malarze żydowscy w kazimierskiej kolonii artystycznej*, Kazimierz Dolny 2007.

<sup>7</sup> Renata Piątkowska, *Ja jestem z Kazimierza, z miasteczka Kazimierz, gdzie malarze przesiadują...*, w: Waldemar Odorowski (oprac.), *W Kazimierzu Wisła mówiła do nich po żydowsku... Malarze żydowscy w kazimierskiej kolonii artystycznej*, kat. wyst., Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2008, s. 14-20.

wyznał po latach, iż malowniczość miasteczka odkrył zaraz po powrocie z podróży do Włoch. „Byłem zaskoczony wrażeniem podobieństwa nastroju Kazimierza do uroczych miasteczek włoskich. Nic a nic nie gorszy i bardzo swój” – pisał<sup>8</sup>. O magicznej aurze tego polsko-żydowskiego miasteczka decydowało z jednej strony malownicze położenie wśród wapiennych wzgórz i cienistych wąwozów nieopodal szeroko rozlanego zakola Wisły, z drugiej zaś jego zróżnicowana substancja architektoniczna świadcząca o długim historycznym trwaniu, sięgającym czasów króla Kazimierza Wielkiego, o kumulacji rozmaitych wpływów kulturowych, o adaptacji budowlanych i dekoracyjnych wzorów czerpanych z odległych nawet regionów kraju i tak ważnych centrów jak Gdańsk, z którym łączyły Kazimierz kontakty handlowe. Z drewnianymi domostwami i ubogimi podwórkami sąsiadowały więc tu renesansowe mury fary i okazałe szesnastowieczne kamienice pokryte dekoracją o włoskiej i holenderskiej proveniencji, której nieobce były też płynące z Zamościa oddziaływania ormiańsko-greckie, nadające zabudowie specyficzny, prowincjonalny charakter; nieopodal jaśniały wapienne ściany osiemnastowiecznej synagogi i obronny mur okalający klasztor oo. Reformatów<sup>9</sup>. Ten urok swojskości, a zarazem rys italianizmu nie umknął wrażliwemu oku Pruszkowskiego<sup>10</sup>.

II. 452. Menasze Seidenbeutel, *Widok na Kazimierz nad Wisłą*

II. 453. Menasze Seidenbeutel, *Widok na Kazimierz nad Wisłą*

Na początek profesor wysłał do Kazimierza swego studenta, Antoniego Michalaka, by zorganizował letni plener dla kolegów z SSP. W miasteczku powstała wkrótce kolonia artystyczna zauroczona miejscowym krajobrazem i obyczajowością mieszkańców tam

---

<sup>8</sup>Tadeusz Pruszkowski, *Malarz i Kazimierz*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 2, s. 4.

<sup>9</sup>Władysław Tatarkiewicz, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura i rzeźba*, Warszawa 1966, s. 116-117, 121-122.

<sup>10</sup> Zainteresowanie Pruszkowskiego i jego artystycznego otoczenia kazimierską prowincją wpisywało się ponadto w kontekst ogólnokrajowej tendencji, zainicjowanej i rozwijanej przez społeczne organizacje, nobilitowania polskiej prowincji, jej zabytków, etnograficznej specyfiki regionalnej i krajobrazowych walorów. Szczególnie istotną rolę w ruchu badania, dokumentowania i ochrony dziedzictwa kulturowego i naturalnego otoczenia odgrywały Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości i Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, w ramach których to stowarzyszeń współdziałali artyści plastycy i fotograficy świadomi nadrzędnego celu swych terenowych wypraw – umacniania tożsamości narodowej, regionalnej i lokalnej, budowania dokumentacyjnej bazy dla zbiorowej pamięci historycznej. Ewa Manikowska wskazała kluczowe dla tego ruchu zaangażowanie fotografików takich jak Jan Bułhak, twórca idiomu „fotografii ojczystej” (*Wielka wojna i zabytki*, w: Ewa Manikowska, Piotr Jamski (red.), *Polskie dziedzictwo kulturowe u progu niepodległości. Wokół Towarzystwa Opieki nad Zabytkami*, Warszawa 2010, s. 21-91).

Żydów, talmudystów, kupców, rzemieślników, nosiwodów i chałaciarzy<sup>11</sup>. Pruszkowski uczył swych podopiecznych respektu dla tego, co religijnie i etnicznie odmienne – szacunku dla Innego<sup>12</sup>. W Kazimierzu osiadło, idąc śladami mistrza, kilku „pruszkowiaków”, wśród nich Antoni Michalak. Pozostali przyjeżdżali w poszukiwaniu malarskich motywów, przyjacielskich spotkań, możliwości obcowania z twórcami przybywającymi z innych niż Warszawa ośrodków (najczęściej z Łodzi i Lublina, ale także z Paryża), przebywania w środowisku, któremu ton nadawali, prócz malarzy, pisarze, poeci, fotograficy i filmowcy polskiego i żydowskiego pochodzenia<sup>13</sup>. Tutaj też ukonstytuowało się w 1925 r. Bractwo św. Łukasza, ugrupowanie wzorowane na średniowiecznym cechu rzemieślniczym, które miało za zadanie dbać o wysoką jakość artystycznej produkcji swych członków, wspomagać ich materialnie i organizacyjnie oraz wzmacniać więzy koleżeństwa<sup>14</sup>.

II. 454. Menasze Seidenbeutel, *Zaulek w Kazimierzu nad Wisłą*, ok. 1930-1932

II. 455. Jan Zamojski, *Głowa Żyda*, 1926

Rubaszny dowcip, tolerancyjność i głębokie pokłady emocjonalnego ciepła – to cechy, jakie adepci warszawskiej akademii nieomylnie kojarzyli z postacią „Prusza” czy „Kochanego Grubasa”, jak go nazywano. Mistrz skupiał na sobie uwagę otoczenia także dzięki swym ekscentrycznym upodobaniom i życiowej fantazji. W pamięci studentów pozostał na zawsze rytuał „wyzwolin z czeladnika na majstra” zainicjowany przez Pruszkowskiego na wzór ceremoniału, jaki kultywowały średniowieczne cechy rzemieślnicze. Wręczany uczniom na zakończenie toku nauki w akademii dyplom z wizerunkiem św. Łukasza, *Attestatio*, miał być rękojmią rzetelnego wykonywania zawodu malarza. „Król życia” – jak określano Pruszkowskiego – podejmował wciąż nowe role społeczne; przeobrażał się z rojalisty w legionistę<sup>15</sup>, z ziemianina w artystę, z automobilisty i właściciela koncernu taksówek w lotnika, z rektora i profesora akademii w reżysera i operatora

---

<sup>11</sup> Mieczysław Sterling tak wspominał działania Pruszkowskiego: „W pierwszych latach pracy w Szkole zarzucił własne malarstwo, by oddać się całej uczniom swoim. Pracował z nimi i wypoczywał, zakładając w Kazimierzu nad Wisłą pierwszą w Polsce kolonię artystyczną, jakich wiele miały Francja i Niemcy” cyt. za: Odorowski, „[P]o tym siedlisku nędzy malarze chodzili jak po rajskim ogrodzie”, w: idem (oprac.), *W Kazimierzu Wisła mówiła do nich po żydowsku... Malarze żydowscy w kazimierskiej kolonii artystycznej*, kat. wyst., Muzeum Nadiwłańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2008, s. 98.

<sup>12</sup> Andrzej Sas-Jaworski, *Dzieje Żydów Kazimierskich*, Warszawa 1997, s. 26.

<sup>13</sup> Piątkowska, *Ja jestem z Kazimierza, z miasteczka Kazimierz, gdzie malarze przesiadują...*, w: Odorowski, *W Kazimierzu Wisła mówiła do nich po żydowsku*, s. 20.

<sup>14</sup> Włodzisław Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1983, wyd. 2 rozszerzone, s. 212.

<sup>15</sup> W październiku 1916 r. Pruszkowski wstąpił do I Pułku Ułanów rtm. Władysława Beliny-Prażmowskiego w Pierwszej Brygadzie Legionów Polskich pod dowództwem Józefa Piłsudskiego, w którym służył do końca września 1917 r.

filmowego<sup>16</sup>. Uprawiał ponadto kolarstwo, wioślarstwo, boks, zapasy i lekką atletykę, jeździł trocki, grał na skrzypcach i śpiewał. Jego legendę wzbogacały szalone rajdy samochodowe i ryzykanckie loty samolotem. Pruszkowski należał bowiem do członków założycieli Aeroklubu Akademickiego; zdobył – choć z trudem – pilotażowe uprawnienia i został szczęśliwym posiadaczem awionetki D. H. Gipsy Moth. Wspierał też finansowo i propagował lotnictwo sportowe w Polsce. Zasiadał też w komitetach o wysokim prestiżu społecznym i środowiskowym; jako członek Rady Instytutu Propagandy Sztuki i Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych współtworzył podwaliny polityki kulturalnej rządu. W 1934 r. zainicjował utworzenie Bloku Zawodowych Artystów Plastyków reprezentującego narodowościowe i tradycjonalistyczne tendencje w sztuce. Piastował ponadto funkcję rektora i prorektora macierzystej uczelni. Portretował osobistości politycznych i intelektualnych elit, m.in. Józefa Piłsudskiego, Gabriela Narutowicza, Ignacego Mościckiego, Stefana Żeromskiego i Władysława Reymonta. „To był człowiek renesansu” – podsumował działalność Pruszkowskiego Władysław Skoczylas<sup>17</sup>. O swym wielkim przywiązaniu do młodzieży artystycznej, o życiowym ideale wzajemnego zrozumienia i przyjaźni między ludźmi zaświadczył profesor po raz ostatni w czasie okupacji hitlerowskiej, dając schronienie malarzom żydowskiego pochodzenia w swym warszawskim mieszkaniu przy ulicy Lwowskiej.

Dla tych, którzy podejmowali próby upamiętnienia osoby Pruszkowskiego, jego dynamiczna, wieloaspektowa działalność okazała się bardziej atrakcyjna niż twórczość malarska, uboższa w metamorfozy niż biografia, świadcząca *de facto* o przeciętnych zdolnościach plastycznych<sup>18</sup>. Inspirowany sztuką holenderską i flamandzką brawurowy sposób malowania artysty na tyle odbiegał od norm dekoracyjności i linearyzmu znamienych dla Wacława Borowskiego i Eugeniusza Zaka, a ukształtowana w galeriach muzealnych wizja malarska tak bardzo różniła się folklorystycznych upodobań Władysława Skoczylasa i Zofii Stryeńskiej, że w sztuce Pruszkowskiego nie dostrzegano cech reprezentatywnych dla

---

<sup>16</sup> Amatorskie dzieło filmowe Pruszkowskiego *Szczęśliwy wisielec czyli Kalifornia w Polsce* nakręcony w 1925 r. według scenariusza Feliksa Topolskiego i Henryka Jaworskiego, z udziałem uczniów i przyjaciół w Kazimierzu nad Wisłą, bawił potem widzów warszawskiego kina Splendid w Galerii Luxemburga przy ulicy Senatorskiej. Seans poprzedzał film krótkometrażowy, również autorstwa Pruszkowskiego, reklamujący uroki Kazimierza Dolnego, miasta, które w 1938 r. nadało twórcy tytuł honorowego obywatela.

<sup>17</sup> Cyt. za: Krystyna Postawka, *Wystawa prac Tadeusza Pruszkowskiego*, „Przegląd Artystyczny” 1973, nr 4, s. 14.

<sup>18</sup> Faktograficzno-anegdotyczny charakter mają wspomnienia uczniów Pruszkowskiego zawarte w powojennych publikacjach Włodzimierza Bartoszewicza (*Buda na Powiślu*, Warszawa 1966; *Renesansowy człowiek*, „Przegląd Artystyczny” 1973, nr 4, s. 19-30), Ireny Lorentowicz (*Oczarowania*, Warszawa 1972; *Pruszkowski i my*, „Przegląd Artystyczny” 1973, nr 4, s. 31-32; *W Paryżu roku 1939*, „Kamena” 1977, nr 21, s. 8-9) i Jana Zamoyskiego (*Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa Św. Łukasza*, Warszawa 1989).

Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”, do którego należał – ugrupowania zajmującego w latach 20. uprzywilejowaną pozycję na polskiej scenie artystycznej. W 1922 r., roku założenia stowarzyszenia, Michał Wallis pisał: „Do pewnego stopnia można byłoby jeszcze mówić o rytmiczności kompozycji u Stryjeńskiej; z pewnym naciąganiem u Borowskiego lub Zaka; lecz proszę mi wskazać rytm w dziełach Kramsztyka lub Pruszkowskiego”<sup>19</sup>. Na kształtowaniu się postawy artystycznej Pruszkowskiego zaważyła bowiem wczesnomodernistyczna formuła malarstwa Konrada Krzyżanowskiego, do którego pracowni uczęszczał w okresie studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (1904-1908)<sup>20</sup>.

Krzyżanowski był twórcą oryginalnego, protoekspresjonistycznego idiomu plastycznego i znakomitym portreciście<sup>21</sup>. Głębia psychologicznej charakterystyki współgrała w malowanych przez artystę wizerunkach z darem chwytania zasadniczych rysów fizjonomicznych modeli za pomocą paru szybkich, dynamicznych uderzeń pędzla sumarycznie oddających formy. Ekspresjonistycznej deformacji ulegały w twórczości Krzyżanowskiego także motywy pejzażowe, syntetycznie malowane szerokimi pociągnięciami pędzla, aluzyjnie tylko nawiązujące do zjawisk natury. W widokach wnętrza z kolei przestrzeń traciła trójwymiarowość i statyczność, by wraz z duktem pędzla rozciągać się i rozpląwać na boki, przeobrażając się w obraz „wnętrza duszy”.

<sup>19</sup>Mieczysław Wallis, *Wystawa Stowarzyszenia „Rytm”. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych*, „Robotnik” 1922, nr 50, s. 5.

<sup>20</sup>Maria Zakrzewska, *Tadeusz Pruszkowski*, <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/tadeusz-pruszkowski>; dostęp: 18.05.2016.

<sup>21</sup>Swobodny, niekiedy wręcz brawurowy sposób malowania opanował Krzyżanowski w środowisku malarzy petersburskich pozostających pod wpływem sztuki skandynawskiej. Wizerunki powstałe we wczesnym okresie jego twórczości nosiły piętno dekadencego pesymizmu; wydobyte zamazystymi smugami farby postacie uległy w nich dematerializacji, wtapiając się w abstrakcyjne tło (*Portret rosyjskiej aktorki*, 1897). Siła wyrazu koncentrowała się w twarzach modeli, jakby nieobecnych, zasłuchanych i zapatrzonych w swój wewnętrzny świat (*Portret Marii Krzymuskiej*, ok. 1900). Niekiedy ich rysy deformował bolesny grymas będący przecuciem śmierci (*Portret Pelagii Witosławskiej*, 1912-1913). Ulotne niczym zjawy postacie stawały się plastycznymi ekwiwalentami uczuć i psychicznych stanów – przygnębienia, rozpacz, melancholii. Istotną rolę w formowaniu się artystycznej wizji Krzyżanowskiego odegrała fascynacja Rembrandtowskim luminizmem, zachwyty kontrastowym światłocieniem o mistycznej wymowie. Związany z modernistyczną bohemą artysta malował wizerunki słynnych w środowisku intelektualnej elity kobiet, nadając im znamiona *femme fatale* (*Portret Dagny Przybyszewskiej*, 1901). Bardziej demoniczny wyraz zyskiwały w jego rysunkach węglem postacie mężczyzn – znanych pisarzy, poetów i artystów – wyłaniających się z nicości niczym fantomy (*Portret Zenona Przesmyckiego*, 1902). Portretowa formuła Krzyżanowskiego ewoluowała z czasem. Po 1903 r. artysta zaczął nadawać twarzom modeli cechy zmysłowości subtelnie różnicując modelunek karnacji (*Portret Aliny z Bondych Glassowej*, ok. 1903). Do kompozycji wprowadzał też przedmioty, szkicowo potraktowane, lecz niekiedy decydujące o ekspresji obrazu (*Narzeczona przy lampie*, ok. 1905). Stopniowo charakteryzował fizjonomiczne rysy modeli z coraz większą uwagą, zwiększając pierwiastek realizmu (*Portret pani Makowskiej*, 1914). Gamę barwną wzbogacił o tony mocne, niekiedy dysonansowo zestrojone, działające na dużych płaszczyznach dynamicznie kładzionych plam (*Portret żony z kotem*, 1912; Lija Skalska-Miecik, *Konrad Krzyżanowski 1872-1922. Wystawa monograficzna*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1980).

II. 456. Tadeusz Pruszkowski, *Kobiety akt leżący*, 1919

II. 457. Tadeusz Pruszkowski, *Dziewczyna z dzbanem*, 1930

Pruszkowski miał podobny do swego mentora dar swobodnego operowania pędzlem, upodobanie do dynamiki malarskiego gestu i szkicowości faktury. Podobnie też, rysując, chętnie posługiwał się węglem. Jednak pobyt w Paryżu w latach 1908-1911, okresie brzemennym w istotne dla sztuki przeobrażenia, dał mu wyobrażenie o odmiennych paradygmatach nowoczesności, o dekoracyjnych walorach kompozycji i ekspresyjnej mocy barw, a zarazem umożliwił kontemplację dzieł geniuszy baroku – Velázquez, Fransa Halsa i Rembrandta, w kolekcji Luwru<sup>22</sup>. W paryskich galeriach artysta mógł także oglądać zmodernizowane idiomy realizmu w kompozycjach Andersa Zorna i Walentina Sierowa. Mieczysław Sterling, analizując jego malarstwo, podkreślił dystans, jaki wówczas zyskał w stosunku do twórczości Krzyżanowskiego<sup>23</sup>. Syntetyczna plama barwna domknięta konturem, płaskość tła i sylwetowość wyobrażonych postaci – to zdaniem Sterlinga przejawy „woli widzenia Cézanne’a”, która zadecydowała o przerwaniu hegemonii impresjonizmu i odrodzeniu „architektoniki” w malarstwie<sup>24</sup>. Uwypuklając nieco demagogicznie pierwiastek cezannizującej nowoczesności w twórczości Pruszkowskiego, krytyk wskazał fundamentalną dla jego sztuki cechę – antyimpresjonistyczną postawę.

Po powrocie z Paryża Pruszkowski wstąpił do założonego w styczniu 1912 r. Towarzystwa Artystów Plastyków „Młoda Sztuka”, zrzeszającego plastyków i architektów, których połączyły ambicje regeneracji sztuki rodzimej<sup>25</sup>. Estetyczne priorytety członków Młodej Sztuki komentował Wacław Husarski, wskazując na związek ich postaw z „tradycją i przeszłością sztuki polskiej, z tym, co w niej poza wpływami szkół obcych, rdzenne było, zasadnicze, nieświadome częstokroć narodowe, z tym, co jest wspólne sztuce cechowej krakowskiej i przydrożnym po wsiach figurom, płaskorzeźbom, zdobiącym jedyne w swoim

---

<sup>22</sup> Analizę wczesnych poszukiwań formalnych Pruszkowskiego przeprowadził Szczęsny Rutkowski w artykule *Tadeusz Pruszkowski*, „Sztuki Piękne” 1927/1928, s. 1-14. W okresie studiów w Paryżu Pruszkowski wyjeżdżał do Bretanii, Algieru i Anglii (Zakrzewska, *Tadeusz Pruszkowski*, [www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/tadeusz-pruszkowski](http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/tadeusz-pruszkowski)).

<sup>23</sup> Mieczysław Sterling, *Tadeusz Pruszkowski (Przyczynek do nowego malarstwa polskiego)*, „Sztuka i Artysta” 1924, nr 4-5, s. 95-98.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>25</sup> Ibidem. Próbę rekonstrukcji losów ugrupowania i jego artystycznych celów podjęła Katarzyna Woźniak w eseju „Młoda Sztuka” – stracona szansa na nowoczesność, w: Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski (red.), *Sztuka lat 1905-1923. Malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna*. Materiały z konferencji naukowej, Toruń, 21-23 września 2005, Toruń 2006, s. 63-68.

rodzaju fasady w Kazimierzu, lub Zamościu i góralskim na szkłe bohomazom”<sup>26</sup>. Zrzeszeni w ugrupowaniu twórcy przykładali szczególną wagę do sztuk dekoracyjnych i użytkowych – do malarstwa ściennego, typografii, scenografii, reklamy i mody<sup>27</sup>. Kontynuowali tym samym tradycję Młodej Polski, rozwijając koncepcje Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera, uformowane w oparciu o paryskie doświadczenia, adaptujące ideologię i estetykę Arts and Crafts Movement. Nawiązywali do idei krakowskiego Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana propagującego rodzimy folklor jako zasób wzorów do przetworzenia, zasadę ścisłej współpracy artysty-rzemieślnika z architektem oraz wymóg wysokiego poziomu artystycznego i technologicznego masowej produkcji przemysłowej<sup>28</sup>.

Prace Pruszkowskiego zauważyła krytyka już podczas pierwszej wystawy Młodej Sztuki w Zachęcie na przełomie kwietnia i maja 1913 r.<sup>29</sup> Nie wpisywały się jednak w oczywisty sposób w linię programową ugrupowania; zamiast fascynacji ludowością artysta dał wyraz kulturowemu synkretyzmowi, asymilując średniowieczne i wczesnorennesansowe konwencje obrazowania na równi z kompozycyjnymi schematami i ikonograficznymi motywami perskich miniatur<sup>30</sup>. Perskie miniatury musiały silnie oddziaływać na wyobraźnię Pruszkowskiego jeszcze podczas pobytu w Paryżu, gdzie nie brakowało bogatych w artefakty kolekcji egzotycznych kultur. *Boruta*, obraz przestylizowany na wzór orientalnej iluminacji, nawiązywał zarazem do swojskiej legendy o szlachcicu, będącym demonem, Borucie, który osiadł w Borucicach koło Łęczycy – rodzinnym majątku artysty<sup>31</sup>. Egzotyczna stylizacja posłużyła więc w tym przypadku wykreowaniu baśniowej aury przedstawienia.

Il. 458. Tadeusz Pruszkowski, *Autoportret z fajką*, 1915

Il. 459. Tadeusz Pruszkowski, *Dame á l'incroyable*, 1917

Il. 460. Tadeusz Pruszkowski, *Wit Stwosz*, 1920

W poparyskim okresie Pruszkowski zintensyfikował pierwiastek realizmu w swym

---

<sup>26</sup>Wacław Husarski, *Młoda Sztuka*, „Kronika Artystyczna” 1914, z. 3/4, s. 86.

<sup>27</sup>„Kurier Warszawski” 1912, nr 32, s. 2.

<sup>28</sup>Można również dostrzec w aspiracjach członków Młodej Sztuki antycypację programu nauczania międzywojennej warszawskiej SSP/ASP zakładającego integrację wszystkich dyscyplin sztuk plastycznych i rzemiosła pod egidą architektury.

<sup>29</sup>Jan Kleczyński, *Wystawy warszawskie*, „Sztuka” 1913, t. 3, z. 10, s. 171-172.

<sup>30</sup>Na estetyczną niejednorodność malarskiej wizji Pruszkowskiego wskazywał Feliks Lubierzyński, recenzując drugą wystawę Młodej Sztuki (*Z wystaw Zachęty*, „Polska Scena i Sztuka” 1914, r. 1, nr 1, s. 22).

<sup>31</sup>Rutkowski, *Tadeusz Pruszkowski*.



obrazowaniu, nie rezygnując z dekoracyjnych walorów kompozycji. Udaną symbiozę tych dwóch tendencji egzemplifikuje *Autoportret z fajką* (1915), obraz o wysmakowanej gamie chromatycznej zdominowanej przez błękity i szarości, uwypuklający rolę obiegającej kształty konturu. Wydobyte zamaszystym duktem pędzla popiersie malarza uzyskało tu wyrazisty modelunek światłocieniowy, konkretną plastyczność i wolumen dobitnie rysujący się na szkicowo potraktowanym pejzażowym tle z udratyzowaną partią nieba. Fizjonomiczna charakterystyka – rubaszny uśmiech, zawadiackie spojrzenie, fajka w kąciku ust – odsyła do sztuki portretowej siedemnastowiecznych Holendrów, widzianej przez pryzmat umiarkowanego modernizmu początków XX stulecia. Większego znaczenia nabrała teraz dla artysty narracja plastyczna. W konkursie na temat „Polonia”, ogłoszonym w 1916 r. przez TZSP, otrzymał II nagrodę za obraz *Legenda o śpiących rycerzach*. Zachodzące w sztuce Pruszkowskiego przeobrażenia skomentował wówczas recenzent „Tygodnika Ilustrowanego”: „Tadeusz Pruszkowski, dał się [...] poznać ze strony dotychczas nieznannej. Zналиśmy tylko jego różne paryskie sposoby malowania, które nie zawsze przemawiały do wszystkich pełni artystycznego wyrazu. Obecny jego konkursowy obraz jest widocznym objawem wyzwolenia się jego talentu z pęt mody. Zdrowy, mocny realizm przemawia w »Śpiących rycerzach« tonami [...] umiejętnie zharmonizowanymi”<sup>32</sup>. Element anegdoty zadecydował o wyrazie plastycznym drugiego kostiumowego obrazu namalowanego przez artystę w 1917 r., *Piastuny*, nawiązującego do formowania się rycerskiego etosu w czasach dynastii Piastów (il. Muzeum Lubelskie). Historyczna narracja zdominowała także dwie wystawione na Dorocznym Salonie 1919 r. kompozycje – *Legendę o Szczerbcu* i *Ścięcie Samuela Zborowskiego*; w *genre* malarstwa batalistycznego wpisywał się *Jan Kazimierz pod Beresteczkiem* z 1923 r. Do literackiej opowieści Jonathana Swifta o podróżach Lemuela Gullivera do baśniowych krain, książki odczytywanej jako parabola obyczajowości i politycznych stosunków w Anglii początków XVIII w., a zarazem jako satyra na ułomności ludzkiej natury<sup>33</sup>, odsyłał z kolei *Guliwer* Pruszkowskiego przedstawiający żniwiarza olbrzyma, który ze zdumieniem przygląda się pochwyconemu (na Brobdingnag) filigranowemu przybyszowi, opuszczonemu przez towarzyszy wyprawy.

Il. 461. Tadeusz Pruszkowski, *Piastuny*, 1917

Il. 462. Tadeusz Pruszkowski, *Guliwer i olbrzym*, 1915-1920

Zamiłowaniu do przestylizowanych, historyzujących kostiumów dał wyraz Pruszkowski

<sup>32</sup> Cyt. za: Postawka, *Wystawa prac Tadeusza Pruszkowskiego*, s. 14-15.

<sup>33</sup> Jonathan Swift, *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of Several Ships*, London: Benjamin Motte, 1726.

w portretach kobiet, które stroił w koronki, barwne chusty i turbany. W intymnych, dekoracyjnych w ujęciu wizerunkach umiejętnie wydobywał delikatność urody swych modelek, ich melancholijny nastrój i kontemplacyjne skupienie (*Portret Kazimiery Pajzderskiej*, 1922; *Melancholia*, 1925). Po 1914 r. powstało wiele portretów żony artysty, Zofii Katarzyńskiej (Zuzi), malowanych swobodnie, szerokimi pociągnięciami pędzla. Malarska materia tych płócien zyskała lśnienie, gama barw nabrała głębi; niekiedy ożywiała ją gorąca czerwień (*Zuzia z kaktusem*), kiedy indziej kontrastowe zestroje zieleni, fioletu i różu. W niektórych wizerunkach kobiecych przeważał ton mizerialistyczny, jak w obrazie *Staruszka*, w którym ostre boczne oświetlenie wydobywa zdeformowane przez upływ czasu rysy modelki i jej spracowane, wyniszczone dłonie. Neutralne bądź schematycznie zaznaczone tło zastępowały czasem elementy fragmentarycznie ujętego wnętrza, piec kaflowy czy zawieszony na ścianie obraz (*Portret Zofii Hertz-Lukańskiej*). Pruszkowski często portretował swoje uczennice, których oczy malował „»pod Vermeera«, palcem rozcierał źrenice, skądś wydobywał szklistość spojrzenia” – jak wspominała jedna z nich, Irena Lorentowicz<sup>34</sup>.

II. 463. Tadeusz Pruszkowski, *Portret Kazimiery Pajzderskiej*, 1922

II. 464. Tadeusz Pruszkowski, *Portret Zofii Wojciechowskiej*, 1926

II. 465. Tadeusz Pruszkowski, *Hiszpanka*, 1927

II. 466. Tadeusz Pruszkowski, *Portret Jadwigi Niemojewskiej*, 1938

W wizerunkach mężczyzn natomiast artysta budował mocne, zwarte formy (*Portret Jana Betleya*), zagęszczał fakturę i przyciemniał kolorystykę, zbliżając się niekiedy do granic monochromatyzmu (*Portret Kamila Witkowskiego*). Poglębiał też psychologiczną charakterystykę swych modeli. Wnikliwa introspekcja cechowała serię autoportretów rejestrujących – jak w sztuce Rembrandta – zmieniającą się z wiekiem aparycję i przeobrażający się stan ducha twórcy. *Autoportret jako clown* (1926) zajmuje w tym ciągu obrazów pozycję szczególną, przywołując (neo)romantyczną tradycję wizerunku artysty jako klauna, sygnalizującego dystans autoironii. Ciąg wizerunków własnych zamknął dramatyczny w wyrazie *Autoportret* namalowany krótko przed śmiercią artysty w 1942 r., utrzymany w tej samej konwencji co pozostałe wykonane w czasie okupacji portrety. W latach 1939-1942 zmalały formaty płócien Pruszkowskiego; szeroko kładzione plamy barwne zostały zastąpione drobnymi

---

<sup>34</sup>Lorentowicz, *Pruszkowski i my*, s. 32.

smugami farby, formy nabrały większej szkicowości (*Portret Niny Barcińskiej*). Twarze modeli ujęte niemal monochromatycznie, usunięte na drugi plan, przesłaniały pierwszoplanowe bukiety kwiatów o żywej kolorystyce i giętkich, nerwowo prowadzonych konturach (*Smolinosy*, 1941) – schemat kompozycyjny przywołujący malowane przez Jeana-François Milleta martwe natury kwiatowe (zapewne znane Pruszkowskiemu z kolekcji Luwru). W *Autoportrecie* z 1942 r. zszarzała twarz twórcy jakby dematerializuje się i zaciera, zapada w niebyt, podczas gdy róże w wazonie, biała, żółta i czerwona, symbolizują pełnię życia i ponadczasowy, niezależny od historycznych uwarunkowań wymiar sztuki. Emocjonalna aura tego wizerunku zdaje się korespondować z depresją dręczącą artystę w latach okupacji hitlerowskiej.

Il. 467. Tadeusz Pruszkowski, *Portret mężczyzny w binoklach*, 1926

Il. 468. Tadeusz Pruszkowski, *Portret Wacława Makowskiego*, 1927

Il. 469. Tadeusz Pruszkowski, *Autoportret*, 1926

Pruszkowski namalował też wiele pejzaży o rozbielonej, jasnej tonacji kolorystycznej, wydobywając formy lekkimi uderzeniami pędzla. Ich rozluźniona struktura malarska, zróżnicowana faktura, wydatne impasty sąsiadujące z wcierkami – wszystko to przywodzi na myśl modernistyczne notatki pejzażowe Krzyżanowskiego. Pruszkowski nigdy nie osiągnął jednak tego stopnia dezynwoltury malarskiej co jego mistrz. I jeszcze martwe natury, głównie kwiatowe, jak w przypadku większości europejskich stylizatorów lat 20. i 30., zdradzające swą siedemnastowieczną, holenderską genealogię, dekoracyjnie zakomponowane, bogate w szczegóły, niekiedy dopełnione elementami zgrzebnej codzienności – garnkami, kubkami i miskami.

Il. 470. Tadeusz Pruszkowski, *Pejzaż*, 1920

Il. 471. Tadeusz Pruszkowski, *Ryby*, 1924

Na początku lat 20., po podróży do Włoch, pojawiły się w malarstwie Pruszkowskiego reminiscencje włoskiego *quattrocento* i *cinquecento*, nabrał znaczenia linearyzm i subtelny modelunek walorowy, laserunkowa faktura uwypukliła bogatą gamę półtonów, wąska skala barw zyskała wewnętrzną harmonię, nasiliła się liryczno-sentymentalna ekspresja. Umocnił się wówczas synkretyczny rys artystycznej postawy Pruszkowskiego, swoisty eklektyzm

łącący tradycję kulturową Południa i Północy, rozmaitych szkół europejskich XV, XVI i XVII wieku<sup>35</sup>. Wciąż żywe inspiracje sztuką dawnych Flamandów i Holendrów połączone z zachwytem dla spuścizny Włochów i Hiszpanów stanowiły *novum* w polskim malarstwie, wyróżniały twórczość Pruszkowskiego zarówno na tle zakorzenionego we włoskim renesansie klasycyzmu spod znaku „Rytmu”, jak i akademickiego klasycyzmu „szkoły wileńskiej”<sup>36</sup>.

Il. 472. Tadeusz Pruszkowski, *Portret młodej malarki*, ok. 1920

Il. 473. Tadeusz Pruszkowski, *Portret Ireny Lorentowicz*, 1927

Il. 474. Tadeusz Pruszkowski, *Melancholia*, 1925

Il. 475. Tadeusz Pruszkowski, *Dziewczyna z kwiatami (Żydóweczka)*, przed 1934

Promowana przez profesora historyzująca stylizacja zakładała szerszy zakres trawestowania, parafrazowania i pastiszowania malarskich konwencji dawnych epok, miała bogatsze źródła i bardziej złożony rodowód niż sztuka większości polskich „stylizatorów i synkretystów”, by użyć sformułowania Joanny Pollakówny<sup>37</sup>. Toteż wychowankowie profesora sięgali swobodnie po technologiczne, kompozycyjne i stylistyczne wzory do dzieł Giotta, Tycjana, Caravaggia, Rembrandta, Hugona van der Goesa, Quintena Metsysa, Pietera Bruegla starszego, Halsy i Velázquez. Jednocześnie Pruszkowski zwalczał bastion konserwatyzmu, którym stało się w latach 20. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych „Zachęta” i działające pod jego szyldem ugrupowania *Sursum Corda* i *Pro Arte*<sup>38</sup>. Zgodnie z jego założeniami historyzująca postawa miała współistnieć z elementami współczesności, ze współczesną tematyką, krajobrazem i obyczajem oraz z wybranymi cechami morfologicznymi

---

<sup>35</sup> Synkretyzm kulturowy Pruszkowskiego pokonywał antynomię między tradycją artystyczną Północy i Południa, jaką opisywał w *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (Basel 1915) Heinrich Wölfflin. W ostatecznej konkluzji Wölfflin uznał jednak, że czynniki ogólnoludzkie są silniejsze od narodowych wyróżników. Filozoficzne tezy Wölfflina przeanalizowała krytycznie, podobnie jak koncepcję trwałych cech stylu narodowego, Maria Kociatkiewiczówna (*O zagadnieniu sztuki narodowej w dobie współczesnej*, „Plastyka” 1930, nr 1, s. 27-29).

<sup>36</sup> Artystyczną tradycję Południa przeciwstawiał spuściznie Północy Stanisław Woźnicki, główny ideolog i teoretyk „szkoły wileńskiej” (Dariusz Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920-1939*, Warszawa 2006, s. 124). Rozdźwięk między tradycją romańską i germańską oraz anglosaską podkreślał też Mieczysław Treter (*Le développement de la peinture en Pologne*, w: *Confrérie de St. Luc. École de Varsovie. Exposition des tableaux de jeunes peintres polonais*, kat. wyst., Musée Rath, Genève 1931, s. 12).

<sup>37</sup> Termin ten został ukuty przez Joannę Pollakównę w fundamentalnej dla badań nad polską sztuką okresu międzywojennego książce *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939* (Warszawa 1982, s. 60).

<sup>38</sup> Aneta Pawłowska, *Pro Arte. Monografia grupy warszawskich artystów 1922-1932*, Warszawa 2006.

nowoczesnego malarstwa.

Nad artystyczną reputacją Pruszkowskiego zaważyła jednak na długie lata etykieta tradycjonalizmu rozumianego w sposób pejoratywny, jako epigonizm, paseizm i konserwatyzm. Pruszkowski był w istocie rzeczy przeciwnikiem ciągłej pogoni za nowością, odrzucał imperatyw artystycznego eksperymentu za wszelką cenę. „Czy wstecznictwem nazwiemy sięganie do dawnych zdobyczy kulturalnych, korzystanie z ich doświadczenia, przejęcie się ich strukturą, właściwościami, wielkością?” – pytał retorycznie<sup>39</sup>. Jego koncepcja sztuki żywej i zmiennej, lecz niepodlegającej wyraźnemu postępowi, sztuki, w której dawne tendencje odradzają się w nowej postaci, nie mogła znaleźć oddźwięku w tych nurtach, które były nacechowane poszukiwaniem nowatorskich rozwiązań plastycznych i poszerzaniem obszaru sztuki o nowe media i artefakty. W toczących się w okresie międzywojennym dyskusjach na temat kształtu sztuki w odrodzonym państwie Pruszkowski sytuował się w jednym obozie ze związanymi z sanacyjnym rządem teoretykami sztuki narodowej – Wojciechem Jastrzębowskiem, Władysławem Skoczylasem, Karolem Stryjeńskim, Józefem Czajkowskim, Alfredem Lauterbachem i Mieczysławem Treterem; należał do orędowników idei narodowej odrębności i narodowych szkół w sztuce o dających się określić wyróżnikami formalno-wyrazowych. Zwalczał więc, jak większość tradycjonalistów w Europie lat 20. i 30., ponadnarodowe oddziaływanie francuskiego impresjonizmu i postimpresjonizmu, które na polskim gruncie przejawiało się w intensywnie rozwijającym się nurcie koloryzmu. Jak wszyscy neohumanisci międzywojennych dekad, Pruszkowski podkreślał ekspresyjny potencjał dzieła sztuki, którego najbardziej oczywistym, choć nie jedynym nośnikiem była dobrze scharakteryzowana postać ludzka i czytelny dla każdego odbiorcy temat. To właśnie wyeliminowanie z malarstwa psychologicznego pierwiastka zarzucał kolorystom; estetyczny hermetyzm, sprowadzenie postaci ludzkiej do elementu kompozycji barwnej i obiektu plastycznej manipulacji raziło Pruszkowskiego w tej odmianie współczesnego formalizmu.

Chodzi o to, aby wytworzyć atmosferę upoważniającą artystę do tworzenia wspaniałych dzieł, które, zawierając wszystkie pierwiastki pogłębionej sztuki, miałyby w sobie jednak wartości popularne w takiej ilości, aby zwykły człowiek, człowiek tłumu, znalazł w niej strawę i dla siebie. Słowem chodzi o upoważnienie artysty do gadania z tłumem. [...] Śmiałe postawienie tego zadania wydaje mi się czynem nowoczesnym. Sztuka dla sztuki trwała dostatecznie

---

<sup>39</sup>Pruszkowski, *O odrębności w sztuce*, „Gazeta Polska” 1936, nr 151, s. 3.

długo, aby się przeżyć i zdegenerować – pisał<sup>40</sup>.

Będąc zwolennikiem sztuki komunikatywnej i historyzującej, Pruszkowski sytuował się też na biegunie przeciwnym wobec konstruktywistycznej awangardy, jego zdaniem przeintelektualizowanej i niezrozumiałej dla szerokiego ogółu odbiorców. Obce mu były zarówno jej laboratoryjne eksperymenty artystyczne, jak i głośne manifesty oraz utopijna wizja zurbanizowanego, zindustrializowanego i zuniformizowanego społeczeństwa. Nieakceptowalna była dla niego apologia rewolucyjnych zmian w sztuce, równie radykalnych jak przeobrażenia społeczne. „Czyż sztuka w ogóle naprawdę idzie naprzód? Wydaje mi się, że nie. Wątpię, czy ktokolwiek [...] będzie utrzymywał, że rzeźba najnowsza bije rzeźbę grecką, albo, że portret Modiglianiego bije portret Velázquez. Sztuka plastyczna się zmienia, wieki przynoszą pewne, minimalne zresztą, zdobycze, ale najwyższy poziom sztuk plastycznych stanowczo się obniża, i nic dziwnego, że życie zaczyna coraz bardziej uciekać od sztuki, ludzie mają dość haseł, walk na słowa” – podkreślał<sup>41</sup>. Z pionierami polskiej abstrakcji nie podjął jednak Pruszkowski rzeczowej polemiki na temat sztuki masowej – idei kluczowej zarówno dla konstruktywistów, jak i dla tradycjonalistów, choć całkiem inaczej przez obie strony rozumianej i interpretowanej. Nie zaangażował się w dyskusję z Władysławem Strzemińskim, który twierdził, że propagowana przez tradycjonalistów koncepcja sztuki pełni funkcję „zdobniczą” wobec oficjalnej polityki kulturalnej rządu, służy retoryce władzy (a tym samym jej legitymizacji), nie zaś gruntownej przebudowie społeczeństwa, którą postulowała awangarda<sup>42</sup>.

Także apologeti koloryzmu, przede wszystkim Tytus Czyżewski i Konrad Winkler, poddawali krytyce estetyczne założenia Pruszkowskiego, dostrzegając w nich anachronizm godzący w istotę i sens malarstwa<sup>43</sup>. Czyżewski ukuł dla uprawianego przez wychowanków profesora realizmu termin „konkubinatorstwo” estetyczne<sup>44</sup>. W ich pracach upatrywał „zimne pastisze” malarstwa holenderskiego, równie bezwartościowe jak wskrzeszająca stylistykę renesansu sztuka prerafaelitów, nazareńczyków i francuskich neoklasycystów<sup>45</sup>. Kategorię sztuki stosowanej odniósł do malarstwa „pruszkowiaków” Konrad Winkler<sup>46</sup>. Powrót

---

<sup>40</sup> Idem, *O wielką popularną sztukę*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 4, s. 4.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Władysław Strzemiński, *Hasło przeciw stabilizatorom sztuki*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 14, s. 2.

<sup>43</sup> Konrad Winkler, *Wystawa zbiorowa „Bractwa Św. Łukasza” w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, „Kurier Poranny” 1929, nr 333, s. 5.

<sup>44</sup> Tytus Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 2, s. 30.

<sup>45</sup> Idem, *Po wystawie pięciu stowarzyszeń*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 1, s. 4.

<sup>46</sup> Winkler, *Ostatnie wystawy*, „Pion” 1938, nr 51-52, s. 12.

„upiórów monachijskich” – znamiennej dla dziewiętnastowiecznego środowiska monachijskiego skłonności do ciemnych „sosów” będących antytezą impresjonistycznej palety, głosił Roman Zrębowicz<sup>47</sup>. O „kłątwie celibatu kolorystycznego” w odniesieniu do sztuki realistów spod znaku Pruszkowskiego pisał Roman Kołoniecki<sup>48</sup>. Oczywiście więc było, iż po zakończeniu II wojny światowej Pruszkowski został wymazany z pamięci swych antagonistów szukających własnej drogi w komunistycznej rzeczywistości, byłych „kapistów” i kolorystów zajmujących często prominentne pozycje na polskiej scenie artystycznej. Nie dziwi też, że zapadł się w niebyt dla wszelkich odłamów awangardy i abstrakcjonizmu skoncentrowanego na nowych definicjach sztuki i technologicznych innowacjach. Nie mógł przecież budzić sympatii (neo)awangardystów autor słów: „Strzemińskiego Władysława »Pejzaże łódzkie«, to moim zdaniem produkty mózgowej kalkulacji [...]. Kobro-Strzemińskiej »Kompozycje przestrzenne« wydają mi się (proszę mi darować) odpadkami z blachy przy wyrobie naczyń blaszanych”<sup>49</sup>. Ten brak respektu dla osiągnięć czołowych reprezentantów klasycznej awangardy zapewne przyczynił się do całkowitego wymazania nazwiska Pruszkowskiego z zasobów historycznej wiedzy rzeczników modernizmu. Wybitni koloryści znaleźli szybko swych monografistów; polski konstruktywizm stał się wystawienniczym materiałem „eksportowym”, intrygującym intelektualne elity Zachodniej Europy i Stanów Zjednoczonych. Dla proponowanej przez Pruszkowskiego formuły sztuki wolnej, zarówno od fascynacji czystą formą, jak i od wyraźnych zobowiązań politycznych, zabrakło miejsca w kreślonych *ex post* rozpoznaniach kulturowej mapy II RP. Warto jednak zastanowić się nad relacją między realizmami różnych orientacji, od realizmu socjalistycznego po „nową figurację”, a estetycznymi założeniami profesora.

Stworzoną przez Pruszkowskiego koncepcję „realizmu szlachtetnego” można zrekonstruować na podstawie publikowanych przez artystę, głównie na łamach „Gazety Polskiej”, recenzji z bieżących wystaw i omówienia wydarzeń kulturalnych. Jego spuścizna krytyczna, myśl o sztuce rozdrobniona na szereg artykułów, niescalona w zwartą teorię estetyczną uległa zapomnieniu<sup>50</sup>. Jako zagorzały przeciwnik dominacji sfery werbalnej – manifestów, komentarzy i traktatów – nad materią artystyczną, Pruszkowski nie aspirował do zbudowania koherentnego systemu estetycznego opartego na normach i kanonach, odrzucał

<sup>47</sup>Roman Zrębowicz, *Upiory monachijskie wracają...*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 11, s. 185-187.

<sup>48</sup>Roman Kołoniecki, *Heretyckie Bractwo*, „Pion” 1938, nr 10, s. 4.

<sup>49</sup>Pruszkowski, *Salon Plastyków w I.P.S. II*, „Gazeta Polska” 14.01.1936.

<sup>50</sup>Wybór tekstów krytycznych Pruszkowskiego zawiera publikacja Ireny Bal *Tadeusz Pruszkowski. Wybór pism* („Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych” 1989, z. 4). Praca magisterska A. Bogusz-Milkowskiej „Tadeusz Pruszkowski jako malarz, działacz, pedagog i publicysta” (Uniwersytet Warszawski 1970) nie ukazała się drukiem.

ideę artystycznej doktryny i aksjomatycznego wartościowania w sztuce. Stąd luźna koncepcja realizmu, terminu skądinąd trudnego do zdefiniowania<sup>51</sup>.

„Realizm” pozostał na gruncie sztuk plastycznych pojęciem niejednoznacznym, stosowanym w odniesieniu do szerokiej gamy artystycznych zjawisk – twórczych postaw, stylistycznych kategorii, formalnych wyróżników i ideologicznych przesłanek. Realizmowi przypisuje się rozmaite funkcje, odnajduje się go w różnych okresach, szkołach i środowiskach artystycznych jako fenomen wciąż powracający w zmodyfikowanej, zgodnie z duchem epoki, postaci. Na najwyższym poziomie uogólnień możemy więc przyjąć, bez odwoływania się do encyklopedycznych definicji, że termin „realizm” oznacza skupienie uwagi twórcy na otaczającej rzeczywistości – politycznej, społecznej, kulturowej, przedmiotowej bądź zjawisk naturalnych – po to, by tę relację – naśladowczą, odtwórczą, syntetyzującą, afirmatywną, krytyczną czy też ironiczno-prześmiewczą – wyrazić językiem sztuki. Olbrzymi potencjał rozwojowy realistycznej postawy trafnie uchwycił Jan Kleczyński, pisząc: „Realizm jest dobrą szkołą. Zostawiony wolnemu rozwojowi, bywa początkiem wszelkiej nowej sztuki, która od faktów zewnętrznych przechodzi do wrażeń, do psychiki, do marzeń – jednocześnie urabiając własną formę”<sup>52</sup>.

Koncepcja realizmu, jaką stworzył Pruszkowski, ujawnia przy bliższym oglądzie swe eklektyczne podłoże i synkretyczny charakter. Integralnym składnikiem „realizmu szlachetnego” były pojęcia gustu i smaku estetycznego. „Realizm umiarkowany”, jak to inaczej ujmował profesor, miał być daleki od weryzmu, a wymagany dystans w stosunku do rzeczywistości empirycznej miała zapewnić kultura malarska wynikająca z przyswojenia i przetworzenia muzealnych wzorów i form stylowych minionych epok. Smak estetyczny warunkował narodziny stylu opartego na trawestacji dawnych konwencji artystycznych.

Nie dziwi więc strategia wymazywania nazwiska Pruszkowskiego z historiografii sztuki podjęta przez ideologów socrealizmu, poszukujących rodzimych antenatów i swojskiego rodowodu dla zrównoważenia importu sowieckiej doktryny<sup>53</sup>. Z jednej strony rzecznicy socestetyki podtrzymali postulat malarstwa tematycznego o wysokim poziomie warsztatowym (znamienny dla międzywojennego neohumanizmu), z drugiej zaś przyjęli założenia dziewiętnastowiecznego realizmu proklamowanego w 1855 r. przez Gustave’a

---

<sup>51</sup> Podstawową analizę sposobów stosowania terminu „realizm” przeprowadziła Linda Nochlin w książce *Realism* (Harmondsworth 1971; polski przekład: *Realizm*, tłum. Wiesław Juszczak, Tomasz Przystępski, Warszawa 1974, s. 14-25).

<sup>52</sup> Kleczyński, *Szczegóły wystawy sowieckiej w I.P.S.*, „Kurier Warszawski” 1933, nr 71, s. 15.

<sup>53</sup> Strategiom decydentów realizmu socjalistycznego w zakresie kultury poświęcona jest książka Elżbiety Kal „*Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy*”. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego* (Słupsk 2010).



Courbeta, zrećnie dobudowując do swej postulatycznej „estetyki” stuletni rodowód. Courbetem i Milletem szczycili się jako protoplastami, wykorzystując ich programowe hasło *il faut être de son temps*, wyrażające imperatyw bezstronnego obrazowania realnego, współczesnego świata. Na płaszczyźnie teoretycznej swój ściśle skodyfikowany repertuar tematyczny wywiedli z ikonografii ukształtowanej we Francji w późnych latach 40. XIX w., obejmującej głównie motywy pracy i wizerunki proletariuszy. Społeczny radykalizm i lewicowe poglądy Courbeta (bardziej imputowane artyście przez takich szermierzy realizmu jak Pierre-Joseph Proudhon, niż jednoznacznie przez niego samego deklarowane) okazały się w tych zabiegach bardzo przydatne. Jednocześnie, w całkowitej sprzeczności z deklaracjami francuskich realistów, propagatorzy socrealistycznych norm zignorowali imperatyw deheroizacji „bohatera współczesnego życia” i „naiwności” widzenia (niezapośredniczonego przez estetyczne konwencje), sięgając do kanonów akademickiego obrazowania, idealizując postaci, aranżując i monumentalizując przedstawiane sceny. W myśl wyznawanej doktryny petryfikowali w swych kompozycjach modelowe obrazy współczesności, zamiast akcentować przypadkowość zdarzeń, jak to postulowali dziewiętnastowieczni naturaliści. Przypisując malarstwu funkcje dydaktyczne, zasadę „szczerości i uczciwości” zastąpili regułą wzmacniania retoryki władzy. W rzeczywistości schematyzm przyjętego repertuaru tematów i środków wyrazu uniemożliwił poszukiwanie „prawdy” zarówno w wymiarze etycznym, jak i epistemologicznym czy aksjologicznym. Wpisany w doktrynę sztuki propagandowej narodowy aspekt formy miał charakter czysto postulatyczny i wyczerpywał się na poziomie werbalnych deklaracji. Niemniej jednak socrealiści podkreślali swą przynależność do grona spadkobierców sztuki Józefa Chełmońskiego, Aleksandra Gierymskiego i Stanisława Lentza<sup>54</sup>, akcentowali warsztatowy kunszt, wzorowany na sztuce minionych epok, który miał osiągnąć wzorcowy twórca<sup>55</sup>. Dyrektywa ta była w istocie rzeczy bliska wymogom stawianym malarzom przez Pruszkowskiego. Zbieżności było znacznie więcej – to hasła sztuki tematycznej, komunikatywnej, demokratycznej i dostępnej „dla każdego”; to zwalczanie postimpresjonizmu i koloryzmu.

A jednak Pruszkowski został wykluczony z grona antenatów socestetyki, całkowicie wyeliminowany z konstruowanej od nowa po 1949 r. tradycji artystycznej. Podstawową

---

<sup>54</sup> Szczegółową analizę relacji między doktryną socrealizmu a sztuką lat 30. przeprowadził Wojciech Włodarczyk w książce *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954* (Paryż 1986, s. 53-63).

<sup>55</sup> Elżbieta Kal przywołuje w książce *Malarstwo gdańskie 1945-1959. Ludzie, słowa i obrazy* (Słupsk 2009) przykład wystawy kopii dawnych mistrzów zorganizowanej w ramach III Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie w 1950 r.: „kryterium mistrzostwa miało stać się jednym z elementów programu malarzy-profesorów z Sopotu, ich dialogu z socrealizmem” (ibidem, s. 45).

przesłanką taktyki, przyjętej wobec dziedzictwa profesora, były względy natury politycznej. Pruszkowskiego dyskredytowały powiązania z piłsudczykowsko-sanacyjnym rządem, ziemiańskie pochodzenie, legionowa przeszłość i przynależność do struktur Polski Podziemnej<sup>56</sup>. Jego antydoktrynerskie deklaracje, kategoryczne negowanie jakiegokolwiek normatywnego systemu w sztuce całkowicie go, w oczach wyznawców zasad realnego socjalizmu, kompromitowały. Jego postawę artystyczną deprecjonował też przywoływany wciąż kontekst „muzealny”, element autotelizmu, mówienia językiem malarstwa o tradycji sztuki europejskiej, ów pierwiastek kultury artystycznej, który był integralnym i nieodzownym składnikiem „realizmu szlachtetnego”. Socrealistyczny twórca, choć miał zespolić dziewiętnastowieczny realizm z akademickim idealizmem, nie mógł przecież formować swego gustu i oka w galeriach Paryża, Rzymu, Londynu czy Wiednia; przede wszystkim jednak nie miał oddawać w swej sztuce pierwiastków polskości.

A jednak kilku uczniów Pruszkowskiego, zwłaszcza Michał Bylina, Antoni Łyżwański i Jan Zamoyski<sup>57</sup>, znakomicie dostosowało się do norm socjestetyki; także Eugeniusz Arct, Edward Kokoszko, Włodzimierz Bartoszewicz i Mieczysław Szymański potrafili wytyczyć nowe tory swej kariery artystycznej, pedagogicznej i organizacyjno-administracyjnej w zmienionej rzeczywistości społeczno-politycznej PRL<sup>58</sup>. Gwiazdą

---

<sup>56</sup> Gmerkowi, którym Pruszkowski sygnował obrazy, przypisano w PRL masonski rodowód; dodatkowy asumpt do posądzania artysty o wolnomularskie afiliacje dała nazwa jednego z ugrupowań, któremu artysta patronował – Łoża Wolnomalarska. Aczkolwiek w wykonanych kolektywnie przez członków Bractwa św. Łukasza siedmiu obrazach historycznych zdobiących Salę Honorową polskiego pawilonu w Nowym Jorku w 1939 r., dostrzeżono natomiast element prekursorstwa względem działalności „szkoły sopockiej” z lat 50. (Ireneusz J. Kamiński, *Portrety awiatora*, „Kamena” 11.03.1971).

<sup>57</sup> Na wystawie *Plastycy w walce o pokój* zorganizowanej w Zachęcie w 1950 r. namalowany wspólnie przez Jana Zamoyskiego i Janusza Podoskiego portret Stalina zatytułowany *Chorąży pokoju* otrzymał II nagrodę (Kal, *Malarstwo gdańskie 1945-1959*, s. 47).

<sup>58</sup> Tradycję międzywojennej ASP próbowała wskrzesić założona w 1947 r. w Warszawie grupa Powiśle (nazwa ugrupowania nawiązywała do przedwojennej lokalizacji uczelni). Wstąpili do niej dawni profesorowie oraz absolwenci akademii, m.in. Eugeniusz Arct, Tadeusz Breyer, Edmund Bartłomiejczyk, Michał Bylina, Stanisław Ostoja-Chrostowski, Wojciech Jastrzębowski, Alfons Karny, Edward Kokoszko, Tadeusz Kulisiewicz, Bronisław Linke, Stefan Płużański, Janusz Podoski, Teresa Roszkowska i Mieczysław Szymański (Krystyna Zakrzewska, *Grupa Powiśle*, w: Aleksander Wojciechowski (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960*, Warszawa–Kraków–Gdańsk 1992). Mimo iż patronat nad pierwszą wystawą ugrupowania objęły czynniki rządowe (Michał Rola-Żymierski, minister obrony narodowej, oraz Stefan Dybowski, minister kultury i sztuki) nie zdołało ono zdobyć istotnej pozycji w życiu artystycznym, uwarunkowanym nowo powstałym porządkiem społeczno-politycznym. Dopiero urządzona w 1960 r. w warszawskiej Zachęcie prezentacja dorobku pedagogów i uczniów SSP/ASP pozwoliła na deklaratywne odwołanie się do programu nauczania akademii z lat 30. oraz do ideologii Bloku Zawodowych Artystów Plastyków (Edward Kokoszko, Kazimierz Orthwein, *Grupa artystów plastyków Powiśle, wystawa malarstwa, rzeźby, grafiki, ceramiki i tkanin*, Warszawa 1960). W latach 60. w Polsce, podobnie jak w krajach Europy Zachodniej oraz w Stanach Zjednoczonych, rozwinęły się rozmaite formuły realizmu, ideologicznie dalekie od postaw neohumanistów i tradycjonalistów lat 20. i 30. XX w., lecz

powojennej satyry polityczno-obyczajowej stał się Bronisław Wojciech Linke<sup>59</sup>. O ile Bylina, Zamoyski, Bartoszewicz i Łyżwański wzmacniali retorykę władzy Polski Ludowej, malując sceny historyczne, batalistyczne epizody, portrety przywódców i reprezentacyjne wizerunki działaczy politycznych, to Teresa Roszkowska, Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska i Irena Lorentowicz zneutralizowały presję socrealistycznej doktryny, poświęcając się głównie scenografii<sup>60</sup>; Mieczysław Szymański skupił się na projektowaniu tkanin. Antoni Michałakz kolei, uprawiając nadal malarstwo sakralne i realizując kościelne zamówienia, stracił twórczy rozmach; atmosfera PRL nie sprzyjała rozwojowi tego typu talentów. Poza tym szeregi wychowanków Pruszkowskiego znacznie się przerzedziły. W wojennej zawierusze życie stracili: Jan Gotard, Efraim i Menasze Seidenbeutlowie, Henryk Jaworski i Władysław Koch. Bolesław Cybis, Bolesław Baake, Eliasz Kanarek, Bernard Frydrysiak, Kazimierz Zielenkiewicz i Feliks Topolski wyemigrowali, by kontynuować działalność artystyczną poza krajem. Grono „pruszkowiaków” uszczuplili już w latach 30. Jeremi Kubicki i Jan Wydra, umierając z powodu psychicznego i fizycznego wycieńczenia. Pamięć o profesorze natomiast przeniosła się po 1942 r. w sferę prywatności, osobistych wspomnień i anegdotycznych opowiadań.

W 1961 r. do utworzonej przez Helenę i Juliusza Krajewskich Grupy Malarzy Realistów przystąpił Łyżwański<sup>61</sup>. Nowe ugrupowanie, otoczone państwowym mecenatem i stanowiące na scenie artystycznej przeciwwagę dla awangardowych tendencji, szybko zyskiwało nowych członków. Zarówno eksponowane na dorocznych wystawach prace, jak i toczące się przy ich okazji dyskusje z udziałem twórców, krytyków i historyków sztuki dowiodły, iż sposób pojmowania terminu „realizm” był bardzo zróżnicowany<sup>62</sup>. Szeroki nurt

---

także opierające się niekiedy na parafrazowaniu i pastiszowaniu dawnych arcydzieł oraz konwencji przedstawieniowych (Michael Archer, *Art Since 1960*, wyd. 3, London 2015, s. 11-38).

<sup>59</sup>Anna Manicka, *Bronisław Wojciech Linke (1906-62)*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991; eadem, *Wstrętni strażnicy ducha ludzkości. Turpistyczny aspekt przedwojennej twórczości Bronisława Wojciecha Linkego (cykle „Wojna i Miasto”, 1932-1939)*, w: Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, Kraków 2011, s. 141-148.

<sup>60</sup>Teresa Roszkowska 1904-1992. *Obrazy i scenografia*, kat. wyst., Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Muzeum Narodowe w Warszawie, Kazimierz Dolny 2002.

<sup>61</sup>Artystyczna genealogia Krajewskich, czołowych przedstawicieli doktryny socrealizmu, różniła się diametralnie od międzywojennej orientacji Łyżwańskiego; należeli oni w latach 1934-1937 do lewicowego ugrupowania Czapka Frygijska uprawiającego sztukę propagandowo-agitacyjną. Ideologiczne postawy Krajewskich i Łyżwańskiego uległy zbliżeniu w latach 50. Na temat utworzonej przez Krajewskich Grupy Malarzy Realistów por. Michał Jachula, *Grupa Malarzy Realistów*, w: Małgorzata Kitowska-Łysiak, Ryszard Kasperowicz, Marcin Lachowski, Lechosław Lameński (red.), *Figury i figuracje. Materiały LIV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin 20-22.10.2005*, Warszawa 2006, s. 321-330.

<sup>62</sup>Zbigniew Florczak, *Wystawa 25 malarzy realistów*, „Przegląd Artystyczny” 1963, nr 1, s. 3-14; Zbigniew Klaczyński, *Dyskusja*, „Przegląd Artystyczny” 1964, nr 1, s. 3-12; idem, *Malarstwo opętane*, „Przegląd Artystyczny” 1965, nr 3, s. 15-22; *Realiści o realizmie*, „Przegląd Artystyczny” 1964, nr 1, s. 13-18; *Dyskusja*

realizmu obejmował na równi ugrzeczniony weryzm sztuki Krajewskich, syntetyzującą stylistykę „szkoły sopockiej”, malarską parabolizację Ryszarda Skupina, postimpresjonistyczną manierę Włodzimierza Zakrzewskiego i Aleksandra Winnickiego, prymitywizujące obrazy Mieczysława Baryłki, dekoracyjność płócien Wiesława Garbolińskiego, lakoniczność obrazowania Benona Liberskiego oraz indywidualistyczne wizje Jerzego Krawczyka, Janusza Kaczmarskiego i Włodzimierza Panasa. W obrębie języka plastycznego realizmu lat 60. mieściła się więc groteskowa deformacja i zintensyfikowana ekspresja, poetyka nadrealizmu i metaforyka. Na biegunie przeciwnym wobec idei odtwarzania społeczno-politycznych realiów plasowały się ambicje snucia uniwersalizowanej refleksji nad ludzką kondycją i egzystencją<sup>63</sup>. Sztukę realistyczną, pozbawioną jednorodnej wykładni ideowej, wspólnego mianownika morfologicznego i skodyfikowanych wyróżników formalnych, definiowano różnorodnie. Wypośrodkowaniem rozmaitych opinii było stanowisko Zbigniewa Klaczyńskiego utrzymującego, że „realizm to sztuka, która w czytelny (intersubiektywny) sposób wyraża postawę artysty wobec otaczającej go historycznej, społecznej i przedmiotowej rzeczywistości. [...] Realizm jest w gruncie rzeczy procesem drażnienia rzeczywistości, docierania do jej wielorakich i niewyczerpanych prawd i nic dziwnego, że rodzi rozmaite programy artystycznego działania, przyciągając różne indywidualności twórcze o różnych dyspozycjach psychicznych”<sup>64</sup>.

W morfologicznej i wyrazowej niejednorodności realizmu lat 60. powracał niejako rys znamieny dla zainicjowanego przez Pruszkowskiego „realizmu szlchetnego” – formuły bardzo pojemnej, obejmującej zarówno ewokowany w obrazach Bolesława Cybisa niepokój i mistycyzm religijnych scen Antoniego Michalaka, jak i poetykę groteski Jana Gotarda, dekoracyjną manierę Jeremiego Kubickiego i skrajny weryzm Bernarda Frydrysiaka. W obszar „umiarkowanego realizmu” wpisywała się także wysmakowana kolorystyka martwych

---

na wystawie *realistów*, „Przegląd Artystyczny” 1965, nr 3, s. 3-14; *Dyskusja na IV wystawie realistów*, „Przegląd Artystyczny” 1966, nr 4, s. 9-23; *Dyskusja na V wystawie realistów*, „Przegląd Artystyczny” 1967, nr 4, s. 3-12; Olgierd Błażewicz, *Realizmu program na dziś i na jutro*, „Przegląd Artystyczny” 1968, nr 4, s. 3-11.

<sup>63</sup> Twórcze postawy i dążenia artystów skupionych wokół Krajewskich, niezależnie od tego, jak daleko odbiegały od socrealistycznej ortodoksji, były nieporównywalne z koncepcjami „nowego realizmu”, jaki zrodziły się w Paryżu pod koniec lat 50. Grupa francuskich twórców kontestujących abstrakcjonizm, ochrzczonych przez Pierre’a Restany’ego mianem *Nouveaux Réalism*, tworzyła w istocie rzeczy sztukę awangardową, w której centrum usytuowano przedmiot jako wytwór wysoko uprzemysłowionej i zurbanizowanej cywilizacji. Krytycyzm wobec technologicznych zdobyczy i konsumpcjonizmu współczesnego społeczeństwa, jakiemu dawali wyraz César, Arman, Klein, Hains, Villeglé, Tinguely, Spoerri, Raysse, Dufrière, Rotella, Niki de Saint Phalle, Gérard Deschamps i Christo, znalazł oddźwięk wśród neodadaistów nowojorskich, Warhola, Rosenquista i Lichtensteina, którzy zainicjowali nurt pop-artu. Rozwijającemu się po obu stronach Pacyfiku ruchowi, w ramach którego postulowano nową relację twórcy z otaczającą go rzeczywistością, odnowę języka plastycznego i sztuki tematycznej, patronował Marcel Duchamp.

<sup>64</sup>Klaczyński, *Dyskusja*, s. 3.

natur braci Seidenbeutłów i migotliwość tkanki malarskiej na płótnach Eugeniusza Arcta, prymitywizująca stylizacja Teresy Roszkowskiej i napięcie obsesyjnej wyobraźni Bronisława Linkego<sup>65</sup>. Tę różnorodność indywidualnych stylistyk i różnorodność malarskich konwencji zakładał programowo Pruszkowski, który zarówno w sposobie nauczania, jak i w refleksji nad sztuką wolny był od apriorycznych założeń. Głosząc zasadę estetycznego pluralizmu, ograniczył jednak swą praktykę artystyczną i aktywność dydaktyka do obszaru sztuki figuratywnej, szanując przedmiotową solidność form i ekspresję ludzkiej postaci. To właśnie rozwój „nowej figuracji” w latach 70., sztuki nastawionej na obserwację człowieka i krytycznej wobec społecznych zjawisk, pobudził zainteresowanie historyków i krytyków sztuki „pruszkowiakami” i ich mentorem. Wyostrzony realizm i interwencjonistyczna treść obrazów Marka Sapetty, Wiesława Szamborskiego i członków grupy „Wprost” – Leszka Sobockiego, Zbyluta Grzywacza, Jacka Waltosia i Macieja Bieniasza – przywoływały z pamięci kompozycje międzywojennych neorealistów, choć bardziej ze względu na zainteresowanie toposami ludzkiej egzystencji niż na stylistyczne konwencje.

Serię wystaw prezentujących spuściznę „realizmu szlacheckiego” otwierała w 1970 r. ekspozycja prac Bolesława Cybisa, Jana Gotarda i Bronisława Linkego w Muzeum Okręgowym w Toruniu zorganizowana przez Andrzeja Ściepuro. Ściepuro kontynuował eksplorację tego zapomnianego obszaru sztuki, pokazując kolejno malarstwo Antoniego Michalaka (1971) i Czesława Wdowiszewskiego (1972) oraz dopełniając ekspozycje prasowymi komentarzami<sup>66</sup>. W 1972 r. odbył się retrospektywny pokaz twórczości Jana Zamoyskiego w warszawskiej Zachęcie. Rok 1973 przyniósł aż trzy wystawy – prezentacje artystycznego dorobku Pruszkowskiego w lubelskim Muzeum Okręgowym i Muzeum Kazimierza Dolnego oraz ekspozycję *W kręgu Tadeusza Pruszkowskiego* także urządzoną w muzeum kazimierskim<sup>67</sup>. „Odkryte” w 1923 r. przez „pruszkowiaków” nadwiślańskie

---

<sup>65</sup> Niejednorodność artystycznych postaw „pruszkowiaków” analizowali szczegółowo krytycy w okresie międzywojennym, zarówno zwolennicy tradycjonalistycznych nurtów (Stanisław Rogoyski, *Malarstwo na Salonie Bloku Z.A.P.*, „Plastyka” 1936, nr 3-4, s. 240-243), jak i rzecznicy koloryzmu (Czyżewski, *Szkoła Warszawska się zbroi*, „Kurier Polski” 1939, nr 59). Na temat różnorodności plastycznych idiomów w obrębie Szkoły Warszawskiej por. Iwona Luba, *Szkoła Warszawska 1929-1939. Przyczynek do badań nad ugrupowaniami artystycznymi w Polsce międzywojennej*, „Ikonotheka” 1996, t. 10, s. 128-132. Indywidualne style artystyczne „pruszkowiaków” zostały omówione w rozdziale *Meandry neorealizmu*.

<sup>66</sup> Andrzej Ściepuro, *Wystawa dzieł Bolesława Cybisa, Jana Gotarda oraz Bronisława Linkego*, „Przegląd Artystyczny” 1971, nr 3; idem, *Świat konkretny*, „Polska” 1972, nr 5; idem, *Wystawa dwóch „Łukaszowców” w Toruniu*, „Przegląd Artystyczny” 1973, nr 4.

<sup>67</sup> *Wystawa malarstwa Tadeusza Pruszkowskiego 1888-1942*, kat. wyst., Muzeum Kazimierza Dolnego, Kazimierz Dolny 1973; *Tadeusz Pruszkowski, malarstwo. Wystawa ogólnopolska w 30 rocznicę śmierci*, kat. wyst., Muzeum Okręgowe w Lublinie, Lublin 1973.; *Wystawa malarstwa w kręgu Tadeusza Pruszkowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, kat. wyst., Muzeum Kazimierza Dolnego, 1973.. Muzeum

miasteczko przypominało ponownie ich twórczość w 1988 r., w setną rocznicę urodzin mistrza, wystawą *Pruszkowski i jego uczniowie. Portrety i autoportrety*. Najważniejsza dla procesu odzyskiwania pamięci o międzywojennych tradycjonalistach była jednak warszawska ekspozycja *Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego* zorganizowana w 1978 r. przez kuratora Muzeum Narodowego w Warszawie Jerzego Zanozińskiego<sup>68</sup>. I znów, podobnie jak w okresie międzywojennym, ożył spór wokół zainicjowanej przez Pruszkowskiego formuły realizmu. Część krytyki uznała, że ekspozycja uzmysłowiła istnienie tego obszaru polskiej sztuki, który modernistyczna optyka zepchnęła w odchłań niebytu<sup>69</sup>. Wskazywano, że prezentacja skorygowała kulturowy obraz międzywojennych dekad oparty na komplementarności nurtów koloryzmu i radykalnej awangardy<sup>70</sup>.

Brak programowej dyscypliny wśród wychowanków Pruszkowskiego zaatakował natomiast Andrzej Osęka w artykule pod znamienym tytułem *Rehabilitowanie*<sup>71</sup>. W sztuce uczniów profesora dostrzegł Osęka martwą konwencję stylistyczną, a w ich postawach artystycznych ksenofobię i „lojalistyczno-prawicowy bagaż intelektualny”<sup>72</sup>. Przypisał im tym samym przynależność do konkretnej opcji politycznej, czego ich mistrz, mentor i opiekun świadomie unikał, mimo iż sam uległ kulturotwórczej euforii prorządowych sfer<sup>73</sup>. Artystyczne dążenia Pruszkowskiego różniły się zdecydowanie od programowych założeń wileńskiego Cechu św. Łukasza i krakowskiego Zrzeszenia Uczniów Akademii Sztuk Pięknych „Złoty Róg” – ugrupowań o nacjonalistycznym profilu ideowym, opierających się na tradycji gotyckiego malarstwa cechowego i kanonach renesansu oraz na sztuce ludowej<sup>74</sup>.

---

Kazimierza Dolnego przypominało ponownie twórczość Antoniego Michalaka w 1975 r. W tym samym roku odbyła się monograficzna wystawa Antoniego Łyżwańskiego w warszawskiej Zachęcie oraz pokaz dorobku Aleksandra Jędrzejewskiego we wrocławskim BWA. W 1978 r. w galerii Zachęty zaprezentowane zostało malarstwo Michała Byliny i Eugeniusza Arcta. Ostatecznie pozycję „pruszkowiaków” w polskiej historiografii sztuki umocniła przekrojowa ekspozycja *Sztuka wszędzie* zorganizowana przez warszawskie Muzeum ASP w gmachu Galerii Narodowej Zachęta w 2012 r. (wystawie towarzyszył wyczerpujący katalog: Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk (red.), *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1944*, Warszawa 2012).

<sup>68</sup> *Malarze z kręgu Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Loża Wolnomalarska, Grupa Czwarta*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978.

<sup>69</sup> Wojciech Skrodzki, *Bractwo dobrego malowania*, „Więź” 1979, nr 4, s. 113; Anna M. Linke, *Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego*, „Polityka” 1978, nr 43, s. 10.

<sup>70</sup> Jolanta Wyleżyńska, *Jeszcze jedna prawda o sztuce XX-lecia*, „Literatura” 1978, nr 42, s. 13; eadem, *Sztuka uczniów T. Pruszkowskiego*, „Twórczość” 1979, nr 1, s. 157-158.

<sup>71</sup> Andrzej Osęka, *Rehabilitowanie*, „Kultura” 1979, nr 7, s. 16.

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> Andrzej Chojnowski, *Koncepcja polityki narodowościowej rządów polskich w latach 1921-1939*, Wrocław 1979.

<sup>74</sup> Analogie ideowe pomiędzy statutem Cechu św. Łukasza a Deklaracją Obozu Wielkiej Polski wskazał Dariusz Konstantynów (*Wileński „Cech św. Łukasza” (1927-1933) i jego ideologia*, w: Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz (red.), *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789-1950*, Warszawa 1998, s. 199-

Jeszcze większy dystans dzielił profesora od owładniętego słowianofilską manią Stanisława Szukalskiego, przywódcy Szczepu Szukalszczyków Herbu Rogate Serce. W ramach prowadzonej przez niego w Twórcowni Stacha z Warty Szukalskiego działalności pedagogicznej, wykluwała się nacjonalistyczna ideologia, której kulminacją stała się idea Neuropy (organizmu tożsamego z Paneuropą o obszarze wykluczającym Anglię, Francję, Niemcy i Włochy) z centrum polityczno-gospodarczym ulokowanym w Polsce<sup>75</sup>. Pruszkowski nie był z pewnością orędownikiem sztuki agitacyjnej, podporządkowanej partyjno-politycznym ideologiom. Propagandową, „fatyczną” funkcję sztuki pojmował jako ekspresję mocnej, prężnej państwowości zawartą w monumentalnych realizacjach plastycznych o dekoracyjno-historycznym charakterze. Zespolona z życiem społecznym sztuka miała, w jego rozumieniu, dać wyraz epokowym przemianom w dziejach narodu i tylko w tym zakresie miała budzić polityczne konotacje. Promowana przez Pruszkowskiego idea mecenatu państwowego miała także pragmatyczne podłoże, wpisując się w rozprzestrzeniającą się szybko w Europie lat 30. ideę finansowego wsparcia dla artystów ze strony rządowych agend i instytucji<sup>76</sup>. W czasach pogłębiającego się kryzysu ekonomicznego profesor korzystał ze swej uprzywilejowanej pozycji na polu kultury w celu pozyskania dla swych uczniów i współpracowników rządowych zamówień oraz możliwości wystawienniczych w kraju i za granicą. To dla „pruszkowiaków” wielką szansą stały się realizacje dekoracji ściennych na transatlantykach „Piłsudski” (1934-1935)<sup>77</sup> i „Batory”

---

209). Por. *Deklaracja Obozu Wielkiej Polski*, w: *Obóz Wielkiej Polski*, Warszawa 1927, s. 199. Na temat studenckiego zrzeszenia Złoty Róg por. Józef Dutkiewicz, Jadwiga Jeleniewska-Ślesińska (red.), *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895-1939*, t. 2, Wrocław 1969, s. 217-218. Analizę programu ideowego ugrupowania przeprowadziła Małgorzata Sobieraj (*Tradycja i „kwestia polska”*. Złoty Róg – próba rekonstrukcji programu, w: *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Łódź, listopad 1979*, Warszawa 1981, s. 261-274. Zagadnienie zaangażowania prawicowych partii politycznych w sferę kultury przedstawiła Joanna Sosnowska (*Sztuka w oczach polskiej prawicy do 1939 roku*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, t. 46, z. 4, s. 186-187).

<sup>75</sup> Na temat biografii Szukalskiego, jego założeń ideowych i działalności artystycznej por. Lechosław Lameński, *Szczep Rogate Serce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1974, nr 3, s. 303-322; idem, *Stanisław Szukalski – życie i twórczość*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1976, nr 4, s. 308-328; idem, „*Twórcownia*” *Stacha z Warty Szukalskiego*, w: Anna Gogut (red.), *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica kwiecień 1988*, Warszawa 1991, s. 131-144; idem, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.

<sup>76</sup>Por. rozdz. *Zwrot ku przeszłości*.

<sup>77</sup> Pierwszy polski transatlantyk m/s Piłsudski był postrzegany jako emblemat nowoczesnej gospodarczo i ekonomicznie Polski oraz wizytówka polskiej kultury (Lech Niemojewski, *M/s „Piłsudski” – katalog dzieł architektury, rzeźby, malarstwa i grafiki na polskim statku oceanicznym*, Warszawa 1935). Do dekoracji wnętrz zaangażowano ponad 70 artystów, głównie za środowiska warszawskiego. Nadzór nad pracami sprawowała Podkomisja Artystyczna afiliowana przy Komisji Nadzorczej Budowy Polskich Statków Oceanicznych; przewodniczył jej Wojciech Jastrzębowski. Budowa statku i duża część prac dekoratorskich odbywała się we włoskiej stoczni Monafalcone (Wojciechowski (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1915-39*, s. 331).

(1934-1935)<sup>78</sup>, w Wojskowym Instytucie Geograficznym w Warszawie (1934-1938) i w sali widowiskowej gimnazjum polskiego im. Józefa Piłsudskiego w Gdańsku (1938); to oni uczestniczyli w zdobieniu pawilonu polskiego na wystawie *Sztuka i technika* w Paryżu w 1937 r.; to im powierzono wykonanie zespołu siedmiu malowideł historycznych do sali honorowej pawilonu polskiego na wystawie światowej w Nowym Jorku w 1939 r.<sup>79</sup>

Wychowankowie Pruszkowskiego brali ponadto udział w wielu zagranicznych prezentacjach polskiej sztuki: w Genewie (1931), Nowym Jorku (1933), Moskwie (1933), Wenecji (1934), Rapperswilu (1936), Amsterdamie (1936), Pittsburgu (1937, 1938), Sztokholmie (1939) i Londynie (1939). Wielki sukces odnieśli w 1929 r. podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu, gdzie dziewięciu spośród 10 uczestniczących w ekspozycji „lukaszowców” zdobyło złote medale. Ich sztuka była postrzegana jako upostaciowanie polskości. Czy rzeczywiście nim była, pozostaje kwestią otwartą. Pruszkowski nie zdołał bowiem jednoznacznie określić morfologicznych i ekspresyjnych wyróżników sztuki narodowej, precyzyjnie wskazać kryteriów oceny pierwiastka „polskości” w sztuce. Zdając sobie sprawę, jak można sądzić, z płynności tego rodzaju kategoryzowania, hasło „stylu narodowego” zastąpił ideą „polskiej szkoły malowania”.

Podjęta przez Osękę próba upolitycznienia sztuki „pruszkowiaków” zyskała jeszcze bardziej paradoksalny wymiar na skutek skojarzenia z *Neue Sachlichkeit* – nurtem „o zdecydowanie lewicowym zabarwieniu”, jak zauważył krytyk<sup>80</sup>. Polemika na temat relacji między sztuką „realizmu szlachetnego” a poetyką Nowej Rzeczowości rozgorzała wśród polskich badaczy w 1980 r.<sup>81</sup> Teresa Grzybkowska dostrzegła wówczas bliskie koligacje

---

<sup>78</sup>Zofia Czasznicka, *M/S „Barory”*, „Plastyka” 1936, nr 4, s. 268-289.

<sup>79</sup> Na temat udziału poszczególnych artystów w tych realizacjach por. podrozdz. *Meandry realizmu oraz Malarstwo historyczne*.

<sup>80</sup>Osęka, *Rehabilitowanie*.

<sup>81</sup> Luźne asocjacje z poetyką *Neue Sachlichkeit* pojawiały się już w recenzjach międzywojennych, omawiających twórczość „lukaszowców”, szczególnie po wystawie współczesnej sztuki niemieckiej urządzanej w 1929 r. w warszawskiej Resursie Obywatelskiej (Rogoyski, *Malarstwo na Salonie Bloku Z.A.P.*, s. 235; Wallis, *Bractwo św. Łukasza*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 11, s. 7). Ekspozycja ta miała podkreślać rdzenny charakter sztuki niemieckiej wolnej od francuskich wpływów. Komisarz wystawy, znany niemiecki krytyk Alfred Kuhn propagował w Polsce nurt Nowej Rzeczowości, publikując artykuły *Nowa sztuka w Niemczech* („Wiadomości Literackie” 1929, nr 1) oraz *Stanowisko Niemiec w nowszej sztuce europejskiej* („Sztuki Piękne” 1929, nr 2, s. 55-64). Pokrewieństwo *Neue Sachlichkeit* i polskiego nowego realizmu podkreślił Kuhn w książce *Die Polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart* (Berlin 1930). Niechętnie natomiast odniósł się do stylizatorskich tendencji Nowej Rzeczowości recenzujący ekspozycję 1929 r. Mieczysław Sterling. „Neorealiści niepokoją bardziej może niż niepokoił ekspresjonizm. [...] Ale stylizacja – to najczęściej śmierć. W neorealizmie Kanoldta czy Heisego jest załazek stylizacji, jakiej nie ma w sztuce Utrilla. Neorealizm Utrilla jest nową formą widzenia świata, neorealizm Niemców (*neue Sachlichkeit*) – nową formą konstruowania rzeczywistości. Utrillo bezwiednie tworzy nowe wartości, Kanoldt je zaledwie rozwija” – pisał polski krytyk (*Wystawa współczesnej sztuki niemieckiej w Warszawie*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 13, s. 3).



polsko-niemieckie, wskazując w malarstwie kilku uczniów Pruszkowskiego zapożyczenia z prac niemieckich neorealistów<sup>82</sup>. Sergiusz Michalski, przeciwnie, opowiedział się za ogólnymi zbieżnościami natury morfologicznej, zaznaczając, iż „łukaszowcom” brakowało zacięcia do społeczno-politycznej satyry znamiennej dla twórców lewego skrzydła *Neue Sachlichkeit*<sup>83</sup>. Antyparyskie nastawienie niemieckich i polskich neorealistów, zakorzenienie w tradycji renesansu, narracyjność obrazowania, plastyczność i linearyzm przedstawionych form rzeczywiście prowokują do snucia analogii i zachęcają do prowadzenia komparatystycznych studiów. Kompozycyjne i formalne podobieństwa między obrazami Jana Zamoyskiego i Bolesława Cybisa oraz Alexandra Kanoldta i Geoga Schrimpf’a wydają się jednak efektem sięgania do tych samych prototypów, do wzorów, które dostarczała sztuka renesansowej Europy, nie zaś skutkiem bezpośredniego oddziaływania Nowej Rzeczowości na polskich twórców.

Sam Pruszkowski z pewnością nie dostrzegł istotnego punktu odniesienia dla swych koncepcji estetycznych we współczesnych Niemczech. Bliższe mu były obrazy Albrechta Dürera, Hansa Holbeina i Lucasa Cranacha niż Kanoldta i Schrimpf’a. Podobnie jak Niemcy, sięgał natomiast do tradycji włoskiego *quattrocento*; podobnie też łączył w swej synkretycznej wizji malarskiej renesansowe dziedzictwo Południa i Północy. O ile jednak niemieccy neorealiści poszukiwali głownie więzi łączącej Germanię z Italią, o tyle Pruszkowski rozszerzył artystyczny dialog Polaków z innymi kręgami kulturowymi o sztukę Hiszpanów, Holendrów i Flamandów. Iwona Luba w swej książce *Dialog nowoczesności z tradycją* dostrzegła w „łukaszowcach” spadkobierców nazareńczyków, podkreślając zarazem, iż lata 20. i 30. przyniosły w Niemczech odrodzenie zainteresowania twórczością wczesnych romantyków<sup>84</sup>. Nie sposób nie zgodzić się z tą tezą, zważywszy na neomediewistyczny rys obu bractw, ich atencję dla cechowej organizacji pracy, kult rzemiosła i uwielbienie dla wczesnorenesansowych Włoch, by wymienić tylko najważniejsze, upodabniające je do siebie elementy. Niemniej jednak twórczość „łukaszawców” miała bardziej synkretyczny charakter niż kompozycje nazareńczyków, gdyż asymilowała także artystyczną tradycję szeroko

---

<sup>82</sup> Teresa Grzybkowska, *Nowa Rzeczowość i jej polskie refleksy*, w: Anna Marczak-Krupa (red.), *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa październik 1980*, Warszawa 1982, s. 77, 80, 86-87. Tę koncepcję interpretacyjną autorka zachowała w eseju *Bolesław Cybis w kręgu europejskich inspiracji. Od nowej rzeczowości do Balthusa*, w: Anna Prugar-Myślik (red.), *Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 37-41.

<sup>83</sup> Sergiusz Michalski, *Nowa Rzeczowość – ikonografia, funkcje, historia recepcji*, w: Marczak-Krupa (red.), *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, s. 70-71.

<sup>84</sup> Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, s. 167-171.

rozumianej północnej Europy XV–XVII w.

Iwona Luba wskazała inny jeszcze kierunek artystycznych oddziaływań na „lukaszowców”, wiążąc estetyczne założenia Pruszkowskiego ze sztuką petersburskich neoakademików, Aleksandra Jakowlewa i Wasilija Szuchajewa; rolę pośrednika w tych relacjach przypisała Ludomirowi Sleńdzińskiemu, który podobnie jak Jakowlew i Szuchajew, wywodził się z pracowni Dymitra Kardowskiego<sup>85</sup>. Tymczasem w neoklasycystycznej sztuce kręgu Sleńdzińskiego widział Pruszkowski jedynie martwą formułę akademickiej poprawności<sup>86</sup>. Jako koneser sztuki dawnych mistrzów, doskonale zorientowany w artystycznych trendach współczesnej Italii, nie mógł nie zauważyć, iż schematyczny klasycyzm Sleńdzińskiego nie dorównuje trawestacjom renesansowych wzorów w malarstwie tej miary neoklasycystów, co Carlo Carrà i Giorgio de Chirico (który wileńskiego twórcę niewątpliwie inspirował)<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup>Ibidem, s. 158-160, 162-163. Autorka dostrzegła związek między założonym przez Kardowskiego i jego uczniów w 1917 r. Cechem św. Łukasza i warszawskim Bractwem św. Łukasza, ze względu na nawiązującą do rzemieślniczego cechu strukturę organizacyjną obu ugrupowań (ibidem, s. 139, 159-160, 163-164). Cech św. Łukasza Stowarzyszenie Młodzieży Akademickiej Uniwersytetu im. Stefana Batorego, odwołujący się do średniowiecznych wzorów i rodzimej tradycji cechowej, działał także od 1927 r. w Wilnie (Dariusz Konstantynów, *Wileński „Cech św. Łukasza” (1927-1933) i jego ideologia*, s. 199-209). Jednak poza Petersburgiem i Wilnem podobnie zorganizowane grupy artystyczne powstawały w latach 20. także w innych ośrodkach Europy (Amsterdam, Schreiberhau) opanowanej nostalgią za przeszłością i kultem solidnego rzemiosła; na temat neomediewizmu w kulturze polskiej i europejskiej pierwszych trzech dekad XX w. por. Alina Brodzka, *Poszukiwanie ciągłości w przemianach: próby ocalenia wartości współtworzących tradycje kultury*, w: Brodzka, Helena Zaworska, Stefan Żółkiewski (red.), *Literatura polska 1918-1975*, t. 1, Warszawa 1975, s. 600-631.

<sup>86</sup> Negatywny stosunek do twórczości Sleńdzińskiego i jego kręgu artystycznego wyrażał też związany z Blokiem ZAP Tadeusz Cieślewski syn, który podkreślał: „Nie potrzebuję dodawać, że malarstwo P. P. Sleńdzińskich niewiele istotnie ma wspólnego z moimi ideałami Sztuki, w której by się »duch polski raz wreszcie wytłumaczył«” (Zbiory Specjalne IS PAN, Archiwum Bloku ZAP, 1351-I, II). Bardziej radykalna krytyka płynęła ze strony Konrada Winklera, który utrzymywał, że „sztuka Sleńdzińskiego zdradza niestety wyraźne pokrewieństwo z klasycyzmem z drugiej ręki: »made in Petersburg«, całkowicie skostniałym w bezdusznej kompilacji antycznej formy. [...] Epigoński klasycyzm wileński jest również marnym przedrzeźnianiem klasycyzmu włoskiego, jest fałszowaniem bóstwa na własny rachunek. Wieje od niego przejmujący chłód śmierci. Od włoskiego pierwowzoru dzieli go cała przepaść – dzieli go właśnie to, co jest istotą klasycyzmu włoskiego. [...] Sztuka prof. Sleńdzińskiego i jego »szkoły« jest anachronizmem, jest nieporozumieniem” (*Wilno, gdzie twoje malarstwo*, „Pion” 1937, nr 46, s. 3). Nasilający się w latach 30. krytycyzm wobec wileńskiego neoklasycyzmu przeszedł Dariusz Konstantynów (*Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*, s. 167-188). Należy ponadto zauważyć, że choć środowisko wileńskich neoklasycystów upatrywało w warszawskim Cechu św. Łukasza sprzymierzeńca w dążeniu do przywrócenia klasycznego ładu w sztuce, to Stanisław Woźnicki krytykował Pruszkowskiego za brak ściśle usystematyzowanej i konsekwentnie realizowanej metody nauczania (ibidem, s. 127-128).

<sup>87</sup> Na temat nawiązań Sleńdzińskiego do sztuki z kręgu „Valori Plastici” por. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją*, s. 140-143. Konstantynów, analizując twórczość artysty, wskazał analogię wileńskiego neoklasycyzmu z nurtem *Novecento Italiano* (*Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*, s. 138-149, 166).

II. 476. Ludomir Sleńdziński, *Portret Heleny Dobrowolskiej*, 1926

Z włoską sceną artystyczną był blisko związany Mieczysław Treter<sup>88</sup>. Jako naczelny propagator polskiej sztuki na Biennale w Wenecji, wsłuchiwał się w głosy włoskich krytyków sztuki głoszących triumf *italianità*, *mediterraneità*, *latinità* i *romanità*. Współczesną refleksję krytyczno-teoretyczną w Italii znał dobrze także współpracujący z Treterem Pruszkowski, który w 1934 r. recenzował weneckie biennale oraz uczestniczył w międzynarodowej konferencji poświęconej dwóm zasadniczym tematom: „Sztuka współczesna i rzeczywistość” oraz „Sztuka i państwo”. Profesor wprawdzie nie zachwycał się współczesną sztuką włoską oglądaną na ekspozycji, podobnie zresztą jak dorobkiem innych „szkół narodowych” tam prezentowanych, lecz niezatarte piętno w jego pamięci pozostawiła kultywowana w Italii tradycja artystyczna. Jego eklektyczną wizję sztuki jako emanacji rodzimej tradycji można więc zasadnie zestawić z rozwijającą się we Włoszech myślą o sztuce, wraz z jej wewnętrznymi ambiwalencjami i sprzecznościami.

Faszystowski reżim nie rozszerzył swego totalitarnego charakteru na sferę kultury; rząd Benito Mussoliniego nie sformułował ikonograficznych i stylistycznych wymogów dla propaństwowych artystów – takie przekonanie panowało wśród wielu polskich animatorów kultury. *De facto* pod sztandarami włoskiego szowinizmu panował estetyczny pluralizm w interpretacji łańciskiego dziedzictwa, współistniały różne odmiany neoklasycyzmu, realizmu, modernizmu, prymitywizmu, ekspresjonizmu i abstrakcji<sup>89</sup>. Il Duce nie postulował i nie popierał tworzenia oficjalnego stylu w dziedzinie sztuk plastycznych. Do późnych lat 30. włoska sztuka funkcjonowała w sferze uprzywilejowanej, której zarządcy uważali, że cechy morfologiczne są ważniejsze niż propagandowy temat. W *Manifesto della pittura murale* Mario Sironi znaczył, że sztuka jest instrumentem politycznej hegemonii, ale jej edukacyjna moc zależy od walorów formalnych, nie od tematyki<sup>90</sup>. Pruszkowski, podobnie jak włoscy propagatorzy kultury, nie nawoływał do kształtowania ikonograficznych schematów dla sztuki narodowej, lecz stymulował formowanie się zróżnicowanych paradygmatów sztuki

---

<sup>88</sup> Temat oddziaływania polityki kulturalnej Mussoliniego na polskie elity intelektualne oraz wątek roli Tretera w propagowaniu włoskiego wzorca mecenatu państwowego poruszyła Joanna Sosnowska w książce *Polacy na Biennale w Wenecji 1895-1999* (Warszawa 1999, s. 57-66). Związany z Treterem Carlo Carrà recenzował nawet na jego prośbę polski pawilon na XXI Biennale w Wenecji w 1938 r. W swej wypowiedzi Carrà dał wyraz typowym dla neorealistów poglądom, pisząc: „Dzieło sztuki może być uważane za owoc odrębnej tradycji kulturalnej i emanację zbiorowej duszy danego narodu” (*Biennale 1938. Uwagi Włocha na temat polskiego pawilonu*, „Arkady” 1938, nr 9, s. 460).

<sup>89</sup> Emily Braun, *The Visual Arts: Modernism and Fascism*, w: Adrian Lyttelton (red.), *Liberal and Fascist Italy: 1900-1945*, Oxford 2002, s. 197. Por. rozdz. *Zwrot ku przeszłości*.

<sup>90</sup> Mario Sironi, Massimo Campigli, Achille Funi, Carlo Carrà, *Manifesto della pittura murale*, „Colonna” 1933, nr 1.

figuratywnej. Głosząc zasadę twórczego indywidualizmu, inicjował „polską szkołę malowania” otwartą na rozmaite tematy i konwencje obrazowania. Zresztą piłsudczykowski obóz rządowy, mimo prowadzonej intensywnie polityki integracyjnej, nie zawłaszczył do swych ideologicznych celów obszaru kultury, nadając mu (głównie ze względu na trudną sytuację ekonomiczną kraju) marginalną pozycję w procesie umacniania państwowości. To środowiska artystyczne wykazywały wolę zaangażowania w propagowanie idei polskości i estetyczną edukację społeczeństwa, dostrzegając w mecenacie państwowym, w rządowych i społecznych programach subsydiowania sztuki jedyną gwarancję urzeczywistnienia swych dążeń do scalenia sztuki z życiem.

Odradzająca się sztuka włoska, w oczach swych szermierzy wolna od dogmatyzmu, miała zapewnione finansowe wsparcie ze strony centralnych instytucji i lokalnych władz. Antonio Maraini, przewodniczący Syndykatu Artystów Plastyków i sekretarz generalny weneckiego biennale, podkreślał w licznych wystąpieniach istotną rolę, którą faszystowski reżim powierzył artystom w życiu społecznym, zatrudniając ich przy wykonywaniu malarskiej i rzeźbiarskiej dekoracji ministerstw, teatrów, kościołów, stadionów, szpitali, szkół, bibliotek, stacji czy koszar. Wypowiedzi te były doskonale znane Treterowi i innym promotorom życia artystycznego w Polsce<sup>91</sup>. Maraini przedstawił też opiekuńczą rolę faszystowskiego państwa we wstępie do katalogu wystawy sztuki włoskiej zorganizowanej w 1935 r. w warszawskim IPS<sup>92</sup>. Mieczysławowi Sterlingowi, recenzującemu ekspozycję, zaimponowała organizacja życia artystycznego w Italii, któremu nadano syndykalistyczne ramy i regularny rytm wystaw lokalnych, regionalnych i ogólnokrajowych, a także zapewniono godną reprezentację na ekspozycjach międzynarodowych. „Nowa Italia zajęła się artystami tak jak nie umiała się nimi zająć Italia przedwojenna. Nowa Italia zrozumiała sens i wartość tej właśnie sztuki, która w przeszłości stworzyła nawieczny nimb nad jej głową” – konkludował Sterling<sup>93</sup>. Z tezami Marainiego w pełni współbrzmiały też wypowiedzi Pruszkowskiego, który w 1936 r. pisał: „Marzę o publicznej sztuce, służącej ogółowi, spotykanej na każdym kroku, gdzie przebywa obywatel państwa. W sądzie, magistracie, urzędzie skarbowym, na poczcie, w hali targowej, na placu, w łaźni, w koszarach, w szkole, nawet w kryminale i szalecie publicznym”<sup>94</sup>. Argumentów na rzecz „robót publicznych” dla artystów poszukiwał jednak profesor nie we współczesnej rzeczywistości politycznej, lecz w

---

<sup>91</sup> Mieczysław Treter przedstawił zasady kulturalnej polityki Mussoliniego w artykułach prasowych, najbardziej wyczerpująco w tekście *Refleksje weneckie. Po zamknięciu XXI Biennale*, „Arkady” 1938, nr 9, s. 549-552.

<sup>92</sup> Por. podrozd. *Ku szczęściu narodu*.

<sup>93</sup> Sterling, *Powitanie wystawy sztuki italskiej*, „Kurier Poranny” 1935, nr 8, s. 6.

<sup>94</sup> Pruszkowski, *Niewyzyskane siły plastyki*, „Gazeta Polska” 1936, nr 144, s. 5.

przeszłości; przywoływał doniosłe przykłady państwowego mecenatu w antycznym Rzymie, chwalił hojność Medyceuszów, Borgiów i Sforzów. Pisząc o „publicznym obowiązku sztuki”, sięgał do fresków pompejańskich<sup>95</sup>.

Zasadniczym elementem zbliżającym postawę artystyczną Pruszkowskiego do nowej generacji włoskich klasycystów był eklektyzm. Włosi nawiązywali w równym stopniu do konwencji przedstawieniowych *trecento* i *quattrocento* co do *seicento*; wzorów do parafrazowania poszukiwali w dziełach Giotta, Piera della Franceski i Tycjana, ale także w pracach Caravaggia i Flamandów. Margherita Sarfatti postulowała styl zarówno nowoczesny, jak i tradycyjny; w swej koncepcji sztuki faszystowskiej inspirowanej antyką powoływała się na renesans, który asymilował starożytne wzory, unikając niewolniczego naśladownictwa. W 1921 r. zaznaczyła w swej korespondencji z Berlina: „Powracając do najczystszych tradycji Giottów, Massaciów [właściwie Masacciów – I. K.], Paolo Uccellów, nie odrzucamy oryginalności współczesnych czasów, jedynie zdejmujemy rdzę i oczyszczamy naszą sztukę z imitatorskich zanieczyszczeń”<sup>96</sup>. We wstępie do katalogu włoskiej ekspozycji podczas weneckiego biennale w 1924 r. podkreślała, iż rodzimy twórca musi być „włoski, tradycyjny i nowoczesny”<sup>97</sup>. Także Pruszkowski próbował godzić programowy eklektyzm z aspiracjami do nowatorstwa. Swą koncepcję nowoczesnego dzieła sztuki przedstawił następująco:

Kompozycja musi widza uderzyć swoją indywidualnością i nowością. Musi posiadać jednocześnie cechy dekoracyjności i być rzadkim pięknym akordem. Nowoczesne dzieło malarskie przy wszelkich cechach rzetelnej pracy musi być nowiną w najlepszym znaczeniu tego wyrazu. Sztuka jako zjawisko niezmiernie żywotne [...] musi być w ciągłym ruchu, musi się ustawicznie zmieniać i szukać ciągle nowych form. [...] My, rozumiejąc i kochając sztukę, kochamy i szanujemy dzieła sztuki minionych epok. Oddajemy im całkowitą sprawiedliwość, ale nie widzimy zupełnie powodu, by malować tak samo. [...] Szukamy form nowych i dajemy je<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> Margherita Sarfatti, *Letter from Berlin: An Affirmation of Italian Art*, „Il Popolo d'Italia” 30.04.1921. Cyt. za: Catherine E. Paul, Barbara Zaczek, *Margherita Sarfatti and Italian Cultural Nationalism, „Modernism/Modernity”* 2006, nr 1, s. 903.

<sup>97</sup> Cyt. za: Annette Malochet, *Novecento. Point d'ordre?*, w: *Le Retour à l'ordre dans les arts plastique et l'architecture 1919-1925*, Travaux de l'Université de Saint-Etienne, VIII, Saint-Etienne 1975, s. 205.

<sup>98</sup> Pruszkowski, *Zagadkowa twarz dzisiejszego malarstwa: Prof. Tadeusz Pruszkowski o tajemnicy nowoczesnych obrazów (wywiad)*, „Express Poranny” 1931, nr 283, s. 5. Głoszoną przez pryncypali włoskich krytyków ideę sztuki narodowej zestawiała z programowymi deklaracjami Bloku ZAP z 1934 r. Leokadia Bielska, uczennica Pruszkowskiego, w swej recenzji warszawskiej wystawy sztuki włoskiej z 1935 r. Krytyczka podkreśliła, że narodowy wymiar sztuki nie powinien być artystom narzucany czy apriorycznie zakładany; powinien ujawniać się samoistnie. W przeciwnym razie przeradza się w nacjonalizm, który sztukę deprecjonuje (*Sztuka. Na*

Na przykładzie włoskiego renesansu Pruszkowski dowodził, iż w tradycjonalizmie może być zawarty twórczy potencjał: „Najbardziej zasadnicze przemiany spowodowane spojrzeniem wstecz wywołane zostały przez artystów czcicieli antycznego piękna. [...] Zarażony wielkością antyczną potomek rzymian zdobył się na usiłowanie dorównania swym poprzednikom. Z usiłowania tego powstało coś bardzo dużego, bardzo innego, bardzo oryginalnego, związanego jednak tradycyjnymi cechami z wielką przeszłością tej ziemi”<sup>99</sup>. Propagowany przez siebie idiom „realizmu szlchetnego” utożsamiał więc profesor ze specyficzną rozumianą nowoczesnością<sup>100</sup>.

„Cytowanie” sztuki dawnej, po to by zaznaczyć zakorzenienie współczesnego twórcy w tradycji, a zarazem dystans, niekiedy ironiczny, jaki wobec niej zyskał, stworzyło znamienne dla *pittura metafisica* i *Novecento Italiano* poetykę pastiszu i persyflażu. Synkretyzm kulturowy i reinterpretacja tradycyjnych wartości to postawa wspólna dla klasycyzującej sztuki włoskiej lat 20. i „realizmu umiarkowanego” Pruszkowskiego, który świadom specyfiki propagowanej formuły sztuki, używał w odniesieniu do niej określenia „koncepcjonizm”<sup>101</sup>. Uważał się przy tym nie za epigona, lecz za „dziecko swego czasu”, gdyż podobnie jak twórcy malarstwa metafizycznego i realizmu magicznego, wskrzeszał dawne konwencje obrazowania w nowym kształcie po to, by komentować współczesność<sup>102</sup>.

---

*marginesie wystawy współczesnej sztuki w I.P.S.*, „Droga” 1935, nr 2, s. 177-178). Na temat sztuki nawiązującej do tradycji i tradycję reinterpretującej wypowiedział się pozytywnie Jan Białostocki, w ślad za Luigim Pareysonem i Thomasem Kuhnem, w tekście *Innowacja i tradycja*, w: *Tradycja i innowacja*, s. 14.

<sup>99</sup>Pruszkowski, *O odrębności w sztuce*.

<sup>100</sup>Jako członek Rytmu Pruszkowski musiał też być świadom batalii o osadzoną w tradycji nowoczesność, jaką u zarania XX w. stoczyło w Paryżu pierwsze pokolenie neoklasycystów. Na temat klasycyzujących tendencji w ramach Rytmu i francuskich korzeni nowego klasycyzmu w Europie lat 20. por. Katarzyna Nowakowska-Sito, *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm. 1922-1932*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001.

<sup>101</sup>Pruszkowski, *Rozważania plastyczne. Sezon malarski 1937 w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Gazeta Polska” 1937, nr 45, s. 5.

<sup>102</sup>Epigonizm, co może dziwić, nie był bezwzględnie potępiany w środowisku modernistycznej awangardy. Karol Hiller, polemista Strzebińskiego w kwestii laboratoryjnej czystości formy, dostrzegł nie tyle pozytywny, ile nieunikniony w kontekście polskiej historii wymiar epigonizmu. W swym programowym artykule *Malarstwo nowoczesne wobec epigonizmu* z 1935 r. odniósł się do problemu adaptacji obcych wzorów w sztuce: „Jest to epigonizm nieodzowny, szczególnie u malarzy tych narodów, których rozwojowa linia sztuki doznawała ustawicznych przerw. Każdy uczciwy artysta będzie zmuszony w jednostkowym wysiłku straty, spowodowane tymi przerwami, nadrobić. Zaoszczędzi sobie tej pracy każdy malarz francuski, ponieważ dzieło życia jego poprzedników, od Fouqueta do doby ostatniej, jest jasno podaną lekcją malarstwa ku zbudowaniu młodych, lekcją która odgrywa tu rolę pedagogicznego czynnika, tak ze względu na czystość podanej formy, jak i objawionej przy tym woli estetycznego posłannictwa. Malarz w Polsce, aby dobrać do siebie i do fali swego czasu, będzie zmuszony przeorać liczne jałowizny przeszłości, aby je jako tako na swój użytek urobić. Cóż więc dziwnego, że będzie musiał korzystać w swej pracy ze wzorów szczęśliwszej cudzej przeszłości i przed osiągnięciem wyrazu dla własnej istoty, podda się na czas jaki wpływowi obcym” („Forma” 1935, nr 1, s. 4). Niemniej jednak epigonizm miał być w rozumieniu Hillera stanem przejściowym, antycypującym stworzenie

„Majster i wirtuoz – oto najistotniejsza charakterystyka Tadeusza Pruszkowskiego” – tak puentował rozważania na temat działalności artysty Szczęśny Rutkowski<sup>103</sup>. Ponadto malarz-erudyta, który poznał sztukę i opanował warsztatowe tajniki mistrzów kilku epok. Lech Niemojewski z kolei utrwalił w pamięci wspólną z profesorem wizytę w weneckiej galerii:

Idąc kolejno od obrazu do obrazu, od Lorenza Veneziano do Caterina Veneziano, od Caterina do Vivariniego, od Vivariniego do Belliniego, od Belliniego do Carpaccia, do Crivela [...] przeszliśmy wszystkich mistrzów tempery, mistrzów złocenia, gruntów, tła cyzelowanego, techniki starannej, precyzyjnej, spokojnej a uroczystej, pewnej, doświadczonej wiekami, uzupełnionej nowymi odkryciami, wprowadzającej coraz więcej oleju, pogłębiającej kolor, wzmacniającej środki, aż do szkoły nowszej, która idąc śladem Domenica Veneziano, co podpatrzył tajemnice Antonella, przerzuciła się ostatecznie na malarstwo olejne, otwierając drzwi dla Giorgiona, dla Tycjana, Palmy Veronesa, Tintoretta, by wreszcie skończyć na Tiepolu, na Guardim, i przekonać się, że można utrzymać wysoko sztandar Sztuki, idąc przez różne stulecia, przez różne „gusta” i „szkoły”, i pozostać zawsze malarzem, robić wielkie malarstwo, nawet malując rzeczy lekkie, zwiewne, mgławce. Zatrzymując się przed każdym obrazem, rektor opowiadał jak były robione, a mówił tak żywo, uzupełniał słowa gestem tak wymownym, że można było mniemać, iż widział własnymi oczami tych wszystkich olbrzymów przy pracy<sup>104</sup>.

Niemniej jednak zarówno znajomość sztuki dawnych epok, jak i warsztatowy perfekcjonizm to zbyt mało, by sylwetka i malarstwo Pruszkowskiego mogły budzić zainteresowanie kilku generacji badaczy i twórców, szczególnie pokoleń wiedzionych imperatywem eksperymentu i radykalnych przeobrażeń artystycznych. Zbudowanie przez profesora estetycznego fundamentu dla postaw wielu artystów rozwijających się zgodnie z własnymi predyspozycjami, swobodnie formujących swe malarskie wizje, to dużo więcej, to swoisty fenomen pedagogiczny niewątpliwie zasługujący na uwagę. Także „flirt” z władzą prowadzony zręcznie w czasach rodzących się autorytaryzmów, dialog nieowocujący natrętną ideologizacją sztuki, to zjawisko intrygujące, świadczące o niezwyklej osobowości Pruszkowskiego jako stratega i pragmatyka zakochanego w ufającej mu bezgranicznie

---

oryginalnego i nowatorskiego języka plastycznego. Należy pamiętać o tym, iż mimo dystansu dzielącego artystyczne pozycje Hillera i Pruszkowskiego, profesor także ganił nadmierny stopień naśladowstwa dawnych mistrzów w twórczości swoich uczniów, widząc w sztuce muzealnej jedynie punkt wyjścia dla młodego twórcy.

<sup>103</sup>Rutkowski, *Tadeusz Pruszkowski*.

<sup>104</sup> Lech Niemojewski, *Wspomnienia architekta o Jeremim Kubickim*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 20, s. 5.

młodzieży. Wymykanie się sztuki żywej, zmiennej, podlegającej ciągłym metamorfozom, takiej jaką promował Pruszkowski, spod dyktatu polityki i jednocześnie służenie narodowi – to także fenomen godny opisanie. Warunkujący postawę twórczą Pruszkowskiego światopogląd nie był bowiem zakłócony Spenglerowską wizją upadku zachodniej cywilizacji<sup>105</sup>; był natomiast zabarwiony estymą dla dziedzictwa kulturowego Europy, do którego zachowania usilnie nawoływał Johan Huizinga na kartach wydanej w 1935 r. książki *W cieniu jutra*<sup>106</sup>.

### **„Realizm szlachetny”. Polska szkoła malowania**

Trzeba stworzyć epokę. Początek nowej Polski nadaje się niezmiernie do stworzenia takiego wyrazu plastycznego, który by, jak Grecja, zostawił po sobie niezniszczalne ślady. [...] Tego wyrazu epoki martwymi naturami, choćby najlepszymi, ani samymi kilimami nie zbudujemy. Trzeba tworzyć monumentalne dzieła, wznieść łuk triumfalny w Alejach Ujazdowskich, pokryty wspaniałymi rzeźbami naszych świetnych rzeźbiarzy [...] Architekci w monumentalnych budowlach państwowych niech dają miejsce malarzom, miejsce wymierzone, ani mniejsze, ani większe, tylko takie, jakie konieczność wnętrza stwarza. W tych miejscach niech powstaną obrazy ilustrujące przeszłość, terażniejszość i przewidujące przyszłość. Trzeba powierzyć malarzom wykonanie dobrych portretów współczesnych wybitnych ludzi i zostawić potomnym wyobrażenie, jak wyglądali twórcy i organizatorzy wskrzeszonego państwa i jego kultury. Foto i kino sprawy nie załatwią<sup>107</sup>.

To patetyczne wezwanie sformułował Tadeusz Pruszkowski w 1934 r. w artykule noszącym wszelkie cechy programowości zatytułowanym *O wielką popularną sztukę*<sup>108</sup>. Ta postulatyczna wypowiedź weszła do kanonu sformułowań dotyczących konieczności stworzenia w II RP sztuki monumentalnej, edukującej i aktywizującej społeczeństwo, sztuki otoczonej państwowym mecenatem, przez państwo subsydiowanej i na rzecz państwa funkcjonującej<sup>109</sup>. W swym wezwaniu Pruszkowski rozwinął diagnozę Alfreda Lauterbacha,

---

<sup>105</sup>Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, t. 1, Wien 1918; t. 2, München 1922 (polski przekład: *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, tłum. Józef Marzęcki, Warszawa 2001).

<sup>106</sup>Johan Huizinga, *In de schaduw van morgen, een diagnose van het geestelijk lijden van onze tijd*, Brussels 1935.

<sup>107</sup>Pruszkowski, *O wielką popularną sztukę*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 4, s. 4.

<sup>108</sup>Ibidem.

<sup>109</sup>Stanowisko niektórych twórców wobec rządowych agend odpowiedzialnych za rozwój kultury oparte było nie tylko na pragmatycznych przesłankach bądź roszczeniowych założeniach, ale także na propanstwowych przekonaniach ideologicznych (Jan Zamojski, *Łukaszowcy*, s. 24-25). O kluczowym dla relacji artysta–



który w 1929 r. pisał: „Odbiorcą sztuki na wielką skalę, klientem sztuki monumentalnej może i powinno być dzisiaj państwo, miasto, towarzystwo akcyjne, związek zawodowy, trust i.t.p. [sic!] jednostka zbiorowa. Z historycznego punktu widzenia nie będzie to bezwzględna nowością, skoro głównym mecenasem sztuki w Grecji była – *polis*, w Rzymie i w Egipcie – państwo, a w średniowieczu – zakon religijny i gmina”<sup>110</sup>. Z tezami Lauterbacha i Pruszkowskiego współbrzmiały w pełni postulaty „Memoriału Rady Naczelnej Związków Zawodowych Artystów Plastyków, dotyczącego organizacji spraw plastyki w Polsce”<sup>111</sup> – dokumentu adresowanego do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, któremu podlegały instytucje i środowiska artystyczne. Jednak w zestawieniu z postawionymi przez ZZPAP żądaniami głosy Lauterbacha i Pruszkowskiego brzmiały niemal retorycznie. Środowiska twórcze wskazywały bowiem konkretne rozwiązania prawno-instytucjonalne, domagały się zcentralizowanej polityki finansowej w dziedzinie kultury, fuzji wszystkich organów państwowych odpowiedzialnych za kulturę, zmiany statusu prawnego związków zawodowych zrzeszających artystów, rządowego planowania i subsydiowania publicznych zamówień dla twórców.

Czy więc myśl krytyczna Pruszkowskiego i jego postawa jako dydaktyka, profesora, opiekuna i przyjaciela rzeszy studentów oraz adeptów warszawskiej ASP potwierdziły sens głoszonych przez niego haseł? Czy zapewniły mu miejsce w szeregu związanych z sanacyjnym obozem teoretyków i propagatorów sztuki narodowej, tak znaczących jak Wojciech Jastrzębowski, Władysław Skoczylas, Karol Stryjeński, Józef Czajkowski, Jerzy Warchałowski, Alfred Lauterbach i Mieczysław Treter?

Z Treterem łączyła Pruszkowskiego działalność w rozmaitych strukturach organizacyjnych i komitetach, przede wszystkim w ramach IPS i TOSSPO. Treter w swej intensywnej akcji propagowania polskiej sztuki za granicą wysunął na czoło kategorię „odrębnego charakteru” dającą świadectwo autonomii i wysokiego poziomu polskiej kultury,

---

społeczeństwo znaczeniu sztuki monumentalnej przekonani byli twórcy różnych opcji, m.in. członek związanego z Komunistyczną Partią Polski ugrupowania Czapka Frygijska, Franciszek Bartoszek, który jako pozytywne przykłady przywoływał współczesne realizacje dekoracyjne we Francji i Włoszech (*Malarstwo monumentalne jest potrzebne*, „Arkady” 1939, r. 5, nr 3, s. 117-125). Na temat rozwoju sztuki monumentalnej w II RP por. Gola, Sitkowska, Szewczyk (red.), *Sztuka wszędzie*, s. 364-373; Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 167-188.

<sup>110</sup> Alfred Lauterbach, *Pierścień sztuki. Historia i teoria*, Warszawa 1929, s. 22.

<sup>111</sup> „Głos Plastyków” 1934, nr 9-12, s. 152-153. Interwencjonizm państwowy w sferze kultury był w II RP, wzorem Włoch, Francji czy Stanów Zjednoczonych, nie tylko pożądany, ale wręcz uznawany za konieczność. W państwach demokratycznych zdecydował o tym kryzys ekonomiczny lat 30. (R. [Stanisław Rogoyski], *Sztuka a państwo*, „Plastyka” 1935, nr 2, s. 25-26).

kultury o wielowiekowej tradycji, kultury prężnego i mocnego państwa<sup>112</sup>. Dokonywany przez niego wybór dzieł do eksponowania, prac mających pobudzić zainteresowanie obcego odbiorcy, był tendencyjny i apriorycznie wykluczał przekrojową prezentację krajowej sceny artystycznej w całej jej różnorodności<sup>113</sup>. Tradycjonalistyczne predylekcje estetyczne Tretera<sup>114</sup> wzmacniał fakt, iż konserwatywna krytyka zagraniczna, już w latach 20. bardzo czuła na artystyczną hegemonię i ekspansywność Paryża, wykazywała determinację w zwalczaniu francuskich wpływów<sup>115</sup>. Propagandowe ekspozycje zagraniczne dowiodły ponadto, że inna naczelna kategoria promowana przez szermierzy sztuki narodowej równie konsekwentnie jak polskość – kategoria „nowości” – sprawdza się na obcym gruncie przede wszystkim w sferze tematycznej. Leon Chrzanowski omawiając zorganizowane w 1924 r. Biennale Romana podkreślał: „Specjalnie tematy tatrzańskie, zbójnicy, górale, tańce, pociągały publiczność zagraniczną, łakomą przede wszystkim nowych tematów, niezwykłych strojów, nieznanymi obyczajów. [...] Tematów »wszechludzkich« nikt już nie chce oglądać: zaciekawia tylko to, co odrębne, nieznanne, swoiste”<sup>116</sup>. Chrzanowski postawił tu bardzo trafną diagnozę bieżącego stanu kultury europejskiej. Zaraz po zakończeniu wojny w Europie pojawiły się symptomy zmęczenia wielością zwalczających się „izmów”, imperatywem artystycznego eksperymentu i obowiązkiem poszukiwania czystej formy wolnej od pozaplastycznych treści. Na początku lat 30. radykalna awangarda o uniwersalistycznych ambicjach i utopijnej wizji społecznej wytraciła swe siły żywotne, zmierzając, jeśli już nie do „samounicestwienia” (jak orzekli jej adwersarze), to do rewizji założonych celów i modyfikacji stosowanego języka artystycznego<sup>117</sup>.

Poglądy Tretera jako czołowego propagatora polskiej sztuki za granicą były zbieżne z

---

<sup>112</sup> Nowakowska-Sito, *TOSSPO – propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz (red.), *Sztuka i władza*, Warszawa 2001, s. 143-155.

<sup>113</sup> Chlubnym wyjątkiem w praktyce wystawienniczej Tretera była objazdowa wystawa polskiej sztuki, jaką pokazano w 1928 r. w Brukseli, a w 1929 r. w Hadze i Amsterdamie. Obejmowała ona wiele dyscyplin artystycznych – malarstwo, rzeźbę, grafikę, tkaniny i książki, pokazując zarazem przekrój krajowej sceny artystycznej, począwszy od konserwatystów po awangardę.

<sup>114</sup> Kształtowanie się poglądów estetycznych Tretera pod wpływem lwowskiej szkoły historii sztuki Jana Boloča-Antoniewicza oraz przyjętą przez niego na weneckim biennale strategię propagowania polskiej sztuki omówiła Joanna Sosnowska w książce *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895-1999* (Warszawa 1999, s. 50-55).

<sup>115</sup> O umacnianiu się tematyki sztuki narodowej w Europie świadczy m.in. podporządkowanie temu zagadnieniu obrad XIII Międzynarodowego Kongresu Historii Sztuki odbywającego się w Sztokholmie we wrześniu 1933 r.

<sup>116</sup> „Kurier Warszawski” 12/13.08.1924; cyt. za: Treter, *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej*, „Sztuki Piękne” 1933, r. 9, s. 130.

<sup>117</sup> Edward Lucie-Smith, *Art of the 1930s. The Age of Anxiety*, London 1985, s. 11-12; Mieczysław Porębski, *Oblicze lat trzydziestych*, w: idem., *Interregnum: Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975, s. 244. Por. rozdz. *Zwrot ku przeszłości*.

włoską teorią i krytyką artystyczną spod znaku Margherity Sarfatti<sup>118</sup>. Jego refleksje nad sztuką współczesnej Italii zawierały zarówno potwierdzenie słuszności własnych tez, jak i wskazówki do dalszych działań. W swym głośnym artykule *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej* opublikowanym w 1933 r. na łamach „Sztuk Pięknych” Treter pisał:

Otóż ta kwestia nacjonalizmu w sztuce, t.zn. [sic!] własnego narodowego charakteru, jest aktualna zawsze i wszędzie – nawet w Ameryce! Można ustalić jako niewzruszony pewnik, że naród, który nie ma własnego odrębnego w sztuce oblicza, nie może wnieść do ogólnoludzkiego artystycznego dorobku. Nasuwa się tutaj jednak uwaga: czy wystarczy malować swojskie i narodowe tematy, ażeby zdobyć się na odrębny, narodowy w sztuce wyraz? Dobrze wiadomo, że nie. Można przecież swojskie motywy malować np. w manierze paryskiej czy monachijskiej i wtedy obrazy takie, choć z motywu swojskie, z ducha swego będą obce, bo nie temat stanowi o wartości dzieła sztuki, lecz przede wszystkim forma<sup>119</sup>.

„Swoisty i odrębny charakter [...] przejawia się nie tylko w samej tematyce [...] ale także w pewnych dyspozycjach psychicznych, w pewnym określonym stosunku do zjawisk przyrody i całego świata zewnętrznego, w traktowaniu formy zagadnień kolorystycznych, stosunku plamy do linii” – dodawał w innym miejscu krytyk<sup>120</sup>. Podobną opinię wygłosił Władysław Skoczylas, wraz z Treterem należący do decydentów polskiej polityki kulturalnej. „Sztuka narodowa, o której się dużo mówi, to przede wszystkim własna,

---

<sup>118</sup> O pierwszej wystawie Novecento Italiano, otwartej w 1926 r. w Mediolanie przez Mussoliniego donosił w polskiej prasie Edward Woroniecki w artykule *Zapowiedź odrodzenia sztuki włoskiej* (s. 4).

<sup>119</sup>Treter, *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej*, s. 136. We wstępie do katalogu Powszechnej Wystawy Krajowej 1929 r., jednego z kluczowych dla międzywojennej sceny kulturalnej przedsięwzięć wystawienniczych, Treter wymienił, nie doprecyzowując, „najważniejsze cechy narodowego charakteru przejawiające się w sztuce: realizm obrazowania plastyczny, jasny sposób widzenia, zamiłowanie do wschodniego przepychu i dekoracyjności, ścisły związek z tradycją historyczną i ludową” (*Wstęp*, w: *Powszechna Wystawa Krajowa*, kat. wyst., Poznań 1929). Paradoksalnie podobne stanowisko w kwestii konieczności wypracowania w polskiej sztuce specyficznej morfologii, a nie tylko „egzotycznej” tematyki zajął w 1933 r. Karol Hiller, reprezentant łódzkiej awangardy: „Większość społeczeństwa polskiego pojmuję malarstwo infantylnie, gdyż przeciwstawia sztukę swoją obcej, czyniąc to w sposób łatwy i nieistotny. Nie posługujemy się bowiem w tym wypadku wskazaniem na pewne odrębne walory plamy malarskiej, lecz ułatwiamy sobie sprawę nadal, obnosząc w obrazach pasiak łowicki i parzenicę, jak dawniej wilki i zachody zimowe. Owe demonstrowanie etnografii i swoiście pojętego regionalizmu na wystawach sztuki międzynarodowej oczywiście mało może nam przysporzyć uznania w sferach prawdziwie miarodajnych [...]” (*Malarstwo nowoczesne wobec epigonizmu*, „Forma” 1933, nr 1, s. 6). W tym względzie jednak Hiller się mylił, gdyż tradycjonalistycznie nastawiona krytyka artystyczna w różnych krajach pozytywnie oceniała tematyczną „egzotykę” polskich ekspozycji.

<sup>120</sup>Treter, *Sztuka związana z życiem (Na marginesie wystawy sztuki sowieckiej w Instytucie Propagandy Sztuki)*, „Gazeta Polska” 1933, nr 85, s. 5.

nowa, oryginalna forma, a nie regionalny kolorowy kostium, nie pejzaż – nie te wszystkie zewnętrzne akcesoria” – utrzymywał Skoczylas, konsekwentnie realizując swą idiomatyczną koncepcję polskiej sztuki w inspirowanym folklorem drzeworycie<sup>121</sup>. Formalne wartości rodzimej sztuki podkreślał też Wojciech Jastrzębowski, pisząc: „jeżeli ktoś szczerze podchodzi do zagadnienia formy, to rasowość jego zawsze się przebije”<sup>122</sup>.

Koncepcja sztuki narodowej, wyróżniającej się pod względem morfologicznym, mającej specyficzny wyraz plastyczny, była zakotwiczona w teoretycznej refleksji Aloisa Riegla i młodego Maxa Dvořáka, teoretyków historii sztuki kładących podwaliny pod rozwój Wiener Schule der Kunstgeschichte. Kształtującemu polską historiografię sztuki Janowi Bołozowi-Antoniewiczowi i jego środowisku, do którego należał wykształcony we Lwowie Treter, nie mógł być obcy nowatorski dyskurs historiograficzny wiedeńczyków, niejednorodny wprawdzie, pełen polemicznych zwrotów i modyfikacji zasadniczej linii historycznego relatywizmu, jaką zapoczątkował Riegl, ale otwarty zarówno na nowy ogląd dziejów sztuki, jak i na pogłębioną interpretację współczesnych zjawisk artystycznych<sup>123</sup>. Prócz studiów pod kierunkiem Bołozy-Antoniewicza Treter uczył się na Uniwersytecie Lwowskim na wykłady Kazimierza Twardowskiego, twórcy lwowskiej szkoły filozoficznej o międzynarodowej reputacji. Zasady bezwzględnej precyzji wypowiedzi, metody analizy semantycznej, normy poznawczego realizmu i aksjologicznego obiektywizmu zbliżyły lwowskie środowisko filozofów do kierującego się założeniami logicznego empiryzmu Koła Wiedeńskiego czynnego na Uniwersytecie Wiedeńskim. Artystyczne więzi Lwowa z Wiedniem zostały tym samym dopełnione relacjami naukowymi. Naukowe aspiracje w zakresie historiografii sztuki mieli także koryfeusze Wiener Schule der Kunstgeschichte, Franz Wickhoff, Alois Riegl, Max Dvořák i Julius von Schlosser, którzy stworzyli mocny fundament pod obiektywistyczne, wolne od subiektywnego smaku estetycznego metodologie<sup>124</sup>.

Franz Wickhoff uznawał pluralizm epokowych stylów, odrzucając zarówno uniwersalny kanon piękna, jaki i koncepcję okresów schyłkowych w dziejach sztuki<sup>125</sup>. Alois Riegl w swym fundamentalnym dziele *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der*

<sup>121</sup> *Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Władysław Skoczylas, „Świat” 1934, nr 8, s. 7.

<sup>122</sup> *Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Prof. Wojciech Jastrzębowski, „Świat” 1934, nr 7, s. 6.

<sup>123</sup> Adam Małkiewicz, *Historia sztuki w Polsce a “Wiedeńska szkoła historii sztuki”*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 16, 1987, s. 331-336.

<sup>124</sup> Christopher S. Wood (red.), *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York 2003.

<sup>125</sup> Ján Bakoš, *Discourses and Strategies: The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History & Related Discourses*, Frankfurt am Main 2013, s. 129.

*Ornamentik* z 1893 r. położył zasadniczy nacisk na formalne jakości dzieła sztuki, optując za autonomicznym rozwojem form artystycznych, nieuwarunkowanym pozaartystycznymi treściami, wolnym od imperatywu naśladownictwa zewnętrznej rzeczywistości oraz niezależnym od rodzaju stosowanej techniki i użytego materiału<sup>126</sup>. Stworzona przez Riegla doktryna genetycznej ciągłości i ewolucjonizmu w sztuce – następujących po sobie przemian stylowych – była oparta na tezie o istnieniu „woli ku sztuce” (*Kunstwollen*) – duchowej siły napędowej wiodącej w poszczególnych epokach, regionach i narodach do twórczej inwencji<sup>127</sup>. Charakter tej woli miał się przejawiać w światopoglądzie – religii, filozofii i nauce<sup>128</sup>. Stosując taki aparat pojęciowy, Riegl dążył w swej historiozofii sztuki do uchwycenia esencji kultury poprzez formalną analizę dzieł artystycznych. Max Dvořák, zafascynowany początkowo metodologią Riegla, zmodyfikował później tezy swego mentora. W opublikowanej w 1924 r. rozprawie *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung* przesunął akcenty, kładąc zasadniczy nacisk na treść dzieła sztuki, na zależność między zmiennością form artystycznych a historią kultury rozumianą w kategoriach uniwersalnych, jako przeobrażające się, niekiedy bardzo gwałtownie, sposoby rozumienia i interpretowania świata<sup>129</sup>.

Sukcesorami wiedeńskiej szkoły byli Węgrzy, Polacy, Czesi, Słowacy, Chorwaci i Słoweńcy – historycy sztuki, którym przyszło się zmierzyć z zadaniem stworzenia metodologii badania dziejów sztuki własnych nacji w nowo ukonstytuowanych po 1918 r. państwach Europy Środkowej; w gronie tym znaleźli się m.in. Szczęsny Dettloff (Polak), Vojtěch Birnbaum, Vincenc Kramář, Oskar Pollak i Felix Horb (Czesi), Izidor Cankar, France

---

<sup>126</sup> Ksawery Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970. Margaret Olin, Alois Riegl: *The Late Roman Empire in the Late Habsburg Empire*, w: Ritchie Robertson, Edward Timms (red.), *The Habsburg Legacy. National Identity in Historical Perspective*, Edinburgh 1994, 107-120.

<sup>127</sup> Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven–London 1982; Margaret Iversen, *Alois Riegl. Art History and Theory*, New York 1993; Jacek Jaźwierski, *Determinizm Aloisa Riegla w świetle krytyki*, „Roczniki Humanistyczne” 2000-2001, t. 48-49, z. 4, s. 327-347; Richard Woodfield (red.), *Framing Formalism: Riegl's Work. Critical Voices in Art, Theory and Criticism*, Amsterdam 2001.

<sup>128</sup> W przyjętej przez Riegla koncepcji historycznego determinizmu Ernst Hans Gombrich dopatrywał się inspiracji filozofią Geорга Wilhelma Friedricha Hegla (*W poszukiwaniu historii kultury*, tłum. Andrzej Dębnicki, w: Jan Białostocki (red.), *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976, s. 308).

<sup>129</sup> Matthew Rampley, *Max Dvořák: Art History and the Crisis of Modernity*, „Art History” 2003, nr 2, s. 214-237. Kryjące się w doktrynie Dvořáka niebezpieczeństwo przeobrażenia historii sztuki w historię idei i zmarginalizowania roli dzieł sztuki jako zasadniczego obiektu badań zauważył już Hans Tietze, jeden z adeptów szkoły wiedeńskiej, który w rozprawie *Methoden der Kunstgeschichte* (1913) podsumował metodologiczne modele Wickhoffa, Riegla i Dvořáka (Bakoš, *Vienna School Methodological Doctrine: Visions and Revisions. Summary or a Foreshadowing Revision of Orthodoxy?* [http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/content/imgs\\_h/Reader.pdf](http://www.erstestiftung.org/patterns-travelling/content/imgs_h/Reader.pdf); dostęp 17.03.2016).

Stelè i Vojeslav Molè (Słoweńcy), Ljubo Karaman (Chorwat) i Coriolan Petranu (Rumun)<sup>130</sup>. Splatali oni i syntetyzowali wybrane wątki dyskursu Riegla, Dvořáka i Schlossera, a niekiedy także zacieklego adwersarza ortodoksyjnej frakcji szkoły wiedeńskiej – Josefa Strzygowskiego, tworząc synkretyczne amalgamaty metodologiczne, wzbogacone własnymi, unikatowymi perspektywami badawczymi. Zerwanie z normatywną estetyką i akcentowanie historycznego relatywizmu w dziejach sztuki, genetyczne ujęcie przeobrażeń artystycznej formy, respektowanie różnorodności stylów oraz traktowanie sztuki jako ekspresji i materializacji kultury duchowej – to elementy przejmowane z teoretycznych założeń wiedeńczyków, niezależnie od tego, na ile protagoniści Wiener Schule modyfikowali, krytykowali i rewidowali wzajemnie swoje poglądy. Najsilniejszy wpływ na narodowe historiografie w Europie Środkowej miał Rieglowski model „genetycznego formalizmu”, umożliwiający wpisanie peryferyjnych obszarów Starego Kontynentu w dyskurs kultury zachodniej, przy uwzględnieniu ich odrębności<sup>131</sup>. Dodatkowym impulsem do analizowania specyfiki sztuki narodowej w krajach Europy Środkowej stały się w latach 30. rasistowskie i nacjonalistyczne teorie, pod którymi podpisali się niektórzy prominentni adepci szkoły wiedeńskiej – Hans Sedlmayr, Dagobert Frey i Karl Maria Swoboda. Swoboda zastąpił spirytualizm Dvořáka rasistowską interpretacją, a kosmopolityzm – nacjonalizmem, akcentując odrębny charakter sztuki poszczególnych narodów (*kunstlerische Konstante*). Narodowy styl miał w rozumieniu tego teoretyka wyrażać trwały charakter duchowy zbiorowego podmiotu – rasy, plemienia, narodu<sup>132</sup>. Dagobert Frey, uczeń Dvořáka i profesor Uniwersytetu Wrocławskiego od 1931 r., zsyntetyzował myśl mentora z

---

<sup>130</sup> Ján Bakoš udowodnił, że doktryny szkoły wiedeńskiej oddziaływały głównie w krajach, w których dominował katolicyzm (ibidem, s. 11-40, 125-147, 168-217).

<sup>131</sup> Ibidem, s. 134. Już w 1869 r. profesor estetyki i muzykolog czynny w czeskiej części Uniwersytetu Oraskiego Otakar Hostinský, podkreślał, że sztuka jest emanacją ojczystej ziemi (Vendula Hnídková, „Nationality” in *Czech Aesthetic Thought*, w: eadem (red.), *Národní styl: kultura a politika*, Praha 2013, s. 151-152). Narodowy charakter najlepiej przejawiał się jego zdaniem w folklorze. Hostinský zakładał, że każdy naród dysponuje własnym, specyficznym gustem, który jest skorelowany z jego psychicznymi cechami i niezależny od „ducha czasów” (*Zietgeist*). Ten odrębny smak estetyczny przejawiał się w formalnych aspektach dzieła sztuki, które miały istotniejsze znaczenie od jego zawartości semantycznej. Rozróżniał więc narodową formę i patriotyczną treść, którą z kolei deprecjonował jako symptom społecznej patologii. Zbliżona aksjologia była właściwa refleksji nad sztuką narodową autorstwa innego profesora praskiej uczelni – Miroslava Tyrša, który w 1873 r. wydał opatrzone krytycznym komentarzem tłumaczenie *Filozofii sztuki* Hippolyte’a Taine’a (ibidem, s. 152-153). Tyrš powątpiewał we wskazywane przez Taine’a środowiskowe uwarunkowania sztuki; był natomiast przekonany, że tożsamość narodowa znajduje wyraz w jakościach formalnych, daleko istotniejszych od patriotycznej, lecz trywialnej, w jego rozumieniu, treści (tematu) dzieła sztuki.

<sup>132</sup> Bakoš, *Vienna School Methodological Doctrine*.

antyeuropocentrycznymi założeniami Strzygowskiego<sup>133</sup>. Diachroniczną teorię historii sztuki połączył z modelem synchronicznym, opisującym współistniejące przejawy duchowości różnych ludów, narodów i plemion, które nie musiały być tożsame z państwami<sup>134</sup>.

Treter, podobnie jak Riegl, przywiązywał wagę do jakości morfologicznych dzieła sztuki, które postrzegał jako nośniki specyficznych cech duchowych narodu. Promowana przez Riegla i młodego Dvořáka ekspresyjna teoria sztuki przeobraziła się w jego ujęciu w koncepcję sztuki narodowej *sensu stricto*<sup>135</sup>. Treter posługiwał się ponadto pojęciem „plemiennego temperamentu” (zapożyczonym od Hippolyte’a Taine’a), który determinuje narodową formę, przejawiając się w postawie poszczególnych artystów<sup>136</sup>. Był to ów specyficzny wyraz – rytm form, kompozycyjny porządek, rodzaj luminizmu, natężenie i orkiestracja barw, jakości faktury – wynikający „z najgłębszych pokładów rasowej czy etnicznej wrażliwości”<sup>137</sup>. Zdaniem Tretera istotą narodowego pierwiastka i gwarantem oryginalności formy było zakorzenienie twórcy w rodzimej tradycji i historii, przywiązanie do ojczyzno- krajobrazu, zespolenie z własnym środowiskiem społecznym i realiami epoki. Co istotne, plemienny pierwiastek miał ujawnić się w sposób bezwiedny, samoistny, bez programowej presji<sup>138</sup>.

---

<sup>133</sup> Do tez Strzygowskiego ustosunkowała się krytycznie Maria Kociatkiewiczówna (*O zagadnieniu sztuki narodowej w dobie współczesnej*, s. 29-30).

<sup>134</sup> Wiążąc ściśle artystyczny styl z pojęciem narodu lub regionu, Frey stworzył nacjonalistyczny model historiografii sztuki instrumentalnie wykorzystywany przez nazistowski reżim (Bakoś, *Vienna School Methodological Doctrine*).

<sup>135</sup> W dyskusji dotyczącej ważkich kwestii sztuki narodowej, która toczyła się pomiędzy krytykami związanymi z obozem piłsudczykowski-sanacyjnym a prawicowymi teoretykami kultury, koncepcje Tretera akcentującego formalne walory dzieła sztuki były zbieżne z poglądami takich publicystów obozu narodowo-demokratycznego jak Michał Pawlikowski, który podkreślał: „Sztuka narodowa polska może mówić o czym chce, tworzyć co chce i jakimi chce środkami, ale musi mówić i tworzyć po polsku” (Pawlikowski, *Kultura narodowa*, w: idem, *Okna*, „Medyka” 1934, s. 97).

<sup>136</sup> Zasady filozofii i myśli społecznej Hippolyte’a Taine’a przybliżył polskiemu czytelnikowi Stanisław Brzozowski w książkach *Hipolit Taine jako estetyk i krytyk* (Warszawa 1902) oraz *H. Taine i jego poglądy na filozofię, psychologię i historię* (Warszawa 1902). Poglądy Taine’a omówił Stefan Morawski (*W kręgu ideologii i estetyki H. Taine’a*, w: Stefan Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVII i XIX w.*, Warszawa 1961). Adaptacji założeń Taine’a w polskich środowiskach intelektualno-artystycznych poświęcona jest książka Henryka Markiewicza (*Polskie przygody estetyki Taine’a*, Warszawa 1974). Krótki zarys myśli filozoficzno-społecznej Taine’a przedstawiła Agnieszka Chmielewska w publikacji *W służbie państwa społeczeństwa i narodu. Państwowotwórcy artyści plastycy w II Rzeczypospolitej* (Warszawa 2006, s. 146-147). Recepcję idei sztuki narodowej uwarunkowanej rasą, klimatem, warunkami naturalnymi, w jakich żyje dane społeczeństwo, pogłębiła asymilacja koncepcji Heinricha Wölfflina prezentowanych w *Podstawowych pojęciach historii sztuki* (1915), jednej z najważniejszych książek poświęconych zagadnieniu stylu w sztuce. Analizując upodobania estetyczne poszczególnych nacji, Wölfflin zaakcentował podział na narody Południa i Północy.

<sup>137</sup> Cyt. za: Treter, *Wystawy zagraniczne*, s. 145.

<sup>138</sup> „Stawianie sobie jako hasło: »Będę narodowym polskim malarzem« – jest takim samym nonsensem, jak stawianie sobie jako programu: »Będę modernistą, będę malował tak, jak Braque, Gromaire, Picasso, jak F. Leger, Juan Gris czy jak George Rouault«” – podkreślał Treter (ibidem, s. 137).

O emanacji „narodowego ducha”, jakości postrzegalnej, ale niepoddającej się konceptualizacji, pisało wielu europejskich krytyków i twórców optujących za tradycjonalizmem w sztuce. Warto zestawić poglądy Tretera z dyskursem holenderskiego krytyka sztuki recenzującego ekspozycję polskiej sztuki, którą Treter urządził z ramienia TOSSPO na przełomie 1928 i 1929 r. w Hadze<sup>139</sup>. Marcel Schmitz pisał na łamach „Le XX-me Siècle”: „w tym duchu polskim należy odróżnić to, co pochodzi od czysto intelektualnych założeń [...] od tego, co nieświadomie i bezpośrednio wytryska z najgłębszych pokładów rasowej czy etnicznej wrażliwości. Sztuka prawdziwie narodowa nie zadawała się rodzajowymi obrazami. Jej rytm, jej specyficzna wartość zasadza się na sposobie przetwarzania [...] materii, na odczuciu i uświadomieniu sobie wartości własnej, na tym, że posiada ona odrębną wartość w swej wrażliwości na światło, w swym wyłącznym sposobie łączenia i zestawiania kolorów, barwnych tonów”<sup>140</sup>.

Być „prawdziwym synem swej ziemi i swej epoki – oto główna tajemnica narodowego pierwiastka, który w sztuce rzetelny walor stanowi” – podkreślał ze swej strony Treter<sup>141</sup>. Czynniki decydującymi o rdzennie polskim charakterze sztuki, dalekiej zresztą od homogeniczności, były w mniemaniu Tretera słowiańska rasa, unikalna geokulturowa pozycja Polski, leżącej między Wschodem i Zachodem, oraz dominująca religia chrześcijańska oparta na łacińskim obrządku<sup>142</sup>. Elementem formotwórczym miało być także ściernie się dwóch

---

<sup>139</sup> Wystawa ta prezentowana była 1928 r. w Brukseli. W 1929 r. holenderska publiczność mogła ją oglądać w Amsterdamie (Nowakowska-Sito, *TOSSPO – propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestoleciu międzywojennym*, s. 143-155).

<sup>140</sup> Treter przytoczył fragmenty kilku holenderskich recenzji w artykule *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej* (s. 145).

<sup>141</sup> Ibidem, s. 137. W dyskursie holenderskiej krytyki na pierwszy plan wysunął się intelektualny konstrukt, jakim była „sztuka narodowa”, choć w przypadku tej ekspozycji Treter, w przeciwieństwie do większości swych realizacji wystawienniczych, nie pominął awangardy. Przekrojowy charakter prezentacji został doceniony przez recenzentów, niemniej jednak podkreślali przede wszystkim narodowy aspekt większości pokazanych prac. Komentatorzy akcentowali odporność polskich twórców na paryskie wpływy, z wyjątkiem modernistów skupionych na tematach wielkomijskich, związanych głównie z École de Paris. Trudno nie podejrzewać holenderskich recenzentów o tendencyjność i demagogię w ocenach, skoro w polskiej sztuce pierwszych trzech dekad XX w. (poza konserwatywnymi i tradycjonalistycznymi kręgami) czytelne były oddziaływania francuskiego modernizmu.

<sup>142</sup> Swą koncepcję sztuki narodowej głosił Treter także za granicą, m.in. we wstępie do katalogu wystawy Bractwa św. Łukasza w Genewie w 1931 r. oraz przy okazji otwarcia pawilonu polskiego podczas weneckiego biennale 1932 r. (*Le Développement de la peinture en Pologne*, s. 12). Istotne w dyskursie na temat sztuki narodowej jest rozróżnienie dwóch pojęć: „rodzimy” (termin stosowany głównie przez międzywojennych ideologów tradycjonalizmu na oznaczenie więzi z rdzenną, narodową historią) oraz „swojski” (kategoria występująca w narracjach odwołujących się przede wszystkim do źródeł etnograficznych, a także narodowych). Swojski wydaje się kategorią szerszą, mającą częściowo wspólny obszar znaczeniowy z terminem „rodzimy” czy wręcz go zawierającą. Józef Szymon Wroński podaje następującą definicję „swojskości”: „poczucie przynależności odnoszące się do wspólnoty kulturowej, opartej na przekonaniu o związku między ludźmi i związku z miejscem. Zawiera się w niej poczucie odrębności, indywidualizmu, a tym samym suwerenności. Jest



tendencji kulturowych – jednej, płynącej z południa, rzymskiej, klasycznej, i drugiej, nadchodzącej z północy, niemieckiej i anglosaskiej, romantycznej i przez to bliższej mentalności Polaków<sup>143</sup>. Indywidualne piętno twórczości artystów najbardziej utalentowanych, nadających kształt sztuce narodowej, wykluczało niewolnicze naśladownictwo obcych wzorów, wtórność i zapożyczenia<sup>144</sup>.

Treter był pryncypialnym przeciwnikiem polskiego koloryzmu ze względu na jego francuską proveniencję<sup>145</sup> i estetyczny hermetyzm, zamknięcie się w kręgu czysto artystycznej problematyki. Jego głos brzmiał zgodnie w chórze krytyków – włoskich, niemieckich, belgijskich i holenderskich – ostro zwalczających ponadnarodowy zasięg wpływów École de Paris. Recenzenci organizowanych przez TOSSPO wystaw wyraźnie rozgraniczali dwie tendencje w polskiej sztuce współczesnej: uniwersalną, czyli „sfrancuziałą”, i narodową, czyli tradycjonalistyczną<sup>146</sup>. Żaden z nich jednak, podkreślając walory pulsującej w sztuce Władysława Jarockiego, Władysława Skoczylasa, Zofii Stryjeńskiej i Tadeusza Pruszkowskiego „żywności narodu polskiego”, nie wyodrębnił specyficznych cech ich języka plastycznego. Analizując z dużą dozą przychylności malarstwo członków Bractwa św. Łukasza zaprezentowane przez Tretera na przełomowym dla propagandy sztuki figuratywnej weneckim biennale 1934 r., krytycy akcentowali warsztatowe umiejętności artystów (głównie znakomity rysunek) i tematykę rodzajową ich obrazów. Perfekcyjna linia i walorowy modelunek form, tak dobrze opanowane przez adeptów warszawskiej ASP, nawiązywały jednak do konwencji obrazowania włoskiego *quattrocento* i północnoeuropejskiego renesansu, hiszpańskiego baroku, siedemnastowiecznego realizmu holenderskiego i ogólnoeuropejskiego caravaggionizmu; jedynie temat pozostawał polski. I tu

---

ona wyrazem integralności i tożsamości kultury z środowiskiem, okolicą, regionem, narodem” (*Pojęcie „swojskości” w sztuce i architekturze Młodej Polski*, w: Maria Podraza-Kwiatkowska (red.), *Stulecie Młodej Polski*, Kraków 1995, s. 278). „Swojski” stanowi w interpretacji Wrońskiego antytezę „obcego”: „Swojski zatem to przede wszystkim swój, taki, do którego się przywykło: domowy, krajowy, ojczysty. Ale także codzienny, zwyczajny, potoczny, niekoniecznie »rodzimy«, gdyż w tym, co rodzime, zawiera się pytanie o genezę, o źródło, o korzenie tego, co rodzime – rdzenne. [...] Motyw swojski, to motyw niekoniecznie »rodzimego« chowu, lecz pochodzenia również z zewnątrz, także z obczyzny, cudzoziemskiej, ale oswojony” (ibidem, s. 265, 273).

<sup>143</sup>Treter, *La pittura polacca contemporanea*, „Polonia–Italia” 1936, nr 4, s. 5.

<sup>144</sup> „Włosi mają świetne określenie dla tych, co głoszą, że trzeba koniecznie malować, jak to nakazuje paryski *le dernier cri* [...] Ów kierunek [...] nazywa się tam: *Pappagallismo Snobistico* (dosłownie: papugizm snobistyczny). Myśmy zawsze byli »pawiem narodów i papugą«, a teraz w sztuce zaczynamy być ponadto małpą. Tak, programową małpą!” – oburzał się Treter (*Wystawy zagraniczne*, s. 138).

<sup>145</sup>Treter był przekonany, iż polskie ekspozycje zagraniczne pokazujące polsko-francuskie koneksje artystyczne, takie jak zorganizowana w 1921 r. przez Ferdynanda Ruszczyca i Edwarda Wittiga z ramienia Komitetu Propagandy przy Prezydium Rady Ministrów ekspozycja w Paryżu, były propagandowym fiaskiem (ibidem, s. 129).

<sup>146</sup> Ibidem, s. 465.

ujawniła się słabość koncepcji sztuki narodowej, której rzecznikiem był Treter – postulatywność, której nie przewyciężył również Pruszkowski.

Analiza publikowanych przez Pruszkowskiego recenzji z wystaw<sup>147</sup> wskazuje swoisty rys intelektualnej postawy profesora, który z jednej strony był podatny na wpływ współczesnych prądów kulturowych, z drugiej zaś poszukiwał klarownych wyróżników dla swych poglądów estetycznych<sup>148</sup>. Niechętny prymitywizacji w sztuce, odcinał się wyraźnie od propagowanej przez Władysława Skoczylasa koncepcji tworzenia stylu narodowego na fundamentach sztuki ludowej<sup>149</sup>.

„W sztuce ludowej najżywiej odzwierciedla się rasowa zdolność artystyczna narodu. Wyrasta ona z głębokich potrzeb wewnętrznych i podobna do tej krynicy, która wybuchając wprost ze źródła, ujawnia swój czysty niezmacony obcymi naleciałościami nurt i manifestuje nierozdzielność sztuki od życia”<sup>150</sup> – utrzymywał Skoczylas, konsekwentnie rozwijając ideowe założenia upaństwowionej i zreorganizowanej w 1923 r. Szkoły Sztuk Pięknych w

---

<sup>147</sup>Wybór pism Pruszkowskiego opublikowała Irena Bal w „Zeszytach Naukowych Akademii Sztuk Pięknych” 1989, z. 4. Do skrótowych opracowań poglądów estetycznych Pruszkowskiego należą: Irena Kossowska, *Jak tworzyć sztukę narodową? Poglądy Tadeusza Pruszkowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2003, nr 3/4, s. 465-480; eadem, „Szlachetny realizm”. *Postawa artystyczna Antoniego Michalaka*, w: Irena Kossowska, Lechosław Lameński, Waldemar Odorowski, Jerzy Wyczęsany, *Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog twórczości Antoniego Michalaka 1902-1975*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 59-70; eadem, „Nauczyciel szczęścia”. *Tadeusz Pruszkowski i jego legenda*, w: Konstantynów (red.), *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII–XX wieku*, Warszawa 2008, s. 255-276; eadem, „Wielki głód piękna”. *Malarstwo Jeremiego Kubickiego*, w: Joanna Sosnowska (red.), *Wystawa paryska 1937 r. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN*, Warszawa 2009, s. 169-183; eadem, *Powiększone miniatury. Sztuka propagandowa w Warszawie lat 30.*, w: Elżbieta Pilecka, Katarzyna Kluczajd (red.), *Sztuka w kręgu władzy. Materiały LVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS*, Warszawa 2009, s. 311-328; Kossowska, Danuta Jackiewicz, Wojciech Klemm, *Antoni Łyżwański 1904-1972*, seria Akademia Prezentuje, Olszanica 2004.

<sup>148</sup>Ten rys intelektualnej postawy oraz pedagogicznej i artystycznej praktyki Pruszkowskiego sprawia, że działalność profesora odbiega od modelu „szkoły warszawskiej” – ideologicznie jednorodnego środowiska twórców SSP/ASP, operującego wspólnym wzorcem społecznym artysty i wspólnym wzorcem dzieła sztuki – jaki przeanalizowała Agnieszka Chmielewska (*W służbie państwa*, s. 139).

<sup>149</sup>Władysław Skoczylas, *Polska sztuka ludowa*, „Gazeta Polska” 1932, nr 224; idem, *Styl narodowy w sztuce*, „Zeszyty naukowe ASP w Warszawie, Władysław Skoczylas. Sztuka – szkoła – państwo” 1984, r. 3, nr 4; idem, *Polski drzeworyt ludowy*, „Pion” 1933, nr 3; Maryla Sitkowska, *Władysław Skoczylas (1883-1934)*, Warszawa 2015. Rozwój koncepcji stylu narodowego w polskich środowiskach artystycznych omówili: Andrzej Olszewski (*Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej przełomu XIX i XX wieku*, „Sztuka i Krytyka” 1956, r. 7, nr 3/4), Henryk Anders („Rytm”. *W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972); Irena Huml (*Polish Art Deco, the Style of Regained Independence (the 1920s)*, w: *The Art of the 1920s in Poland, Bohemia, Slovakia, and Hungary. October 19-22, 1989. Seminaria Niedzickie*, Kraków 1991); David Crowley (*National Style and Nation-State: Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester–New York 1992); Anna Sieradzka (*Art Déco w Europie i w Polsce*, Warszawa 1996, s. 75-201).

<sup>150</sup>Skoczylas, *Polska sztuka ludowa*.

Warszawie<sup>151</sup>. Opracowany wówczas program nauczania, ogłoszony w mowie inauguracyjnej przez Józefa Czajkowskiego, wysuwał na pierwszy plan folklor jako ożywcze źródło inspiracji dla twórców nowoczesnej sztuki polskiej integrującej wszystkie dyscypliny artystyczne<sup>152</sup>. Profesorom uczelni, Czajkowskiemu, Jastrzębowskiemu i Janowi Szczepkowskiemu, przyświecała pamięć Norwidowskiej koncepcji organicznego zespolenia sztuki czystej i użytkowej w oparciu o ludowe wzory, idei dobitnie wyrażonej w *Promethidionie*<sup>153</sup>. Pisma Norwida stworzyły fundament pod koncepcję sztuki narodowej wyrosłej na rodzimym folklorze i ludowym rękodziele<sup>154</sup>. Czajkowski tak interpretował myśl Norwida, adaptując ją do założeń programowych SSP:

Czy posiadamy warunki i dane tkwiące w duszy narodu, aby stworzyć formy odpowiadające duchowi czasu i jego wymaganiom, będące jednocześnie formami własnymi, polskimi? Każdy naród żywy posiada takie warunki – że Polska je posiada dowodzi polska sztuka ludowa. Wspaniała sztuka ludu, który nie twierdził nigdy, że sztuka jest zbytkiem [...]. Ta to sztuka ludowa była pierwszym źródłem podniety, źródłem cudownym, w którym skąpano duszę i oczy znużone przerażającą obrzydliwością współczesnego otoczenia<sup>155</sup>.

Na Norwidowską „ewangelię” powoływał się w swej książce *Idea i forma. Rzecz o dążeniach sztuki polskiej* także Jan Kleczyński<sup>156</sup>. W jego rozumieniu styl narodowy wyrastał

---

<sup>151</sup> Z programem nauczania SSP współgrał program warszawskiej Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa, którą w latach 1920-1923 kierował Skoczylas. Prócz niego wykładali w niej Miłosz Kotarbiński, Stanisław Noakowski, Jan Szczepkowski i Edward Trojanowski, profesorowie związani z SSP. Przyjętą strategię nauczania kontynuował Szczepkowski, który zastąpił Skoczylasa na stanowisku dyrektora szkoły. Zasadniczy nacisk położono na sztuki użytkowe, w zakresie których miała być realizowana i upowszechniana koncepcja stylu narodowego wyrastającego z tradycji ludowej. Z czasem grono pedagogów powiększyło się znacznie, a MSSZiM nabrała charakteru szkoły przygotowawczej do studiów w SSP (Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu*, s. 84-85).

<sup>152</sup> Józef Czajkowski, *Cele i zadania Szkoły*, w: *Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie. Cele i zadania*, Warszawa 1928. Podkreślając nierozłączność fenomenu piękna i etosu ludzkiej pracy, Czajkowski przywołał zawarte w *Promethidionie* koncepcje Norwida. Studenci SSP mieli możliwość uczęszczania na wykłady poświęcone wyłącznie sztuce ludowej (Ksawery Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1964*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965, s. 66-81; Chmielewska, *W służbie państwa społeczeństwa i narodu*, s. 82-83).

<sup>153</sup> Tadeusz Cieślewski syn pisał na temat celów i dążeń Bloku ZAP: „Stowarzyszenie nasze chce podjąć pracę nad ugruntowaniem w świadomości i czynie społeczeństwa Norwidowej ewangelii sztuki, której ideą przewodnią jest, by sztuka nie stanowiła jedynie smakołyku dla sybarytów lecz chleb powszedni dla głodnych” (*O sztukę w której się duch tłumaczy*, „Pion” 1934, nr 29, s. 5). Pruszkowski parafrazował słowa Norwida w swym programowym wystąpieniu *O wielką popularną sztukę*, s. 2.

<sup>154</sup> Jan Piechocki, *Norwida koncepcja sztuki-pracy*, Poznań 1929.

<sup>155</sup> Józef Czajkowski, *Sztuka stosowana*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie. Wykłady inauguracyjne w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1923-1983” 1984, r. 3, nr 2, s. 7-11.

<sup>156</sup> Jan Kleczyński, *Idea i forma. Rzecz o dążeniach sztuki polskiej*, Warszawa 1931, s. 359-363.

z dwóch źródeł: „idei i sztuki ludowej”<sup>157</sup>, scalając wszelkie formy twórczości w ich wymiarze duchowym i materialnym. Styl nie był ponadto jakością jednostkową i indywidualną, lecz wartością nadrzędną w stosunku do wielości i różnorodności swoich przejawów; był stopniowo powstającą emanacją kultury, niemożliwą do apriorycznego zdefiniowania<sup>158</sup>. Wielka tradycja polskiego romantyzmu połączona z formą trawestującą ludowe prototypy dawała w odczuciu Kleczyńskiego nadzieję na stworzenie współczesnego stylu polskiego. Zdaniem krytyka kwintesencję polskości w sztuce oddał w swej wielowymiarowej twórczości Stanisław Wyspiański, który rodzimy folklor zespolił z greckim mitem, tworząc w pełni oryginalny idiom artystyczny<sup>159</sup>. „Kryształowo czysty język polski”<sup>160</sup> dostrzegł Kleczyński także w sztuce Zofii Stryjeńskiej, z fantazją operującej ludowymi legendami, kostiumem i ornamentem.

Idea kreatywnej mocy ludowej „krynicy” nie trafiała jednak do przekonania Pruszkowskiemu; w tym względzie jego stanowisko różniło się od założeń programu nauczania w warszawskiej SSP/ASP, w którym sztuka ludowa zajmowała miejsce centralne. Dość przypomnieć, że zajęcia z dziedziny sztuki ludowej zostały zapoczątkowane przez Oskara Sosnowskiego (1924-1925) i Juliusza Kłosa (1925-1927), i były kontynuowane do 1939 r. Do folklorystycznej tradycji przywiązywał istotną wagę Stanisław Noakowski w swych wykładach z historii sztuki prowadzonych w latach 1923-1928<sup>161</sup>. Pokaz rodzimej twórczości ludowej zainaugurował w 1930 r. działalność Instytutu Propagandy Sztuki, co podkreślało pozycję, jaką elity rządzące nadały folkloryzmowi w ramach oficjalnej polityki kulturalnej. We wstępie do katalogu tej ekspozycji Skoczylas przypomniał raz jeszcze, że to sztuka ludowa jest nośnikiem rasowych cech narodu<sup>162</sup>.

---

<sup>157</sup> Ibidem, s. 216.

<sup>158</sup> Ibidem, s. 216-228.

<sup>159</sup> Ibidem, s. 342-343.

<sup>160</sup> Ibidem, s. 347.

<sup>161</sup> Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, s. 82-83.

<sup>162</sup> Skoczylas, *Wstęp*, w: *Katalog Wystawy Sztuki Ludowej, IPS wrzesień–październik 1930*, Warszawa 1930, s. 7. Odrębność rodzimej sztuki uczynił prymarną kategorią także Xawery Dunikowski, pionier modernistycznej morfologii w polskiej rzeźbie, przechodzący w okresie dwudziestolecia międzywojennego na pozycję nowego klasycyzmu. Jego koncepcja narodowego idiomu w sztuce była pokrewna koncepcjom etnosymbolizmu i zbieżna z ideową pozycją Skoczylasa, wydobywającego specyficzne cechy polskości z ludowych praźródeł: „Słowo »kultura« oznacza twórczą odrębność, a nie przynależność czy niewolnicze uleganie wpływom – pisał Dunikowski. – Wszystkie ewolucje w sztuce były wynikiem poznania jakiejś obcej kultury, reagowania na nią i asymilowania jej, przy zachowaniu odrębnego charakteru swojej twórczości. W ten sposób otwiera się możliwość budowania nowych form wypowiedzania się, a więc i rozwoju narodowej sztuki. Artysta bowiem, umiejący wyodrębnić swą kulturę rodzimą, poszerza swoje twórcze poznanie i twórcze możliwości. [...] Położenie geograficzne Polski między Wschodem a Zachodem Europy, odbiło się na naszej kulturze. Nasza rasowa odrębność została zniszczona, gdy tysiąc lat temu odwróciliśmy się ku Zachodowi i nawiązaliśmy

Długoletnia niewola naszego narodu pokryła czysty kształt naszej rasowej odrębności porostami obcych wpływów. Oczyszczyć sztukę polską od tych chwastów i pasożytów, które głuszają jej rozwój, to jedno z wielkich zadań, jakie musimy wypełnić. [...] Nie znaczy to, że chcemy się odgraniczyć chińskim murem od wielkiej kultury zachodu i kultury wschodu. Chcemy i musimy poznać, co wielkiego w sztuce inne narody dokonały; dopiero jednak, gdy wiedzę tę przepuścimy przez filtr własnej duszy, znajdziemy nie tylko własny i odrębny wyraz dla naszej sztuki, ale równocześnie najbardziej wzbogacimy skarb kultury całej ludzkości. Drugim naszym celem musi być dążenie do osiągnięcia w sztuce naszej współczesnego wyrazu. Musimy tworzyć sztukę, która swą formą świadczyć będzie o epoce, w której powstała. [...] Trzecim wreszcie hasłem naszym to jedność sztuki. Nie uznajemy tu podziału na tak zwaną sztukę czystą i tak zwaną stosowaną. [...] Oto nasze naczelnne hasła; polskość, współczesność i jedność sztuki – diagnozował sytuację kulturową narodu Skoczylas<sup>163</sup>.

Pod wszystkimi trzema hasłami podpisywał się Pruszkowski, inaczej jednak rozumiał zrab polskości, inaczej postrzegał recepcję światowego dziedzictwa sztuki z uwidocznieniem narodowego temperamentu. Przy pełnym zaangażowaniu w program nauczania SSP/ASP Pruszkowski był przede wszystkim skoncentrowany na malarstwie, a w tej dziedzinie adaptacja folklorystyczno-narodowej tradycji trudniejsza była do zrealizowania niż w sztukach użytkowych. O tym, iż sztuka powinna nieść wyraz rasowej specyfice narodu, Pruszkowski pisał wielokrotnie, jednak desygnatu „rasowości” nie poszukiwał w ludowej wytwórczości. Zajął w tym względzie stanowisko przeciwstawne nie tylko wobec Skoczylasa i jego akolitów, ale także wobec propagatora koncepcji nowego realizmu, jakim był Alfred Kuhn, który w swej książce *Die polnische Kunst von 1800 bis zur Gegenwart* (1930) w sztuce ludowej właśnie (tkaninie, ceramice i drewnianej rzeźbie) upatrywał przejawów rasowej odrębności Polaków, niezależnie od przynależności do szeroko rozumianej kultury słowiańskiej<sup>164</sup>. W swej awersji do nadmiaru ludowej stylizacji w sztuce współczesnej

---

kontakt z jego kulturą. Jako szczątki naszych niegdyś odrębnych kultur zachowały się u nas nieliczne ogniska sztuki ludowej, które w ostatnich czasach zaczęły odgrywać skromną, ale coraz bardziej ożywczą rolę w usiłowaniach odbudowania naszej twórczej odrębności” – konkludował w swoich zapiskach o sztuce Dunikowski. Odwołał się też do poglądów Stefana Żeromskiego wyrażonych w *Snobizmie i postępie* na temat naśladownictwa i plagiatorstwa zachodnich wzorów jako o destrukcyjnym dla narodowej kultury zjawisku. (*Uwagi o sztuce*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 51-52, s. 2; por. Aleksandra Melbechowska-Luty, *Kreator. Rzeźbiarskie dzieło Xawerego Dunikowskiego*, Warszawa 2012, s. 298-300).

<sup>163</sup> Wł. Skoczylas o zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych, przemówienie wygłoszone w dniu 15 b. m. na uroczystości wręczenia godła uczniom Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, „Gazeta Polska” 1929, nr 50, s. 3. Najnowsza monografia twórczości plastycznej Skoczylasa, przedstawiająca także jego działalność dydaktyczną i społeczną to publikacja Maryli Sitkowskiej *Władysław Skoczylas (1883-1934)* (Warszawa 2015).

<sup>164</sup> Alfred Kuhn przeciwstawiał się tym samym panującemu, jak utrzymywał, we Francji i w Niemczech pogładowi o silnej zależności polskiej sztuki od paryskich środowisk. „Zagranicą panuje powszechna opinia o

Pruszkowski nie był osamotniony. Głosy przeciwne powierzchownej folklorystyce sztuki rozlegały się bowiem nie tylko w środowisku konstruktywistycznej awangardy<sup>165</sup>. Przeradzający się w manierę folkloryzm, usankcjonowany rządową polityką regionalizmu<sup>166</sup>, piętnowali zarówno byli formiści, Tytus Czyżewski i Leon Chwistek<sup>167</sup>, jak i twórcy o nieawangardowych korzeniach, tacy jak Władysław Lam<sup>168</sup>. Adwersarze „zadekretowanej” ludowości identyfikowali oficjalnych folklorystów przede wszystkim z kręgiem „Rytmu”. Czyżewski pisał: „Sztuki »narodowej« się nie robi, ona jest w podłożu, w rasie ludu i objawia się następnie u genialnych artystów jako charakter rasy [...]. Programowe naśladowanie sztuki ludowej jest drogą mylną w sztuce. Zaprowadzić ono może (co się stało z kilkoma artystami w Warszawie i Krakowie) na drogę rozwiązań czysto dekoracyjnych”<sup>169</sup>.

---

francuskim charakterze sztuki polskiej. Krzewią je zwłaszcza polscy artyści w Paryżu, którzy uważają się za jedyne przedstawicieli swego kraju, a także drobne grupki awangardowe w Polsce, usposobione kosmopolitycznie [...]. Podobna opinia panuje i w Niemczech, gdzie się zna tylko takich, jak Zak, Kisling, Marcoussis – pochodzenia polskiego, ale całkowitych Paryżan” (cyt. za: Treter, *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej*, s. 140). Na potwierdzenie tej tezy wymienił Kuhn książkę Chila Aronsona *Art polonais moderne*, którą otwiera stwierdzenie, że nowoczesna sztuka polska uformowała się pod przemożnym wpływem francuskim, co egzemplifikuje twórczość Aberdama, Cytrynowicza, Halickiej, Kislinga, Markusa, Menkesa, Mondzaina, Nadelmana i Weingarta (ibidem).

<sup>165</sup> Na temat stosunku międzywojennej awangardy do folkloryzmu por. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją*, s. 210-215.

<sup>166</sup> Koncepcje te propagował na gruncie krajowym przede wszystkim Aleksander Kazimierz Patkowski, publikując szereg tekstów na temat polskiego regionalizmu oraz książkę *Regionalizm w Europie* (1924). W 1924 r. regionalizm został wprowadzony do rządowego programu mocą ustawy. Organem powołanym do implementowania tej ustawy stał się Komitet Popierania Przemysłu Ludowego ukonstytuowany przy Ministerstwie Przemysłu i Handlu (Janina Oryńczyna (red.), *Zarys Przemysłu Ludowego w Polsce*, Warszawa 1925). Na temat programu krajowego regionalizmu przygotowanego przez Radę Naukową Powszechnych Uniwersytetów Regionalnych wypowiedział się obszernie w 1926 r. Tadeusz Moniewski, wskazując, iż koncepcja wykorzystania specyfiki poszczególnych obszarów geograficzno-gospodarczych i administracyjnych II RP nie jest wyłącznie zagranicznym importem, ale ma także rodzimą tradycję. Autor przytoczył postulaty Rady Uniwersytetów Regionalnych dotyczące akcentowania lokalnych wyróżników poprzez działania w sferze edukacji i kultury, otwieranie muzeów, przywracanie w literaturze i dramaturgii miejscowych podań, kultywowanie odrębności etnograficznych i językowych. Poszczególne regiony, zróżnicowane pod względem kultury duchowej i materialnej, miały być wzajemnie powiązane i scalone w sprawnie funkcjonujący, wewnętrznie zrównoważony organizm państwowy. Polityka regionalizacji miała wspierać proces unifikacji kraju poprzez eliminację odziedziczonego po zaborach trójpodziału na Galicję, Kongresówkę i Wielkopolskę (*Regionalizm*, „Świat” 1926, nr 30, s. 2). Na temat ideologii regionalizmu (wernakularyzmu i neowernakularyzmu), propagowanej w XIX i na początku XX w. w społeczeństwach bezpaństwowych, por. Tomasz Gryglewicz, *Tendencje regionalistyczno-narodowe w środkowoeuropejskim modernizmie około 1900 roku*, „Folia Historiae Artium” 1992, t. 28, s. 113-149 (tam obszerna bibliografia).

<sup>167</sup> Leon Chwistek, *Sztuka żyje*, „Głos Plastyków” 1932, nr 9-10, s. 128; idem, *Troska o wielkości sztuki*, „Dziennik Poznański” 1929, nr 298, s. 4. Na temat krytyki upolitycznionej ludowości por. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją*, s. 55-64.

<sup>168</sup> Władysław Lam, *O sztuce ludowej i sztucznej ludowości*, „Pion” 1934, nr 20, s. 10.

<sup>169</sup> Tytus Czyżewski, *Tadeusz Makowski, malarz dzieci, gruszek i jabłek*, „Życie Polskie” (Paryż) 10.02.1924; przedruk w: „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Książki w Paryżu” 1950, nr 8, s. 4-7. Umacniając swą

Skoczylas odcinał się stanowczo od idei nobilitującej przynależności do kręgu kultury łacińskiej. W jego sztuce dostrzegano „chęć [...] wyodrębnienia się od Zachodu i przygniatającej kategorii smaku łacińskiego”<sup>170</sup>. Idea „czystości” stylowej i odporności na zewnętrzne oddziaływania powracała w niezliczonych wariantach w dyskursie o sztuce narodowej. Czajkowski, chwalać polską ekspozycję na paryskiej wystawie światowej w 1925 r., podkreślał: „Przekonaliśmy się także, że nie bardzo jest co brać i od kogo, a już na pewno nie od narodów romańskich, których (zapewne chwilowo) wyjąłowanie na polu plastyki daje się gwałtownie odczuwać”<sup>171</sup>. Na przeciwległym biegunie takich postaw sytuowali się italianizujący neoklasycyści, a niecałą dekadę później zacytowana konstatacja Czajkowskiego straciła aktualność także w kręgu neorealistów. Pruszkowski i skupieni wokół niego artyści, a także twórcy „przesuniętej rzeczywistości” o odmiennym od profesora smaku estetycznym, tacy jak Bruno Schulz i Adam Bunsch, chętnie sięgali po modele obrazowania do śródziemnomorskiej kultury. Ta droga, przeciwstawna zarówno wobec estetycznego hermetyzmu kolorystów oraz uniwersalizmu radykalnej awangardy, jak i wobec folkloryzmu Skoczylasa, miała zintegrować polską sztukę z obiegiem kultury łacińskiej, nie eliminując pierwiastka swojskości. Świadczyła ona o odchodzeniu od etnosymbolizmu na rzecz akcentowania europejskiego kontekstu sztuki narodowej poprzez odwoływanie się do ponadnarodowego kanonu „sztuki muzealnej”. Choć nieprecyzyjnie i niekonsekwentnie konceptualizowana w narracjach swych promotorów, zasada ta wpisywała się w dominującą w Europie lat 30. ideologię neohumanizmu. O „odwiecznym związku polskiej i łacińskiej duszy” pisał z przekonaniem Jan Parandowski. „Ze wszystkich Słowian Polacy są najbardziej łacińscy. [...] Nasza kultura ma inne granice niż nasze Państwo. Wschód jest nam tak daleki, jakby między nami a nim rozlewał się ocean. W sensie duchowym Polska leży nad Morzem Śródziemnym” – utrzymywał ten wywodzący się ze Lwowa znawca antycznej kultury<sup>172</sup>.

---

kolorystyczną orientację, Czyżewski pisał w 1932 r.: „Prawdziwe malarstwo jest jedno, mimo szkół i granic nacjonalistycznych” (*Impresjonizm i symbolizm Leona Wyczółkowskiego*, „Głos Plastyków” 1932 nr 7-8, s. 90).

<sup>170</sup> Recenzja *Teki zbójnickiej* Skoczylasa z 1902 r., cyt. za: Wojciechowski (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, s. 65.

<sup>171</sup> Józef Czajkowski, *Powrotna fala*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 11, s. 4.

<sup>172</sup> Jan Parandowski, *Polska leży nad Morzem Śródziemnym*, „Arkady” 1939, r. 5, nr 3, s. 115, 116. Nie dostrzegła tego nasilającego się na polskiej scenie artystycznej lat 30. nurtu intelektualnego Iwona Luba, krytykując w swej książce *Duch romantyzmu i modernizacja* cywilizacyjno-kulturowe zacofanie II RP, w której artystyczno-intelektualne elity nie pozbyły się, zdaniem autorki, folklorystycznych sentymentów, pansłowiańskich nostalgii i neoromantycznych inklinacji na rzecz propagowania modernistycznego progresywizmu. „Mimo podejmowanych prób wyjścia z paradygmatu sztuki narodowej o genezie ludowej, zakorzenionej w ideałach XIX-wiecznego romantyzmu, i ukierunkowania sztuki i kultury na nowoczesność, zwyciężyło przywiązanie do modelu kultury wypracowanego i utrwalonego jeszcze w okresie zaborów” –

Polscy tradycjoniści nie zapomnieli o tym, że sarmacka kultura była oparta na rzymskich wzorach moralności i obyczajowości, na republikańskiej myśli i praktyce politycznej<sup>173</sup>.

Wiele koncepcji łączyło Pruszkowskiego z Alfredem Lauterbachem, dyrektorem Państwowych Zbiorów Sztuki i członkiem Rady IPS, historykiem sztuki, który wywarł istotny wpływ na poglądy zrzeszonych w Bloku ZAP twórców. Pruszkowskiemu i Lauterbachowi przyświecał wspólny cel: przywrócenia sztuce realnej roli i użytecznej funkcji w społeczeństwie<sup>174</sup>. Niemniej jednak głoszonej przez Lauterbacha idei stylu dającego wyraz narodowej odrębności, będącego wspólnym mianownikiem różnych postaw twórczych, Pruszkowski przeciwstawiał ideę pluralizmu indywidualnych stylistyk<sup>175</sup>. Lauterbach utrzymywał, że „brak imperatywnego stylu jest tragedią współczesności, w Polsce bardziej jeszcze wyraźną niż na zachodzie”<sup>176</sup>, chciał, by „każdy przejaw i każdy przedmiot miał jakąś formę zdecydowaną, znamionującą człowieka w jego zachowaniu się wobec świata, formę indywidualną a zarazem podporządkowaną formie ogólnej, wszechogarniającej”, jaką jest styl<sup>177</sup>. Pruszkowski natomiast obawiał się ujednociającego zjawiska artystyczne stylu, podobnie jak zideologizowanej i apriorycznie zaprogramowanej ikonografii. „Unifikacja założeń sztuki to klęska” – podkreślał<sup>178</sup>.

Pruszkowski i Lauterbach inaczej też postrzegali funkcję muzeów w życiu społecznym: o ile w rozumieniu pierwszego z nich koneksje ze sztuką muzealną uszlachetniały dwudziestowieczny realizm, o tyle dla Lauterbacha muzealne sale stały się cmentarzyskiem sztuki, odizolowały ją od żywotnych celów społecznych. „Muzea bowiem są, w zasadzie i treści swojej, przytułkami sztuki bez miejsca. [...] Brak przeznaczenia

---

utrzymuje Luba, wypreparowując międzywojenną Polskę z europejskiego kontekstu (*Duch romantyzmu i modernizacja*, s. 291).

<sup>173</sup> Jan Filip Staniłko, *Neosarmacki republikanizm: źródła i teraźniejszość polskiej tradycji politycznej*, „Arcana” 2009, nr 86-87, s. 6-24.

<sup>174</sup> Lauterbach, *Pierścień sztuki*, s. 21. Książka ta zawiera najobszerniejszy wykład poglądów estetycznych Lauterbacha. Została omówiona i bardzo pozytywnie oceniona jako zbiór krótkich i przystępnych esejów na temat europejskiej sztuki, architektury i urbanistyki na przestrzeni wieków, na łamach „Sztuk Pięknych” (1929, r. 5, nr 3, s. 119-129). Poglądy Lauterbacha na temat społecznego zaangażowania sztuki przeanalizował Witold Kalinowski w publikacji *Wątki socjologiczne w polskiej estetyce międzywojennej* (Wrocław 1973, s. 140-145).

<sup>175</sup> Stąd też nie mogą zgodzić się z wyrażoną przez Agnieszkę Chmielewską opinią, iż Pruszkowski dążył do stworzenia „wielkiego, nowoczesnego stylu narodowego odpowiedniego do wielkości epoki, ogarniającego wszystkie dziedziny życia i wychwalającego wspaniałość nowego państwa [...] co niebezpiecznie przypominało projekty realizowane w latach 30. w krajach totalitarnych” (*W służbie państwa społeczeństwa i narodu*, s. 178). Postulat stworzenia „jednorodnego, reprezentacyjnego stylu epoki” przypisała jednoznacznie tradycjonalistom także Aleksandra Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie: rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918-1939)*, Warszawa 2005, s. 227.

<sup>176</sup> Lauterbach, *Pierścień sztuki*, s. 28.

<sup>177</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>178</sup> *Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Tadeusz Pruszkowski, „Świat” 1934, nr 8, s. 6.



praktycznego dla dzisiejszej twórczości artystycznej hoduje okazy muzealne, pozbawione bezpośredniej funkcji społecznej, a tym samym wypacza zadania sztuki, którą społeczeństwo podtrzymuje raczej jako schedę odziedziczoną po dawnych epokach bardziej niż dla wewnętrznej potrzeby” – ubolewał Lauterbach<sup>179</sup>. Z jednej strony zarysowała się w tej kwestii rozbieżność między postawą teoretyka sztuki, jakim był Lauterbach, a postawą artysty, jakim pozostawał Pruszkowski – malarz czerpiący twórcze impulsy ze sztuki dawnych mistrzów. Z drugiej zaś Lauterbach i Pruszkowski nawoływali jednym głosem do rozbudowy instytucji mecenatu sztuki, tworzenia nowej kultury wizualnej w życiu publicznym i prywatnym. „Zamiast jarmarcznych wystaw i maniackiego kolekcjonerstwa pozwólmy wejść sztuce do kościołów, banków, hal i szkół; niech artyści zdobią miasta, domy, ściany, niech projektują meble, tapety i garnki” – postulował Lauterbach<sup>180</sup>. Wtórował mu Pruszkowski, podkreślając zarazem szczególny dla polskiego narodu moment historyczny, w którym przyszło tworzyć współczesnym artystom: „Trzeba uczcić epokę, moment odzyskania niepodległości: Moment wielki, wspaniały, jedyny! Winniśmy straszliwymi piramidami zaznaczyć naszą w tej chwili obecność! Na każdym kroku trzeba zdobić, mieć, stroić odzyskany dom”<sup>181</sup>. Pruszkowski nie przemilczał przy tym ograniczeń, jakie może nakładać na artystę mecenas, choć nie sformułował klarownie zagrożeń, jakie niesie sztuka propagandowa. Przypominał, iż wielcy mecenas średniowiecza, renesansu i baroku, hierarchowie Kościoła, królowie i książęta, wyznaczali tematy do realizacji, pozostawiając jednak artystom swobodę w doborze środków wyrazu. Takiego też stanowiska oczekiwał od współczesnych sponsorów<sup>182</sup>.

Entuzjastycznym propagatorem stylu narodowego był Jerzy Warchałowski, komisarz działu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 r., okrzykniętej największym sukcesem w dziejach prezentacji polskiej sztuki za granicą<sup>183</sup>. Ekspozycja ta wzmocniła próby zdefiniowania formalnych

---

<sup>179</sup>Lauterbach, *Pierścień sztuki*, s. 8-9.

<sup>180</sup>Ibidem, s. 21.

<sup>181</sup>Pruszkowski, *Niewyzyskane siły plastyki*, „Gazeta Polska” 1936, nr 144, s. 5. Zagadnienie tworzenia wielkich dzieł sztuki dla wzmocnienia polskiej państwowości poruszył Pruszkowski także w artykułach: *Rozważania plastyczne. Wystawa polskiego malarstwa batalistycznego w IPS*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie” 1989, nr 2, s. 122; *Rozważania plastyczne*, „Gazeta Polska” 1935, nr 333, s. 5. Postulat nasycania przestrzeni publicznej sztukami plastycznymi, głoszony przez Pruszkowskiego i innych orędowników demokratyzacji sztuki wywodzących się z Bloku ZAP został doprecyzowany w broszurze wydanej przez Obóz Zjednoczenia Narodowego *Problem upowszechnienia wartości kulturalnych. Biuro Studiów i Planowania Obozu Zjednoczenia Narodowego* (Warszawa 1938).

<sup>182</sup>Zamoyski, *Łukaszowcy*, s. 2.

<sup>183</sup> Polscy artyści otrzymali w Paryżu 33 Grand Prix, 32 dyplomy honorowe, 43 złote medale i 42 srebrne medale. Samodzielną ekspozycję zorganizowała ponadto warszawska Szkoła Sztuk Pięknych, która jako szkoła

wyróżników stylu narodowego, głównie jednak w odniesieniu do sztuk dekoracyjnych i użytkowych. Już w 1906 r. Warchałowski, współtwórca Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, pisał o rzemiośle artystycznym jako o dziedzinie, w której powinien przejawiać się styl narodowy, utożsamiony z indywidualną ekspresją polskiego artysty: „Każdy jego produkt [rzemiosła – I. K.] nosi wyraźne imię i znamię swego twórcy, jest więc polem najwdzięczniejszym do ujawnienia odrębności danego człowieka i narodu”<sup>184</sup>. Zagadnienia samoidentyfikacji jednostkowej i zbiorowej przenikały się w wypowiedziach Warchałowskiego, podobnie jak w stwierdzeniach wielu innych rzeczników sztuki narodowej, w sposób bezrefleksyjny. Euforia spowodowana propagandową skutecznością paryskiej wystawy skutecznie przesłoniła ponadto kwestię problematycznego zastosowania we wszystkich dyscyplinach artystycznych jednolitej stylizacji opartej na rodzimym folklorze<sup>185</sup>.

Idea stworzenia sztuki o charakterze rodzimym, odrębnej od artystycznych wzorców powstałych w wielkich centrach kulturowych Europy, odpowiadającej estetycznym potrzebom współczesnego społeczeństwa, przyświecała także związanemu ze środowiskiem Pruszkowskiego Tadeuszowi Cieślewskiemu synowi, który w 1934 r. opublikował programowy artykuł pt. *Chwalebny prowincjonalizm*, dopełniający deklarację ideową Bloku ZAP.

Nie upieramy się, że sztuka polska ma być sztuką koloru, albo sztuką linii, ale upieramy się, że sztuka w Polsce ma być zupełna, to znaczy, że nie może zabraknąć w jej lirze ani jednej struny. Uważamy, że kultura artystyczna danego kraju nie może zaczynać się i kończyć na olejnym czy akwarelowym obrazku. Uważamy, że zagadnienia sztuki obejmują także inne działy, jak na przykład budownictwo, meblarstwo czy tkactwo. Społeczeństwo lubujące się jedynie pięknymi obrazkami, a siedzące na brzydkich meblach w brzydkich wnętrzach jest, naszym zdaniem, społeczeństwem niekulturalnym. Artysta polski patrzący na Podhale przez receptę prowansalską Cézanne’a, kompromituje się jako artysta w ogóle. Artysta polski nie interesujący się Podhalem czy Pomorzem kompromituje się tym bardziej. [...] Toteż dopóki artyści polscy nie znajdą malarskiego wyrazu dla pejzażu polskiego, dopóty sztuka polska nie

---

została nagrodzona Grand Prix, a poszczególne pracownie uczelni uzyskały medale (Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, s. 78-79).

<sup>184</sup> Jerzy Warchałowski, *O Muzeum Przemysłowym w Krakowie*, Kraków 1906, s. 10.

<sup>185</sup> Do grona orędowników stylu narodowego wyrastającego z rodzimych korzeni kulturowych i sztuki ludowej należał też Wojciech Jastrzębowski, dawny legionista, profesor warszawskiej SSP, dyrektor Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (zlikwidowanego w 1931 r.), senator, członek IPS i TOSSPO, współtwórca Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” i Warsztatów Krakowskich. W latach 30. postrzegano Jastrzębowskiego jako eksperta „grupy pułkowników” do spraw sztuki (Irena Huml, *Twórczość Wojciecha Jastrzębowskiego*, w: Juliusz Starzyński (red.), *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918-1939*, Wrocław 1963).

będzie mogła zaliczać się do twórczych. Dopóki artyści polscy nie znajdą w swych kompozycjach malarskiego wyrazu dla psychiki polskiej, dopóty sztuka polska będzie jedynie „pawiem i papugą narodów” [...]Właśnie dla przeciwstawienia się tej niepojętej a wstyd przynoszącej polskiemu imieniu akcji podnoszenia niewolnictwa artystycznego wobec obcych wzorów do wysokości chwalebnej „europejskości” zrzeczyliśmy się pod hasłem „chwalebnej polskości”, która z ducha i ciała polskiego wyprowadzi sztukę polską, dając społeczeństwu i państwu własny dywan, własny puchar, wnętrze mieszkalne, obraz, rycinę, fresk czy posąg, w którym się „duch polski raz wreszcie wytłumaczy” – głosił Cieślewski<sup>186</sup>.

Polemikę ze stanowiskiem Cieślewskiego podjął na łamach „Gazety Artystów” Konrad Winkler, teoretyk ugrupowania Formiści, który swój tekst zatytułował w symptomatyczny sposób: *Co się powinno w sztuce tłumaczyć*<sup>187</sup>, parafrazując inną programową wypowiedź Cieślewskiego pt. *O sztukę, w której się duch tłumaczy*. Swą argumentację Winkler ześrodkował na twierdzeniu, iż w sztuce nie sposób uniknąć wpływów spoza rodzimego środowiska kulturowego. Przypomniawszy też, że obcych inspiracji można się z łatwością doszukać nie tylko w twórczości niekłamanych koryfeuszy dawnej sztuki polskiej (Piotr Michałowski, Henryk Rodakowski, Aleksander Gierymski, Stanisław Wyspiański), ale także w malarstwie samego Pruszkowskiego, filaru Bloku ZAP. Demagogicznie, podobnie jak Cieślewski, nie wprowadził jednak rozróżnienia między inspiracją a naśladownictwem. Kwestię czystości stylowej sztuki narodowej można było bowiem traktować hasłowo, jako wskazanie kierunku, w którym twórcy powinni podążać, by stworzyć idiosynkratyczną formułę przedstawieniową świadcząca o narodowej odrębności. Nie musiało to oznaczać wydestylowania z wielości artystycznych fenomenów li tylko jakości wyrazowych nigdzie indziej niespotykanych. Cieślewskiemu chodziło raczej o prymarność tego, co rodzime, wobec pierwiastków pochodzenia obcego; o specyficzną, polską ekspresję zarówno motywu tematycznego, jak i stylistyki, co podkreślał także Pruszkowski. W taki zresztą sposób rozumiał nowoczesność formistów sam Winkler, który odwoływał się w swym malarstwie nie tylko do kubizującej geometryzacji form, ale także do paradygmatu sztuki prymitywnej zapożyczonego z rodzimego folkloru. Paradoksalnie Pruszkowski respektował kulturę Zachodu w nie mniejszym stopniu niż Winkler, tyle tylko że dla Pruszkowskiego istotnym

---

<sup>186</sup> Tadeusz Cieślewski syn, *Chwalebny prowincjonalizm*, „Sztuki Piękne” 1934, r. 10, nr 6. Programowe sformułowania Cieślewskiego syna, przekreślające w odniesieniu do polskiej sztuki narodowej znaczenie niekwestionowalnych w istocie rzeczy punktów zwrotnych w sztuce nowoczesnej (Cézanne), tracą swą polemiczną ostrość w konfrontacji ze sztuką graficzną samego Cieślewskiego, który niewątpliwie nie był nieczuły na postkubistyczne doświadczenia z przestrzenią wewnątrzobrazową i syntetyzacją formy.

<sup>187</sup> Konrad Winkler, *Co się powinno w sztuce tłumaczyć*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 9, s. 5.

kontekstem była wielka tradycja muzealna, Winklera interesowało zaś wielokulturowe podłoże sztuki nowoczesnej. „Kultura malarska Zachodu, to nie tylko sama Francja, ale Francja plus Włochy, plus Hiszpania, Holandia, a nawet Niemcy. Kultura malarska Francji, to kompendium wszystkich możliwości plastycznych i ogólna suma wszystkich walk o formę, o style [...]. Orientacja francuska w sztuce, nie tylko nowinki paryskie”<sup>188</sup> – utrzymywał Winkler. W istocie rzeczy zarówno Winkler, jak i Pruszkowski znosili w swym rozumowaniu ostrość antynomii centrum–peryferia, dostrzegając zarówno wielość ośrodków promieniujących artystycznymi ideami, jak i możliwość twórczej asymilacji tych oddziaływań w ośrodkach prowincjonalnych<sup>189</sup>.

I jeszcze jedna postać uwikłana (przynajmniej na poziomie werbalnych deklaracji) w proces tworzenia zrębów sztuki narodowej – Ludomir Sleńdziński, który wraz ze Stanisławem Woźnickim animował wileńskie środowisko neoklasycystów zrzeszonych w Wileńskim Towarzystwie Artystów Plastyków<sup>190</sup>. Środowisko to, określane mianem „szkoły wileńskiej”, proklamowało ideę polskości w sztuce na łamach miesięcznika „Południe”. Jak głosił artykuł programowy WTAP: „rodzi się już pragnienie zespolenia i zjednoczenia wszystkich rozbieżnych dotychczas kierunków, aby na różnych drogach osiągnięte zdobycze artystyczne stały się glebą plenną, z której wykwitnie sztuka ojczysta w renesansowej pełni i bogactwie”<sup>191</sup>. Sleńdziński był wspólnym ogniwem dla WTAP i warszawskiego „Rytmu”, ugrupowań o zbieżnych aspiracjach do wykreowania sztuki rodzimej wyrastającej zarówno z tradycji klasycznej, jak i z ludowych prążyć<sup>192</sup>. Jednak Pruszkowski, choć do „Rytmu” należał, nie akceptował tak zarysowanej genealogii sztuki narodowej. Zbyt mocno fascynowało go malarstwo Północy. Toteż nad doбором klasycznych tematów i ludowych motywów, nad linearyzmem form i rytmizacją kompozycji w jego malarstwie z okresu „Rytmu” przeważał zmysł realizmu.

Odmienne typy wrażliwości malarskiej i artystycznej wyobraźni sprawiły, że pisząc o sztuce i sztuki nauczając, Pruszkowski proponował szerszą koncepcję polskiej twórczości niż wileński mistrz. Można postawić tezę, że blisko związany z Treterem Pruszkowski znalazł się

---

<sup>188</sup> Ibidem.

<sup>189</sup> Na temat instrumentalnego traktowania opozycji centrum–prowincja w historii sztuki por. Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago–London 2004.

<sup>190</sup> Monograficzne opracowanie tego stowarzyszenia opublikował Dariusz Konstantynów (*Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920-1939*, Warszawa 2006). Na temat charakteru działalności WTAP por. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją*, s. 132-140.

<sup>191</sup> Artykuł wstępny – manifest [bez tytułu], „Południe” 1921, z. 1, s. 1.

<sup>192</sup> Stanisław Woźnicki rozszerzył drzewo genealogiczne wilnian o malarstwo Lorraina, Poussina, Davida i Ingres’a, współtwórców europejskiego kanonu sztuki klasycystycznej (*U progu syntezy*, „Południe” 1922, z. 2, s. 3-11).

w orbicie oddziaływania wiedeńskiej szkoły historii sztuki i na podstawie metodologicznych propozycji wiedeńczyków stworzył własną perspektywę rozumienia istoty i zjawisk sztuki. Podobnie jak Riegl i młody Dvořák, skupił się na morfologicznej analizie dzieła sztuki, w plastycznych jakościach dostrzegając przejaw idiosynkratycznych cech narodowych i ewokację specyficznych treści duchowych. Z głoszoną przez Wickhoffa, Riegla i Dvořáka koncepcją historycznego relatywizmu współgrało przekonanie Pruszkowskiego, iż współczesna mu eklektyczna i synkretyczna sztuka nie jest przejawem schyłku czy upadku, lecz jest kolejnym ogniwem w dziejach kultury. Jednak Rieglowską teorię następujących po sobie sukcesywnie przemian stylistycznych (*Zeitstile*) zastąpił Pruszkowski ideą wielości współistniejących ze sobą stylów artystycznych – koncepcją zbieżną z poglądami Juliusa von Schlossera, lidera drugiej szkoły wiedeńskiej. W rozprawie „*Stilgeschichte*” und „*Sprachgeschichte*” in der bildenden Kunst (1935) Schlosser, idąc tropem Hegla, przypisał siłę sprawczą sztuki wielkim indywidualnościom, geniuszom dysponującym kreatywną mocą, których innowacyjne rozwiązania stylistyczne były imitowane i powielane przez pokolenia epigonów, artystów-rzemieślników, posługujących się już nie stylem, lecz wspólnym językiem artystycznym<sup>193</sup>. Twórców przełamujących zastane kanony artystyczne nie widział Pruszkowski w czasach sobie współczesnych, stąd zwracał się po wzory godne trawestacji do sztuki dawnych mistrzów. Jednakże podobnie jak Schlosser, będący zwolennikiem pisania monografii poszczególnych artystów i analizowania pojedynczych dzieł sztuki, koncentrował uwagę na poszczególnych pracach i ich autorach. Stąd też zamiast nadrzędnej kategorii stylu, kluczowym założeniem swej krytycznej myśli i dydaktycznego programu uczynił „polską szkołę malowania”, otwartą na różne osobowości twórcze i rozmaite warianty plastycznej „mowy”. U źródeł tej „jedności w wielości” tkwił element wspólny – pierwiastek narodowy, jaki w rozumieniu Pruszkowskiego stanowiła wspólna wrażliwość artystyczna i zbiorowa pamięć o przeszłości. Ten wspólny mianownik był mocno osadzony w szerszym kontekście, w bogatych zasobach europejskiej kultury. Choć imponująca erudycja Pruszkowskiego w zakresie historii sztuki nie pozwalała mu zapomnieć o peryferyjnym usytuowaniu polskiej sztuki, to koncepcja tworzenia „polskiej szkoły malowania” w relacji z europejską sztuką muzealną była przejawem nie tyle prowincjonalnych kompleksów, co Rieglowskiej wiary w ponadnarodowy wymiar sztuki.

Analiza dorobku krytycznego Pruszkowskiego, związanego przede wszystkim z wydawaną przez obóz rządowy „Gazetą Polską”, ujawnia immanentną cechę jego refleksji

---

<sup>193</sup>Bakoš, *Vienna School Methodological Doctrine*.

nad sztuką – niekonsekwencje i sprzeczności wynikające z chęci pogodzenia ambicji propagatora idei sztuki narodowej z właściwą mu wizją artystyczną. Przy ogromie spoczywającej na nim pedagogicznej i organizacyjnej odpowiedzialności, Pruszkowski zachował w swym pojmowaniu sztuki respekt i podziw dla czysto malarskich walorów i poszukiwań. Jako malarz nie wszedł wprawdzie do aeropagu wybitnych polskich twórców, lecz dał wiele dowodów swej wrażliwości na urodę artystycznej materii i świadectwo krytycznej przenikliwości w ocenie artystycznych zjawisk. W swym namyśle nad sztuką unikał apriorycznych założeń i aksjomatycznego wartościowania. Zdawał się tym samym akceptować koncepcję „niewinnego oka” – nieuwarunkowanej ideologicznymi preferencjami analizy dzieła sztuki; od przesłanek tradycjonalistycznej postawy jednakże nie był w stanie całkowicie się uwolnić<sup>194</sup>. Nie kierowały nim też aspiracje do stworzenia koherentnego systemu estetycznego, skodyfikowanego zbioru kanonów i norm obrazowania. „Nie chcę widzieć sztuki polskiej przyciętej w kulturalny szpaler jednego gatunku. Niech się rozrasta swobodnie” – konstatawał<sup>195</sup>. Kategorią, którą posługiwał się Pruszkowski jako najwyższą oceną, był indywidualny, własny styl artysty. „Los artystyczny kontynuatorów jest z góry przesądzony. Są zawsze gorsi. [...] Do Panteonu wchodzi wielcy tylko we własnej nie pożyczanej aureoli” – puentował, rozwijając myśl Schlossera<sup>196</sup>. O studentach warszawskiej ASP mówił z niekłamanym sentymentem: „W Polsce powstało i powstaje wiele pięknych i niezwykłych talentów o najróżniejszym kształcie i zabarwieniu, talentów groźnych i ponurych, radosnych i melancholijnych, brutalnych i wytwornych i nieskończonej gamie najbardziej kontrastowych możliwości – i ci, którzy chcieliby widzieć ich, jak więźniów w jeden »fason« zakuty, jakże dalecy są od dobrej sprawy. [...] Malują sobie szczerze, bez wiary w kanony”<sup>197</sup>. Wiele pisał Pruszkowski o tolerancji w sztuce, o zgodnym współistnieniu rozmaitych nurtów, koegzystencji wykluczającej zaciekle spory i waśnie. „Trzeba przekonywać o względności rzekomych aksjomatów, trzeba tłuc tablice przykazań i zakazów, namawiać [...] do tolerancji [...], a przede wszystkim do wspólnego stwierdzenia,

---

<sup>194</sup> W ślad za przeprowadzoną przez Karla Poppera krytyką deterministycznej metody badawczej można powiedzieć, że Pruszkowski nie uniknął pułapki „naiwnego indukcjonizmu” (Alan Chalmers, *Czym jest to, co zwiemy nauką? Rozważania o naturze, statusie i metodach nauki. Wprowadzenie do współczesnej filozofii nauki*, tłum. Adam Chmielewski, Wrocław 1993, s. 23). Oznacza to, że wnioski dotyczące przejawów narodowego charakteru, jakie w oparciu o studiowanie poszczególnych prac artystycznych wyciągał, miały w istocie rzeczy wymiar teorii „dopisanej” do pozornie w pełni obiektywnych obserwacji.

<sup>195</sup> Pruszkowski, *Wariacje na temat Bractwa św. Łukasza*, „Kultura” 1932, nr 6, s. 4.

<sup>196</sup> Idem, *Wystawy w Zachęcie. Wystawa jubileuszowa Janiny Broniewskiej. Wystawy zbiorowe: Włodzimierza Bartoszewicza i Czesława Kuryatto. Wystawa „Podole” Mariana Kratochwila. Kolekcja prac Mariana Trzebińskiego*, „Gazeta Polska” 1936, nr 298, s. 5.

<sup>197</sup> Idem, *Wariacje na temat Bractwa św. Łukasza*, s. 4.

że prawdziwy talent ma słuszość bez względu na to, w jakim języku się wypowiada” – postulował<sup>198</sup>. W innym zaś miejscu dodawał: „ponieważ historia sztuki wieków ubiegłych, nie wyłączając z nich najbliższych nam lat, wykazuje, że najwspanialsze dzieła sztuki stworzone zostały według najróżniejszych i najsprzecznějších zasad, haseł, technik i motywów, należy pozostawić poszczególnym artystom moralne prawa uprawiania swego kunsztu w rodzaju, jaki najbardziej wyraża ich przyrodzone wartości i chęci. Hasło artystyczne ogólne niszczy te talenty”<sup>199</sup>. „Tolerancja była, jest i przypuszczam, że będzie zawsze miernikiem kultury” – konkludował<sup>200</sup>.

Wbrew jednk postulowanej tolerancji ideologia radykalnej awangardy oraz plastyczne realizacje konstruktywizmu, suprematyzmu i unizmu pozostały dla Pruszkowskiego jedynie niezrozumiałymi konstrukcjami intelektualnymi pozbawionymi rzeczywistej wartości artystycznej<sup>201</sup>. Możliwości znalezienia niekłamanych talentów w tym obszarze działań artystycznych błyskawicznie się dla niego wyczerpywały. Chwistek, Strzemiński, Katarzyna Kobro, Karol Hiller – wszyscy ci twórcy awangardy popełniali w jego odczuciu grzech kardynalny – grzech przeintelektualizowania sztuki będącej jego zdaniem domeną równowagi między doznaniem estetycznej przyjemności a konceptualizacją semantycznych treści. „Leon Chwistek wystawił swe eksperymenty na udowodnienie filozoficznych rozważań i twierdzeń, jakie z niemałym talentem w pismach swoich feruje. Teoretyczne rozważania Chwistka biją na całej linii Chwistka malarza, widocznie między teorią a tworzywem nie znalazł jeszcze autor dostatecznego kontaktu” – pisał Pruszkowski o pionierze formizmu, nie dostrzegając oryginalności rozwiązań w jego kubo-futurystycznych i streficznych kompozycjach<sup>202</sup>.

---

<sup>198</sup> Idem, *Salon Plastyków w I.P.S. I*, „Gazeta Polska” 1936, nr 12, s. 5.

<sup>199</sup> Idem, *Wystawa „Bractwa św. Łukasza”*, „Gazeta Polska” 1938, nr 78, s. 5.

<sup>200</sup> Ibidem.

<sup>201</sup> O polaryzacji na polskiej scenie artystycznej lat 30. i antagonizmie między radykalną awangardą i tradycjonalistami por.: Juliusz Starzyński, *Polskie źródła estetyki rewolucyjnej XX wieku*, w: „a.r”, *materiały sesji naukowej z okazji 40-lecia powstania w Łodzi międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej*, Łódź 1971, s. 43; Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Paryż 1986, s. 53-60; Piotr Krakowski, *Sztuka polska w latach trzydziestych*, w: Gogut (red.), *Sztuka lat trzydziestych*, s. 69-77; Chmielewska, *W służbie państwa społeczeństwa i narodu*, s. 1-34.

<sup>202</sup> Pruszkowski, *Salon Plastyków w I.P.S. II*, „Gazeta Polska” 1936, nr 14, s. 5. Swe polemiczne wobec estetycznych koncepcji neorealistów stanowisko streścił Chwistek w rozprawie *Tragedia naturalizmu* (drukowanej w odcinkach na łamach „Tygodnika Artystów” 19.01.1935, s. 3; 02.02.1935, s. 3; 23.02.1935, s. 3), tekście, który wywołał silny rezonans wśród zwaśnionych frakcji artystycznych. Chwistek postrzegał odrodzenie realizmu w powojennej Francji i jego ekspansywność w Europie jako istotne zagrożenie dla sztuki prawdziwie nowoczesnej, „wyobrazeniowej” jak to określił, opartej na autonomicznych prawach i uwolnionej od balastu naśladownictwa materialnej powierzchni zjawisk. To plastyczny język awangardy uznał za powszechnie zrozumiałą nośnik znaczeń, nie zaś mimetyczny przekaz artystyczny. „Wbrew teoretykom francuskim – że tylko wymienię Jeana Cocteau – którzy chcieliby sztukę wyobrazeniową zarezerwować dla grupy wybranych, twierdzą stanowczo, że jest to sztuka przeznaczona dla szerokich mas – pod warunkiem, że rozwinie się

Znacznie ostrzej (i bez cienia zrozumienia) ocenił liderów polskiego konstruktywizmu, Władysława Strzemińskiego i Katarzynę Kobro, deprecjonując artystyczną wartość ich prac. O braku chromatycznych walorów w pracach abstrakcjonistów pisał, paradoksalnie, omawiając sztukę Karola Hillera: „Obrazy Hillera wyobrażają zbiorowisko form znanych z geometrii. Układając te formy w sposób logiczny lub chaotyczny [...] Hiller stara się wywołać wrażenie dekoracyjne, działając jednocześnie na psychikę człowieka lubującego się w rozwiązywaniu szarad”<sup>203</sup>. Nie dostrzegł więc Pruszkowski kolorystycznego wyrafinowania abstrakcji Hillera, ani aluzyjnej figuracji wpisanej w kadry jego kompozycji <sup>204</sup>. Zdiagnozował natomiast schyłkową fazę modernistycznej awangardy, która wytraciła ambicje przeobrażania świata i moc bulwersowania rzekomo skostniałego w burżuazyjnych przesądach społeczeństwa. Trafnie zauważył, że „malarstwo Hillera nie niepokoi nikogo dzisiaj. Przyczyniła się do tego zapewne ta okoliczność, że sztuka kubistów, z których dzieła Hillera niewątpliwie biorą początek, przeniknęła »pod strzechy« kiosków wystawowych, wystaw sklepowych aż do pudełek do cukierków włącznie”<sup>205</sup>. Jako zwolennik kulturotwórczej roli państwa, nie polemizował Pruszkowski z uniwersalistycznymi tęsknotami i utopijnymi ambicjami społecznymi konstruktywistów. Propagowana przez niego sztuka miała spełniać wymogi sztuki masowej, ale nie miała stać się modelem organizacji życia społecznego; miała w czytelny sposób przekazywać odbiorcy zarówno treści ważne, związane z nowo budowaną państwowością, jak i sensy pospolite, zakorzenione w rodzimym pejzażu, obyczaju i obrzędzie. „Czy nie należałoby usiłować tworzyć tego rodzaju sztukę, która przy zachowaniu wszelkich cech wielkiej sztuki nie przerażałaby jako tako czującego, ogółu. Zadanie niewątpliwie trudne, tym jednak ciekawsze i mam wrażenie, że tylko tego rodzaju sztuka

---

swobodnie, niezależnie od walki z przewagą naturalizmu. Twierdzą natomiast, że właśnie naturalizm był i jest sztuką *par excellence* ezoteryczną, zrozumiałą tylko dla naukowców, obznajomionych z perspektywą, anatomią, historią, folklorem i t. p. [sic!] Naturalizm jest bękartem nauki i sztuki” – utrzymywał Chwistek. Teza o naukowości realizmu odnosiła się w istocie rzeczy nie tylko do werystycznego odwzorowania natury w obrazie czy do „literatury” w malarstwie, ale także do tych idiomów nowego realizmu, które nakładały na percepcję rzeczywistości filtr „muzealny”, a trawestując konwencje przedstawieniowe sztuki dawnej, wymagały od odbiorcy estetycznego wyrobienia i erudycji. Chwistek, w przeciwieństwie do europejskich tradycjonalistów, uznał, że realizm wszedł w fazę schyłkową; kulminację nurtu dostrzegął w sztuce Rembrandta i Velázqueza.

<sup>203</sup> Pruszkowski, „O deformacji”. *Rozważania plastyczne*, „Gazeta Polska” 1938, nr 42, s. 5.

<sup>204</sup> Zenobia Karnicka, Janina Ładnowska (red.), *Karol Hiller 1891-1939. Nowe widzenie. Malarstwo, heliografia, rysunek, grafika*, kat. wyst. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2003; Kossowska, *Metaphysical Longing: the Modernist Idiom of Karol Hiller's Visual Work*, w: Michelle Facos, Thor Maednick (red.), *The Symbolist Roots of Modern Art*, London 2015, s. 33-46.

<sup>205</sup> Rozpoznanie Pruszkowskiego potwierdzili artyści młodego pokolenia, m.in. Tadeusz Cieślowski syn, który uznał wprowadzenie doktryny realizmu socjalistycznego w Rosji Sowieckiej za dowód ostatecznego upadku abstrakcyjnych tendencji w sztuce (*Przez imaginację*, „Pion” 1934, nr 2, s. 5).



przyczynić się może do ukulturalnienia mas” – rozważał profesor<sup>206</sup>. Co istotne, na początku lat 30. awangarda nie była już dla tradycjonalistów groźnym przeciwnikiem. Znamienna dla jej ówczesnej kondycji i stopnia zinstytucjonalizowania była wypowiedź Konrada Winklera:

Dla kogoż to mamy budować te teatry i laboratoria eksperymentalne? Co my tam będziemy eksperymentować? [...] Najbardziej ortodoksyjnego przedstawiciela naszej awangardy w plastyce [...] Władysława Strzemińskiego obdarza miasto Łódź swą nagrodą plastyczną – skrajnie nowatorska grupa „Praesens” otrzymuje na P.W.K. w Poznaniu poważne zamówienie rządowe i.t.d. [sic!] – nie mówiąc już o organach i instytucjach państwowych, którym opiekę nad sztuką powierzono, a które odnoszą się do naszej moderny z wielką życzliwością, nie szczędząc swego poparcia<sup>207</sup>.

Echa heroicznych zmagania o zaistnienie licznych odłamów awangardy przebrzmiały zresztą w całej Europie. Podczas obrad Międzynarodowego Kongresu Sztuki w Wenecji w 1932 r. domagano się proporcjonalnego uczestnictwa przedstawicieli awangardy w instytucjach artystycznych i zakupach publicznych. Louis Hautecoeur i Carlo Carrà podkreślali, iż w trzeciej dekadzie stulecia nie sposób zdefiniować awangardy, gdyż – dla przykładu – futurizm uznany już został za kierunek paseistyczny, sztuka zaś opiera się na indywidualnościach artystycznych, a nie na kierunkach. Dezintegrację awangardy przyspieszyły jednak ideowe spory i konflikty między rzecznikami utilitaryzmu i laboratoryjnej autonomii sztuki<sup>208</sup>.

Il. 477. Bolesław Cybis, *Ogrodniczka*

Il. 478. Rafał Malczewski, *Narty*, ok. 1931

Il. 479. Rafał Malczewski, *Pochmurny dzień*, ok. 1931

Il. 480. Rafał Malczewski, *Zachód*, ok. 1932

Poza obszarem krytycznych eksploracji Pruszkowskiego pozostawała również poetyka nadrealizmu. Chociaż nie robił odniesień do surrealizmu, to doskonale wyczuwał emocjonalne napięcie i aurę tajemniczości w obrazach Bolesława Cybisa i Rafała

---

<sup>206</sup>Pruszkowski, *O Bractwie św. Łukasza i Szkole Warszawskiej*, „Plastyka” 1930, nr 1, s. 46.

<sup>207</sup>Winkler, *Varia*, „Sztuki Piękne” 1933, r. 9, s. 119-120.

<sup>208</sup>Na temat kryzysu w łonie międzywojennej awangardy por. Andrzej Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 339-372; Kazimierz Piotrowski, *Nowe widzenie i tropizmy (Hiller i Ozenfant). O defensywnej fazie awangardy*, w: Karnicka, Ładnowska, Karol Hiller, s. 16-26.

Malczewskiego. Deformująca stylizacja w kompozycjach Cybisa, porównywana niekiedy z satyryczno-groteskowymi tendencjami Nowej Rzeczowości, oddziaływała silnie na wyobraźnię jego mentora. Omawiając obraz Cybisa *Primavera*, Pruszkowski trafnie zauważył: „Niesamowitością obrazu jest lekka pokraczność figury Primavera oraz kolorowe kwiateczki zasypujące obraz bez uwagi na fizyczną logikę ich umieszczenia w obrazie”<sup>209</sup>. Rafała Malczewskiego uważał za malarza wielkiego i rzadkiego talentu, głównie ze względu na rodzaj niepokojącej ekspresji, jaką ewokowały jego obrazy<sup>210</sup>. Analizując obraz *Halny*, Pruszkowski bezbłędnie uchwycił istotę malarskiego języka Malczewskiego: „Obraz bardzo surowy w kolorze, mimo to ma jednak »coś« nieuchwytnego, bardzo mocnego, ogromnie osobistego i przejmującego”<sup>211</sup>.

II. 481. Rafał Malczewski, *Wieczór w Poroninie*, ok. 1924-1926

II. 482. Rafał Malczewski, *Jesień, X 1929*, 1929

Swą niechęć do hermetyzmu sztuki abstrakcyjnej, programowych walk i dominacji sfery werbalnej – manifestów, komentarzy i deklaracji – nad materią sztuki dzielił Pruszkowski z przeważającą w Europie lat 30. formacją krytyków o antymodernistycznym

---

<sup>209</sup>Pruszkowski, *Salon plastyków w IPS-ie (Słowno o każdym malarzu) II*, „Gazeta Polska” 1936, nr 75, s. 3.

<sup>210</sup> Sztuka Malczewskiego wpisywała się w obszar nazwany przez Joannę Pollakównę „przesuniętą rzeczywistością”, obszar graniczący z nadrealizmem, ale posiadający własną, odrębną poetykę, niezwiązaną z doktryną André Bretona i francuskich surrealistów. Wczesna twórczość artysty kształtowała się pod wpływem symbolistycznej sztuki jego ojca, Jacka Malczewskiego. W drugiej połowie lat 20. na postawę twórcy oddziaływała estetyka kubizmu i futurizmu. Inspiracje nurtem ekspresjonistycznym natomiast przejawiały się w gwałtownych kontrastach czystych, mocnych barw, jakie zaczął stosować Malczewski. Pejzaże, głównie z rejonu Tatr i Podhala, artysta ożywiał drobnymi sylwetkami postaci, odgrywających rolę sztafażu. Często powracającym tematem w jego sztuce były senne miasteczka i opustoszałe krajobrazy, w które były wtopione techniczne zdobycze współczesnej cywilizacji. Opracowywanym w rozmaitych wariantach motywem stały się odludne stacyjki kolejowe, pociągi ze staroświeckimi parowozami, przewody telegraficzne i szyny kolejowe. Artysta operował stylizowaną, dekoracyjną formą utrzymaną w prymitywizującej konwencji. Kreował nadrealne w nastroju pejzaże, posługując się jednorodnymi płaszczyznami lśniących, żywych barw i nawarstwiającymi się kulisowo – na podobieństwo dekoracji teatralnej – planami kompozycyjnymi. Twórczość Malczewskiego z tego okresu bliska była poetyce *pittura metafisica*, szczególnie malarstwu Carla Carrà. Dzięki podobnej substancjalności poszczególnych elementów pejzażu – obłoków, ośnieżonych szczytów górskich, pól i strumieni – oraz krystalicznej przejrzystości atmosfery, wciągającej wzrok widza w głąb kadru, jego obrazy zyskiwały wymiar metafizyczny. W latach 1934-1935 Malczewski przebywał na Górnym Śląsku i Śląsku Cieszyńskim. Swoje wrażenia utrwalił w serii mrocznych pejzaży oddających industrialny charakter Czarnego Śląska. Przeciwstawił im nasycone słońcem i zielenią pagórkowate krajobrazy Beskidów. W malarstwie artysty pojawiły się wówczas motywy hut, kopalń, cynkowni i hałd – temat przemysłu wyniszczającego naturę (Dorota Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, t. 1, Olszanica 2006).

<sup>211</sup>Pruszkowski, *Rozważania plastyczne. Salon malarski 1937 w I.P.S. – II*, „Gazeta Polska” 1937, nr 47, s. 3.

nastawieniu<sup>212</sup>. Podkreślał, iż „sztuka grecka czy sztuka włoska, czy inne wielkie sztuki rozwijały się bez pomocy światła krytycznego płynącego ze szpalt licznych pism codziennych (w każdym piśmie sprzeczne opinie), a takie pisma nie istniały. Mimo tego braku rozwijała się sztuka Grecji »nieźle«. I była dla każdego zrozumiała. Nie potrzebowała komentarzy, traktatów i tym podobnych akuszerek”<sup>213</sup>. Przy symptomatycznej zbieżności poglądów z neorealistami rozmaitych orientacji, profesorowi udało się jednak zachować autentyczność malarskiej wrażliwości; przede wszystkim wobec kapistów, choć zarzucał im niewolnicze uzależnienie od malarstwa francuskiego. „Naginanie nas do koniecznego wzorowania się na sztuce francuskiej, jako jedynie prawdziwej, wydaje mi się niesłuszne. Jest to kulturalny import. Tymczasem myśmy powinni myśleć o kulturalnym eksporcie. Dorośliśmy do tego. Naśladowanie sztuki francuskiej zamyka nam absolutnie możliwość ekspansji kulturalnej na zachód” – przestrzegał<sup>214</sup>. Przyznawał także, że martwa natura – wobec zbanalizowania tego nadmiernie eksploatowanego motywu – nie może być naczelną i jedynie słuszną formą malarskiej wypowiedzi, podobnie jak „smakowanie” barwnych harmonii nie powinno być celem samym w sobie. Jednak siła oddziaływania koloru w obrazie była dla niego wartością nie do przecenienia. Z jednej strony rzucał kapistom wyzwanie: „Jeżeli się mówi, że dla dzieła malarskiego nic nie znaczy temat, czemu wyklina się z malarstwa i rzeźby bohatera, walkę, czułość, ruch, a nie wyklina się ogórka, flaszki czy gitary? Przecież i to, i tamto można znakomicie namalować. Tylko że tamto jest trudne, a to łatwe!!!”<sup>215</sup>. Z drugiej zaś przyznawał: „Malowanie martwej natury uważam za popis czysto mistrzowski”<sup>216</sup>. Niemniej

---

<sup>212</sup>Skoczylas, *Związki i stowarzyszenia artystyczne*, „Gazeta Polska” 1933, nr 27, s. 5; Edward Kokoszko, *O metodę walki artystycznej*, „Pion” 1934, nr 44, s. 4; Antoni Wieczorkiewicz, *Na bezdrożach i drogach malarstwa współczesnego*, „Pion” 1934, nr 52, s. 7-8. Poglądy krytyków artystycznych, głoszących konieczność społecznego zaangażowania sztuki, wspierał wybitny socjolog Florian Znaniecki (*Rola społeczna artysty*, „Wiedza i Życie” 1937, nr 8-9, s. 503-517).

<sup>213</sup>Pruszkowski, *O wielką popularną sztukę*, s. 4. Profesor utrzymywał, że doktrynerskie założenia artystyczne uniemożliwiają „osiągnięcie porozumienia artysty z widzem normalnie kulturalnym, lecz nieuzbrojonym w finezyjną umiejętność rozwartościowywania haseł artystycznych i teorii bieżących zaciemniających prosty pogląd na sprawy sztuki i tak potrzebnych jak przysłowiowe dzielenie włosa na trzy podłużne części” (idem, *Wystawa Bractwa św. Łukasza*, „Gazeta Polska” 1938, nr 78, s. 4).

<sup>214</sup>Idem, *Wariacje na temat Bractwa św. Łukasza*, „Kultura” 1932, nr 6, s. 4. Do koncepcji kulturalnej ekspansji odrodzonej Rzeczypospolitej powracał Pruszkowski niejednokrotnie, podobnie jak główni ideolodzy sztuki narodowej. „Raczej my starajmy się zadziwić innych, niż żebyśmy byli tylko stałymi podziwaczami cudzoziemszczyzny” – pisał profesor (idem, *O wielką popularną sztukę*, s. 4).

<sup>215</sup> Ibidem, s. 4. Jan Cybis zaś ripostował: „Dlaczego główka aniołka ma być koniecznie lepsza od jabłka?” (*Artyści mówią o sobie. Ankieta Świata. Jan Cybis*, „Świat” 1934, nr 10, s. 8).

<sup>216</sup>Pruszkowski, *Rozważania plastyczne. Martwa natura w malarstwie polskim*, „Gazeta Polska” 1939, nr 151, s. 5. Ekspozycję o takim tytule zorganizował w IPS w maju 1939 r. Michał Walicki dzięki staraniom kolorystycznego środowiska z warszawskiej ASP. Selekcję współczesnych prac powierzono Wacławowi Wąsowiczowi. Wystawa miała zaprezentować plastyczne priorytety kolorystów i ich genealogię.

jednak to wyeliminowanie psychologicznego pierwiastka, uprzedmiotowienie postaci ludzkiej, sprowadzenie jej do roli „martwej natury” w kolorystycznej formule „sztuki dla sztuki” raziło go najbardziej. „Geniusz potrafi ześrodkować w swym dziele łączne wartości. I układ i wyraz i kolor” – przypominał<sup>217</sup>. „Nie jest prawdą – pisał – że treść malarska jest jakąś specjalną treścią wynikającą tylko z układu form i kolorów. [...] Oczywiście cudownie namalowany obraz zawierający »tylko tyle« będzie arcydziełem mimo wszystko, ale nie może to być dowodem, że tylko tego typu malarstwo ma prawo do życia. [...] Sztuka nigdy nie znajdzie drogi do wrażliwości zwykłego człowieka, o ile nie położy nad przepaścią dzielącą artystę i tegoż człowieka pomostu porozumienia w postaci zajmującej treści”<sup>218</sup>.

Przy wszystkich zastrzeżeniach Pruszkowski dostrzegał w obozie przeciwnika autentyczne talenty: „Uderzająco dobre wydają mi się obrazy Hanny Rudzkiej-Cybisowej. Ogromnie prosty stosunek artystki do natury, którą posługuje się jak oddechem, przy tworzeniu swych pięknych pejzaży czy kwiatów, jest przyczyną, że rezygnuję zupełnie z kłopotliwych dociekań nad genealogią jej sztuki, wdychając swobodnie i [...] radośnie przekazane mi przez Rudzką-Cybisową powietrze, światło i uczucie. Jest dla mnie rzeczą pewną, że Rudzka-Cybisowa pracuje w rodzaju dla niej najodpowiedniejszym, a zatem żyje we własnym żywiole” – pisał<sup>219</sup>. Cieszyła go orkiestracja barw w obrazach Czesława Rzepińskiego, w których nawet martwa natura może być „świeża i czysta w kolorze pełna rzadkich zestawień i smacznej soczystości”<sup>220</sup>. Tadeusza Potworowskiego uważał za wybitnie uzdolnionego kolorystę odkrywco zestrzajającego barwne tony, choć zarzucał mu zbytne uzależnienie kompozycyjne od dzieł Henriego Matisse’a, Pierre’a Bonnarda i André Deraina<sup>221</sup>. Wysoko cenił wartości kolorystyczne obrazów Zygmunta Waliszewskiego,

---

<sup>217</sup>Pruszkowski, *W obronie Jana Wałacha*, „Gazeta Polska” 1934, nr 183, s. 5.

<sup>218</sup> Idem, *Z wystaw w IPS-ie. Salon plastyków Bloku Zawodowych Artystów Plastyków*, „Gazeta Polska” 1936, nr 68, s. 5. Takie właśnie priorytety – czytelny temat i realistyczną formę, przyjęli uczniowie warszawskiej ASP i twórcy skupieni w Bloku Zawodowych Artystów Plastyków (Edward Kokoszko, *Dwie drogi*, „Plastyka” 1936, nr 3-4, s. 233; Stanisław Ciechomski, *Wystawa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Plastyka” 1938, nr 6, s. 163). Opowiadając się za „wielką popularną sztuką”, za uspołecznieniem estetyki i estetyzacją życia społecznego, Pruszkowski podkreślał: „Na nas ciąży obowiązek podniesienia kraju do wyżyn kultury antycznej Grecji, czy Italii czasów odrodzenia. Tymczasem jakżeż jesteśmy od tego dalecy. O kulturze narodu stanowi nie poszczególny wielki uczonec lub artysta, ale zawsze wykształcony obywatel” (*Rozważania plastyczne*, „Gazeta Polska” 1935, nr 277, s. 5). Pruszkowski był świadom ogromu pracy, jaką musi wykonać polska inteligencja, a przede wszystkim polski rząd, by podnieść poziom kulturalny społeczeństwa; w tym względzie jego stanowisko odbiegało od utopijnych nadziei Stefana Żeromskiego (*Snobizm i postępek*, Warszawa 1923) i Jana Kleczyńskiego (*Idea i forma*).

<sup>219</sup> Pruszkowski, *Salon Plastyków w I.P.S. II*, s. 5.

<sup>220</sup> Ibidem.

<sup>221</sup> Pruszkowski, *Rozważania plastyczne. Nowe wystawy w I.P.S.*, „Gazeta Polska” 1937, nr 316, s. 5; idem., *Rozważania plastyczne. Salon malarski 1937 w I.P.S. – II*, s. 3.

którego talent wykraczał jego zdaniem poza etykietkę „kolorysty”. „Osiągnął wielką oryginalność gamy, rzecz arcytrudną. [...] osiągnął w kolorze swój własny styl. [...] kolorystyka żywa, operująca działaniem koloru na kolor w celu spotęgowania jego siły” – zaznaczał<sup>222</sup>. Zauważył wprawdzie, że Waliszewski „eklektyzuje według Cézanne’a”, Antoine’a Watteau, Nicolasa Lancreta i Jeana-Honoré Fragonarda, że tworzy groteskę porównywalną do rysunków Henriego de Toulouse-Lautreca, ale francuskie koligacje artysty nie przeszkodziły mu w wyrażeniu uznania dla jego indywidualnej manieri malarskiej<sup>223</sup>. Tytusowi Czyżewskiemu, swemu zaciekłemu antagoniście, przyznawał zasługi w walce o uszlachetnienie koloru, choć miał mu za złe, że „wyklął formę, ruch, gest i temat”<sup>224</sup>. Intrygowały go też podjęte przez twórcę reinterpretacje obrazów dawnych mistrzów. „Zwłaszcza trawestacja obrazu Goi wypadła dobrze interesująco” – skonstatował<sup>225</sup>. Pruszkowski starał się też wyważyć wady i zalety malarstwa teoretyka kapizmu Józefa Czapskiego. Imponowało mu jego uporczywe zmaganie się z wariantowym opracowywaniem „przymierza” czerwieni z zielenią, mimo zaniku plastycznej formy<sup>226</sup>. Wysoko cenił tych kolorystów, którzy zdystansowali się wobec ortodoksji kapistowskiej doktryny. Zachwycała go dekoracyjność obrazów Wacława Taranczewskiego, chwalił „konserwatyzm impresjonistyczny” członków Pryzmatu – Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, Leonarda Pękalskiego, Zenona Kononowicza, Mariana Jaeschkego i Zdzisława Ruszkowskiego<sup>227</sup>.

W uznaniu dla Kowarskiego nie przeszkadzała Pruszkowskiemu kolorystyczna orientacja profesora praktykującego i propagującego wśród studentów warszawskiej ASP malarstwo monumentalne. Dostrzegał w jego wielkoformatowych kompozycjach syntezę w ujmowaniu tematu, szerokość malarskiego gestu, wyszukane zestroje barw, stosowną do tematyki nastrojowość<sup>228</sup>. Spośród obrazów Kononowicza, ucznia Kowarskiego i Pankiewicza, najbardziej przypadły mu do gustu prace zdradzające oddziaływanie Honoré Daumiera i Paula Cézanne’a; francuskie afiliacje nie dyskredytowały więc w jego oczach artysty<sup>229</sup>. Podobała mu się też kolorystyczna subtelność bliskich monochromatyzmu,

---

<sup>222</sup> Idem, *Rozważania plastyczne. Wystawa prac ś.p. Waliszewskiego*, „Gazeta Polska” 1937, nr 155, s. 7.

<sup>223</sup> Ibidem.

<sup>224</sup> Pruszkowski, *Wystawy w I.P.S. Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Różańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zalewski*, „Gazeta Polska” 1939, nr 1, s. 7.

<sup>225</sup> Ibidem.

<sup>226</sup> Pruszkowski, *Wystawy w I.P.S. i w „Zachęcie”*, „Gazeta Polska” 1938, nr 92, s. 7.

<sup>227</sup> Idem, *Rozważania plastyczne. Pomnik Sowińskiego – dzieło Tadeusza Breyera – Wystawa grupy „Pryzmat” w I.P.S.*, „Gazeta Polska” 1938, nr 153, s. 7.

<sup>228</sup> Idem, *IX Salon malarski IPS*, „Gazeta Polska” 1937, nr 344, s. 7.

<sup>229</sup> W twórczości Kononowicza wyobrażony motyw – pejzaż czy martwa natura kwiatowa – był podporządkowany wewnętrznej logice kolorystycznej kompozycji, która rozegrana była najczęściej w gamie barw czystych –

zdominowanych przez tony szarości płócien Jaeschkego. Potrafił również docenić estetyczne walory dzieł Jana Hrynkowskiego, współzałożyciela Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg” (ugrupowania o kolorystycznym profilu), oraz prac Zygmunta Menkesa i Eugeniusza Gepperta, artystów należących do Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”, dla których naczelną zasadą obrazowania było uwypuklenie dekoracyjnej chromatyki<sup>230</sup>.

Pisząc o Hrynkowskim, byłym formiście, Pruszkowski zwrócił przede wszystkim uwagę na wibrującą tonami materię malarską obrazów – formułę wypracowaną podczas pobytu artysty w Paryżu na początku lat 20. „Artysta kulturalny w kilku obrazach bardzo czule i czysto uderza w niebanalny akord barw, oddając wrażenie dekoracyjne i smaczne” – zauważył<sup>231</sup>. W malarstwie Menkesa z kolei cenił niepozabawioną czerni paletę, głębię i moc kolorów<sup>232</sup>. Omawiając *Martwą naturę* artysty, przyznał: „mimo że wyobraża gitarę, przedmiot zohydzony przez wszystkich malarzy martwych natur zamieszkujących obie półkule, jest obrazem bardzo dobrym. [...] Menkes nie boi się czarnego koloru, operuje nim śmiało i bez trudu. Zapożyczenie z Vlamincka jest znaczne, ale stosowane z talentem”<sup>233</sup>.

Paryż odegrał też istotną rolę w formowaniu się artystycznej wizji Gepperta, choć w odmienny niż w przypadku Menkesa sposób. W początkowym okresie twórczości artysta, skupiał uwagę na artystycznej tradycji, polskiej i europejskiej, parafrazując motywy i stylistykę muzealnych mistrzów<sup>234</sup>. W Paryżu zafascynowała Gepperta sztuka dojrzałego

---

cynobrów, różów, błękitów i bogatej tonacji zieleni. Ukazany przedmiot roztopiał się niekiedy w gęstej, impastowej materii malarskiej. Artysta nakładał farbę spontanicznie, rozmaicie ukierunkowanymi smugami, rozprawdzanymi często szpachlą; podkreślał zróżnicowane jakości fakturalne.

<sup>230</sup>Idem, *Wystawy*, „Gazeta Polska” 1938, nr 57, s. 5.

<sup>231</sup>Ibidem.

<sup>232</sup>Na kształtowanie się postawy artystycznej Menkesa, od 1923 r. przebywającego w Paryżu, najsilniej oddziaływała twórczość Henriego Matisse’a. Często powracającym w jego obrazach motywem były postacie kobiet ujęte we wnętrzach; ich syntetyczne kształty obiegał płynny, giętki kontur uwalniający się niekiedy od plamy barwnej. Wolor dekoracyjności nadawały tym kompozycjom zróżnicowane desenie tkanin i tapet. Artysta podejmował też wielokrotnie wątki z życia Żydów, przedstawiał sceny religijnych obrzędów, ukazywał wizerunki rabinów zgłębiających treść Tory. Z czasem coraz bardziej intensyfikował ekspresję swych obrazów; formy budował wyłącznie plamą barwną, nakładając farbę szybko i spontanicznie. Preferowana przez niego gama kolorystyczna uległa zawężeniu do nasyconych brązów, żółcieni, czerwieni i zieleni skontrastowanych z aksamitną czernią. Mocny, zmysłowy kolor rozgrywał Menkes w wielu niuansach nadając mu wewnętrzny blask. Jednorodnym płaszczyznom przeciwstawiał wibracje planów o bogatej fakturze. Ekspresyjnie zdeformowane postacie i przedmioty obrysowywał grubym, wyrazistym konturem i wtapiał w neutralną, abstrakcyjną przestrzeń tła.

<sup>233</sup>Pruszkowski, *Wystawy*.

<sup>234</sup>Na postawę artystyczną Gepperta w znaczący sposób oddziaływała patriotyczna ikonografia Jacka Malczewskiego. Częstym motywem we wczesnych kompozycjach artysty były sylwetki jeźdźców w pejzażu, zmonumentalizowane, ujęte w śmiałych skrótach perspektywicznych i szybkim ruchu. Wydobytą mocnym modelunkiem światłocieniowym bryłę obiegał kontur, zaś gładką, zdyscyplinowaną fakturę wzbogacały w partii światła oszczędne impasty; zgaszona, mroczna tonacja barwna pogłębiała dramatyczny nastrój scen. Tematyka sztuki Gepperta była skoncentrowana na wątku narodowowyzwoleńczych walk i powstań. Artysta przedstawiał w rozmaitych wariantach oddziały polskich szwoleżerów i kawalerii oraz ułańskie szwadrony. Odwoływał się do znanych konwencji

renesansu, głównie dzieła Paola Veronesego, a także malarstwo Théodore Géricault, Eugène'a Delacroix, impresjonistów i fowistów. Jego paleta wzbogaciła się wówczas o tony jasne i czyste, kontrastowo zestawiane; powstały obrazy o rozluźnionej strukturze kompozycyjnej i bogatej materii „utkanej” ze szmaragdowych zieleni, błękitów, brązów i czerwieni. Reminiscencje zainteresowań sztuką *cinquecento* czytelne były zarówno w renesansowych kostiumach aktorów przedstawionych scen, jak i w rozbudowanej narracji plastycznej. W późnych latach 30. nastąpiło w malarstwie artysty ponowne zcalenie form, które natychmiast wychwyił Pruszkowski: „Eugeniusz Geppert po przejściu przykrew fazy [...] skondensował się znacznie, dając obrazy dobre i żywe. Nawrót do energii i zdecydowanych plam i wyjście z automatyzmu impresjonistycznego »cętkowania« uważam za fakt dodatni w rozwoju talentu Gepperta. Artysta zaczyna być znów sobą, zostawiając dla eklektyzmu w swym dziele część godziwą i wybaczalną” – puentował<sup>235</sup>. Pozytywnie wypowiedział się ponadto o Henryku Gotlibie (także członku Zwornika), trawestującym wprawdzie francuskie wzory, lecz dającym świadectwo wyrobionego smaku kolorystycznego. „*Portret własny* jest pięknym zestrojeniem barw, szkoda że został nazwany portretem. Tytuł stwarza konieczność przeprowadzenia dowodu prawdy” – pisał Pruszkowski, studząc swój zachwyty chromatyką obrazu<sup>236</sup>. Będąc orędownikiem „malarstwa tematowego”, mimowolnie przechodził więc niekiedy na pozycję wroga, bo kolorystyczne<sup>237</sup>.

---

malarstwa batalistycznego, kontynuował tradycję sztuki Piotra Norblina, Juliusza i Wojciecha Kossaków; czerpał inspiracje z malarstwa Piotra Michałowskiego, transponował kompozycyjne układy kanonicznych obrazów polskiego romantyzmu, ukazujących tumult bitwy pod Somosierrą. Wyobrażał także sceny z polowań i wyścigów konnych; sięgał do mitologicznych wątków, nadając im współczesny wymiar. W sposobie rytmizowania i syntetyzowania form wpisanych w wyważoną strukturę obrazu bliski był tendencjom nowego klasycyzmu lat 20.

<sup>235</sup>Pruszkowski, *Wystawy*. Warto przypomnieć, że antenatem Pruszkowskiego w piętnowaniu pointylistycznej techniki był Wojciech Gerson, który znał i rozumiał zasady impresjonizmu, lecz ich nie cenil, prymarną wartość przypisując rysunkowi jako medium umożliwiającemu materializację idei. To Gerson w tekstach krytycznych, takich jak *Dzieła artystów polskich na wystawie berlińskiej 1891 roku* („Echo Muzyczne, Teatralne, Artystyczne” 1891, nr 418, s. 499-500) i *Impresjonizm* („Biblioteka Warszawska” 1891, t. 1, s. 99-100) przestrzegał przed ekspansją koloryzmu i „wibryzmu”, tendencji akcentujących materialną powierzchnię zjawisk, nie zaś ich istotę. Był ponadto Gerson, co wydaje się oczywiste w przypadku artysty o akademickiej genealogii, rzecznikiem sztuki figuratywnej skoncentrowanej na człowieku i jego historycznych uwarunkowaniach. To, co zdecydowanie dzieliło jednak obu profesorów, to stosunek do akademickiej hierarchii tematów, przy której obstawał Gerson, a którą odrzucił Pruszkowski, a przed nim całkowicie zanegował Stanisław Witkiewicz.

<sup>236</sup>Pruszkowski, *O deformacji. Rozważania plastyczne*, „Gazeta Polska” 1938, nr 42, s. 5.

<sup>237</sup>Zważywszy na brak dogmatyzmu w krytycznej postawie Pruszkowskiego, trudno byłoby zgodzić się z opinią Wojciecha Włodarczyka, iż „nowoczesność, podobnie jak tendencje klasycyzujące [...] była przez twórców Bloku Zawodowych Artystów Plastyków [...] traktowana jako eliminacja doświadczenia polskiego” (*Niepodległość i nowoczesność*, w: Gola, Sitkowska, Szewczyk (red.), *Sztuka wszędzie*, s. 47). Konfrontacja oficjalnych deklaracji propagatorów sztuki narodowej z ich twórczością artystyczną i/bądź krytyczną refleksją pozwala bowiem uchwycić retoryczny wymiar, polemiczny ferwor i demagogiczne przerysowania ich programowych wypowiedzi, aspekt nieprzekładalny na twórczą praktykę. Brak „doświadczenia polskiego”

## II. 483. Eugeniusz Geppert, *Pobudka*, 1924

Do grona twórców związanych ze sztuką francuską należał też Roman Kramsztyk<sup>238</sup>. Uczeń Mehoffera, doskonalący w latach 1910-1914 warsztat malarski w Paryżu, w 1918 r. utworzył wraz z Pruszkowskim i Eugeniuszem Zakiem Nową Grupę. W 1922 r. osiadł na stałe w stolicy Francji, przyłączając się jednocześnie do warszawskiego ugrupowania Rytm. Na wczesnej twórczości Kramsztyka najsilniejsze piętno odcisnęła lekcja Cézanne'a, zgodnie z którą w pejzażach i martwych naturach artysta akcentował strukturę obrazu, śmiało geometryzując formy. Malowane przez niego na południu Francji pejzaże podziwiał Pruszkowski, który zauroczenie Kramsztyka sztuką mistrza z Aix uznał za nieszkodliwe, bo prowadzące do stworzenia własnego stylu<sup>239</sup>. Wydaje się jednak, że to malarska uroda płócien artysty, ich nasycona słońcem kolorystyka i dyscyplina formalna, zdecydowały o tak pochlebnej opinii, gdyż o oryginalnej stylistyce trudno byłoby w tym przypadku mówić.

## II. 484. Roman Kramsztyk, *Krajobraz z południa Francji (Saint Tropez)*, ok. 1929

Dźwięczność barwnych harmonii i zmysłowe walory faktury miały więc dla Pruszkowskiego istotne znaczenie, niezależnie od tego w czyich pracach występowały. Niemniej jednak domagał się scalenia przedmiotu, który rozpląnął się w migotliwej tkance pigmentów na płótnach impresjonistów i ich następców. Swe oczekiwania wobec artystów streścił w jednym zdaniu: „Wierzę w zwycięstwo i powrót obrazu tematowego o pięknej formie i emocjonalnym, choćby teatralnym układzie, pragnąłbym, żeby był piękny w kolorze”<sup>240</sup>.

Idea sztuki komunikatywnej przekazywana przez Pruszkowskiego<sup>241</sup> w licznych wypowiedziach nie była na początku lat 30. niczym wyjątkowym. W całej Europie rozlegało

---

można było przecież zarzucić neorealizmowi Pruszkowskiego, trawestującemu konwencje obrazowania dawnych mistrzów europejskich. Hermetyzm i autotelizm estetyki koloryzmu o kapistowskiej proweniencji na równi z uniwersalistycznymi aspiracjami abstrakcjonistów stanowiły oczywistą antytezę dążeń do stworzenia idiomów sztuki narodowej, jednak paradygmat „polskiej szkoły malowania” Pruszkowskiego miał podłoże zachodnioeuropejskie, a nie rdzennie polskie.

<sup>238</sup>Roman Kramsztyk 1885-1942, kat. wyst., Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zacheta, Warszawa 1997.

<sup>239</sup>Pruszkowski, *Rozważania plastyczne. Nowe wystawy w I.P.S.*, s. 5.

<sup>240</sup>Idem, *Wystawy w I.P.S. Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Różańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zalewski*.

<sup>241</sup>*Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Tadeusz Pruszkowski, s. 6.



się wówczas nawoływanie do przezwyciężenia kryzysu w sztuce poprzez nawiązanie rzeczywistego kontaktu intelektualnego z szerokimi rzeszami publiczności, grzmiąły wezwania do porzucenia elitarnych enklaw artystycznych, opuszczenia „wieży z kości słoniowej”, w jakiej zamknęła się sztuka czysta<sup>242</sup>. Pruszkowski odwoływał się wielokrotnie w swych pismach do „tęsknoty człowieka za naturalnością”, idei, która w latach 30. odżyła i nabrała mocy w społeczeństwach – jak podkreślała duża część europejskiej krytyki – zmęczonych imperatywem artystycznego eksperymentu, laboratoryjnej czystości środków wyrazu nieobarczonych pozaplastyczną treścią i hermetyzmem manifestów kolejnych fal awangardy. Pruszkowski podkreślał ekspresyjny potencjał dzieła sztuki, zawarty w nim ładunek emocjonalny, którego najbardziej oczywistym, ale niejedynym nośnikiem jest dobrze scharakteryzowana postać ludzka i czytelny dla każdego odbiorcy temat. „Sztuka wróci do tematu. [...]; narodzą się nowe tematy” – zapewniał<sup>243</sup>. Temat, wzięty z potocznej rzeczywistości bądź zapożyczony z literatury, a także narracja i anegdota zyskały w jego poglądach istotną pozycję<sup>244</sup>. W 1936 r. kreślił dla polskiej sceny artystycznej następujący scenariusz: „Wydaje mi się, że zwycięstwo chyli się na stronę tematystów. [...] Malarze, graficy nawet rzeźbiarze, zaczną wносить na wystawy i do wnętrza dzieła wielofiguralne, nastrojowe, pełne zwierząt, wojen, grozy, pogody, awantur, ruchu, spokoju i tego wszystkiego, co zaciekawia nawet takiego widza, który nie ma o subtelnościach sztuki zbyt wielkiego pojęcia”<sup>245</sup>.

---

<sup>242</sup>Przepaść między społeczeństwem a artystą dostrzegali Władysław Skoczylas i Wojciech Jastrzębowski (*Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Władysław Skoczylas, s. 7; *Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Prof. Wojciech Jastrzębowski, s. 6).

<sup>243</sup>*Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Tadeusz Pruszkowski.

<sup>244</sup>We wstępie do katalogu pierwszej wystawy Bloku ZAP Pruszkowski pisał: „Blok pragnie tworzyć plastykę, która mogłaby stanąć na wezwanie wszelkich potrzeb życia, zamówień państwa czy społeczeństwa, sztukę tematową, związaną ściśle z dziejami naszej współczesności” (*„Salon Plastyków” w I.P.S.*, „Gazeta Polska” 1936, nr 12, s. 4). Na temat propagowania idei malarstwa tematycznego w środowisku tradycjonalistów, szczególnie w kręgu czasopisma „Plastyka”, por. Chmielewska, *W służbie państwa społeczeństwa i narodu*, s. 207-210.

<sup>245</sup>Pruszkowski, *Z wystaw w IPS-ie*, s. 5. Podobne poglądy głosił m.in. Florian Znaniecki, dla którego czytelny i budzący zainteresowanie widza temat mógł przyczynić się do demokratyzacji sztuki, nadania jej waloru użyteczności społecznej i estetycznej edukacji mas. „Zainteresowania tego nie może [...] obudzić sam estetyczny porządek, realizowany w dziele, którego laik jeszcze nie rozumie, do którego właśnie dopiero musi się wnieść, aby go ocenić. Trzeba więc, aby przemawiał doń temat dzieła, temat pojęciowy, wyobraźniowy lub wrażeniowy, w każdym razie jednak wywołujący skojarzenia, silnie zabarwione uczuciowo” (*Rola społeczna artysty*, s. 515). Zagadnienie demokratyzacji sztuki nabrało szczególnej wagi w związku z recepcją „ruskinizmu” i pism Norwida (konceptjami promującymi sztuki użytkowe) oraz zmaganiem o nobilitację rzemiosła przemysłowego i artystycznego rzemiosła opartego na ludowych wzorach i operującego rodzimymi materiałami. Konceptje realizowane w Towarzystwie Polska Sztuka Stosowana i Warsztatach Krakowskich, a następnie w kręgu Spółdzielni Ład i w programie nauczania warszawskiej SSP, tak streścił w 1923 r. Józef Czajkowski, jeden z głównych szermierzy ideologii antyelitaryzmu w sztuce: „Nie ma sztuki stosowanej ani czystej, małej

W sporze tradycjonalistów z modernistami o temat w malarstwie Pruszkowski zajmował pozycję zbliżoną do Alfreda Lauterbacha, dla którego rację bytu narracji w obrazie zapewniały walory estetyczne. „Pomawianie malarstwa tematowego o literaturę jest tam tylko uzasadnione, gdzie temat (fabuła) nie został dostatecznie ujęty po malarsku, a elementy pozamalarskie przeważają nad malarskimi” – argumentował w 1929 r. Lauterbach<sup>246</sup>. W tej kwestii wypowiadał się też Mieczysław Sterling, przyjmując optykę bliską stanowisku Pruszkowskiego. Doceniając motyw tematyczny w przedstawieniu plastycznym, krytyk kładł nacisk na formalno-ekspresyjne walory obrazowania<sup>247</sup>.

Problem reaktywacji sztuki tematycznej podejmowali w latach 30. także twórcy o kolorystycznych predylekcjach i awangardyści z kręgu nadrealizmu<sup>248</sup>. Ożywiona dyskusja toczyła się na łamach „Głosu Plastyków” i „Tygodnika Artystów”, czasopism zapewniających platformę propagandową kolorystom; wypowiedzieli się w tej kwestii m.in. Jan Cybis, Czesław Rzepiński, Maksymilian Feuerring, Zbigniew Pronaszko i Konrad Winkler. W artykule zatytułowanym *O martwej naturze* rzecznik ortodoksyjnej formuły koloryzmu, Jan Cybis, uczynił z martwej natury emblematyczny motyw nurtu. „Martwa natura demaskuje” – twierdził kategorycznie – gdyż przemawia jedynie za pośrednictwem plastycznych walorów; nie jest bowiem „ani narodowa, ani religijna, ani folklorowa, ani robotnicza”<sup>249</sup>. W polemicznym ferworze Cybis pytał retorycznie: „Jakież społeczeństwo nie pozazdrościłoby starym Holendrom ich malarstwa? Ich szlachetnych, przepysznych martwych natur?”<sup>250</sup>. Nie uzmysłowił sobie tym samym Cybis alegorycznego wymiaru werystycznych przedstawień połyskliwych sreber, blikujących szkieł i soczystych owoców, nie uchwycił ich wanitatywnej wymowy. Czesław Rzepiński z kolei, w artykule pt. *O akcie kobiecym* odciął się od ilustracyjnie rozumianego tematu, kładąc nacisk na indywidualną wizję plastyczną twórcy,

---

ani dużej [...], nie ma zdobnictwa, bo nie o zdobienie chodzi, lecz o tworzenie całości” (*Sztuka stosowana*, „Architekt” 1923, nr 4, s. 29).

<sup>246</sup>Lauterbach, *Pierścień sztuki*, s. 20.

<sup>247</sup> Winą za brak plastycznej wrażliwości w polskim społeczeństwie obarczał Sterling panujący w dziewiętnastowiecznym Monachium tradycjonalizm artystyczny, którym nasiąkali studujący tam Polacy (*Jeszcze w sprawie tematu w sztuce. Odpowiedź prof. Wł. Skoczylasowi*, „Kurier Poranny” 1933, nr 337, s. 3).

<sup>248</sup> Tematyczny wymiar malarstwa, pojmowanego jako nośnik klarownie przekazywanych treści, był mocno akcentowany przez tradycjonalistów w Europie lat 30. „Gazeta Artystów” donosiła w 1934 r. o zorganizowanej w Paryżu przez Claude’a Rogera-Marxa i André Seligmanna wystawie *Rehabilitacja tematu* (*Rehabilitacja tematu*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 14, s. 6). Na ekspozycji zgromadzono obrazy pochodzące z kilku epok, od XVIII w. po współczesność, dowodząc, że zarzut „literatury i anegdoty” w malarstwie jest w istocie rzeczy niedorzeczny.

<sup>249</sup>Jan Cybis, *O martwej naturze*, „Tygodnik Artystów” 1934, nr 2, s. 3.

<sup>250</sup> Ibidem.

który obserwując bacznie naturę, podlega estetycznym kanonom epoki<sup>251</sup>. Dowodząc prymarności języka plastycznego wolnego od literackiej narracji, Rzepiński przywoływał nazwiska mistrzów sztuki nowoczesnej – Auguste’a Renoira, Matisse’a, Pabla Picassa i Amedea Modiglianiego. W ramach debaty opublikowano również tekst Maksymiliana Feuerringa, *Abstrakcyjność a tematowość pod kątem sztuki dla mas*, postulujący konieczność pojednania dwóch antytetycznych opcji: abstrakcji i figuracywności<sup>252</sup>. Ukształtowany artystycznie w Paryżu późnych lat 20., Feuerring opowiedział się za odbudowaniem słabnącej relacji twórca–odbiorca i za przeciwdziałaniem zanikowi autentycznego zainteresowania sztukami plastycznymi ze strony szerokiej publiczności. Jego zdaniem wspólnym celem obu frakcji powinno być „wejście w masy” czy to poprzez industrializację sztuk plastycznych, czy też poprzez większą komunikatywność treści przekazywanych przez obraz sztalugowy. Temat utożsamiał Feuerring w swym wywodzie z motywem przedmiotowym, przeciwstawionym anegdocie<sup>253</sup>.

Umiarkowaną pozycję w sporze o temat w malarstwie zajął Konrad Winkler, pisząc: „Jest rzeczą niewątpliwą, że w sztuce nowoczesnej nastąpił od pewnego czasu moment porządkowania odziedziczonych w ciągu ostatnich trzydziestu lat wartości. Po okresie najdalej idących eksperymentów, po rygorystycznej klauzurze kubistycznych i formistycznych dyscyplin nastąpiła chwila odprężenia [...]. Nawet postimpresjonizm nie jest już tylko zabawą w układanie barwnych kamyków w przeróżne harmonie o kalejdoskopowej różnaitości kolorów i deseni [...] najmłodsze pokolenie pragnie się dziś po prostu wyżyć w impresjonizmie, pragnie przebyć tę fascynującą drogę od barwnej analizy do syntezy, od kolorystycznej aformii do skondensowanego malarstwa realistycznego, gdzie następuje wielce ciekawy proces skrzyżowania elementów treści życiowej z artystyczną treścią obrazu

---

<sup>251</sup> Czesław Rzepiński, *O akcie kobiecym*, „Tygodnik Artystów” 1934, nr 6/7, s. 10.

<sup>252</sup> Maksymilian Feuerring, *Abstrakcyjność a tematowość pod kątem sztuki dla mas*, „Tygodnik Artystów” 1934, nr 5, s. 3.

<sup>253</sup> Swe umiarkowane stanowisko Feuerring uzasadnił dodatkowo w artykule *Jeszcze raz o tematowości*, w którym podjął polemikę z innym kolorystą, Zygmuntem Radnickim, opowiadającym się za „dobrym malarstwem bez wizualności tematu”. „Przecież już dzieła starych mistrzów dowiodły, że wizualność i czytelność tematu można było zawsze uzgodnić z każdym na przestrzeni wieków wyrosłym problemem malarskim, z każdą wizją artystyczną” – kontrargumentował Feuerring („Tygodnik Artystów” 1935, nr 18, s. 4). Radnicki ze swej strony przekonywał, że w modernistycznym „dobrym malarstwie” zasadny jest tematyczny otyw jako kanwa obrazowania, punkt styczności z poznawalną zmysłowo zewnętrzną, pozaartystyczną rzeczywistością, jako pretekst do wykreowania doskonałej konfiguracji form i barw na płótnie (*Dobre malarstwo, czy tematowość dla mas?*). Radnicki, zgodnie z Cybisową ortodoksją, opowiedział się za ekskluzywnym, elitarnym charakterem wyestetyzowanej sztuki, przeciwstawiając się idei „wabienia” publiczności łatwo odczytywalnym tematem i koncepcji przerzucania mostu między „modernistą” a „masą”. W rozumieniu Radnickiego obraz miał przyciągać widza przede wszystkim swym pięknem.

w nowy sposób i niespodziany”<sup>254</sup>. Inny był formista, Tytus Czyżewski, zaś skonstatował: „Temat może istnieć, byleby nie zabijał walorów plastycznych, byleby nie było w nim przerostu literackości”<sup>255</sup>.

Toczącą się na łamach „Tygodnika Artystów” debatę o tematyczności obrazowania podsumował Ignacy Fik w artykule pod znamienym tytułem *Na temat tematu*<sup>256</sup>. Krytyk opowiedział się przeciwko orędownikom czystej wizualności w sztuce; hermetyczną enklawę estetyzmu postrzegał jako społeczną abnegację. Trafnie jednak zauważył, iż sztuka abstrakcyjna operuje motywami plastycznymi – bezprzedmiotowymi wprawdzie, ale dającymi się werbalnie określić formami i ich wzajemnymi relacjami, a więc ma także pewien aspekt tematyczny. Fik zdefiniował temat jako „zagadnienie przede wszystkim artystyczne”, ale uwarunkowane środowiskowo. „Temat jest wyrazem związku sztuki z rzeczywistością socjalną. Baza społeczna dostarcza zagadnień tematycznych sztuce, a sztuka, realizując te zagadnienia na swój sposób, przebudowuje samą rzeczywistość społeczną. W ten sposób sztuka jest manifestacją charakteru epoki” – konkludował krytyk<sup>257</sup>. Nie zwrócił jednak uwagi na sam proces transpozycji zagadnień społecznych w sferę sztuk wizualnych; nie uchylił tym samym rąbka tajemnicy w sztuce zawartej. Próbował natomiast stworzyć rozwiązanie kompromisowe, zbudować konsensus między frakcją tradycyjistów a opcją estetyków i abstrakcjonistów. I choć nie nastąpiło to w ramach werbalnych deklaracji, programów i manifestów, to w praktyce artystycznej pozycje te ulegały niekiedy zbliżeniu.

Nadejścia nowej formuły realizmu opartej na komunikatywnym temacie i klarownej przedmiotowości w obrazowaniu spodziewali się Debora Vogel i Otto Hahn, twórcy związani z reprezentującym nadrealistyczne tendencje lwowskim ugrupowaniem Artes. Oboje wierzyli w możliwość asymilacji w neorealistycznym idiomie lekcji André Bretona, Louisa Aragona, Picassa i Georges’a Braque’a. „Zmęczyły wszystkich poetyczne opary nadrealizmu i bezwzględny kanon konstruktywizmu. Oczekujemy teraz form konkretnych, jasno przedstawionych. [...] Fabuła nabierze teraz większego znaczenia, a wraz z nią powróci temat. Tematybrane będą [...] z szarego, codziennego życia” – pisał Hahn<sup>258</sup>. Vogel zaś dodawała: „Ale jako wyrastający z geometryzmu formy i ze stylu surrealizmu, będzie może

---

<sup>254</sup>Winkler, *V-ty Salon Zimowy Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15, s. 3.

<sup>255</sup>*Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Tytus Czyżewski, „Świat” 1934, nr 10, s. 10.

<sup>256</sup>Ignacy Fik, *Na temat tematu*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 10, s. 2.

<sup>257</sup>Ibidem.

<sup>258</sup>Otto Hahn, *Kubizm, konstruktywizm, nadrealizm i ich konsekwencje*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 22, s. 2.

ciągle jeszcze »abstrakcyjny« ten realizm»<sup>259</sup>.

Sam Pruszkowski zaś głosił entuzjastycznie: „A więc »literatura« w plastyce. Tak! Po stokroć tak!»<sup>260</sup>. Niemniej jednak zasadnicze znaczenie miała dla niego malarska ekspresja, pierwiastek poetycki i symbol w obrazowaniu. „Tęsknota do romantycznych wartości jest powszechna. We wszystkich sztukach dostrzegamy ją wyraźnie. Symbolika coraz częściej zjawia się w poczynaniach sztuki. Nawet symbolika” – przekonywał<sup>261</sup>. Więcej jeszcze. Ewokowana w obrazie uczuciowość, poetycka aura była – zdaniem Pruszkowskiego – wyróżnikiem sztuki narodowej. Specyfiką polskiej sztuki – w jej najważniejszych przejawach – był w jego odczuciu ton melancholii i nuta liryzmu. „W malarstwie grottgeryczne smutki Wyspiańskiego, rozczulające głowiny biednych chorych dzieci, smutne szkice Wojtkiewicza czy niedojdy Kulisiewicza zjednują na zawsze i wzruszają nas zawsze. [...] Zestawienia kolorów miękkie, ciche, stonowane, takie jak u Boznańskiej odpowiadają nam najlepiej. Anhelli, »śmierć Ellenai« jako temat wielu płócien nie byle jakich malarzy. Wybór pejzażowych tematów możliwie najliryczniejszych w nastroju. [...] Wszystko prawie, cośmy stworzyli dotąd, większego i charakterystycznego w sztuce i co nas zaszczytnie wyróżnia pośród innych narodów, zawdzięczamy pierwiastkowi smutku i melancholii»<sup>262</sup>. W tekście poświęconym *oeuvre* Ferdynanda Ruszczyca, jednego z twórców protoekspresjonistycznego nurtu, Pruszkowski *explicite* stwierdził: „Melancholijna siła - oto nazwa, którą można określić pierwiastek słowiański w sztuce.”<sup>263</sup> Smutek i „zamiłowanie do żałości”<sup>264</sup> trudno wprowadzić uznać za precyzyjnie określone kategorie estetyczne, lecz wybór ekspresyjnych wartości dzieła dla określenia polskości świadczy o tym, iż Pruszkowski nie przywiązywał zbyt wielkiej wagi do ideologicznej nośności przedstawionego w obrazie tematu, nie opowiadał się

---

<sup>259</sup> Debora Vogel, *Temat w sztuce*, „Gazeta Artystów” 1935, nr 22, s. 4.

<sup>260</sup> Pruszkowski, *Wystawa Grottgerowska (wystawa w Muzeum Narodowym)*, „Gazeta Polska” 1938, nr 30, s. 6.

<sup>261</sup> Idem, *Z wystaw w IPS-ie*, s. 5

<sup>262</sup> Idem, *O odrębności w sztuce*, s. 5.

<sup>263</sup> Idem, *Ferdynand Ruszczyca*, „Gazeta Polska” 1937, nr 337, s. 7. Emocjonalny czynnik uznał za wyróżnik polskiej sztuki narodowej także Skoczylas, wskazując na predylekcję rodaków do wyrażania psychicznego cierpienia. Mieczysław Biegański natomiast w książce noszącej znamieny tytuł *Problemy sztuki narodowej* (Warszawa 1937) dostrzegł w rodzimej sztuce przede wszystkim wątki liryczne, stany refleksyjne i pogodne. Publikacja Biegańskiego zawierała analizę charakteru narodowego postrzeganego przez pryzmat artystycznych wyrobów. W opinii autora słowiańska sztuka zdecydowanie odbiegała od „ducha germańskiego”, co uwidaczniało się w unikaniu monumentalizacji wyobrażonych motywów, niechęci do przedstawiania tortur (także w malarstwie religijnym), preferowaniu sztuki pejzażowej i poetyki eposu rycerskiego oraz w humanitarnym spojrzeniu na człowieka (nie wyłączając karykatury). Nie uchwycił Biegański w typowo polskiej sztuce pierwiastków mistycznych (romantyzm i symbolizm poszły zatem w niepamięć), przypisując jej prostotę i rzeczowość w odniesieniu do rzeczywistości. Priorytetowym zadaniem dla rodzimych twórców miało natomiast być w ujęciu autora zdobycie artystycznego przywództwa wśród narodów słowiańskich.

<sup>264</sup> Pruszkowski, *O odrębności w sztuce*, s. 3.

za tematyką jednoznacznie propagandową. Nie podtrzymywał więc patetycznego tonu płynących z łamów „Plastyki” wezwań do stworzenia „wielkiego mocarstwowego stylu”<sup>265</sup>. Wysłuniętego w swym programowym artykule postulatu wzniesienia łuku triumfalnego w Alejach Ujazdowskich nie wzmocnił propozycją skodyfikowania narodowej ikonografii; w jego refleksji o sztuce nie znalazły oddźwięku wniosłe sformułowania generała Bolesława Wieniawy-Długoszowskiego – wielokrotnie przytaczane na łamach „Plastyki” – na temat pomnika marszałka Piłsudskiego, który miał się stać potężnym symbolem „skoncentrowanych w nim wielkości, t.j. [sic!] wielkości Józefa Piłsudskiego, wielkości Rzeczypospolitej i wielkości naszej Stolicy”<sup>266</sup>. Omawianie monumentalnego założenia pomnikowo-architektoniczno-urbanistyczno-krajobrazowego, jakie miało być zrealizowane na placu Na Rozdrożu, stało się kulminacyjnym punktem batalii o „wielki styl narodowy” i jednocześnie zintensyfikowało dążenia do stworzenia nowych ram organizacyjnych dla polskiej sztuki. Problem mecenatu państwowego, wzajemnego przenikania się sfery sztuki, polityki i życia społecznego wysunięto w latach 30. na czoło przemówień, apeli i dyskusji<sup>267</sup>.

Symptomatyczne dla prób rozstrzygnięcia kwestii kulturotwórczej roli państwa były wypowiedzi redaktora „Plastyki” Stanisława Woźnickiego:

Spraw sztuki nie wiązano dotychczas z potrzebami państwa. [...] lecz przemówiło poczucie dumy i godności narodowej – i sprawa godnego przekazania wielkości ducha Marszałka w kamieniu, bronzie i barwie – staje się oto najważniejszą i sztukę wzywa do apelu społecznego. [...] Chwila ta wisiała w powietrzu. Od lat już wśród artystów dojrzewała antypatia do produkcji „wystawowej”, kielkowały myśli o sztuce dla wielkich mas, dla społeczeństwa, o monumentach, malowidłach ściennych, o szlachetnych materiałach. [...] Należy rzucić setki konkretnych zamówień, dać prace konkretną artystom. Tyle ścian i placów nudnych

<sup>265</sup> Woźnicki, *Doniosła dla sztuki polskiej decyzja*, „Plastyka” 1935, nr 2, s. 36-40.

<sup>266</sup> Ibidem, s. 36; *Prezydent Starzyński o pomniku Marszałka J. Piłsudskiego w Warszawie*, „Plastyka” 1935, nr 3-4, s. 45.

<sup>267</sup> Zagadnieniom mecenatu państwowego był poświęcony już pierwszy ogólnokrajowy zjazd plastyków zorganizowany w Warszawie w 1919 r. Liczne wypowiedzi poświęcili tej problematyce profesorowie warszawskiej SSP, prócz Pruszkowskiego także Władysław Skoczylas i Wojciech Jastrzębowski. Dwaj ostatni propagowali ideę powszechnej edukacji kulturalnej społeczeństwa prowadzonej pod auspicjami rządu i przy finansowym wsparciu z państwowej kiesy. Sprawę wspierali też uczniowie Pruszkowskiego (Edward Kokoszko, *O właściwe drogi wychowania artystycznego*, „Plastyka” 1938, nr 5, s. 115). Stanisław Rogoyski z kolei donosił na łamach „Plastyki” o efektach obrad Instytutu Współpracy Intelktualnej w Wenecji w 1934 r. Debata toczyła się w czterech blokach tematycznych: „Państwo i szkolnictwo artystyczne”, „Państwo a organizacje artystów”, „Państwo jako mecenas”, „Państwo a kształtowanie smaku publiczności” (R., *Sztuka a państwo*, s. 25-26). Na temat różnych koncepcji mecenatu państwowego w odrodzonej Polsce por. Chmielewska, *W służbie państwa społeczeństwa i narodu*, s. 174-178); Stanisław Jaworski, *Od „Drogi” do „Pionu”. O kształtowaniu się sanacyjnego programu „upaństwowienia literatury”*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1967, r. 5, s. 105-146.

„funkcjonalnie” czeka na wymowę barwy i reliefu<sup>268</sup>.

Pruszkowski wtórował Woźnickiemu: „Ile plafonów, ile ścian czeka na rękę artysty! Nie bójmy się przeładowania. Malarstwo jest usuwalne”<sup>269</sup>. Stając jednakże w jednym szeregu z promotorami odrodzenia sztuki monumentalnej, kierował się bardziej pobudkami pragmatycznymi niż ideologicznymi, choć nie sposób odmówić mu patriotycznej postawy i zaangażowania w procesy odbudowy państwa<sup>270</sup>; tyle że nie akceptował propagandy natrętnej, agresywnej, zniewalającej umysły i wyobraźnię<sup>271</sup>. Jako opiekun i przyjaciel dużej rzeszy młodych artystów doskonale zdawał sobie sprawę z ich ciężkiej sytuacji materialnej w pogłębiającym się kryzysie ekonomicznym lat 30.<sup>272</sup> Głosząc ideę wzajemnego sprzężenia

---

<sup>268</sup>Woźnicki, *Doniosła dla sztuki polskiej decyzja*.

<sup>269</sup>Pruszkowski, *Niewyżytkane siły plastyki*, s. 5. O ile radykalna awangarda o produktywistycznym nastawieniu postulowała eliminację malarstwa pojmowanego tradycyjnie (jako dekoracja) z funkcjonalnej przestrzeni architektonicznej, o tyle niektórzy twórcy o kolorystycznej orientacji zachowali respekt dla malarstwa monumentalnego. Jan Hrynkowski, były formista i student paryskiej Académie Lhote w zakresie malarstwa dekoracyjnego, tak komentował to zagadnienie na łamach „Tygodnika Artystów”: „trzeba nadać kolor ulicy, murom, ścianom budynków, całe miasto wyrwać z tej szarzyzny, w której grzęźnie. Ludzie boją się koloru. A miasto może być cudowne! Właśnie przez zastosowanie współczesnego malarstwa w dekoracji wszystkich najbardziej zewnętrznych płaszczyzn miasta” (Lech Piwowar, *Malarstwo musi wyjść na ulicę! Rozmowa z Janem Hrynkovskim*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 9, s. 2).

<sup>270</sup> W 1928 r. Pruszkowski wraz ze Skoczylasem, Treterem i Warchałowskim uczestniczył w debacie na temat opiekuńczej roli państwa wobec sztuki, jaka toczyła się w Polskim Klubie Artystycznym.

<sup>271</sup> Ideologizację sztuki potępiali też niektórzy artyści o światopoglądzie diametralnie odmiennym od tego, który wyznawał Pruszkowski, tacy jak członek lewicującej grupy Czapka Frygijska, Franciszek Bartoszek, który krytykował „programową infiltrację ideologiczną” w dziedzinie włoskiego malarstwa freskowego prezentowanego na weneckim biennale 1938 r. (*Malarstwo monumentalne jest potrzebne*, „Arkady” 1939, r. 5, nr 3, s. 122).

<sup>272</sup>Agnieszka Chmielewska, omawiając sprawy bytowe artystów plastyków w II Rzeczypospolitej, podkreśliła zanik oficjalnego handlu sztuką i konieczność płacenia przez twórców wysokich podatków. Wskazała też nikłe środki finansowe, jakie na zakup dzieł sztuki i stypendia dla twórców otrzymywał z rządowej puli Departament, a potem Wydział Sztuki MWRiOP (*W służbie państwa społeczeństwa i narodu*, s. 57, 58). Słabo wspierał rozwój sztuki także powołany do tego celu Fundusz Kultury Narodowej (Anders, „Rytm”, s. 67). Podobnie rzecz się miała z Państwowymi Zbiorami Sztuki, których dyrekcja miała dokonywać zakupów dzieł sztuki współczesnej, lecz jej działalność w tym zakresie była bardzo ograniczona. Dążąc do poprawy swego statusu materialnego, plastycy podejmowali próby zrzeszania się w ogólnokrajowy związek zawodowy, po raz pierwszy podczas ogólnopolskiego zjazdu środowiskowego w marcu 1927 r. w warszawskim Polskim Klubie Artystycznym, i po raz drugi w listopadzie 1932 r. w Krakowie (Skoczylas, *Zjazd plastyków*, „Pion” 1933, nr 6; Anders, „Rytm”, s. 67-68). Antagonizmy i partykularyzmy dzielące artystyczną zbiorowość uniemożliwiły jednak zjednoczenie wysiłków zmierzających do poprawy warunków bytowych. W PKA toczyły się też dyskusje na temat relacji pomiędzy życiem artystycznym a organami państwowymi, czego efektem było memorandum adresowane do prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, podpisane w 1928 r. przez ponad 100 twórców. Środowiska twórców domagały się konkretnych działań ze strony rządowych agend (głównie ze strony Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, które zawiadywało sprawami kultury) mających poprawić materialny byt artystów; miały temu służyć publiczne zamówienia i zakupy prac, państwowy mecenat, stymulacja wystawiennictwa, promocja i popularyzacja sztuki, podniesienie poziomu artystycznej edukacji i świadomości estetycznej społeczeństwa.

sztuki i państwa, podkreślał: „Wierzę, że Polska nabrałaby zaufania do samej siebie, gdyby się przyodziała w sztukę. Ale to się stać nie może bez wprowadzenia »robót publicznych«”<sup>273</sup>.

Dla wielu zwolenników opiekuńczej roli państwa w sprawach sztuki punktem odniesienia były rządowe regulacje wprowadzone we Włoszech, Francji, Niemczech i Związku Sowieckim; w 1935 r. utworzono nawet Sekcję Studiów pod przewodnictwem Kazimierza Orthweina do zbadania życia artystycznego w tych krajach<sup>274</sup>. Dla prorządowych działaczy wzorcem godnym naśladowania stała się polityka kulturalna Mussoliniego<sup>275</sup>. To Mussolini propagował z wielkim rozmachem sztukę włoską w Paryżu w 1935 r.<sup>276</sup>, to Mussolini prawnie zagwarantował artystom pracę przy dekoracji publicznych gmachów, to

---

<sup>273</sup>Pruszkowski, *Niewyzyskane siły plastyki*.

<sup>274</sup>*Kronika. Z życia organizacyjnego. Blok Zaw. Art. Plastyk.*, „Plastyka” 1935, nr 1. Polska prasa relacjonowała strategię, jakie rządy europejskich krajów przyjmowały dla ożywienia kultury w dobie kryzysu ekonomicznego. Jako przykład wskazywano rząd Francji, pod którego auspicjami konferencja intelektualistów zwołana w Paryżu w 1934 r. zainaugurowała funkcjonowanie „pociągu wystawy” (objazdowej wystawy połączonej z wykładami) dla rozpowszechniania sztuki współczesnej w całym kraju i pozyskiwania dla niej rynków zbytu. Na szczeblach lokalnych, np. Rady Miasta w Paryżu, przeznaczono dziesiątki milionów franków na zamówienia dla artystów. Dekretem Prezydenta Republiki Francuskiej z dn. 16 grudnia 1934 r. utworzono kasę zapomogową dla bezrobotnych artystów. Ukonstytuowane w Paryżu stowarzyszenie artystyczne, nad którym patronat objął Generalny Dyrektor Sztuk Pięknych Georges Huisman, umożliwiło na sprzedażnych wystawach ratalny zakup dzieł sztuki. W pierwszej kolejności jednak, jak donosił publicysta „Plastyki”, powstał we Francji „projekt ustawy przyznającej artystom i rzemieślnikom obowiązkowo we wszystkich budowlach gmachów publicznych kredyty na dekorację określone procentowo w zależności od charakteru budowli” („Plastyka” 1935, nr 3-4, s. 87). Polscy komentatorzy powoływali się także na działania rządu belgijskiego, który Zawodowemu Związkowi Artystów Belgii zapewniał roczne subwencje (w 1934 r. w wysokości 42 000 franków). Artystom zapewniono ponadto w Belgii darmową pomoc medyczną w Ubezpieczalni Społecznej oraz szereg zniżek przy codziennych zakupach w zakontraktowanych spółdzielniach handlowych. Tymczasem w Polsce, jak podkreślano, Ogólnopolski Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków czynny w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Poznaniu i Łodzi, był całkowicie pozbawiony finansowego wsparcia ze strony rządowych instytucji (A. G., *U nas inaczej*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15, s. 3).

<sup>275</sup> Problem zainteresowania, jakie mecenat Mussoliniego budził w Polsce, poruszyła Joanna Sosnowska w publikacjach: *Etyczny postulat*, „Kresy” 1997, nr 4; *Sztuka w oczach polskiej prawicy*, s. 196-197; *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji*, s. 65-66. Wymownym przykładem akceptacji organizacyjnych rozwiązań w życiu artystycznym faszystowskiego państwa była seria artykułów Jerzego Waldorffa wydanych w latach 1937-1938 pod tytułem *Sztuka pod dyktaturą* na łamach „Prosto z Mostu” (1937, nr 54, s. 1; nr 55, s. 3; nr 57-58, s. 12; 1938, nr 2, s. 3; nr 6, s. 3; nr 8, s. 2; nr 14, s. 2; nr 17, s. 3) oraz zbiorczo w książce *Sztuka pod dyktaturą* (Warszawa 1938). Waldorff uznał jednak prawo artysty do działania poza ściśle wyznaczonymi ramami zawodowego syndykatu (ibidem, s. 137). W 1939 r. ukazał się na łamach „Nike” artykuł Jana Gralewskiego poświęcony zasadom polityki kulturalnej faszystowskich Włoch, nazistowskich Niemiec i komunistycznej Rosji; najbardziej pozytywnie ocenił autor poczynania Mussoliniego (*Plastyka w Europie 1935-6*, „Nike” 1939, r. 2, nr 1). Znaczący był też fakt objęcia przez władze IPS patronatu nad wycieczkami artystycznymi do Włoch i ZSSR zorganizowanymi w 1933 r. (ISPAN, Archiwum IPS, nr inw. 70, 1937, s. 300). W 1935 r. odbyła się wycieczka członków Bloku ZAP do Berlina urządzona we współpracy z niemieckim Ministerstwem Propagandy (*Polscy plastycy w Berlinie*, „Plastyka” 1935, nr 1).

<sup>276</sup> Por. podrzdz. „*Ku szczęściu narodu*”. Włosi prezentowali w Paryżu 490 obrazów, 240 rysunków, 150 rycin, 110 rzeźb, 50 wyrobów z brązu, 300 obiektów z majoliki i szkła oraz mebli, 100 tkanin i 100 iluminowanych rękopisów z okresu od XIII do XVIII w. (R. [Rogoyski Stanisław], *Sztuka włoska w Paryżu*, „Plastyka” 1935, nr 2, s. 31).



Mussolini stworzył wspierające twórców związkowe struktury<sup>277</sup>. Jednak Pruszkowski poszukiwał argumentów na rzecz „robót publicznych dla artystów” nie we współczesnej rzeczywistości politycznej, lecz w przeszłości; przywoływał doniosłe przykłady państwowego mecenatu w antycznej Grecji i Rzymie, wspominał szczodrość dynastii Medyceuszów, Borgiów, Sforzów i Burbonów, hojność Napoleona I Bonapartego, dbałość o artystyczną oprawę władzy w czasach Jagiellonów i Stanisława Augusta. „Rolę hodowców tego wielkiego publicznego dobra, którym są talenty, musi wziąć na siebie państwo, o ile nie chce wyjałowić ziemi swojej ze wszystkiego piękna i uroku” – zaznaczał<sup>278</sup>. Mówiąc o miejscu „wymierzonym, ani mniejszym, ani większym” dla zdobiącej gmachy użyteczności publicznej rzeźby i malarstwa, antycypował zgłoszony w 1938 r. na forum Senatu postulat Wojciecha Jastrzębowskiego, by na dekorację gmachów państwowych przeznaczyć 2% kosztorysu budowy<sup>279</sup>. Wypowiedzi Pruszkowskiego wpisywały się w kontekst toczącej się już od wczesnych lat 30. dyskusji środowisk twórczych na temat „procentu na sztukę”<sup>280</sup>. Kwestie pozyskania wymiernego i ustabilizowanego mecenatu państwowego w sferze sztuk plastycznych podnoszono podczas obrad Rady IPS i ogólnopolskiego zjazdu plastyków w Krakowie w 1932 r.<sup>281</sup> Apele te nie pozostały bez echa. Kamieniami milowymi na drodze

---

<sup>277</sup> Współpracownik „Plastyki” przypomniał rozporządzenie rządu Mussoliniego, pozwalające na zatwierdzenie do realizacji tylko tych projektów architektonicznych, w których kosztorysach zagwarantowano 2% finansów na dekorację malarską i rzeźbiarską (*Varia*, „Plastyka” 1935, nr 2, s. 43).

<sup>278</sup> Pruszkowski, *Rozważania plastyczne*, „Gazeta Polska” 1935, nr 333, s. 5.

<sup>279</sup> Jastrzębowski utrzymywał, że „Społeczeństwo artystów plastyków oczekuje, już od lat kilku, projektu ustawy, która by zobowiązywała do wstawienia w kosztorysy przy budowie nowych gmachów użyteczności publicznej, pewnego procentu na rzeźbę, malarstwo, które tworzą nierozdzielalną całość z budowlą i świadczyć by mogły w przyszłości o wyrazie naszej epoki, a do codziennego naszego życia wniosły by więcej radości i piękna” (*Kronika. Przemówienie Senatora Wojciecha Jastrzębowskiego na posiedzeniu Senatu w dniu 12 marca 1938 roku*, „Plastyka” 1938, nr 4, s. 79-80). Batalię o państwowe ramy organizacyjne dla sztuki śledziła pilnie redakcja „Plastyki” (por. m.in. *Przemówienie senatora Wojciecha Jastrzębowskiego*, „Plastyka” 1936, nr 1, s. 191-192). Ideę zaangażowania artystów w życie społeczne poprzez kształtowanie publicznej przestrzeni i wyobraźni promował konsekwentnie redaktor naczelny periodyku, Stanisław Woźnicki (por. m.in. *Zamówienie społeczne*, „Plastyka” 1935, nr 3-4; *Na marginesie pracy zawodowej Stanisława O. Chrostowskiego*, „Plastyka” 1938, nr 1, s. 134; *W pracowni Michała Byliny*, „Plastyka” 1938, nr 6).

<sup>280</sup> Aktywność środowisk twórczych w kwestii prawnego uregulowania państwowego mecenatu omówiła Iwona Luba w książce *Duch romantyzmu i modernizacja* (s. 33-63). O konieczności integracji wszystkich dyscyplin artystycznych w korelacji z architekturą, we wspólnym dziele na rzecz odrodzonego i aspirującego do nowoczesności państwa, dyskutowano na Zjeździe Porozumiewawczo-Organizacyjnym Naczelnej Organizacji Plastyków Polskich w Warszawie w październiku 1937 r. Uznano wówczas za konieczne prawne uregulowanie wysokości procentu w budżecie realizacji architektonicznej, jaki musiałby być przeznaczony na dekorację plastyczną publicznego gmachu („Głos Plastyków” 1937, nr 1-7, s. 80). Artykuł pt. *O konieczności współpracy architekta z innymi plastykami* ogłosił na łamach „Plastyki” Czesław Knothe („Plastyka” 1937, s. 31-32, nr 1).

<sup>281</sup> Władysław Skoczylas argumentował podczas obrad zjazdu konieczność umocnienia mecenatu państwowego i postępu w sferze zamówień publicznych: „Wobec zupełnego zaniku wszelkich zamówień prywatnych w dziedzinie sztuk plastycznych, jedyną formą podtrzymania twórczości artystycznej i bytu artystów mogą być zamówienia państwowe, samorządowe i społeczne” (IS PAN, Archiwum ZZPAP, nr inw. 82; idem, *Zjazd*

integracji sztuk plastycznych i architektury w służbie państwa były dekoracje sal PKO i Banku Gospodarstwa Krajowego w Wilnie (Ludomir Sleńdziński), gmachu Ministerstwa Spraw Zagranicznych (Felicjan Szczęsny Kowarski) i elewacji Arsenалу Warszawskiego (Leonard Pękalski). Na zdobienie pomieszczeń i hali odjazdowej Głównego Dworca Kolejowego w Warszawie przeznaczono ponad 10% kosztorysu budowy<sup>282</sup>, a Minister Spraw Wojskowych wydał w 1938 r. zarządzenie, zgodnie z którym 0,5% sum wydatkowanych na budownictwo wojskowe miało być przeznaczone na dekorację malarską i rzeźbiarską<sup>283</sup>.

Sam Pruszkowski nie angażował się jednak w kształtowanie ideologicznego przesłania monumentalnych realizacji, nie podejmował prób formułowania tematów wzniosłych. Retoryka „wielkich kwestii” pozostała dla niego domeną polityków, ideologów, mecenasów i urzędników. Wobec propagandowych funkcji sztuki zachował nawet ironiczny dystans, jak w przypadku oceny pawilonu polskiego na wystawie światowej *Sztuka i technika* w 1937 r.: „Pawilon polski jest świetny! [...] jest mały. Może za mały na naszą mocarstwowość. O to niech się spierają budżetowcy i propagandziarze” – kwitował z przekąsem<sup>284</sup>. Docenienie przez Pruszkowskiego nowoczesnego w architektonicznej formie i plastycznej aranżacji pawilonu, pawilonu, który nie satysfakcjonował wielu polskich krytyków ze względu na zbyt nikłą wyrazistość propagandową (szczególnie w zestawieniu z monumentalnymi pawilonami

---

plastyków, „Pion” 1933, nr 6, s. 9). W 1934 r. na łamach „Gazety Artystów” opublikowano *Memoriał Rady Naczelnej Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków* dający wyraz walce, jaką środowiska artystyczne podjęły w obronie obywatelskich praw twórców: „Zawód artysty w opinii publicznej w Polsce jest dziś zawodem upośledzonym. [...] Bezinteresowne wysiłki artystów w pracy dla kultury nie zapewniają im najprymitywniejszej egzystencji, nie mówiąc o możliwości posiadania warsztatu pracy. Charakter wolnego zawodu artysty, jak również trudne położenie materialne artystów wymagają wydania noweli do ustawy o Ubezpieczeniach Społecznych, ponadto ulg podatkowych” (*Od Redakcji*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 10, s. 3; Chmielewska, *W służbie państwa społeczeństwa i narodu*, s. 118-119, 172).

<sup>282</sup>Konstantynów, *The Decoration of the Main Railway Station in Warsaw: On the Relationships between Architecture, Painting and Sculpture in Polish Art in the 1930s*. w: Kossowska (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010, s. 314.

<sup>283</sup> Na podstawie tego zarządzenia szereg artystów otrzymało w 1939 r. zamówienia na konkretne realizacje (Zamoyski, *Łukaszowcy*, s. 111-112). Sztukę monumentalną w II RP, podobnie jak w innych państwach narodowych Europy (Włochy, Francja, Niemcy) czy w Stanach Zjednoczonych, próbowano ująć w instytucjonalne ramy. W Instytucie Propagandy Sztuki utworzono w 1938 r. Komisję Programową, na czele której stanął Michał Walicki; do grona członków weszli Michał Bylina, Jan Cybis, Kazimierz Tomorowicz, Waław Wąsowicz i Jan Zamoyski. W myśl głoszonej w kręgu Bloku Zawodowych Artystów Plastyków i warszawskiej ASP zasady integracji sztuk, w listopadzie 1938 r. ukonstytuowała się Sekcja Sztuki Monumentalnej, której członkami zostali m.in. byli uczniowie Pruszkowskiego, Jan Zamoyski i Eugeniusz Arct, obok architektów (Romuald Gutt, Bohdan Pniewski), rzeźbiarza (Franciszek Strynkiewicz), historyka sztuki (Michał Walicki) i malarzy o kolorystycznej orientacji (Leonard Pękalski, Waław Wąsowicz). Zob. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja*, s. 187.

<sup>284</sup>Pruszkowski, *Pawilon polski na wystawie paryskiej*, „Gazeta Polska” 1937, nr 178, s. 5.

III Rzeszy i ZSRS)<sup>285</sup>, stanowi klarowną egzemplifikację wstrzemięzliwej postawy profesora wobec kwestii ideologizacji sztuki i instrumentalnego jej traktowania w procesie kształtowania wizerunku II RP jako polityczno-ekonomicznej potęgi<sup>286</sup>.

Il. 485. Bolesław Cybis, Jan Zamoyski, *Bolesław Chrobry wbijający słupy graniczne w Odrę*, 1934-1937

Takie stanowisko najpełniej odzwierciedla tekst Pruszkowskiego poświęcony freskowi wykonanemu przez Bolesława Cybisa i Jana Zamoyskiego na zamówienie dyrekcji Wojskowego Instytutu Geograficznego w nowej siedzibie tejże instytucji w Alejach Jerozolimskich w Warszawie (1934-1937). Kompozycja *Bolesław Chrobry wbijający słupy graniczne w Odrę* (*de facto* chodziło o rzekę Salę), dominująca wizualnie w przestrzeni wejściowego hallu, dopełniona sgraffitową mapą Polski z personifikacjami poszczególnych regionów autorstwa Edwarda Manteuffla, miała określoną nośność symboliczną, historyczną wagę i propagandowe znaczenie. Zaproponowana przez Zamoyskiego scena sięgała do początków Polski mocarstwowej, ukazując wzorcową postać narodowego wodza, Bolesława Chrobrego, pierwszego koronowanego króla z dynastii Piastów, gwaranta terytorialnych zdobyczy i nienaruszalności granic państwa. W sytuacji politycznych napięć między II RP i III Rzeszą, kwestionującą przebieg zachodniej granicy Polski, fresk w Wojskowym Instytucie Geograficznym miał jednoznaczną wymowę, w pełni skorelowaną z bieżącą polityką zagraniczną rządu.

W tej jakże istotnej dla podkreślania polskiej suwerenności realizacji Pruszkowski dostrzegł jednak przede wszystkim złożoność wielofigurальной kompozycji, dekoracyjność ujęcia i profuzję finezyjnie odtworzonych detali: „Mnóstwo figur nadnaturalnej wielkości z końmi, psami i ryszunkiem tworzy na ścianach tłok dekoracyjny i wspaniały. [...] figury tworzą grupy pełne ruchu, sylwetujące się doskonale na tle jasnej plamy Wisły, pośrodku której maluczkie figurki pracowicie zabijają słupy graniczne. [...] dyskrecja gamy kolorowej, gobelinowy jakby nastrój obrazów”<sup>287</sup>. A przede wszystkim „bardzo dobre, może najlepsze są

---

<sup>285</sup> Zofia Norblin-Chrzanowska, *Walory propagandowe i estetyczne pawilonu polskiego na wystawie paryskiej*, „Świat” 1937, nr 48, s. 8; Zygmunt Lityński, *Polska kompromitacja na Wystawie Międzynarodowej w Paryżu*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 173, s. 2; Antoni Słonimski, *Wystawa paryska. Pawilon Polski – Niemcy, Rosja, Włochy i ognie sztuczne*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 32, s. 2.

<sup>286</sup> Na temat przejawów kolonialnych aspiracji II RP w sztuce por. Gola, Sitkowska, Szewczyk (red.), *Sztuka wszędzie*, s. 339-363.

<sup>287</sup> Pruszkowski, *Rozważania plastyczne. Freski Bolesława Cybisa, Jana Zamoyskiego i Edwarda Manteuffla w Wojskowym Instytucie Geograficznym*, „Gazeta Polska” 1937, nr 120, s. 5. Pruszkowski nie omieszkał przy tej

psy, od których roi się na obrazie. Psy złe i zajadłe, znudzone i obojętne aż do karmiącej suki ze szczeniętami. Szczenięta zwłaszcza są świetne. Wszystko przeprowadzone w umiarkowanym realizmie. Na specyficzny styl fresków składają się [...] charakterystyczne górskie koniki oraz najróżniejsze plecionki tarcz, w których skomponowanie włożyli autorowie ogromną pomysłowość. Tarcze plecione w najróżniejszy sposób, z łyka, pasów skórzanych, słomy<sup>288</sup> – kontynuował profesor. Szczegółowy ogląd przedstawionych we fresku psów to jeszcze jedno świadectwo jego fascynacji sztuką dawnych mistrzów, w tym przypadku *Uczta w Kanie Galilejskiej* (1562-1563) Paola Veronesego, w której biblijny wątek został wpisany w kontekst czasów artysty współczesnych, zyskując bogaty renesansowy kostium i rozbudowany aspekt rodzajowy związany z obyczajowością weneckich dworów (psy są przedstawione na pierwszym planie). Nie zauważył przy tym Pruszkowski, że zastosowana we fresku Cybisa i Zamoyskiego renesansowa stylizacja jest nieadekwatna dla zobrazowanego faktu historycznego, mającego miejsce w XI w. Na jego percepcji *Bolesława Chrobrego* musiała więc zaważyć koncepcja kulturowego synkretyzmu, który miał być fundamentem „polskiej szkoły malowania”, stanowiącej integralną część łacińskiej kultury.

Omawiając kolejne monumentalne dzieło swych wychowanków, Bolesława Cybisa i Jana Zamoyskiego – plafon *Polska i jej dzielnice na tle nieba polskiego, to jest widzianej u nas konstelacji i zodiaku* wykonany w latach 1937-1939 w auli Gimnazjum im. Józefa Piłsudskiego Macierzy Szkolnej w Wolnym Mieście Gdańsku (zniszczony przez hitlerowców), Pruszkowski skoncentrował się na odziedziczonej po mistrzach renesansu technice *al fresco*. „Ogromną zaletą plafonu jest osiągnięta, wyjątkowa jak na prawdziwy fresk, siła koloru” – podkreślał. „Wiadomo, że do fresku malowanego na mokrym tynku przy użyciu mleka wapiennego jako płynu rozprzodającego barwnik, tylko niewielka ilość barwin, przeważnie ziemnych, może być użyta. Wiele znakomitych i silnych barwników ginie przy spotkaniu z wapnem. Toteż wiele chytróści i podstępów użyć musieli twórcy plafonu, aby uzyskać ze skromnej orkiestry rozporządzalnych barw, brzmienie tak mocne, jakie możemy w ostatecznym rezultacie oglądać. Malowidło jest bogate i rześkie wzbogacone formowaniem tynku w występujące

---

okazji zaznaczyć istotną rolę sztuki monumentalnej, zwłaszcza fresków, we współczesnej rzeczywistości społecznej. „Wojskowy Instytut Geograficzny wpuścił do swego nowego gmachu przy al. Jerozolimskiej 91 malarzy i polecił im namalowanie fresków, prawdziwych fresków! Chwała Instytutowi, jest to bowiem wypadek tak rzadki i wyjątkowy w dziejach budownictwa naszego” – pisał (ibidem) Podkreślił też wyjątkową zaletę fresku jako techniki trwałej i tańszej niż pozostałe metody dekoracji ścian: „Malujmy freski! Będą one kiedyś zabytkami z 1937 roku. Nie można się ciągle delectować wspaniałościami przeszłości. Dzień dzisiejszy ma swoje prawa. I obowiązki” (ibidem).

<sup>288</sup> Pruszkowski, *Rozważania plastyczne*.

grubości<sup>289</sup> – puentował swój opis Pruszkowski<sup>290</sup>. Prócz stwierdzenia, że malowidło przedstawia „tłum istot powiewnych, symbolizujących »Polskę i jej dzielnice«”<sup>291</sup>, nie objaśnił profesor jego złożonego programu ikonograficznego i wyszukanej alegoryki. Tymczasem w napiętej atmosferze politycznej pierwszych miesięcy 1939 r. symbolikę malowidła odczytywano jednoznacznie: „że to jest Polska, Polska, Polska”, jak podkreślał Stanisław Woźnicki na łamach „Nike”<sup>292</sup>.

Il. 486. Bolesław Cybis, Fragment postaci Polonii z fresku w auli Gimnazjum im. Józefa Piłsudskiego Gdańskiej Macierzy Szkolnej w Gdańsku

Il. 487. Bolesław Cybis, panneau dekoracyjne, ok. 1937

Podobnie jak scena utrwalania granic Polski na zachodzie przez Bolesława Chrobrego, władcę antycypującego w międzywojennym dyskursie polityczno-historycznym dokonania Piłsudskiego, gdański fresk miał określoną nośność propagandową i zideologizowany wymiar semantyczny. W tej holistycznej wizji polskiego państwa, ujętego zarówno w kontekście zasadniczych dziedzin funkcjonowania nowoczesnego społeczeństwa, jak i perspektywy *universum*, ludzką kondycję warunkował czas pokoju; jednak w skonfliktowanej z Niemcami Polsce końca lat 30. zagrożenie wojną nabierało realnego charakteru. Fresk w auli gimnazjalnej,

---

<sup>289</sup> Idem, *Plafon w Gdańsku*, „Gazeta Polska” 1938, nr 295, s. 5.

<sup>290</sup> Metodę tę rozwinie w oryginalny sposób w swej twórczości Bolesław Cybis, asymilując jednocześnie postkubistyczne doświadczenia z wprowadzeniem do malarstwa nietypowych faktur i „trzeciego wymiaru”.

<sup>291</sup> Pruszkowski, *Plafon w Gdańsku*.

<sup>292</sup> Woźnicki, *O kilku współczesnych malowidłach ściennych w Polsce*, „Nike” 1939, nr 1, s. 68-70. Na tle rozgwieżdżonego nieba personifikację Polonii Triumphans, w szacie o barwach narodowych i wieńcu obfitości na głowie, ochraniającą rozwianym płaszczem białego orła, wspierają alegorie przemysłu, rolnictwa i handlu. Okalają ją geniusze Pokoju, Wojny, Nauki i Sztuki, uosobienia dzielnic Polski oraz pór roku. W gęstej „tkance” nieba uwidocznione zostały ponadto herbowe tarcze Gdańska, Pomorza i wielu miast polskich, znaki zodiaku i związane z gwiazdowymi konstelacjami zwierzęta i rośliny. Alegoryczny charakter tego przedstawienia ożywiała znamienita dla sztuki Cybisa stylistyka: obwiedzione miękkim konturem, przypominające typem urody Boticellofskie nimfy, figury personifikacji o wdzięku dam z płócien Watteau, oraz podpatrzona w barokowych plafonach dynamika ruchów i pól wyobrażonych postaci powiązanych ze sobą w płynnych, wirowych układach kompozycyjnych. Plafonową kompozycję Cybisa i Zamoyskiego dopełniały obiegające salę fryzy z widokami 12 miast polskich, wykonane przez Mieczysława Jurgielewicz i Stefana Płużańskiego: *Wisłą do Gdańska* – fryz ukazujący dawny szlak komunikacyjny o strategicznym dla kraju znaczeniu komercyjnym, biegnący od Krakowa, przez Sandomierz, Kazimierz Dolny, Warszawę i Toruń do Gdańska, oraz *Koleją do Gdyni*, seria obrazów przedstawiających zmodernizowane węzły komunikacyjne w Katowicach, Poznaniu, Gnieźnie, Kruszwicy, Bydgoszczy i Gdyni (Stefania Podhorska-Okołów, *Polska triumfująca na plafonie Gimnazjum Polskiego w Gdańsku*, „Bluszcz” 1939, nr 26, s. 12-13; Zygmunt Cywiński, *Freski Bolesława Cybisa i Jana Zamoyskiego w Gimnazjum Polskim*, „Tekka Pomorska” 1938, nr 1-2, s. 72; Marian Bohusz-Szysko, *Malowidła freskowe w auli Gimnazjum im. J. Piłsudskiego Polskiej Macierzy Szkolnej w Gdańsku*, Gdańsk 1939; Grzegorz Niewiadomy, *Plastyka polska w Wolnym Mieście Gdańsku*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 1989, r. 5, s. 93; Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Między awangardą a antyawangardą, czyli „o polskim niebie” II Rzeczypospolitej*, w: Geron, Malinowski (red.), *Sztuka lat 1905-1923*, s. 162; Anna Myślińska, *Propaganda państwa polskiego w plastyce II Rzeczypospolitej*, w: Pilecka, Kluczewajd, *Sztuka w kręgu władzy*, s. 306-307).

będący apologią silnego, gospodarczo prężnego, zmodernizowanego państwa o ponad tysiącletniej historii, miał akcentować prawo II RP do linii brzegowej Morza Bałtyckiego (porty w Gdańsku i Gdyni) i stymulować gotowość społeczeństwa do obrony więzi Wolnego Miasta Gdańska z Polską.

### **Realizm wielowariantowy**

Czym w takim razie był w koncepcji Pruszkowskiego „realizm szlachetny”? Miał być formułą stosowną dla malarstwa zarówno monumentalnego, jak i sztalugowego – nostalgicznych pejzaży, intymistycznych martwych natur i portretów; miał służyć plastycznej „oprawie” państwa, a zarazem unikać natrętnej ideologizacji. Jego integralnym składnikiem miały być pojęcia gustu estetycznego i malarskiej kultury. „Żaden wielki malarz, rzeźbiarz czy grafik nie operował i nie operuje dosłownością fotograficzną. Każdy jest na miarę swej indywidualności deformatorem” – podkreślał Pruszkowski w artykule pod znamienym tytułem *O deformacji*<sup>293</sup>.

II. 488. Mieczysław Schulz, *Kobiety*, ok. 1932

„Artysta nie może być narzędziem do ścisłego notowania przypadkowego zestawienia ułożonych chwilowo w naturze kolorów, lecz ma za zadanie celowo i harmonijnie z uwzględnieniem warunków nastroju malowanego obrazu zestrajać barwy” – wskazywał dalej<sup>294</sup>. Pruszkowski ostro atakował wyostrzony mimetyzm, profuzję cyzelatorsko wyrysowanych i iluzjonistycznie wymodelowanych detali w malarstwie. „Dzisiaj przeżywamy słuszny odwrót z pustyni naturalizmu – pisał. – W naturalizmie łatwo było zgubić gust malarski. W pogoni za podobieństwem i maksymalnym zbliżeniem do natury gubili malarze bardzo często zasadnicze wartości malarskie, kulturę wyszukanych barw i dekoracyjność układu”<sup>295</sup>. Dystans wobec natury miał zapewnić „filtr muzealny”. „Realizm szlachetny” był bowiem z założenia eklektyczny i synkretyczny. Pruszkowski głosił bez skrepowania tezę, że „twórcy wyrastają nieraz z eklektyków”<sup>296</sup>. W jego rozumieniu

---

<sup>293</sup> Pruszkowski, *O deformacji. Rozważania plastyczne*, „Gazeta Polska” 1938, nr 42, s. 5.

<sup>294</sup> Ibidem.

<sup>295</sup> Pruszkowski, *Pośmiertna wystawa Teodora Ziomka w Zachęcie*, „Gazeta Polska” 1938, nr 326, s. 7.

<sup>296</sup> Idem, *Rozważania plastyczne. Nauka wieków*, „Gazeta Polska” 1937, nr 336, s. 5. Warto porównać sposób pojmowania dwudziestowiecznego eklektyzmu przez Pruszkowskiego ze stanowiskiem Christiana Schada (dadaisty, który w latach 20. stał się jednym z czołowych reprezentantów *Neue Sachlichkeit*), który we wstępie

percepcja wizualna odbywała się na poziomie psychofizjologicznego odbioru form, modyfikowanego przez pamięć kulturową. Ukuł nawet termin „wzrok plastyczny”, posługując się analogią do słuchu muzycznego i przywołując, choć w strywializowanej postaci, koncepcję *paragone* muzyki i malarstwa. Utrzymywał, że „człowiek obdarzony wzrokiem plastycznym [...] reaguje bezwiednie na stworzone przez artystę harmonie linii, barw i brył”<sup>297</sup>.

Smak artystyczny warunkował u ujęciu Pruszkowskiego narodziny stylu, który „powstaje zawsze na pewnych wynaturzeniach formy, wszystko jedno czy w kierunku wypiękniającym czy też zohydżającym”<sup>298</sup>. Środkiem do osiągnięcia stylu była tawestacja, pojęcie kluczowe dla krytycznej myśli profesora, rozumiane jako umiejętna transformacja artystycznych wzorów będąca punktem wyjścia do wykreowania nowych wartości plastycznych. W rozumieniu Pruszkowskiego „realizm szlachetny, mało podobny do natury”<sup>299</sup> mógł więc przybierać różnorodną postać, ponieważ „realizm nigdy w żadnej epoce nie był jednakowy, nie przestając być ciągle realizmem. [...] Rzeźba grecka, Michał Anioł, Leonardo da Vinci, Botticelli i.t.d. [sic!] to wszystko był realizm”<sup>300</sup>. Promowany przez niego idiom realizmu był tożsamy z indywidualnym widzeniem artysty, zniekształcającym dostępne w potocznej obserwacji formy.

Deformatorem jest Botticelli, figury przez niego malowane są ponad miarę zwykłą wydłużone i celowo w pewnym jemu tylko właściwym stylu wyginane. [...] Figury zaludniające dzieła Michała Anioła niewiele mają wspólnego z rzeczywistymi ludźmi. Gigantyczność kształtów, nadprzyrodzona siła, fantastyczny rozmach gestów osiągał Michał Anioł przez zlekceważenie wszystkiego, co mogło być w wyobrażonym człowieku normalne. [...] Nawet ideał grecki, z którego powstały przez pewien czas panujące w sztuce kanony, jest również idealizującą deformacją<sup>301</sup>

– argumentował Pruszkowski, przytaczając oczywiste, zdawałoby się, przykłady. Oczywisty nie był jednak dziejowy moment, w którym padła jego konstatacja: „deformacja ma dwa

---

do katalogu swej wiedeńskiej wystawy w 1927 r. stwierdził: „dawna sztuka jest często nowsza od nowej sztuki” (cyt. za: Olaf Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin 1998, s. 99).

<sup>297</sup> Pruszkowski, *O deformacji. Rozważania plastyczne*.

<sup>298</sup> Idem, *Aleksander Gierymski w Muzeum Narodowym*, „Gazeta Polska” 1938, nr 215, s. 7.

<sup>299</sup> *Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Tadeusz Pruszkowski.

<sup>300</sup> Pruszkowski, *O wielką popularną sztukę*.

<sup>301</sup> Idem, *O deformacji*.

oblicza, jedno idealizujące, drugie karykaturalne<sup>302</sup>. Pruszkowski uznał bowiem na równi wywodzące się z kantowskiej tradycji pojmowanie piękna jako własność ludzkiego umysłu oraz estetykę „brzydoty”, odrzucaną przez szermierzy „nowego ładu” (potępioną przede wszystkim przez propagatorów nowych pryncypiów kulturowych w systemach totalitarnych). „Obydwie formy z równie cennym dla sztuki skutkiem stosowane były w różnych epokach przez różnych artystów” – pisał<sup>303</sup>.

Pruszkowski jednakże czujnie tropił, czy dawne konwencje obrazowania i sztuka wielkich mistrzów nie odcisnęła na postawie współczesnych mu malarzy zbyt silnego piętna, wnikliwie badał, czy w eklektyzmie nie zatracił się pierwiastek indywidualizmu i oryginalności<sup>304</sup>. Warto porównać sposób rozumienia kategorii „oryginalności” przez Pruszkowskiego i przez francuskiego promotora dialogu ze sztuką dawną, Louisa Hautecoeura. W eseju dotyczącym współczesnej, klasycyzującej rzeźby francuskiej Hautecoeur promował postawę emulacji odbiegającą od zwykłej imitacji zastanych wzorów artystycznych. „Prawdziwa oryginalność nie polega na tym, by nie robić tego, co robią drudzy, lecz by robić lepiej. Nie polega na tym, by być różnym od innych, lecz samym sobą” – utrzymywał krytyk<sup>305</sup>. Nie chodziło więc o bierne naśladownictwo i wtórność wobec dawnych konwencji przedstawieniowych, lecz o twórczą ich interpretację, a nawet prześcignięcie. Czy można postulat „bycia samym sobą” w odniesieniu do kreacji artystycznej uznać za wspólny dla Hautecoeura i Pruszkowskiego? W koncepcji Pruszkowskiego polski twórca miał dać wyraz swym indywidualnym predylekcjom estetycznym, a także cechom narodowym, dążąc nie tyle do prześcignięcia czerpanych z tradycji artystycznej norm obrazowania, ile do nadania im współczesnego charakteru<sup>306</sup>.

---

<sup>302</sup> Ibidem.

<sup>303</sup> Ibidem.

<sup>304</sup> O zachowaniu właściwego dystansu w stosunku do prototypów mówili już wcześniej zwolennicy koncepcji sztuki narodowej opartej na ludowych wzorach. Jerzy Warchałowski, współtwórca Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana i orędownik odrodzenia rzemiosła artystycznego, tak pisał w 1904 r.: „trzeba stać czynnie na straży twórczości oryginalnej, potępiać ślepe i nieuczciwe naśladownictwa zawsze i wszędzie, ostrzegać przed zbyt bezkrytycznym pojmowaniem motywów ludowych.” (*O sztuce stosowanej*, „Czas” 1904, nr 10, s. 4).

<sup>305</sup> Louis Hautecoeur, *Wstęp*, w: *Wystawa współczesnej rzeźby francuskiej*, kat. wyst., 2.III–28.III 1935, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935, s. 17.

<sup>306</sup> W polskim *milieu* artystycznym tezę o oryginalności współczesnego realizmu poparł Władysław Lam, malarz oscylujący w latach 20. i 30. między cezannizmem i koloryzmem. W artykule *Ślepe i otwarte tory* przedstawił radykalną awangardę (abstrakcję) jako formację ustępującą „współczesnemu malarskiemu realizmowi” spokrewnionemu zarówno ze sztuką dawnych mistrzów, jak i z nurtami o postimpresjonistycznej proweniencji. „Jest on zupełnie oryginalny – pisał Lam, nie naśladuje żadnej z minionych epok, a tak samo jest pełen i wspaniały, jak malarstwo z najlepszych okresów przeszłości. Właśnie porównanie z dziełami wielkich mistrzów epok minionych utwierdza w przekonaniu, że na tej drodze najgłębiej wypowiada się epoka dzisiejsza” (*Ślepe i otwarte tory*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 10, s. 4).



Zdaniem Pruszkowskiego obowiązujący malarza dystans miał więc być stosowany obustronnie – zarówno wobec natury, jak i wobec artystycznego dziedzictwa minionych epok. Smak i wyrobienie estetyczne miały pełnić funkcję modelującą wobec percepcji wizualnej. Aby osiągnąć realistyczną formułę obrazowania, artysta powinien wyabstrahować z oglądu empirycznej rzeczywistości, z wielości zmysłowych wrażeń „platońską ideę” przedmiotu, na którą składa się fizyczny kształt i specyficzny dla tego przedmiotu wyraz, jego swoista ekspresja. W ujęciu profesora pierwiastek syntezy zmysłowych doznań i muzealnej pamięci był dla procesu twórczego kluczowy. Pruszkowski zasymilował bowiem zasadę dekoracyjnych walorów obrazu, ale pamiętał też dobrze o akademickich normach dobrze wyreżyserowanej sceny. Wykreowaniu realistycznego, w jego pojęciu, obrazu służył perfekcyjny rysunek, finezyjny modelunek walorowy wydobywający zarówno plastykę form, jak i jakości barw, które artysta musiał uchwycić w ich wzajemnym na siebie oddziaływaniu i podporządkować nadrzędnej kompozycji płótna. Kwestia sztuki warsztatowej, podnoszona konsekwentnie przez większość neorealistów lat 20. i 30. odgrywała w akademickim programie nauczania Pruszkowskiego najważniejszą rolę<sup>307</sup>. Uczniowie profesora studiowali techniki olejnego malarstwa holenderskiego i niemieckiego XV–XVII w., temperę włoskiego *trecento* i *quattrocento*, witraże francuskiego gotyku, bizantyjskie mozaiki, pompejańskie freski i enkaustyczne portrety fajumskie<sup>308</sup>. Zgodnie z intencjami mentora mieli opanować rozmaite techniki i metody warsztatu malarskiego, by zapewnić sobie w przyszłości szerszy repertuar zamówień i godną pozycję na scenie artystycznej<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup> Metodę nauczania Pruszkowskiego trafnie scharakteryzował Mieczysław Sterling w 1928 r., roku debiutu wystawienniczego „Łukaszowców”: „Zwyczajem starych mistrzów, Pruszkowski chciał w uczniów swoich wpoić pewną mocną tradycję. [...] I wpoił w nich malarstwo starych Holendrów, Flamandów, z epoki najlepszej, bo szesnastowiecznej, [...] z epoki Hugo van der Goesa, Quentina Massysa czy Bruegla. Pruszkowski dał swym uczniom malowanie gładkie, kolor jednostajny, łamany tylko cieniem fałd, rysunek najdokładniejszy w plastyce i zarysie, kompozycję skupioną, wyraz oddany w grze twarzy, słowem, dał uczniom swym wiedzę techniki i formy, widzianej z najdalej idącą dokładnością mistrzów XVI w., [...] rzeczywistość, zaobserwowaną nie bezpośrednio w naturze, ale widzianą przez pryzmat sztuki północnych mistrzów średniowiecza, a przez to od początku studiów stawał pomiędzy ucznia a rzeczywistość – określone medium” (*Nowe pokolenie sztuki malarskiej w Polsce*, „Głos Prawdy” 1928, nr 45, s. 3).

<sup>308</sup> Zamoyski, *Łukaszowcy*, s. 92-93. Współpracownik „Plastyki” donosił w 1935 r. o studyjnej podróży członków Bloku ZAP do Belgii i Holandii. Oglądano m.in. malarstwo Rubensa, van der Weydena i Brueglów, zwiedzając muzea i galerie w Antwerpii i Brukseli. Podczas autobusowej przejażdżki po Holandii z kolei podziwiano pejzaże i architekturę Utrechtu, Amsterdamu, Haarlemu, Hagi, Delft, Rotterdamu; poznawano także dzieła Rembrandta, Halsy i Vermeera (*Z życia Bloku Zawodowych Artystów Plastyków*, „Plastyka” 1935, nr 2, s. 126).

<sup>309</sup> Pruszkowski tak definiował swe pedagogiczne dążenia: „Głównym celem moim, o którym zawsze pamiętam ucząc, jest wykształcenie uczniów w rzemiośle malarskim na tyle, aby gdziekolwiek się znajdą, mogli utrzymać się na powierzchni życia i nie potrzebowali liczyć na łaskawość i protekcję ludzką” (cyt. za: Stanisław Ciechomski, *Dziesięciolecie Bractwa św. Łukasza*, „Plastyka” 1938, nr 2-3, s. 48). Zasada solidnego rzemiosła obowiązywała zresztą we wszystkich pracowniach warszawskiej SSP/ASP. Stała się także hasłem wywodzącego

II. 489. Bronisław Wojciech Linke, *Zawiaadowca i krokodyl*, 1933-1935

II. 490. Teresa Roszkowska, *Ogródek*, 1931

II. 491. Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska, *W łaźni*, 1931

„Realizm umiarkowany” jako formuła bardzo pojemna obejmował więc, prócz tęsknoty za pięknem, groteskę. Mieściły się w jego ramach zarówno spotworniałe kreacje wyobraźni Bronisława Linkego<sup>310</sup>, jak i pastisze arcydzieł dawnych mistrzów malowane przez Bolesława Cybisa i Jana Gotarda. Także prymitywizująca poetyka Teresy Roszkowskiej, trawestująca sztukę Pietera Bruegla starszego, wpisywała się w jego obszar<sup>311</sup>. Pruszkowski odnosił się wprawdzie z niechęcią do prymitywizacji w malarstwie, ale cenił „sztukę szczerze dzieciinną a fachową prawdziwie”, jaką uprawiał Henri Douanier Rousseau<sup>312</sup>. Także naiwno-liryczna stylizacja w sztuce Tadeusza Makowskiego z lat 20., odsyłająca do malarstwa Celnika Rousseau i włoskich prymitywów, zyskała jego uznanie. W jego mniemaniu Makowski stworzył oryginalny styl i nastrojowość pokrewną poetyce Arthura Rimbauda, gdyż „w każdym niemal obrazie umiał zamknąć pierwiastek uczuciowy”<sup>313</sup>. Wzruszały go także rzeźby Leona Kudły, artysty amatora, w których dostrzegał „wysokowartościowy prymitywizm naturalny”<sup>314</sup>. Poetyka sielanki, eksploatowana obficie przez członków Rytmu,

---

się ze środowiska akademii Bloku Zawodowych Artystów Plastyków. Do priorytetów Bloku należała kwestia równouprawnienia wszystkich dyscyplin artystycznych i ich integracji z architekturą. „Ustalano »modus vivendi«, współzycia architektury z malarstwem, które miało ją uzupełnić, wzbogacić, uszlachetnić, uduchowić, wyrwać z abstrakcji i zbliżyć do życia. Aby to osiągnąć, rozważano, czy należy dekorację rozłożyć płasko, czy malować w głąb i poszerzać proporcje wnętrza, czy plafon ma »leżeć« czy »uciekać«, czy iść pierwszym planem czy neutralizować” – wspominał wybitny architekt Lech Niemojewski (*Wspomnienia architekta o Jeremim Kubickim*, s. 5). Na temat kluczowej roli zespolenia współczesnej architektury z malarstwem i rzeźbą wypowiedział się też Jan Kleczyński w książce *Idea i forma* (s. 386).

<sup>310</sup>O Linkem, który, choć był członkiem Łoży Wolnomalarskiej, diametralnie różnił się swym politycznym zaangażowaniem i rodzajem obrazowania od pozostałych „pruszkowiaków”, Pruszkowski pisał nie tyle z uznaniem, ile w sposób świadczący o próbie zrozumienia odrębności artysty: „Koszmarne wizje [...] krwawa ironia [...] Pesymistyczne rysunki podające w wątpliwość wspaniałość organizacji ludzkości. Rysunki oskarżające. Rysunki pacyfistyczne obrzydające wojnę i jej skutki. [...] Dobrze, że jest jeden taki. Polskę stać na to ażeby miała takiego »niegustownego« artystę dającego przejmujący wyraz plastyczny przejmującym sprawom, dokoła których inteligentny obywatel otulony w sybarytyczny wygodny egoizm przechodzi zbyt obojętnie” (*Wystawy w I.P.S. II*, „Gazeta Polska” 1935, nr 151, s. 5).

<sup>311</sup> Pruszkowski, *Rozważania plastyczne. Wystawa stowarzyszeń „Szkoła Warszawska” i „Grupa Czwarta” w IPS-ie*, „Gazeta Polska” 1936, nr 312, s. 5.

<sup>312</sup> Idem, *Rozważania plastyczne. Nowe wystawy w I.P.S.*, s. 5.

<sup>313</sup> Idem, *Wystawy w I.P.S. Kolekcja obrazów ś.p. Tadeusza Makowskiego, Stanisława Grabowskiego i Aleksandra Żywa*, „Gazeta Polska” 1936, nr 305, s. 5.

<sup>314</sup> Idem, *Rozważania plastyczne. Nowe wystawy w I.P.S.*

powracająca w nowym kształcie w malarstwie uczeniicy profesora, Ireny Wilczyńskiej, również oddziaływała na jego emocje i wyobraźnię<sup>315</sup>. Analizując kompozycję Wilczyńskiej *Podwórko w Kazimierzu*, pisał: „Obraz rzekomo realistyczny [...] Biada temu kto by w to uwierzył. Ja bym nazwał ten obraz »Pochwała wsi«, tyle się na nim dzieje rozkoszy sielskich. Wszystko tu jest jednak raczej w stylu Jana Jakuba [Rousseau], rustykalność idealna i romantyczna”<sup>316</sup>.

## II. 492. Tadeusz Makowski, *Dziewczynka sięgająca po gniazdko*, 1923

Ta szeroka formuła neorealizmu, przyswajającego sobie swobodnie sztukę przeszłości, miała mieć ponadto wymiar nowatorstwa, gdyż – zgodnie ze słowami Pruszkowskiego „umiłowania zjawiające się w nowej reinkarnacji w nowym ukazują się stroju. [...] Z dnia wczorajszego i z dnia sprzed stu lat powstaje twór w rezultacie nowy. [...] Stokrotnie więcej różnic powstaje spod ręki twórcy plastycznego dziedziczącego ideały głębokiej przeszłości. O ile adoracja mogła być skierowana do mistrzów z własnego narodu, powstawała sztuka odrębna od innych, wewnątrz nazywana sztuką narodową”<sup>317</sup>.

Gdzie więc polski artysta, zobligowany do tworzenia sztuki narodowej, miał poszukiwać pierwowzorów do transpozycji i transformacji? Jaki dialog z przeszłością miał prowadzić? Analizując wykładnię wypowiedzi Pruszkowskiego, można w nich dostrzec aksjologiczne pęknięcie, które nieobce było promotorom sztuki narodowej w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, szerzących hasło „bycia Europejczykiem”, ale z wyraźnie zaznaczoną przynależnością narodową<sup>318</sup>. Założenie to nie było bynajmniej traktowane jako utopijne, gdyż chodziło o zdolność do połączenia obcych wzorów kulturowych z rodzimą tradycją w taki sposób, by nie zatracić waloru swojskości. Pruszkowski przykładał wielką wagę do kultywowania sztuki rodzimych mistrzów, odczuwał dumę z narodowego dziedzictwa. Pisząc recenzje z wystaw organizowanych w warszawskim Muzeum Narodowym, Zachęcie i IPS, dawał wyraz respektowi dla całej dynastii polskich twórców, od Bonawentury Dąbrowskiego, Marcina Zaleskiego, Aleksandra Orłowskiego i Antoniego Brodowskiego poprzez Franciszka Kostrzewskiego i Juliusza Kossaka po Aleksandra Gierymskiego, Józefa Chełmońskiego,

<sup>315</sup> Irena Wilczyńska 1907-1978, kat. wyst., CBWA „Zachęta”, Warszawa 1982.

<sup>316</sup> Idem, *Salon plastyków w IPS-ie (słódko o każdym malarzu)*. II, s. 3.

<sup>317</sup> Idem, *Wystawa Grottgerowska (wystawa w Muzeum Narodowym)*.

<sup>318</sup> Por. podrozdz. *Estońskość*.

Olę Boznańską i Ferdynanda Ruszczyca<sup>319</sup>. Należał do apologetów twórczości Artura Grottgera, dostrzegając w niej nie tylko niewyczerpane źródło patriotycznych toposów, ale także znakomity warsztat<sup>320</sup>. Juliuszowi Kossakowi przyznał nawet status równy Praksytelesowi i Fidiaszowi: „Juliusz Kossak zrobił dla konia tyle, co greccy rzeźbiarze dla człowieka, znalazł dla niego najpiękniejsze proporcje i najwspanialszy gest” – zauważył<sup>321</sup>. W sztuce Kostrzewskiego, mimo technicznych niedociągnięć, „żywej, pełnej, mięsistej, związanej z życiem, tworzonej na gorąco”<sup>322</sup> widział dokument epoki. W malarstwie Chełmońskiego cenił niezwykle wyczulenie artysty na „jedyny najtrafniejszy ruch postaci, wyraz twarzy”<sup>323</sup>. Umiejętność trafnego uchwycenia dynamiki ruchu zachwycała Pruszkowskiego w *Kołomyjce* Teodora Axentowicza. Uważał też, że Axentowicz przewyższał Chełmońskiego wrażliwością kolorystyczną<sup>324</sup>.

Jednak malarskie rzemiosło, jakie Rodakowski, Gerson, Chełmoński, Axentowicz oraz Maksymilian i Aleksander Gierymscy opanowali w prestiżowych akademiach Europy, nie stało się dla profesora punktem odniesienia w programie nauczania i praktyce artystycznej, gdyż uprawiane przez nich formuły realizmu, mieszczące się w ramach akademickiego kanonu, nie trafiały w sedno jego stylotwórczych zainteresowań. O Gierymskim pisał: „Aleksander Gierymski był realistą surowym. [...] Nie chciał na ułamek kroku odstąpić od usiłowania »oddania« rzeczy prawdziwie. [...] Wobec ogromnego, doktrynalnego wprost zamiłowania w oddawaniu prawdy obiektywnej form zabrakło Gierymskiemu jednego pierwiastka”<sup>325</sup> – stylu, należałoby dodać.

---

<sup>319</sup> Idem, *Rozważania plastyczne. Malarstwo warszawskie I-ej połowy XIX w.*, „Gazeta Polska” 1936, nr 190, s. 3; idem., *Wystawa Kostrzewskiego w Zachęcie*, „Gazeta Polska” 1936, nr 319, s. 5; idem., *Aleksander Gierymski w Muzeum Narodowym*; idem., *Ferdynand Ruszczyk*, s. 7.

<sup>320</sup> Idem, *Wystawa Grottgerowska*.

<sup>321</sup> Idem, *Akwarele i rysunki w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Gazeta Polska” 1938, nr 228, s. 7.

<sup>322</sup> Idem, *Warszawa w obrazach. Wystawa w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „Gazeta Polska” 17.05.1936, s. 5; idem., *Wystawa Kostrzewskiego w Zachęcie*.

<sup>323</sup> Idem, *Akwarele i rysunki w Muzeum Narodowym w Warszawie*.

<sup>324</sup> Idem, *Teodor Axentowicz*, „Gazeta Polska” 1938, nr 242, s. 5. Własne drzewo genealogiczne zakorzenione w polskiej (nie tylko francuskiej) tradycji stworzyli też kapiści, którzy swych antenatów dostrzegli w Piotrze Michałowskim, Aleksandrze Kotsisie, Henryku Rodakowskim i Aleksandrze Gierymskim (*Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Jan Cybis, s. 8; *Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Józef Czapski, „Świat” 1934, nr 10, s. 9; Wojciech Włodarczyk, *Koloryści z pracowni Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Nota wstępna*, w: Gola, Sitkowska, Szewczyk (red.), *Sztuka wszędzie*, s. 329). Sprzymierzony z kolorystami Tytus Czyżewski dodawał do tego grona protoplastów Józefa Szermentowskiego i Aleksandra Orłowskiego (*Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Tytus Czyżewski, s. 10). Plastyczne walory malarstwa rodzimych „małych mistrzów” dostrzegli nawet konstruktywisci, pozytywnie oceniając twórczość Michałowskiego, Rodakowskiego, Kotsisa i Aleksandra Gierymskiego (*Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Henryk Stażewski, „Świat” 1934, nr 12, s. 12).

<sup>325</sup> Pruszkowski, *Aleksander Gierymski w Muzeum Narodowym*.

Co do epoki Młodej Polski fascynował Pruszkowskiego zarówno monumentalizm witraży Józefa Mehoffera, jak i ekspresyjność rysunków Stanisława Wyspiańskiego zawarta, w odczuciu profesora, w dukcie linii, w „małym drgnięciu ręki, jedynym, prawie podświadomym”<sup>326</sup>. Kult dla sztuki Wyspiańskiego dzielił Pruszkowski z Władysławem Jarockim, konsekwentnym kontynuatorem młodopolskiej stylistyki, lecz sam realizował odmienną od Jarockiego formułę tradycjonalizmu<sup>327</sup>. A spośród współczesnych twórców największą estymą darzył Leona Wyczółkowskiego i Wojciecha Weissa. O uprawianym przez Wyczółkowskiego impresyjnym realizmie pisał: „prawdziwe majsterstwo pozwalające w sposób najbardziej syntetyczny a wyrafinowany wyobrazić rzecz przez jedno nieomyślne naciśnięcie kredki, nieomyślne muśnięcie barwą, albo równie nieomyślne przetarcie lub zamazanie”<sup>328</sup>. Reminiscencje japońskich drzeworytów, zasady japonizującej estetyki zostały tu w pełni zasymilowane<sup>329</sup>. W odniesieniu do licznych aktów, jakie w międzywojennych latach malował Weiss, mistrzowsko harmonizując wibrację barw ze zwartością form, Pruszkowski podkreślał „prawidłowe, piękne proporcje ciała kobiecego, ruch zgodny z prawami przyrody, głębokość atmosfery obrazu, jędrność ciała”<sup>330</sup>. Kreując oryginalny język plastyczny, Weiss zdaniem profesora był godnym następcą Tycjana, Velázquez, Watteau, Francisca Goi i Delacroix. Zarówno w sztuce Wyczółkowskiego, jak i Weissa, twórców z wyczuciem nakładających filtr muzealnych wzorów na ogląd rzeczywistości, dostrzegał Pruszkowski dobry materiał propagandowy dla polskiej kultury.

Dlaczego więc postulując po wielekroć konieczność stworzenia odrębnej sztuki polskiej wyrastającej z własnego dziedzictwa kulturowego, Pruszkowski ani sam nie wyzwolił się z fascynacji sztuką Flamandów, Włochów i Hiszpanów, ani tym bardziej nie uchronił przed tak silnie ciężącym wpływem swych studentów?<sup>331</sup> Włosi reaktywowali *italianità*, sięgając głównie do ożywczego źródła antyku i południowego renesansu<sup>332</sup>.

---

<sup>326</sup> Idem, *Wystawa jubileuszowa J. Mehoffera*, „Gazeta Polska” 1935, nr 175, s. 5.

<sup>327</sup> Idem, *Wystawy Xawerego Dunikowskiego i Władysława Jarockiego*, „Gazeta Polska” 1938, nr 15, s. 7.

<sup>328</sup> Idem, *Leon Wyczółkowski*, „Gazeta Polska” 1937, nr 1, s. 7.

<sup>329</sup> Idem, *Leon Wyczółkowski (1852-1936). Wystawa pośmiertna prac malarskich w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*, „Gazeta Polska” 1937, nr 274, s. 5.

<sup>330</sup> Idem, *Wojciech Weiss. Państwowa nagroda plastyczna 1937 r.*, „Gazeta Polska” 1937, nr 86, s. 7.

<sup>331</sup> Sztuka flamandzka i holenderska była w Warszawie lat 20. propagowana poprzez ekspozycje i artykuły czasopiśmiennicze poświęcone dawnym mistrzom. W 1924 r. odbyły się w Kamienicy Baryczków dwie wystawy ze zbiorów polskich prezentujące malarstwo flamandzkie i holenderskie. Mieczysław Sterling zaś omówił na łamach pisma „Sztuka i Artysta” rysunki Hansa Holbeina młodszego (1924, nr 3, s. 62-65) oraz dzieła Albrechta Dürera (1924, nr 6, s. 142-144).

<sup>332</sup> Konserwatywny krytyk Cipriano Effisio Osopo akcentował ponadczasowy walor włoskiego renesansu, twierdząc, iż we Włoszech nie może być mowy o neoklasycyzmie, gdyż klasycyzm nigdy nie wygasł („Critica Fascista” 1927, nr 3, s. 44).

Niemcy, budując podstawy „germańskiej kultury”, przetwarzali przede wszystkim sztukę Dürera, Holbeina, Lucasa ojca i Lusaca syna Cranachów i nazareńczyków<sup>333</sup>. Francuzi „odkrywali” twórczość Georges’a de La Toura, Claude’a Lorraina, braci Antoine’a, Louisa i Mathieu Le Nain, Siméona Chardina i Jeana-Baptiste’a-Camille’a Corota<sup>334</sup>. A Polacy?

Ambicją Pruszkowskiego było wskrzeszenie malarstwa o takiej potędze wyrazu, jaką wykreowali Tycjan, Velázquez, Hals, Rembrandt, Watteau i Chardin<sup>335</sup>. Polska sztuka dziewiętnastowieczna była dla niego nie dość stylotwórcza, by służyć przykładem. Z kolei znakomite malarstwo okresu Młodej Polski, symbolizm i protoekspresjonizm, było zbyt odległe od realizmu, nadmiernie dekoracyjne, przeestetyzowane lub za odważnie deformujące rzeczywistość, by mogło się stać punktem odniesienia<sup>336</sup>. Historia rdzennie polskiej sztuki była też zbyt krótka w porównaniu z parowiekową kulturą łacińską, sferą, w którą Pruszkowski wpisywał rodzimą tożsamość. Argument warsztatowej maestrii we włoskim, hiszpańskim i holenderskim malarstwie XVI i XVII w.<sup>337</sup>, nieporównywalnie większej niż w sztuce rodzimej, przeważał w historyzującej koncepcji profesora, który tak ostro zwalczał „cudzoziemszczyznę” u kapistów. Inne bowiem kryteria ocenne odnosił do uświęconego obecnością w galeriach muzealnych malarstwa renesansu i baroku, inne do impresjonizmu i

---

<sup>333</sup>Pruszkowski zwracał uwagę na sztukę staroniemiecką jako na ważny element dziedzictwa kulturowego współczesnych Niemiec (*Rzeźbiarze niemieccy w I.P.S.*, „Gazeta Polska” 1938, nr 118, s. 7).

<sup>334</sup> Polska prasa donosiła o zorganizowanej w 1934 r. przez Paula Jamota i Charles’a Sterlinga w paryskim Musée de L’Orangerie wystawie *Les Peintres de la réalité en France au XVIIIème siècle (Rewelacyjna wystawa w Paryżu*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 9., s. 3). W tym samym okresie w Grand Palais miała miejsce ekspozycja *Le Nain. Peintures, dessins*. Jak zaświadczał recenzent „Tygodnika Artystów”, wystawa w Orangerie cieszyła się ogromnym powodzeniem, gdyż pokazano na niej wiele prac dotychczas szerszemu ogółowi nieznanych, sprowadzonych z prowincjonalnych ośrodków oraz z zagranicy – z Aten, Berlina, Brukseli, Budapesztu, Drezna, Gandawy, Genewy, Hamburga, Monachium, Sztokholmu i Stuttgartu.

<sup>335</sup>Rodowód współczesnego realizmu sięgał, zdaniem Pruszkowskiego, wstecz do aleksandryjskiego malarstwa portretowego (*Dekoracja olimpijska*, „Gazeta Polska” 1936, nr 221, s. 7).

<sup>336</sup>Pruszkowski negatywnie oceniał zarówno secesyjną stylistykę, jak i niektóre aspekty symbolizmu. O twórczości Franciszka Siedleckiego pisał: „Franciszek Siedlecki dążył do wyrażenia w malarstwie rzeczy nie plastycznych, zjawiskowych i mgławicowych. W tym tkwi pomyłka zasadnicza. Konieczność konkretyzowania kształtów sprawiła, że figury zbyt realne dla wizji, za mało realne dla życia, nie są motywem dosyć dekoracyjnym, aby stworzyć obraz kolorystyczny lub układ brył działających” (*Wystawy w Zachęcie*, „Gazeta Polska” 1937, nr 106, s. 5). Zdecydowanie wyżej niż poetykę dziewiętnastowiecznego symbolizmu cenił bezpośrednio realizmu w jego siedemnastowiecznej edycji: „Tematyka tajemniczości nie ma szczęścia w plastyce. Nawet najwybitniejszy jej przedstawiciel, Gustaw Moreau, nie stworzył dzieła, które było by równie przekonywujące jak śmiejąca się dziewczyna Halsa” (ibidem).

<sup>337</sup> Absorbacja siedemnastowiecznego realizmu holenderskiego w latach 30. XX w. odbiegała od dziewiętnastowiecznych koncepcji realizmu (Agnieszka Rosales Rodriquez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008, s. 136-181).

postimpresjonizmu<sup>338</sup>. Sztukę muzealną traktował jako ponadnarodowe dziedzictwo.

II. 493. Bolesław Cybis, *Macierzyństwo*, 1926

II. 494. Jan Zamoyski, *Madonna kąpiąca*, 1937

A polski gotyk? Czy był niewystarczająco odrębny, zbyt wtórny wobec osiągnięć wielkich centrów gotyckiej Europy? Był Pruszkowskiemu dobrze znany, gdyż Michał Walicki, którego tradycjoniści darzyli szczególną estymą, zaprezentował sztukę rodzimych mistrzów tej epoki na wystawie *Polska sztuka gotycka* w 1935 r. i rozszerzył wiedzę o niej w wydanej trzy lata później książce *Malarstwo polskie XV wieku*<sup>339</sup>. Pruszkowski studiował tę publikację wnikliwie; dowiedział się z niej, jak utrzymywał, wiele o systemie kształcenia malarzy cechowych w piętnastowiecznej Polsce, prawach i obowiązkach mistrza, tajnikach rzemieślniczego warsztatu, pojęciach wzoru i plagiatu oraz o różnicy między wyrobem ludowym a „wybornym kunsztem malowanych dzieł majstrów niezwyklego w historii sztuki znaczenia”<sup>340</sup>. Przede wszystkim jednak poznał długą listę polskich imion związanych ze sztuką późnego gotyku. Odkrycia badaczy dziejów sztuki rodzimej, o takim autorytecie jak Walicki, przenikające, choćby z opóźnieniem do świadomości ogółu społeczeństwa, w sposób oczywisty wzmacniały pozycje orędowników narodowej odrębności. „Uczono nas dawniej – pisał Pruszkowski, że w Polsce sztukę uprawiali tylko cudzoziemcy, Włosi, Niemcy, Czesi, tak, że nie mogliśmy się nie dziwić, że otaczające nas narody swoich artystów posiadały, podczas gdy my, państwo potężne i ponoć kulturalne, byliśmy ich pozbawieni. Przez pewien czas szczyciliśmy się Witem Stwoszem, aby w końcu nabrać wątpliwości, czy był Polakiem. Nie tak dawno mili rodacy przeżywali odwrotne wrażenie. Stwosza rewindykowano na rzecz Polski, czyniąc go autorem nieledwie całej sztuki gotyckiej w rzeźbie i malarstwie”<sup>341</sup>. I oto, dzięki Walickiemu, karty polskiej historii sztuki zaczęły wypełniać „Garwol, Gajrusik, Goray lub Gorayczyk, Bujak, Drwał, Dyląg, Czeliga, Cieśla, Jacek, Janek Kosz, Litwin, Łapczycki,

---

<sup>338</sup>Odwolywanie się do dawnych mistrzów, niezależnie od reprezentowanych przez nich szkół narodowych, uznawane było zresztą za imperatyw przez orędowników solidnego rzemiosła artystycznego w całej Europie (R., *Sztuka a państwo*, s. 26).

<sup>339</sup> Michał Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1938. Otwartej 5 kwietnia 1935 r. w IPS wystawie zorganizowanej przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości towarzyszyło wiele odczytów, m.in.: Bohdana Marconiego (*O konserwacji obrazu*), Walickiego (*Oblicze artystyczne polskiego gotyku*), Szczęsnego Dettloffa (*Wit Stosz a współczesny mu świat artystyczny*).

<sup>340</sup>Pruszkowski, *Malarstwo polskie w XV wieku*, „Gazeta Polska” 1938, nr 167, s. 3-4.

<sup>341</sup> Ibidem.

Oleski, Skórka, Waligóra, Wielki, Włodarz, a obok nich Jakub z Sącza, Jakub z Poznania, Adam z Lublina, Mikołaj z Sandomierza, różne Jany, Marciny, Piotry, Stanisławy, Wojtki [...] widzimy ich zjawiających się z niebytu jak stare freski, odmyte spod warstwy wapna i tynku<sup>342</sup> – podkreślał Pruszkowski. Dlaczego jednak ich wszystkich ogarnęły mroki niepamięci? – pytał profesor, by przytoczyć zawarte w książce Walickiego wyjaśnienie. Zachowane obrazy pochodziły w świetle badań wybitnego mediewisty z ołtarzy bocznych, dzieła z ołtarzy głównych zaś w większości zagięły bądź uległy zniszczeniu wskutek naturalnych kataklizmów, wojen i przebudów. Rodzima sztuka średniowieczna, choć z czasem nabrała lokalnej i regionalnej specyfiki, była przy tym oparta na obcych wzorach i miała charakter prowincjonalnej adaptacji<sup>343</sup>. To te transmitowane z Zachodu konwencje przedstawieniowe dawnych epok, jako wzorce najwyższej miary artystycznej, stanowiły dla Pruszkowskiego i jego wychowanków pole referencyjne przy tworzeniu „stylów własnych”, były zasobem kulturowych klisz służących filtrowaniu oglądu pospolitej rzeczywistości i nobilitowaniu sztuki narodowej do statusu sztuki europejskiej.

Wydaje się więc, że pojęcie „sztuka narodowa”, odniesione do wartości morfologicznych, z pominięciem ideowej nośności tematu, przybrało w teoretycznym dyskursie Pruszkowskiego charakter figury retorycznej. W zasadzie nic prócz ekspresji smutku i melancholii polskiej duszy nie było w jego pojmowaniu sztuki specyficznie polskie<sup>344</sup>. Rodzimy charakter twórczości okazał się trudny do konceptualizacji. Pruszkowski uznał, podobnie jak wielu europejskich neohumanistów idących tropem Riegla, że narodowy pierwiastek uwalnia się podczas procesu twórczego samoistnie wraz z indywidualnymi cechami osobowości artystycznej. Stąd w jego opinii niemożność osiągnięcia jednolitego stylu narodowego<sup>345</sup>.

---

<sup>342</sup> Ibidem.

<sup>343</sup> Walicki w artykule *Wschód i Zachód w sztuce Rusi Czerwieńskiej* przypomniał, iż we współczesnej mu historiografii sztuki termin „polska sztuka gotycka” został zastąpiony określeniem bardziej adekwatnym – „sztuka gotycka w Polsce” (*Wschód i Zachód w sztuce Rusi Czerwieńskiej (Uwagi na marginesie Wystawy Sztuki Ukraińskiej w Warszawie)*, „Pion” 1934, nr 9, s. 1).

<sup>344</sup> Na temat narodowego wymiaru formy artystycznej wypowiadał się natomiast kategorycznie, ale nieprecyzyjnie Skoczylas. „To, co sztuką narodową w ogóle zowiemy, jest to pewien określony świat uczuć, który pewien naród ze szczególnym zamiłowaniem odtwarza w pewnych charakterystycznych formach, które mimo zmieniających się prądów stale w dziełach artystów danego narodu się powtarzają” – przekonywał Skoczylas (*Styl narodowy w sztuce*, s. 73-77).

<sup>345</sup> Co do tego, że narodowy pierwiastek sztuki ujawnia się spontanicznie, bez programowej presji, zgodni byli niektórzy twórcy opcji tradycjonalistycznej (Wojciech Jastrzębowski, Henryk Kuna, Józef Tom) i umiarkowanie modernistycznej (Wacław Wąsowicz), o czym przekonała się Zofia Norblin-Chrzanowska, prowadząc z inicjatywy redakcji „Świata” ankietę *Artyści mówią o sobie*, opublikowaną na łamach tegoż czasopisma w 1934 r. (nr 7, s. 5-7; nr 8, s. 6-7; nr 9, s. 14-15; nr 10, s. 8-10; nr 12, s. 12-14; nr 15, s. 9). Henryk Kuna np. był przekonany, że „sztuka narodowa nie da się sztucznie wytworzyć, nikt nie uczył być Polakami w twórczości ani



## Tradycja polskiego realizmu

Warto jeszcze zastanowić się nad pozycją, jaką „realizm szlachecki” zajął w dziejach polskiej estetyki i sztuki. Przejawiająca się w wypowiedziach Pruszkowskiego trudność w uchwyceniu idiosynkratycznych cech sztuki rodzimej przywodzi na myśl polemikę na temat specyfiki polskiej kultury, jaką Cyprian Kamil Norwid toczył w 1857 r. z Julianem Klaczką. Poeta i krytyk spierali się o pierwiastek polskości w sztuce – problem, który po wielokroć będzie powracać na forum debat w okresie międzywojennym. Klaczko deprecjonował możliwości twórcze rodaków w zakresie sztuk plastycznych, uznając bezwzględny prymat poezji romantycznych wieszczów nad malarstwem, rzeźbą i muzyką<sup>346</sup>; to w poezji dostrzegał enklawę narodowej tożsamości. W konkluzji swych rozważań odmówił polskim artystom prawa do oryginalności: „Artyści nasi będą tylko polskimi osadnikami w szkołach francuskich i niemieckich, nie założą oni nigdy jakiegoś samoistnego polskiego państwa w świecie sztuki”<sup>347</sup> – pisał. Krytyk postrzegał sztuki piękne jako sferę eskapizmu, obszar chroniący przed bolesnymi sprawami natury politycznej<sup>348</sup>. Norwid, przeciwnie, to w sztukach plastycznych widział drogę pełnego zaangażowania społecznego, to w odniesieniu do sztuk wizualnych podkreślał moralny walor pracy rzemieślniczej. W wydanym w 1851 r. *Promethidionie* zaznaczył: „długo myślałem i szukałem, gdzie jest przystań dla sztuki polskiej, tego dziecka natchnień, a matki prac, tego momentu wytchnień. – Przekonałem się, że uczucie harmonii między treścią a formą życia będzie u nas posadą sztuki”<sup>349</sup>. „Malarza narodowego” dostrzegał Norwid w twórcy, który potrafi przedstawić „naturę rzeczy”, czyli istotę rodzimych realiów<sup>350</sup>. „Artysta krajowy” natomiast miał się zajmować, w rozumieniu

---

Wypiańskiego ani Chełmońskiego, ani Żeromskiego, a polskość bije z każdego ich szkicu, z każdej kartki ich dzieł” (*Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Henryk Kuna, „Świat” 1934, nr 7, s. 7).

<sup>346</sup> Rozprawa Juliana Klaczki *Sztuka polska* została pierwotnie opublikowana na łamach „Wiadomości Polskich” w numerach z 23 maja, 6 czerwca i 10 października 1857 r. W formie wydawnictwa zwartej ukazała się w 1858 r. w Paryżu. Dyskusja na temat racji bytu polskiej sztuki narodowej, zainicjowana już w latach 20. (temat ten podejmowali Michał Grabowski i Henryk Żukowski), rozgorzała na dobre w latach 40. XIX w. w pismach Józefa Ignacego Kraszewskiego, Narcyzy Żmichowskiej, Sokołowskiego, Kornelego Stattlera, Józefa Kremera, Józefa Keniga, Eleonory Ziemięckiej, Seweryna Goszczyńskiego. Genealogię polemiki między Klaczką a Norwidem i jej przebieg przeanalizowała Zofia Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko* (Warszawa 1981). Por. Elżbieta Grabska, Stefan Morawski (red.), *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, Warszawa 1961, s. 7-21.

<sup>347</sup> Klaczko, *Sztuka Polska*, cyt. za: Grabska, Morawski (red.), *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, s. 52.

<sup>348</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>349</sup> Cyprian Kamil Norwid, *Promethidion*, za: Grabska, Morawski (red.), *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1, s. 69.

<sup>350</sup> W *Promethidionie* za takiego malarza uznał Norwid Wojciecha Kornelego Stattlera (Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 54).

poety, przedstawianiem „rzeczy naturalnych” – obrazowaniem potocznego życia i ludowych wątków. Powołaniem artysty narodowego miało być wektoryzowanie zbiorowej wyobraźni, interpretacja dziejów i doświadczeń narodu<sup>351</sup>; jego sztuka miała wyrastać ze źródeł folklorystycznych<sup>352</sup>. Jednak w 1858 r. Norwid powrócił do kwestii wyróżników polskości w sztukach pięknych, pisząc: „Zdaje mi się że dotąd nie określono jeszcze ani w sposób wyraźny określić próbowano, czyli i o ile i jako ma się właściwie rozumieć to słowo: sztuka-narodowa”<sup>353</sup>.

Spór Norwida z Klaczką poprzedziły rodzące się w dobie romantyzmu dążenia do narodowego samookreślenia w sferze sztuk plastycznych. Nośnikiem narodowych treści był dla promotorów tej tendencji rodzimy krajobraz wraz z zabytkami przeszłości, dawną architekturą i ruinami historycznych budowli. Dowartościowanie widoków rodzinnej ziemi, mimo iż nie dostarczała motywów tak malowniczych jak pejzaże włoskie, podobnie jak docenienie materialnych okruców ojczystych dziejów, wywodziło się z romantycznej ideologii. Już w latach 30. XIX stulecia Johann Wolfgang Goethe uchwycił specyficzne piękno niemieckiego gotyku, recenzenci paryskich salonów pozytywnie zaś odbierali elementy realistycznego obrazowania w malarstwie pejzażowym Johna Constable’a, z zamiłowaniem obserwującego pospolite krajobrazy angielskiej wsi. To w pokoleniu romantyków rodzimy folklor zespolony z ojczystą przyrodą, podobnie jak narodowe dzieje, przesunięto w sferę poznawczych priorytetów. W 1839 r. Wincenty Pol pisał na łamach „Tygodnika Literackiego”: „Jeżeli wszakże w malarstwie przejdziemy do nagiego pojęcia tej szkoły [narodowej], do jej formy cielesnej [...], potrzeba nam naprzód zbieraczy starożytności polskich. A zatem potrzeba nam wizerunków ruin zamków, chat, dworów i kościołów [...] i całego widoku drewnianej i murowanej Polski [...]”<sup>354</sup>. Zaledwie parę lat później, w 1844 r., wątek specyfiki polskiej sztuki podjął Józef Ignacy Kraszewski: „Kto chce kraj nasz odwzorować żywo, musi pójść na wieś, do dworku szlachcica, do chaty chłopka, w zaścianek, nad staw i młynek, do pasieki, pod kościółek stary i dzwonnice zgarbioną, pod figurę w lesie i tu dopiero znajdzie, odwzoruje, co właściwie jest naszym. [...] Bryka krakowska, brodzka buda, wóz chłopka z chudą szkapą, sanie parą wołów ciągnione, kozuch,

---

<sup>351</sup> Ibidem, s. 82-83.

<sup>352</sup> Grabska, Morawski (red.), *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, s. 28.

<sup>353</sup> Norwid, *O Sztuce (dla Polaków)* (Paryż 1858), za: Grabska, Morawski (red.), *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 2, s. 77-78.

<sup>354</sup> Wincenty Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym* (1839), w: Grabska, Morawski (red.), *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1, s. 37.

świta, siermięga to akcesoria właściwe, nie elegancje przemijające<sup>355</sup>. Postulaty te rozwinie w latach 40. XIX stulecia pierwsza generacja polskich akademików realistów przekonanych o konieczności obserwacji rodzimego krajobrazu i swojskiego otoczenia, malarzy wywodzących się z kręgu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych<sup>356</sup>. Dwaj profesorowie SSP, Jan Feliks Piwarski i Christian Breslauer, jako pierwsi wyprowadzili swych studentów w plener, ucząc ich bezpośredniego oglądu natury, obserwacji wiejskich i małomiasteczkowych realiów – targów, jarmarków, religijnych obrzędów<sup>357</sup>. Ich krajoznawcze upodobania przejęli młodzi adepci SSP skupieni w grupie Marcina Olszyńskiego (Wojciech Gerson, Franciszek Kostrzewski, Józef Szermentowski, E. Siwiński, Julian Cegliński, Jerzy Majewski, Edward Petzold), którzy od wczesnych lat 50. po lata 60. przemierzali pieszo poszczególne regiony kraju: Kielecczynę, Lubelszczyznę, Kujawy, Pojezierze Augustowskie (wraz z Kownem i Wilnem), Mazowsze, Małopolskę, Podhale i Tatry<sup>358</sup>. I choć nie wyzbyli się wywodzącego się z akademickiej edukacji schematyzmu obrazowania, to ich etnograficzno-regionalistyczne zainteresowania zadecydowały o dalszym rozwoju polskiego realizmu osadzonego w krajobrazowo-rodzajowym *genre* malarskim<sup>359</sup>. W 1854 r. Karol Libelt opublikował rozprawę *Estetyka, czyli umniactwo piękne*, w której położył zasadniczy nacisk na swojskość rodzimego krajobrazu silnie związanego z poczuciem patriotyzmu. „Ziemia ojczysta jest pierwszą, główną podstawą miłości Ojczyzny, (zaś) zwiedzać kraj własny jest religijnym obowiązkiem

---

<sup>355</sup>Kraszewski, *Gawędy o literaturze i sztuce. Krajobrazy*, Warszawa 1857, s. 206, 217, 243, cyt. za: Irena Jakimowicz, *Tomasz Zeliński – kolekcjoner i mecenas*, Wrocław 1973, s. 129; por. idem., *Pogadanki o sztuce*, „Atheneum” 1844, r. 4, t. 4, s. 187.

<sup>356</sup> Głoszony przez Kraszewskiego postulat wzorowania się na rodzimym rzemiośle (*Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*, Wilno 1860) podjęło pokolenie Warchałowskiego, Czajkowskiego i Jastrzębowskiego, dążąc do nobilitacji sztuk użytkowych i nadania im cech stylu narodowego.

<sup>357</sup> Armand Vetulani, *Wojciech Gerson*, Warszawa 1952, s. 15.

<sup>358</sup> Vetulani, Ryszkiewicz, *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona*, Wrocław 1951, s. 44; Stefan Kozakiewicz, *Malarstwo warszawskie w latach 1815-1850: podłoże rozwoju*, Warszawa 1962, s. 288; 299; Irena Jakimowicz, *Tomasz Zeliński – kolekcjoner i mecenas*, s. 29; Ewa Mücke-Broniarek, *Malarstwo polskie. Realizm i naturalizm*, Warszawa 2008; Renata Bartnik, *Portret miasta. Lublin w malarstwie, rysunku i grafice 1618-1939*, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2009, s. 277. Wędrowki członków grupy Olszyńskiego stanowiły kontynuację koncepcji artystycznych Zygmunta Vogla, który zainicjował swymi przerysami ojczystej architektury nurt starożytniczno-krajobrazowy. Opisywanie rodzimych zabytków stanie się jednym z głównych wątków dzieł Juliana Ursyna Niemcewicza, Ambrożego Grabowskiego, Aleksandra Przeździeckiego i Kazimierza Stronczyńskiego (Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 43).

<sup>359</sup> Waldemar Okoń, pisząc o „znamiennym dla lat czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku” postromantycznym utożsamieniu ludu z narodem, wskazał staranną selekcję topograficzną dokonywaną w celu przedstawiania, głównie poetyckiego, obszarów niezaawansowanych cywilizacyjnie, a więc zachowujących rys swojskości, takich jak Litwa, Ukraina, Krakowskie, Kujawy, Sandomierskie, Tatry (Wincenty Pol), Mazowsze i Kurpie (Teofil Lenartowicz) (*Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław 1992, s. 146-148).

krajowca” – utrzymywał Libelt<sup>360</sup>. Terminu „realizm” użył natomiast jako pierwszy w polskim piśmiennictwie o sztukach plastycznych w 1857 r. Józef Kenig, promotor rodzajowego gatunku w sztuce rodzimej, teoretyk ściśle związany w latach 40. z kręgiem warszawskiej „cyganerii artystycznej”<sup>361</sup>. Podkreślał on znaczenie bezpośredniego oglądu motywu, konieczność odrzucenia romantycznej fantastyki na rzecz koncentracji na potocznej rzeczywistości<sup>362</sup>. Kenig nie był jednak realistą w takim znaczeniu tego słowa, jakie nadali mu w latach 50. XIX w. Courbet i jego sprzymierzeńcy. Obraz nie stanowił bowiem dla krytyka czystego zwierciadła natury, gdyż miał być podporządkowany normom malarskiego przetworzenia<sup>363</sup>. Podobnie kształtowały się poglądy i zasady artystycznej dydaktyki Wojciecha Gersona – wnikliwy ogląd form natury stanowił jedynie element warsztatu opartego na obowiązujących konwencjach przedstawieniowych o antyczno-renesansowej genealogii. Inne więc zasady artystyczne uznawali Kenig i Gerson, inne zaś Pruszkowski 70 lat później. Etos akademickiej edukacji w murach warszawskiej SSP/ASP zmienił się w ciągu tych siedmiu dekad diametralnie; sztywne kanony artystycznego obrazowania zostały wyparte przez respekt dla twórczej indywidualności opartej na artystycznym kunszcie.

Prócz imperatywu podtrzymywania tożsamości narodowej pierwszemu pokoleniu polskich realistów przyświecała także idea modernizacji polskiego społeczeństwa, stąd w przedstawieniach polskiej wsi malarzy takich jak Franciszek Kostrzewski, Józef Szermentowski, Aleksander Kotsis i Andrzej Grabowski elementy mizerialistyczne – obrazy chłopskiej nędzy, niepewności losu, głodu i śmierci, rozumiane jako wyraz empatii i krytycznego spojrzenia na egzystencjalne realia warstw najbardziej upośledzonych materialnie<sup>364</sup>. W polu widzenia skupionym na obszarze społecznego poniżenia sytuowały się także narodowe i etniczne mniejszości – Żydzi i Cyganie. Warto zauważyć, że „pruszkowiaci” również uznali małomiasteczkową biedotę (szczególnie kazimierskich Żydów) za atrakcyjny motyw malarski. Jednak obrazowanie zróżnicowanego kulturowo

---

<sup>360</sup> Karol Libelt, *O miłości ojczyzny*, w: Andrzej Walicki (red.), *Samowładztwo rozumu i objawy filozofii słowiańskiej*, Warszawa 1967, s. 9, 13, 14.

<sup>361</sup> Józef Kenig, *Sztuki piękne*, „Gazeta Warszawska” 1857, nr 132.

<sup>362</sup> Idem, *Malarstwo w Warszawie. Pracownie niektórych malarzy*, „Gazeta Warszawska” 1851, nr 120; Grabska, Morawski (red.), *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1, s. 200; Aleksandra Prokop, *O działalności krytycznej Józefa Keniga w latach 1841-1860*, „Sztuka i Krytyka” 1956, nr 1-2, s. 214-216.

<sup>363</sup> Nie odbiegał w istocie rzeczy Kenig w swych poglądach na relacje między twórcą i naturą od koncepcji niemieckich romantyków traktujących przyrodę jako „słownik” malarstwa, z którego artysta musi wybierać stosowne elementy do przetworzenia na płótnie; znamienne dla niemieckich romantyków poszukiwanie pierwiastka mistycznego zostało jednak zastąpione w jego koncepcji powinnością dydaktyczno-moralizatorską.

<sup>364</sup> Jerzy Malinowski, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków 1987, s. 26-27; Alina Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1998, s. 60; Jolanta Czerzniewska, Jolanta Talbierska, *Jan Feliks Piwarski*, Warszawa 2009, s. 32.

*milieu* prowincjonalnego Kazimierza trudno porównywać z ujmowaniem ludu jako emanacji narodu, koncepcją propagowaną przez Wincentego Pola, Seweryna Goszczyńskiego i Józefa Kraszewskiego. Malarstwo „pruszkowiaków”, choć wpisywało się w nurt sztuki państwowotwórczej, było bowiem wolne od natrętnego dydaktyzmu społecznego. Promowana przez Pruszkowskiego idea „polskiej szkoły malowania” w zestawieniu z poglądami szermierzy realizmu formującego się w nurcie późnego romantyzmu jawi się jako koncepcja o znacznie szerszym horyzoncie intelektualnym, swobodnie zakreślonym na obszarze europejskiej tradycji kulturowej, nieograniczonym do żywiołu polskiego. W artykule *O potrzebie narodowego polskiego malarstwa* ogłoszonym w 1842 r. Seweryn Goszczyński postulował nobilitację ludu w sztuce w ramach ekonomiczno-społecznego postępu. „Czegóż potrzeba, ażeby utwór ożywić, aby sztuce nadać konieczność jej bytu, aby malarz wywiązał się ze świętego posłannictwa dla dobra ludu i pozyskał jego miłość? Oto potrzeba myśli i uczucia, które stanowią duszę wszelkiej sztuki narodowej, dopełniającej ściśle swojego narodu i czasu. Dzisiaj taką myślą jest podniesienie ludu, takim uczuciem jest miłość ku niemu” – pisał Goszczyński<sup>365</sup>. W zmienionych warunkach politycznych adepci warszawskiej ASP, inaczej niż absolwenci warszawskiej SSP wędrujący po różnych regionach kraju niemal dziewięć dekad wcześniej, poszukiwali w nadwiślańskim Kazimierzu reprezentacji Innego; interesował ich nie tyle ludowy folklor, ile przejawy życia i obyczaju zgodnie koegzystujących Polaków i Żydów<sup>366</sup>, ludności bytującej w warunkach diametralnie odmiennych od populacji wielkomiejskiej, w podupadłym miasteczku o średniowiecznym rodowodzie i oryginalnej architekturze, otoczonym dziewiczym krajobrazem, w otulinie wzgórz pociętych piaszczystymi wąwozami, z nieodległym zakolem Wisły. Etnograficzne zainteresowania członków grupy Olszyńskiego przeobraziły się w antropologiczne fascynacje towarzyszące czysto malarskiej pasji podopiecznych Pruszkowskiego. Gersonowi i jego kompanom w pieszych wędrówkach nie udało się w gruncie rzeczy uchwycić w skonwencjonalizowanych rysunkach „ducha” ludu. Przecenił Gersona Józef Chełmoński, pisząc: „Kolberg pozostawił żywy obraz ducha i myśli naszego ludu. Gerson zanotował formę plastyczną tegoż ducha”<sup>367</sup>. To dopiero sam Chełmoński, podobnie jak Wyczółkowski (także uczeń Gersona), dał wyraz godności chłopa, oddał etos jego pracy i duchową więź z ojczystą ziemią. Poszukiwania tematyczne i plastyczne „pruszkowiaków” zostały inaczej

---

<sup>365</sup> Seweryn Goszczyński, *O potrzebie narodowego polskiego malarstwa*, „Demokrata Polski” 1842 (zeszyt wrześniowy 1841), cyt. za: Malinowski, *Imitacje świata*, s. 25.

<sup>366</sup> Sas-Jaworski, *Dzieje Żydów Kazimierskich*, s. 38.

<sup>367</sup> Jan Wegner (oprac.), *Józef Chełmoński w świetle korespondencji*, w: Andrzej Ryszkiewicz (red.), *Źródła do dziejów sztuki polskiej*, t. 6, Wrocław 1953, s. 157.

ukierunkowane niż dążenia rodzimych protorealistów i realistów dziewiętnastowiecznych. Pruszkowski nie ułożył bowiem swego „muzeum wyobraźni” w zasobach rodzimego folkloru. Inaczej też niż ukształtowani artystycznie w Monachium realisci z kręgu Hotelu Europejskiego – Stanisław Witkiewicz, Chelmoński, bracia Gierymscy – pojmował realizm w sztuce. Szansę na stworzenie „polskiej szkoły malowania” dostrzegł w dialogu z europejską tradycją artystyczną, rozumianą jako filtr dla indywidualnych predylekcji twórców uwarunkowanych, jak chciał Hippolyte Taine, rasowo. Kwestia przynależności Polski do europejskiego „krwioobiegu” kulturowego była, jak można dziś sądzić, nadrzędną przesłanką w krytyczno-teoretycznym dyskursie i malarskiej praktyce Pruszkowskiego<sup>368</sup>. Stąd przywoływanie w przedstawieniach kazimierskich żebraków, starców i Żydów kontekstów flamandzkiej sztuki portretowej i rubasnej rodzajowości siedemnastowiecznych Holendrów. Wprawdzie mali mistrzowie holenderscy byli uważani za zacnych antenatów dziewiętnastowiecznych realistów<sup>369</sup>, jednak wyróżnikiem malarstwa „pruszkowiaków” miało być parafrazowanie dawnych idiomów przedstawieniowych, a tym samym wprowadzenie swoistego metajęzyka malarskiego, wzbogacenie „mowy” malarstwa o autokomentarz zaświadczaający o erudycji twórcy i przynależności dzieła do europejskiego dziedzictwa kulturowego. Dialog z przeszłością, nie zaś emulacja wzorów z minionych epok, to programowe hasło Pruszkowskiego. O ile pierwsza generacja polskich realistów nie potrafiła wyzwolić się z gorsetu przyswojonych w SSP konwencji obrazowania na rzecz notowania wizualnych doznań, o tyle pokolenie uczniów Pruszkowskiego intencjonalnie projektowało normy stylowe renesansu i baroku na ogląd otaczającej rzeczywistości, po to by interpretując obserwowany świat, mówić także o sztuce samej, jej specyfice i tradycji.

Wspólny niewątpliwie rodowód miały obrazy dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych realistów ukazujące brzydotę ludzkiej cielesności (poorane bruzdami twarze starców i pomarszczone dłonie staruszek) i egzemplifikujące moralny upadek człowieka (postacie pijaków i wrózek). „Łukaszowców” w szczególności (Gotard, Zamoyski) zajmowało zagadnienie groteskowych przerysowań w charakterystyce ludzkiej postaci, zainteresowanie które w latach 50. XIX w. antycypowało malarstwo Feliksa Pęczarskiego, zapowiadały karczemne epizody malowane przez Franciszka Kostrzewskiego, Henryka Pillatiego i Andrzeja Grabowskiego. Wszyscy oni odwoływali się do karykaturalno-rubasznych obrazów Adriaena Brouwera, Davida Teniersa II czy Adriaena van Ostadego. Zasadnicza jest zaś

<sup>368</sup> Przekonanie o europejskim wymiarze rodzimej kultury dzielił Pruszkowski m.in. z Janem Parandowskim, który głosił: „Z dumą przyjmujemy całe dziedzictwo Europy, w którym jest i nasz udział” (*Polska leży nad Morzem Śródziemnym*, s. 116).

<sup>369</sup> Jakimowicz, Tomasz Zieliński – kolekcjoner i mecenas, s. 117-135.

kwestia etycznej nośności tych obrazów i moralnych konotacji ukazanej w nich brzydoty: czy artyści z kręgu Pruszkowskiego podtrzymali dydaktyczną intencję dawnych mistrzów? czy też formuła pastiszowania flamandzkich i holenderskich prototypów osłabiła moralizatorską treść, wyeliminowała chęć potępienia ludzkich przywar na rzecz kontemplacji różnych wymiarów ludzkiej egzystencji, także tych poniżających i wstydlivych, na rzecz empatii i sympatii dla zmarginalizowanych i wykluczonych istnień? Odpowiedzi na te pytania będą szukać w następnym rozdziale książki.

Przyjrzyjmy się jeszcze relacji między Pruszkowskim a Stanisławem Witkiewiczem ojcem, zastanówmy się nad analogiami i rozbieżnościami w postawach tych dwóch promotorów realizmu – realizmu dwudziestowiecznego i dziewiętnastowiecznego. Istotna w tym zestawieniu będzie także ewolucja, jakiej podlegała postawa Witkiewicza, począwszy od pozytywistycznego obiektywizmu po neoromantyczne odczuwanie spirytualnego wymiaru natury, prospołeczne hasła i aspiracje, skończywszy na tworzeniu narodowo-folklorystycznych wzorów w architekturze i sztukach użytkowych<sup>370</sup>. Witkiewicz nigdy nie

---

<sup>370</sup> Nazwisko Stanisława Witkiewicza jest kojarzone z postacią wybitnego krytyka i teoretyka sztuki, malarza, rysownika i autora architektonicznych projektów walczącego o przełom w polskiej sztuce w kontekście europejskim zapóźnionej, prowincjonalnej, zdominowanej przez literackie treści i skonwencjonalizowane środki wyrazu o akademickiej proveniencji. Seria artykułów Witkiewicza – *Malarstwo i krytyka u nas* („Wędrowiec” 1884, nr 52; 1885, nr 5-8, 12, 16, 17; wydane w formie książkowej jako *Sztuka i krytyka u nas 1884-1890*, Warszawa 1891, 1899) – miała decydujące znaczenie dla ukształtowania się formacji polskiego realizmu. Autor z determinacją atakował konserwatywne poglądy uznanych krytyków, głównie Henryka Struvego i Wojciecha Gersona, walcząc o malarstwo autonomiczne, o nobilitację malarskich środków wyrazu wolnych od funkcji ilustracyjnej, służebnej wobec pozaartystycznych ideologii, historycznej narracji i literackiej anegdoty. Naśladownictwo form natury nie chroniło jednak zdaniem Witkiewicza przed niebezpieczeństwem stłamszenia indywidualnego talentu artysty i podporządkowania go nowej doktrynie estetycznej. Stąd krytyk podkreślał wagę subiektywnej wrażliwości twórcy obserwującego fenomeny natury, konieczność odzwierciedlania w malarstwie stanu duszy artysty, który utożsamiał, na podobieństwo romantyków, z duchową esencją natury. Istotą realistycznej postawy miała więc być zdolność do oddania wrażenia, jakie zjawiska przyrody wywierały na twórcę, nawet za cenę deformacji form naturalnych. Walcząc o przewyciężenie prowincjonalizmu w polskiej sztuce, Witkiewicz coraz mocniej upominał się o zachowanie narodowej specyfiki i odrębności. Okres pobytu w Zakopanem to czas ideologicznej metamorfozy Witkiewicza, czas bezgranicznej fascynacji rodzimym krajobrazem i podhalańskim folklorem, czas umacniania się wiary w kulturową tożsamość narodu przejawiającą się w sztuce ludowej. W okresie zakopiańskim dojrzały też poglądy Witkiewicza na społeczną i narodową rolę sztuki. Monograficzny artykuł o Juliuszu Kossaku z 1889 r. pełen był rozważań o „charakterze i duchu plemiennym” sztuki. W Zakopanem krytyk uświadomił sobie pokrewieństwo swych poczynań z działalnością wielkich reformatorów myśli o sztuce – Ruskina, Morrisa i Norwida. Jego walkę o „polskość naszej kultury” rozpoczęło odkrycie sztuki podhalańskiej. Sztuka wyrosła z tradycji ludowej miała jego zdaniem wytworzyć więź solidaryzmu narodowego pokonując różnice klasowe. W okresie międzywojennym sylwetka Witkiewicza ojca została przywołana z pamięci jeszcze przed ekspansją neorealisticznych tendencji; zarówno teoretyczne, jak i praktyczne formowanie się dwudziestowiecznych realizmów w polskiej sztuce antycypowała pierwsza monograficzna wystawa malarstwa Witkiewicza, jaka odbyła się w 1927 r. w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (Maria Olszaniecka, Marta Nodzyńska, Helena Pitoń, *Stanisław Witkiewicz 1851-1915*, kat. wyst., Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego, Zakopane 1996; Teresa Jabłońska, *Styl Zakopiański Stanisława Witkiewicza*, Olszanica 2008).

wprowadził do twórczości filtra sztuki muzealnej, co z pewnością różniło go od Pruszkowskiego, lecz podobnie jak Pruszkowski, nie cenił fotograficznego kopiowania empirycznej rzeczywistości. Akcentował natomiast pierwiastek indywidualizmu twórcy, na pierwszy plan wysuwając ideę obrazu „dobrze namalowanego”<sup>371</sup>. „Sztuką jest doskonałość kształtu, którym można wyrazić życie, doskonałość harmonii barwy i logika światłocienia” – pisał w połowie lat 80.<sup>372</sup>

„Nie co, lecz jak”<sup>373</sup> – to hasło rzucone w już 1857 r. przez Keniga i podjęte przez Witkiewicza zwalczającego historyczną narrację i literacką anegdotę w malarstwie; to także slogan podchwycony przez kolejne generacje estetyzujących twórców<sup>374</sup>. Pruszkowski, jak się już przekonaliśmy, także hołdował zasadzie warsztatowej perfekcji; niemniej jednak należał go kręgu propagatorów malarstwa „tematowego”. W swych recenzjach natomiast główny akcent kładł na analizę wartości plastycznych, artystycznej „mowy” sprzężonej z motywem i tematem. Z kolei Witkiewicz zrównoważył w późnych latach 80. XIX w. koncepcję autonomii języka plastycznego (względnej, bo dalekiej od bezprzedmiotowości) zasadą psychologicznej ekspresji, ideą „wyrażania swoich myśli i uczuć, swoich poglądów na

---

<sup>371</sup> Jan Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, Warszawa 1971.

<sup>372</sup> Stanisław Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas (1884-1885)*, w: idem, *Pisma zebrane*, t. 1: *Sztuka i krytyka u nas*, Jan Z. Jakubowski, Maria Olszaniecka (red.), Kraków 1971, s. 115.

<sup>373</sup> „Lepszym jest szczerzy realizm malowany, kawał chleba i sera z butelką po holendersku szczerze malowany, jaka grządką sałaty lub ogórków, których malownicze efekta podejrzwał malarz, niż ten realizm płaski, kłamana sukienką idealizmu ubrany, na zamgłej grze oświetlenia, kulisach i nagości bez prawdy oparty” – pisał Kenig, posługując się słowami kluczami francuskiego realizmu – „szczerzość” i „prawda”, przeciwstawionymi zasadom akademickiego warsztatu i teatralizacji (*Sztuki piękne*, „Gazeta Warszawska” 1857, nr 132).

<sup>374</sup> Zwalczając „literaturę i anegdotę” w malarstwie, kolorysty atakowali w istocie rzeczy hasło społecznego zaangażowania sztuki głoszone przez obóz tradycjonalistów, choć nie odmawiali bynajmniej sztuce funkcji społecznej. O autonomię artysty mogli się też spierać z konstruktywistami postulującymi całkowite sprzężenie sztuki z życiem społecznym, podporządkowanie jej procesom industrializacji i urbanizacji; rozbieżność poglądów na status sztuki nie przeszkodziła jednak w sprzymierzeniu się kolorystów z radykalną awangardą w szeregach Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. „Sztuka ma swój autonomiczny świat i swoje cele, a odbierać jej tę autonomię znaczyłoby naruszać procesy jej bytu i co za tym idzie – deformować i obniżać napięcie zainteresowań i potrzeby artystycznej twórczości wraz z jej nieskończonymi konsekwencjami” – pisał Józef Jarema w artykule *Artysta, szare życie i Prometeusz* („Tygodnik Artystów” 1935, nr 16, s. 1). Jarema, były kapista i propagator estetyki koloryzmu, wypowiadał się dobitnie przeciwko ideologizacji sztuki, odwołując się do przykładów negatywnych, do europejskich systemów totalitarnych, w których twórców podporządkowano całkowicie machinie władzy, wciągnięto w tryby politycznej propagandy i uzależniono ekonomicznie. Ustosunkowując się do hasła społecznej użyteczności artysty, Jarema tworzył kolejną (obok konstruktywistycznej) utopię opartą na przekonaniu, że morfologiczny aspekt sztuki może w decydujący sposób oddziaływać na społeczeństwo. Jarema konkludował patetycznie: „sztuka służy społeczeństwu także tzw. formą swych dzieł. Jeśli forma dzieła sztuki jest równocześnie jego treścią, to [...] urabia czytelnika, widza czy słuchacza z tą samą siłą co treść; bez tendencyjnych tez, bez kazalnicych nawoływań treść tej czy innej formy panującej nadaje postać psyche zbiorowej i kształtuje historię jej czynów. [...] Artysta, który narzuca nowe piękno, narzuca nową przyszłość” (*Kwestia pozostaje otwarta*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 17, s. 1).



życie”<sup>375</sup>.

Co jeszcze łączyło i dzieliło promotorów realistycznego i neorealistycznego nurtu? Po 1900 r. Witkiewicz docenił społeczne funkcje sztuki i wprowadził do swego dyskursu kategorię „plemiennego ducha”<sup>376</sup>. Dla twórcy stylu zakopiańskiego narodowy idiom w sztuce stał się pierwszoplanowy. Uzasadniając koncepcję stylu zakopiańskiego, Witkiewicz toczył batalię o „ideę nadania kulturze polskiej cech szczególnych, odrębnych, wyłącznie polskich”<sup>377</sup>. Stąd ostateczne dowartościowanie patriotycznego podłoża „akademickiej” sztuki Jana Matejki. Obaj, późny Witkiewicz i Pruszkowski, respektowali Matejkę, choć żaden z nich nie adaptował w swej sztuce przedstawieniowych konwencji iterreksa. Pruszkowski, jak pamiętamy, niechętnie odnosił się do ludowości jako pola referencyjnego dla neorealizmu. Oddalało go to zarówno od stylotwórczych dążeń Witkiewicza, jak i od stylizatorskich koncepcji Skoczylasa, Szczepkowskiego i Stryjeńskiej. Niewątpliwie jednak wszyscy oni poszukiwali paradygmatu polskości w sztuce, tyle że Pruszkowski pojmował go w sposób najszerszy, niezobowiązujący do podporządkowania bieżącej twórczości artystycznej jednej jedynej konwencji stylistycznej.

### Sztuka narodowa

W świetle pism Pruszkowskiego sztuka narodowa prezentowała się więc jako *summa* „własnych stylów” utalentowanych artystów zakorzenionych w rodzimej tradycji, instrumentalnie traktujących obce wzory artystyczne i zdystansowanych wobec ogólnoświatowych trendów. Pruszkowski często powracał do postulatu: „Niech żyje różnorodność w sztuce, niech każdy uprawia swój rodzaj [...] nie przystosowując się do narzuceń. Tylko w ten sposób spontanicznie powstanie polska sztuka”<sup>378</sup>.

#### II. 495. Tadeusz Pruszkowski, *Portret damy z mandoliną*, 1923

---

<sup>375</sup>Witkiewicz, *Wystawa sztuki w Krakowie (1887)*, w: idem, *Sztuka i krytyka u nas*, s. 393. Kategorię indywidualnego temperamentu artysty stosował w swej estetycznej refleksji współdziałający z Witkiewiczem Antoni Sygietyński, który zapożyczył ją ze słynnej definicji naturalizmu autorstwa Émile’a Zoli. W dziele sztuki ujawniała się w rozumieniu Sygietyńskiego osobowość twórcy, ta zaś była uwarunkowana środowiskowo. W szerszej płaszczyźnie sztuka zyskiwała więc specyfikę narodową (Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, s. 53).

<sup>376</sup>O zastąpieniu kategorii „wyrazu” pojęciem „temperamentu” pisał Jan Łempicki (*Historiozofia Hipolita Taine’a*, Kraków 1939).

<sup>377</sup>Witkiewicz, *Styl zakopiański*, Lwów 1911, s. 2.

<sup>378</sup>Pruszkowski, *Wystawy w I.P.S. (Stryjeńska, Rafał Malczewski, Jędrzejewski, Seidenbeutelowie, Łoża Malarska)*, „Gazeta Polska” 1935, nr 148, s. 5.

II. 496. Antoni Michalak, *Portret prof. Jakuba Parnasa*, 1933

W jego rozumowaniu zwyciężyła typowa dla neohumanistów lat 20. i 30. wiara w siłę oddziaływania rasy: „Jest jakieś nieuchwytne narzecze miejscowe nawet w plastycznych poczynaniach narodu. Rozwinąć je do rozmiarów i godności języka powinno być ambicją pokolenia naszego. Tylko we własnym języku i sposobie będziemy w stanie wyrazić tyleż lub więcej, ile wyraziły inne [...] nacje dzięki kultywacji i ochronie, szacunkowi i czułości do pierwiastków własnej kultury plastycznej” – utrzymywał<sup>379</sup>. Jednak specyficzne elementy rodzimego języka plastycznego pozostały w jego teorii i praktyce artystycznej dość enigmatyczne. Pruszkowski nie sprecyzował morfologicznych wyróżników sztuki narodowej; wskazał jednak jej egzemplifikację, jaką miała być, co zaskakujące, sztuka Zofii Stryjeńskiej. „Sprawa organizowania »tutejszości« jest moją utrapioną ideą. Chciałbym, żeby wszystko, co powstaje u nas, było – bez stwarzania estetycznych kanonów – spontanicznie charakterystyczne. W tym nastawieniu Stryjeńska urasta w moim pojęciu do znaczenia symbolu” – pisał w 1934 r.<sup>380</sup> Tyle tylko że niemal dekadę po wielkim sukcesie artystki podczas paryskiej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej był to już symbol dnia wczorajszego – emblemat lat 20. W połowie lat 30. Stryjeńska miała okres świetności artystycznej za sobą, popadając w swoistą, dekoracyjno-ludową manierę i poddając się komercyjnej presji. Nadal jednak była wysoko ceniona przez urzędników kultury, mogła liczyć na udział w zagranicznych wystawach, prestiżowe zamówienia (uczestnictwo w dekoracji wnętrz ms

---

<sup>379</sup> Idem, *O odrębności w sztuce*. W podobnym duchu wypowiedział się na temat sztuki narodowej Józef Czajkowski w wykładzie inauguracyjnym dla warszawskiej SSP: „Twórzmy więc swobodnie, nie oglądając się na kategorie i pojęcia, słuchając tylko i jedynie swoich najgłębszych upodobań, leżących na dnie rasy i narodu, a odsłoni się twarz Polski w całym blasku własnej piękności [...]” (*Cele i zadania Szkoły*, s. 30). Takie kategorie pojęciowe jak „duch narodu” i „geniusz narodu” odgrywały szczególnie znaczącą rolę w narracji Obozu Zjednoczenia Narodowego. „Kultura polska w nauce, sztuce i zwyczaju winna być wykładnikiem geniuszu narodowego. [...] Literatura i sztuka mogą wypełnić swe wysokie posłannictwo tylko w oparciu o właściwości i potrzeby ducha polskiego. Wyrastając z rodzinnego podłoża i kierując się jego potrzebami, zachowują one swą odrębność kulturalną, cechującą wszystkie nieśmiertelne dzieła w tej dziedzinie” – wskazywano w *Deklaracji Obozu Zjednoczenia Narodowego z dnia 21 lutego 1937 roku* („Gazeta Polska” 1938, nr 304, s. 5).

<sup>380</sup> Pruszkowski, *W obronie Jana Walacha*. Postrzeżenie stylistyki prac Stryjeńskiej i pokrewnej jej grafiki użytkowej w kategoriach stylu narodowego potwierdziła recepcja polskiej ekspozycji w Paryżu 1925 r. Raport Generalny Wystawy Paryskiej zawiera następujące podsumowanie: „Te [plakaty] z Polski mają dodatkowo smak, pochodzący z ludowej wyobraźni, wiejskich zabawek, naiwnych obrazków. Mają one styl naprawdę narodowy, a w swej dobroduszości, która nie wyklucza finezji, sprawdzają się jednocześnie jako doskonały instrument reklamy. Nawet w tych plakatach, które są wyrazem bardziej wyrafinowanych poszukiwań, odnaleźć można zawsze jakiś nieuchwytny, fascynujący akcent rustykalnej prostoty” (*Art publicitaire. Sections étrangères. Pologne*, w: *Encyclopedie des Arts Decoratif et Industriels Modernes au XX siècle*, t. 11, Paris 1925; Agnieszka Szablowska, Tadeusz Gronowski, *Sztuka reklamy*, Warszawa 2005, s. 50).

Batory) i zakup prac. „Stryjeńska mogłaby [...] stworzyć dekoracje i kostiumy, które pod każdą szerokością geograficzną promieniowałyby wyzywającą polskością”<sup>381</sup> – wskazywał Pruszkowski, potwierdzając reputację Stryjeńskiej jako najbardziej rozpoznawalnej za granicą polskiej artystki – polskiej „marki”, dziś byśmy powiedzieli. W swej pochwalie Stryjeńskiej dawał Pruszkowski kolejny dowód immanentnych sprzeczności swego dyskursu krytycznego. Unikał przecież jak mógł folkloryzmu, a ikonografia Stryjeńskiej – antropomorfizowani słowiańscy bogowie, łączone w synkretyczną całość elementy pogańsko-słowiańskiej i chrześcijańsko-piastowskiej przeszłości, ludowe stroje, tańce, obrzędy i rytuały, to czysto semantyczne wyróżniki jej sztuki<sup>382</sup>. A styl?

## II. 497. Zofia Stryjeńska, *Woda*, 1928

Styl Stryjeńskiej w latach 20. był zjawiskiem w polskiej sztuce idiosynkratycznym, a zarazem opartym na parafrazowaniu wzorów czerpanych z zasobów ludowej kultury. Urzeczona rodzimym folklorem, Stryjeńska trawestowała ludowe motywy, przeobrażała ornamenty, transponowała stroje, nadając kompozycjom rozmach, dynamikę i dekoracyjny rytm. Linearyzm lekko zgeometryzowanych form dopełniała gamą barw żywych, nasyconych, walorowo modulowanych, tworząc bogate, gobelinowe układy zakomponowane na podobieństwo reliefu. Istotnym elementem wypracowanej przez artystkę stylistyki była też rozbudowana narracyjność scen, mnożenie epizodów emanujących witalną energią, zabarwionych humorem lub groteską. Wyobrażone w jej pracach sceny cechował nastrój radosnego święta osadzonego w polskiej tradycji i afirmacja życia wtopionego w rytmy natury. „Proporcja treści i formy wymierzona idealnie bez uszczerbku dla żadnego z tych dwóch elementów” – zauważył Pruszkowski, ignorując nasilający się schematyzm obrazowania w twórczości Stryjeńskiej<sup>383</sup>. Jako erudyta w zakresie „sztuki muzealnej” mógł natomiast rozpoznać dobrze „ukryte” pod ludową dekoracyjnością elementy przedstawieniowe podpatrzone w płótnach dawnych mistrzów<sup>384</sup>. Pastiche, parafraza, persyflaż

<sup>381</sup>Pruszkowski, *Wystawy w I.P.S. (Stryjeńska, Rafał Malczewski, Jędrzejewski, Seidenbeutelowie, Łoża Malarska)*, s. 6.

<sup>382</sup> Anna Manicka, *O cyklu „Pascha”*, w: *Zofia Stryjeńska 1891-1976*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, s. 252.

<sup>383</sup> Ibidem. Na temat spektakularnego sukcesu osiągniętego na polskiej scenie artystycznej przez Stryjeńską por. Dorota Suchocka, *O sukcesie Zofii Stryjeńskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, nr 4, s. 411-436; Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją*, s. 120-128; eadem, *Duch romantyzmu i modernizacja*, s. 82-87.

<sup>384</sup> Autorka artykułu o sukcesie Stryjeńskiej, Dorota Suchocka, wskazuje na zapożyczenia czerpane przez artystkę z dzieł sztuki dawnej, od greckiego antyku poprzez mistrzów XVI i XVII w. (m.in. Bruegel, Bosch, Wit Stosz, Pollaiuolo, Michał Anioł, Rubens) po polski modernizm (Wyspiański; Suchocka, *O sukcesie Zofii Stryjeńskiej*, s. 431-432).

to przecież słowa klucze dla neoklasycystów i neorealistów lat 20. i 30.; to środki artystycznej ekspresji nierozłącznie związane z repertuarem kulturowych prototypów, które aktualizowali; repertuarem bogatym, zmiennym, niemal niewyczerpanym. W tym względzie Pruszkowski jawił się jako typowy neohumanista międzywojennej epoki. Realizowaną konsekwentnie przez Stryjeńską koncepcję folklorystycznej trawestacji więc akceptował, tyle że niebezwarunkowo. „Naród wygłupiać się musi” – pisał. „Lepiej, że się wygłupia »pod Stryjeńską« niż by to robił pod zagraniczne fasony” – konkludował ironicznie<sup>385</sup>.

### **Meandry neorealizmu. Emulacja czy persyflaż?**

Tworząc tę grupę, wyszliśmy z założenia, że nie ma dobrego obrazu źle namalowanego. A widząc powszechny upadek warsztatu malarskiego, postanowiliśmy przede wszystkim oprzeć swą twórczość na bazie możliwie najgruntowniejszego rzemiosła malarskiego, przy jednoczesnym respektowaniu całkowitej swobody wypowiedzi indywidualnej członków grupy. [...] Jeśli chodzi o rzemiosło malarskie, to kierowaliśmy się wszędzie tam, gdzie można było się czegoś nauczyć. A więc studiowaliśmy nie tylko techniki malarstwa olejnego niderlandzkiego czy niemieckiego XV–XVII wieku, ale również malarstwa włoskiego z epoki średniowiecza i wczesnego renesansu (malarstwo temperowe i ścienne oraz złocenia), dawnej sztuki francuskiej (witraże), malarstwa bizantyjskiego (mozaiki), starożytnego Rzymu (fresk pompejański), a nawet sięgnęliśmy do malarstwa egipskiego (portrety fajumskie), w których staraliśmy się odkryć tajemnicę jednej z najbardziej trwałych technik, jaką jest enkaustyka.

– tak scharakteryzował estetyczne założenia Bractwa św. Łukasza Jan Zamoyski podczas otwarcia wystawy prac Jana Cybisa i Jana Gotarda w toruńskim Muzeum Okręgowym w 1972 r.<sup>386</sup> Niemal cztery dekady wcześniej, w wywiadzie udzielonym w 1933 r. dziennikarzowi „Gazety Warszawskiej”, Zamoyski podkreślił tę cechę ugrupowania, która będzie znamienna dla wszystkich grup spod znaku Pruszkowskiego: „Wystarczy porównać Gotarda z Jędrzejewskim, Cybisa z Michalakiem, Wdowiszewskiego z Kanarkiem [...] Takich różnic indywidualnych nie znajdzie się na wystawach tzw. modernistów”<sup>387</sup>.

---

<sup>385</sup> Pruszkowski, *Wystawy w I.P.S. (Stryjeńska, Rafał Malczewski, Jędrzejewski, Seidenbeutelowie, Łoża Malarska)*.

<sup>386</sup> Zamoyski, *Łukaszowcy*, s. 92; *Jan Zamoyski. 50-lecie twórczości*, kat. wyst., CBWA „Zachęta”, Warszawa 1972, b.p.

<sup>387</sup> P. G., *Rozmowy z malarzami. Bractwo świętego Łukasza. Z powodu wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Gazeta Warszawska” 1933, nr 359, s. 4.

II. 498. Antoni Michalak, *Exodus*, 1934-35

II. 499. Eliaz Kanarek, *Idylla*, 1932

II. 500. Jerzy Jełowicki, *Pod Warną. Scena batalistyczna*, przed 1939

II. 501. Michał Bylina, *Śmierć ks. Ignacego Skorupki 14.08.1920*, 1938

Stosowany w literaturze termin „pruszkowiacy” jest, w istocie rzeczy, o tyle nieprecyzyjny, że skupieni w wyłonionych z pracowni profesora ugrupowaniach studenci i absolwenci warszawskiej SSP/ASP nie zmanifestowali nigdy jednolitej postawy artystycznej ani nie sformułowali konkretnego programu (odrębnego od programu Bloku ZAP, który skupiał inne jeszcze grupy artystyczne). Prócz wyznawanej wspólnie idei sztuki narodowej, nawiązywania do europejskiej tradycji kulturowej i dbania o solidny warsztat, nie realizowali oni homogenicznej wizji malarskiej, kierując swe poszukiwania formalne na rozmaite tory. „Pruszkowiaków” łączyła przynależność do środowiska wspierającego integracyjną politykę rządu, angażującego się w życie społeczne poprzez wizualne kształtowanie przestrzeni publicznej i prywatnej, stosującego zasadę demokratyzacji sztuki i równouprawnienia dyscyplin artystycznych. O ich malarstwie tak pisał Wacław Husarski:

Stara się ono odpowiedzieć potrzebom normalnego odbiorcy zarówno treścią, która dla szerszego ogółu stanowi zawsze nieodzowny pierwiastek dzieła sztuki, jak i formą, zrozumiałą, nieprzerafinowaną nadmiernie – nie oderwaną od tradycji. To stanowisko ideologiczne, ten program, zbliża owych malarzy raczej do dzisiejszych poczynań w dziedzinie grafiki, rzeźby, sztuki wnętrza, niż do orientacji ogólnej dzisiejszego malarstwa o wyższych aspiracjach<sup>388</sup>.

Konkluzja wypowiedzi Husarskiego była o tyle nietrafna, że wychowankowie Pruszkowskiego uprawiali głównie malarstwo sztalugowe mające służyć estetycznej kontemplacji na równi z przekazywaniem pozaartystycznych treści. O zakładaniu przez nich kolejnych grup artystycznych decydowały, prócz fascynacji barwną osobowością i pedagogicznym talentem Pruszkowskiego, „względy pragmatyczne – możliwość organizowania wspólnych ekspozycji i pozyskiwania zamówień”<sup>389</sup>.

Niejednorodność artystycznych postaw „pruszkowiaków” krytycznie oceniali ci

<sup>388</sup> Wacław Husarski, *Salon „Bloku” w IPS-ie*, „Czas” 1936, nr 70, s. 5.

<sup>389</sup> Stanisław Ciechomski, *Dziesięciolecie Bractwa św. Łukasza*, s. 48. Kwestię strategii zrzeszania się artystów w grupy i stowarzyszenia w latach 20. i 30. poruszyła Iwona Luba w książce *Dialog nowoczesności z tradycją*, s. 132.

spośród komentatorów, którzy sympatyzowali ze zantagonizowanym z warszawską ASP obozem kolorystów<sup>390</sup>. Różnorodność estetycznych upodobań protegowanych Pruszkowskiego mieściła się jednak bez wątpienia w ramach szeroko pojętego neorealizmu, wpisująca się w formułę malarstwa komunikatywnego dla przeciętnej odbiorcy, choć nie każdemu odsłaniającego wszystkie swe sensory, przede wszystkim te natury czysto artystycznej, autotematycznej czy autotelicznej. Zróżnicowanie gustów i preferencji artystycznych było zgodne ze strategią dydaktyczną ich mentora, który dał się poznać jako zdeklarowany przeciwnik kanonicznego pojmowania sztuki i kultywowania raz na zawsze ustalonych norm estetycznych<sup>391</sup>. „Prusz brawurowy indywidualista, nie narzucał nigdy schematów. Dowodzą tego jego uczniowskie ugrupowania, tak żenująco odrębne, iż jeden z krytyków twierdził, że nasza buda to nie uczelnia a najdziwniejszy z kalejdoskopów. Orzech był dla nich rzeczywiście twardy do zgryzienia. »Łukasze« bowiem tworzyli w atmosferze nawrotu do starych mistrzów i ambicji osiągnięcia szczytów techniki, lecz zapomnieli jakby o kolorze. Następców ich natomiast, z tejże samej szkoły i spod kierunku tegoż samego Prusza, ożywiały ambicje nieraz wręcz rozbieżne, między innymi poszukiwanie za zaniebanym nieco przez »Łukasza« kolorem” – wspominała po latach Pia Górka, jedna z uczennic profesora<sup>392</sup>. Ten brak ścisłych recept na nowoczesne malarstwo polskie i odcinanie się od postaw doktrynerskich zjednało Pruszkowskiemu wielu zwolenników, ale nie uchroniło go od krytyki adwersarzy.

„Pruszkowiaków” wspierał swym autorytetem Mieczysław Treter, dostrzegając w ich sztuce biegun opozycyjny wobec kosmopolitycznych trendów paryskich. „Jest rzeczą znamioną, że właśnie w czasie, kiedy Paryż zmieniał nieledwie z dnia na dzień swoje hasła i kierunki, kiedy pod firmą »École de Paris« czy »L’art vivant« przemycano wszystko, czasem nawet aż do błagi i nieuctwa włącznie – właśnie wtedy (1925) zawiązała się w Warszawie grupa młodych malarzy, uczniów prof. Pruszkowskiego z Warszawskiej Akademii pod nazwą Bractwa św. Łukasza” – konstatował z zadowoleniem Treter<sup>393</sup>. Pierwsza wystawa Bractwa św. Łukasza urządzona w 1928 r. w warszawskiej Zachęcie stała się wydarzeniem kulturalnym stolicy, szeroko komentowanym i recenzowanym. Debiutujące na scenie artystycznej ugrupowanie szokowało językiem plastycznym zupełnie odmiennym od znanych i ugruntowanych nurtów artystycznych, budząc sprzeczne reakcje. Część krytyki okazała

<sup>390</sup> Czyżewski, *Szkoła Warszawska się zbroi*. Na temat niejednorodności stylów i postaw w obrębie Szkoły Warszawskiej por. Luba, *Szkoła Warszawska 1929-1939*, s. 128-132.

<sup>391</sup> Por. rozdz. „Realizm szlachetny”.

<sup>392</sup> Pia Górka, *Paleta i pióro*, Kraków 1956, s. 227-228.

<sup>393</sup> Treter, *Sztuka Polska Nowoczesna*, w: *Katalog Oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie w Nowym Jorku*, Warszawa 1939, s. B 144.

autentyczną ekscytację powiewem „nowości”. W tonie panegiryku wypowiedział się na temat ekspozycji Jan Kleczyński, krytyk, który w kolejnych latach będzie konsekwentnie wspierał tendencje tradycjonalistyczne. W twórczości „łukaszowców” dostrzegł on załączek renesansu sztuki rodzimej. „Ci młodzi ludzie bez wprawy i rutyny porywają się na rozwiązywanie zagadnień, o których sztuka polska zapomniała od dosyć już dawna. Któż-to w rzeczy samej od czasów matejkowskich ważył się u nas na obrazy olejne tych rozmiarów i tego polotu co »Św. Franciszek«, »Ukrzyżowanie« i »Zdjęcie z krzyża« Michalaka, lub »Boże Narodzenie« Wydry” – wsparł tezę Kleczyńskiego Waclaw Husarski, kolejny sympatyk środowiska warszawskiej SSP<sup>394</sup>. Antoni Słonimski zaś dodawał: „Cóż to za młodzi chłopcy, którzy malują jak diabły, jak stare majstry, jak młode bogi? [...] cóż za rzetelność, szlachetność, powaga w traktowaniu zagadnień!”<sup>395</sup>. Franciszek Siedlecki zaś ujrzał w malarstwie debiutantów nie tylko przywiązanie do sztuki minionych wieków, ale także zdolność do skojarzenia dawnych konwencji przedstawieniowych ze współczesną treścią. Fenomen konfraterni postrzegał w kategoriach kompensacji – próby wypełnienia istotnej luki w dziejach polskiej sztuki, „nadrobienia tego w kulturze narodowej, co swego czasu... zaniechano”<sup>396</sup>.

Pozytywnie oceniła też wystawę Stefania Zahorska, choć nie umknął jej uwadze szkolny charakter prezentowanych prac. Raził ją zintensyfikowany weryzm i brak dystansu „łukaszowców” wobec dzieł dawnych mistrzów. „Ten realizm pozostał w stadium nienasyceń szczegółami, frapuje swą okrutną, sadystyczną chciwością szczegółów, przy czym synteza jest niewystarczająca, a co najważniejsze – zbyt paseistyczna, za mało nasza, nowoczesna. [...] z realizmu robi się nieraz krzykliwa, bezduszna dosłowność”<sup>397</sup> – napominała krytyczka, trafiając w samo sedno zagadnienia – brak dojrzałości twórczej debiutantów, którzy nie potrafili sprostać wymogom Pruszkowskiego co do oryginalnej parafrazy muzealnych wzorów, wolnej od zagrożeń emulacji.

Kolejne ekspozycje konfraterni podzieliły krytyków na apologetów, podsycających

---

<sup>394</sup>Husarski uznał, iż paseizm i archaizowanie w sztuce „łukaszowców” ma charakter przejściowy. „Utwierdza mnie w tym przekonaniu zdrowa i tęga życiowość – pisał – zamięłowanie do konkretnej doczesności, która, stanowiąc cechę charakterystyczną Pruszkowskiego, w sposób bardzo szczęśliwy udziela się jego wychowankom. Przejawia się ona w realizmie, stanowiącym w gruncie rzeczy podkład całej tej sztuki, przejawia się w żywym odczuciu materii” (*Bractwo św. Łukasza. Wystawa w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 7, s. 136-137).

<sup>395</sup>Antoni Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 8, s. 4.

<sup>396</sup>Franciszek Siedlecki, *Wystawy w „Zachęcie”. Zbiorowa wystawa Bronisława Kopczyńskiego, Bolesława Kańkowskiego, grupy „Bractwo Św. Łukasza”*, „Dzień Polski” 1928, nr 40, s. 6.

<sup>397</sup>Stefania Zahorska, *Bractwo Św. Łukasza*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 12, s. 13. Debiut wystawienniczy „łukaszowców” przypadł do gustu także Witkacemu, który *de facto* w swym malarstwie nigdy nie porzucił gry z dawnymi konwencjami obrazowania.

fajerwerk zachwytów dla „apostolskiej misji Bractwa”<sup>398</sup>, i zaciekle przeciwników, utożsamiających malarstwo neorealistów z „anachronizmem, nieporozumieniem, które godzi w istotę i sens malarstwa w ogóle”<sup>399</sup>. Po stronie orędowników tej nowej tendencji sytuował się Ludwik Puget. Omawiając prezentację „łukaszowców” urządzoną w ramach Powszechnej Wystawy Krajowej w 1929 r., krytyk naświetlił europejski kontekst założeń bractwa, podkreślając ich zbieżność z aktualnymi trendami artystycznymi w Europie:

Po przesycie wszystkimi „izmami”, po stępieniu nadziei na nową rewelację, którą lada chwila miał przynieść światu jakiś mesjasz z Montparnasse’u [...] po fragmentaryzmie, wniesionym już przez impresjonizm, a kontynuowanym innymi kategoriami przez kubizm czy formizm, rodzi się w świecie nawrót do tematowego obrazu. [...] I wreszcie, po nihilizmie technicznym impresjonizmu, [...] wśród odrodzenia się wiedzy o chemii malarskiej, zaczyna się coraz silniejsze pragnienie znakomitego, rzetelnego w malarstwie rzemiosła. „Bractwo” idzie w tym duchu<sup>400</sup>.

Skalę wrogości wobec „szlachetnego realizmu” uzmysławiają natomiast wypowiedzi teoretyka kolorystycznego nurtu Tytusa Czyżewskiego, który malarstwo „łukaszowców” ochrzcił mianem „konkubinatorstwa” estetycznego, piętnując aprioryczną „muzealność” ich płócien<sup>401</sup>. Roman Kołoniecki z kolei w artykule pod znamienym tytułem *Heretyckie Bractwo*, opublikowanym w 10 rocznicę pierwszej wystawy konfraterni, dostrzegł wiszącą niezmiennie nad członkami ugrupowania „klątwę celibatu kolorystycznego, która twórczość łukaszowców odsuwa od współczesności”<sup>402</sup>. Najwybitniejszy spośród adwersarzy, nadający ton publicystyce kapistów Józef Czapski potępił zarówno ideologów sztuki narodowej, jak i działających pod ich auspicjami tradycyjistów: „Artykuły Skoczylasa i Mieczysława Tretera, krytyków wzajemnie się dopełniających i wyręczających, w »Gazecie Polskiej«, cechuje skrajny, pozbawiony kryteriów, pełen sprzeczności ideologicznych oportunizm, przetykany bezimiennymi przeważnie atakami na artystów, tak czy inaczej związanych ze sztuką francuską, w imię fałszywie rozumianego pojęcia »sztuki narodowej«, pod której sztandarami jest szwarcowane złe, bezwartościowe malarstwo”<sup>403</sup>. I innym zaś miejscu pod adresem samych „pruszkowiaków” pisał: „Mogliby może spełnić rolę, która miałyby pewne

<sup>398</sup> Ciechomski, *Dziesięciolecie „Bractwa św. Łukasza”*, s. 47.

<sup>399</sup> Winkler, *Wystawa zbiorowa „Bractwa Św. Łukasza” w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych*.

<sup>400</sup> Ludwik Puget, *Bractwa, grupy i sekty (wrażenia z P.W.K.)*, „Kurier Poznański” 1929, nr 378, s. 8.

<sup>401</sup> Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 2, s. 30.

<sup>402</sup> Kołoniecki, *Heretyckie Bractwo*, s. 4.

<sup>403</sup> Józef Czapski, *Emancypacja sztuki polskiej*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 6, s. 3.



cechy wspólne z walką Ingres'a przeciw Delacroix czy Degasa z impresjonistami. Ale Bractwo św. Łukasza i grupy pochodne nie były przygotowane przez Pruszkowskiego do żadnej poważniejszej walki<sup>404</sup>. Czy był to sąd bezstronny? Pruszkowski uznawał siebie i swych uczniów za godnych przeciwników polskich postimpresjonistów, którym zarzucał skrajny estetyzm i społeczny izolacjonizm<sup>405</sup>. Spór o prymarność tematu w obrazie bądź dobrze „rozstrzygniętego” kolorystycznie płótna miał jednak przede wszystkim charakter ideowo-wербalny; wychowankowie Pruszkowskiego bowiem, jak się przekonamy, odyskiwali stopniowo respekt dla koloru i faktury, choć kontekst francuskiego modernizmu pozostał im obcy.

Z innych pozycji niż zwolennicy koloryzmu zaatakowali „pruszkowiaków” reprezentanci konstruktywistycznej awangardy. Władysław Strzemiński, zwalczając ich jako „epigonów i eklektyków”, podkreślał, iż propagowana przez nich koncepcja sztuki zrozumiałej dla przeciętnego odbiorcy może jedynie służyć „zdobieniu” polityki rządu i retoryce władzy, nie zaś dogłębnej przebudowie społeczeństwa<sup>406</sup>. W istocie rzeczy monumentalne realizacje podopiecznych Pruszkowskiego, przedstawiające kluczowe wydarzenia z historii mocarstwowej Polski i alegoryczne sceny ewokujące wielkość Rzeczypospolitej, akcentowały zakorzenioną w przeszłości siłę odrodzonej państwowości, wpisując się w retorykę propaństwowej propagandy. W kwestii publicznych zamówień „pruszkowiaczy” odnosili niewątpliwe korzyści z koligacji profesora w środowisku wspierającym ideowo obóz rządzący. Były to jednak relacje wolne od partyjnych i administracyjnych zobowiązań, wynikające z patriotycznej postawy i legionowej przeszłości Pruszkowskiego.

Jego uczniowie prezentowali swe prace na wystawach sztuki polskiej za granicą – w Musée Rath w Genewie (1931), Brooklyn Museum w Nowym Jorku (1933), Moskwie (1933), na XIX Biennale w Wenecji (1934), w Rapperswilu (1936), Amsterdamie (1936)<sup>407</sup>, Carnegie Institute w Pittsburgu (1937, 1938), Sztokholmie (1939), Londynie i sześciu innych miastach

---

<sup>404</sup> Idem, *Tło polskie i paryskie*, w: idem, *Patrząc*, Kraków 1996, s. 47.

<sup>405</sup> Por. rozdz. „*Realizm szlachetny*”.

<sup>406</sup> Strzemiński, *Hasło przeciw stabilizatorom sztuki*, s. 2.

<sup>407</sup> Łukaszowcy nawiązali kontakt z holenderskim Bractwem św. Łukasza. „Stowarzyszenie to – pisał po latach Jan Zamoyski – zwróciło się do naszej Kapituły z propozycją nawiązania z nami bliższych kontaktów i zorganizowania w Amsterdamie naszej wystawy. [...] Wystawa została przyjęta – jak wszystkie nasze prezentacje zagraniczne – z ogromnym zainteresowaniem i uznaniem. Stwierdziliśmy, że oprócz nazwy łączy nas podobny program artystyczny oraz pogląd na rolę sztuki we współczesnym życiu (*Łukaszowcy*, s. 95). Zaplanowaną w Warszawie prezentację sztuki Holendrów uniemożliwił wybuch II wojny światowej.

Wielkiej Brytanii (1939-1940)<sup>408</sup>. Polscy komentatorzy pilnie śledzili te prezentacje, cytując fragmenty przychylnych recenzji zagranicznych krytyków. Na weneckim biennale w 1934 r., uznanym przez krytykę za punkt zwrotny w historii sztuki figuratywnej, włoscy recenzenci chwalili eksponowane w polskim pawilonie obrazy Michalaka, Zamoyskiego, Cybisa, Wydry, Kanarka, Arcta, Gotarda, Janusza Podoskiego, Aleksandra Jędrzejewskiego i braci Efraima i Menaszego Seidenbeutlów, za dobrze opanowany warsztat artystyczny<sup>409</sup>, szukanie wzorów „u źródła czystej sztuki starych mistrzów”<sup>410</sup> i poczucie humoru<sup>411</sup>. Odnosnie do konfrontacji narodowych postaw z trendami ponadnarodowymi (utożsamionymi ze sztuką o francuskiej genealogii) w sztuce współczesnej Europy Ugo Ojetti chwalił w twórczości „pruszkowiaków” dominację tej pierwszej tendencji<sup>412</sup>. „Pawilon polski [...] posiada indywidualny charakter i cechy ojczyste narodu, który ma swą wyraźną historię” – wtórował mu Pippo Rizzo<sup>413</sup>.

Pruszkowski daleki był od koncepcji ideologizacji sztuki, takiej, jaka cechowała politykę kulturalną sowieckiej Rosji i hitlerowskich Niemiec. Akceptował natomiast utylitarne aspekty mariażu sztuki z władzą – zespolenie artystów z życiem społecznym i podniesienie poziomu kultury estetycznej szerokich mas odbiorców w zamian za finansowe wsparcie ze strony mecenatu państwowego i społecznego. Przeciwnicy profesora, wywodzący się z kręgu awangardy, zinterpretowali jednakże głoszoną przez niego ideę sztuki narodowej jako „uduchowioną ekstazę rasistowską”<sup>414</sup>. Problem wyzwolenia rodzimej sztuki spod wpływów Paryża komentowali ironicznie: „Naśladowanie dobrej starej sztuki holenderskiej jest nasze?”<sup>415</sup>. Trzeba przyznać, że to retoryczne pytanie trafiało w samo sedno zawartych w estetycznej koncepcji Pruszkowskiego sprzeczności.

Sztuka mistrzów holenderskich stanowiła zaledwie jeden z obszarów tradycji, którą

---

<sup>408</sup> Na temat personalnych i ideowych relacji łączących Bractwo św. Łukasza i Szkołę Warszawską z IPS i TOSSPO por. Luba, *Szkoła Warszawska 1929-1939*, s. 128-132.

<sup>409</sup> Emilio Zanzi, turyńska „Gazzetta del Popolo”; cyt. za: Treter, *Odkłamanie sztuki. Uwagi na temat XIX Biennale w Wenecji*, „Sztuki Piękne” 1934, nr 12, s. 451; Claudio Mussini, rzymska „Italianissima”, cyt. za: ibidem, s. 451; Ugo Nebbia, „Emporium Bergamo”, cyt. za: ibidem, s. 465; Raffaele Bagnoli dla rzymskiego „Gioventù”, cyt. za: ibidem, s. 466; Silvio Benco w wychodzącym w Trieście „Piccolo”, cyt. za: ibidem, s. 468; Giuseppe Bigaglia dla bolońskiej „La Festa”, cyt. za: ibidem, s. 468; Umberto Bognolo w weneckim „Il Gazzettino”, cyt. za: ibidem, s. 473.

<sup>410</sup> Federico De Maria dla wydawanej w Palermo „Ora”; cyt. za: ibidem, s. 456; Emilio Zanzi w turyńskiej „Gazzetta del Popolo”, cyt. za: ibidem, s. 467.

<sup>411</sup> Francesco Callari dla wychodzącego w Anconie „Corriere Adriatico”; cyt. za: ibidem, s. 456.

<sup>412</sup> Fragment recenzji Ojettiego na łamach mediolańskiego „Corriere della Sera” zacytował Treter (ibidem, s. 465).

<sup>413</sup> Pippo Rizzo dla rzymskiego „Quadrivio”, cyt. za: ibidem, s. 465. Podobną opinię zawarł w swej recenzji dla turyńskiej „La Stampa” Marziano Bernard, cyt. za: ibidem, s. 468.

<sup>414</sup> Edmund Miller, *Z powodu pewnej wystawy w Zachęcie*, „Robotnik” 1929, nr 362, s. 2.

<sup>415</sup> Ibidem.

aktualizowali w swej twórczości uczniowie profesora. Wyczerpujące prześledzenie wszystkich źródeł inspiracji „pruszkowiaków”, wskazanie wszelkich odniesień do sztuki minionych epok było i nadal pozostaje trudne do przeprowadzenia, zważywszy na programowy synkretyzm wyznawców „realizmu szlachetnego”, dowolność łączenia wzorów czerpanych z różnych szkół i stylistyk malarskich<sup>416</sup>. Absolutyzowany początkowo w pracach studentów Pruszkowskiego ton „muzealny” ustępował zresztą stopniowo miejsca coraz śmielszym parafrazom i pastiszom uświęconych tradycją modeli, zanikał w coraz bardziej rozwibrowanej kolorami tkance malarskiej, przygasał w obliczu współczesnej tematyki.

## II. 502. Elżbieta Hirszberżanka, *Martwa natura z prymusem*, 1931

Krytyka skwapliwie odnotowywała dynamikę przemian w sztuce poszczególnych „pruszkowiaków”, podkreślała indywidualizację postaw i – a może przede wszystkim – różnice zachodzące między czterema ugrupowaniami, którym patronował Pruszkowski. Recenzenci wszystkich kolejnych wystaw Bractwa św. Łukasza, Szkoły Warszawskiej, Grupy Wolnomalarskiej i Łoży Czwartej dostrzegli jednak intensyfikację kolorystycznej wrażliwości twórców. Rolę koloru w malarstwie akcentowała szczególnie efemeryczna grupa Kolor, która wyłoniła się z licznego grona studentek profesora; utworzyły ją w 1929 r. Elżbieta Hirszberżanka, Gizela Hufnagel (później Klimaszewka-Arct) i Mary Litauer-Schneiderowa. Było to jedyne ugrupowanie na artystycznej scenie II RP utworzone wyłącznie przez artystki (wszystkie trzy były pochodzenia żydowskiego)<sup>417</sup>. Członkiniom nie chodziło o Bonnardowski czy Matisowski kolor, o arbitralnie stosowaną i nasyconą światłem chromatykę. Tonacja barwna ich obrazów (głównie pejzaży i martwych natur) zamykała się w wąskim rejestrze tonów pokrewnych – zgaszonych zieleni, zmatowiałych brązów i złamanych szarością błękitów. Swobodny dukt pędzla, oddający zjawiska natury w pejzażach, ustępował miejsca rysunkowej dyscyplinie w martwych naturach, gdzie formy nabierały wolumenu dzięki walorowym gradacjom. Mary Litauer zawdzięczała kolorystyczne zainteresowania wcześniejszym studiom pod kierunkiem Wojciecha Weissa, Hirszberżance zaś spontaniczność malowania przekazał Konrad Krzyżanowski.

<sup>416</sup> W okresie międzywojennym nieprecyzyjnie identyfikowano obszary tradycji artystycznej, z których „pruszkowiacy” czerpali stylistyczne wzory do naśladowania i tematyczne motywy do parafrazowania. Niektórzy krytycy wskazywali wyłącznie szesnastowieczne malarstwo Północy (Skoczylas, *Bractwo św. Łukasza*, w: idem, *Fragmenty*, Warszawa 1934, s. 248-249). Część komentatorów wskazywała głównie dziedzictwo włoskich i holenderskich mistrzów wieku XVII (Wallis, *III wystawa „Bractwa św. Łukasza”*, „Robotnik” 1932, nr 52, s. 4).

<sup>417</sup> Renata Piątkowska, *Malarki warszawskiej Grupy Kolor*, „Aspiracje” jesień 2009, s. 2-9.  
[http://www.asp.waw.pl/V\\_FIFD/ASPIRACJE/ASPIRACJE\\_jesien\\_2009.pdf](http://www.asp.waw.pl/V_FIFD/ASPIRACJE/ASPIRACJE_jesien_2009.pdf) (dostęp: 04.12.2013).

II. 503. Bolesław Cybis, *Spotkanie*, 1931

II. 504. Mieczysław Szymański, *Dzień*, lata 30

II. 505. Władysław Koch, *Portret Henryka Jaworskiego*, 1933

II. 506. Leokadia Bielska-Tworkowska, *Portret Adama Ważyka*, 1932

Nie tylko gama chromatyczna płócien niektórych „pruszkowiaków” „unowocześniała się, asymilując elementy postimpresjonistycznej wrażliwości”, jak zauważył Treter<sup>418</sup>. Poszukiwania formalne prowadziły do nowych rozwiązań, mających niekiedy postkubistyczną genealogię, takich jak wapienno-piaskowe faktury w obrazach Bolesława Cybisa<sup>419</sup>. Realne przedmioty wtapiał w obręb iluzjonistycznych kompozycji Janusz Podoski<sup>420</sup>. Wydrapane pędzlem w malarskiej materii linie pojawiły się na płótnach Mieczysława Szymańskiego<sup>421</sup>, Jadwigi Simon-Pietkiewiczowej<sup>422</sup> i Edwarda Manteuffla<sup>423</sup>. Grubość warstwy malarskiej w niektórych obrazach Władysława Kocha dawała im trójwymiarowość bliską reliefowi. W panoramicznych, uchwyconych „z lotu ptaka” ujęciach

---

<sup>418</sup>Treter, *Wystawa w IPS-ie*, „Gazeta Polska” 1933, nr 57, s. 5.

<sup>419</sup>Technologiczne eksperymenty Cybisa znalazły wyraz przede wszystkim w obrazach zawierających reminiscencje z podróży do Afryki, Tunisu i Trypolisu, jakie artysta odbył w 1930 r. (*Kaktusy*, 1931; *Mamruka*, 1930). Artysta wprowadził w tych kompozycjach efekty fakturalne imitujące materialne jakości odtwarzanych przedmiotów: wypolerowane płaszczyzny, elementy reliefowe, złączenia, domieszki piasku do podkładu naśladowującego tynk, tkaniny wklejane w partie ubiorów (*Spotkanie*, 1931). Gama barwna jest tu zmatowiała, podbita szarością, ograniczona do pastelowych tonacji (*Ulica w Tripoli*, 1931). W grubo nałożonej na płótno materii malarskiej Cybis modelował zdeformowane głowy kobiece o nadnaturalnych wymiarach. W 1936 r. artysta pokrył reliefowymi dekoracjami o afrykańskich motywach – wykonanymi z plastycznej masy własnego pomysłu – wnętrza baru na statku m/s Batory; afrykańskie motywy zostały skorelowane z kolonialnymi aspiracjami II RP poszukującej nowych obszarów ekonomiczno-gospodarczej ekspansji w Liberii.

<sup>420</sup>Wallis, *III wystawa „Bractwa św. Łukasza”*, „Robotnik” 1932, nr 52, przedruk w: idem, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*, Warszawa 1959, s. 316-317. Janusz Podoski podążał w swej twórczości tropem szesnastowiecznych Flamandów i siedemnastowiecznych Holendrów. Finezyjny linearyzm fizjonomicznych rysów portretowanych osób, subtelny modelunek ich karnacji, wydobyte mocnym, bocznym oświetleniem twarze i dłonie oraz ciemne, z rzadka przystrojone koronką lub futrem stroje – to cechy znamienne dla sztuki portretowej Podoskiego.

<sup>421</sup>Mieczysław Szymański malował figuralne kompozycje ewokujące nastrój marzenia sennego i baśni. Fantastyczne, mieniące się barwami stroje zamarłych w bezruchu protagonistów scen (*Siostry*, 1935) współgrały z odsyłającymi do estetyki „prymitywizmu” pejzażami (*Łódka przy brzegu*, 1933). Artysta syntetyzował formy, niekiedy poddawał kształty groteskowej deformacji (*Dziewczyzna*, 1933). Stosował rozluźnioną fakturę, w której wydrapywał rysunek cienką linią.

<sup>422</sup>Poetycki walor malarskiej transpozycji w obrazach Pietkiewiczowej podkreślił Leon Strakun w recenzji międzynarodowej wystawy plastyczek zorganizowanej w warszawskim IPS w 1934 r. (*Międzynarodowa Wystawa Plastyczek (!) w I.P.S.-ie*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 7, s. 2).

<sup>423</sup>Choć fakturowe efekty malarskie pociągały Edwarda Manteuffla-Szoegoego, to artysta porzucił ostatecznie malarstwo na rzecz grafiki (Chmielewska, *Warszawskie atelier grafiki dekoracyjno-reklamowej „MEWA”*, „Rocznik Warszawski” 1995, t. 25, s. 119-164).

pejzażu, jakie stosował Antoni Łyżwański, występowała zbieżność z filmowym kadrowaniem (istotne znaczenie miały w tym względzie lotnicze doświadczenia twórcy)<sup>424</sup>. W fantasmagorycznych wizjach Bronisława Wojciecha Linkego Mieczysław Wallis dostrzegł oddziaływanie fotomontażu<sup>425</sup>. Stosowany przez Stefana Płużańskiego symultanim obrazowania w ukazywaniu wertykalnych przekrojów kamienic, wraz z rozgrywającymi się we wnętrzach scenami z życia mieszkańców, zestawiał Wallis ze sposobem postrzegania współczesnej metropolii przez Szymona Syrkusa, jednego z liderów architektonicznej awangardy<sup>426</sup>. Choć niektóre konkluzje Wallisa, chętnie przywołującego kontekst awangardy, wydają się zbyt daleko idące, to analiza artystycznej ewolucji wychowanków Pruszkowskiego dowodzi, że asymilowali oni nie tylko tradycję postimpresjonizmu, ale także pewne elementy postkubistycznego języka plastycznego. Artyści tacy jak Kazimierz Zielenkiewicz<sup>427</sup>, Mieczysław Schulz<sup>428</sup> i Mieczysław Szymański adaptowali też wywodzącą się z

---

<sup>424</sup> Irena Kossowska, *Antoni Łyżwański. Malarz i ideologie*, w: Kossowska, Danuta Jackiewicz, Wojciech Klemm, *Antoni Łyżwański 1904-1972*, seria Akademia Prezentuje, Warszawa 2004, s. 34. Por. także *Antoni Łyżwański 1904-1972. Malarstwo*, kat. wyst., CBWA Warszawa „Zachęta”, Warszawa 1975.

<sup>425</sup> Wallis, *Wystawy w I.P.S. 'ie. Loża malarska*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 25, s. 5.

<sup>426</sup> Idem, *Szkoła Warszawska*, „Robotnik” 1931, nr 366, s. 6. Przypomnieć należy, że podobne rozwiązania kompozycyjne występowały w malarstwie niemieckiej *Neue Sachlichkeit*, w nurcie, który adaptował wybrane elementy modernistycznej estetyki (por. rozdz. *Zwrot ku przeszłości*). Stefana Płużańskiego można określić mianem malarza „osobnego”. Wypracowaną przez artystę wersję nowego realizmu cechowała daleko idąca stylizacja formy, jej syntetyczne uproszczenie i zagęszczenie w obrębie kompozycyjnego kadru. Techniczna perfekcja rysunkowa została dopełniona dwudziestowieczną koncepcją sylwetowego traktowania kształtów i swoistej ich prymitywizacji. Z malarstwa renesansowych „prymitywów” czerpał Płużański wzory przestrzeni obrazowej, spłaszczoną poprzez wertykalne spiętrzenie planów kompozycyjnych, ściśniętej, wewnątrz zrytmizowanej.

<sup>427</sup> Kazimierz Zielenkiewicz, obok Mieczysława Szymańskiego i Mieczysława Schulza, wyznaczał najbardziej nowoczesny biegun w obrębie neorealistycznego spektrum. Formy artysta wydobywał plamą barwną, płaską, lekko położoną, zamkniętą wyrazistym konturem; bezcielesne postacie, odrealnione dodatkowo zielono-błękitną kolorystyką, trwają w jego obrazach w płytkiej, abstrakcyjnej przestrzeni. W okresie przynależności do Łoży Wolnomalarskiej częstym tematem obrazów Zielenkiewicza były martwe natury, motyw preferowany w kręgach „pruszkowiaków” inspirowanych warsztatową perfekcją mistrzów holenderskich. Zielenkiewicza wyróżniała predylekcja do wąskich, wyrafinowanych harmonii barwnych (*Kobieta w różowym*, *Niebieski kapelusz*) i skłonność do prymitywizującej, geometryzującej stylizacji. Jego wielkoformatowe, narracyjne kompozycje cechowało dekoracyjne ujęcie (*Kana Galilejska*, 1935); wyobrażone sceny, poświęcone niekiedy tematyce muzycznej, emanowały nastrojem liryzmu i baśniowości (*Muzyka*, 1936). Artysta syntetyzował kształty, stosując zawężoną gamę barw rozbielonych przypominającą malarstwo freskowe. Rozluźniona faktura jego obrazów, często malowanych temperą, ujawniała dynamiczny dukt pędzla.

<sup>428</sup> Malarstwo Mieczysława Schulza cechowały zróżnicowane efekty fakturowe i zderzenia nasyconych barw. Stopień syntetyzacji postaci ludzkiej w niektórych kompozycjach zbliżał go do umiarkowanego nurtu międzywojennego modernizmu i jednocześnie odsyłał do sztuki włoskich „prymitywów” (*Dwie kobiety*, 1934/1935). Schulz tworzył przejmujące wizerunki wynędzniałych robotników o gotycko uwysmuklonych sylwetach, wyolbrzymionych dłoniach i dalekich od kanonu piękna twarzach (*Bezrobotni*, 1932). Postaciom tym towarzyszyła rachityczna roślinność, pojawiająca się także we wnętrzach, ubogich, wypełnionych prostymi, zgeometryzowanymi sprzętami (*Matka*, 1935). Wydatne impasty intensyfikowały ekspresję plastyczną tych obrazów ukazujących

syntetycznego kubizmu geometryzacją form. Podziały na tradycjonalistów i umiarkowanych awangardystów oraz estetyzujących kolorystów stawały się więc z czasem coraz mniej klarowne.

Il. 507. Antoni Łyżwański, *Pejzaż z lotu ptaka*, 1940

Il. 508. Mieczysław Schulz, *Dwie kobiety*, ok. 1934-1935

Il. 509. Kazimierz Zielenkiewicz, *Kompozycja*, 1935

Nie wszyscy jednak studenci Pruszkowskiego tak dalece zmieniali estetyczne upodobania wynikające z lekcji malarstwa, jakiej udzielił im profesor. Okazji do podsumowań w tym względzie dostarczyła wystawa Bractwa św. Łukasza zorganizowana w 1938 r. dla uczczenia dziesięciolecia działalności tego najbardziej „ortodoksyjnego” ugrupowania spod znaku Pruszkowskiego<sup>429</sup>. W recenzji Wallisa pojawiło się wówczas w odniesieniu do sztuki Czesława Wdowiszewskiego<sup>430</sup> i Stefana Płużańskiego zestawienie z poetyką *Neue Sachlichkeit*<sup>431</sup>. Porównanie to było o tyle zasadne, że zarówno niemieccy, jak i

---

anonimowych ludzi pogrążonych w stanie psychicznej apatii. Schulz radykalnie geometryzował elementy martwych natur, eksperymentując zarazem z różnymi rodzajami arbitralnie wprowadzanych faktur.

<sup>429</sup>Ciechomski, *Dziesięciolecie „Bractwa św. Łukasza”*, s. 47; *Katalog. Wystawa: Bractwo Św. Łukasza, T. Czyżewski, R. Malczewski, E. Różańska, J. Wolff, S. Zalewski*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938.

<sup>430</sup>Czesław Wdowiszewski należał do tych uczniów Pruszkowskiego, którzy początkowo zbyt rygorystycznie realizowali koncepcję zakorzenienia w przeszłości. W swej młodzieńczej twórczości, w inspirowanych sztuką Jana Matejki kompozycjach historycznych próbował imitować środki wyrazowe mistrza (*Zjazd w Łęczycy*, 1929). W jego obrazach o alegoryczno-mitologicznej tematyce i współczesnym „kostiumie” czytelne były reminiscencje sztuki portretowej van Dycka i Flamandów (*Diana*, 1928). W scenach rodzajowych rozbudowane martwe natury świadczyły o próbach naśladowania holenderskich mistrzów (*Raki*, 1932). W latach 30. artysta zaczął silniej nawiązywać do stylistycznych konwencji renesansu; z linearyzmem form współgrał teraz w jego kompozycjach subtelny modelunek światłocieniowy. Wdowiszewski malował zazwyczaj na dykcie pokrytej białym gruntem, który prześwitywał spod warstwy olejnych laserunków. Stosował gładką fakturę i zharmonizowane układy nasyconych barw. W portretach uwypuklał precyzyjnie odtworzone przedmioty towarzyszące modelowi, szczegółowo odtwarzał detale strojów. Dekoracyjny charakter nadawał aktom upozowanym na tle tkanin o obfitym fałdowaniu. Wykonywał stylizowane portrety o charakterze reprezentacyjnym, w których zarówno sztywne upozowanie postaci, jak i „blaszaność” modelunku nawiązywała do siedemnasto- i osiemnastowiecznych wizerunków sarmackich (*Portret prezydenta Gabriela Narutowicza*, 1937). Rysunkowa finezja oraz specyficzna sztywność brył i powierzchni łączyła dzieła artysty z malarstwem *Noveceto Italiano* i *Neue Sachlichkeit* (*Dziewczyna z pomarańczą*, 1932; *Złote rybki*, 1937). Artysta malował też rozbudowane kompozycje figuralne w pejzażu, o tematyce rodzajowej, oraz historycznej. W obrazach takich jak *Pogrzeb* (1937) rozbita na wiele epizodów narracja wizualna, spłaszczające obrazową przestrzeń ujęcie sceny z podwyższonego punktu obserwacji oraz zminiaturyzowanie ludzkich sylwetek przywodzą na myśl malarstwo Pietera Bruegla starszego. Historyczne przedstawienia (*Wjazd Ottona III do Gniezna*, 1938) przypominają natomiast swym wydłużonym poziomym formatem i addytywnym zestawieniem planów kompozycyjnych wczesnorenesansowy fryz (*Czesław Wdowiszewski*, kat. wyst., Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1972).

<sup>431</sup>Wallis, *Bractwo św. Łukasza*, w: idem., *Sztuka polska dwudziestolecia*, s. 317.

polscy neorealiści odwoływali się do sztuki staroniemieckich mistrzów, Cranacha, Holbeina i Dürera. Bezpośrednich zapożyczeń ze sztuki Nowej Rzeczowości w twórczości „lukaszowców” trudno byłoby jednak się doszukać.

Il. 510. Aleksander Jędrzejewski, *Lunapark. Wesole miasteczko*, 1928

Il. 511. Czesław Wdowiszewski, *Złote rybki*, 1937

Il. 512. Jan Zamoyski, *Trzy gracje*, 1931

Il. 513. Waław Palessa, *Teatr*, przed 1931

Il. 514. Stefan Płużański, *Procesja*, 1935

Obrazy Bernarda Frydrysiaka z kolei niezmiennie budziły skojarzenia z malarstwem rodzajowym i pejzażowym małych mistrzów holenderskich<sup>432</sup>. U Antoniego Michalaka Wallis dostrzegł najsilniejszy rys synkretyzmu: zapożyczenia z repertuaru środków wyrazowych mistrzów niemieckiego gotyku, włoskiego *quattrocento* i carravaggionizmu<sup>433</sup>. Taką samą diagnozę postawy artystycznej Michalaka postawił przy okazji pierwszej wystawy konfraterni w 1928 r. Waław Husarski<sup>434</sup>. Szesnastowieczne afiliacje połączone z

---

<sup>432</sup>Ibidem. Zbytnią zależność od muzealnych wzorów w sztuce Bernarda Frydrysiaka ganił sam Pruszkowski, choć chwalił dobry rysunek i zmysł realizmu artysty. Profesora raziła mroczna, niekiedy bliska monochromatyzmu gama chromatyczna płócien wychowanka. Frydrysiak nawiązywał w swym malarstwie rodzajowym, portretowym i pejzażowym do tradycji siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej, preferując konwencje przedstawieniowe graniczące z naturalizmem. Zapożyczone ze sztuki „rembrandtystów” i „caravaggionistów” efekty luministyczne, służyły ożywieniu jego mrocznych kompozycji. W portretach wydobywał precyzyjnie wymodelowane twarze z ciemnego tła, koncentrując się na aparycji raczej niż na psychice modeli (*Bernard Tadeusz Frydrysiak 1908-1970. Życie i twórczość*, kat. wyst., Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 1989).

<sup>433</sup>Wallis, *Bractwo św. Łukasza*, s. 317.

<sup>434</sup>Husarski, *Bractwo św. Łukasza*, s. 137. We wczesnej twórczości Antoniego Michalaka pokrewieństwo z konwencjami obrazowania włoskiego renesansu ujawniło się w wielofiguralnych, narracyjnie rozbudowanych kompozycjach o charakterze alegoryczno-rodzajowym i historyczno-rodzajowym (*Bajka o szczęśliwym człowieku*, 1925; *Pobieranie cła wodnego w mieście Bydgoszczy*, 1928-1929). Z kostiumem i stylistyką *quattrocento* współgrają w *Bajce* – moralizatorskiej przypowieści o pojmowaniu szczęścia – realia Kazimierskiego otoczenia twórcy: rysy twarzy miejscowego żebraka Kozdronia, Żydów obserwujących zdarzenie z balkonów drewnianych domostw charakterystycznych dla zabudowy Małego Rynku i kolegów, Antoniego Łyżwańskiego i Efraima Seidenbeutla. Portrety zajmowały ważną pozycję w twórczości Michalaka – zarówno intymne, przedstawiające członków rodziny i przyjaciół (*Portret pani w błękitnych rękawiczkach*, 1930), jak i reprezentacyjne (*Portret prymasa Stefana Wyszyńskiego*, 1965). W wizerunkach kobiecych ujawniały się reminiscencje sztuki portretowej renesansu. Linearyzm form stopniowo ustępował jednak miejsca swobodnemu duktowi pędzla zacierającym ostrość konturów, by w późnym okresie twórczości artysty powrócić w manierycznej wersji. W wizerunkach mężczyzn natomiast pojawiła się znamienna dla Pruszkowskiego dosadność w charakterystyce modelu, nuta humoru i niezapośredniczony stylizacją weryzm w traktowaniu rysów twarzy (*Portret prof. Jakuba Parnasa*, 1933). Michalak rozszerzył z czasem chromatyczne spektrum obrazowania, wprowadził tony

karykaturalno-groteskowym przerysowaniem zauważył wówczas Husarski także w pracach Jana Gotarda, Bolesława Cybisa i Jana Zamoyskiego<sup>435</sup>, siedemnastowieczne wzory rozpoznał zaś w kompozycjach Janusza Podoskiego i Aleksandra Jędrzejewskiego<sup>436</sup>.

II. 515. Bernard Frydrysiak, *Nad Wisłą*, 1935

II. 516. Antoni Michalak, *Pani z pieskiem (Regina Loewenstein)*, 1931

II. 517. Bolesław Cybis, *Staruszka*

II. 518.. Jan Zamoyski, *Niania*, 1931

II. 519. Jan Gotard, *Kabalarka*, 1933

W latach 30. Jednak twórczości Cybisa i Jędrzejewskiego nastąpiły znaczące zmiany stylistyczne. O ile Cybisa pociągały eksperymenty z malarską materią i fakturą, o tyle Jędrzejewskiego zaczął intrygować postimpresjonistyczny luminizm. Impresjonistyczną orientację przypisał artyście już w 1929 r. Stanisław Ciechomski, omawiając drugą wystawę

---

mocne i śmiałe zestawienia kolorystyczne. Tonacja nasyconych barw cechowała jego notatki pejzażowe z lat 30., zdradzające wpływ młodopolskiej stylistyki Konrada Krzyżanowskiego, a także późne pejzaże kazimierskie o wewnątrz zrytmizowanej strukturze i syntetyzującej geometryzacji form architektonicznych. Intymny wyraz miały martwe natury artysty; wpisywane w kadry obrazów samotne, osobne, jakby dziwiące się sobie nawzajem przedmioty, ewokujące ciche skupienie, przywoływały na myśl martwe natury Chardina. Wymiar heroicznego eposu zyskała natomiast monumentalna kompozycja z 1935 r. – *Exodus*. Obraz ten, powstały w okresie dojrzewających w Europie totalitaryzmów, miał wymiar profetyczny, oddawał przecucie nadchodzącej zagłady (Kossowska, Lameński, Odorowski, Wyczęsany, *Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog twórczości Antoniego Michalaka 1902-1975*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005).

<sup>435</sup>Jan Zamoyski należał do grona tych „pruszkowiaków”, którym trudno było się uwolnić od balastu malarskiej tradycji. Repertuar tematyczny jego twórczości obejmował sceny historyczne, religijne i rodzajowe (*Pogorzelnicy*, 1928); w sztuce portretowej artysta wzorował się początkowo na formach stylowych baroku, szczególnie caravaggionizmu (*Gitarzysta*, 1927). Wyjątkowo dogodnie dla ukazania wirtuozerii rysunkowego warsztatu były dla Zamoyskiego pocięte siecią zmarszczek twarze i dłonie starców (*Głowa Żyda*, 1926). Artysta naturalistycznie odtwarzał zróżnicowanie faktur, cyzelował fałdy strojów, naśladował Holendrów w imitowaniu przejrzystości szkła i matowych refleksów ślizgających się po powierzchni glinianych naczyń (*Człowiek z rybą*, 1929). Stosował też znamienne dla barokowego iluzjonizmu rozwiązania kompozycyjne stwarzające złudne wrażenie, iż przestrzeń wewnątrzobrazowa przenika się z przestrzenią, w której funkcjonuje widz (*Wylażący z ramy*, 1927). Podobnie jak wielu innych „pruszkowiaków”, podejmował technologiczne poszukiwania w zakresie malowania temperą (*Mala gosposia*, 1939) i farbami enkaustycznymi na podłożu z deski lub dykty (*Kamienica „Pod Krzysztofem” w Kazimierzu nad Wisłą*). W latach 30. zarówno formuła portretowania, jak i kanon postaci ludzkiej w sztuce Zamoyskiego uległ przeobrażeniu, zyskując charakter zbliżony z tendencjami *Novecento Italiano* i *Neue Sachlichkeit*. Z neoklasycyzmem łączyło malowane przez artystę wizerunki odwoływanie się do tradycji wczesnego renesansu i manieryzmu włoskiego (*Pani z filiżanką. Portret żony*, 1934), a z Nową Rzeczowością – nasycenie wyobrażeń groteskowym tonem przywołującym z pamięci obrazy Holbeinów i Grünewalda (*Niania*, 1931; *Trzy gracje*, 1931). W jego sztuce pojawił się pierwiastek pastiszu i groteski.

<sup>436</sup>Husarski, *Bractwo św. Łukasza*, s. 137.



bractwa w warszawskiej Zachęcie. Krytyk wyodrębnił wówczas w gronie „lukaszowców” dwie frakcje: paseistyczną, uzależnioną od wzorów sztuki dawnej (Michalak, Gotard, Wydra, Wdowiszewski, Podoski, Zamoyski) i impresjonistyczną (Kanarek, Jędrzejewski)<sup>437</sup>.

Il. 520. Janusz Podoski, *Portret malarki*, ok. 1925

Il. 521. Wacław Palessa, *Akt z gramofonem*, 1931

Il. 522. Aleksander Jędrzejewski, *Concarneau – port*, 1937

Il. 523. Leokadia Bielska-Tworkowska, *Wielopole*, 1936

Przy okazji wystawy w 1932 r. zauważył natomiast, w pełni zasadnie, rozszerzanie się grupy „kolorystów”, do której dołączyli jego zdaniem Wdowiszewski i Wydra<sup>438</sup>. W 1938 r. zaś, na okoliczność podsumowań dziesięciolecia konfraterni, Ciechomski dostrzegł nasilającą się moc barw w malarstwie wszystkich członków ugrupowania<sup>439</sup>. Jako symptomatyczne dla przeobrażeń morfologicznych w sztuce bractwa z pewną przesadą przedstawił poszukiwania artystyczne przedwcześnie zmarłego Wydry: „Celem był mu kolor, światło, prawdziwa

---

<sup>437</sup>Ciechomski, *Bractwo św. Łukasza, Katalog II Wystawy „Bractwa św. Łukasza”*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1929.

<sup>438</sup> Idem, *Bractwo św. Łukasza, Katalog III Wystawy Bractwa św. Łukasza*, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1932. Jan Wydra czerpał początkowo wzory do transpozycji ze sztuki szesnastowiecznych Flamandów i siedemnastowiecznych Holendrów. Podejmowana przez artystę tematyka koncentrowała się na ikonografii religijnej (*Chrystus w mieście*, 1925; *Scena zbiorowa z Chrystusem*, 1925). Dosadność charakterystyki uczestników poszczególnych scen przywoływała z pamięci sztukę Pietera Bruegla starszego, rubaszną, groteskową i moralizatorską. W późnych latach 20. Wydra namalował wiele alegorycznych obrazów o wielowątkowej narracji i złożonej kompozycji. Głębię oraz świetlistość lokalnych barw uzyskiwał, stosując laserunki; silne efekty luministyczne służyły wykreowaniu nadrealnej poetyki, intensyfikowały aurę niezwykłości, pogłębiały emocjonalny niepokój. Do dziś nierozwikłane treści alegoryczno-metaforyczne niesie kompozycja *Alegoria* (1929), w której aktorzy wyobrażonej sceny – rozbitkowie na tratwie – zastygli w teatralnych pozach, symbolizując cnoty i występki ludzkości. Wyostrzony zmysł obserwacji artysty przejawiał się w scenach rodzajowych i portretach, które zabarwiał niekiedy humorystyczny ton (*Swaty*, 1931). Do epoki, kostiumu i stylistyki renesansu nawiązywała historyczna kompozycja *Zwycięzcy i pokonani* (1927) oraz tryptyk *Pierwszy Sejm w Łęczycy* (1929). Sztuka portretowa włoskiego *quattrocento* dostarczyła Wydrze wzorów do namalowania *Portretu kobiety z jabłkiem* i *Portretu Zofii Miernowskiej* (1935). Kolorystyczne zainteresowania artysty ujawniły się początkowo w serii pejzażowych notatek powstałych podczas pobytu w Zakopanem w 1927 r. Wydra zintensyfikował w nich barwy, nasycił je światłem, wprowadził śmiałe efekty fakturowe. Swobodny dukt pędzla i miękko kładziona plama barwna syntetycznie wydobywająca formy cechuje też małe pejzaże z Kazimierza. W nielicznych martwych naturach przejawiał się synkretyczny charakter postawy artystycznej Wydry; kompozycje te, zaaranżowane z wielkim rozmysłem, nawiązują formalnie zarówno do siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, jak i do lekcji nowoczesności Cézanne’a. Pełnią nasyconych barw dźwięczy natomiast obraz *Rybaczka* (1931) wyznaczający cezurę w twórczości artysty poszukującego nowych rozwiązań chromatycznych i fakturalnych w dziedzictwie postimpresjonizmu (Waldemar Odorowski, Aleksandra Szacho-Głuchowicz (oprac.), *Jan Wydra 1902-1937. Twórczość*, kat. wyst., Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2004).

<sup>439</sup>Ciechomski, *Dziesięciolecie Bractwa Św. Łukasza*, s. 51.

malarska faktura. Nie jeździł po te rzeczy do Paryża. Znalazł je sam<sup>440</sup>. *De facto* magia koloru, potęgująca zmysł dekoracyjności i pogłębiająca ekspresję – to czynnik, który najmocniej zaważył na ewolucji sposobu pojmowania realizmu przez „pruszkowiaków”. Tę kolorystyczną tendencję wyczuła z niezawodną intuicją już na pierwszej wystawie ugrupowania w 1928 r. Stefania Zahorska, choć oglądała kompozycje rozegrane w wąskich, ciemnych tonacjach chromatycznych, zapożyczonych od mistrzów holenderskich. „Profesor Pruszkowski dał [...] uczniom swoim jedną bezcenną rzecz: wszczepił w nich dążenie do poszukiwań kolorystycznych, pragnienie i tęsknotę barwy” – sugerowała krytyczka<sup>441</sup>.

Il. 524. Jan Wydra, *Chrystus i miasto*, 1925

Il. 525. Bernard Frydrysiak, *Babka z mózdzierzem*, 1935

Il. 526. Jan Zamoyski, *Wylażący z ramy*, 1927

Recenzując wystawę „lukaszowców” urządzoną w 1932 r., Tytus Czyżewski również dostrzegł daleko idące metamorfozy w stylistyce większości członków bractwa: „Były tam jeszcze z rzadka na niektórej ścianie jakieś pomarszczone babki z precyzyjnie wymalowanymi dziurkami w nosie, które można oglądać tylko przez lupę i jacyś staruszkowie ‘»zdjęcie« prosto z natury w stylu Bułhaka. Ale przeważnie były tam tylko modernizmy<sup>442</sup>. Zaskakujące w kontekście sztuki konfraterni użycie terminu „modernizmy” było zapewne związane z coraz śmielej ujawnianą przez neorealistów wrażliwością na kolor i nasilającym się zamiłowaniem do różnicowania i wzbogacania faktur. W 1934 r., będąc pod wrażeniem plastycznych walorów niektórych płócien „pruszkowiaków” ekspozowanych na Wystawie Pięciu Stowarzyszeń (1933), ten apologeta malarstwa francuskiego uznał, nieco demagogicznie, że na ich twórczość wywarli wpływ reprezentujący środowisko École de Paris Chaïm Soutine i Pinchus Krémègne<sup>443</sup>. Ekspresjonistyczne malarstwo Soutine’a i idącego jego tropem Krémègne’a, malarstwo śmiało deformujące obserwowalną rzeczywistość, oparte na chromatycznych dysonansach i wydatnych impastach, nie oddziało jednak na uczniów Pruszkowskiego, nawet na tych, którzy jak Cybis i Linke zaadaptowali poetykę groteski.

---

<sup>440</sup> Ibidem, s. 53

<sup>441</sup> Zahorska, *Bractwo Św. Łukasza*, s. 13.

<sup>442</sup> Czyżewski, *List z Warszawy*, „Głos Plastyków” 1932, nr 2, s. 30.

<sup>443</sup> Idem, *Po wystawie pięciu stowarzyszeń*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 1, s. 4; *Katalog Wystawy Związku 5 Stowarzyszeń Artystycznych: Bractwa Św. Łukasza, Formy, Grupy z Ładu, Rytu, Szkoły Warszawskiej*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933.

Pozornie paradoksalna w stosunku do założeń estetycznych Pruszkowskiego, odrzucającego nadmiar intelektualizmu w sztuce, wydaje się reakcja Mieczysława Sterlinga, który w specyficznym autotelizmie sztuki „lukaszowców” wyczuł pierwiastek sztuczności. Sterling zauważył, że: „istnieje niepokojący intelektualizm, który wszystkie rzeczy i wszystkich ludzi u Cybisa, Gotarda, Zamoyskiego, Podoskiego, Wdowiszewskiego przetwarza na momenty laboratoryjne. Przeraza w nich życie sztuczne [...] fantomy ludzi i rzeczy, niepokojące plastyką rzeczywistości, dokładnością stylizacji, dokładnością interpretacji w linii, w chropowatości czy w gładkości materii, męczące prawdą imitacji – sztuka wiodąca w ślepą uliczkę doskonałości”<sup>444</sup>. W istocie rzeczy tkwiący w sztuce niektórych „pruszkowiaków” pierwiastek autotematyzmu sprowadzał się, dzięki strategii parafrazy, do opowiadania o sztuce samej, o jej wielowiekowym dziedzictwie i konwencjach obrazowania, o nieskończonych możliwościach wykorzystywania kulturowej spuścizny Europy. Elementy pastiszu i persyflażu w kompozycjach członków Szkoły Warszawskiej analizował Wallis, podkreślając gawędziarski, satyryczny i groteskowy ton prac Michała Byliny, Władysława Kocha, Teresy Roszkowskiej i Jadwigi Przeradzkiej, artystów swobodnie nawiązujących do różnych idiomów sztuki XVI w.<sup>445</sup> Choć wiele dzieliło bukoliczno-groteskowe, nasycone Brueglowskimi reminiscencjami kompozycje Roszkowskiej<sup>446</sup> od sztuki Wojciecha Linkego, zakorzenionej w dziewiętnastowiecznym symbolizmie, fantasmagorycznej i drapieżnej w wyrazie, to obie formuły obrazowania mieściły się w granicach „realizmu szlchetnego”, nurtu pobudzającego, jak widać, rozbieżne konotacje.

---

<sup>444</sup>Sterling, *Bractwo św. Łukasza*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 7, s. 5.

<sup>445</sup>Wallis, *Szkoła Warszawska*, „Robotnik” 1931, nr 48, s. 2.

<sup>446</sup>Teresa Roszkowska należała do grona najbardziej oryginalnych interpretatorek założeń neorealizmu. W okresie studiów artystka zaczęła malować temperą, co określiło charakter całej jej twórczości. Zgodnie z programem nauczania Pruszkowskiego i zasadami Szkoły Warszawskiej, do której należała, dążyła do perfekcji warsztatowej, naśladowując techniki średniowiecznego i renesansowego malarstwa cechowego. Znamienią dla malowanych przez Roszkowską w Kazimierzu i Szlembarku pejzaży była rozległa przestrzeń uchwycona z lotu ptaka, której iluzyjną głębię budują kulisowo zachodzące na siebie plany kompozycyjne. Znalazła tu wyraz „prymitywizująca” stylizacja odwołująca się do piętnasto- i szesnastowiecznego malarstwa, zaakcentowana groteskowym traktowaniem stłoczonych sylwetek ludzkich przywołującym z pamięci płótna Pietera Bruegela starszego (*Karuzela*, 1933). Wielobarwną substancję malarską tworzą tu gęste, drobne uderzenia pędzla; grę zmatowiałych barw dynamizują efekty fakturowe (*Uliczka w Neapolu*, 1936). Komponowane starannie przez Roszkowską sceny rodzajowe ożywiają zwykle narracyjny wątek, zabawna anegdota lub kilka symultanicznie rozgrywających się – jak u Bruegela – prozaicznych zdarzeń; są to epizody z jarmarków, targów, odpustów (*Odpust w Ostrogu*, 1934), pikników (*Sielanka*, 1936) i polowań (*Polowanie*, 1931). Uproszczenie i deformacja kształtów graniczy tu z groteską, konwencja pastiszu i parafrazy dawnych wzorów daje wyraz kpiarskiemu przyrzuceniu oka bądź ewokuje liryczny nastrój (*Kołyśanka*, 1938). Bogactwo szczegółów cechowało także dekoracyjnie zakomponowane martwe natury Roszkowskiej, szczególnie wybujałe bukiety kwiatów w wazonach ułożone z finezją siedemnastowiecznych mistrzów holenderskich (*Teresa Roszkowska. Wystawa zorganizowana z okazji 55-lecia pracy twórczej. Malarstwo, scenografia*, kat. wyst., CBWA „Zachęta”, Warszawa 1983).

W 1935 r. Wallistak pisał o reklamach projektowanych przez Edwarda Manteuffla i Antoniego Wajwóda (Manteuffel uczęszczał przez jakiś czas do pracowni Pruszkowskiego) na witrynę „Wiadomości Literackich” i dla Centralnej Wytwórni Uzbrojenia:

Dwa rysy chciałbym [...] szczególnie podkreślić w kompozycjach Manteuffla i Wajwóda. Najpierw ich subtelne poczucie wartości fakturowych stosowanych materiałów – papieru, blachy, szkła. W poszukiwaniu oryginalnych efektów tego rodzaju wprowadzają oni do swych kompozycji coraz nowe materiały – prasowaną tekturę, tiul, celofan, dur-aluminium. Po wtóre, ich pełen humoru, z lekką ironicznym stosunek do sztuki wieków minionych. Wywołują, w związku z poruszonymi przez nich tematami, elementy sztuki dawnej, ujmując jakiś portret siedemnastowieczny w sutą barokową ramę lub komponując biedermeierowską laurkę z kwiatami, nie tylko upraszczają oni i schematyzują, ale również przedrzeźniają oni i parodiują, zamiast rekonstrukcji dają trawestację i persyflaż<sup>447</sup>.

Il. 527. Eugeniusz Arct, *Centrum Kazimierza*, 1927

Il. 528. Bolesław Baake, *Widok Helu z łodziami*, 1929-1939

Rozmaitość indywidualnych stylistyk w malarstwie „pruszkowiaków” skonstatował dobitnie w 1936 r. Stanisław Rogoyski, dzieląc artystów na swoiste frakcje, niezależnie od formalnej przynależności do poszczególnych ugrupowań<sup>448</sup>. Krytyk wyróżnił malarzy o wyostrozonym zmyśle kolorystycznym (Arct, Jędrzejewski, Jerzy Jełowicki, Baake, Aleksander Sołtan), na przeciwnym zaś biegunie usytuował twórców o szczególnej predylekcji do linearyzmu, wyrazistego kształtu plastycznego, ascetycznej kolorystyki i zintensyfikowanej ekspresyjności (Cybis, Michalak, Gotard, Płużański, Kubicki). Wyodrębnił ponadto „grupę środka”, łączącą wysmakowaną kolorystykę ze zwartością wyobrażonych form (bracia Seidenbeutelowie, Kanarek, Bartoszewicz, Jan Betley, Koch, Łyżwański), „paseistów” – „rzemieślników” hołdujących sztuce dawnych mistrzów (Frydrysiak, Bylina, Wilczyńska, Kokoszko), oraz „dzikich” – indywidualistów trudnych do zaklasyfikowania (Roszkowska, Szymański, Zielenkiewicz). Ta różnorodność artystycznych postaw i manier, rozwijała się pod czujnym okiem Pruszkowskiego oczekującego od swych uczniów takiego „zanurzenia w tradycji”, które pozwala wykreować idiosynkratyczne idiomy realizmu. Spróbujmy więc wskazać w spuściźnie „pruszkowiaków” egzemplifikację jego aspiracji,

<sup>447</sup> Wallis, *Sztuka bez nazwy*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 6, s. 6.

<sup>448</sup> Stanisław Rogoyski, *Malarstwo na Salonie Bloku Z.A.P.*, „Plastyka” 1936, nr 3-4, s. 235- 258.

pamiętając, że każda próba klasyfikacji wychowanków profesora, dzielenia ich na frakcje i podgrupy, abstrahując od formalnej przynależności do kolejnych ugrupowań, będzie arbitralna i możliwa do zakwestionowania. Skupmy się na paru przykładach twórczej reinterpretacji sztuki dawnych mistrzów, na pracach najbardziej kreatywnych „stylizatorów i synkretystów”, by użyć frazy wprowadzonej przez Joannę Pollakównę<sup>449</sup>.

Il. 529. Efraim Seidenbeutel, *Widok z okna*, przed 1934

Il. 530. Antoni Łyżwański, *Kawiarenka w porcie francuskim*, 1936

Il. 531. Włodzimierz Bartoszewicz, *Pejzaż z okna*, 1933

Il. 532. Teresa Roszkowska, *Barany*, 1936

„Cybis B. przeszedł ogromną ewolucję, od twardego, niemal nieubłaganego realizmu stopniowo przekształcił się w syntetyka wyrazu. Rysunkowy umiar, cicha gama pięknych szarych kolorów” – chwalił swego ucznia w 1932 r. Pruszkowski<sup>450</sup>.

Il. 533. Bolesław Cybis, *Portret męski*

Il. 534. Bolesław Cybis, *Portret kobiety*, 1934

Il. 535. Bolesław Cybis, *Stefa*, ok. 1927

Il. 536. Bolesław Cybis, *Toaleta*, 1928

---

<sup>449</sup> Joanna Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982, s. 60.

<sup>450</sup> Pruszkowski, *Wariacje na temat Bractwa św. Łukasza*, „Kultura” 1932, nr 6, s. 4. Urodzony na Krymie, Bolesław Cybis kształcił się do 1918 r. w Szkole Sztuk Pięknych w Charkowie; w okresie tym związał się z kubo-futurystyczną awangardą, co znalazło odzwierciedlenie w postkubistycznych kompozycjach o nieciąglej, arbitralnie budowanej przestrzeni obrazowej i płaskich niczym kartonowe kulisy, zgeometryzowanych formach. O asymilacji sztuki Fernanda Légera świadczyły z kolei obrazy o groteskowym wydźwięku, których strukturę tworzyły addytywnie dodające się cylindryczne kształty. Karykaturalna deformacja cechowała także rysunki, jakie wykonywał Cybis po opuszczeniu Charkowa, w czasie swego pobytu w Stambule (1920-1923). Postacie manekinów, które zaludniły kompozycje rysowane przez artystę najczęściej sangwiną, po osiedleniu się w Polsce, dawały wyraz nowemu ukierunkowaniu zainteresowań w stronę malarstwa metafizycznego. Tłem tych ewokujących nadrealną poetykę przedstawień stały się pejzaże z Kazimierza nad Wisłą. Studia w pracowni Pruszkowskiego (1923-1926) były przełomowym okresem w kształtowaniu się postawy twórczej Cybisa. Jako członek Bractwa św. Łukasza artysta zaczął poszukiwać twórczych bodźców w sztuce muzealnej. Werystyczne ujęcie cechowało wykonane w tym okresie portrety, odsyłające do norm siedemnastowiecznego realizmu holenderskiego (*Stary Żyd*, ok. 1925). Najsilniejszych impulsów dostarczyła Cybisowi jednak tradycja wczesnego renesansu, obrazy mistrzów sienneńskich i florenckich (*Portret żony*, ok. 1925). Tradycjonalistyczna postawa artysty przejawiała się także w stylizowanych według szesnastowiecznych wzorów wizerunkach łowiczek (cykl *Typy łowicze*, 1925-1926). Pod koniec lat 20. pogłębiła się niepokojąca ekspresja obrazów Cybisa; proporcje postaci uległy uwysmukleniu zgodnie z kanonem szesnastowiecznego malarstwa niemieckiego; ekspresja twarzy modeli stała się bardziej wyrazista i zbliżona do portretów dawnych Flamandów, a opustoszałe wnętrza nabrały nadrealnego charakteru (*Staruszka*, ok. 1927). Parafrazy i pastisze dawnych konwencji przedstawieniowych nabrały bardziej wyrafinowanego charakteru, stały się integralnym elementem niepowtarzalnego stylu artysty (*Macierzyństwo*, 1926; Anna Prugar-Myślik (red.), *Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002).

Potwierdzeniem tej metamorfozy był obraz *Toaleta* (1928). Tą wykonaną w dwóch wersjach kompozycję nietrudno zestawić z dziełami renesansu, co znamienne, zarówno włoskiego, jak i flamandzkiego. Włoski jest tu kompozycyjny schemat z umieszczonym w tle oknem otwierającym się na pejzaż, flamandzkiego pochodzenia jest zaś modelunek karnacji protagonistki wyobrażonej sceny; włoską genealogię ma też motyw kobiecej toalety czy adoracji własnej urody przed lustrem. Śledząc intertekstualne relacje, można przywołać namalowany przez Giovanniego Belliniego wizerunek nagiej kobiety oglądającej swą fryzurę w dwóch lustrach (*Toaleta młodej kobiety*, 1515), a także wykorzystujący motyw dwóch zwierciadeł obraz Tycjana *Młoda kobieta przy toalecie* (1512-1515). W pastiszu Cybisa dorodna wenecka mieszcza/kurtyzana przeobraziła się w na wpół obnażoną nastolatkę, która ignoruje ustawione na stoliku lustro, wpatrując się prowokacyjnie w widza. Lustro pełni tu jedynie funkcję akcesorium toalety, podobnie jak ustawione na pierwszoplanowej ławie przybory – kubek, spodek i szczoteczka do zębów, przedmioty o wyczelowanych konturach i starannym modelunku walorowym (to odmieniona wersja renesansowego parapetu z atrybutami osoby portretowanej). Rozłożone uda modelki przykrywa wprawdzie prześcieradło, lecz jego podwinięty rąbek odsłania częściowo łono dziewczyny. To niedopowiedzenie pogłębia ewokowany w obrazie ton erotyzmu; aurę młodocianej seksualności intensyfikuje leżąca obok lustra podwiązka. Samozadowolenie dojrzałych włoskich piękności, kult idealnego piękna i przekazywana zarazem przez włoskich mistrzów nauka o ludzkiej próżności, ustąpiły w Cybisowym wariacie wyzwaniu rzuconemu widzowi przez „nimfetkę” o natarczywym, hipnotycznym spojrzeniu. Jej psychiczne odrętwienie wydaje się odbierać moc barwom ascetycznego wnętrza – zetłałym, zamkniętym biegunami czerni i modulowanej szarością bieli. Szaro-różowa tonacja chromatyczna pejzażowego wycinka za oknem, podobnie jak silna geometryzacja i syntetyzacja architektonicznych brył, sprawiają, że wydaje się on czymś odrealnionym, sztucznym, kolejnym rekwizytem w mrocznym pokoju o zawężonej przestrzeni. Ten prześwit na oblaną dziennym światłem ulicę stanowi jednocześnie kolorystyczny równoważnik dla bieli prześcieradła i serwety, wysuniętej na pierwszy plan kadru. Pogłębiając iluzyjnie (choć w niewielkim stopniu) wewnątrzobrazową przestrzeń, pełni on funkcję podobną do wypukłego zwierciadła w Tycjanowskiej kompozycji, w którym widoczna jest nie tylko wenecka piękność, ale także fragment wnętrza z rozświetlonym otworem okiennym. Zredukowana do zimnych tonów kolorystyka i wyostroszony linearyzm form wywołują w obrazie Cybisa wrażenie chłodu, a jednorodna niemal czerń ścian wydaje się wchłaniać światło,

wypreparowując wnętrze z powietrza<sup>451</sup>. Tocząca się w międzyobrazowym dialogu gra inwersji i analogii przeobraża renesansowy kult cielesnego piękna w emblemat beznamiętnej młodocianej seksualności.

Il. 537. Bolesław Cybis, *Gazeciarka*, ok. 1935-1937

Il. 538. Bolesław Cybis, *Primavera*, 1936

Cybis nasilił z czasem ton groteski, zintensyfikował nastrój wewnętrznego napięcia i niepokojącego zawieszenia w swym obrazowaniu (*Portret kobiety w kapeluszu*, ok. 1930; *Gazeciarka*, 1935-1936). Taką specyficzną aurę ewokuje *Primavera* (1936), obraz noszący tytuł identyczny z arcydziełem Sandra Botticellego z 1482 r. Sam Pruszkowski docenił deformującą stylizację Cybisowej *Primavery*, uchwycił emanującą z dzieła nadrealną poetykę: „Niesamowitością obrazu jest lekka pokraczność figury *Primavery* oraz kolorowe kwiateczki zasypujące obraz bez uwagi na fizyczną logikę ich umieszczenia w obrazie” – zauważył trafnie<sup>452</sup>. Prawa logiki nie obowiązują również w Botticellowskiej *Primaverze* – w należącym do *Wenus Edenie*, gdzie obok rozbrojonego Marsa tańczą trzy gracje, Zefir chwyta w objęcia wydychającą rośliny nimfę Chloris, a Flora rozsiewa naręczą kwiatów, sięgając w fałdy sukni równie kwiecistej jak łąka pod jej stopami. Polatujące wokół młodocianej „figury” wiosny kwiatki w kompozycji Cybisa wydają się lewitować w próżni, odsyłając do innego jeszcze arcydzieła Botticellego – *Narodzin Wenus* (1482-1485); tu kwietne płatki rozdmuchują bogowie wiatru – Zefir i Auster. Na tym kończą się analogie. Główna protagonistka Cybisowego przedstawienia – wychudzona, ascetyczna *Primavera* – jawi się bowiem jako antyteza klasycznego kanonu piękna, którego ucieleśnieniem jest Botticellowska *Wenus*. Unoszona przez fale muszla, na której zrodzona z morskiej piany bogini miłości przypląwa w dziele Botticellego do brzegu, przeobrażona została przez Cybisa w blaszaną miskę, źródłem wody zaś stał się zwykły dzbanek, który zastąpił morską toń. Grę antynomii w międzyobrazowym dialogu można ciągnąć dalej – zwiewną, wzorzystą tkaninę, którą służebna okryje ramiona *Wenus*, Cybis zredukował do zawieszonych przy lusterku wstążki, a rozciągnięte, niedbale opuszczone skarpety dziewczynki sprowadził do antytezy elegancji i dekoracyjności renesansowych pierwowzorów.

il. 539. Balthus, *Alicja w lustrze*, 1933

<sup>451</sup>W ramach relacji międzyobrazowych można *Toaletę* Cybisa zestawić z aktami malowanymi przez protagonistów Nowej Rzeczowości. Jednym z przykładów może być *Mädchenakt vor dem Spiegel* (1926) Georga Schrimpfa.

<sup>452</sup>Pruszkowski, *Salon plastyków w IPS-ie (Słowo o każdym malarzu) II*, s. 3.

Czemu służy wykreowany przez Cybisa pastisz? Czy przewrotnie wprowadzone i umiejętnie scalone, „cytaty” z obrazów Botticellogo ukierunkowują skojarzenia ku erotycznej inicjacji, która stanie się udziałem Primavera? Blisko spokrewnione z Primaverą były nimfetki Balthusa, zazwyczaj jednak znacznie bardziej prowokacyjnie upozowane<sup>453</sup>. Podobną do obrazu Cybisa kompozycję i aranżację wnętrza, w którym stoi czesząca włosy naga dziewczynka, ma Balthusowy obraz *Alice im Spiegel* (1933). W szklistych źrenicach Alicji, niczym w kocim spojrzeniu, czai się drapieżność i tajemnica. Primavera Cybisa natomiast jest demonstracyjnie aseksualna i skupiona na banalnej czynności rozczesywania włosów. A może jest to przygotowanie do rytuału wtajemniczenia? Emanująca chłodem, ignorująca swe lustrzane odbicie, niemal uprzedmiotowiona, Primavera wydaje się projektować marzenie o rzeczywistości odmiennej od tej, która ją otacza – siermiężnej, ubogiej i smutnej; ta projekcja materializuje się w subtelnym, wielobarwnym płatkach kwiatowych, jakby uwolnionych z płaszczyzny zszarzałej tapety. Psychiczną izolację i stłumione emocje dziewczynki podkreśla słomkowe pasmo włosów przesłaniające połowę jej twarzy.

## II. 540. Jan Gotard, *Pasjans*, ok. 1931

Artystą, który z determinacją reaktywował przedstawieniowe konwencje minionych epok, zanim przewyciężył stadium emulacji, był Jan Gotard. W środowisku „pruszkowiaków” wyróżniało go upodobanie do mizerializmu i skłonność do groteski. Jego specyficzne predyspozycje artystyczne podkreślał sam Pruszkowski, pisząc w 1932 r.: „Gotard zaczął od dzieci w trumienkach. Dziś [...] maluje wizerunki ludzi starszych, rzadziej w średnim wieku. Precyzja wykonania szczegółów zbliża go do Prousta, jako do odpowiednika w literaturze. W rezultacie osiąga efekt daleki od naturalizmu [...] Gotard jest, moim zdaniem, nowym rodzajem modernisty”<sup>454</sup>. Jednak już cztery lata później Pruszkowski dostrzegł nadmierne przywiązanie artysty do raz wypracowanej stylistyki<sup>455</sup>. Opinia mentora nie odzwierciedlała jednak zachodzących w sztuce wychowanka przeobrażeń, niezbyt radykalnych, ale konsekwentnych<sup>456</sup>.

---

<sup>453</sup>Primavera to najczęściej analizowany obraz Cybisa, w którym badacze wskazują analogie ze sztuką *Neue Sachlichkeit* (Teresa Grzybkowska, *Bolesław Cybis w kręgu europejskich inspiracji. Od nowej rzeczowości do Balthusa*, w: Prugar-Myślik (red.), *Bolesław Cybis 1895-1957*, s. 37-41).

<sup>454</sup>Pruszkowski, *Wariacje na temat Bractwa św. Łukasza*, s. 4.

<sup>455</sup>Idem, *Salon plastyków w IPS-ie (Słowno o każdym malarzu) II*, s. 3.

<sup>456</sup>W malarstwie Jana Gotarda dominowała sztuka portretowa. W jego wczesnych obrazach, odwołujących się do mistrzów Europy Północnej, postać ludzka ujęta była w sposób naturalistyczny; weryzm zasadzał się na precyzyjnym rysunku, rzeźbiarskim traktowaniu formy i iluzyjnym oddaniu szczegółów. Do konwencji obrazowania



## II. 541. Jan Gotard, *Bajka o Kopciuszk*, 1937

Odwołując się do tradycji malarstwa Hiëronymusa Boscha i Pietera Bruegla starszego, wykreował Gotard jedną z najbardziej zagadkowych w dziejach polskiego malarstwa, trudnych do odkodowania kompozycji fantastyczno-groteskowych, *Bajkę o Kopciuszk* (1937)<sup>457</sup>. Można założyć, podobnie jak w przypadku *Primavery* Cybisa, że artysta umiejętnie zsyntetyzował „cytaty” czerpane z kilku źródeł – szczególnie obrazu Bruegla *Szalona Małgorzata* (1562) i *Wozu z sianem* Boscha (1500-1502). *Duelle Griet* to apokaliptyczna wizja wojny, destrukcji i grabieży, to alegoria herezji i przemocy, ludzkiej chciwości i pożądliwości<sup>458</sup>. Ubrojona w miecz i nóż, ubrana w żelazny napierśnik Małgorzata ugina się pod ciężarem łupu, krocząc ku piekielnym bramom; za nią rozciąga się wojenna pożoga, wokół czają się zapożyczone z obrazów Boscha monstra. Boschowski tryptyk *Wóz z sianem* to z kolei obraz ludzkich grzechów, emblemat występków i wad; demony ciągnące w piekielne czeluści wóz symbolizujący ziemskie przyjemności, wraz z towarzyszącym mu orszakiem ludzi żądnych doczesnych uciech, bogactw i zaszczytów, zaświadcza o cenie, jaką trzeba zapłacić za niegodziwość<sup>459</sup>. Jak przetransponował Gotard te katastroficzne wizje dwóch wielkich moralistów? Podobnie jak mistrzowie północnego renesansu, zmanipulował wzajemne proporcje ludzkich i hybrydycznych figur, kreując nadrealną przestrzeń marzenia sennego. W ogołocony niemal całkowicie z roślinności pejzaż wpisał wieloepizodyczną scenę o porwanej narracji. W wyblakłym od upału krajobrazie dominuje, zepchnięty na brzeg kadru, spłowiwały dach domostwa, na którym

---

szesnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego i siedemnastowiecznych małych mistrzów holenderskich nawiązywało groteskowe przerysowanie rysów fizjonomicznych, póz i gestów modeli (*Pijak*, 1929). Plastyczny modelunek i ostre, boczne oświetlenie wydobywające formy z ciemnego tła wywodziły się z malarstwa włoskich *caravaggionistów*. Gotard zdradzał specyficzne zamiłowanie do przedstawiania starości i brzydoty. Innym obszarem tradycji artystycznej, w którym można poszukiwać interpretacyjnego kontekstu dla prac Gotarda, było malarstwo Velázquez (kompozycyjne zbieżności można wskazać między Gotardowską *Znachorką* [ok. 1933] i obrazem Velázquez *Stara kucharka* [1618]), a także dzieła Rembrandta i Vermeera. Około 1932 r. w sztuce artysty nastąpiło rozluźnienie rysunkowej dyscypliny na rzecz rozmycia konturów przez swoiste *sfumato* (*Madonna Kazimierska*, ok. 1935). Twarze portretowanych postaci zachowały wówczas wyrazistą ekspresję; rozjaśnieniu uległo tło, perfekcję osiągnęła imitacja fakturalnego zróżnicowania przedmiotów (*Znachorka*). Malarstwo artysty ewoluowało w kierunku rozjaśniania i rozszerzania barwnego spektrum. Portrety dawały wyraz wnikliwemu studium psychologicznemu modelu (*Portret dziewczynki z warkoczem*, 1940). Mistrzostwo warsztatowe osiągnął Gotard w zakresie rysunku, bezbłędnie opisując kształty, często groteskowo zdeformowane, linią ostrą i ciągłą bądź gęsto sfalowaną, skłębioną, tworzącą efekt migotliwości materii i gry światłocienia (Anna Turowicz, Waldemar Odorowski (oprac.), *Na granicy światów. Katalog wystawy twórczości Jana Gotarda 1898-1943*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2006).

<sup>457</sup> Tomasz Gryglewicz, *Ikoniczne „Bajki o Kopciuszk” Jana Gotarda*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, nr 1, s. 41-46.

<sup>458</sup> David Bianco, *Bruegel*, Warszawa 2006, s. 52.

<sup>459</sup> Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*, Warszawa 2011, s. 647-648.

rozkraczony bocian unosi w dziobie noworodka. Do zabudowań zbliża się z ogromną postacią kobiety, która kroczy zamasyście, zadzierając suknię, za wypełnionym po brzegi domowymi utensyliami wozem; miniaturowy woźnica, stojący na szczycie przekrytego plandeką ładunku, wymachuje energicznie batem; jedno z kół z wielkim trudem popycha mały pomocnik próbujący odciążyć wychudłego konia. Od palącego, odbierającego barwom moc słońca nie chroni miniaturowa parasolka, którą kobieta trzyma nad głową; drzenie gorącego powietrza przeobraża się w delikatne sfumato zacierające kontury form. Ten odrealniony świat wypełniają inni jeszcze, niepołączeni nicią interakcji protagoniści: wylegująca się lubieżnie, na wpół obnażona kobieta z przesłoniętą poduszką głową, do której podpełza nagie niemowlę, i druga, trzymająca przeskalowany syfon, tkwiąca w zbitym z desek, prowizorycznym kramie, który otacza łukiem kamienna ruina; obok krzyczący potężnie, półnagi chłopiec, trzymający w ręku przyrodzenie (czy woda z syfonu ma schłodzić jego seksualną ekstazę?) i towarzyszący mu szczeniak, rozleniwiony upałem; dalej bezzębny starzec z drewnianą nogą, który traci równowagę, próbując trafić tyczką w umocowaną na zwichrowanym słupie bańkę-dzwon, a zarazem wskazuje, niczym wewnątrzobrazowy narrator, polatującą banderolę z tytułem obrazu, podtrzymywaną przez dwa bezskrzydłe „putta” w trzewikach; na pierwszym planie dwie monstualne, Boschowskie postaci staczające zacięty pojedynek; a – obok nich – filigranowa figurka dziewczynki z kulistym dzbanem, ssąca palec i wpatrzona w leżącą na drugim brzegu pociemniałego bajorka miniaturową koronę – tytułowy Kopciuszek śniący swe marzenie o przyszłości (?). Zdumienie, jakie wywołuje ta oniryczna wizja, której bohaterowie wydają się zamknięci w osobnych, niewidzialnych kapsułach swej egzystencji, wycisza moralizatorski ton obrazu. *Bajka o Kopciuszku*, postrzegana jako sfera wypartych lęków i stłumionych pragnień, intryguje, pobudzając namysł nad szansą spełnienia marzeń o szczęściu, o zasobnym domu i erotycznych rozkoszach; przypomina o cudownym początku i marnym końcu doczesnego bytu.

## II. 542. Jeremi Kubicki, *Grajkowie*

Diametralnie odmienną od Gotarda stylistykę wypracował Jeremi Kubicki. „Rodzaj Kubickiego powstał w momencie wielkiego głodu piękna, które by zawierało w sobie jednocześnie kolor, temat, dowcip i wyraźną formę. Kubicki odpowiedział na powstałą potrzebę. Tym się tłumaczy niezwykle powodzenie, jakim się cieszył” – pisał Pruszkowski po samobójczej śmierci artysty w 1938 r.<sup>460</sup>. Kubicki sprostał wyzwaniom, jakie stawiali sobie neorealiści okresu międzywojennego, w jedyny w swoim rodzaju sposób, stając się artystą

---

<sup>460</sup>Pruszkowski, *Rozważania plastyczne. Ś.p. Jeremi Kubicki*, „Gazeta Polska” 1938, nr 340, s. 5.

„osobnym”, a zarazem eklektykiem i synkretystą<sup>461</sup>. Idiosynkratyczny aspekt jego sztuki, dar tworzenia nowych wartości estetycznych na podstawie dawnych konwencji artystycznych doceniono w pełni w Paryżu, gdzie eksponowane w 1937 r. na międzynarodowej wystawie *Sztuka i technika w życiu współczesnym panneau dekoracyjne Zdrojowiska polskie* nagrodzono Grand Prix<sup>462</sup>. Był to niewątpliwie największy sukces, jaki zdołał osiągnąć w swej zbyt krótkiej karierze artystycznej Kubicki, choć już wcześniej, w 1935 r. zyskał uznanie za *panneau Życie kobiety* i serię kompozycji *Cztery pory roku* zdobiących „salon dla pań” na transatlantyku „Piłsudski” oraz za dekorację pokoju dla dzieci na transatlantyku „Batory”, a nieco później, w 1938 r. zdobył wraz z architektem Janem Bogusławskim dwie nagrody w konkursie na wnętrza polskiego pawilonu mającego reprezentować Polskę na wystawie światowej 1939 r. w Nowym Jorku<sup>463</sup>.

## II. 543. Jeremi Kubicki. Panneau dekoracyjne *Wiosna*, m/s „Piłsudski”, salon pań

Uwagę krytyki i publiczności przyciągnęły też *panneaux* zdobiące warszawski sklep firmy E. Wedel przy ulicy Szpitalnej. Dopełnione Tuwimowskimi wierszami malowidła Kubickiego (znane dziś jedynie z fotografii) opowiadały dowcipnie dzieje czekolady. „Są tam ukazane niebezpieczeństwa grożące śmiałym żeglarzom transportującym „choco”, i podboje

---

<sup>461</sup> Edukację artystyczną rozpoczął Kubicki w Instytucie Sztuk Plastycznych w Warszawie u Stanisława Rzeckiego i Wacława Borowskiego. W 1929 r. podjął studia w warszawskiej SSP pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego, które ukończył w 1935 r. Około 1936 r. wstąpił do Bractwa św. Łukasza; uczestniczył w ekspozycjach grupy, m.in. w jubileuszowej wystawie w warszawskim IPS w 1938 r. Swe prace prezentował na Salonach IPS i Bloku ZAP, a także na Wystawie Sztuki z okazji X Olimpiady w Los Angeles (1932), Wystawie Sztuki z okazji XI Olimpiady w Berlinie (1936) oraz na Międzynarodowej Wystawie *Sztuka i technika* w Paryżu (1937). Uczestniczył ponadto w zbiorowych ekspozycjach w Raperswilu (1936), Amsterdamie (1936), Genewie (1937), Belgradzie (1937), Budapeszcie (1938) i Pittsburgu (1938). Wraz z konfraternią „Łukaszowców” namalował siedem obrazów historycznych eksponowanych w 1939 r. na wystawie światowej w Nowym Jorku. Jego prace pokazywane były również na wystawach Bloku Artystów Plastików w Sztokholmie, Londynie i kilku ośrodkach angielskich (1939-1940).

<sup>462</sup> Synkretyczny rys, a zarazem oryginalny charakter formalny miała też rzeźba Franciszka Masiaka, *Polonia Restituta*, która wieńczyła kopułę pawilonu polskiego na paryskiej wystawie (Anna M. Drexlerowa, Andrzej K. Olszewski, *Paryż 1937*, w: idem, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851-2000*, Warszawa 2005, s. 230; Olszewski, *Polska na Paryskiej Exposition Internationale Arts et Technique Dans la Vie Moderne w 1937 roku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, nr 48, s. 81-103; idem, *Polska na wystawie Paryskiej w 1937 roku*, w: Mieczysław Morka, Piotr Paszkiewicz (red.), *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, t. 1, Warszawa 1993, s. 384-386; Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzies*. 252-253). *Polonia* Masiaka swą smukłą, uproszczoną sylwetą, zrytmizowaniem fałdów szat i pasm włosów, odsyłała do archaicznej rzeźby greckiej z jednej strony, z drugiej zaś do dekoracyjności klasycyzujących dzieł z kręgu polskiego Rytmu. Zwycięski gest jej wzniesionych rąk dopełniała symbolika monumentalnych posągów siedmiu wielkich Polaków ustawionych w Rotundzie Honorowej polskiego pawilonu (Stanisław Brukalski, Bohdan Pniewski): Bolesława Chrobrego (Zofia Trzczińska-Kamińska), Władysława Jagiełły (Józef Below), Mikołaja Kopernika (Xawery Dunikowski), Tadeusza Kościuszki (Franciszek Strynkiewicz), Adama Mickiewicza (Józef Below), Fryderyka Chopina (Alfons Karny) i marszałka Piłsudskiego (Tadeusz Breyer). Postacie dwóch wielkich wodzów, którzy ustanowili i umocnili granice suwerennego państwa polskiego, ujmowały klamrą szereg figur Polaków o międzynarodowej reputacji.

<sup>463</sup> Kubicki i Bogusławski otrzymali pierwszą nagrodę za projekt gabinetu posła i drugą nagrodę za projekt pokoju mieszkalnego.

czekoladowych okolic, i porty wyładunkowe, i plantacje, i ogrody, i filiżanki, i pijących; [...] Prześliczne suknie w kolorowe i czarne paski czy kropki, i kapelusiki, i konie pseudoklasyczne, i rekiny, i fale” – opisywał dekoracyjne kompozycje Pruszkowski<sup>464</sup>.

Il. 544. Jeremi Kubicki, *Dzieje czekolady*, 2 ilustracje, sklep Wedla przy ul. Szpitalnej

Il. 545. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, 1937

Il. 546. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment

Il. 547. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment

Uznanie zapewnił Kubickiemu fakt, iż wyznawaną przez „pruszkowiaków” zasadę artystycznego eklektyzmu realizował, jako jeden z nielicznych, w sposób twórczy. Artysta parafrazował postacie z obrazów Botticellego i młodego Tycjana, odtwarzał aurę rokokowych *fêtes champêtres* i wdzięk dam z idyllicznych scen Watteau, François Bouchera i Fragonarda. Kreując rozległą przestrzeń wewnątrzobrazową o spiętrzonych planach, sięgał do malarstwa niemieckich mistrzów renesansu, a także do wyrafinowanych deseni japońskich parawanów. Z alegoryczno-moralizatorskiej sztuki Pietera Bruegla starszego zapożyczył koncepcję narracji plastycznej, tworząc wielowątkowe opowieści malarskie, nanizując na meandrycznie wijącą się nić swych wielkoformatowych kompozycji kolejne epizody rodzajowe. Wszystkie te idiomy obrazowania, parafrazy, pastisze i trawestacje, potrafił stopić w jednorodną wizję malarską, całość pozbawioną jakichkolwiek „szwów” pomiędzy odniesieniami do rozmaitych konwencji artystycznych, stylów i epok. Misternie skonstruowana przestrzeń obrazowa, ów pejzaż „idealny” Kubickiego nie razi sztucznością; przeciwnie, zachwyca dekoratywnością i ogromem, mistrzowskim nawiązaniem do średniowiecznej idei pejzażu „kosmicznego”, wszechogarniającego, absolutnego. Ukazana rzeczywistość, choć podporządkowana stylizatorskim zabiegom twórcy, zachowała wagę tematycznego przekazu. Wartości czysto plastyczne – kompozycyjna struktura obrazu, kontur finezyjnie opisujący kształty i wysmakowana harmonia barw – nie dominują nad wartościami semantycznymi. *Zdrojowiska polskie* miały na wystawie paryskiej reprezentować II Rzeczpospolitą jako kraj dobrobytu, gospodarny i dobrze zorganizowany. Propagandową funkcję spełniły znakomicie, ewokując te treści w sposób polifoniczny, bliski poetyckiej metaforyce splatającej motywy i wątki<sup>465</sup>.

<sup>464</sup>Pruszkowski, *O Jeremim Kubickim*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 20, s. 4.

<sup>465</sup> *Zdrojowiska*, pomyślane jako znaczący akcent wizualno-propagandowy turystycznego działu polskiego pawilonu, wpisywały się w rządową strategię stymulowania ruchu turystycznego w kraju, traktowanego jako

Kubicki zerwał z alegoryką monumentalnych malowideł Ludomira Sleńdzińskiego, Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego, Bolesława Cybisa i Jana Zamoyskiego<sup>466</sup>, a zarazem uniknął natrętnej ilustracyjności włoskich, niemieckich i sowieckich realistów służących totalitarnym ideologiom. *Panneau* Kubickiego przyciągało uwagę swą plastyczną urodą, oryginalną realizacją koncepcji piękna w malarstwie, nie stając się agitacyjną makatą czy turystycznym prospektem. Trudno byłoby się więc nie zgodzić z opinią Lecha Niemojewskiego dostrzegającego w *Zdrojowiskach polskich* kompozycję, która „nie nuży, która nie domaga się komentarzy, która tworzy atmosferę, jak muzyka”<sup>467</sup>. *Zdrojowiska polskie* intrygują bowiem zawilnością kompozycyjnej struktury, prowokują do łączenia pojedynczych epizodów w tematyczne ciągi, zachęcają do odgadywania sensu całości; jak w malarskich „moralitetach” Bruegla, gdzie każda scena ma semantyczną wagę, a wszystkie składają się na alegoryczno-symboliczną wymowę dzieła.

Il. 548. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment

Il. 549. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment

W irrealnej, wyimaginowanej przestrzeni *Zdrojowisk polskich* wzajemne proporcje ludzkich figur, budowli i ukształtowania terenu są zakłócone jak w marzeniu sennym czy dziecięcej wyobraźni. Poddają się jednak hierarchii artystycznej ważności i kompozycyjnej logiki. Sam krajobraz oddający (choć nie w pełni) geograficzne zróżnicowanie terytorium Polski, przecięty srebrzystymi wstęgami Wisły i jej dopływów, faluje mimo silnie zaakcentowanej płaszczyznowości kompozycji, wznosi się iluzyjnie na szczytach skał i grzbietach pagórków, opada na nizinach, przybliża się do oczu widza tam, gdzie postacie nabierają monumentalnych rozmiarów i oddala, tam, gdzie ludzkie figury i jakby wycięte z kartonu budowle – domy, kościoły i cerkwie – ulegają miniaturyzacji. Wewnętrzna dynamika motywu trzech wiejskich „gracji” wirujących w tańcu (motywu koncentrycznego, centralnie usytuowanego i ujętego niczym klamrą postaciami gapiów i muzykantów wiejskiej kapeli),

---

instrument polityki zagranicznej i wewnątrzpaństwowej, jako rozwijający się dział gospodarki i narzędzie scalania zróżnicowanych kulturowo ziem porozbiorowych. Rządowe projekty pobudzania i koordynowania turystyki w poszczególnych regionach i na poziomie ponadregionalnym (Międzyministerialna Komisja Turystyczna zastąpiona przez Komisję Międzyministerialną do Zbadania Zagadnień Turystyki; Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji) wspierały stowarzyszenia i organizacje pozarządowe (Liga Popierania Turystyki; Liga Morska i Kolonialna). *Zdrojowiska* Kubickiego akcentowały rodzime atrakcje turystyczne, podobnie jak seria wydawnicza Rudolfa Wegnera *Cuda Polski. Piękno przyrody, pomniki pracy – zabytki dziejów. Cykl monografii poświęconych krajoznawstwu ziem i miast Rzeczypospolitej* ukazująca się w latach 1928-1939 w Poznaniu (Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja*, s. 212-226).

<sup>466</sup> Stanisław Woźnicki, *O kilku współczesnych malowidłach ściennych w Polsce. Tempera, fresk, sgrafitto*, „Nike” 1939, z. 1, s. 58; Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja*, s. 119-126, 174-175, 181-187).

<sup>467</sup> Niemojewski, *Wspomnienia architekta o Jeremim Kubickim*, s. 5.

wycisza się stopniowo i ustępuje w pozostałych partiach kompozycji przedstawieniom wędrówki w pejzażu i odpoczynku na łonie natury. Sceny codziennego trudu chłopów, orki, łowienia ryb, zbierania plonów, załadunku barek, spływu drewna, zyskują w *Zdrojowiskach polskich* wymowę drugorzędną, służą charakterystyce danego regionu, wzbogacają plastyczną narrację, pełnią funkcję akompaniamentu. Na pierwszy plan wizualnie i znaczeniowo, jak w obrazowaniu „prymitywów”, wysuwają się sceny relaksu na łące, spaceru, pogawędki, zaplatania kwiatnych girland, tańca i muzykowania, przygotowań do morskiej kąpieli; to motywy sielankowe rozgrywające się w idyllicznym pejzażu, reklamujące (aluzyjnie raczej niż dosłownie) polskie uzdrowiska i Polskę jako kraj turystycznie atrakcyjny. *Panneau* Kubickiego miało bowiem ukazać Polskę w Paryżu, centrum kolonialnej potęgi, jako kraj malowniczy, bogaty w ludowe tradycje i przyrodniczo zróżnicowany, wręcz arkadyjski. Folklorystyczną egzotykę łagodzą tu odniesienia do francuskiej i włoskiej tradycji artystycznej. Tym samym polska „inność” czy „obcość” musiała wydawać się francuskiemu odbiorcy bardziej zrozumiała i oswojona, a zarazem intrygująca. Nie wiemy, czy tego rodzaju przesłanki mieściły się w zamierzeniach twórczych Kubickiego, niemniej jednak taki właśnie efekt został na paryskiej ekspozycji osiągnięty.

Il. 550. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment

Il. 551. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment

Il. 552. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment

Dla wyrobionego estetycznie widza zaskakująca musiała być wielość artystycznych odniesień zawartych w *Zdrojowiskach* i subtelność aluzji do rozmaitych epok, mistrzów i dzieł. Zdumiewające są zasoby „muzealnej pamięci”, jaką dysponował Kubicki, choć nie zdołał odbyć studyjnych podróży po Europie i zwiedzić wielkich galerii malarstwa. Prawdopodobnie sycił wyobraźnię reprodukcjami obrazów i lekcją historii sztuki, jaką przekazywał mu Pruszkowski, erudyta w zakresie dziejów sztuki europejskiej. Wymieńmy choć parę skojarzeń, jakie budzi *panneau* Kubickiego, sygnalizując przy tym swój kulturowy dystans wobec zaczerpniętych wzorów. To Botticellowski typ urody przedstawionych panien, ich wystudiowane pozy i muślinowe suknie, poprzez które prześwituje smukły akt; to sceny koncertów na łonie natury odsyłające do kompozycji młodego Tycjana; to na wpół obnażone postacie gotowych zanurzyć się w wodzie kobiet pokrewne *Kąpiącym się* Maurice’a Denisa, choć bardziej od nich zmysłowe i bliższe bohaterkom idylli Bouchera i Fragonarda; to siekące ukosem strugi deszczu podpatrzone w japońskich drzeworytach; to wąskie rejestry barw

idealnie zharmonizowanych, niekiedy stłumionych i zmatowiałych jak w malarstwie Puvisa de Chavannes'a i idących jego śladem neoklasycystów XX w. O zamiłowaniu Kubickiego do pastiszu świadczą postacie młodych kobiet, uwysmuklone jak w obrazach manierystów; spotężniały im uda i łydki, choć ich nieproporcjonalnie drobne twarze zachowały subtelne linie rysów i bladość porcelanowej figury. „Kubicki postawił sobie za zadanie regenerację wdzięku w malarstwie. Aby uniknąć w tym trudnym założeniu grożącej słodocy, zaprawiał swoje wdzięczne figury dużą domieszką groteski. Ze skojarzenia tych dwu rzeczy: wdzięku i groteski powstał twór wielce nowy, ostry; ładny i dziwny jednocześnie” – podkreślał Pruszkowski<sup>468</sup>.

*Zdrojowiska polskie* Kubickiego mają ponadto dwoisty status ontologiczny, sygnalizują specyficzną dla malarstwa ambiwalencję. Z jednej strony dzieło to jest oknem otwierającym się na świat wyobraźni, obrazem wyestetyzowanej, wyidealizowanej rzeczywistości arkadyjskiego kraju. Z drugiej zaś manifestuje swą przedmiotowość i materialność jako namalowane na drewnie dekoracyjne *panneau*. Spod cienko nałożonych warstw farby, miejscami tylko wzbogaconej drobnymi impastami, prześwituje ciepły, brązowy ton mahoniowych płycin pozbawionych malarskiego gruntu. Kubicki znany był ze swego zamiłowania do malowania na niezagruntowanym drewnianym podłożu. „Zapałał się do pracy tylko wtedy gdy dostawał ścianę (Jeżeli można prosić, to drewnianą, mahoniową). Od pierwszej niemal chwili zaczął sobie wyrabiać technikę własną, swoistą, technikę monumentalną: malowanie olejno, na przeglądającym z pod spodu złocisto-rudym tle mahoniu” – wspominał Lech Niemojewski<sup>469</sup>. O *Zdrojowiskach polskich* zaś mówił: „Na mahoniowej desce, przezierającej przez malowidło tak mocno że boazeria pozostała boazerią [...] rzucono malowidło jak welon, lekko i zwiewnie. Malarz »trącił« jedynie pędzlem drzewo. Drobnymi dotknięciami, jak dla żartu, jakby haftując »petit point«, wyprowadził z tła mahoniowego wizję fragmentów pejzażowych związanych wstęgą wijącej się kartograficznie od dołu ku górze obrazu rzeki”<sup>470</sup>.

Technologiczne preferencje Kubickiego egzemplifikowały rozpowszechnione w środowisku warszawskiej ASP dążenie do opanowania warsztatowych metod dawnych mistrzów. „Któż lepiej niż prof. Pruszkowski, »kucharz doskonały« gruntowny znawca »gruntów« i podkładów, zaprawiacz płótna i młodych talentów, alchemik z Kazimierza Dolnego, mógł wtajemniczyć młodego adepta Bractwa św. Łukasza w problemy pędzla,

---

<sup>468</sup>Pruszkowski, *Rozważania plastyczne. Ś.p. Jeremi Kubicki*, s. 5.

<sup>469</sup>Niemojewski, *Wspomnienia architekta o Jeremim Kubickim*, s. 5.

<sup>470</sup>Ibidem.

szpachli, w alchemię olejków, farb, werniksów?” – skonstatował Niemojewski<sup>471</sup>. Jednakże Kubicki adaptował wybiórczo technologiczne rozwiązania przekazywane studentom przez profesora, rezygnując często z kładzenia gruntów. Także stosowana przez niego metoda komponowania obrazu wprawiała wszystkich w zdumienie.

Ołówek, węgiel, pędzel dzierzył z zamkniętej garści w sposób różny od „reszty ludzkości”, która do tego celu posługuje się trzema pierwszymi palcami. Rysował i malował uczciwie modela bez większego zapału i rezultatu. Gdy przychodziły okresy pracy pamięciowej, kompozycyjnej, szybko zaczął dystansować swych kolegów. Malował wtedy z pasją i smakoszoństwem wiele godzin dziennie. Szybko, bardzo szybko wynalazł sobie własną oryginalną technikę prowadzenia obrazu. Na przygotowanym panneau, z lewej strony w górnej części zaczynał malować jakiś fragment, składający się przeważnie z kawałka pejzażu architektury i figury. Po „odrobieniu go na czysto”, jak mówił, znaczy po kompletnym skończeniu, rysował ołówkiem fragment przylegający, malował go niezwłocznie tą samą metodą, potem malował znów najbliższe sąsiedztwo i tak dalej do samego końca, który wypadł w prawym rogu panneau. Nigdy nie komponował całego obrazu. Niepodobna było od niego otrzymać szkicu zamierzonej kompozycji, a jeżeli taki szkic przedstawił, obraz był w rezultacie całkiem inną kompozycją”

– wspominał Pruszkowski<sup>472</sup>. O niebywalej łatwości malowania, jaką dysponował Kubicki, opowiada też w swojej książce *Buda na Powiślu* Włodzimierz Bartoszewicz: „Pamiętam go, jak na naszych oczach kładł na płótno śmiałymi pociągnięciami pędzla grube warstwy farby i jak zapełniać się zaczął obraz szeregami wyłaniających się zza piaszczystego wzgóрка, groteskowych żołnierzyków. Wysokie czarne czaka z białymi kitami, białe pręgi skrzyżowanych na piersiach pasów odcinały się od szarego, pochmurnego nieba. [...] Jeremi chlapanął jakąś brązową plamę i na wzgóřku pojawiła się krowa, a wkrótce stanął obok niej, zdziwiony przemarszem wojska, pastuch. Obraz był gotowy”<sup>473</sup>.

Wróćmy jednak do *Zdrojowisk polskich*. Stylistyka i struktura kompozycyjna obrazu powodują, iż wpisuje się on w porządek sztuki dekoratywnej, czyli – zgodnie z definicją Alberta Auriera, teoretyka symbolizmu końca XIX w. – sztuki symbolizującej idee poprzez syntezę i deformację obserwowanych w naturze kształtów, arbitralną zmianę barw i

---

<sup>471</sup>Ibidem.

<sup>472</sup>Pruszkowski, *O Jeremim Kubickim*, s. 4.

<sup>473</sup>Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1966, s. 88.



spłaszczenie wyobrażonej na płótnie przestrzeni<sup>474</sup>. *Panneau* Kubickiego, przynależne do nurtu stylowego synkretyzmu lat 30., odsłania więc swą modernistyczną genealogię. Kubicki rozpoczynał przecież swą artystyczną edukację pod okiem Stanisława Rzeckiego, reprezentanta moderny przełomu wieków. Symbolistyczny rodowód artysty najtrafniej zdiagnozował Mieczysław Wallis, pisząc: „Coś z *Primavery*, z rokoka i z *La Vie Parisienne*. Czar fantastycznej baśni i zarazem coś dekadenceckiego i niemal perwersyjnego”<sup>475</sup>.

II. 553. Janusz Podoski, *Jeremi Kubicki*,

II. 554. Jeremi Kubicki, *Autoportret*, 1930

O porzuceniu obserwacji realnego świata i zagłębieniu się twórcy we własną *psyche* świadczy pośrednio ekspresja dwóch portretów Kubickiego, fotograficznego wizerunku z atrybutami malarskiej profesji (wykonanego przez Janusza Podoskiego) oraz rysunkowego autoportretu z 1930 r. W obu portretach (choć ten pierwszy został celowo udramatyzowany) uderzają wielkie, niedostrzegające widza oczy introwertyka. Wzrok modela zdaje się skierowany w głąb jaźni, oddając raz graniczące z przerażeniem zdumienie, to znów głęboki smutek. Może kryło się w tym spojrzeniu przecucie życiowej tragedii. Klęską stała się dla dwudziestoparoletniego twórcy śmierć żony, Hanny Henneberg, malarki, sportsmenki i lotniczki warszawskiego aeroklubu, którą w 1936 r. pokonała gruźlica. Sam Kubicki zastrzelił się w 1938 r., gdy wznosił się już na szczyt artystycznej kariery. Pruszkowski przyrównał Kubickiego do bohaterów powieści Stendhala (właśc. Marie-Henri Beyle), romantyków o ogromnym talencie i wielkich namiętnościach, o burzliwym i krótkim życiorysie<sup>476</sup>.

W porządku historii sztuki natomiast ewokowany w portretach artysty nastrój przywodzi na myśl ową „chmurę nieszczęścia”, która ogarniała wizerunki młodopolskich twórców. „Niewidzącym” wzrokiem patrzy na nas Mieczysław Jakimowicz w *Autoportrecie* (1912) stanowiącym plastyczny ekwiwalent stanu duszy twórcy. Intensywność psychicznego skupienia artysty sprawia, iż rozpylony w szarym *sfumato* nadmorski pejzaż w tle staje się projekcją jego wspomnień i wyobrażeń. Również Kubicki ukazywał swe „wewnętrzne pejzaże”, tyle że w dekoracyjnych obrazach o idyllicznym nastroju oraz w przedstawieniach portów, w których nad filigranowymi postaciami rybaków krzątających się przy rozładunku

<sup>474</sup> Albert Aurier, *Le symbolisme en peinture – Paul Gauguin*, „Mercure de France” 9.02.1891 (polski przekład: *Albert Aurier*, tłum. Hanna Morawska, w: Elżbieta Grabska (oprac.), *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 263-275.

<sup>475</sup> Wallis, *Wystawy*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 11, s. 7.

<sup>476</sup> Pruszkowski, *O Jeremim Kubickim*, s. 4.

barek i ich domami o nadmiernie giętkich dachach, zawisły ciemne chmury przypominające mroczny „teatr nieba” preferowany przez romantyków. Do płócien Caspara Davida Friedricha odsyłają w kompozycjach artysty potężne drzewa o drapieżnych konarach. Niepokojem emanuje pospolita, zdawałoby się, scena pojenia koni w rzece, gdzie płynność duktu pędzla i chropawość impastów wprowadzają do pejzażu wewnętrzną dynamikę, „psychiczne napięcie” cechujące naturę ukazywaną przez neoromantyków.

Il. 555. Jeremi Kubicki, *Pejzaż z łódkami*, lata 30.

Il. 556. Jeremi Kubicki, *Konie u wodopoju*, 1932

W latach 30., wraz z rozbudową portu w Gdyni i rozwijającą się atrakcyjnością turystyczną Helu, motyw portu zyskał na popularności wśród polskich malarzy, także tych z kręgu Pruszkowskiego. Temat morskiego wybrzeża był już obecny w sztuce rodzimej przełomu wieków. To m.in. mariny malowane w Połędzie przez Leona Wyczółkowskiego i ekspresyjne studia morza Konrada Krzyżanowskiego; to sytuujące się na przeciwległym krańcu artystycznej ekspresji bretońskie pejzaże Ślewińskiego o płynnych, melodyjnych liniach; to widoki morskich zatok oglądanych przez Jana Rubczaka jak w japońskich rycinach, poprzez kurtynę z pni drzew; to nokturnowe ujęcia portów i plaż wykonane przez Melanię Mutermilch, Władysława Wankiego i Wacława Żaboklickiego. Inny jeszcze obszar artystycznych doświadczeń wyznaczały ryciny Józefa Pankiewicza, Jana Rubczaka, Karola Mondrała i Zofii Stankiewiczówny, twórców należących do linii estetów, której patronował James McNeill Whistler. W latach 30. do Whistlerowskiej tradycji odwoływali się bracia Efraim i Menasze Seidenbeutelowie, radykalnie zawężając kolorystykę swych płócien ukazujących motywy z Helu; swobodnie kładzionymi plamami szarości i brązu oddawali ruchliwość fal i chmur, rozmywając kontury łodzi i masztów<sup>477</sup>. W konwencji Whistlerowskiej

---

<sup>477</sup>Braci Efraima i Menasze Seidenbeutelów, często wspólnie malujących i sygnujących obrazy, wyróżniała w gronie „pruszkowiaków” zintensyfikowana wrażliwość kolorystyczna. W ich twórczości stopniowo słabły inspiracje sztuką dawną, pojawiał się czysty pejzaż (Efraim, *Barka na Wiśle*, ok. 1930), motywy martwych natur (*Widok z okna*, ok. 1930) i tematyka współczesna (Efraim, *Rowerzyści*, 1934). Barwa nadal był podporządkowana mimetyzmowi ujęcia i narracyjności wątków, lecz większego znaczenia nabrały dekoracyjne i ekspresyjne walory obrazów (Menasze, *Pejzaż z Kazimierza*, 1930). Powracającym motywem w obrazach Seidenbeutelów była martwa natura oszczędnie skomponowana z kwiatów w wazonie i owoców, często ułożona na okiennym parapecie; otwierający się przez okno widok na ulicę dodawał głębi przestrzennej kameralnemu, fragmentarycznie uchwyconemu wnętrzu (Efraim, *Martwa natura z fajką*, 1930). Postrzegana z góry, zawężona przestrzeń wewnątrzobrazowa świadczyła o znajomości charakterystycznego dla sztuki japońskiej kadrowania z powyższego punktu obserwacji. Takie źródło oddziaływania potwierdzały widoczne na obrazach, przyszpilone do ściany japońskie drzeworyty Kitagawy Utamaro i Kunisady Utagawa (*Martwa natura z japońskimi grafikami*, 1930). Adaptowanie formuł japońskiej estetyki przejawiało się także w wysmakowanej gamie zmatowiałych barw

zjawiskowości utrzymane są także niektóre akwarele Marty Podoskiej-Koch i Antoniego Łyżwańskiego. Również w kompozycjach Kubickiego dominują wąskie rejestry chromatyczne (dwutakty zieleni i szarości, trójdźwięki brązów, szarości i różu), lecz jego obrazy zachowują specyficzny wyraz pokrewny zarówno poetyce neoromantyzmu, jak i stylizatorskim tendencjom realizmu magicznego.

Il. 557. Efraim i Menasze Seidenbeutel, *Motyw z Helu*, 1936

Il. 558. Marta Podoska-Koch, *Port rybacki*, lata 30.

Il. 559. Aleksander Jędrzejewski, *Koło Sorrento*, 1935

Il. 560. Teresa Roszkowska, *Sorrento*, 1935

Chcąc określić miejsce „osobne”, jakie Kubicki zajął wśród „pruszkowiaków”, przywołajmy jeszcze kilka przykładów z tego kręgu artystycznego. W malowanych przez Aleksandra Jędrzejewskiego widokach portów czytelna jest, wbrew programowym deklaracjom neorealistów, lekcja postimpresjonizmu<sup>478</sup>. Jeden z ulubionych motywów

---

zdominowanych przez tony bieli, brązów i szarości; blade, rozproszone światło ewokowało w kompozycjach Seidenbeutelów nastrój intymności i kontemplacji. Wydobyte miękką, subtelnie modulowaną plamą barwną formy obiegał wiotki kontur; farba kładziona była gęsto dla uzyskania zróżnicowanych efektów fakturowych. Równie kameralny i wyciszony charakter miały malowane przez artystów pejzaże, widoki pospolitych, ubogich zakątków Warszawy, Krakowa, Gdyni (Efraim, *Fragment portu w Gdyni*, 1936) i Kazimierza nad Wisłą (*Widok na Farę w Kazimierzu*, 1930). Malarskich motywów poszukiwali bracia także na Śląsku Cieszyńskim (Efraim, *Motyw z zagłębia naftowego*, 1938). Bryły domów, wydobyte szybkimi pociągnięciami pędzlem, uległy w ich obrazach upraszczającej geometryzacji i spłaszczeniu (Menasze, *Widok na Kazimierz nad Wisłą*, 1930), barwy nasyciły się intensywnymi tonami, kontrastowe zestroje kolorystyczne pogłębiły ekspresję. W sposobie ujmowania ludzkich wizerunków widoczny był w twórczości Seidenbeutelów wpływ sztuki Pruszkowskiego (*Dziewczynka z kwiatami*, ok. 1938; Joanna Pollakówna, *Byli bracia malarze... o życiu i malowaniu braci Efraima i Menasze Seidenbeutelów*, Warszawa 2002); Waldemar Odorowski (oprac.), *Pośród braci... Efraim i Menasze Seidenbeutelowie 1902-1945. Obrazy*, kat. wyst., Muzeum nadiwślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2007)

<sup>478</sup>Aleksander Jędrzejewski reprezentował w ramach Bractwa św. Łukasza orientację kolorystyczną. Jak większość „łukaszowców” początkowo był skupiony na finezyjnym określaniu form konturem i walorowym modelunkiem; od dawnych mistrzów zapożyczał mroczną, zgaszoną gamę barw i upodobanie do scen rodzajowych rozgrywających się na wiejskich podwórkach (*Scena dożynkowa*, 1926). Zagrody i małomiasteczkowe domy przybierały w jego przedstawieniach kształt scenicznych dekoracji, wśród których toczyło się codzienne życie mieszkańców obojętnych na przyglądającego się im obserwatora. Artysta wprowadzał do obrazów anegdotę i wątki wspomnieniowe, odtwarzał obyczajowe realia, szczególnie te zapamiętane z rodzinnego Żytomierza, Łucka i Wiśniowca. Jego oryginalna wizja malarska, przyrównywana niekiedy do sztuki Nowej Rzeczowości, skryzystalizowała się na przełomie lat 20. i 30. Ujęte z lotu ptaka miejskie pejzaże zaczął wówczas Jędrzejewski wypełniać wielowątkową narracją, wieloma symultanicznie rozgrywającymi się epizodami wtopionymi w architektoniczny *entourage* (*Lunapark*, ok. 1929); tej formule obrazowania dobrze służyła rysunkowa finezja, jaką sobie przyswoił w pracowni Pruszkowskiego (*Łuk Triumfalny w Paryżu – Etoile*, ok. 1932). Podróże, które artysta odbył w latach 30. znacznie wzbogaciły repertuar jego malarskich motywów i jednocześnie pobudziły kolorystyczną wrażliwość; Paryż, Dinan,

francuskich impresjonistów zyskał tu nową redakcję wzbogaconą kolorystycznymi doświadczeniami fowistów. W sposobie kadrowania pejzażu z podniesionego punktu obserwacji widoczne są ponadto nawiązania do japonizującej estetyki. Drobne niczym łupina orzecha łódki i filigranowe sylwetki ludzi wtapiają się także w pejzaże malowane przez Teresę Roszkowską w latach 30. na Capri i we włoskim Sorrento. To obrazy konsekwentnie utrzymane w prymitywizującej stylistyce, spłaszczone poprzez kompozycyjne spiętrzenie planów. Na fascynację sztuką Bruegla, jego oglądanymi z góry alegoryczno-rodzajowymi scenami, nałożyła się tu koncepcja dekoratywności zapożyczona od Japończyków. Również spoglądając na *Zdrojowiska polskie* Kubickiego, na ich spłaszczoną przestrzeń wewnątrzobrazową i kręte wstęgi rzek, a w szczególności na epizod ładowania płodów rolnych na barki, dostrzegamy japonizujące afiliacje. Inspiracje japońskimi drzeworytami wyraźne są w kompozycji rzecznych zakoli widzianych z lotu ptaka, przeciętych przesłami mostów i arkadami wodnych zapór, wzbogaconych zarysami łódek i tratw. Japońską genealogię ma też powtarzany przez Kubickiego w rozmaitych wariantach kompozycyjnych motyw wędrówki wciągający wzrok widza w obszar wyobrażonej rzeczywistości. Ujmowanie idących postaci od tyłu to zabieg odpersonalizowujący, nadający figurze ludzkiej status ożywiającego pejzaż sztafażu, ale także rolę elementu znaczącego dla ogólnej wymowy dzieła. Korowody figur w ludowych strojach, podobnie jak sylwetki dźwigających lektyki, towary i parasole japońskich wieśniaków, reprezentują cechy typowe dla regionu, społeczeństwa i narodu, jego tradycji, kultury i obyczajowości.

Il. 561. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment

Il. 562. Jeremi Kubicki, *Zdrojowiska polskie*, fragment

Il. 563. Teresa Roszkowska, *Winobranie*, 1931

Prócz kwestii japonizmu przywołanie sztuki Teresy Roszkowskiej w rozważaniach o Kubickim jest szczególnie istotne ze względu na fascynację artystki malarstwem Bruegla.

---

Marsylia, Chartres, Concarneau, Sorrento, Wenecja, Florencja, Amalfi, Konstantynopol, afrykańskie miasteczka – to miejsca, które dostarczyły mu nowych wrażeń. Jędrzejewski akcentował barwne zestroje, zderzał tony ciepłe i zimne, nasycał kolory światłem, zamykał kształty konturem, dekoracyjnie spłaszczał formy, przetwarzając lekcję francuskiego postimpresjonizmu (*Pejzaż z południowej Francji*, 1930; *Trypolis*, ok. 1930). Artysta malował rozległe, uchwycone z podwyższonego punktu obserwacji krajobrazy (*Złoty Róg w Konstantynopolu*, 1935; *Amalfi*, 1935; *Koło Sorrento*, 1935; *Florencja*, 1935), zbliżał kadr do ulicznych zaułków (*Chartres*, 1930; *Święto w Wenecji*, 1937) i starych portów rybackich (*Okrety – port Nice*, 1932; *Marsylia – stary port*, 1930; *Concarneau – port*, 1937).

Wielość epizodów wpisanych w kadr jednej kompozycji, narracyjny symultанизm, a także groteskowa deformacja protagonistów scen i rubaszny humor, to tylko niektóre elementy łączące obrazowanie Roszkowskiej z flamandzkim mistrzem. Bruegel stał się wielkim odkryciem europejskich neorealistów lat 20. i 30. Jego oddziaływaniu uległ także Kubicki, rozbijając wątki swych przedstawień na wiele epizodów rodzajowych. Również skupienie uwagi na prozaicznych zajęciach wieśniaków, takich jak łowienie ryb czy zbieranie płodów rolnych, mógł Kubicki zawdzięczać Breuglowskiemu cyklowi przedstawień poszczególnych miesięcy roku kalendarzowego. Pokrewna obu twórcom była też odwaga w arbitralnym ustalaniu proporcji między poszczególnymi elementami kompozycji, choć w Breuglowskim *Pejzażu ze spadającym Ikarem* wynikało to z metody „skokowego” budowania głębi przestrzennej, u Kubickiego stało się zaś zabiegiem stylizatorskim służącym kreowaniu nadrealnej poetyki. Kubicki kreował przy tym rodzaj perspektywy „pogrążonej” (przestrzeni zapadającej się gwałtownie tuż za zbliżonym do widza wycinkiem pierwszego planu, a następnie piętrzącej się wertykalnie ku wysokiemu horyzontowi) znanej mu z japonizujących obrazów polskich modernistów.

II. 564. Eugeniusz Zak, *Krajobraz z figurą ludzką*, 1916

II. 565. Jeremi Kubicki, *Panny*

Do perskich malowideł przyrównywał obrazy Kubickiego jego mentor, Tadeusz Pruszkowski<sup>479</sup>. Perskie miniatury i malarstwo chińskie dostarczały inspiracji Eugeniuszowi Zakowi, neoklasycyście lat 20., członkowi ugrupowania Rytm, do którego należeli także Pruszkowski i Wacław Borowski, jeden z pierwszych nauczycieli Kubickiego<sup>480</sup>. Kubicki nie mógł więc nie znać sztuki Zaka, synkretycznej, asymilującej zarówno malarskie konwencje *quattrocento*, jak i bukoliczne obrazowanie rokoka. Kubicki w równej mierze co Zak eksponował w swym malarstwie pierwiastek kultury muzealnej. Odrzucił jednak chłodny dystans, jaki do urody kobiecego aktu zyskał w swych pasterskich sielankach paryski eklektyk. *Kąpiące się* Kubickiego zachowały zmysłowość dam Bouchera, podczas gdy sylwety kobiet w obrazach Zaka zyskały kartonową sztywność, podobnie jak otaczające je zrytmizowane formy krajobrazu. *Panny* Kubickiego cechował też wdzięk, jakiego zabrakło odpoczywającym na plaży mieszczkom innego czołowego neoklasycyście, Maurice’a Denisa.

<sup>479</sup> Pruszkowski, *Rozważania plastyczne. Ś.p. Jeremi Kubicki*, s. 5.

<sup>480</sup> Na temat inspiracji perskimi miniaturami i malarstwem chińskim w malarstwie Zaka por. Barbara Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 56-60.

Il. 566. Jeremi Kubicki, *Cykliści*, 1935

Il. 567. Aleksander Jędrzejewski, *Cykliści*, ok. 1935

Mimo wspólnych upodobań tematycznych i sięgania do tych samych epok po morfologiczne wzory, Kubicki zaznaczył swą odrębność wobec dwudziestowiecznych klasycystów. Widziany w kontekście nowego realizmu natomiast raził niekiedy przeestetyzowanym synkretyzmem swego obrazowania. „Kubicki swym botticellovskim pannom każe odbywać zawody pływackie, bawić się piłką, ale zawsze myśleć o sztucznym wykwincie pozy; cyklistów zaś układa w barwną wstęgę wijącą się wśród »kwiatkowej faktury« – lecz wszystkiemu temu brak nerwu życia” – pisała Jadwiga Puciata-Pawłowska recenzując wystawę *Sport w sztuce*<sup>481</sup>. Bardziej przekonujący wydał się krytyce i jurorom tej ekspozycji obraz Aleksandra Jędrzejewskiego *Cykliści*, w którym sugestię pędu kolarzy intensyfikuje zdeformowana, zakrzywiona przestrzeń podgórskiego krajobrazu. Inne jeszcze zestawienie prac Kubickiego i Jędrzejewskiego, tym razem w zakresie batalistycznej tematyki, pozwoli dodatkowo zaakcentować odmienną jakość języka plastycznego Kubickiego na tle malarstwa „pruszkowiaków”. *Zdobycie Sandomierza* Kubickiego to obraz przywodzący na myśl kompozycję obrazu Albrechta Altdorfera *Bitwa Aleksandra z Dariuszem pod Issos* (1529) o wertykalnie rozciągniętym pejzażu, w którym widoczne w oddali twierdze i miasta uległy miniaturyzacji, a pierwszy plan wypełniły stłoczone armie ścierających się w walce rycerzy. Wojsko Kubickiego, maszerujące równym rytmem w wyrównanych szeregach ku filigranowym murom Sandomierza, przypomina natomiast kolumnę ołowianych żołnierzyków, niemal jednakowych i zautomatyzowanych w jednostajności swego ruchu. Gęsty, regularny rytm postaci i polnych bruzd, po których idą, kontrastuje groźne, deszczowe niebo. W *Zdobyciu Sandomierza* Jełowickiego zaś figurki żołnierzy szturmują warowne mury miasta, padają od strzałów i giną w kłębach bitewnego dymu. Ten rodzaj dramatyizmu musiał być obcy artystycznemu temperamentowi Kubickiego. „Żołnierze maszerowali, strzelali, przewracali się z niezmaconą powagą. Z taką samą powagą przewracają się czerwone i niebieskie konie, wzięte z karuzeli przez Paola Uccella do tego florenckiej »Bitwy«” – konstatował Niemojewski, opisując inną scenę batalistyczną Kubickiego<sup>482</sup>. Najwyraźniej odniesienia do tradycji muzealnej uwięziły wyobraźnię artysty i

<sup>481</sup> Jadwiga Puciata-Pawłowska, *Sport w sztuce*, „Pion” 1936, nr 18, s. 5. Ekspozycja ta została zorganizowana przez IPS przy współpracy Polskiego Komitetu Olimpijskiego przygotowującego udział Polski w XI Igrzyskach Olimpijskich w Berlinie.

<sup>482</sup> Niemojewski, *Wspomnienia architekta o Jeremim Kubickim*, s. 5.

zdominowały jakości wyrazowe obrazów poświęconych tematyce bitewnej i sportowej, motywom wymagającym zintensyfikowanej dynamiki kompozycyjnej.

Il. 568. Jeremi Kubicki, *Zdobycie Sandomierza*

Il. 569. Jerzy Jełowicki, *Zdobycie Sandomierza 1809 r.*, lata 30.

Il. 570. Jeremi Kubicki, *Piechota*

Pokażmy inny jeszcze aspekt twórczości plastycznej Kubickiego, sytuujące się na przeciwległym biegunie tematycznym malarstwo religijne. W okresie studiów artysta wykonał wraz z żoną, Hanną Henneberg, 12 stacji Drogi Krzyżowej w kościele św. Józefa w Sandomierzu. Do sztuki sakralnej powrócił w 1938 r., malując w bocznej kaplicy kościoła księży salezjanów w Sokołowie Podlaskim obraz przedstawiający św. Jana Bosco w otoczeniu chłopców na tle Zakładu Salezjańskiego na Valdocco w Turynie. Ikonografia religijna nie pociągała go jednak, w przeciwieństwie do Antoniego Michalaka, starszego stażem członka Bractwa św. Łukasza. Niemniej jednak znana jest (z fotograficznej reprodukcji) dokonana przez artystę reinterpretacja tematu „ukrzyżowanie”, w której ujawniły się reminiscencje Bruegłowskiego obrazu *Procesja na Kalwarię* (1564). Kubicki, podobnie jak Bruegel, odsunął postać Chrystusa na dalszy plan kompozycji, skupiając uwagę na rozbitych na szereg epizodów wątkach rodzajowych. Wzgórze Golgoty zarysował w oddali, podczas gdy na pierwszym planie rozciągnął korowód świadków ukrzyżowania powracających do Jerozolimy, która przeobraziła się w prowincjonalne miasteczko. Rozwijająca się narracja nie przytłacza jednak sakralnej symboliki obrazu. O mistycznym wymiarze śmierci Chrystusa świadczy zrywający się gwałtownie wiatr, który szarpie korony drzew i zapożyczone z epoki renesansu szaty tych, którzy dopiero co stali pod Krzyżem, rzymskich żołnierzy, żydowskich dostojników, drobnych handlarzy i bosonogich kobiet z dziećmi.

Programowe zakorzenienie w tradycji sztuki dawnej ograniczało niekiedy swobodę imaginacji, konsekwentny synkretyzm nie zawsze dawał zadowalające efekty artystyczne, lecz umiejętność parafrazowania i pastiszowania stylów minionych epok zyskała w twórczości Kubickiego piętno indywidualizmu i oryginalności, jakiego zabrakło niejednemu neorealiście w Europie lat 20. i 30. „Wysoki artyzm malarstwa [...] prostota pojmowania rzeczy i komunikowania bliźniemu w najinteligentniejszy sposób swych pojęć, orzeczeń i sądów, dowcipny, całkiem niepowszedni sarkazm, a przede wszystkim despotyczna

oryginalność w postępowaniu i tworzeniu”, a ponadto „odwaga w rewindykacji elementów wdzięku i piękna (pojętych zresztą groteskowo i swoiście)” – to ocena sztuki Kubickiego dokonana przez Pruszkowskiego, z którą trudno byłoby się dziś nie zgodzić<sup>483</sup>. Rewindykacja wyselekcjonowanych elementów dziedzictwa kulturowego, uaktualnianie wybranych obszarów europejskiej spuścizny artystycznej, dokonane twórczo przez Kubickiego, Cybisa i Gotarda, to najlepsza egemplifikacja strategii tworzenia własnej tradycji artystycznej, realizowanej przez międzywojennych neorealistów w Polsce i Europie.

---

<sup>483</sup> Pruszkowski, *O Jeremim Kubickim*, s. 4.



## VIII. Nierozstrzygnięte kwestie. Wielki styl czy chybiona propaganda?

### Mit Marszałka

Śmierć Józefa Piłsudskiego 12 maja 1935 r. pogrążyła naród w żałobie, stawiając zarazem przed społeczeństwem nowo scalonego państwa olbrzymie wyzwanie – godnego przyjęcia duchowego testamentu swego przywódcy i kontynuacji rozpoczętego przez niego dzieła umocnienia świeżo odzyskanej suwerenności politycznej<sup>1</sup>. Bohater Narodowy, Komendant I Brygady Legionów, Zwycięski Wódz, Twórca Niepodległej i Mocarstwowej Polski, Naczelnik Państwa, Wychowawca Narodu, Pierwszy Marszałek i Mąż Stanu II Rzeczypospolitej – owiany legendą za życia, po śmierci stał się symbolem wielkości odrodzonej Polski<sup>2</sup>. Jego militarne zdobycze i polityczne strategie, choć ostro krytykowane przez endeckich przeciwników, zyskały teraz wymiar mityczny, nie tracąc nic ze swej historycznej aktualności. Stało się oczywiste, że otaczający pamięć Piłsudskiego kult musi znaleźć trwały wyraz, musi przybrać kształt materialny, by przekazać wiedzę o czynach marszałka następnym pokoleniom Polaków. Padły patetyczne wezwania: „naród [...] żąda, aby w formach, liniach i barwach znalazł wyraz duch Tego, pod którego przewodem kształtował się byt i potęga naszego organizmu państwowego”<sup>3</sup>. Rozpisano konkursy na pomniki Piłsudskiego, artyści wykonywali rzeźbiarskie i malarskie portrety naczelnika<sup>4</sup>, nie milkły głosy w dyskusji o najwłaściwszej formie hołdu dla komendanta<sup>5</sup>.

<sup>1</sup>Antoni Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975, s. 18-19.

<sup>2</sup>Ignacy Daszyński, *Wielki człowiek w Polsce. Szkic psychologiczno-polityczny*, Warszawa 1925.

<sup>3</sup>Stanisław Woźnicki, *Doniosła dla sztuki polskiej decyzja*, „Plastyka” 1935, nr 2, s. 37.

<sup>4</sup> W drugiej połowie lat 30. istniała już obszerna „galeria” wizerunków wodza zrealizowanych w różnych mediach; kult marszałka miał wypracowaną ikonografię i formę utrwaloną w różnych technikach, materiałach i formatach (Wacław Husarski, *Józef Piłsudski w sztuce (zarys ikonografii)*, w: *Idea i czyn Józefa Piłsudskiego*, Warszawa 1934, s. 221-224; idem, *Studium portretowe*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 23, s. 11; Aleksandra i Andrzej Garliccy, *Józef Piłsudski, życie i legenda*, Warszawa 1993). W zakresie rzeźby do grona najwybitniejszych portrecistów naczelnika należeli: Konstanty Laszczka, Edward Wittig, Alfons Karny, Franciszek Strynkiewicz, Stanisław Ostrowski, Stanisław Rzecki, Stanisław Horno-Popławski, Tadeusz Breyer, August Zamoyski, Antoni Miszewski, Olga Niewska (Aleksandra Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie: rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918-1939)*, Warszawa 2005, s. 291-292).

<sup>5</sup> Konkursy na pomnik Piłsudskiego rozpisano w kilku miastach – we Lwowie, Wilnie i Katowicach. Zgodnie z werdyktem jury w Katowicach (gdzie miał stanąć pomnik Józefa Piłsudskiego i powstańca śląskiego), wyznaczono do realizacji wspólny projekt chorwackiego rzeźbiarza Antuna Augustinčicia i architekta Draga Galicia. Przewlekłość prac nad wykonaniem monumentu odbywających się w Zagrzebiu spowodowała jednak, że nie zdołano zainstalować pomnika przed wybuchem wojny. W konkursie lwowskim zakładającym stworzenie zespołu architektoniczno-rzeźbiarskiego nagrodzono 15 architektów i dwoje rzeźbiarzy: Janinę Reichert (wspólnie z Fryderykiem Tothem) i Mariana Wnuka. W czerwcu 1939 r. Komitet Uczczenia Pamięci Józefa Piłsudskiego uznał za godny realizacji projekt Zygmunta Majerskiego i Juliana Duchowicza, lecz bieg historii

## II. 571. Henryk Jaworski, *Portret marszałka Józefa Piłsudskiego*, przed 1931

Kulminacyjnym punktem tej szeroko zakrojonej akcji stała się wysunięta przez Stołeczny Komitet Budowy Pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego koncepcja stworzenia olbrzymiego założenia rzeźbiarsko-architektoniczno-urbanistyczno-krajobrazowego w dzielnicy, w której Piłsudski mieszkał i pracował od 11 listopada 1918 r. aż do śmierci – dzielnicy obejmującej siedzibę marszałka w pałacu Belwederskim i gmachy najmocniej z nim związanych instytucji, Generalnego Inspektoratu Sił Zbrojnych i Ministerstwa Spraw Wojskowych<sup>6</sup>. Idea kompleksowego założenia pomnikowego zmodyfikowała wymogi ogłoszonego już w kwietniu 1935 r. przez Stowarzyszenie Architektów Rzeczypospolitej Polskiej i Towarzystwo Urbanistów Polskich konkursu na przeobrażenie pobliskiego Pola Mokotowskiego w Pole Chwały – nowoczesne forum reprezentacyjne służące wojskowym parodom i ogniskujące najdonioślejsze przejawy życia zbiorowego w stolicy<sup>7</sup>. Planowane Pole Chwały miało teraz stać się integralną częścią układu urbanistycznego wychodzącego z placu Na Rozdrożu, na którym miał stanąć pomnik marszałka. W rozumieniu projektodawców plac Na Rozdrożu wyróżniało wyjątkowe usytuowanie przestrzenne i szczególna wymowa ideowa; miejsce to zyskało rangę symbolu najważniejszego momentu w historii narodu, który po ponad wiekowej niewoli znalazł się na rozdrożu dziejów. Wówczas Piłsudski poprowadził Polaków ku świetnej przyszłości, stworzył pomost między przedrozbiorową historią potężnego królestwa i dynamicznym rozwojem II Rzeczypospolitej. Tę ideową ciągłość uzmysławiało położenie placu, który łączył dawną Warszawę z Warszawą nowoczesną, zespalając te dwie części miasta w nierozzerwalną całość. Po wyburzeniu kilku zabudowań Szpitala Ujazdowskiego pomnik miał się wznosić na tle przywróconego do dawnego kształtu Zamku Ujazdowskiego, najstarszej budowli stolicy, notowanej w dwunastowiecznych kronikach siedziby książąt Mazowieckich, późniejszej rezydencji magnackiej. Z nową Warszawą miała organicznie wiązać pomnik marszałka czterokilometrowa arteria pod nazwą alei Józefa

---

unicestwił zamierzenia. W Wilnie decyzję o wzniesieniu pomnika ogłoszono już 22 maja 1935 r. O usytuowaniu monumentu mieli zdecydować sami twórcy; pierwszy etap konkursu otwarto w lutym 1936 r.; drugi – w październiku 1938 r. W kwietniu 1939 r. jury nie rozstrzygnęło *de facto* współzawodnictwa, licząc na jego kontynuację, lecz wydarzenia wrześniowe przekreśliły dalsze plany w tym względzie (ibidem, s. 279-280, 294-296).

<sup>6</sup>Prezydent Starzyński o pomniku Marszałka J. Piłsudskiego w Warszawie, „Plastyka” 1935, nr 3-4, s. 48, 49.

<sup>7</sup>Założenia programowe konkursu, warunki jego finansowania i przebieg zostały omówione w: Irena Grzesiuk-Olszewska, *Konkurs na pomnik i dzielnicę im. Józefa Piłsudskiego w Warszawie*, w: Anna Gogut (red.), *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988*, Warszawa 1991, s. 203-231; eadem, *Świątynia Opatrzności i dzielnica Piłsudskiego. Konkursy w latach 1929-1939*, Warszawa 1993.

Piłsudskiego, wzdłuż której miała się rozrastać nowoczesna dzielnica wypełniona już istniejącymi i projektowanymi gmachami instytucji państwowych – ministerstw, ambasad, muzeów, teatrów i placówek naukowych. Aleja miała przecinać ulice Marszałkowską i Polną, tereny wyścigowe i Pole Mokotowskie, a dalej – aleję Żwirki i Wigury, sięgając aż do ulicy Grójeckiej<sup>8</sup>. Tak wytyczona oś była identyczna z linią defilad wojskowych odbieranych przez marszałka i z linią defilady urządzonej podczas uroczystości pogrzebowych naczelnika 17 maja. Szaniec, na którym stała laweta armatnia z trumną wodza podczas tej ostatniej, poświęconej mu prezentacji sił zbrojnych, miał przybrać kształt trwały, jako pamiątka narodowa. Zasadniczy akcent architektoniczny zamykający perspektywę alei od wschodu miała wnieść Świątynia Opatrzności; ta największa budowla sakralna Warszawy, zaprojektowana przez Bohdana Pniewskiego, miała być wzniesiona na mocy ustawy sejmowej z 1921 r. dla upamiętnienia Konstytucji 3 Maja. Planowano także uświetnienie alei łukiem triumfalnym usytuowanym pomiędzy świątynią i pomnikiem. Istotnym elementem ideowym urbanistycznego założenia ku czci Piłsudskiego były Aleje Ujazdowskie przecinające plac Na Rozdrożu jako jedna z sześciu zbiegających się tam ulic. Arteria ta, będąca dawnym traktem królewskim, nawiązywała symbolicznie do przedrozbiorowej świetności Polski; z jednej strony łączyła Belweder z Zamkiem Królewskim Zygmunta III Wazy, z drugiej – z rezydencją króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie. Przywołując z pamięci triumfalny wjazd Sobieskiego do stolicy po zwycięstwie pod Wiedniem, budziła skojarzenia z okresem militarnej potęgi Rzeczypospolitej; mocarstwową symbolikę wzmocniał też konny pomnik Sobieskiego projektu André Le Bruna przy ulicy Agrykoli. Pobliski most Poniatowskiego z kolei przypominał o drodze wiodącej do Wilna<sup>9</sup>. Całokształt projektu dopełniały zielone przestrzenie parków i ogrodów ciągnące się od Belwederu poprzez Łazienki Królewskie i Ogród Botaniczny po park Ujazdowski. O harmonijnym współistnieniu wymiaru historii z bogactwem natury miał także świadczyć rysujący się w tle pomnika malowniczy widok kanału Piaseczyńskiego, wstęgi Wisły i ściany lasów wawerskich.

II. 572. Makieta Pola Chwały obejmująca pomnik Józefa Piłsudskiego, aleję Piłsudskiego, łuk triumfalny i Świątynię Opatrzności

Omawianiu tego skomplikowanego pod względem urbanistyczno-architektonicznym i

---

<sup>8</sup>*Program i warunki konkursu na projekt pomnika oraz placu pod pomnik ku czci Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie*, Warszawa 1936.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

nasyconego politycznymi treściami założenia towarzyszyła wniosła retoryka wyrażająca kult marszałka i wiarę w trwałość jego państwowotwórczego dzieła. Generał Bolesław Wieniawa-Długoszowski ogłosił 6 czerwca 1935 r. na plenarnym posiedzeniu Naczelnego Komitetu Uczczenia Pamięci Marszałka Piłsudskiego, iż warszawski pomnik „swymi rozmiarami, pomysłem, wartością jako dzieło sztuki, przy solidnej pracy rzeźbiarzy, architektów i urbanistów, stać się ma potężnym symbolem skoncentrowanych w nim wielkości, tj. wielkości Józefa Piłsudskiego, wielkości Rzeczypospolitej i wielkości naszej stolicy”<sup>10</sup>. Konkurs urbanistyczny rozstrzygnięto 13 stycznia 1936 r., nie przyznając I nagrody; dokonano jednakże zakupu trzech spośród siedmiu równorzędnie wyróżnionych projektów. Konkurs na rzeźbę pomnikową ogłoszono 1 lutego 1936 r. Wielkie były związane z nim nadzieje, wielki entuzjazm twórców z całego kraju, wielkie też rozczarowanie wynikami artystycznego współzawodnictwa. Czego oczekiwano? Oczekiwano „genialnej syntezy”, bryły, która by „promieniowała Wielkością”<sup>11</sup>, „wyrazu plastycznego stylu Epoki Piłsudskiego”<sup>12</sup>, rzeźbiarskiego ekwiwalentu idei mocarstwowej Polski.

Koncepcja monumentalnego założenia urbanistyczno-pomnikowego ku czci Piłsudskiego stała się kulminacyjnym punktem batalii o „wielki styl”, którą w latach 20. i 30. toczyli sprzymierzeni z polityką kulturalną rządu teoretycy sztuki narodowej – Wojciech Jastrzębowski, Władysław Skoczylas, Karol Stryjeński, Alfred Lauterbach i Mieczysław Treter. W 1934 r. Tadeusz Pruszkowski sformułował w programowym artykule *O wielką popularną sztukę* patetyczne wezwanie: „Trzeba stworzyć epokę. Początek nowej Polski nadaje się niezmiernie do stworzenia takiego wyrazu plastycznego, który by, jak Grecja, zostawił po sobie niezniszczalne ślady. [...] Trzeba tworzyć monumentalne dzieła, wznieść łuk triumfalny w Alejach Ujazdowskich, pokryty wspaniałymi rzeźbami naszych świetnych rzeźbiarzy”<sup>13</sup>. Idea łuku triumfalnego skonkretyzowała się po śmierci Piłsudskiego. Rozmach projektowanego zespołu pomnikowego odzwierciedlał ambicje tworzenia sztuki dla mas, sztuki komunikatywnej, propagandowo sugestywnej, niosącej narodowe treści i współbrzmiejącej z oficjalną retoryką polityczną II RP. W konkursowym programie przejawiały się znamienne dla warszawskiego środowiska rzeźbiarskiego dążenia do zintegrowania rzeźby z architekturą, do nadania tej dyscyplinie monumentalnej skali i ideologicznego wymiaru akcentującego moc odrodzonego państwa. Tendencja do monumentalizacji w realizacjach

<sup>10</sup>Woźnicki, *Doniosła dla sztuki polskiej decyzja*, s. 36.

<sup>11</sup>Nela Samotyhowa, *Wystawa rzeźb przedstawiających Marszałka Józefa Piłsudskiego w Muzeum Wojska w Warszawie*, „Praca Obywatelska” 1936, nr 16, s. 13.

<sup>12</sup>Woźnicki, *Zamówienie społeczne*, „Plastyka” 1935, nr 3-4, s. 62.

<sup>13</sup>Tadeusz Pruszkowski, *O wielką popularną sztukę*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 4, s. 4.

rzeźbiarskich skryształizowała się w kręgu absolwentów Akademii Sztuk Pięknych wywodzących się z pracowni Tadeusza Breyera i Karola Stryjeńskiego, zwolenników rodzimej tradycji, klasycznie pojętej formy i rzetelnego warsztatu<sup>14</sup>.

Zasadniczą trudność nastęrczało jednak zdefiniowanie specyficznych cech „wielkiego stylu” epoki Piłsudskiego, jego istotnych wyróżników morfologicznych i ekspresyjnych. Styl ten miał być stosowny dla wzniosłej tematyki, a zarazem współczesny pod względem formalnym. W Polsce, podobnie jak w wielu innych krajach Europy, lata 30. były okresem defensywy awangardowych nurtów i okrzepnięcia estetycznych norm spod znaku neohumanizmu. Historyzująca postawa oraz swoisty eklektyzm, oparty na trawestacji dawnych stylów, dominowały także w projektach nadesłanych na konkurs pomnika marszałka. Z powodu braku długiej i bogatej tradycji polskiej rzeźby monumentalnej punktem odniesienia dla artystów i krytyków stała się rzeźba obca, dawna i współczesna. Niemieckie wzory oceniano negatywnie ze względu na nadmierny patos; odwoływano się przede wszystkim do modeli zaczerpniętych z antycznej Grecji, imperialnego Rzymu i renesansowej Italii oraz do ich współczesnych transpozycji w sztuce Aristide’a Maillola, Charles’a Despiau i Émile’a-Antoine’a Bourdelle’a.

Oczywistym wymogiem konkursu była zarówno monumentalna skala pomnika, który miał mocnym akcentem plastycznym zamykać wielkie założenie urbanistyczno-architektoniczne, jak i zharmonizowanie jego bryły z urbanistycznymi osiami metropolii. Konkursowe założenia nie narzucały ikonograficznego programu i stylistycznej formuły dzieła; jednak krytycy i publicyści dali wyraz swym oczekiwaniom i preferencjom w licznych artykułach i wypowiedziach prasowych. Pomnik miał być więc pozbawiony patosu, lecz nie mogło w nim zabraknąć heroicznego tonu; miał być zrozumiały dla każdego, ale nie mógł być nadmiernie realistyczny; miał być kompozycyjnie zrównoważony i pełen umiaru, ale bogaty w elementy symboliczne. Miał ponadto przekazywać potomności wizerunek marszałka, który był postacią „skończenie piękną w swej formie zewnętrznej”<sup>15</sup>, ale musiał być czymś więcej niż dobrym portretem; miała go wyróżniać zdolność do pobudzania emocji i ideowa nośność. Komentatorzy konkursowych warunków podkreślali, iż ze wzniosłością komunikowanych sensów musi współgrać sugestywne oddanie prostoty obyczajów marszałka, jego surowych zasad i żołnierskiej natury. Przy tak licznych i różnorodnych, niekiedy wręcz sprzecznych

---

<sup>14</sup> Temat warszawskiej szkoły rzeźby został omówiony w publikacjach: Elżbieta Szańkowska, *Rzeźba Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych i Akademii Sztuk Pięknych do roku 1939*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 1984, z. 1, s. 63-75; Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie*, s. 218-226.

<sup>15</sup> Zofia Norblin-Chrzanowska, *Sarkofag Marszałka*, „Świat” 1938, nr 19, s. 3.

postulatach konkurs nie został ostatecznie rozstrzygnięty. Nie przyznając I nagrody, jury wyróżniło 13 spośród 62 nadesłanych prac, trzy zaś wybrało do szczegółowego opracowania i ściślejszego współzawodnictwa. Projekty Jana Szczepkowskiego (przy współpracy architekta Zygmunta Wojnicz-Sianożęckiego), Henryka Kuny (przy współpracy Andrzeja Boniego) i Mariana Wnuka (przy współpracy Karola Jana Kocimskiego) wzbudziły jednakże tyle kontrowersji i polemik, iż większość recenzentów opowiedziało się za ponownym rozpisaniem konkursu po upływie kilku lat. Krytykę zaskoczyła ujawniona w konkursie niemożność stworzenia oryginalnego idiomu sztuki historyczno-monumentalnej, zdumiała niezdolność rzeźbiarzy do wykroczenia poza tradycyjne konwencje przedstawieniowe i nieumiejętność twórczego przetworzenia antyčno-renesansowych kanonów.

Projekt Szczepkowskiego wyróżniał się spośród pozostałych prac dodatkowym elementem architektonicznym, jakim był umieszczony na linii alei Piłsudskiego łuk triumfalny. Łuk ten, mający spotęgować siłę ideologicznej perswazji całego założenia, wywoływał oczywiste skojarzenia z rzymskimi i napoleońskimi łukami triumfalnymi, a zarazem modyfikował ustalony kanon. Szczepkowski wzbogacił bryłę łuku dwoma *quasi*-wieżami, pomiędzy którymi umieścił grupę figuralną z dominującym posągiem konnym marszałka. Najcięższym zarzutem, jaki wytoczono przeciw tej koncepcji, był „brak poczucia stylu”<sup>16</sup>. Zarzut ten musiał być szczególnie dotkliwy dla zdobywcy Grand Prix na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r., twórcy oryginalnego stylu łączącego elementy ludowej snycerki z kubizującym rozczłonkowaniem płaszczyzn<sup>17</sup>. Negatywna ocena komentatorów wynikała z faktu, iż Szczepkowski w sposób mechaniczny przetransponował z drewna na kamień swą metodę krystalicznego opracowania rzeźbiarskiej faktury, dając świadectwo braku wyczucia specyfiki materiału. Rażąca wydawała się także krytykom profuzja dekoracyjnych elementów i zatracenie tektoniki brył; dopatrywano się w tym natrętnym zdobnictwie reminiscencji sztuki hinduskiej, co zupełnie nie licowało z przekazywaną przez pomnik treścią ideologiczną. Recenzentów nie przekonywało też wprowadzenie dwóch posągów marszałka – jednego na łuku, „ukrytego wśród spiętrzonych brył kamienia”, i drugiego – w centrum placu Na Rozdrożu; uznali, że może się zrodzić pytanie: „kto jest ten drugi?”<sup>18</sup>. Tym drugim i zarazem zasadniczym elementem projektu Szczepkowskiego był posąg Piłsudskiego wzniesiony na ośmiokątnym cokole ponad poziomem prostokątnego forum usytuowanego na placu i otoczonego kolumnadą. Sama

---

<sup>16</sup>Eadem, *Pomniki Wielkiego Marszałka*, „Świat” 1937, nr 46, s. 10.

<sup>17</sup> Na temat stylistyki Szczepkowskiego por. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie*, s. 131-142.

<sup>18</sup>Wojciech Jakimowicz, *Cztery szubienice Kuny*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 40, s. 7.

figura naczelnika – ujętego realistycznie, w swobodnej pozie, wspartego na szabli, w żołnierskim mundurze z herbowym orłem u poły płaszcza – budziła mniej zastrzeżeń niż surowy charakter załamanej pod kątem prostym kolumnady i jej czworokątnych kolumn oraz wiodących na podest schodów. Ten rodzaj uproszczenia czy nowoczesnej stylizacji, będący zdaniem Zofii Norblin-Chrzanowskiej „przykładem zupełnej bezradności w operowaniu elementami architektonicznymi”, wzbudził tęsknotę za łagodnymi łukami watykańskiej kolumnady Berniniego<sup>19</sup>.

II. 573. Jan Szczepkowski, projekt łuku triumfalnego ku czci Józefa Piłsudskiego

II. 574. Jan Szczepkowski, projekt pomnika Józefa Piłsudskiego

Z jeszcze bardziej krytycznym odbiorem spotkał się projekt Kuny i Boniego, który ochrzczono ironicznie mianem „czterech szubienic”<sup>20</sup>. Artyści zaprojektowali pomnik na planie koła, w który wpisali kształt Krzyża Niepodległości. Elementem dominującym kompozycyjnie była centralnie usytuowana statua marszałka na cokole; na czterech ramionach krzyża stały figury żołnierza, uczonego, rolnika i robotnika uwięzione w kamiennych blokach i wspierające leżące na nich krzyże. Ci *quasi*-atlanci – swą nieczytelną symboliką i zaskakującą stylizacją – wzbudziły największe kontrowersje. „Dlaczego podpierają coś w rodzaju szubienic?” – pytała Zofia Norblin-Chrzanowska. „Dlaczego na tych szubienicach leżą wielkich rozmiarów krzyże walecznych?”<sup>21</sup> – dziwiła się krytyczka. I choć klasycyzująca orientacja Kuny przejawiała się tu w sposób iście manieryczny, to realistyczny sposób oddania fizjonomicznych rysów marszałka zaświadczał o mistrzostwie twórcy w zakresie sztuki portretowej. Nie o werystyczny portret jednak chodziło!

II. 575. Henryk Kuna przy współpracy Andrzeja Boniego, projekt pomnika Józefa Piłsudskiego

II. 576. Marian Wnuk przy współpracy Karola Jana Kocimskiego, projekt pomnika Józefa Piłsudskiego

II. 577. Bazyli Wojtowicz przy współpracy Kazimierza Bieńkowskiego, projekt pomnika Józefa Piłsudskiego

---

<sup>19</sup>Norblin-Chrzanowska, *Pomniki Wielkiego Marszałka*, s. 9.

<sup>20</sup>Jakimowicz, *Cztery szubienice Kuny*, s. 7.

<sup>21</sup>Norblin-Chrzanowska, *Pomniki Wielkiego Marszałka*, s. 9.

Trzeci z zakwalifikowanych do drugiej fazy konkursu projektów, autorstwa Wnuka i Kocimskiego, przyciągał uwagę strzelistym cokołem zwieńczonym konnym posągiem naczelnika. Kroczące za wodzem postacie legionisty i druida rozbiły jednak, zdaniem niektórych recenzentów, zwartość kompozycji<sup>22</sup>. Ponadto ich wymowa, łącząca wojskową przeszłość Piłsudskiego z upostaciowanym przez Wernyhore politycznym wizjonerstwem, miała bardziej alegoryczny niż symboliczny wymiar; nie współgrała tym samym z syntetycznym, niemal modernistycznym ujęciem dwudziestodwumetrowego postumentu, który przejmował punkt ciężkości całego założenia<sup>23</sup>. W pełni nowoczesną formułę pomnikową dostrzegła natomiast Norblin-Chrzanowska w projekcie Bazylego Wojtowicza i Kazimierza Bieńkowskiego<sup>24</sup>. Monumentalną skalę nadawały pomnikowi dwa smukłe obeliski o alegorycznych zwieńczeniach, flankujące posąg marszałka na wspiętym do skoku koniu, umieszczony na cokole, który obiegał figuratywny relief o stylistyce asyryjskich płaskorzeźb. Zachwyceni dynamiką ujęcia i niepomni na barokowe reminiscencje recenzenci podkreślali: „Piłsudski Wojtowicza – to Wódz, to Zwycięzca”<sup>25</sup>. I choć formuła apoteozy nie wydawała się odpowiednia dla uwiecznienia znanej z prostego stylu bycia osoby marszałka, to nie sposób było odmówić rzeźbie siły ekspresji. Niemniej jednak członkowie jury nie zaklasyfikowali projektu do ścisłej czołówki. Trudno byłoby się dziś nie podpisać pod niepocholebnymi opiniami krytyki co do ferowanych przez decydentów konkursu wyroków; trudno byłoby też nie przyznać racji tym komentatorom, którzy poszukiwali wśród konkursowych propozycji rozwiązań bardziej udanych niż te wyróżnione przez jury – mniej konwencjonalnych morfologicznie, oszczędniejszych narracyjnie, bliższych idei symbolizowania niż mnożenia alegorycznych elementów przedstawieniowych. Za interesującą koncepcję plastyczną można uznać, dla przykładu, pracę nr 47 – autorstwa Augusta Zamoyskiego: między dwoma strzelistymi obeliskami rzeźbiarz ustawił na „sterylnie czystym” podeście filigranową, w porównaniu ze skalą *quasi*-pylonów, figurę Piłsudskiego w maciejówce, otulonego szczelnie żołnierskim płaszczem (niczym Rodinowski posąg Balzaca), lekko pochylonego, jakby pod brzemieniem odpowiedzialności za bieg dziejów narodu; oszczędną narrację wizualną wprowadzały dwa bitewne reliefy na licu podestu, flankujące szeroki ciąg schodów, nad którym „zatrzymał się” wódz. Nie przemówił jednak ten projekt do przekonania współczesnych, czy to ze względu na brak wyrazistej heroizacji centralnej

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>23</sup> Tadeusz Filipczak, *O konkursie na pomnik Marszałka Piłsudskiego w Warszawie*, „Architektura i Budownictwo” 1937, nr 8, s. 283-291.

<sup>24</sup> Norblin-Chrzanowska, *Pomniki Wielkiego Marszałka*, s. 11.

<sup>25</sup> Jakimowicz, *Cztery szubienice Kuny*, s. 7.



postaci czy to z powodu zbyt daleko posuniętego ascetyzmu formalnego.

## II. 578. August Zamojski, Projekt pomnika Józefa Piłsudskiego

Rozbieżność w ocenach krytyki i jury wystąpiła także w przypadku drugiego, równie doniosłego konkursu związanego z upamiętnieniem osoby naczelnika – konkursu na sarkofag, który miał stanąć w krypcie katedry wawelskiej. Trumna Piłsudskiego, po kilkudniowych uroczystościach żałobnych w Warszawie, została złożona 18 maja 1935 r. w krypcie bł. Leonarda, co dopełniło panteon polskich królów i wodzów narodowych. Jednakże 23 czerwca 1937 r. na polecenie metropolity krakowskiego arcybiskupa Adama Sapiehy została przeniesiona do krypty pod wieżą Srebrnych Dzwonów. Zrodziła się wówczas koncepcja utworzenia odrębnego mauzoleum marszałka w przestrzeni, w której mieścił się kapitułarz pierwotnej katedry romańskiej, która nie była połączona ciągiem komunikacyjnym z grobami królewskimi i do której miało prowadzić oddzielne wejście z zewnątrz kościoła. Ku zdumieniu komentatorów tych zdarzeń, nie zaproponowano całościowego programu ikonograficznego scalającego wnętrze krypty i jej aneksy. Postawiono jedynie wymóg dostosowania kształtu sarkofagu do zabytkowego charakteru krypty i romańskiego wątku jej murów<sup>26</sup>. Sarkofag miał się stać jedynym, ideowo nośnym, oddziaływującym na pamięć i wyobraźnię widza akcentem komemoratywnym w archaicznym otoczeniu mauzoleum.

Konkurs nie dał zadowalających wyników; posypały się zarzuty: „polska rzeźba współczesna okazała [...] brak śmielszej, twórczej inwencji, [...] nie umiała wyjść poza wzory utarte i zużyte” – orzekł zbulwersowany Tadeusz Szydłowski, krakowski historyk sztuki i konserwator<sup>27</sup>. Jury nie przyznało I nagrody; ze 100 nadesłanych prac wyróżniło osiem<sup>28</sup>, a do wykonania projektów naturalnej wielkości zaprosiło Jana Szczepkowskiego, Mikołaja Kułaka i Bazylego Wojtowicza (wraz ze Stanisławem Repetą). Do trzeciej fazy współzawodnictwa weszły już tylko zmodyfikowane prace Szczepkowskiego i Kułaka. Konkurs ostatecznie wygrał Szczepkowski, co oburzyło znaczną część recenzentów, opowiadających się za przewagą artystycznej koncepcji Kułaka. Skąd tyle kontrowersji?

---

<sup>26</sup>Tadeusz Szydłowski, *Pomnikowa rzeźba i architektura. Konkurs na sarkofag Marszałka*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 5, s. 67-69.

<sup>27</sup>Szydłowski, *Pomnikowa rzeźba i architektura*, s. 69.

<sup>28</sup> Były to projekty autorstwa Mikołaja Kułaka, Barbary i Stanisława Brukalskich, Józefa Różyskiego, Jana Szczepkowskiego, Karola Tchorka, Mariana Komorskiego, Czesława Wallisa oraz Bazylego Wojtowicza i Stanisława Repety.

II. 579. Bazyli Wojtowicz przy współpracy Stanisława Repery, projekt sarkofagu Józefa Piłsudskiego, 1937

Idea sarkofagu, podobnie jak koncepcja warszawskiego zespołu pomnikowego, zrodziła wielkie nadzieje. Oczekiwano, iż w swym kształcie architektoniczno-rzeźbiarskim sarkofag przekaże syntezę życiowych dokonań wodza z pozostawionym narodowi dziedzictwem politycznym. Przewodnią myślą wielu komentarzy była teza, iż „Marszałek umarły żyje pośród nas nie tylko jako legenda bohaterska, nie tylko jako wskrzesiciel Polski Niepodległej, ale jako strażnik czuwający nad jej przyszłością”<sup>29</sup>. Jednakże projekt Wojtowicza i Repery, najbardziej dosłownie unaoczniający mitotwórcze koncepcje, został odrzucony. Przesądziła o tym zastosowana przez twórców formuła „biesiadującego zmarłego”, wywodząca się z etruskiej tradycji nagrobkowej. Uznano, iż pólleżąca na tumbie figura marszałka nie pasuje do surowości żołnierskiej dyscypliny i militarnej rangi wodza<sup>30</sup>. Do ukształtowanych w antyku i rozwiniętych w sztuce sepulkralnej średniowiecza i renesansu typów nagrobkowych sięgnęli także Szczepkowski i Kułak. Historyzującą postawę determinowała – prócz przewagi paseistycznych tendencji w sztuce lat 30. – konieczność dostosowania się do dostojnych wnętrza katedry wawelskiej.

II.580. Jan Szczepkowski, drugi projekt sarkofagu Józefa Piłsudskiego, 1937

Szczepkowski w czytelny sposób nawiązał w swym projekcie do nagrobka króla Kazimierza Jagiellończyka dłuta Wita Stwosza. Późnogotycka formuła dekoracyjnie łamanych draperii, po mistrzowsku zastosowana przez Stwosza, była dogodnym punktem odniesienia dla twórcy stylu opartego na układach pryzmatycznie ciętych, zgeometryzowanych i zrytmizowanych płaszczyzn. Ten rodzaj dekoracyjności, wywiedzionej z doświadczeń góralskiej snycerki i znamiennej dla stylistyki art déco, był jednak w latach 30. formułą przebrzmiałą i stał się głównym przedmiotem ataków ze strony krytyki. Podobnie jak w przypadku łuku triumfalnego ku czci Piłsudskiego, zarzucano Szczepkowskiemu brak wyczucia tektoniki brył, manieryczną stylizację oderwaną od obserwacji form natury i niezrozumienie specyfiki materiału<sup>31</sup>. Recenzentów raziło jednakowe traktowanie dłoni i fałdów żołnierskiego płaszcza, który nabrał autonomicznych walorów estetycznych, niczym nie zdradzając kształtu postaci zmarłego; irytował ich nadmiernie rozbudowany program

<sup>29</sup> Stefania Podhorska-Okolów, *Sarkofag Marszałka Józefa Piłsudskiego*, „Bluszcz” 1938, nr 20, s. 459.

<sup>30</sup> Norblin-Chrzanowska, *Sarkofag Marszałka*, s. 3-4.

<sup>31</sup> Aleksander Żurkowski, *O konkursie na sarkofag Wielkiego Marszałka*, „Plastyka” 1938, nr 6, s. 150; Wojciech Jastrzębowski, *W sprawie artykułu A. Żurkowskiego*, „Plastyka” 1938, nr 7, s. 211.

ikonograficzny oparty na mnożeniu emblematów władzy, takich jak wieniec z liści dębowych (zasłaniający w bocznym widoku głowę Marszałka), tarcza z orłem legionowym, buława i orlica osłaniająca rozpostartymi skrzydłami orłęta<sup>32</sup>. Komentatorzy domagali się wyeksponowania czysto rzeźbiarskich środków wyrazu, ograniczenia alegoryzacji, wyeliminowania zbędnych detali i impresyjnych efektów fakturowych. Pozytywną ocenę wystawili natomiast wyrazistej charakterystyce twarzy zmarłego wzorowanej na pośmiertnej masce. Kwestia wiernego oddania rysów fizjonomicznych naczelnika miała istotne znaczenie nie tylko ze względu na komemoracyjny charakter sarkofagu, ale także ze względu na chęć utrwalenia właściwego wizerunkowi wodza piękna. Wielokrotnie podkreślano, iż „W Marszałku Piłsudskim łączy się [...] w sposób niezwykle rzadki człowiek wielki na miarę historyczną – i człowiek piękny. Hetmańska głowa o rysach szlacheckich i rasowych, [...] wspaniałe sklepienie czoła, zarys nosa o wyjątkowej finezji, wysunięta broda mówiąca o silnym charakterze i woli nieugiętej [...] cóż za nieporównany model dla rzeźbiarza!” – podsumowywała Zofia Norblin-Chrzanowska<sup>33</sup>.

Il. 581. Michał Kułak, pierwszy projekt sarkofagu Józefa Piłsudskiego, 1937

Il. 582. Michał Kułak, trzeci projekt sarkofagu Józefa Piłsudskiego, 1937

Pod wpływem krytycznych argumentów Szczepkowski zredukował w kolejnych edycjach konkursu zarówno nadmiar ideologicznie nośnych, jak i zdobniczych elementów, zmierzając ku postulowanej prostocie archaicznego grobowca. Artysta zastosował średniowieczną formułę leżących na tumbie zwłok, którą zmodyfikował, wtapiając figurę marszałka w kamienne wieko sarkofagu. Jego konkurent Mikołaj Kułak sugestywnie oddał natomiast ideę utożsamienia śmierci z błogim snem, zapowiadającym rychłe przebudzenie w rzeczywistości transcendentnej. Stąd wykreowane przez rzeźbiarza wrażenie wyłaniania się postaci Piłsudskiego z płyty sarkofagu i lekkie przechylenie głowy zmarłego, ułożonej na wieńcu z liści dębowych. Kułak, jako adept rzymskiej Akademii Sztuk Pięknych, czerpał wzory z antycznej sztuki sepulkralnej i nagrobków włoskiego renesansu; plastyczny ekwiwalent idei gloryfikacji śmierci mógł znaleźć także w dziełach Jana Marii Padovana w katedrze krakowskiej i tarnowskiej. Zwolennicy klasycyzujących tendencji zachwycali się prostotą i umiarem środków ekspresji w końcowej wersji projektu Kułaka, z której artysta

<sup>32</sup>Norblin-Chrzanowska, *Sarkofag Marszałka*, s. 4.

<sup>33</sup>Eadem, *Pomniki Wielkiego Marszałka*, s. 8.

wyeliminował wcześniejsze usterki: nadmierną dynamikę kompozycji, wtłoczenie figury Piłsudskiego w zbyt ciasną ramę tumby i niezrozumiały motyw smoków zdobiących bloki podstawy. Subtelnie modelowane rysy fizjonomiczne marszałka, swobodnie ułożona postać, lekko zgięta w kolanie noga naruszająca symetrię kompozycji, draperia żołnierskiego płaszcza miękko opływająca figurę śpiącego, harmonia linii i właściwe proporcje brył – wszystkie te zalety mieściły się w kanonie rzeźby renesansowej. Wydaje się jednak, że w oczach jurorów były zbyt bliskie renesansowej koncepcji piękna i jednocześnie zbyt odległe od surowej prostoty właściwej naturze marszałka.

Rozgoryczenie krytyki i publiczności wiodło do smutnej konstatacji o konieczności odroczenia konkursu na kilka lat, aż do momentu wykształcenia się nowej generacji artystów zdolnych sprostać postawionemu zadaniu. Aktualny wydzźwięk nadano ironicznej wypowiedzi Stanisława Witkiewicza, dotyczącej odbywającego się w 1889 r. konkursu na krakowski pomnik Mickiewicza.

Pomnik Mickiewicza, który by mógł zadowolić naszą opinię publiczną i jej przedstawicieli, związanych w komitety ogólne, ścisłe i szczególne, musiałby być jednym z tych cacek, którymi się bawią monarchowie głębokiej Azji. Musiałby być pawiem rozpościerającym ogon, trzepoczącym skrzydłami, grającym czule arie i przewracającym oczami. Sądząc z tego, czego żądano od pomnika, Mickiewicz musiałby mieć ruchomą głowę, jak porcelanowy Chińczyk ze składu herbaty i raz spoglądać w niebo, szukając natchnienia, to znów na dół z wyrazem miłości do ziemi rodzinnej. Mickiewicz może na rozkaz komitetu wstawać lub siadać, może go wieńczyć ojczyzna lub nie, mogą w koło niego tańczyć wszystkie figury pozbierane ze wszystkich pomników całej Europy, albo też pójść sobie precz – pomnik ten będzie zawsze tylko marną kompilacją, może wartą sto tysięcy guldenów, ale nie wartą Mickiewicza – a dla przyszłych pokoleń będzie tylko świadectwem ubóstwa i niemowlęstwa naszej sztuki. Skąd ten gorączkowy pośpiech? Czy dzisiejsze pokolenie, dzisiejsze komitety myślą, że bez nich, bez pomnika postawionego przez nich upadnie sława i wielkość Mickiewicza?<sup>34</sup> – pytał retorycznie Witkiewicz.

Niemniej jednak w 1939 r. ogłoszono drugi konkurs na pomnik marszałka na placu Na Rozdrożu<sup>35</sup>. Wzięli w nim udział, obok Wnuka, Szczepkowskiego i Kuny, Edward Wittig, Breyer, Franciszek Strynkiewicz (wspólnie z Konstantym Danką), Stanisław Horno-Popławski (z Janem Borowskim) i Xawery Dunikowski, a więc najwybitniejsi rzeźbiarze swej

<sup>34</sup>*Kronika rzeźbiarska*, „Plastyka” 1937, nr 1, s. 34-35.

<sup>35</sup>Bohdan Urbanowicz, *Pomnik Józefa Piłsudskiego*, „Arkady” 1939, nr 7-8, s. 277-279.

generacji czynni w II RP, oraz gościnnie, cieszący się europejską sławą Ivan Meštrović<sup>36</sup>. I znów żadnego z 25 nadesłanych projektów jury nie uznało za godny realizacji. Bohdan Urbanowicz trafnie zdiagnozował przyczyny porażki rodzimej rzeźby pomnikowej, wskazując, iż założenia i wymogi konkursowe przekraczały zdecydowanie kompetencje rzeźbiarzy. Planowany monument miał przecież odegrać istotną rolę w monumentalnym założeniu architektoniczno-urbanistycznym dzielnicy Piłsudskiego, zamykając perspektywę alei Piłsudskiego od strony Skarpy Wiślanej. Dla przygotowujących projekty twórców wykreowanie idiomu „wielkiego stylu” epoki Piłsudskiego okazało się zadaniem niewykonalnym, przynajmniej w ocenie decydentów. Urbanowicz zacytował słowa marszałka, konfrontując oczekiwania wodza i artystyczne realia II RP: „Legenda i sława wzięły nas na swe skrzydła i niosły naprzód. Jeżeli jest w legendach coś fałszywego, to one naprzód daleko nie zajdą, wstrzymają się u wrót serca. [...] Nasza sława i Legenda przed tymi wrotami się nie zatrzymały. Poszło przede wszystkim za nami to, co jest najpiękniejsze w kulturze ludzkiej – poszła Sztuka”<sup>37</sup>. Ze swej strony zaś krytyk stwierdził: „Rzeźba nie poniosła daleko Legendy Piłsudskiego, zatrzymała się u wrót serca, bo nie potrafiła porwać serc”<sup>38</sup>.

Bruno Schulz, ten najbardziej wydawałoby się obojętny politycznie twórca, nieczuły na propagandowe zabiegi władzy, wyobcowany w świecie własnej wyobraźni, a jednocześnie pilnie obserwujący otaczającą rzeczywistość, napisał po śmierci marszałka apologetyczny tekst poświęcony historycznej wielkości wodza postrzeganej jako zwieńczenie narodowych dziejów, jako dialektyczna synteza chwalebnych i tragicznych aspektów polskiej przeszłości. Wyrazem tej wielkości miała być legenda, która zrodziła się już za życia Piłsudskiego. Powstała w wyniku sublimacji realnych cech charakteru marszałka, jego rzeczywistego wizerunku, faktycznych zasług i poniesionych dla narodu ofiar, uogólniła jego idiosynkratyczną postać, asymilując pierwiastki uznawane za specyficznie polskie. W jaki sposób w interpretacji Schulza sztuka miała odzwierciedlić legendę naczelnika?

Istota wielkości wyraża się w wielkich antynomiach. [...] Ale czujemy, że tylko od strony rozumu opatrzone są one znakiem przeczenia. Z jakiejś innej niewiadomej strony rozwiązują

---

<sup>36</sup> Projekty można było obejrzeć w sierpniu 1939 r. w warszawskim Muzeum Narodowym (Grzesiuk-Olszewska, *Konkurs na pomnik i dzielnicę im. Józefa Piłsudskiego w Warszawie*, s. 217-231; Filipczak, *O konkursie na pomnik Marszałka Piłsudskiego w Warszawie*, s. 283-291; Anna Wrońska, *Rzeźby Mariana Wnuka*, w: eadem (red.), *Marian Wnuk 1906-1967*, kat. wyst., Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 1996, s. 79, 83, 145, 147).

<sup>37</sup>Urbanowicz, *Pomnik Józefa Piłsudskiego*, s. 279.

<sup>38</sup> Ibidem.

się te sprzeczności w najwyższą zgodność, rację i pozytywność. [...] Jak może być syn narodu – jego ojcem i twórcą? Czy wola potęgi, nadludzka ambicja, uzurpacja, czy ascetyczna pokora, rezygnacja, całkowita ofiara z siebie? [...] Samowystarczalna, zadumana w swej wielkości samotność, czy najwyższa solidarność ze zbiorowością? Rubasność czy wzniosłość? I czujemy, że te pary antynomiczne według jakichś głębszych praw nie znoszą się wzajemnie, lecz sumują w jakąś najwyższą sumę. [...] Tamten [Piłsudski – I. K.] wyszedł z podziemi historii, z grobów, z przeszłości. Był ciężki marzeniami wieszczów, mglisty rojeniami poetów, obciążony męczeństwem pokoleń. Był cały dalszym ciągiem. Ciągnął za sobą przeszłość, jak płaszcz ogromny na całą Polskę. Jego twarz była może za życia twarzą indywidualnego człowieka. [...] Nam z daleka coraz bardziej gubią się [jego] indywidualne rysy, stają się mgliste i przepuszczają od wewnątrz jakieś promieniowanie rysów większych, obszerniejszych, mieszczących w sobie setki minionych twarzy. [...] aż w końcu z nawarstwień tych twarzy układa się na niej i zastyga w maskę ostateczną oblicze Polski – już na zawsze<sup>39</sup>.

Konstatacja Schulza, iż „postać duchowa [Piłsudskiego], jak pieczęć, odcisnęła się na krajobrazie Epoki”, współbrzmiała z hasłami stworzenia stylu odpowiadającemu formatowi postaci naczelnika, wodza, który „przeszedł od razu z historii do legendy”<sup>40</sup>. „Mit Piłsudskiego gotowy był już za jego życia – utrzymywał Schulz. Wisiał nieuformowany w powietrzu [...]. Był to mit potencjalny, mit-żywiół, sama nieuformowana dynamika do wielkiej legendy. [...] dno mitu musi komunikować z niezrozumiałym i przedślovnym, jeśli ma pozostać żywe, tkwić korzeniami w ciemnej ojczyźnie mitycznej: między Scyllą a Charybdą”<sup>41</sup>. Zadanie wykreowania wodzowskiej postaci-symbolu spełnił w odczuciu Schulza Kazimierz Wierzyński, poeta reprezentatywny dla całego pokolenia, w tomie wierszy *Wolność tragiczna* (1936):

W *Wolności tragicznej* nie tylko dojrzał mit naszych czasów do ostatecznej formy, lecz poeta [...] zbudował wielkość bohatera ze swej własnej wieszczej wielkości. [...] Przedziwną alchemią słowa stworzył dymensję poetycką, mityczną rzeczywistość, w której zewnętrzna kronika dziejów przechodzi niewidzialnie w swój sens głębszy, w której przenika się migotliwie fakt historyczny z historiozofią, dzieje zewnętrzne z liryczną, wewnętrzną swą

---

<sup>39</sup>Bruno Schulz, *Powstają legendy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, półr. I, nr 22, s. 425; por. także idem, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, wstęp i opracowanie Stanisław Rosiek, Kraków 1993, s. 3-16.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem.

kantyleną – puentował Schulz<sup>42</sup>.

„Wieszczej wielkości”, pozwalającej na upostaciowanie mitu, na zaklęcie w kamieniu lub brązie niezwyklej rzeczywistości ogarniającej przeszłość i terażniejszość, syntetyzującej indywidualne losy i dzieje narodu, zabrakło niestety polskim rzeźbiarzom podejmującym próbę upamiętnienia wielkości marszałka i wagi jego dokonań dla przyszłych pokoleń<sup>43</sup>. Aczkolwiek to atmosfera braku satysfakcji, rozczarowania i frustracji, jaką generowały kolejne edycje konkursów, mogła przyczynić się do zmarginalizowania niektórych projektów, które z dzisiejszej perspektywy wydają się interesujące (szczególnie w zestawieniu z kryzysową sytuacją w sztuce pomnikowej w PRL i III RP). Niewątpliwym problemem była też niezdolność do osiągnięcia konsensusu ze strony intelektualno-artystycznych środowisk, decydujących o urzeczywistnianiu artystycznych wizji, a także brak jednomyślnego lobbowania za którąś z pomnikowych propozycji ze strony krytyki. Niemożność zdefiniowania estetycznej kategorii „wielkiego stylu”, znalezienia plastycznego kształtu oddającego etos epoki Piłsudskiego, przypieczętował ostatecznie wybuch wojny.

### **Malarstwo historyczne. Utracona formuła patosu**

W grudniu 1938 r. otwarto w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki wystawę serii obrazów historycznych mających zdobić Salę Honorową polskiego pawilonu na wystawie światowej w Nowym Jorku w 1939 r. Namalowanie siedmiu kompozycji zlecił Bractwu św. Łukasza Komitet Organizacyjny polskiej ekspozycji, który precyzyjnie określił tematy przedstawień, wpisując je w całościowy program ideowy pawilonu, mający uzmysłowić międzynarodowej publiczności rolę, jaką w dziejach cywilizacji odegrała Polska, zanim na ponad 100 lat utraciła niepodległość. Symboliczna wymowa pawilonu miała także połączyć chwalebny przeszłość narodu z terażniejszością, zapowiadającą znakomitą przyszłość, miała ukazać pozycję, jaką zdobyła II Rzeczpospolita na współczesnej mapie geopolitycznej i

---

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Z ostrą krytyką spotkała się również urządzona w 1936 r. w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych pokonkursowa wystawa, prezentująca w licznych wariantach portret marszałka. „To co dali artyści ubiegający się o nagrodę konkursową za Jego wizerunek, jest w swojej tępotcie wprost beznadziejne. Na wystawę składają się w ogromnej większości najzwyklejsze kopie z fotografii, traktowane jako mechaniczne odtworzenie formy” – pisał zbulwersowany Wacław HusarSKI (*Wystawa konkursowa portretów Marszałka Piłsudskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, półr. I, s. 107).

gospodarczej świata. O wielkości Polski miała mówić jej historia, sięgająca średniowiecza tradycja kulturowa, moc oręża pozwalająca na mocarstwową ekspansywność i skuteczną obronę granic europejskiej cywilizacji, dorobek myśli politycznej, prekursorskie dla demokracji i tolerancji religijnej prawo, pionierskie rozwiązania konstytucyjne. Gloryfikacja przeszłości miała służyć aktualnym celom politycznym, podkreśleniu samostanowienia Rzeczypospolitej w dobie coraz bardziej napiętych stosunków politycznych na arenie międzynarodowej, akcentowaniu niepodległego statusu państwa zagrożonego sąsiedztwem dwóch totalitarnych potęg<sup>44</sup>. Polska, która dwie dekady wcześniej odzyskała polityczną suwerenność i podjęła niezwykle trudną strategię scalania i umacniania swej państwowości, potrzebowała umiejętnego propagowania za granicą swych historycznych zasług i bieżących dokonań, wymagała zręcznej retoryki i ideowo nośnej oprawy, jaką mogły zapewnić sztuki plastyczne.

Komitet Organizacyjny powołał dwa dodatkowe organy, na których spoczęła odpowiedzialność za właściwą realizację ideowego założenia i wystroju Sali Honorowej. Komitet Naukowy, w skład którego wchodził historycy pod przewodnictwem prof. Oskara Haleckiego z Uniwersytetu Warszawskiego, opracował w szczególności podporządkowany propagandowym priorytetom program ikonograficzny siedmiu obrazów historycznych i przeprowadził wyczerpujące badania naukowe pomocne w wiernej rekonstrukcji realiów najważniejszych (zdaniem członków komitetu) epizodów z dziejów przedrozbiorowej Polski. Wiedzę czerpano z archiwalnych kwerend z zakresu historii, kostiumologii i numizmatyki, ze studiów z dziedziny sztuki portretowej i analiz rycin odpowiadających poszczególnym epokom, a także z historii architektury, wojskowości, militariów i tkanin, a nawet z botaniki. Zlecenie obejmowało następujące sceny: Bolesław Chrobry witający Ottona III pielgrzymującego do grobu św. Wojciecha w Gnieźnie – 1000 r., chrzest Litwy – 1386 r., nadanie przywileju zwanego jedlnieńskim (*Neminem captivabimus*, o nietykalności osobistej szlachty) – 1430 r., unia lubelska – 1569 r., konfederacja warszawska (uchwała o wzajemnej tolerancji wyznań religijnych) – 1573 r., odsiecz Wiednia – 1683 r., Konstytucja 3 Maja – 1791 r.<sup>45</sup> Utworzona z wybitnych reprezentantów kilku środowisk intelektualnych i twórczych

---

<sup>44</sup> Wojciech Roszkowski, *Najnowsza historia Polski, 1914-1945*, Warszawa 2003.

<sup>45</sup> Obrazy przechowywane są obecnie w Le Moyne College w Syracuse University (Syracuse, NY). Stefan K. de Ropp, „History of the Series of Polish Paintings in the Le Moyne College Library”, 1958, mps, Archiwum Polish Museum in America w Chicago, s. 2.



Komisja Artystyczna miała czuwać nad estetycznymi walorami historycznych przedstawień<sup>46</sup>. Jakie czynniki spowodowały, iż to prestiżowe zadanie powierzono Bractwu św. Łukasza?

Ukonstytuowana w 1925 r. konfraternia „łukaszowców” był wzorowana na średniowiecznym cechu rzemieślniczym, w myśl realizowanego przez Tadeusza Pruszkowskiego programu nauczania, którego głównym założeniem było stworzenie polskiej „szkoły malowania”, odwołującej się do rodzimej tradycji i zakorzenionej w europejskiej kulturze, trawestującej dzieła dawnych mistrzów i asymilującej ich warsztatową praktykę<sup>47</sup>. Inspiracje sztuką Flamandów i Holendrów połączone z admiracją dla malarskiej spuścizny Włochów i Hiszpanów, zespolenie w synkretycznej wizji malarskiej kulturowego dziedzictwa Północy i Południa, wyróżniało estetyczne koncepcje Pruszkowskiego zarówno na tle klasycyzmu spod znaku Rytmu, jak i akademickiego klasycyzmu „szkoły wileńskiej”<sup>48</sup>.

W środowisku tradycjonalistycznie nastawionych artystów o historyzujących predylekcjach Bractwo św. Łukasza wydawało się ugrupowaniem najbardziej ortodoksyjnie traktującym artystyczne założenia Pruszkowskiego, dbającym o wysoką jakość warsztatową artystycznej produkcji, wewnątrznie zintegrowanym dzięki silnym więzom koleżeńskim, zdolnym do podporządkowania się dyscyplinie i rygorom pracy zespołowej i mimo zróżnicowanych predyspozycji, talentów oraz środków wyrazu poszczególnych twórców, gwarantującym najdalej idące ujednoczenie obrazowej serii pod względem stylistycznym<sup>49</sup>. Jednolitość formalna siedmiu ogniw serii stanowiła jeden z zasadniczych wymogów Artystycznej Komisji, na równi z dyrektywami dekoracyjności i szczegółowości w oddaniu wszystkich elementów przedstawieniowych, łącznie z kompozycyjnym tłem<sup>50</sup>. To właśnie brak spodziewanej homogeniczności morfologicznej spowodował, że pierwsze szkice siedmiu scen, przedstawione przez Pruszkowskiego na posiedzeniu komisji w maju 1938 r., zostały

---

<sup>46</sup> W skład tego ciała decyzyjnego wchodził: delegat Komitetu Wystawy, Bohdan Stypiński, dyrektor MNW, Stanisław Lorentz, dyrektor TOSSPO Mieczysław Treter, malarze: Jan Cybis, Tytus Czyżewski, Andrzej Pronaszko, były rektor ASP, Tadeusz Pruszkowski i architekt, Jerzy Skolimowski.

<sup>47</sup> Włodzimierz Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1983, wyd. 2, rozszerzone, s. 212.

<sup>48</sup> Na temat estetycznych poglądów Pruszkowskiego i norm „szlachetnego realizmu” por. rozdz. „Realizm szlachetny.”

<sup>49</sup> Diagnozę tę w pełni potwierdził Jan Kleczyński w artykule *Zbiorowe obrazy Bractwa św. Łukasza*, w którym wewnętrzne zgranie i karność zespołu „łukaszowców” przyrównał do norm pracy rzemieślniczej opisanych w traktacie Cennina Cenniniego *Il libro dell'arte* („Polska Zbrojna” 1938, nr 51, s. 4).

<sup>50</sup> Krystyna Nowakowska, *Pawilon polski na nowojorskiej wystawie światowej (1939-1940) i jego dalsze dzieje*, Warszawa 2013, s. 56. Dzięki archiwalnym badaniom przeprowadzonym w wielu instytucjach w Stanach Zjednoczonych i w Polsce autorka ujawniła szereg nieznanych wcześniej szczegółów dotyczących wstępnych projektów nowojorskiej ekspozycji w polskim pawilonie. Zgodnie z jej ustaleniami podczas obrad komisji 20 maja, Tytus Czyżewski i Jan Cybis optowali za dekoracyjnym charakterem zamówionych obrazów bądź za pokazaniem oryginalnych obrazów pochodzących z poszczególnych epok historycznych, którym miały odpowiadać autentyczne dokumenty historyczne.

odrzucone<sup>51</sup>. Zbulwersowany negatywnym werdyktem decydentów Pruszkowski uznał wysuwane przez Komisję Artystyczną kryterium dekoracyjności za wymóg prowadzący do obniżenia rangi dzieła do poziomu sztuk użytkowych<sup>52</sup>; profesor sprzeniewierzył się tym samym jednej z naczelných norm programu nauczania warszawskiej ASP, jaką było równouprawnienie i integracja wszystkich dyscyplin artystycznych.

„Łukaszowcy” wykonywali więc postawione przed nimi zadanie artystyczne pod olbrzymią presją: musieli zrealizować ściśle określony program ikonograficzny i sprostać konkretnym oczekiwaniom co do plastycznego kształtu historycznej narracji; ograniczał ich też krótki czas, który mieli do dyspozycji (zgodnie z wypowiedzią Pruszkowskiego – trzy i pół miesiąca)<sup>53</sup>. Dodatkowe utrudnienie w poszukiwaniu artystycznych rozstrzygnięć mogła powodować zmieniająca się w czasie koncepcja aranżacji wnętrza Sali Honorowej, z którą przygotowywana seria obrazowa miała być w pełni zsynchronizowana. Planowano m.in. zawieszenie wawelskich arrasów (ostatecznie nie zrealizowano tego projektu), dla których najbardziej stosownym odpowiednikiem malarskim byłaby renesansowa stylizacja.

Zgromadzeni w pracowni Pruszkowskiego w Kazimierzu Dolnym malarze: Bolesław Cybis, Bernard Frydrysiak, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Eliasz Kanarek, Jeremi Kubicki, Antoni Michałak, Stefan Płużański, Janusz Podoski i Jan Zamoyski oraz sam profesor, burzliwie dyskutowali rozmaite rozwiązania artystyczne, próbując określić formę właściwą dla wzniosłej tematyki historycznej i odpowiednią dla współczesnej wrażliwości plastycznej<sup>54</sup>. W opinii Pruszkowskiego obrazy miały być „wyraźne, czytelne, jasne, żywe w kolorze, nie naturalistyczne, ostro konturowane, bogate w szczegóły, tłumne, bez rzuconych cieni; [...] zrozumiałe dla każdego widza”<sup>55</sup>. W wyniku ustępstw i kompromisów co do stylistyki dzieła wybór padł na konwencje przedstawieniowe *quattrocento* jako na najbardziej adekwatny wzór do przetworzenia. Początkowo wykonawcy planowali, iż poszczególne obrazy będzie realizowało po dwóch artystów, odpowiednio dobranych pod względem pokrewieństwa właściwego im języka plastycznego. Ostatecznie podjęli jednak decyzję o kolektywnym malowaniu każdej z kompozycji i wspólnym jej sygnowaniu.

W wieloetapowym procesie powstawania prac działania każdego z twórców były podporządkowane korektom pozostałych członków zespołu. „Łukaszowcy” zastosowali

---

<sup>51</sup> Protokół posiedzenia Komisji Artystycznej Stałego Komitetu Organizacyjnego Udziału Polski w Nowojorskiej Wystawie Światowej w 1939 r., odbytego dn. 10.05.1938, Archiwum MNW, sygn. A 532, s. 3.

<sup>52</sup> Pruszkowski, *Wystawy w I.P.S. Obrazy historyczne Bractwa św. Łukasza*, „Gazeta Polska” 1938, nr 347, s. 5.

<sup>53</sup> Ibidem. Według ustaleń Krystyny Nowakowskiej proces malowania serii trwał sześć miesięcy (*Pawilon polski*, s. 54).

<sup>54</sup> Pruszkowski, *Wystawy w I.P.S. Obrazy historyczne Bractwa św. Łukasza*.

<sup>55</sup> Ibidem.

tradycyjną, akademicką metodę pracy warsztatowej – od pierwotnego szkicu kompozycyjnego poprzez rysunek węglem przenoszony na podłoże za pomocą kalki i jednotonowe podmalówki na uprzednio zagruntowanym płótnie po zakładanie kolorami poszczególnych elementów kompozycji i samo malowanie<sup>56</sup>. Obrazy wykonano temperą na drewnianym podłożu obitym płótnem (pierwsze dwa ogniwa serii – bezpośrednio na deskach) o formacie 120 x 200 cm. Modną wśród tradycjonalistów technikę tempery jajowej uznano za najstosowniejszą dla malarstwa historycznego. Mimo programowo głoszonych analogii ze średniowiecznym warsztatem proces twórczy „lukaszowców” różnił się od cechowych praktyk. W zespole nie obowiązywało bowiem hierarchiczne podporządkowanie – nie wyznaczono kierującego całością prac majstra, nie przydzielono ról czeladnikom i terminatorom. Panowała równorzędność w realizacji zadań i demokracja w podejmowaniu artystycznych decyzji. Z etosu wieków średnich zaczerpnięto natomiast zasadę dyscypliny, skutkującą rezygnacją z indywidualnych aspiracji twórczych, oraz imperatyw rzetelnego uprawiania rzemiosła. Dzieleno się pracą w taki sposób, aby wkład każdego z artystów pozostawał nieodróżnialny od pozostałych, a całościowy efekt estetyczny był maksymalnie ujednolicony. Jak wspominał Aleksander Jędrzejewski w wywiadzie dla „Kuriera Bydgoskiego”<sup>57</sup>, uwzględniono jednak *métier* – indywidualne predyspozycje poszczególnych twórców: Michalak i Kubicki wykonywali szkice; główne postacie kompozycji malował Michalak; elementy drugoplanowe powierzono Gotardowi; groteskowe epizody przypadły w udziale Zamoyskiemu; pejzaże przypisano Jędrzejewskiemu; przy wykonywaniu partii architektonicznych natomiast zaangażowano do współpracy architekta Jana Bogusławskiego.

Italianizującą stylistykę uznali wykonawcy za ogólnoswiatowe dziedzictwo, uniwersalny język plastyczny dogodny dla propagandowych celów i zarazem świadectwo przynależności Polski do kręgu kultury łacińskiej<sup>58</sup>. Tak dobrana formuła stylistyczna odwoływała się ponadto, zgodnie z programem ideowym Sali Honorowej, do czasów potęgi polskiej państwowości, do mocarstwowych aspiracji dynastii Jagiellonów. Archaizująca maniera miała na równi z historyczną treścią „uprzytomnić Amerykanom, że Polska jest wielkim państwem o starej kulturze, nie zaś tworem nowym, powstałym po wielkiej wojnie –

---

<sup>56</sup> Przebieg procesu twórczego opisał jeden z „lukaszowców”, Aleksander Jędrzejewski (*Nowe drogi malarstwa*, „Kurier Bydgoski” 1938, nr 295, s. 3).

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Diagnozę tę potwierdziła Stefania Podhorska-Okolów w krytycznym skąd inąd artykule *Wystawy w IPS-ie* („Bluszcz” 1938, nr 52, s. 11).

jak wielu w Ameryce sądzi” – tak głosił wstęp do katalogu ekspozycji w IPS<sup>59</sup>. Również w prasowym omówieniu wystawy Pruszkowski skomentował dydaktyczno-propagandową treść nowojorskiej serii w myśl założeń Komitetu Organizacyjnego: „Są to momenty uprzytamniające obcym widzom przodujące stanowisko Polski w rozwoju demokratycznych idei w świecie [...] oraz momenty historii Polski o znaczeniu ogólnoeuropejskim”<sup>60</sup>. Jaka natomiast była reakcja warszawskich recenzentów na propagandowy charakter historycznych obrazów mających dekorować pawilon wystawowy w Nowym Jorku?

Il. 583. Bractwo św. Łukasza, *Bolesław Chrobry witający Ottona III pielgrzymującego do grobu św. Wojciecha w Gnieźnie. Rok 1000*, 1938

Il. 584. Sygnatura Bractwa św. Łukasza na obrazie *Bolesław Chrobry*

Il. 585. Bractwo św. Łukasza, *Chrzest Litwy. Rok 1386*, 1938

Il. 586. Bractwo św. Łukasza, *Nadanie przywileju zwanego Jedlnieńskim (Neminem captivabimus o nietykalności osobistej szlachty). Rok 1430*, 1938

Il. 587. Bractwo św. Łukasza, *Unia Lubelska. Rok 1569*, 1938

Il. 588. Bractwo św. Łukasza, *Konfederacja Warszawska (uchwała o wzajemnej tolerancji wyznań religijnych). Rok 1573*, 1938

Il. 589. Bractwo św. Łukasza, *Odsiecz Wiednia. Rok 1683*, 1938

Il. 590. Bractwo św. Łukasza, *Konstytucja 3 Maja. Rok 1791*, 1938

Il. 591. Sygnatura Bractwa św. Łukasza na obrazie *Konstytucja 3 Maja*

Nikt nie wątpił w słuszność decyzji o zmanifestowaniu międzynarodowej publiczności roli, jaką Polska odegrała w dziejach cywilizacji<sup>61</sup>. Ponadto krytycy różnych opcji zgodnie uznali sposób realizacji siedmiu kompozycji za swoisty eksperyment artystyczny niemający

---

<sup>59</sup>Wystawa. Bractwo św. Łukasza, Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Różańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zalewski, Grudzień 1938, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938.

<sup>60</sup>Pruszkowski, *Wystawy w I.P.S. Obrazy historyczne Bractwa św. Łukasza*. Niektórzy krytycy kwestionowali trafność wyboru historycznych wydarzeń do zilustrowania. „Tematy owe wybrano tak, ażeby udowodnić zwiedzającym obywatelom Stanów, iż my również byliśmy [...] Ameryką, nawet przed... odkryciem Ameryki” – zauważył ironicznie Jan Bajkowski (*Wystawa w IPS-ie. Bractwo i Malczewski*, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 1, s. 10).

<sup>61</sup>Podhorska-Okolów, *Wystawy w IPS'ie*; T.M., *Siedem momentów historii Polski. Zbiorowa praca Bractwa św. Łukasza*, „Mały Dziennik” 1938, nr 342, s. 4. Przyrównując obrazy do gobelinów, Konrad Winkler wyraził przekonanie, że dobrze spełnią swe propagandowe zadanie na nowojorskiej wystawie, gdyż „publiczność amerykańska [...] nie ma tak wygórowanych wymagań, jak wykształcona na dobrych wzorach publiczność paryska” (*Z wystaw warszawskich. Instytut Propagandy Sztuki i Salon Koterby*, „Robotnik” 1938, nr 358, s. 5). W innym artykule krytyk uznał ideologiczny wymiar nowojorskiej serii za „niezły czynnik propagandowy dla obcych i dla swoich” (*Ostatnie wystawy*, „Pion” 1938, nr 51/52, s. 12).

precedensu w dziejach polskiej sztuki. Komentatorzy podkreślali, że celem nadrzędnym tego przedsięwzięcia było stworzenie jednorodnej stylistycznie serii obrazów ideologicznie nośnych i dekoracyjnych zarazem, czytelnych dla każdego odbiorcy i doskonale zintegrowanych z wystrojem reprezentacyjnej Sali Honorowej pawilonu. Kilku autorów zauważyło jednak, że choć zaistniała znakomita okazja do zademonstrowania specyficznego polskiego języka plastycznego, to wybór padł na konwencję obrazowania włoskiego *quattrocento*<sup>62</sup>.

Trawestowanie renesansowych norm przedstawieniowych zajmowało ważne miejsce w propagowanej przez Pruszkowskiego koncepcji „realizmu szlacheckiego”, jednak w odniesieniu do tak ważnej propagandowo ekspozycji jak wystawa światowa w Nowym Jorku zabieg ten ujawnił z całą mocą znamieny dla estetyki profesora paradoks. Postulując konieczność stworzenia sztuki narodowej, odrębnej, nowoczesnej sztuki polskiej wyrastającej z rodzimego dziedzictwa kulturowego, Pruszkowski nie wyzwolił się z fascynacji sztuką obcą; wręcz przeciwnie, z eklektyzmu opartego na parafrazowaniu dzieł obcych mistrzów uczynił artystyczną cnotę<sup>63</sup>. Wewnętrzna sprzeczność artystycznego rozstrzygnięcia „lukaszowców” ujawnili ci spośród recenzentów, którzy – jak Waław Husarski – postawili pytanie: czy włoska stylistyka została właściwie dobrana skoro „obrazy obejmują czas od r. 1000 do 1791, a dotyczą dziejów Polski, gdzie styl taki nigdy nie istniał”?<sup>64</sup> W opinii Stanisława Ciechomskiego nadmierne przywiązanie Bractwa do italianizującej manieri doprowadziło do zatracenia typowo polskich pierwiastków, takich jak „sobiepaństwo, rubasność, zawadiactwo”<sup>65</sup>. Neorenesansowe założenia estetyczne były zdaniem krytyka sprzeczne z „barokowością życia polskiego”<sup>66</sup>. Jerzy Hulewicz z kolei podkreślał, iż formalne ujednolicenie wszystkich członów serii odbiera epizodom właściwy ich epoce etos, stając się przejawem „tekturowego stosunku do historycznej przeszłości”<sup>67</sup>. Niektórzy recenzenci piętnowali brak dominandy kolorystycznej i chromatycznego scalenia kompozycji,

---

<sup>62</sup>Tytus Czyżewski, jako jeden z nielicznych recenzentów dopatrywał się w pietyzmie, z jakim opracowano szczegóły kompozycji, inspiracji flamandzkich (*Nowe wystawy w IPS-ie*, „Kurier Polski” nr 352, s. 6).

<sup>63</sup>Por. podrozdz. „Realizm szlachecki”.

<sup>64</sup>Husarski, *Wystawy w IPS-ie*, „Czas” 1938, nr 343, s. 6.

<sup>65</sup>Stanisław Ciechomski, *Wystawa w I.P.S’ie*, „Myśl Polska” 1938, nr 24, s. 5.

<sup>66</sup>„Niektóre postacie w obrazach Łukaszowców chcą żyć, chcą przemawiać gestem, śmiechem nieopanowanym gniewem i weselem, ale nie pozwalają im na to nieubłagane, surowe pionki, w których utrzymane są niemal wszystkie kompozycje” – narzekał Ciechomski (*Wystawa w I.P.S’ie*).

<sup>67</sup>Jerzy Hulewicz, *Krańce zygzaków artystycznych*, „Kurier Poranny” 1938, nr 351, s. 8. W podobnym tonie wypowiadali się Marian Dienstl-Dąbrowa (*Kompozycje historyczne „Bractwa św. Łukasza” w IPS-ie*, „Kurier Codzienny” 1938, nr 342, s. 12) i Witold Bunikiewicz (*Z wystaw. Obrazy z historii polskiej*, „Kurier Warszawski” 1939, nr 1, s. 25-26).

krytykowali programowe wyrzeczenie się efektów luministycznych, sygnalizowali nadmierny schematyzm w ujęciu postaci drugoplanowych<sup>68</sup>. Mieczysław Wallis dostrzegł w *Odsieczy Wiednia* podobne do „dziecinnych żołnierzyków blaszanych zastępy husarii i niewiernych w błękitnych kaftanach”<sup>69</sup>. Docenił za to trafnie uchwycone portrety niektórych spośród wykonawców – Pruszkowskiego w roli mnicha w *Chrzcie Litwy*, Michalaka i Podoskiego – w tłumie świadków wydarzenia w *Konstytucji 3-go Maja*<sup>70</sup>. Recenzenci wspierający tradycjonalistyczne nurty chwalili natomiast konsekwentnie przeprowadzoną stylizację, formalną jednorodność i kolorystyczną orkiestrację całego założenia, dramaturgiczne zestrojenie wszystkich elementów, epicką narracyjność, wielowątkowość przedstawionych zdarzeń, finezyjny rysunek setek ludzkich postaci, wierne odtworzenie historycznych realiów i warsztatową solidność<sup>71</sup>. Brak iluzji głębi przestrzennej w obrazach, oraz umieszczone na płaskich niczym kurtyny teatralne tła, zrytmizowane szeregi dworzan, szlachty i wojska niektórzy komentatorzy tłumaczyli obawą przed wytworzeniem „dziur” w ścianie Sali Honorowej, podkreślając tym samym dekoracyjny charakter serii<sup>72</sup>.

W recepcji siedmiu obrazów historycznych wystąpiły inne jeszcze sprzeczności. Kategorią najczęściej stosowaną w opisach i interpretacjach kompozycji była średniowieczna iluminacja<sup>73</sup>. „Pomyślane dekoracyjnie robią wrażenie powiększonych miniatur, które zdobią jakąś bogato wydaną książkę” – stwierdził Tytus Czyżewski<sup>74</sup>. „Przedziwne, nieledwie paradoksalne połączenie panoramiczności z miniaturą” – orzekł Jan Kleczyński<sup>75</sup>. Jednocześnie protoplastami „łukaszowców” okrzyknięto Domenica Ghirlandaia, Vittorego Carpaccia, Pinturicchia, Andreę Mantegnę i Sandra Botticellego, twórców wielkoformatowych fresków zdobiących piętnastowieczne kościoły, kaplice i pałace<sup>76</sup>. W istocie to monumentalne malarstwo renesansowe obfitujące w tłumne sceny figuralne i wielowątkową akcję, pełne finezyjnych szczegółów, wyposażone w architektoniczne i

---

<sup>68</sup>Podhorska-Okołów, *Wystawy w IPS-ie*; Winkler, *Z wystaw warszawskich*; Ciechomski, *Wystawa w I.P.S'ie*; Hulewicz, *Miniaturowe iluminacje*, „Kurier Poranny” 1938, nr 17, s. 5.

<sup>69</sup>Mieczysław Wallis, *Wystawy w I.P.S.ie. Obrazy historyczne do pawilonu polskiego w Nowym Jorku. C.O.P. Rafała Malczewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 3, s. 7.

<sup>70</sup>Ibidem.

<sup>71</sup>Dienstl-Dąbrowa, *Kompozycje historyczne*; Bunikiewicz, *Z wystaw*; Jan Kleczyński, *Zbiorowe obrazy Bractwa św. Łukasza*.

<sup>72</sup>Wallis, *Wystawy w I.P.S.ie*.

<sup>73</sup>Mieczysław Wallis dostrzegł podobieństwo nowojorskiej serii obrazów do późnośredniowiecznej iluminacji flandryjskiej (*Wystawy w I.P.S.ie*). Kategorię miniatury odniósł do siedmiu kompozycji historycznych także Aleksander Jędrzejewski (*Nowe drogi malarstwa polskiego*).

<sup>74</sup>Czyżewski, *Akademizm i modernizm w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 1, s. 11.

<sup>75</sup>Kleczyński, *Zbiorowe obrazy Bractwa św. Łukasza*.

<sup>76</sup>Ciechomski, *Wystawa w I.P.S'ie*.

pejzażowe tła przypominające teatralne dekoracje, powinno być stać się kontekstem porównawczym dla nowojorskiej serii. Zestawienie z miniaturą natomiast akcentowało ilustratorską funkcję i zdobniczy wymiar obrazów, które sprawiały wrażenie antytezy historiozoficznej interpretacji narodowych dziejów upostaciowanej w malarstwie Jana Matejki. Dlaczego zaprzepaszczono tradycję wielkiego malarstwa historycznego? – pytali adwersarze „łukaszowców”<sup>77</sup>. Czy stylistyka iluminacji, konwencja przedstawieniowa właściwa miniaturze może być adekwatna dla monumentalnego założenia malarskiego rządzącego się odrębnymi prawami obrazowania?<sup>78</sup> Zamiast mnożenia symultanicznie rozgrywających się epizodów i cyzelowania detali część komentatorów oczekiwała namalowanej z rozmachem syntetycznej wizji historycznej<sup>79</sup>.

Komitet Organizacyjny zamierzał początkowo umieścić w Sali Honorowej dwa obrazy Matejki, jednak do realizacji tego planu nie doszło. Sam Pruszkowski programowo odcinał się od Matejkowskiej spuścizny, choć dziewiętnastowiecznego mistrza darzył wielkim respektem<sup>80</sup>. Z jednej strony koncepcja „realizmu szlachetnego”, jaką propagował, odbiegała od stosowanego przez Matejkę akademickiego sposobu odtwarzania rzeczywistości; z drugiej zaś, wykonując wraz z uczniami historyczne kompozycje, profesor podporządkował się tematycznym dyrektywom państwowych ideologów, nie przekazując własnej interpretacji ojczystych dziejów. W rozważaniach krytyków pojawiła się więc następująca kwestia: czy sztuka propagandowa, służebna wobec politycznych celów i uległa wobec formalnych wymogów zleceniodawcy, może zachować walory sztuki wysokiej? Wielu komentatorów, zarówno oponentów, jak i apologetów Bractwa św. Łukasza, skonstatowało, iż dydaktyczno-propagandowy charakter serii sprowadził ją do poziomu sztuki użytkowej, dekoracyjnych *panneaux* będących rzemieślniczym wyrobem nienoszącym znamion artystycznej kreacji<sup>81</sup>.

---

<sup>77</sup> Czyżewski, *Nowe Wystawy w IPS-ie*; Jan Bajkowski, *Wystawa w IPS-ie. Bractwo i Malczewski*.

<sup>78</sup> T.M., *Siedem momentów historii Polski*; Michał Weinzieher, *Ostatnie wystawy w I.P.S.-ie*, „Nasz Przegląd” 1938, nr 353, s. 5.

<sup>79</sup> Czyżewski, *Nowe wystawy w IPS-ie*. Krytyczną recepcję historycznej serii obrazowej „łukaszowców” dopełnił opublikowany w 1939 r. artykuł Stanisława Woźnickiego, który za główną przyczynę klęski konkursów na dekorację ważnych gmachów użyteczności publicznej (m.in. siedziby Sejmu) uznał brak ciągłej tradycji malarstwa monumentalnego w Polsce (*O kilku współczesnych malowidłach ściennych w Polsce. Tempera, fresk, sgrafitto*, „Nike” 1939, r. 2, z. 1, s. 58).

<sup>80</sup> „Absolutny twórca wyobrażenia plastycznego o Polsce [...] twórca wielki i popularny jednocześnie” – to słowa hołdu Pruszkowskiego dla dzieła Jana Matejki (*Wystawy w I.P.S. Obrazy historyczne Bractwa św. Łukasza*). Gdzie indziej zaś Pruszkowski dodawał: „Matejko był olbrzymim talentem, oryginalnym i twórczym. Stworzył swój świat, swój typ malarstwa” (*Wystawa Jana Matejki w Zachęcie*, „Gazeta Polska” 1938, nr 187, s. 7). Wierząc w edukacyjną moc sztuki, to w Matejce i Grottgerze dostrzegał twórców kanonu narodowej sztuki patriotycznej (*Artyści mówią o sobie. Ankieta „Świata”*. Tadeusz Pruszkowski, „Świat” 1934, nr 8, s. 6).

<sup>81</sup> Winkler, *Ostatnie wystawy*; Hulewicz, *Miniaturowe iluminacje*. Hulewicz, który był zdecydowanie przeciwny koncepcji parafrazowania dawnych stylów w malarstwie, zdegradował obrazy „łukaszowców”, przypisując im

Wzięto tym samym w nawias rozpowszechnione w latach 30., szczególnie w środowisku warszawskiej ASP, dążenie do zniesienia barier dzielących sztuki piękne i sztuki dekoracyjne, do zrównania statusu wszystkich dyscyplin artystycznych. Na takim odbiorze siedmiu obrazów historycznych zaważył jeszcze jeden czynnik – kolektywny sposób ich wykonania niwelujący indywidualne predylekcje artystyczne twórców. Ten eksperyment zaakceptowali ci spośród krytyków, którzy widzieli w nim analogię do średniowiecznej praktyki cechowej<sup>82</sup>; zanegowali zaś ci, którzy respektowali prawo do indywidualnej ekspresji i oryginalności. „Nie kupą panowie, nie kupą...” – wzywał Stanisław Ciechowski<sup>83</sup>.

Z perspektywy ponad 70 lat, jakie nas dzieli od nowojorskiej wystawy, trudno nie zgodzić się z pejoratywną oceną artystycznego poziomu zbiorowego dzieła konfraterni; razi jego teatralna sztuczność, szablonowe ujęcie przedstawionych postaci, nikła ekspresja protagonistów wydarzeń, niedobory chromatycznej kompozycji, a przede wszystkim brak dramaturgicznej reżyserii i historiozoficznej syntezy<sup>84</sup>. Warsztatowy kunszt i wierne odtworzenie historycznych realiów oraz konsekwentnie przeprowadzona stylizacja nie rekompensują braku monumentalizmu i siły wyrazu nowojorskiej serii. Siedem obrazów historycznych „lukaszowców” można dziś postrzegać jako jeden z dowodów na niemożność stworzenia „wielkiego stylu narodowego” i nowej „formuły patosu” w dwudziestowiecznej sztuce uwikłanej w polityczne racje. Nowojorska seria obrazowa potwierdziła tezę, iż dominacja polityczno-propagandowych funkcji niszczy sztukę rozumianą jako sfera estetyki. Wielkość mistrzów renesansu i baroku, pracujących na zlecenie szczodrych mecenasów, okazała się fenomenem nie do powtórzenia w społeczeństwach XX w., na które padł cień totalitaryzmów i państwowotwórczych ideologii.

Analizując recepcję zbiorowego dzieła Bractwa, nie można jednak zapominać, że na wystawie w IPS zostało ono, siłą rzeczy, wizualnie wyabstrahowane z kontekstu, dla którego było przeznaczone; nie zmieniły tego faktu odwołania niektórych recenzentów do projektu reprezentacyjnej przestrzeni pawilonu autorstwa Felicjana Kowarskiego<sup>85</sup>. Dopiero w Nowym Jorku można było bowiem obejrzeć serię we wnętrzu Sali Honorowej i przekonać się, na ile

---

rangę „malarstwa tapetowego ignorującego wszystkie doświadczenia twórczości malarskiej i jej formalnych zdobyczy” (*Krańce zygzaków artystycznych*).

<sup>82</sup>Kleczyński, *Zbiorowe obrazy Bractwa św. Łukasza*.

<sup>83</sup>Ciechowski, *Wystawa w I.P.S'ie*. Konieczność rezygnacji z artystycznych predylekcji poszczególnych malarzy ostro skrytykował też Hulewicz (*Miniaturowe iluminacje*).

<sup>84</sup>Negatywną ocenę prac konfraterni zawierały m.in. recenzje Podhorskiej-Okolów (*Wystawy w IPS-ie*), Winklera (*Z wystaw warszawskich*), Ciechowskiego (*Wystawa w I.P.S'ie*), Weinziehera (*Ostatnie wystawy w I.P.S.-ie*) i Bajkowskiego (*Wystawa w IPS-ie. Bractwo i Malczewski*).

<sup>85</sup>Czyżewski, *Akademizm i modernizm w IPS-ie*.



historyzująca aranżacja tej części pawilonu zmieniała sposób percepcji tego siedmioczłonowego dzieła. Amerykańska krytyka okazała się zdecydowanie bardziej jednomyślna w przychylnym odbiorze siedmiu kompozycji niż warszawscy komentatorzy. Tu postrzegano obrazy jako integralny element polskiego pawilonu chwalonego głównie ze względu na architektoniczny projekt harmonijnie łączący modernistyczną prostotę form z historyzującą stylizacją<sup>86</sup>. Uwagę przyciągała przede wszystkim neomediewistyczna wieża będąca ażurową konstrukcją z połączonych miedzianych tarcz spojonych guzami. Recenzenci olbrzymiego spektaklu wystawienniczego, jakim była rozciągająca się na Flushing Meadows prezentacja kilkudziesięciu krajów świata nosząca szumny tytuł *The World of Tomorrow*, bez trudu uchwycili symboliczną wymowę polskiej ekspozycji<sup>87</sup>. Podkreślano udaną synchronizację neorenesansowej Sali Honorowej z konotującym średniowieczną basztę kształtem Złotej Wieży<sup>88</sup>. Ponadto w Sali Honorowej, stanowiącej semantyczne jądro pawilonu, odczytywano syntezę chwalebnej, piastowsko-jagiellońskiej przeszłości Polski z otwierającą się na przyszłość teraźniejszością gospodarczo-industrialną kraju<sup>89</sup>. Kompozycje „lukaszowców” oglądano w przestrzeni artykułowanej posągami polskich bohaterów narodowych oraz reliefami, freskami i tkaninami o archaizująco-dekoracyjnej stylistyce; dopełniały je gabloty zawierające historyczne dokumenty (bądź ich kopie), wnętrza wieńczył zaś wzorowany na wawelskich komnatach kasetonowy strop<sup>90</sup>.

---

<sup>86</sup> Projekt pawilonu autorstwa Jana Galinowskiego i Jana Cybulskiego został zrealizowany przy współpracy amerykańskiej firmy Cross & Cross. Recenzent „New York Times” Lee E. Cooper zaliczył polski pawilon do realizacji „najbardziej znaczących pod względem umiejętności i wdzięku w przedstawianiu narodowej tradycji” (tłum. I. K.; *Influx of Architects from Foreign Lands Likely to Affect American Building Design*, „New York Times” 21.12.1939, s. 44).

<sup>87</sup> Rosamund Frost, *Art at the Fair: Poland*, „The Art News” 27.05.1939, s. 17, 28.

<sup>88</sup> Cooper, *Influx of Architects from Foreign Lands Likely to Affect American Building Design*. Syntetyczne omówienie całego kompleksu ekspozycyjnego na Flushing Meadows zawiera katalog wystawy *Dawn of a New Day: The New York World's Fair, 1939/40*, The Queens Museum, New York, New York–London 1980. Por. też Helen A. Harrison, *The New York World's Fair*, New York 1979; Larry Zim, Mel Lerner, Herbert Rolfes, *The World of Tomorrow, 1939 New York World's Fair*, New York 1988; Alice Goldfarb Marquis, *Hopes and Ashes. The Birth of Modern Times*, New York 1986; Folke Kihlstedt, *Utopia Realized: The World's Fairs of the 1930s*, w: Joseph Corn (red.), *Imagining Tomorrow: History, Technology, and the American Future*, Cambridge 1986; Robert Rosenblum (wstęp), Rosemarie Haag Bletter et al. (eseje), *Remembering the Future: the New York World's Fair from 1939-1964*, New York 1989.

<sup>89</sup> Wystrój przestrzeni reprezentacyjnej pawilonu zaprojektował Felicjan Szczęsny Kowarski wraz ze Stefanem Listowskim, Janem Sokołowskim i Józefem Klukowskim. Zespół ten otrzymał I nagrodę w konkursie na aranżację wnętrza Sali Honorowej rozpisany w 1938 r. (Marek Leykam, *Architektura*, „Plastyka” 1938, r. 4, nr 5, s. 137).

<sup>90</sup> Program ideowy Sali Honorowej omówiła Hanna Faryna-Paszkiwicz („*Jesteśmy od tysiąca lat*” – polski pawilon na wystawie Nowy Jork 1939, w: Mieczysław Morka, Piotr Paszkiewicz (red.), *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, t. 1, Warszawa 1993, s. 387-407. Szczegółowy opis wnętrza pawilonu przedstawiła Krystyna Nowakowska (*Pawilon polski*, s. 54-78).

Niewątpliwym ukłonem w stronę gospodarzy tego wielokulturowego wydarzenia, jakim była wystawa światowa 1939 r., stała się ekspozycja w westybulu Sali Honorowej przedstawiająca rolę odegraną przez Polaków w budowie Ameryki, począwszy od Jana z Kolna (żeglarza, który pod duńską banderą dobił do wybrzeży Ameryki Północnej przed Krzysztofem Kolumbem) i pierwszych polskich emigrantów z 1608 r., poprzez Tadeusza Kościuszkę, Kazimierza Pułaskiego i uczestników wojny domowej, skończywszy na zasłużonych dla współczesności twórcach i inżynierach<sup>91</sup>. We wnętrzu sali kompozycje Bractwa tworzyły siedmioczłonowy fryz ujęty w architektoniczne ramy i artykułowany drewnianymi kolumnkami; były więc zintegrowane z płaszczyzną ściany na podobieństwo dekoracyjnych *panneaux*. Lustrzane odbicie tego układu stanowiły identycznie oprawione kartogramy na przeciwległej ścianie<sup>92</sup>.

II. 592. Sala Honorowa polskiego pawilonu w Nowym Jorku, 1939

II. 593. *Geopolityczna oś Polski*. Kartogram w Sali Honorowej Pawilonu Polskiego w Nowym Jorku, 1939

O ile historyczny fryz gloryfikował wkład narodu polskiego w rozwój światowej demokracji i tolerancji religijnej, o tyle plansze wizualizowały zasługi Polaków dla postępu gospodarczego na świecie (szczególnie w Europie Środkowej) i strategiczną pozycję Polski na mapie komercyjnych szlaków. Ideę ekonomicznego potencjału Polski rozwijał umieszczony powyżej kartogramów fresk (wykonany przez Bolesława Cybisa) ukazujący dwa główne ośrodki rozwijającego się w kraju przemysłu – Sandomierz, jako serce Centralnego Okręgu Przemysłowego, i Gdynię, jako nowoczesne miasto stoczniowe – połączone wstęgą Wisły<sup>93</sup>. Fryz „łukaszowców” dopełniała natomiast czteroczłonowa makata (projektu Mieczysława Szymańskiego) przedstawiająca triumfalne i idylliczne epizody z życia króla Jana III

---

<sup>91</sup>*Official Guide Book. New York World's Fair 1939. The World of Tomorrow*, New York 1939, s. 149; Anna M. Drexlerowa, Andrzej K. Olszewski, *Nowy Jork 1939*, w: *idem, Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851-2000*, Warszawa 2005, s. 257-258. Na prezentację składały się 24 miniatury Artura Szyka, relief Józefa Klukowskiego *Pierwsi emigranci polscy w Ameryce*, fresk Bolesława Cybisa *Czyn zbrojny Polaków w dziejach Stanów Zjednoczonych*, fresk Jana Henryka de Rosena *Wielkie postacie polskiej przeszłości* oraz posąg Kazimierza Pułaskiego dłuta Xawerego Dunikowskiego.

<sup>92</sup>*Oficjalny przewodnik po Nowojorskiej Wystawie Światowej 1939; Polska. Katalog Oficjalny Działu Polskiego*, s. 111A–112A. Kartogramy przygotowano w pracowni Stanisława Malessy, a szatę graficzną wykonali plakaciści Stanisława Nowicka-Sandecka, Maciej Nowicki i Tadeusz Piotrowski.

<sup>93</sup>Fresk obrazował także planowaną rozbudowę Sandomierza i Gdyni, a architektoniczną ekspansję innych miast prezentowały wyłożone w gablotach plany urbanistyczne.

Sobieskiego<sup>94</sup>. Symboliczne wymiary przeszłości i przyszłości spinał usytuowany na osi Sali Honorowej witraż z alegorycznym wyobrażeniem Polski Odrodzonej (autorstwa Mieczysława Jurgielewicza). Uwagę ześrodkowywał posąg Józefa Piłsudskiego (dłuta Stanisława K. Ostrowskiego) ustawiony na tle wielobarwnej tafli witraża.

Il. 594. Mieczysław Szymański, tkanina ze scenami z życia Jana III Sobieskiego

Il. 595. Mieczysław Szymański, tkanina ze scenami z życia Jana III Sobieskiego

-Zważywszy na neorenesansową manierę historycznych obrazów Bractwa, niektórzy amerykańscy krytycy przyrównywali je do gobelinów, uwypuklając tym samym ich dekoracyjny charakter i utylitarną funkcję<sup>95</sup>. Pod tym względem konkluzje nowojorskich recenzentów były zbieżne z wnioskami tych spośród polskich komentatorów, którzy odbierali malarską serię w kategoriach sztuk użytkowych; w przypadku Amerykanów jednak refleksje te nie pociągały za sobą pejoratywnej oceny. Rosamund Frost podkreślała warsztatową finezję obrazowania Bractwa, zarówno w rysunku, jak i chromatyce przypominającego bogactwo oraz czystość tonów emalii (ponowne nawiązanie do średniowiecznego rzemiosła)<sup>96</sup>. Ponadto kolektywne wykonanie siedmiu kompozycji budziło w Nowym Jorku żywe zainteresowanie, gdyż było postrzegane jako niezwykle eksperyment artystyczny odsyłający do zamierzchłej przeszłości<sup>97</sup>.

Mogłoby się wydawać, że historyczne kompozycje Bractwa wyglądały anachronicznie w kontekście licznych reliefów, fresków i mozaik o klasycyzująco-modernistycznym profilu, które dekorowały pawilony wystawowe na Flushing Meadows<sup>98</sup>. Jakościowa przepaść dzieliła je wsprawdzie od arcydzieł mistrzów włoskiego renesansu, które pokazano nowojorskiej publiczności na wystawie *400 Masterpieces of Art. Great European Paintings & Sculpture at the World's Fair*, zorganizowanej przez dyrektora Detroit Museum Wilhelma Reinholda

---

<sup>94</sup>Hubert Bilewicz, *Sielanka i polityka. Makata „Jan III Sobieski”*, w: Joanna M. Sosnowska, *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN Warszawa 22-23 listopada 2007*, Warszawa 2009, s. 139-152. Makatę, wykonaną pod kierunkiem Marii Łomnickiej-Bujakowej przez zespół hafciarek ze spółdzielni Inicjatywa, prezentowano po raz pierwszy w rotundzie Pawilonu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika w Paryżu w 1937 r., gdzie otrzymała Grand Prix. Wyróżniało ją odejście od dwuwymiarowości tradycyjnej tapiserii dzięki wprowadzeniu haftu i aplikacji.

<sup>95</sup>James W. Lane, *Art from All the States: Poland*, „The Art News” 1940, nr 34, s. 60. Rosamund Frost wysnuła hipotezę, że narrację plastyczną w obrazach „łukaszowców” i ich stylistykę mógł inspirować hagiograficzny cykl o życiu św. Urszuli namalowany przez Vittore Carpaccia (*Art at the Fair: Poland*, s. 17).

<sup>96</sup>Frost, *Art at the Fair: Poland*.

<sup>97</sup>William Bernbach, Herman Jaffe (red.), *Nations. New York World's Fair*, New York, 1939, b.p.

<sup>98</sup>*The Fair as a Patron of Art: Cross-Section of Sculpture & Murals*, „The Art News” 1940, nr 34, s. 14-15.

Valentinera dzięki wypożyczeniom z najważniejszych muzeów Ameryki, Europy i Australii oraz tak znaczących zbiorów prywatnych, jak kolekcje Johna Rockefellera, Guggenheimów, Samuela Kressa i Harolda Pratta<sup>99</sup>. Jednak w kontekście tej wielkiej ekspozycji sztuki dawnej passeizm dekoracji polskiego pawilonu nie był aż tak rażący, by prowadzić do sformułowanej przez Iwonę Lubę konkluzji, iż „umieszczenie na wystawie »Budowanie świata jutra«, w sąsiedztwie ultranowoczesnych pawilonów amerykańskich koncernów przemysłowych, posągu Władysława Jagiełły [...] świadczyło dobitnie o wyparciu przez Polskę wyzwania współczesnego świata”<sup>100</sup>. David Nye, współczesny badacz polityki wystawienniczej i idiomów autoprezentacji na wystawach światowych, wskazuje, iż podczas New York World's Fair odwoływanie się do przeszłości było strategią przyjętą przez kraje Starego Kontynentu, w przeciwieństwie do taktyki wielkich koncernów amerykańskich, które we wnętrzach swych pawilonów, zajmujących newralgiczne części Flushing Meadows, wykreowały za pomocą najnowszych technologii „świat jutra”, interaktywną przestrzeń symulującą stechnicyzowane otoczenie człowieka przyszłości i widoki miast nadchodzących dekad<sup>101</sup>. Rzeczywiście to ekspozycje wielkich korporacji przyciągały tłumy zwiedzających, żądnych rozrywki raczej niż dydaktyczno-poznawczych pokazów. Tymczasem zarówno prezentacje zagraniczne, jak i ekspozycje poszczególnych stanów północnoamerykańskiej federacji kładły nacisk na historyczną narrację przedstawioną w tradycyjny, muzealny sposób<sup>102</sup>. Realizowanie określonej polityki historycznej, ukazywanie więzi między tradycją kulturową a projektowaną

---

<sup>99</sup> Spośród włoskich prymitywów wystawiono m.in. dzieła Duccia, Fra Angelica, Lippięgo, Belliniego, Mantegna, Uccella, Ghirlandaia, Perugina, Carpaccia, della Franceska, Botticellego i Sassetty (Alfred M. Frankfurter, *400 Masterpieces of Art. Great European Paintings & Sculpture at the World's Fair*, „The Art News” 1939, May 27; Wilhelm Reinhold Valentiner (red.), *Catalogue of European Paintings and Sculpture from 1300-1800*, New York 1939; Valentiner, Frankfurter (red.), *Masterpieces of Art. Exhibition of the New York World's Fair 1939. Guide and Picture Book*, New York 1939; Malcolm Vaughan, *Old Masters at the Fair*, „Parnassus” 1939, nr 5, s. 4-13; Edward Alden Jewell, *Treasures. Exhibition is survey of six centuries*, „New York Times” 11.06.1939.

<sup>100</sup> Iwona Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 291.

<sup>101</sup> Jak wskazuje David E. Nye, najwyższą frekwencję odnotowały pawilony General Motors, General Electric, Forda, Westinghouse, A.T. & T., Chryslera, The American Railroads oraz Consolidated Edison (*European Self-Representations at the New York World's Fair of 1939*, w: Rob Kroes, Robert W. Rydell, D. F. J. Bosscher (red.) *Cultural Transmissions and Receptions: American Mass Culture in Europe*, Amsterdam 1993, s. 55-56, 63).

<sup>102</sup> W swym bardzo krytycznym osądzie polskiego pawilonu, Iwona Luba (*Duch romantyzmu*, s. 282, 289) nie uwzględniła faktu, iż obok ultranowoczesnych realizacji amerykańskich firm biznesowych w sektorze Court of States ustawione były pawilony poszczególnych stanów USA, akcentujące wyróżniki pejzażu i kultury regionów, ich historię, wernakularną tradycję i ludowe rzemiosło, w wielu przypadkach niewiele mające wspólnego z technologiczno-industrialną progresywnością.

przyszłością nie było więc wyłącznie polską domeną<sup>103</sup>. Strategię odwołującą się do minionych epok zastosowały przede wszystkim Francja, Wielka Brytania i Japonia. Ta ostatnia podkreślała swój tradycjonalizm kulturowy kosztem przemysłowych osiągnięć i militarnych zdobyczy z czasu wojny z Chinami. Pawilon japoński był wzorowany na kaplicy w obrządku szintoizmu, otoczonej skalnymi ogrodami, której główny hol obwieszono tradycyjnym malarstwem. Brytyjska wystawa, ulokowana w architektonicznie nowoczesnym pawilonie, eksponowała atrybuty monarchii – królewskie klejnoty i brytyjską heraldykę, które dopełniono prezentacją dziejów parlamentu. Wyeksponowanie roli *Magna Carta Libertatum* – Wielkiej karty swobód ograniczającej władzę monarszą w osiemnastowiecznej Anglii, służyło zmarginalizowaniu statusu kolonialnego imperium, zgodnie z wiodącym hasłem nowojorskiej wystawy – demokracji. Pawilon francuski, choć zawierał wiele nowych rozwiązań technologicznych, świadczył o celowym odejściu od modernistycznego paradygmatu znamiennego dla paryskiej wystawy 1937 r. Z myślą o bardziej tradycyjnym niż francuski guście przeciętnego amerykańskiego odbiorcy zaaranżowano ciąg wewnątrz sięgający wystrojem do XV w. (mimo że nadrzędny temat nowojorskiej wystawy sugerował projekcję w przyszłość)<sup>104</sup>. Rejestr dawnych mistrzów, których dzieła pokazano, otwierał Georges de La Tour, kontynuowali Eugène Delacroix, Camille Corot i Auguste Rodin, a zamykali Claude Monet, Auguste Renoir, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Alfred Sisley i Paul Cézanne. Największą popularnością zaś cieszył się zrekonstruowany buduar młodej Marii

---

<sup>103</sup> W poświęconym Polsce tekście w *Official Guide Book* podkreślono, iż pawilon „przedstawia historię Polski takiej, jaką jest teraz i takiej, jaką zamierza być w przyszłości – aktywnego, pełnego wigoru członka wspólnoty narodów. [...] Z Sali Honorowej wchodzimy do Sali Nauki, gdzie prezentowanych jest ponad 200 wynalazków polskiego pochodzenia. Morski rozwój Republiki został przedstawiony w innej sekcji, gdzie dwie dioramy ukazują port w Gdyni jako małej rybackiej wioski w 1921 i dzisiejszej – nowoczesnego portu ze 130 000 mieszkańcami. Iluminowane mapy i wykresy pokazują rozwój polskiego handlu morskiego” (tłum. I. K.; *Official Guide Book. New York World's Fair 1939. The World of Tomorrow*, New York 1939, s. 149).

<sup>104</sup> Jeannette Lowe, *Art at the World's Fair: France*, „The Art News” 1939, June 10, s. 7-8, 22; Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*, Manchester 1988, s. 137. Do przeciętnego Amerykanina adresowane były także prace rodzimych twórców, wyselekcjonowane przez specjalnie powołane w każdym stanie jury, reprezentujące lokalną i regionalną specyfikę, w większości utrzymane w dekoracyjno-realistycznej konwencji, zgromadzone na obszernej ekspozycji *American Art Today*, zorganizowanej w ramach Works Progress Administration's Federal Art Project, ogólnonarodowego programu zainicjowanego w 1935 r. przez władze federalne dla aktywizacji artystów na rzecz społeczeństwa poprzez ich angażowanie przy dekoracji gmachów użyteczności publicznej (550 obrazów, 250 rzeźb, 400 prac graficznych; Doris Brian, *U.S. Art at the Fair: Democratic Selection & Standardized Result*, „The Art News” 05.06.1939; Holger Cahill, *American Art Today and in the World of Tomorrow: National Panorama of the WPA Projects*, „The Art News” 1940, nr 34, s. 49-51; Francis V. O'Connor, *The New Deal Art Projects, an Anthology of Memoirs*, Washington D.C. 1972; Richard D. McKinzie, *The New Deal for Artists*, Princeton 1973; Madeleine Park, Gerald E. Markowitz, *New Deal for Art. The Government Projects of the 1930s with Examples from New York City State*, New York 1977; Jonathan Harris, *Federal Art and National Culture: the Politics of Identity in New Deal America*, Cambridge 1995).

Antoniny<sup>105</sup>. Grecy zestawili ze współczesnym malarstwem antyczne rzeźby wypożyczone z Muzeum Akropolu, które po raz pierwszy pokazano poza granicami kraju<sup>106</sup>. Nie wszystkie prezentacje eksploatujące narodową przeszłość spotkały się jednak z uznaniem odbiorców. O ile polski pawilon chwalono za architektoniczną innowacyjność przejawiającą się w połączeniu niskiej bryły modernistycznego budynku z półprzejrystą plecionką wieży, konotującą średniowieczną kolczugę, o tyle krytykowano rozwiązanie Portugalczyków, polegające na fuzji formy średniowiecznego zamku z małym apartamentowcem<sup>107</sup>.

Należałoby ponadto podkreślić, że Polska należała do grupy 20 obcych państw, które podjęły finansowo-organizacyjne wyzwanie wystawienia własnych pawilonów, w przeciwieństwie do pozostałych 38 zagranicznych uczestników, którym przydzielono zuniformizowaną przestrzeń ekspozycyjną w budynkach flankujących Court of Peace<sup>108</sup>. Zaakcentowanie narodowej odrębności było dla wszystkich przybyszów z zagranicy kwestią trudną, gdyż z jednej strony mieli za zadanie wydobyć narodowe wyróżniki, z drugiej zaś musieli podporządkować się nadrzędnemu tematowi, za jaki uznano w Nowym Jorku demokrację. Należało też poddać się ustalonym regułom (brak historyzmu i eliminacja trwałych materiałów w realizacjach architektonicznych) oraz ogólnemu ładowi wizualno-architektonicznemu narzuconemu przez organizatorów. Obcokrajowcy musieli ponadto brać pod uwagę poziom wiedzy i funkcjonujące w amerykańskim społeczeństwie stereotypy odnoszące się do ich kraju, historii i kultury. Ważnym elementem semantycznym każdej prezentacji było ukazanie więzi danego narodu z narodem amerykańskim, jego wkładu w rozwój amerykańskiej demokracji, gospodarki, nauki i sztuki. W bardzo napiętej sytuacji politycznej lat 30. decydom w krajach Starego Kontynentu zależało na szerokim rezonansie ich oficjalnych prezentacji, tak sprofilowanych ideologicznie, by umożliwić pozyskanie przychylności Stanów Zjednoczonych jako politycznego sprzymierzeńca. Trudno byłoby więc uznać, że propagandowy wydźwięk polskiego pawilonu adresowany był głównie do amerykańskiej Polonii, jak utrzymuje Iwona Luba, choć niewątpliwie współdziałanie rodaków na wychodźstwie z macierzą było nie tylko pożądane, ale także umiejętnie stymulowane przez czynniki dyplomatyczne i współpracujące z MSZ stowarzyszenia

---

<sup>105</sup>*French Art Works Reflect 500 Years*, „New York Times” 25.05.1939, s. 21.

<sup>106</sup>*Art at the Fair: Part I. Present and Future of an Epochal Artistic Manifestation*, „The Art News” 06.05.1939.

<sup>107</sup>Nye, *European Self-Representations at the New York World's Fair of 1939*, s. 55-56.

<sup>108</sup> Własne pawilony wzniosły Argentyna, Brazylia, Kanada, Chile, Francja, Finlandia, Wielka Brytania, Włochy, Japonia, Holandia, Norwegia, Portugalia, Polska, Rumuna, Szwajcaria, Szwecja, Turcja, ZSRR, Czechosłowacja i Wenezuela.

powstałe z obywatelskiej inicjatywy, takie jak Liga Morska i Kolonialna<sup>109</sup>.

Mimo morfologicznych braków i estetycznych niedoborów zbiorowe dzieło „lukaszowców”, umiejętnie wmontowane w ekspozycyjną przestrzeń polskiego pawilonu, osiągnęło propagandowy cel, jaki wyznaczył zleceniodawca – Komitet Organizacyjny realizujący oficjalną politykę historyczną i kulturalną strategię rządu. Nie tyle historyzujący (to wykluczały warunki uczestnictwa w wystawie), ile parafrazujący historyczne wzory kształt pawilonu II RP egzemplifikował ten nurt w sztuce międzywojennej Polski, który odcinał się od ludowych korzeni, by wykazać swą europejskość, nierozzerwalnie związaną z rodzimą specyfiką. Nie zauważyła tej tendencji Iwona Luba, akcentująca w książce *Duch romantyzmu i modernizacja* prowincjonalizm artystycznej sceny II RP zdominowanej przez folklorystyczne upodobania i romantyczne mrzonki swych protagonistów zantagonizowanych z radykalną awangardą. Nie dostrzegła też autorka kryzysu w łonie samej awangardy (jedynej jej zdaniem formacji zdolnej do wyprowadzenia kraju z kulturowej stagnacji), spowodowanego katastroficznymi nastrojami, jakie zaczęła generować zindustrializowana rzeczywistość.

Spółeczeństwo polskie, w tym również artyści, nie chciało przyjąć do wiadomości zmiany sytuacji politycznej i społecznej, a w dużej mierze – paradoksalnie – nie potrafiło odnaleźć się w realiach niepodległego, demokratycznego państwa o nowoczesnych strukturach władzy i społeczeństwa obywatelskiego i wziąć za nie i za siebie odpowiedzialności. Stąd niepowodzenia demokracji, potrzeba autorytetu, wodza i podporządkowanie się systemowi autorytarnych rządów oraz swoiste wyparcie rzeczywistości, czy może jej zaklinanie, realizujące modelową ucieczkę od wolności, zdiagnozowaną wówczas i zanalizowaną przez Ericha Fromma, wynikającą m.in. z lęku przed tym, co nowe. [...] Zmierzenie się ze współczesnością zastąpiło wycofanie w wyidealizowaną rzeczywistość historyczną, przywiązanie do myśli o tysiącletniej potędze polskiego narodu oraz zbiorowy sen o potędze Drugiej Rzeczypospolitej jako wielkiego europejskiego mocarstwa z perspektywami na imperium kolonialne

– konkluduje Iwona Luba<sup>110</sup>. Zważywszy jednak na wszystkie przedstawione przez autorkę inicjatywy obywatelskie (m.in. Ligę Morską i Kolonialną czy Ligę Popierania Turystyki), wspierające procesy integracyjne i modernizacyjne w szybko rozwijającym się gospodarczo (jak na porozbiorową sytuację) kraju, a także liczne próby zaktywizowania państwowego

<sup>109</sup>Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja*, s. 285-289.

<sup>110</sup> Ibidem, s. 291.

mecenatu sztuki podejmowane przez intelektualno-artystyczne środowiska, wysnute przez nią wnioski wydają się bezzasadne. Ta przesadnie negatywna ocena jest, zdaje się, uwarunkowana wyabstrahowaniem dominujących w II RP tendencji artystycznych z międzynarodowego kontekstu.

Dla Polaków pewną wskazówką co do sposobu postrzegania rodzimej sztuki w Stanach Zjednoczonych była obszerna (choć nie wyczerpująca) prezentacja polskiej sztuki „wysokiej” i sztuk dekoracyjnych zorganizowana w 1933 r. w nowojorskim Brooklyn Museum<sup>111</sup>. Ze strony polskiej krytyki okrzyknięto ekspozycję wielkim sukcesem<sup>112</sup>, ze strony amerykańskiej przyjęto wystawę z niekłamanym zainteresowaniem. W nowojorskich komentarzach przejawiała się znamienna dla europejskich neohumanistów i rzeczników „powrotu do porządku” retoryka oparta na pojęciowych kategoriach „rasy”, „narodowego ducha” i „narodowego temperamentu”, wyrastających z „ojczystej gleby” i znajdujących wyraz w sztuce<sup>113</sup>. Największym uznaniem, co symptomatyczne, cieszyły się drzeworyty Władysława Skoczylasa i jego uczniów oraz wielkoformatowe kompozycje dekoracyjne Zofii Stryeńskiej, a więc te formuły sztuki, które trawestowały folklorystyczne wzory<sup>114</sup>. Najczęściej reprodukowanymi w artykułach prasowych pracami obok rycin Skoczylasa były: groteskowa w wyrazie *Niania* Jana Zamoyskiego i eksponująca odświętny, ludowy kostium *Panna młoda* Bolesława Cybisa. Obrazy członków Bractwa św. Łukasza i Szkoły Warszawskiej, ugrupowań aspirujących do kreowania „polskiej szkoły malowania” (w myśl estetycznych założeń Tadeusza Pruszkowskiego) omawiano jednak pobieżnie i bez zachwyty (wyjątek stanowiły dzieła Bolesława Cybisa, Aleksandra Jędrzejewskiego i Teresy Roszkowskiej), wskazując na ich stylistyczne koneksje z tradycją europejskiego

---

<sup>111</sup> Zasadnicze zasługi dla urządzenia tej pierwszej na amerykańskim gruncie przekrojowej wystawy sztuki polskiej miały Elma Pratt, dyrektorka International School of Art w Nowym Jorku, i Maria Werten, polska artystka nauczająca w tejże szkole; obie wybierały eksponaty podczas swych pobytów w Polsce.

<sup>112</sup> P.G., *Triumf sztuki polskiej w Nowym Jorku*, „Gazeta Warszawska” 1933, nr 353, s. 4; *New York*, „Sztuki Piękne” 1934, r. 10., s. 19-20.

<sup>113</sup> Edward Alden Jewell, *Art in Review. Polish Exhibition at Brooklyn Museum of Art – Gari Melchers Memorial Show*, „New York Times” 21.10.1933; idem., *Modernism’s Pioneer. How „291” precluded the Armory – Marin’s evolution – Polish and Other Shows*, „New York Times” 29.10.1933, s. 5; Malcolm Vaughan, *Modern Polish Painting. America’s First Polish Exhibition now in Brooklyn*, „New York American” 21.10.1933. Zagadnienie sztuki narodowej było żywo dyskutowane w Ameryce lat 30., podobnie jak w Europie, choć w wielonarodowościowych, wieloetnicznych i wielowyznaniowych Stanach Zjednoczonych miało ono daleko bardziej złożony charakter niż w krajach Starego Kontynentu (Jewell, *Have we an American Art?*, New York, Toronto 1939).

<sup>114</sup> Carlyle Burrows, *Traditional and Modern Phases of Polish Art. Seen in Brooklyn*, „New York Herald Tribune” 29.10.1933. Helen Appleton Read zaskoczyło morfologiczne zróżnicowanie drzeworytów wykonanych przez uczniów Skoczylasa, które to ryciny dawały jej zdaniem wyraz polskim cechom rasowym (*Polish Art*, „Brooklyn Daily Eagle” 22.10.1933, s. 5).



prymitywizmu (wczesnego renesansu) i bizantyjskiej ikony. Przez Carlyle Burrows zostali „pruszkowiaczy” zakwalifikowani jako „konserwatywne skrzydło narodowej szkoły”<sup>115</sup>. Uwagę recenzentów przyciągały natomiast plakaty reklamowe i wyroby ludowe – tkaniny, hafty, koronki, ceramika, rzeźba w drewnie, a przede wszystkim drzeworyty dawne i współczesne (podkreślano silny związek użytkowej sztuki Ładu z folklorystyczną tradycją)<sup>116</sup>. To w drzeworytnictwie, uprawianym z maestrią zarówno przez profesjonalnych grafików, jak i przez amatorów „z ludu”, upatrywano główny nośnik polskość<sup>117</sup>.

Nie zabrakło więc drzeworytów i wyrobów sztuki ludowej na światowej wystawie w 1939 r., postrzeganych przez krytykę jako narodowy polski idiom<sup>118</sup>. Niemniej jednak akcent kładziony w wielu eksportowych prezentacjach TOSSPO na folkloryzm i folklor został w polskim pawilonie na Flushing Meadows wyeliminowany. Kwestia odchodzenia od ludowości w koncepcjach sztuki narodowej miała zresztą szerszy, europejski kontekst. Tendencję tę można było zaobserwować m.in. na przykładzie oficjalnych wystaw sztuki Łotwy i Estonii, narodów, które odzyskały niepodległość w wyniku Wielkiej Wojny i dążyły do zaprezentowania na międzynarodowej arenie zarówno swych idiosynkratycznych cech kulturowych, jak i kulturowej przynależności do wielkiej rodziny narodów europejskich<sup>119</sup>.

---

<sup>115</sup>Carlyle Burrows, *Traditional and Modern Phases of Polish Art Seen in Brooklyn*, „New York Herald Tribune” 29.10.1933.

<sup>116</sup>Walter Rendell Storey, *Peasant Crafts that Live in this Age. A Picturesque Exhibit from Poland Shows the Unity Between Modern Decorative Art and the Old*, „New York Times” 29.10.1933, s. 12.

<sup>117</sup> Kategoria „polskość” nie uzyskała jednak klarownej definicji. Helen Appleton Read rozumiała ją jako „zdumiewające połączenie orientalnego rytuału z nordyckim mistycyzmem, które w sztuce staje się wyrazem słowiańskiej duszy”. Krytyczka silnie podkreślała narodowy charakter polskiej sztuki wyrastającej z rodzimej tradycji, dając zarazem wyraz swoim poglądom na sztukę współczesną: „Nacjonalizm w sztuce jest znacznie bardziej nowoczesnym wyrazem niż internacjonalizm École de Paris, który zaczyna być niemodny” (*Polish Art*). Poglądy krytyczki zbieżne były z wypowiedziami prezydenta Stanów Zjednoczonych, Franklina Delano Roosevelta, znanymi także polskiemu czytelnikowi dzięki cytatom w artykule Mieczysława Tretera *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej* („Sztuki Piękne” 1933, r. 9, s. 125-167). „Produkt amerykański, literacki czy artystyczny, winien posiadać wyraźne piętno amerykańskie – inaczej wartości trwałej nie posiada. [...] Jeśli nie zdobędziemy się u siebie [...] na rozwój poważnej i oryginalnej literatury i sztuki, to nasze życie narodowe bardzo będzie wątłe i niepełne. Typ kosmopolity jest wstrętny i godzien pogardy. Możemy służyć ludzkości [...] tylko o tyle, o ile jesteśmy n a r o d o w i, we właściwym szlachetnym, a nie szowinistycznym tego słowa znaczeniu, o ile czujemy w sobie ducha narodowego” – głosił Roosevelt (ibidem, s. 136). O stosunku amerykańskich intelektualistów do kwestii sztuki narodowej mógł się przekonać polski czytelnik także dzięki zamieszczonym w wymienionym artykule Tretera fragmentom eseju Martina Birnbauma, komisarza amerykańskiej ekspozycji na weneckim biennale w 1932 r. „Nacjonałiści nasi wiedzą, że muszą za wszelką cenę odkryć »szkołę amerykańską« w sztuce” – utrzymywał Birnbaum, wskazując jako przykłady Hudson River School, New Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku i Addison Gallery of American Art w Andover (ibidem, s. 136).

<sup>118</sup>Frost, *Art at the Fair: Poland*, s. 28; James W. Lane, *Art from All the States, Poland*, s. 66.

<sup>119</sup> Por. rozdz. *Kraje basenu Morza Bałtyckiego*.

## IX. Dialog z dawnymi mistrzami

### Parafrazy w sztuce sakralnej

*Nie ma nic szczególnie średniowiecznego w idei,  
że artysta jest po prostu rzetelnym rzemieślnikiem*

Eric Gill<sup>1</sup>

W 1918 r. Eric Gill (1882-1940) wraz z Hilarym Douglasem Peplerem, otoczony duchową opieką ojca Vincenta, przeora klasztoru dominikanów w Hawkeyard w Staffordshire, założył na terenie Ditchling Common wspólnotę dominikańskich tercjarzy pod nazwą Cech św. Józefa i św. Dominika<sup>2</sup>. Bractwo to było podporządkowane macierzystemu zakonowi i kierowało się jego duchowymi zasadami, lecz jego członkowie zachowali stan świecki. Tworzyło je kilka rodzin związanych ze sobą blisko poprzez religijne praktyki, uprawianie rzemiosła i życie towarzyskie. „Każda rodzina była niezależną jednostką żyjącą własnym domowym rytmem w zwyczajny sposób, nie było prób łączenia się w komunę” – wspominał Donald Attwater, jeden z tercjarzy<sup>3</sup>. Dla Gilla, który wstąpił do Kościoła Rzymskokatolickiego w 1913 r., wiara w Boga stała się najsilniejszym impulsem do twórczego uprawiania rzeźby, grawerunku inskrypcji, drzeworytnictwa i projektowania typograficznego<sup>4</sup>. „On nie tyle był »zainteresowany religią«, co żarliwie kochał Boga. Religia oznacza panowanie Boga i Gill miał wizję świętego kościoła rządzącego światem w imię Boga. [...] To nie profesjonalna apologetyka lub intelektualne zmagania, ani mityczna estetyka, albo ucieczka w stronę apriorycznej prawdy skłoniły Gilla do odnalezienia Kościoła Boga” – zaświadczał Attwater<sup>5</sup>. Gilla zaliczano do neomediewistów, lecz nie należał do bezkrytycznych naśladowców średniowiecznych koncepcji życia religijnego i społecznego. W różnoraki sposób do tej epoki nawiązywał i adaptował średniowieczną tradycję do warunków współczesnej rzeczywistości, dążąc do wzmocnienia religijności stłumionej w dobie zindustrializowanej, wielkomiejskiej cywilizacji.

---

<sup>1</sup>Eric Gill, *Before 1500*, w: idem, *Art and a Changing Civilisation*, London 1934, s. 37. Tłumaczenie wszystkich anglojęzycznych tekstów w tym rozdziale wykonała autorka.

<sup>2</sup>Do podstawowych opracowań biografii Gilla należą: Robert Speaight, *The Life of Eric Gill*, London 1966; Fiona MacCarthy, *Eric Gill*, London 1989.

<sup>3</sup>Donald Attwater, *A Cell of Good Living. The Life, Works and Opinions of Eric Gill*, London–Dublin–Melbourne 1969, s. 78.

<sup>4</sup>John Physick, *The Engraved Work of Eric Gill*, London 1963; Christopher Skelton (red.), *Eric Gill: The Engravings*, London 1990; Ruth Cribb, Joe Cribb, *Eric Gill. Lust for letter & line*, London 2011.

<sup>5</sup>Attwater, *A Cell of Good Living*, s. 51.

II. 596. Eric Gill, *Przemysłowy heroizm*, 1923

Studiując teologiczną wykładnię pism św. Tomasza z Akwinu – dominikanina i filozofa, który ukształtował swą doktrynę poprzez dyskusję z myślą Arystotelesa – przejął tezy i kategorie wypracowane przez zachodni realizm epistemologiczny wyrosły z arystotelesowskiej logiki. Na takich przesłankach ideowych oparł światopoglądowe i etyczne normy obowiązujące we wspólnocie, którą współtworzył przez 11 lat. Wspólnotą rządziła reguła średniowiecznego cechu i bezwzględny szacunek dla wykonywanego rzemiosła; wpisywała się tym samym w tradycję nazareńczyków i kontynuowała założenia Arts and Crafts Movement. Propagowana przez Gilla idea artysty jako rzetelnego rzemieślnika przejawiała się w poszukiwaniu stylu, który nie eksponuje indywidualizmu twórcy, lecz wydobywa walory pracy manualnej. Gill zakładał, że mistycyzm implikuje ascetyzm. Zasada ta znalazła odzwierciedlenie w zsyntetyzowanej, uproszczonej formie jego dzieł odwołujących się do stylu trzynasto- i czternastowiecznej rzeźby europejskiej; szukając środków wyrazu dla swych religijnych odczuć, Gill nawiązywał do rzeźb wypełniających romańskie portale i kapitele świątynnych kolumn. Korzenie jego sztuki sięgały równie głęboko w przeszłość jak genealogia zakonu, którego etos ukształtował jego światopogląd.

II. 597. Eric Gill, rysunek przygotowawczy do Stacji Drogi Krzyżowej w Westminster Cathedral, 1914

W 1918 r. Gill ukończył 14 reliefów przedstawiających stacje Drogi Krzyżowej przeznaczone do nowo wybudowanej w bizantyjskim stylu katedry katolickiej w Westminsterze. Artysta nie uporządkował wyobrażonych scen zgodnie z narracyjnym wątkiem Nowego Testamentu, lecz zakomponował ich kolejność arbitralnie, poszukując układu najlepiej wyrażającego mistyczne przeżycie.

Wokół płaskorzeźb rozgorzała ostra polemika. Większość znawców sztuki, architektów i artystów utrzymywała, że są „pseudo-primitive, babilońskie, bądź w inny sposób stylistycznie nieostosowne [...]. Mówiono, że stanowią, w bliżej nieokreślony sposób, afront dla publiczności i Wszechmocnego Boga” – wspominał Attwater<sup>6</sup>. Ich konwencja stylistyczna nie odpowiadała przyjętym kanonom pasywnych wyobrażeń; raziła ich surowa, ascetyczna forma. Zwarte, statyczne sylwety postaci umieszczonych na neutralnym tle w ciasnej przestrzeni kompozycyjnej – postaci pozbawionych zindywidualizowanej charakterystyki

---

<sup>6</sup>Ibidem, s. 64.

fizjonomicznej i wyrazistej ekspresji, podobnie jak gęsty rytm zgeometryzowanych fałdów szat ukrywających anatomiczną budowę ciała protagonistów scen, jednoznacznie wskazywały na pokrewieństwo z repertuarem form stylowych romanizmu. Zastosowane przez Gilla środki ekspresji nie miały pobudzać skojarzeń z narracyjnymi wątkami Nowego Testamentu; miały wywołać stan kontemplacyjnego skupienia i mistycznego doznania. Rozwijający artystyczne założenia Gilla David Jones tak ocenił stacje Drogi Krzyżowej w westminsterskiej katedrze: „Są adekwatne i właściwe, i być może są jedynymi żywymi obiektami w tej budowlu [...] rzemieślnik odniósł sukces tam, gdzie artysta mógł z łatwością ponieść klęskę”<sup>7</sup>.

Rzeźbiarze moderniści, podobnie jak krytycy i teoretycy sztuki promujący ekspansywne w latach 20. poszukiwania nowej formy, usunęli nazwisko Gilla z dziejów angielskiej awangardy, spychając artystę na pozycje konserwatywne i paseistyczne. Niemniej Gill był niekwestionowanym prekursorem dwóch istotnych dla modernistycznej generacji paradygmatów – *direct carving* („bezpośredniego odkuwania/rycia w materiale”) i *truth to material* („prawdy materiału”). W Anglii uznano go za pierwszego od czasów średniowiecza rzeźbiarza, który stanął do konfrontacji z kamiennym blokiem, by wydobyć z niego artystyczną myśl, ideę pojętą na sposób platoński jako byt transcendentny i obiektywny<sup>8</sup>. Zachował przy tym respekt dla samego materiału, wyczuwając jego specyficzne cechy morfologiczne i ekspresyjny potencjał. Jednak w oczach awangardy zaprzepaścił swoje osiągnięcia, koncentrując się na tematyce religijnej, opracowując motywy ewokujące mistyczne treści i metafizyczne odniesienia. Herbert Read, poszukując w *Concise History of Modern Sculpture* egzemplifikacji zainteresowania rzeźbą pozaeuropejską, prymitywną i wczesnochrześcijańską, o Gillu w ogóle nie wspominał, choć sztuka artysty była znakomitym przykładem dwudziestowiecznego eklektyzmu zakorzenionego w archaicznych

---

<sup>7</sup> Ibidem, s. 65. David Jones (1895-1974), którego krytycy angielscy określali mianem „ostatniego wielkiego artysty chrześcijaństwa”, był przez wiele lat blisko związany z rodziną Gilla (Simon Brett, *Out of the Wood. British Woodcuts and Wood Engravings 1890-1945*, London 1991, s. 22). „W czasie swej wizyty w Ditchling w 1921 r. rozpoznał on w Gillu mistrza, »prawdziwego mistrza« w takim sensie, w jakim mistrzem był Morris” (Paul Hills, *David Jones*, kat. wyst., The Tate Gallery, London 1981, s. 21). W tym samym roku Jones wstąpił do Cechu św. Józefa i św. Dominika; wkrótce też został przyjęty do grona tercjarzy zakonu dominikanów. Początkowo uczył się stolarki, zgodnie z wezwaniem bractwa; następnie wprowadzono go w arkana techniki drzeworytniczej. Ulegając wpływowi romańskiej stylizacji reliefów i rzeźb wykonywanych przez Gilla, wykonywał drzeworyty o archaizującej formie, pozbawione iluzyjnej głębi przestrzennej, oparte na ostrym kontraście jednorodnych, czarnych i białych płaszczyzn. W stylistyce tych rycin znalazła przejaw promowana przez Gilla koncepcja dzieła sztuki sakralnej jako umownego znaku reprezentującego rzeczywistość metafizyczną, znaku, którego mistyczne odniesienia należy zgłębiać w akcie kontemplacji.

<sup>8</sup> Swe *credo* artystyczne Gill wyraził w liście do Herberta Reada: „Najpierw myślę, potem rysuję swoją myśl” (cyt. za: Malcolm Yorke, *Eric Gill: Man of Flesh and Spirit*, London 1981, s. 148).

cywilizacjach<sup>9</sup>. Charles Harrison w książce podsumowującej badania nad angielską sztuką nowoczesną, *English Art and Modernism 1900-1939*, przyznał wprawdzie Gillowi zasługi w opanowaniu techniki bezpośredniego odkuwania, lecz stwierdził, że artysta nie zapewnił sobie miejsca w czołówce angielskiej rzeźby lat 20. i 30.<sup>10</sup> Jego dążenie do nowoczesności zostało bowiem zdaniem badacza wyhamowane przez stosowanie klarownego, nośnego symbolicznie tematu odniesionego do biblijnych motywów i mitologicznych wątków. Mimo zaawansowanej techniki i śmiałych niekiedy rozwiązań plastycznych, trwałość i wszechobecność religijnych treści w sztuce Gilla nosiła w opinii Harrisona znamiona konserwatyzmu.

W zlaicyzowanych kręgach awangardy przejście na wiarę katolicką i wyrażanie religijnych uczuć w sztuce nawiązującej do tradycyjnych konwencji przedstawieniowych było błędem nie do wybaczenia. Gdy po wstąpieniu w 1913 r. do Kościoła Rzymskokatolickiego Gill podporządkował się eklezjastycznemu mecenatowi i oparł swą twórczość na tematyce religijnej, postępowi krytycy uznali, że zdradził etos awangardy<sup>11</sup>. Zamówienie na wykonanie stacji Drogi Krzyżowej do Westminster Cathedral otwierało jego karierę twórcy rzeźbiarskiego wystroju kościelnych wnętrz i nagrobków.

Westminsterskie reliefy o uproszczonej artykulacji (1913-1918) świadczyły o poszukiwaniu inspiracji we wnętrzach katedry w Chichester, które Gill znał doskonale z okresu studiów w Chichester Technical and Art School. Monografiści rzeźbiarskiego dorobku artysty, Malcolm Yorke i Judith Collins<sup>12</sup>, odnaleźli pierwowzory sakralnej i sepulkralnej rzeźby Gilla w romańskich katedrach Anglii i Francji, posągach zdobiących portale, witrażach, przydrożnych krucyfikach i iluminowanych manuskryptach<sup>13</sup>. Śledząc ewolucję poszczególnych motywów ikonograficznych w twórczości artysty, nie skomentowali jednak dystansu, jaki dzielił jego rzeźbę od średniowiecznych prototypów, nie określili rodzaju stosowanej przezeń transpozycji.

---

<sup>9</sup>Herbert Read, *Concise History of Modern Sculpture*, London 1964.

<sup>10</sup>Charles Harrison, *English Art and Modernism 1900-1939*, wyd. 2, New Haven–London 1994, s. 223.

<sup>11</sup> Często przywoływane jest powiedzenie artysty: „Katolicki artysta jest wolny tylko w tym sensie, że może poruszać się po torach” (cyt. za: Walter Shewing (red.), *Letters of Eric Gill*, London 1947, s. 318).

<sup>12</sup>Yorke, *Eric Gill: Man of Flesh and Spirit*; Judith Collins, *Eric Gill: Sculpture*, kat. wyst., Lund Humphries, London in association with Barbican Art Gallery, London 1992; eadem, *Eric Gill: The Sculpture. A Catalogue Raisonné*, London 1998.

<sup>13</sup>Collins przeanalizowała zawartość szkicowników Gilla, w których z fotografiami i ilustracjami romańskich katedr i anglosaskich rzeźb, m.in. Romsey Rood i Ruthwell Cross, sąsiadują fotografie średniowiecznych manuskryptów, przede wszystkim *Winchester Book* z X w.

II. 598. Eric Gill, Stacja IV, *Jezus spotyka swoją Matkę*, rysunki przygotowawcze (1913, 1916) i relief w Westminster Cathedral, 1916

II. 599. Eric Gill, *Prospero i Ariel*, 1933, British Broadcasting Corporation, Broadcasting House, London

Głównym punktem odniesienia w naukowych egzegezach neomediewistycznej stylizacji Gilla był uwysmuklony kanon posągów kolumnowych Królewskiego Portalu w Chartres, figur pozbawionych psychologicznej ekspresji, o nieśmiało zartykułowanym wolumenie i uproszczonej rytmice szat. W opinii badaczy na dwunastowieczne prototypy z Francji nałożyły się w wyobraźni Gilla formy trzynastowiecznej rzeźby angielskiej, prowincjonalnej w stosunku do kontynentalnych wzorów, lecz posiadającej swą rodzimą specyfikę i odrębność. Gill oglądał pozostałości romanizmu nie tylko w Chichester, ale także, jak świadczą szkicowniki artysty, w katedrach Yorku, Malmesbury, Kilpeck i Ely<sup>14</sup>. Tropiąc zależności, badacze nie oszacowali jednak zdolności Gilla do reinterpretacji dziedzictwa romanizmu, nie wydobyli tkwiących w jego twórczej osobowości aspiracji do nowoczesności, które pozostały po młodzieńczym przymierzu z londyńską awangardą.

Neomediewistyczna postawa Gilla miała złożoną genealogię. Pozbawiony szczegółowej wiedzy historycznej, traktował etykę pracy znamiennej dla przedindustrialnej epoki jako kontekst pozwalający uwypuklić zło kapitalistycznego systemu. Wskazując na nierozzerwalną jedność sztuki i rzemiosła w wiekach średnich, zwalczał rozprzestrzeniającą się w dobie uprzemysłowienia dehumanizację i technicyzację życia. Swe młodzieńcze sympatie socjalistyczne związane z ruchem fabiańskim przeniósł na płaszczyznę społecznej nauki i etycznej doktryny Kościoła Rzymskokatolickiego. Będąc tercjarzem zakonu św. Dominika i potomkiem misjonarzy, dążył do asymilacji średniowiecznego spirytualizmu w społeczno-ekonomicznej rzeczywistości XX w., próbował odnowić religijność zniszczoną przez skomercjalizowaną wielkomięjską cywilizację. W swej diagnozie otaczających realiów społecznych był Gill spadkobiercą angielskiej tradycji radykalnej myśli społecznej, której orędownikami byli Thomas Carlyle, John Ruskin i William Morris, wszyscy trzej nostalgicznie spoglądający wstecz, ku średniowieczu. Wierny zasadom głoszonym przez Ruskina i Morrisa, nadał wysoki status pracy manualnej, zniósł granicę dzielącą sztuki piękne od sztuki użytkowej. Wielostronnie utalentowany, mistrz kutych w kamieniu inskrypcji,

---

<sup>14</sup> Katedrę w Chartres odwiedził Gill dziewięć razy, poczynając od 1907 r. Jej wystrój rzeźbiarski omówił w kilku rozprawach, m.in. *The Royal Porch at Chartres* („The Listener” 1934, nr 289) i *The Mediaeval Sculpture* („The Listener” 1935, nr 355).

rzeźbiarz, drzeworytnik, ilustrator, projektant i wykonawca medali oraz typograficznej szaty książek, żył w zakładanych przez siebie religijnych wspólnotach w Ditchling, Capel-y-ffin i Pigotts, pracował w warsztatach wzorowanych na średniowiecznych bractwach i cechach rzemieślniczych<sup>15</sup>. Swą biografią i światopoglądem egzemplifikował fundamentalne normy i pojęcia Arts and Crafts Movement. Uznany architekt i bliski przyjaciel Morrisa, William Lethaby, wraz ze znakomitym kaligrafem Edwardem Johnstonem przekazali Gillowi szacunek dla jakości rzemieślniczej pracy i użyteczności wyrobianych przedmiotów<sup>16</sup>.

Gill stworzył koherentną, aksjomatyczną teorię estetyczną opartą w głównej mierze na pismach św. Tomasza z Akwinu i filozoficznej doktrynie francuskiego tomisty Jacques'a Maritaina. Prócz zniesienia dystansu dzielącego artystę i rzemieślnika ogłosił w niej tożsamość dzieła sztuki z artefaktem, wytworem celowej ludzkiej pracy<sup>17</sup>. Podobnie jak autor *Sumy teologicznej* pojmował piękno na sposób platoński, jako emanację prawdy, wartość transcendentną i obiektywnie istniejącą. W myśl teorii Gilla zespolone w dziele sztuki piękno, prawda i dobro odzwierciedlały Boski porządek, zawierając w sobie równocześnie pierwiastek utylitaryzmu<sup>18</sup>.

### **Zmodernizowany mediewizm**

O specyficznym charakterze neomediewistycznej postawy Gilla zdecydował okres formowania się jego estetycznych założeń w latach 1909-1913, gdy artysta znajdował się w centrum londyńskiej awangardy, której animatorem był Roger Fry, wpływowy krytyk i historyk sztuki, autorytet w dziedzinie włoskiego renesansu<sup>19</sup>. Gdy w 1906 r. Fry

---

<sup>15</sup> Spuścizna artystyczna Gilla obejmuje drzeworyty, projekty typograficzne i ilustracje książkowe, rzeźby wykonane w kamieniu i drewnie, dzieła o tematyce sakralnej i świeckiej, sepulkralne i zdobące gmachy publiczne, monumentalne lub przeznaczone do prywatnej dewocji. Twórca był autorem tak prestiżowych realizacji rzeźbiarskich jak dekoracja gmachu Ligi Narodów w Genewie (1935) i fasady BBC w Londynie (1931-1933). Pisał na temat estetyki, etyki, społeczeństwa i polityki; do najważniejszych publikacji Gilla należą: *Art-nonsense and Other Essays* (London 1929) i *Art and a Changing Civilisation* (London 1934).

<sup>16</sup> „Idea pracy, idea sztuki, idea służby i idea piękna były i są, wbrew naszej szczególnej epoce, w sposób naturalny nierozdzielne, a nasz wiek jest szczególny tylko w tym względzie, że doprowadziliśmy do ich nienaturalnej separacji” – stwierdził Gill w artykule *Before 1500*, w: Gill, *Art and a Changing Civilisation*, s. 39.

<sup>17</sup> „Idea służby jest nierozłączna z ideą sztuki” – to często powtarzana przez Gilla deklaracja (*The Nature of Art*, w: ibidem, s. 12). „Najprostsze rozróżnienie to to między sztukami służącymi ciału i sztukami służącymi umysłowi” – dodawał artysta (ibidem, s. 13).

<sup>18</sup> „Umysł złożony z intelektu i woli, postrzega piękno i czerpie z niego przyjemność – z piękna złożonego z prawdy i dobra” – tak definiował Gill doświadczenie estetyczne (*Beauty Looks After Herself*, London 1933, s. 250).

<sup>19</sup>Harrison, *English Art and Modernism* s. 45-74; Christopher Green (red.), *Art Made Modern: Roger Fry's Vision of Art*, London 1999.

zainteresował się francuskim postimpresjonizmem, odkrył Paula Gauguina i przejął jego kult dla archaicznej sztuki odległych cywilizacji. W 1910 r. krytyk zaczął promować sztukę Gauguina w Londynie, organizując w Grafton Galleries wystawę *Manet i postimpresjoniści*<sup>20</sup>. Gill poznał Fry'ego w 1908 r.<sup>21</sup>; w tym samym roku zaczął uczęszczać na wykłady filozofa i teologa Anandy'ego Coomaraswamy'ego uczącego o hinduskiej sztuce, kulturze i religii<sup>22</sup>.

II. 600. Eric Gill, *Dziewczyna z sarną*, 1920, ekslibris dla Anandy'ego Coomaraswamy'ego

Stymulując poznawanie pozaeuropejskich kultur, Fry i Coomaraswamy kształtowali w środowisku londyńskiej elity artystycznej nową wrażliwość estetyczną, pobudzali chęć zerwania z normami dziewiętnastowiecznego naturalizmu. Kult prymitywizmu stał się wkrótce dogmatycznym założeniem awangardowych kręgów Bloomsbury. Radykalnie rozszerzone spektrum kulturowe modernistów objęło rzeźbę paleolityczną, egipską, asyryjską, perską, chińską, japońską, sumeryjską, indyjską, afrykańską, meksykańską, peruwiańską, wczesnogrecką, romańską, bizantyjską i gotycką; rzeźba prymitywna stała się przedmiotem admiracji w muzealnych galeriach i analiz w czasopiśmienniczych artykułach i książkach<sup>23</sup>.

Gill również uległ euforii dla hieratycznej rzeźby i naiwno-dziecięcej wizji artystycznej symptomatycznej dla antymimetycznych tendencji<sup>24</sup>. Artysta dzielił z awangardą pogardę dla naturalizmu dojrzałego renesansu i kanonów rzeźby hellenistycznej; był zwolennikiem antypsychologizmu, ograniczenia emocjonalnej ekspresji i eliminacji subiektywizmu w sztuce. Jednak po przejściu na katolicyzm w 1913 r. rozstał się z Fry'em, odrzucając proklamowany przez krytyka formalizm estetyczny; sprzeciwił się zasadzie autonomii estetycznego doświadczenia oraz zanegował rozdział sztuki i życia społecznego – postulaty, których rzecznikiem był Fry. Pozostał mimo to apologetą prymitywizmu, kierując

<sup>20</sup> Na temat wystaw postimpresjonistów organizowanych przez Fry'ego i jego refleksji nad sztuką nowoczesną por. Benedict Nicolson, *Post-Impressionism and Roger Fry*, „The Burlington Magazine” 1951, t. 93, s. 11-15.

<sup>21</sup> Gill pozostawał do 1913 r. w bliskich relacjach z Frym, który promował jego sztukę, zapewniał patronat, eksponował i kupował jego prace. W 1910 r. krytyk włączył rzeźby Gilla do wystawy awangardy w Whitechapel Art Gallery. Przyczynił się też do zorganizowania pierwszej indywidualnej prezentacji dzieł artysty w Chenil Gallery w 1911 r.

<sup>22</sup> Fry wraz z Coomaraswamym, Lethabym i Williamem Rothensteinem założył w 1910 r. The India Society.

<sup>23</sup> Fry opublikował w 1918 r. artykuł *Ancient American Art*, a w 1920 r. *Negro Sculpture*. W 1919 r. odbyła się w Chelsea wielka wystawa sztuki afrykańskiej i oceanicznej; sztuka afrykańska została pokazana w 1921 r. w Goupil Gallery (Read, *Concise History of Modern Sculpture*, s. 218-221).

<sup>24</sup> W eseju *Stone Carving* Gill podkreślił: „By studiować kamienne rzeźby jako dzieła sztuki, jesteśmy zmuszeni zwrócić się ku przeszłości lub ku obcym i dalekim krajom” (*The Encyclopaedia Britannica*, London, New York 1919, s. 437).



teraz uwagę na repertuar form stylowych i ikonograficznych motywów romanizmu. Paradoksalnie pozostał w tym względzie dłużnikiem Fry'ego i współpracującego z nim Clive'a Bella, którzy wysoko cenili sztukę włoskiego *quattrocento*<sup>25</sup>. To uwielbiany przez nich Gauguin dał początek fascynacji włoskimi prymitywami, to on w liście pisanym w 1899 r. do André Fontainasa zachwycał się Cimabuem<sup>26</sup>. Idąc tropem Gauguina, Gill sięgnął do czasów pregiottowskich, odwołał się do Cimabuego i jego kręgu artystycznego w poszukiwaniu przykładów sztuki hieratycznej, symbolicznej, niosącej religijne przesłanie<sup>27</sup>.

## II. 601. Eric Gill, *Ukrzyżowanie*

Szereg wykonanych przez Gilla płaskorzeźb świadczyło o admiracji, jaką darzył wyobrażenia typu Maestà namalowane w ołtarzowych kwaterach przez Cimabuego i Duccia. Jednym z przykładów asymilacji zaczerpniętych z *trecento* wzorów jest seria reliefów powstałych na początku lat 20., które parafrazują wizerunki Madonny z przytuloną do policzka głową Jezusa i wyobrażenia Matki Boskiej z Dzieciątkiem dotykającym matczynego nakrycia głowy. Syntetyzacja ikonograficznego motywu, ograniczenie opisowości szczegółów na rzecz zwartości i koncentryczności kompozycji o rygorystycznie zrytmizowanej artykulacji sprawiają, iż emocjonalna więź matki z dzieckiem zyskuje w pracach Gilla plastyczny ekwiwalent o lapidarności znaku. Stopień wczesnorenesansowego prototypu z formułą rzeźby nowoczesnej jest najbardziej czytelne w reliefie *Gingerbread*

---

<sup>25</sup> Na temat zainteresowania Fry'ego włoskimi prymitywami por. Virginia Woolf, *Roger Fry. A Biography* (London [1940], s. 197); Nicolson, *Post-Impressionism and Roger Fry*, s. 15. Clive Bell w wydanej w 1914 r. książce *Art* opisał dzieła Giotta i Piera della Franceski jako doskonałą egzemplifikację wprowadzonego przez siebie pojęcia „formy znaczącej” (*significant form*; Charles Harrison, Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford UK, Cambridge USA 1999, s. 113). Gill, mając świadomość wskazanych przez Fry'ego relacji między sztuką pozaeuropejską, przedrenesansową i postimpresjonistyczną, pisał: „Nie tylko dzieła wschodnich i obcych ludów postrzegamy tak niesprawiedliwie. Równie krzywdząco odnosimy się do dzieł prerenesansowych i postimpresjonistycznych artystów w Europie. Jesteśmy ślepi na piękno dziecięcych rysunków” (*Indian Sculpture*, w: Gill, *Art-nonsense and Other Essays*, s. 105).

<sup>26</sup>Harrison, Wood, *Art in Theory 1900-1990*, s. 24.

<sup>27</sup> W swym programowym tekście poświęconym rzeźbie Gill wymienił jedynie Cimabuego – pomijając kilka generacji rzeźbiarzy – jako artystę, którego sztuka ucieleśnia ideał sztuki hieratycznej (*Sculpture: An Essay by Eric Gill*, „The Highway” 1917, nr 70). Innym punktem odniesienia dla teorii i rzeźbiarskiej praktyki artysty był Maurice Denis, próbujący, podobnie jak Gill, znaleźć współczesną formułę sztuki religijnej i zafascynowany malarstwem Fra Angelica. W swej definicji „neotradycjonizmu” z 1890 r. Denis wprowadził pojęcie sztuki hieratycznej – termin kluczowy dla rozważań Gilla – i zwrócił uwagę na średniowieczne witraże, bizantyjskie mozaiki i polichromowane reliefy zdobiące metopy greckich świątyń. Gill mógł znać teoretyczne pisma Denisa. Pisząc o regule „prawdy materiału” powołał się na kanoniczną dla modernizmu definicję malarstwa autorstwa Denisa: „Pierwszą rzeczą, jaką oczekuję od obrazu to to, że powinien wyglądać jak farba” (*The Beautiful and the Ugly*, w: Gill, *Art and a Changing Civilisation*, s. 128).

*Madonna and Child (Matka Boska z Dzieciątkiem)* z 1920 r. Gill zachował w nim chropawość faktury i nieregularność krawędzi kamiennego bloku, z którego wyłania się wizerunek Madonny. Dał tym samym wyraz głoszonej przez siebie koncepcji rzeźby będącej dobrze wykonanym przedmiotem, zachowującym swe pierwotne jakości, swą „kamiennosc”<sup>28</sup>.

Zależność od malarskich środków *trecento* była jednym z czynników wpływających na znamienne dla rzeźbiarskiej sztuki Gilla spłaszczenie ludzkiej postaci, wydobytej z tła płytkim reliefem o linearnym rozczłonkowaniu i dekoracyjnej rytmice. Innym, równie istotnym czynnikiem był fakt, iż Gill rozpoczął swą artystyczną działalność w 1906 r. od prób w zakresie drzeworytnictwa. Jednym z przewodników w tej dziedzinie stał się dla niego Gauguin, ojciec drzeworytniczego renesansu we Francji. Prócz zaadoptowania niektórych cech morfologicznych rycin Gauguina<sup>29</sup> Gill uzmysłowił sobie na przykładzie drzeworytniczych klocków mistrza pokrewieństwo łączące dwa media artystyczne – grafikę i rzeźbę. Klocki Gauguina stanowiły bowiem kontynuację rzeźbiarskiej działalności artysty inspirowanej drewnianymi reliefami ludów Oceanii<sup>30</sup>. Wykonując w 1914 r. serię eksperymentalnych drzeworytów sztorcowych, Gill wypełnił ślady rylca w klocku *Madonny z Dzieciątkiem (Madonna and Child)* białym gesso, nadając mu charakter wtórnego wobec graficznej matrycy reliefu<sup>31</sup>. Do tej praktyki artysta powracał w swej karierze parokrotnie<sup>32</sup>. Klocek użyty w 1922 r. do odbicia ryciny *Divine Lovers (Boscy kochankowie)* przetworzył w wolnostojącą dwustronną płaskorzeźbę<sup>33</sup>. Tak rozumiane powinowactwo rzeźby i grafiki, oparte na haptycznych właściwościach procesu twórczego obu dyscyplin, oddziało na znamienne dla reliefów Gilla linearyzm i płaszczynowość ujęcia figury ludzkiej. Mając poczucie pokrewieństwa tych dwóch mediów, twórca wielokrotnie powracał w rzeźbie do

---

<sup>28</sup> „Rzeźba w kamieniu to tworzenie rzeczy z kamienia i tworzenie ich jako rzeźbę. One są nie tylko poczęte ale i wykreowane w kamieniu; one są kamieniem zarówno w swej przyrodzonej istocie, jak i w swym zewnętrznym byciu” – pisał Gill w swej autobiografii (*Autobiography*, London 1940, s. 161).

<sup>29</sup> O francuskich afiliacjach świadczą surowe w wyrazie drzeworyty sztorcowe wykonane przez Gilla w 1914 r.; konotacje z prymitywizującą stylistyką Gauguina potwierdza wprowadzony w pole kompozycyjne ryciny *Kobieta* napis „Paris”.

<sup>30</sup> *Gauguin: Paintings, Drawings, Prints, Sculpture*, kat. wyst., The Art Institute of Chicago, Chicago; Metropolitan Museum of Art, New York–Chicago 1959, s. 77.

<sup>31</sup> Tak wykonany relief Gill wysłał na wystawę do londyńskiej księgarni swego przyjaciela, Everarda Meynella (Collins, *Eric Gill: Sculpture*, s. 76).

<sup>32</sup> Yorke, *Eric Gill: Man of Flesh and Spirit*, s. 170.

<sup>33</sup> Często powracający w rzeźbiarskiej i graficznej twórczości Gilla motyw „Boskich kochanków” był przejawem dokonanej przez Gilla reinterpretacji (bardzo krytykowanej z pozycji chrześcijańskiej ortodoksji) dogmatu mówiącego o Kościele jako Oblubienicy Chrystusa. Nasycone erotyzmem pojmowanie tego tematu wynikało z zespolenia w religijnej postawie artysty doktryny chrześcijańskiej z elementami filozofii hinduskiej. Pod względem formalnym można dostrzec związek *Divine Lovers* z drewnianymi „cylindrami”, w których Gauguin wyrzeźbił polinezyjskie bóstwa Hina i Te Fatou (1888), ujęte w czułym uścisku.

kompozycji opracowanych już graficznie bądź powiełał w graficznej wersji motywy swych płaskorzeźb<sup>34</sup>.

Il. 602. Eric Gill, *Matka z dzieckiem*, 1910

Il. 603. Eric Gill, *Ukrzyżowanie*

Il. 604. Eric Gill, *Radość życia*, 1910

Fascynacja twórczym geniuszem Gauguina miała w przypadku Gilla także ideowe podłoże. Obaj pozostawali pod silnym wpływem indyjskiej rzeźby, której wyróżnikiem była ikonografia religijna nasycona nieskrywanym erotyzmem<sup>35</sup>. O ścisłych związkach z rzeźbą pokrywającą ściany hinduskich świątyń świadczą morfologiczne cechy najwcześniejszych prac Gilla – powstałej w 1910 r. serii rzeźb *Mother and Child* (*Matka z dzieckiem*) i figur *Kupidyna* (*Cupid*), opartych na kanonie proporcji hinduskich bóstw, ewokujących skojarzenia z miłością i płodnością. Impulsy płynące z hinduskiej teologii artysta zespolił z formami stylowymi romanizmu w *Ukrzyżowaniu* (*Crucifixion*) z 1910 r., dla którego pendant stanowił relief *Radość życia* (*Joie de vivre*) przedstawiający nagą dziewczynę ucieleśniającą zmysłowość i seksualną witalność. Tu ponownie ujawniła się więź z Gauguinem. Figura Chrystusa była bowiem wzorowana na obrazie *Christ jaune* Gauguina ukazującym bretoński krzyż przydrożny<sup>36</sup>. Pozbawiony ekspresyjnej Gauguinowskiej kolorystyki, Chrystus Gilla zyskał wyraz ascetycznej boskości; antytetycznie zestawiony z *Radością życia* stał się symbolem jedności *sacrum* i *profanum*, wyrazem przenikania się sfery mistycznej i erotycznych doznań; był wyznaniem wiary Gilla, który chrześcijańską doktrynę zespolił z elementami hinduskiej teologii<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Przykładami takich związanych ze sobą technologicznie prac są rycina *Thorn in the Flesh* (*Cierń wbity w ciało*, 1919) i relief *Small Female Torso* (*Mały kobiecy tors*, 1924) oraz rycina *Crucifix with Crown of Thorns* (*Krucyfik z koroną cierniową*, 1922) i relief *Crucifix* (*Krucyfik*, 1925).

<sup>35</sup> Poszukując ikonograficznych i stylistycznych wzorów Gauguin, sięgał do fotografii płaskorzeźb dekorujących świątynię Borobudur na Jawie. Gill, który wiedzę o średniowiecznej tradycji Indii czerpał z wykładów Coomaraswamy'ego, poszukiwał plastycznych wzorów na kartach bogato ilustrowanych publikacji ukazujących rzeźby i malowidła w świątyniach Ajanta, Elephanta i Eleura. W dniu 25 września 1910 r. Gill napisał w liście do Williama Rothensteina: „najlepsza droga do Nieba prowadzi przez Elephantę, Elurę i Ajantę [...]. Ostatnio ukazała się w naszym gronie publikacja zatytułowana »Cuda świata«, zawierająca dużą liczbę fotografii indyjskich rzeźb” (Shewing (red.), *Letters of Eric Gill*, s. 36-37). Na temat oddziaływania sztuki hinduskiej na Gilla por. Yorke, *Eric Gill: Man of Flesh and Spirit*, s. 198-199.

<sup>36</sup> Collins odnalazła fotografię *Ukrzyżowania* Gilla, na odwrociu której znajduje się inskrypcja: „EG 1910 wczesna praca inspirowana Żółtym Chrystusem Gauguina” (Collins, *Eric Gill: Sculpture*, s. 24).

<sup>37</sup> Taka antyteza powtarza zasadę zestawiania w hinduskich świątyniach hieratycznych figur bóstw i przedstawień boskich par odbywających stosunek seksualny. Reminiscencje tych układów występują w niektórych rycinach Gauguina. W *Te Atua* z serii *Noa Noa* (1894) przedstawienie zakochanej pary – Hiny i Te

## II. 605. Eric Gill, *Łoże nasze w kwieciu tonące*, 1927

Zgłębianie świata pierwotnych instynktów stało się wspólnym wyzwaniem dla Gilla i Jacoba Epsteina. W 1910 r. obaj twórcy postanowili wznieść monumentalną świątynię poświęconą miłości i płodności, rodzaj dwudziestowiecznego Stonehenge. Miały ją wypełniać posągi pogańskich bóstw i rzeźbiarskie przedstawienia stosunków seksualnych między ludźmi<sup>38</sup>. Epsteina, którego jeszcze przed przeprowadzką do Londynu w 1905 r. ciekawiło wykuwanie rzeźby w kamieniu, intrygowały techniczne umiejętności Gilla<sup>39</sup>. Gill miał po ukończeniu Westminster Technical School znakomicie opanowany warsztat kamieniarski. Jako rzeźbiarz samouk, wolny od akademickich norm i przedstawieniowych konwencji, przystąpił w 1909 r. do bezpośredniej obróbki kamiennego bloku. Uznany przez londyńską awangardę za nowatora, stał się w Anglii prekursorem modernistycznej rzeźby sięgającej, w poszukiwaniu odnowy, do swych prażródeł. Podobnie jak inni zwolennicy New Movement, Gill odwiedzał galerie British Museum i Victoria and Albert Museum, by studiować rzeźbę prymitywną postrzeganą jako przykład uproszczonej, zwartej formy rzeźbiarskiej i antyteza akademickiego proceduru wytwarzania modeli z gliny i odlewów w brązie. W swym buncie przeciwko spuściznie Rodina moderniści postulowali zniesienie podziału między artystycznym projektowaniem i rzemieślniczym kopiowaniem. Gill odnajdywał tę jedność w średniowiecznym warsztacie kamieniarskim, w codziennej praktyce rzemieślniczych cechów i bractw. Także realizowana przez niego zasada „prawdy materiału”, postulowana przez Johna Ruskina już w latach 80. XIX w., wynikała w sposób naturalny z kamieniarskiej edukacji zdobytej w Westminster Technical School. W pierwszej dekadzie XX w. stała się ona modernistycznym dogmatem<sup>40</sup>. Gill podkreślał w teorii i udowadniał w praktyce, iż specyficzne właściwości i ekspresyjny potencjał użytego materiału współtworzą ostateczny kształt dzieła<sup>41</sup>.

---

Fatou, bogini księżycy i boga ziemi, oraz wyobrażenie samej Hiny, nagiej i zmysłowej, flankują hieratyczną postać tahitańskiego idola, Oviri.

<sup>38</sup>Gill wykonał dwa marmurowe reliefy ukazujące akt erotycznej ekstazy inspirowane indyjską rzeźbą: *Votes for Women (Głosy dla kobiet)* i *Ecstasy (Ekstaza)*.

<sup>39</sup> Na temat wspólnego przedsięwzięcia rzeźbiarskiego Gilla i Epsteina por.: Judith Collins, *Early Carvings*, w: Evelyn Silber, Terry Friedman et al., *Jacob Epstein: Sculpture and Drawings*, kat. wyst., Leeds City Art Galleries, Whitechapel Art Gallery, London 1987, s. 133-136; Terry Friedman, *Love and Birth*, w: ibidem, s. 142-146.

<sup>40</sup> W 1915 r. Fry podjął problematykę ekspresyjnego potencjału różnych materiałów, która miała zdominować myślenie o rzeźbie w Anglii w latach 20. i 30. XX w.

<sup>41</sup> W swej programowej wypowiedzi na temat rzeźby Gill pisał: „Dzieła sztuki zawdzięczają część swych własności materiałowi z jakiego zostały wykonane, materiałowi, który inspiruje wykonawcę i jest przez niego chętnie akceptowany” (*Sculpture: An Essay by Eric Gill*).

Drewniane reliefy Gauguina eksponowane na paryskiej retrospektywie artysty w 1906 r. zainspirowały Constantina Brâncușiego do bezpośredniego zmierzenia się z kamiennym blokiem. Było to wyzwanie rzucone Rodinowskiej koncepcji miękko modelowanych w glinie i światłocieniowo rozedrganych powierzchni rzeźbiarskich. Epstein, który swą karierę artystyczną rozpoczął w Paryżu, musiał zwrócić uwagę Gilla na eksperymenty Brâncușiego jako na francuski odpowiednik jego własnych poczynań. Dzięki pośrednictwu Epsteina Brâncuși wystawił swe prace w londyńskim Allied Artists' Association w 1913 r.<sup>42</sup> Sposób pojmowania rzeźbiarskiej formy przez Brâncușiego znalazł oddźwięk w posągu Szymona Słupnika, który Gill wykonał w ramach projektu Stonehenge. Cylindryczne kończyny i skulona postać świętego, jego pozbawiona wyrazu twarz o linearnie zaznaczonych symetrycznych rysach przypominają morfologicznie *Mądrość Ziemi (La Sagesse de la terre)* Brâncușiego z 1908 r.<sup>43</sup>

Il. 606. Constantin Brâncuși, *Pocałunek*, 1907

Il. 607. Eric Gill, *Boscy kochankowie*, 1922

Reminiscencje rzeźby Brâncușiego, postrzeganej jako paradygmat modernizmu, odżyły w twórczości Gilla w latach 1924-1925, gdy pracując we względnej izolacji w Capel-y-ffin wolny był od rzeźbiarskich zobowiązań wobec kościelnego mecenatu. Artysta rzeźbił wówczas dla własnej przyjemności, parafrazując w oryginalny sposób tradycyjne motywy chrześcijańskiej ikonografii. W tym momencie uzewnętrzniła się w jego sztuce fascynacja Brâncușim nieustającym w poszukiwaniu esencji zjawisk natury; pogłębiła refleksja nad czystą, zsyntetyzowaną formą rzeźbiarską, która współgrała z dążeniem do wydobycia w materialnym kształcie obiektywnej, transcendentnej idei. W *Błogosławieństwie (Blessing)* z 1924 r. fragmentarycznie ujęte ciało kobiety wyłania się z grubo ociosanego kamiennego bloku; zastosowany tu stopień redukcji figury ludzkiej, bliski granicom rozpoznawalności motywu, nawiązuje do marmurowego *Torsu (Torso)* Brâncușiego, którego pierwsza wersja powstała w 1908 r.<sup>44</sup> Przedstawiając fragment kobiecego brzucha i biodra, Brâncuși wyabstrahował niewielką część ciała, której pozwolił zachować fizyczną tożsamość i zdolność do pobudzania erotycznych skojarzeń. Jednocześnie krągłość wypolerowanej

---

<sup>42</sup> Prace Brâncușiego były także prezentowane na wystawie postimpresjonistów i futurystów w Doré Galleries w 1913 r.

<sup>43</sup> Stanowiąca pendant dla rzeźby Gilla figura *Przykucnięta Bogini Słońca (Crouching Sun Goddess)* wykonana przez Epsteina odwoływała się do afrykańskich idoli jako formalnego wzoru.

<sup>44</sup> Albert Elsen, *Pioneers of Modern Sculpture*, kat. wyst., Hayward Gallery, London 1975, s. 51.

powierzchni rzeźbiarskiej skonstrastował z szorstką fakturą i amorficzną bryłą kamienia, z którego została wydobyta. Nieopracowanie części kamiennego bloku w rzeźbie Gilla to świadectwo jej „kamiennej” natury, demonstracja dwoistego charakteru rzeźby będącej materializacją artystycznej wizji i rzeczą samą w sobie zarazem. Temu studium zagłębień i wypukłości rzeźbiarskiej bryły, analizie regularnego rytmu paralelnych nacięć nadał Gill mistyczny wymiar poprzez skojarzenie z aktem błogosławieństwa wzniesionej dłoni aluzyjnie wyobrażonej kobiety. Choć bliski koncepcji „znaczącej formy” Bella i Fry’ego, trwał jednak Gill w przekonaniu, iż w każdym elemencie ziemskiego bytowania przejawia się Boskość. Judith Collins dostrzegła pierwowzór tej pracy w posągu królowej Judei zdobionym Królewski Portal w Chartres<sup>45</sup>. Jednak równie istotna jak ikonograficzny rodowód była w tej pracy zdolność artysty do parafrazowania dwunastowiecznych wzorów widzianych przez pryzmat modernistycznych eksperymentów. Dążenie do stworzenia oryginalnego idiomu nowoczesnej rzeźby poprzez reinterpretację tradycyjnej ikonografii znalazło wyraz także w reliefowym wizerunku śpiącego Chrystusa z 1925 r. W *The Holy Face of Christ* (*Świętym obliczu Chrystusa*) z całą mocą została zaakcentowana kanciastość kamiennego bloku. Jednocześnie motyw leżącej głowy odsyła do słynnej *Śpiącej muzy* (*Muse endormie*) wykonanej przez Brâncușiego w kilku wariantach w latach 1909-1910 r., rzeźby sytuującej się na granicy abstrakcji<sup>46</sup>. Gill nie nadążał wprawdzie za Brâncușim w jego dążeniu do czystości i lapidarności rzeźbiarskiej formy, lecz zaanektował na rzecz swej dekoracyjnej stylistyki kilka elementów plastycznego języka Rumuna; przetworzył szerokie łuki brwi połączone z konturem smukłego nosa i migdałowy kształt zamkniętych powiek Muzy. Z biegnących paralelnym duktem pasm włosów zbudował natomiast swoiste kaskady, w których wyczuwalne są reminiscencje romańskiej addytywności. Układ dłoni podpierającej złożoną do snu głowę wydaje się natomiast nawiązywać do innej znanej pracy Brâncușiego, *Mademoiselle Pogany* (*Panny Pogany*) opracowanej w kilku wersjach w latach 1912-1913.

II. 608. Eric Gill, *Święte oblicze Chrystusa*, 1925

II. 609. Constantin Brâncuși, *Śpiąca muza*, 1909-10

II. 610. Constantin Brâncuși, *Mademoiselle Pogany*, 1912-13

II. 611. Eric Gill, *Zdjęcie z krzyża*, 1924

Synkretyczny aspekt artystycznej postawy Gilla ujawnił się wyraziście w *Deposition*

<sup>45</sup>Collins, *Eric Gill: The Sculpture*, s. 146.

<sup>46</sup>Brâncuși wystawił odlew *Śpiącej muzy* wykonany w brązie w Royal Albert Hall w Londynie w 1913 r.

(*Zdjęciu z krzyża*) z 1924 r., reliefie równie daleko odbiegającym od kanonów religijnego obrazowania jak *Święte oblicze Chrystusa*. Na trop chrystologicznej ikonografii naprowadza tu bardziej tytuł niż fragmentarycznie ujęta figura nagiego, uśpionego mężczyzny pozbawionego atrybutu w postaci krzyża<sup>47</sup>. Pokrewieństwo z ideą *significant form*, samoistnej ekspresji elementów formalnych, przejawia się tu w płynności konturu sylwety, dekoracyjnym zrytmizowaniu pasm włosów i połyskliwości wypolerowanej powierzchni czarnego marmuru, w zaakcentowaniu formalnej urody dzieła, która zachęca do estetycznej kontemplacji raczej niż do religijnego skupienia. Erotyzacja motywu, znamieną dla religijnej postawy Gilla, jest też cechą wspólną dla wyobraźni artysty i sposobu traktowania aktu przez tych modernistów, którzy deformując figurę ludzką, akcentowali, jak Henry Moore, aspekt seksualności i płodności.

Awangarda zerwała wprawdzie z utrwaloną przez Rodina tradycją rzeźby mimetycznej, lecz podjęła i rozwinęła inną koncepcję mistrza: założenie, że skończona rzeźba nie musi być pełnfiguralna, a twórca może arbitralnie redukować poszczególne części rzeźbionej figury. Inspirowany początkowo antycznymi posągami, na których swe niszczące działanie odcisnął czas, Rodin usankcjonował ok. 1900 r. fragmentarycznie odtworzoną postać ludzką jako pełnowartościową rzeźbę<sup>48</sup>. Eliminacja mających największy potencjał ekspresyjny części ludzkiego ciała – głowy i rąk – umożliwiła mu koncentrację na warsztatowych walorach rzeźbiarstwa. Sposób opracowania torsu, modelunek form, gra światła i cieni na powierzchni rzeźby stały się dla niego przedmiotem estetycznej kontemplacji i refleksji. Niepełna figura, nobilitowana przez Rodina, uwolniła rzeźbę od konwencjonalnie pojmowanego tematu i literackiej narracyjności; przyczyniła się do upadku klasycznych norm piękna i perfekcji. Jednocześnie z koncepcji niepełnej figury zrodziła się idea autotelizmu w rzeźbie mówiącej o sobie samej czysto plastycznym językiem – artykulacją bryły, biegiem konturów, wewnętrznym rytmem płaszczyzn i jakością faktury.

## II. 612. Eric Gill, *Ludzkość*, 1928

Zagadnienie materialnych walorów rzeźby, jej przedmiotowego aspektu, powróciło w najbardziej monumentalnej spośród rzeźb Gilla – *Mankind (Ludzkości)* z 1928 r. *Ludzkość* jest doskonałym upostaciowaniem głoszonej przez Gilla koncepcji rzeźby nowoczesnej; uskok

---

<sup>47</sup>Gill uznał ten relief za swą najlepszą pracę: „to jedyna moja płaskorzeźba, której [wykonania] nie żałuję” (*Autobiography*, s. 219).

<sup>48</sup>Elsen, *Pioneers of Modern Sculpture*, s. 49-52.

kamiennego głazu zastępuje głowę, szyję i ramiona postaci, odsłaniając „kamiennosc” figury, w której nastąpiła petryfikacja idei kobiecego ciała, ciała o uwysmuklonych proporcjach i sferycznym kształcie piersi. Idealistyczne uogólnienie i fragmentaryzacja postaci ludzkiej pozwoliły artyście otworzyć pole symbolicznych konotacji i ukierunkować skojarzenia. Zestawienie *Ludzkości* z powstałym w tym samym roku *Torsem (Torso)* Barbary Hepworth, figurą ewokującą witalną moc natury, uzmysławia rozbieżność semantycznych odniesień Gilla i modernistów. Odmienny język form plastycznych świadczy o obcowaniu Gilla ze światem idei absolutnych, rzeczywistością odległą od subiektywnego odbioru naturalnych fenomenów, który był podstawą twórczości angielskiej awangardy lat 20. i 30.

Inicjując kluczową dla modernistycznej rzeźby zasadę nobilitacji materiału użytego w procesie twórczym, Gill zachował dystans wobec wolnych od pozaartystycznych konotacji eksperymentów awangardy. Moderniści skupili się na modulacji i modyfikacji koncepcji czystej formy, na analizie własnej wrażliwości plastycznej i studiowaniu wzajemnych relacji brył, płaszczyzn i faktur. W dyskursie awangardy na początku lat 20. rzeźba stała się przejawem reakcji twórcy na „znaczącą formę”, gdziekolwiek by ona nie występowała. Stąd cofanie się do pierwocin rzeźby, do kultur prymitywnych nietkniętych przez ideały renesansowego humanizmu i dalekich od klasycznych konwencji przedstawieniowych, stąd pielęgnowanie w pamięci wrażeń pobudzonych przez geologiczne formy rodzimego krajobrazu. Dla zmagającego się z kamienną bryłą Gilla natomiast jedynym właściwym kontekstem twórczości artystycznej pozostała transcendencja, istotą kreacji zaś ludzka myśl odzwierciedlająca Boski absolut. W swym synkretycznym światopoglądzie artysta połączył kulturową tradycję Chartres z prowincjonalizmem Chichester, a chrześcijańską ikonografię nasycił sensualizmem religijnych wyobrażeń Ajanty<sup>49</sup>; poprzez stylizację, parafrazy i trawestacje stworzył pomost pomiędzy idiomem rzeźby nowoczesnej i średniowiecznej. Odrzucając autoreferencyjność modernistycznej postawy, stworzył nowy idiom rzeźbiarskiej figury ewokujący przeszłość i transponujący kanon rzeźby dawnej na grunt współczesnej wrażliwości estetycznej. Swój dystans wobec modernistycznego nurtu Gill zmniejszał tam, gdzie dostrzegał próby uchwycenia esencji zjawisk natury, jak w przypadku redukcjonistycznych eksperymentów Brâncușiego i znamiennej dla awangardy lat 30. fascynacji kształtem wyrzuconych przez morze otoczków. „Otoczaki na plaży i skały i krągłe filary i kamieniarka normandzkich zamków [...] wszystko to jest piękne dla każdego

---

<sup>49</sup> „Rzeźby Chartres, malowidła Ajanty, idole z Tehuantepec lub Gamboonu i subtelne melodie kościelnej pieśni osiągają szczyt ekspresji” – napisał Gill w *Work and Property* (London 1937, s. 134).



człowieka” – pisał w tekście poświęconym ukochanej katedrze w Chartres<sup>50</sup>.

II. 613. Eric Gill, *Trzej Królowie*, 1916, ilustracja do *Adeste Fideles, a Christmas Hymn*

Ideę reprezentującego transcendencję znaku plastycznego realizował Gill zarówno w dziedzinie rzeźby, jak i na gruncie grafiki. Ceniąc najwyżej pracę manualną i warsztatowe umiejętności, artysta wniósł istotny wkład w rozwój techniki drzeworytniczej w Anglii lat 20. Żłobiąc rysunek w drewnianym klocku, dążył do uchwycenia struktury wyobrazonego przedmiotu, jego cech obiektywnych i esencjonalnych, niezależnych od subiektywnego odbioru, wizualnej percepcji i emocjonalnej reakcji widza. „Dla ułatwienia, określił taki rysunek jako heraldyczny w przeciwieństwie do naturalistycznego, a czyniąc to, podkreślił jego ostateczne znaczenie: heraldyka jest sztuką symboli, a »heraldyczny« rysunek jest sztuką znaków, znaków Stwórcy” – wspominał Attwater<sup>51</sup>. Aczkolwiek stylistyczna formuła stosowana przez Gilla wskazuje, iż interesowały go współczesne kierunki sztuki, zarówno te wywodzące się z kubizmu, geometryzujące i dekoracyjnie rytmizujące formę, jak i te kontynuujące tradycję renesansowych „prymitywów”, propagowaną przez Maurice’a Denisa. Gill utrzymywał żywe kontakty z Theodore’em Bailym, mnichem z Caldey i malarzem, który studiował w Paryżu pod kierunkiem Denisa i pozostawał w sferze oddziaływania sztuki bizantyjskiej. Wspólnie z wydawcą *The Golden Cockerel Books* Robertem Gibbingsem, z którym współpracował jako grafik, Gill odbył kilka artystycznych podróży do Paryża. W ilustracjach i inicjałach, które zaprojektował w późnych latach 20. i na początku lat 30., z neoromańskim uproszczeniem i addytywnością form współgra dekoracyjna rytmizacja, radykalne spłaszczenie kształtów i uwysmuklony kanon postaci ludzkiej – jakości estetyczne znamienne dla art déco<sup>52</sup>.

II. 614. Eric Gill, *Zdjęcie z krzyża*, ilustracja do *Nowego Testamentu*, 1931

### **Polskie interpretacje**

Ilustracje książkowe Gilla wywarły istotny wpływ na kształtowanie się artystycznej postawy

<sup>50</sup> Cyt. za: Collins, *Plastic form and truth to materials*, w: Michael Harrison, *Carving Mountains: Modern Stone Sculpture in England 1907-1937*, kat. wyst., Kettle’s Yard, Cambridge 1998, s. 28.

<sup>51</sup> Attwater, *A Cell of Good Living*, s. 101.

<sup>52</sup> W latach 1927-1928 Gill opublikował szereg rozpraw na temat relacji między sztuką i religią, m.in. *Christianity and Art, Art and Love, Art and Prudence*.

Wiktorii Goryńskiej (1902-1945), która spędziła w Anglii okres dzieciństwa (1909-1914). Swoje zainteresowania zdobnictwem książkowym Goryńska rozwinęła w okresie studiów odbytych w latach 1914-1918 w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule i Graphische Lehr- und Versuchsanstalt für Kunst und Industrie pod kierunkiem wybitnego specjalisty w dziedzinie kaligrafii i liternictwa prof. Rudolfa Larischa. W 1927 r. artystka ukończyła warszawską Szkołę Sztuk Pięknych, gdzie studiowała techniki graficzne w pracowni Władysława Skoczylasa, twórcy „polskiej szkoły drzeworytu”. W następnym roku odbyła praktykę drukarską w Londynie w oficynie Samuela Morisona<sup>53</sup>. Miała wówczas możliwość poznania graficznych dokonań Gilla, zważywszy iż Cech św. Józefa i św. Dominika zainicjował renesans drzeworytu w Anglii lat 20.<sup>54</sup> Twórczość Gilla mogła być dla niej szczególnie atrakcyjna nie tylko ze względu na techniczne i formalne walory jego prac, ale także ze względu na ich religijną wymowę; Goryńska była żarliwą katoliczką. Poszukując języka plastycznego najlepiej oddającego jej własną wizję artystyczną, nawiązywała do rozmaitych konwencji stylistycznych; interpretacyjny kontekst dla jej grafiki mogą stanowić zarówno ilustracje Gilla, jak i sztuka włoskiego *quattrocento* i *cinquecento*, a także malarstwo i grafika niemieckiego renesansu. Stylistyka jej rycin, kategoriycznie odbiegała od wypracowanej przez Skoczylasa ludowo-prymitywizującej formuły obrazowania zasymilowanej w różnym stopniu przez większość członków Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików „Ryt”, do którego Goryńska należała. Grafika artystki była wielokrotnie krytykowana za nazbyt czytelne reminiscencje prerafaelityzmu. W dobie syntetyzacji, geometryzacji i rytmizacji form raziła

---

<sup>53</sup> Powiązania Goryńskiej z kulturą angielską miały wieloraki charakter. W 1928 r. prezentowała wraz z Marią Dunin ona swe ryciny w lokalu Faculty of Arts w Londynie („The Studio” 1928, t. 96, nr 426, s. 216). Po raz drugi wystawiała w Londynie w 1930 r. w ramach ekspozycji współczesnej grafiki polskiej i czeskiej zorganizowanej w Bloomsbury Gallery. W 1936 r. artystka uczestniczyła w pokazie polskiej grafiki i tkanin w Victoria and Albert Museum (*Polish Art, Graphic Art, Textiles*, Victoria and Albert Museum, London 1936, s. 20, 22, poz. 58-60); w 1939 r. wystawiała wraz z Blokiem Zawodowych Artystów Plastyków w The New Burlington Gallery (*Exhibition of Polish Art Artists' Association „Blok”*, London 26.V-17.VI, New Burlington Gallery [Warszawa 1939], poz. 122-127), a w 1940 r. wzięła udział w objazdowej wystawie tego stowarzyszenia w Brighton (*Exhibition of Contemporary Polish Art by Members of the Polish Artists' Association „Blok”*, Brighton Art Gallery, Brighton I [1940], poz. 73-76), Birmingham (*Catalogue of an Exhibition of Polish Art*, City Museum and Art Gallery, Birmingham 20.I-17.II 1940, poz. 68-73), Eastbourne (*An Exhibition of Contemporary Polish Art by Members of the Polish Artists' Association „Blok”*, Towner Art Gallery, [Eastbourne 1940], poz. 73-76) i Manchesterze (*Exhibition of Polish Art*, Art Gallery, Manchester 20.III-28.IV 1940, poz. 97, 117, 124, 128). W latach 30. Goryńska publikowała artykuły o polskim życiu artystycznym w angielskich pismach „The Studio” (1931, t. 101, nr 455, s. 143; nr 457, s. 296; 1932, t. 103, nr 469, s. 240-243; 1933, t. 106, nr 488, s. 295; 1934, t. 108, s. 307), „The Print Collector's Quarterly” (1935, t. 22, s. 325-347) i „The Times” (por. Maryla Sitkowska, *Wiktoria Goryńska 1902-1945. Katalog grafiki*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1977).

<sup>54</sup> Warszawska publiczność mogła obejrzeć drzeworyty Gilla podczas wystawy sztuki brytyjskiej, jaka odbyła się w IPS na początku 1939 r. (por. rodz. *Wyspiarski gust*).

też secesyjna miękkość linii, którą artystka definiowała formy<sup>55</sup>. Wyrazy uznania natomiast zyskała Goryńska na konkursowej wystawie *Maria Vergine vista dalla donna* we Florencji w 1934 r., gdzie otrzymała złoty medal za drzeworyt *Pietà* (1929).

il. 615. Wiktoria Goryńska, *Pietà*, 1929

Ta liryczna w swym wyrazie rycina stanowi trawestację słynnej watykańskiej rzeźby *La Pietà* (1498-1500) Michała Anioła. Idąc w ślad za niedoścignionym pierwowzorem, artystka umiejętnie oddała bezwład martwego ciała Chrystusa oraz dekoracyjnie zakomponowała fałdy grzebalnego całunu i płaszcza Matki Boskiej. Dokonała też pewnej modyfikacji sceny; wprowadzając postać św. Jana oddającego hołd Marii, stopiła ze sobą kilka motywów ikonograficznych – tradycyjny schemat kompozycyjny Piety, scenę opłakiwania Chrystusa przez grono najbliższych mu osób i wątek powierzenia Marii opiece najmłodszego ucznia przez konającego na krzyżu Chrystusa. Osty wyrastające obok dłoni Chrystusa symbolizują zarazem grzechy rodzaju ludzkiego, jak i mękę Zbawiciela, a słój na balsamy i misa z wodą stanowią tradycyjne atrybuty sceny złożenia do grobu. Rezygnując z przedstawienia biblijnej narracji, Goryńska podjęła rzucone przez Gilla wyzwanie – ideę „heraldycznego” znaku wywołującego stan kontemplacji złożonych, mistycznych treści. Podobnym w swych założeniach dewocyjnym wyobrażeniem jest wykreowana przez Goryńską apoteoza Joanny d’Arc, unoszonej w abstrakcyjnej przestrzeni wieczności przez Archanioła Michała o dekoracyjnie rozłożonych, ozdobionych misternym ornamentem skrzydłach.

Il. 616. Wiktoria Goryńska, *Joanna d’Arc*, 1929

Il. 617. Wiktoria Goryńska, *Ukrzyżowanie*, 1934

Wywodzący się z bizantyjskich mozaik hieratyzm i monumentalizm tej kompozycji całkowicie odbiega od rozbudowanej narracyjności epizodów z życia Joanny d’Arc zobrazowanych przez Goryńską dwa lata wcześniej w cyklu czterech drzeworytów, w których pobrzmiewają echa sztuki Matthiasa Grünewalda. Koncepcję dewocyjnego znaku najpełniej zrealizowała artystka w drzeworycie *Ukrzyżowanie* (1934), najbliższym stylistycznie ilustracyjnej grafice Gilla. Goryńska ponownie zsyntetyzowała tu harmonijnie kilka motywów ikonograficznych. Gest objęcia ciała Chrystusa przez Matkę Boską i otulenia Go

---

<sup>55</sup>Wacław Husarski, *Z wystaw*, „Tygodnik Ilustrowany” 1930, nr 12, s. 234.

chustą zapowiada zdjęcie z Krzyża i opłakiwanie. Wizualne stopienie sylwety Marii z formą krucyfiksu i zaakcentowanie paralelnie pochyłonych głów Chrystusa i Marii unaocznia ideę *compassio*, symbolizuje współcierpienie. Neutralne tło, na którym zarysowany jest Krzyż, oddaje, podobnie jak w sztuce wczesnochrześcijańskiej, ponadczasowość trwania zbawczej ofiary Chrystusa. Zmonumentalizowany symbol pasji i odkupienia, niosący metafizyczne treści, zwycięsko dominuje nad strefą doczesności wypełnioną zminiaturyzowanymi sylwetkami świadków męki na Golgocie – żywo gestykulujących, rzymskich żołnierzy wyszydających Króla Żydowskiego. Malutki krzyż łotra jest tylko znakiem wywoławczym dla skojarzeń odtwarzających przekaz Nowego Testamentu. Filigranowa postać klęczącej Marii Magdaleny, przynależna do ziemskiej sfery, niczym echo powtarza motyw bólu, reprezentując tych wszystkich, którzy poszli za Chrystusem. Ze znamiennej dla Goryńskiej skłonności do mnożenia finezyjnie wrytych ornamentów i precyzyjnie oddanych szczegółów nie pozostało w tej rycinie prawie nic. Ekspresję obrazu pogłębia znamieny dla nowoczesnej grafiki ostry kontrast jednorodnych płaszczyzn czerni i bieli, klarowność uproszczonych konturów i synteza form; fakturalne efekty w partii Krzyża, podobnie jak linearna artykulacja włosów Chrystusa i szaty Magdaleny, stanowi jedynie wyciszony, dekoracyjny akompaniament.

W obrazowaniu Antoniego Michalaka (1902-1975) i Adama Bunscha (1896-1969) – dwóch wybitnych twórców sztuki sakralnej w międzywojennej Polsce – postać Marii Magdaleny, podobnie jak w twórczości Goryńskiej, nabrała wymiaru symbolicznego, stała się personifikacją cierpienia i grzechów ludzkości. W dziełach *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną* (1931) Michalaka i *Pod krzyżem* (1929) Bunscha przejawiało się – znamienne dla Gilla i Goryńskiej – dążenie do znalezienia najbardziej nośnej formuły dewocyjnego znaku otwierającego się na mistyczne treści, do znalezienia symbolu chrześcijaństwa uwolnionego zarówno od historycznych uwarunkowań, jak i od kontekstu biblijnej narracji.

Michalak i Goryńska brali udział w tych samych wystawach poświęconych sztuce sakralnej: w międzynarodowej prezentacji nowoczesnej sztuki religijnej w Padwie w 1931 r. oraz w ekspozycji *Polska sztuka kościelna XVIII, XIX i XX w.* w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1932 r. Po raz pierwszy jednak spotkali się, studiując w 1923 r. w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Pracownia Pruszkowskiego była miejscem szczególnym; przetwarzanie i łączenie konwencji obrazowania dawnych mistrzów w celu stworzenia polskiej „szkoły malowania” – będącej antytezą nurtów awangardowych i postimpresjonistycznych – było najważniejszą ideą

programu nauczania profesora<sup>56</sup>. W swych religijnych obrazach Michalak konsekwentnie realizował wymogi mistrza, transponując schematy kompozycyjne, gamę kolorystyczną, kanon postaci i typy fizjonomiczne zapożyczone zarówno z malarstwa *quattrocento*, jak i *cinquecento*, późnogotyckiej sztuki północnoeuropejskiej i hiszpańskiego baroku. Znajomość takich kompozycji jak *Zdjęcie z Krzyża* Rossa Fiorentina (1521) mogła być dla artysty pomocna przy tworzeniu spiętrzonej struktury *Zdjęcia z krzyża* (1926), którego płytką przestrzeń obrazową wypełniają cztery postacie zdejmujących ciało Chrystusa wyznawców Jego wiary oraz figura klęczącej pomiędzy rusztowaniami Matki Boskiej<sup>57</sup>. Nasycona czerwień przywiązanej do ramion krzyża draperii ożywia silnym akcentem mroczną, zdominowaną przez brązy i błękity tonację kolorystyczną obrazu. Z kolei obraz *Stygmatyzacja św. Franciszka* (1927) dobitnie świadczy o fascynacji Michalaka sztuką Jusepego de Ribery<sup>58</sup>.

## II. 618. Antoni Michalak, *Stygmatyzacja św. Franciszka*, 1927

Kreując „przestrzeń mistycznego przeżycia”, artysta połączył zasady dramatycznego barokowego luminizmu ze schematem pejzażowym o piętnastowiecznej genealogii. Tło dla religijnej ekstazy św. Franciszka stanowi pejzaż rzeczywisty – krajobraz spod Kazimierza nad Wisłą – który został poddany wyrazistej stylizacji: spiętrzeniu uległy tu kurtynowo zachodzące na siebie plany wzgórz otaczających zalaną mistycznym światłem równinę na której, pośród kępy brzoź jawi się wizyjny krzyż z uskrzydłonym na podobieństwo serafina Chrystusem<sup>59</sup>. Złożony układ przestrzenny obrazu komplikują promienie światła emanującego z ran Chrystusa – podpatrzone w ołtarzowych kwaterach Giotto – które przecinając po diagonalu wyobrażoną przestrzeń łączą poszczególne plany kompozycyjne i zarazem wyznaczają dodatkowe segmenty przestrzenne. Pierwowzorów do naturalistycznego oddania fizjonomicznych szczegółów i dramatycznej gestyki świętego dostarczyły Michalakowi namalowane przez Ribere wyobrażenia świętych – Hieronima, Andrzeja i Bartłomieja. W dużym skrócie perspektywicznym – dorównującym stopniem komplikacji barokowym

<sup>56</sup> Szczegółowe omówienie koncepcji estetycznych i programu pedagogicznego Tadeusza Pruszkowskiego zawiera podrozdz. „*Realizm szlachetny*” i *Meandry neorealizmu*.

<sup>57</sup> Obraz zaginiony, dawniej w kościele parafialnym w Fordonie k. Bydgoszczy.

<sup>58</sup> Do 1939 r. obraz był własnością Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie. Michalak kopiował obraz Ribery *Złożenie do grobu* znajdujący się w Luwrze podczas pobytu stypendialnego w Paryżu w 1925 r.

<sup>59</sup> Michalak mieszkał w Kazimierzu w latach 1927-1933 i 1939-1975 (Jerzy Wyczęsany, *Kalendarium. Życie i twórczość Antoniego Michalaka*, w: Waldemar Odorowski (red.), *Mistyczny świat Antoniego Michalaka*, kat. wyst., Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 20-27, 32-40.

obrazom – ujęta jest postać śpiącego pasterza, nieświadomego świadka cudu, przypominającego apostołów w scenie Modlitwy Chrystusa w Ogrójcu. Postać tą Michalak interpretował jako swoje *alter ego*, wizerunek własny z czasów spędzonego na wsi dzieciństwa. Wprowadzając ten osobisty ton, jeszcze mocniej akcentował brak rozbudzonej świadomości religijnej we współczesnym społeczeństwie<sup>60</sup>. Wymiar współczesności artysta uzmysławiał w swych obrazach o tematyce pasyjnej, ukazując w tle kazimierski pejzaż wydobyty złocistymi refleksami z ciemności nocy. Aktualizując tradycyjną ikonografię chrześcijańską, osadzając ją w realiach współczesności, Michalak kontynuował tradycję obrazowania Paola Veronesego; budował tym samym pomost między dniem dzisiejszym a biblijnymi czasami, kreował metaforę uniwersalizmu aktu odkupienia, ponadczasowej mocy zbawienia. Nie zawsze jednak potrafił konsekwentnie stosować stylizatorskie zabiegi, a transpozycja dawnych schematów religijnych przedstawień nie zawsze prowadziła w jego obrazowaniu do wykreowania jednorodnej wizji artystycznej. *Stygmatyzacji św. Franciszka* krytycy zarzucali zarówno eklektyzm, jak i brak kolorystycznego scalenia. Stefania Zahorska trafnie zauważyła, że „poszczególne plany posiadają duże napięcie barwne i wibrację. Ale Michalak jest wręcz barbarzyńcą jeśli chodzi o barwną kompozycję całości. Między poszczególnymi odcinkami jego obrazów toczy się walka na noże”<sup>61</sup>.

Powszechny wymiar chrześcijaństwa uzmysławiał Michalak także za pomocą elementów etnograficzno-folklorystycznych. Stojącego pod Krzyżem św. Jana w obrazie *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną i św. Janem* – pierwszej monumentalnej kompozycji pasyjnej namalowanej w pracowni Pruszkowskiego w 1924 r. – przebrał w strój lubelskiego chłopca<sup>62</sup>. Mroczna kolorystyka obrazu, ożywiona ostrymi kontrastami światła i cienia, oddaje dramatyzm męki Pańskiej. Wyobrazony motyw – wyjęty z biegu historycznego czasu i ciągu biblijnej narracji – zyskuje wymiar symbolu dogmatów wiary i teologicznych prawd. Eucharystię symbolizuje trzymany przez św. Jana kielich, do którego spływa krew tryskająca z boku Zbawiciela, emanując mistycznym światłem. Święta Weronika, czuwająca wraz z Matką Boską i Marią Magdaleną pod Krzyżem, trzyma swą chustę – relikwię chrześcijaństwa – niczym całun przygotowany na przyjęcie Ciała Chrystusa. Biel *veraikonu* dźwięczy niczym kontrapunkt w gamie zieleni i brązów, intensyfikując działanie strumienia światła, które wydobywa z półmroku tors Zbawiciela. Ascetycznie wychudzone Ciało Chrystusa ma siłę ekspresji dorównującą późnogotyckim krucyfiksom, a teatralizacja gestów postaci i

<sup>60</sup>Wyczesany, „Życie i twórczość Antoniego Michalaka”, 1998 r., mps, s. 29.

<sup>61</sup>Stefania Zahorska, *Bractwo św. Łukasza*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 12.

<sup>62</sup>*Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną i św. Janem* znajduje się w Pałacu Prymasowskim w Warszawie; obraz *Trzej królowie ubrani na ludowo* nie został odnaleziony.

naturalistyczne przerysowanie wyrazu cierpienia na ich twarzach przywodzi na myśl kwatery ołtarzowe Matthiаса Grünewalda. Czerwień leżącej u stóp Krzyża szaty Chrystusa rzuca krwawe refleksy na szkatułę z olejkami do namaszczenia, po które sięga Maria Magdalena, i – w cudowny sposób – znajduje odbicie na zboczach wzgórza schodzących uskokowo ku rzece. Po przerzuconym nad szeroko rozlanym zakolem Wisły moście odchodzi z miejsca kaźni grupa oprawców i świadków dramatycznych zdarzeń. Most spina symboliczną klamrą mistyczny wymiar rzeczywistości z doczesnością upostaciowaną przez kazimierskie wąwozy, biegnące meandrami ścieżki i krętą wstęgę Wisły. Zsyntetyzowane i zgeometryzowane zabudowania miasteczka spiętrzone na zboczu odległego wzgórza przypominają swą stylistyką – podobnie jak płaszczyzny zielonych pól – iż obraz namalowany został w latach 20., gdy wewnętrzna rytmizacja kompozycji odgrywała istotną rolę.

## II. 619. Antoni Michalak, *Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną*, 1931

W pełni jednorodną przestrzeń obrazową – „przestrzeń mistycznego przeżycia” – wykreował natomiast Michalak w obrazie *Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną* (1931), stanowiącym punkt kulminacyjny w sakralnej twórczości artysty. Siła ekspresji mistycznego doznania osiągnęła tu swoje apogeum. W obrazie tym uobecniło się dążenie do znalezienia najbardziej nośnej formuły obrazu nasyconego duchowymi treściami, do ukazania symbolu chrześcijańskiej wiary uwolnionego od historycznego kontekstu. Celowi temu posłużyły zabiegi stylizatorskie, kompilacja przedstawieniowych konwencji zaczerpniętych z różnych epok i szkół artystycznych oraz wprowadzenie elementów współczesności, mających zaakcentować ponadczasowość i uniwersalizm relacji między Bogiem i człowiekiem. Dramatyzm wyobrażonej sceny potęguje mroczna gama brązów, szarości i czerni złamanej fioletem. Poszczególne plany kompozycyjne scala padający ukośnie z góry snop światła o barokowej proveniencji. Z jednej strony dynamizuje on hieratyczną kompozycję, z drugiej uwypukla zdeformowany cierpieniem tors Chrystusa, rzuca cień śmierci na twarz Ukrzyżowanego i wydobywa tony różu z sukni Magdaleny. Nadprzyrodzone światło emanuje również z postaci Zbawiciela; zaistnienie w obrazie dwóch źródeł mistycznego luminizmu symbolizuje tajemnicę podwójnej, boskiej i ludzkiej, natury Chrystusa. Naturalizm ujęcia umęczonego ciała Zbawiciela, przywodzący na myśl zarówno malowane przez Jusepego de Ribere sceny męczeństwa świętych, jak i późnogotyckie krucyfiksy, współgra z typową dla włoskiego *quattrocento* delikatnością konturów opisujących postać Marii Magdaleny. Dramatyczną ekspresję obrazu potęguje poszarpany cień, który cierniowa korona –

zapożyczona z ołtarzowych kwater Matthiasa Grünewalda – rzuca na przesłaniającą ciało Chrystusa draperię. Ukośnie układające się fałdy przejrzystej materii zakłócają symetrię układu krzyża i tęczy, która szerokim łukiem spina przeciwległe krańce kazimierskiego pejzażu przeobrażającego się we wszechogarniający, „kosmiczny” krajobraz o piętnastowiecznym rodowodzie. Zwieńczone zabytkową architekturą wzgórza i biegnące wązozami ścieżki zostały wydobyte z mroku srebrzystymi refleksami. Przywiązana do belki krzyża draperia wydaje się trawestacją chusty św. Weroniki, a także pogrzebowego całunu, na którym ciało Chrystusa odcisnęło niezatarte piętno; to w niej materializuje się niepojmowalność tajemnicy odkupienia<sup>63</sup>. Postaci Marii Magdaleny nadał Michalak nieczęsto spotykany w scenach pasyjnych wyraz liryzmu; dokonywany przez nią akt adoracji uczynił artysta metaforą oddania się człowieka Bogu, parabolą ludzkości odczuwającej swą nieskończoną małość, grzeszność i niemoc w obliczu Boga-Człowieka. Skrzyżowane w geście cierpienia dłonie Magdaleny – zgodnie z ideą *compassio* – powtarzają układ przybitych do Krzyża stóp Chrystusa. Sposób ich ukształtowania nawiązuje do delikatnych dłoni figury zasypiającej Matki Boskiej w kwaterze głównej ołtarza Wita Stwosza w krakowskim kościele Mariackim, który Michalak wielokrotnie podziwiał<sup>64</sup>. Dekoracyjne sfalowanie złocistych włosów świętej budzi skojarzenia nie tylko z rzeźbami Stwosza, ale także ze stylistyką ołtarzowych obrazów Masaccia<sup>65</sup>. Osiągnięta w obrazie harmonia formalna, pełne stopienie różnorodnych źródeł inspiracji doskonale współgra z jego metafizyczną wymową i współtworzy formułę symbolu oddającego istotę chrześcijańskiej wiary<sup>66</sup>.

II. 620. Antoni Michalak, *Św. Antoni przemawiający do ryb*, 1931

II. 621. Adam Bunsch, *Pod krzyżem*, 1929

---

<sup>63</sup>Michalak umieścił postać św. Weroniki eksponującej *veraikon* w swoich obrazach *Ukrzyżowanie ze św. Zofią i św. Szczepanem*, 1928 (repr. wg starej fot. w: Wojciech Skrodzki, *Polska sztuka religijna 1900-1945*, Warszawa 1990, s. 76; Lechosław Lameński, *Antoni Michalak – malarz mistycznego światła*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 74, il. 4) i *Ukrzyżowanie*, 1930 (Sokolniki koło Wrześni, kościół parafialny pw. św. Jakuba Apostoła).

<sup>64</sup>Michalak jeździł do Krakowa, by studiować tam gotyckie rzeźby (Wyczesany, *Kalendarium*, s. 11-40).

<sup>65</sup>Por. poliptyk pizański Masaccia (właśc. Tomasso di Ser Giovanni di Simone) z 1426 r. w kolekcji Museo de Capodimonte w Neapolu.

<sup>66</sup>Przejawem stylistycznych przeobrażeń zachodzących stopniowo w malarstwie artysty stał się *Święty. Antoni przemawiający do ryb* (1931). W kompozycji tej pojawił się element dekoracyjności, któremu służyła lekka geometryzacja i rytmizacja fałd habitu mnicha stojącego nad migocącą refleksami taflą Wisły. Przejawiły się tu tendencje zbliżone do sztuki Rytmu i europejskiego nurtu art déco.



Próbie wykreowania symbolu wiary uwolnionego od schematów narracyjnego obrazowania podjął także Adam Bunsch, koncentrując się na postaci Marii Magdaleny klęczącej pod Krzyżem (1929). Artysta stworzył kompozycję w kontekście ikonografii chrześcijańskiej niezwykle, zaskakującą swym radykalizmem. Bunsch zawęził bowiem kadr obrazu, zamykając w nim wyłącznie postać Magdaleny i eliminując Chrystusa. O dokonującej się ofierze świadczą jedynie spływające po trzonie Krzyża strużki krwi. Z dramatycznym gestem rozpaczającej Magdaleny – podobnie jak w obrazie Michalaka ukrywającej swą twarz – skonstruowana jest statyczna postać świadka wydarzeń na Golgocie, anonimowego, ubranego we współczesny strój obserwatora, którego emocjonalna reakcja pozostaje nieznaną, gdyż artysta ujął w kadrze kompozycji jedynie jego nogi. Współczesną suknię nosi także Maria Magdalena, bohaterka obrazów Bunscha *Przebaczenie* (1929) i *Jawnogrzesznica* (1931), obrazów metaforycznie mówiących o moralnym upadku rodzaju ludzkiego i przebaczącej miłości Chrystusa. „Rytmika jędz fantastycznie wymowna! Tragedia wymalowana barwami współczesności, w kolorycie niezmiernie subtelna, w inscenizacji kapitalna. Spotyka się tutaj to, co ludzkie, arcyłudzkie, z tym, co się nie da ująć w żaden obraz – bo jest nie z tego świata” – tak odczytał wymowę obrazu Jan Kleczyński<sup>67</sup>.

Il. 622. Adam Bunsch, *Przebaczenie*, 1929

Il. 623. Adam Bunsch, *Jawnogrzesznica*, 1931

Postacie faryzeuszy zostały tu groteskowo zdeformowane; natomiast urodę młodej kobiety podkreśla dekoracyjnie układający się płaszcz o łamiących się liniach fałdowania podpatrzonych w rzeźbach Stwosza. Te wyraziste reminiscencje sztuki późnogotyckiej służyły budowaniu metaforycznego pomostu między dawnymi wiekami, czasem mistycyzmu, i dobą współczesną, której skarłały wymiar duchowy Bunsch pragnął ujawnić. Swjej fascynacji dziełami Stwosza Bunsch dawał wyraz zarówno w malarstwie sakralnym (*Kielich goryczy*, 1931; *Zwiastowanie*, 1932), jak i w swych wypowiedziach o sztuce.

Ołtarz mariacki Stwosza jest największym dziełem rzeźbiarskim sztuki chrześcijańskiej, a więc sztuki w ogóle. [...] Jako pretekst przy budowaniu linii jest wprowadzony nieraz bez uzasadnienia wiatr rozkładający linię draperii. [...] Draperia i włosy są tym tematem, który pozwala swobodniej, aniżeli cokolwiek innego na planowe układanie linii i stanowi posłuszny element deformacji artystycznej. [...] Gdybyśmy z rzeźb jego usunęli wszystko inne, a

---

<sup>67</sup>Jan Kleczyński, *Na tle wystawy sztuki kościelnej w Zachęcie*, „Kurier Warszawski” 1932, nr 15, s. 5.

zostawili tylko draperie, które zajmują nieraz do dwóch trzecich powierzchni obrazu, to zostałyby wzór jakiś dziwnie w każdym miejscu odmienny, różnorodny, chociaż z tej samej prostej szmaty, bez kroju nawet układany, zostałyby właściwa, zasadnicza kompozycja obrazu – pisał Bunsch<sup>68</sup>.

Artysta łączył w swych kompozycjach styl „łamanych szat” z opartym na walorach rysunku, werystycznym ujęciem postaci ludzkiej bądź z ekspresyjną deformacją fizjonomicznych rysów protagonistów scen, poszukując malarskiego języka najwłaściwszego dla sztuki religijnej. Wpisywał się tym samym w ramy znamienne dla lat 20. i 30. XX w. nurtu polemik dotyczących stylu sztuki sakralnej<sup>69</sup>. Łącząc rozmaite stylistyki, dążył do pogłębienia ekspresji obrazu. „Sztuka Renesansu poszła za Grekami w kierunku harmonizmu i prędko jak tamta trafiła na kres swego rozwoju i udławiła się swoją doskonałością. Harmonia ma swoje granice, nie ma ich wyraz, ekspresja. Wyraz jest odpowiednikiem formalnym zawsze nowej, zawsze jednorazowej treści twórczego ducha” – konkludował Bunsch<sup>70</sup>.

## II. 624. Adam Bunsch, *Niewiasty u grobu*, 1930

W sposobie ewokowania symbolicznych treści za pomocą realistycznej formuły obrazowania Bunsch był spadkobiercą preraphaelitów: Ferdinanda Hodlera, Józefa Mehoffera i Jacka Malczewskiego. Trawestował też dzieła dawnych mistrzów; postać Chrystusa przebaczącego Magdalenie przywodzi na myśl gest i szaty Chrystusa wskrzeszającego

---

<sup>68</sup>Adam Bunsch, *Linia polskiej plastyki*, cyt. za: Adam Bunsch jr, *O sztuce religijnej (artykuły, referaty, relacje)*, Kraków 1993, s. 159, 160.

<sup>69</sup>Przejawem tych dyskusji były wystawy sztuki religijnej – omawiane krytycznie na łamach prasy – zorganizowane w 1931 r. w Katowicach, w 1932 r. w warszawskiej Zachęcie i ponownie w Katowicach, oraz w 1934 r. w Częstochowie. W 1936 r. odbyła się w krakowskim TPSP pierwsza wystawa grafiki religijnej. W 1936 r. powstało też stowarzyszenie artystyczne Ars Christiana, które przystąpiło do reprezentującego tradycjonalistyczne tendencje w sztuce Bloku ZAP. Prezesurę ugrupowania objął Włodzimierz Bartoszewicz, uczeń Tadeusza Pruszkowskiego kontynuujący wytyczoną przez profesora linię rozwoju nowego realizmu. Członkowie Ars Christiana stawiali sobie za cel pracę „nad podniesieniem poziomu sztuki kościelnej i znalezieniem, odpowiadającego dzisiejszym wymaganiom artystycznym, polskiego jej wyrazu (*Varia*, „Plastyka” 1936, r. 2, nr 2). Na temat współpracy środowiska artystycznego z mecenatem kościelnym por. Jerzy Stokowski, *Ars Christiana. Rozmowa z Włodzimierzem Bartoszewiczem* („ABC” 1938, r. 13, nr 1). Problemowi kształtowania stylu artystycznego Bunsch poświęcił wiele miejsca w swych rozważaniach o sztuce. Swą naczelną tezę sformułował następująco: „Nie można malarzowi odmówić prawa tworzenia własnego stylu. Nie można sztuce stawiać zarzutów, że sięga po środki, których nie ma w naturze. [...] Malarz naturalista jest tylko ubogim krewnym natury” (*O kompozycji obrazu*, „Gazeta Literacka” (Kraków) 1933, nr 7; cyt. za: *Adama Bunscha refleksje i rozważania o sztuce*, wyb. Teresa Dudek-Bujarek, „Bielsko-Bielskie Studia Muzealne” 1995, s. 144).

<sup>70</sup>Bunsch, *O ekspresjonizmie*, „Gazeta Literacka” 1933, nr 3, s. 5.

Łazarza w obrazie Caravaggia<sup>71</sup>. Obraz *Niewiasty u grobu* (1930) nawiązuje kompozycyjnie do słynnego dzieła Tycjana *L'amor sacro e l'amor profano* (1515). I choć Bunsch cechowała literacka wyobraźnia i skłonność do teatralizacji malarskich przedstawień, dokonał w tej pracy kompilacji dwóch epizodów nowotestamentowych, ograniczając narrację biblijnego przekazu<sup>72</sup>. Wątek mówiący o niewiastach przybyłych z balsamami do pustego grobu Chrystusa, zaskoczonych pojawieniem się anioła – tajemniczej postaci w bieli – artysta zsyntetyzował z objawieniem się Chrystusa pod postacią ogrodnika zrozpaczonej zniknięciem ciała Mistrza Marii Magdaleny. W znamienne dla swych religijnych kompozycji sposób Bunsch uniknął ukazania rysów twarzy Zbawiciela. Modne stroje obu Marii siedzących na krawędzi grobowca, podobnie jak frak wskrzeszonego Łazarza w obrazie z 1929 r., są kolejnym przejawem „szukania cudu w sercu współczesności” – by użyć słów Kazimierzy Alberti<sup>73</sup>.

Problem nadawania tematyce religijnej współczesnego kostiumu był dziedzictwem dziewiętnastowiecznego realizmu i symbolizmu, malarstwa Jeana-François Milleta, Dantego Gabriela Rossettiego i Jamesa Ensora<sup>74</sup>. Z nowym natężeniem pojawił się w dojrzałych dziełach Maurice'a Denisa i Georges'a Rouaulta. Akademickie zasady wzniosłości, stosowności i historycznej poprawności zostały stopniowo wyparte przez wierność realiom wielkomięskiej, uprzemysłowionej cywilizacji, dla której poszukiwano dróg moralnej odnowy. Jednocześnie uwypukleniu etycznych wartości w życiu jednostki i społeczeństwa służyła sekularyzacja tematyki religijnej, transformacja motywów ikonografii chrześcijańskiej i aktualizacja biblijnych wątków w sztuce o tematyce współczesnej. Bunsch utrzymywał, że „historyzm obrazu religijnego nigdy nie będzie dla dzisiejszego widza atrakcyjny. Prawda historycznego kostiumu, czy pejzażu jest raczej niemiłym egzotykiem. Ale żywą jest prawda religijna, która ma takie samo zastosowanie praktyczne do dzisiejszego życia, jak przed dwoma tysiącami lat”<sup>75</sup>.

Hierarchia Kościoła katolickiego nie zawsze akceptowała oryginalne, nowatorskie ujęcia religijnych tematów. Obraz Michalaka *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną* został

---

<sup>71</sup> Por. *La Resurrezione di Lazzaro* (1609) – obraz Caravaggia przechowywany w zbiorach Museo Nazionale, Messina.

<sup>72</sup>Bunsch był autorem szeregu utworów dramatycznych (Bunsch, *Dramaty*, wstęp Tadeusz Kudliński, Kraków 1974; *Adam Bunsch (1896-1969). Wystawa retrospektywna*, Muzeum Okręgowe w Lublinie, Lublin 1987, s. 8).

<sup>73</sup>Kazimiera Alberti, *Szukający cudu w sercu współczesności*, „Świat Kobiety” 1932, nr 7, s. 4.

<sup>74</sup> Pionierskimi pracami na temat przenikania się tradycyjnej ikonografii chrześcijańskiej i realistycznego obrazowania są książki Lindy Nochlin: *Realism and Tradition in Art 1848-1900* (Englewood Cliffs N.J. 1966) i *Realism* (Harmondsworth 1971; polski przekład: *Realizm*, tłum. Wiesław Juszczak, Tomasz Przystępski, Warszawa 1974). Por. także Maria Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 81-100.

<sup>75</sup>Bunsch, *Problem nowoczesnej sztuki religijnej*, „Znak” 1947, nr 7, s. 744.

nagrodzony srebrnym medalem na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie w 1931 r. W 1932 r. uhonorowano go nagrodą Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego na wystawie konkursowej *Polska sztuka kościelna*. Sąd konkursowy przy udziale delegatów Kurii Metropolitalnej do przyznawania nagród episkopatu polskiego uznał dzieło za wybitne pod względem artystycznym, niemniej jednak orzekł, że nie odpowiada ono wymogom sztuki kościelnej<sup>76</sup>. Już w recenzjach z wystawy Bractwa św. Łukasza w Zachęcie w 1928 r. pobrzmiwał ton dezaprobaty dla sakralnego aspektu prac artysty: „Michalak posiada wielką wiedzę malarską; jego obrazy religijne – to śmiało pomyślane kompozycje malarskie, ale nie przemawiające do naszego uczucia religijnego; można je podziwiać, ale nie modlić się przed nimi” – wyrokował recenzent „Rzeczpospolitej”<sup>77</sup>. Podobnym wątpliwościom dał wyraz Jan Kleczyński odnośnie do dzieł Bunscha pokazywanych na ekspozycji sztuki religijnej w Zachęcie w 1932 r. „Oryginalna twórczość Bunscha jest twórczością człowieka głęboko religijnego. Czy odpowiada wymogom, którym służą wystawy kościelne, tego nie wiem” – zaznaczył krytyk<sup>78</sup>. Taka recepcja obrazów Michalaka i Bunscha, potwierdza wagę rozróżnienia, jakie Bunsch akcentował w swoich wypowiedziach, rozróżnienia między sztuką kościelną i religijną, sztuką spełniającą wymogi kultu zbiorowego i sztuką służącą indywidualnej modlitwie. „Reformator malarstwa kościelnego” – jak określano Bunscha<sup>79</sup> – tak wyjaśniał istotę tych dwóch rodzajów sztuki sakralnej: „Prawdziwe religijne malarstwo to Fra Angelico da Fiesole, jeszcze Botticelli. [...] może być malarstwo głęboko z religii zrodzone, a nie nadające ani do zbiorowego kultu religijnego, ani do dekoracji kościelnej. Obrazy, które można kontemplować w domu, może także w muzeum, ale nie kościelne”<sup>80</sup>. Dzieło religijne Bunsch definiował następująco: „Artysta tworząc określa, czy aktywizuje swój stosunek do Boga i tylko w tych warunkach może powstać dzieło, które potem pomaga innym ludziom aktywizować każdemu swój stosunek do Boga. Jeżeli tego na początku nie było [...], wtedy dzieło nie będzie religijną sztuką, choćby miało za temat fakt religijny. I tym się tłumaczy dlaczego sztuka późnego renesansu włoskiego przeważnie nie jest sztuką religijną, choć obraca się w tematach tradycyjnie kościelnych.

<sup>76</sup> W podobny sposób jury konkursu oceniło tryptyk Fryderyka Pautscha *Ukrzyżowanie*, który wyróżniono nagrodą TZSP, i obraz Antoniego Grabarza *Modlitwa*, któremu przyznano *ex aequo* z dziełem Michalaka nagrodę Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (Aleksander Wojciechowski (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, Wrocław 1974, s. 280.

<sup>77</sup> *Z Zachęty*, „Rzeczpospolita” 1928, nr 41.

<sup>78</sup> Kleczyński, *Na tle wystawy sztuki kościelnej*.

<sup>79</sup> Witold Bunikiewicz, *Legenda biblijna w marynarce*, „Świat” 1933, nr 7, s. 15. Bunsch należał do czołowych twórców witraży i polichromii kościelnych; dekoracje monumentalne wykonał m.in. w kościele Najświętszej Marii Panny w Katowicach (1937, 1939) i w polskim kościele przy Devonia Road w Londynie (1945).

<sup>80</sup> Bunsch, *Problem nowoczesnej sztuki religijnej*, s. 742.

Michał Anioł jest poganinem w swojej sztuce [...] dzieło sztuki działa religijnie, jeżeli przy jego poczęciu było przeżycie religijne, a działa tym powszechniej i intensywniej, im jest lepsze artystycznie”<sup>81</sup>. Autentyzm dzieła religijnego najlepiej weryfikuje czas. Dziś wydaje się, że głębokie doznanie religijne inicjowało powstanie dzieł Gilla, Goryńskiej, Michalaka i Bunscha, artystów próbujących – za pomocą różnych idiomów plastycznych – stworzyć religijny symbol, „heraldyczny” znak Boga.

### „Nowy człowiek”. Zgłębianie pamięci kulturowej

Kategoria „nowego człowieka” nabrała wyrazistości w dyskursie sztuki lat 20. i 30. XX stulecia. Kształtowała się zarówno w optymistycznej perspektywie postrzegania zindustrializowanego świata przez awangardę rozmaitych odcieni<sup>82</sup>, jak i w ramach katastroficznej diagnozy odhumanizowanej rzeczywistości, sformułowanej przez tradycjonalistów różnych narodowości. Koncepcja „nowego człowieka” rozprzestrzeniła się szybko na geokulturowym obszarze Europy, konstytuując swój nowy kształt po zakończeniu Wielkiej Wojny, w wielkich centrach artystyczno-intelektualnych Paryża, Rzymu i Berlina, a także na peryferyjnych terytoriach i w marginalnych ośrodkach Starego Kontynentu, takich jak galicyjski Lwów czy Drohobycz. Narodziny idiomu „nowego człowieka” głosiły rozliczne odłamy modernistycznej awangardy o utopijnych ambicjach zaprowadzenia uniwersalnego porządku społeczno-politycznego<sup>83</sup>.

#### II. 625. Oskar Schlemmer, *Tancerka. Gest*, 1922/1923

---

<sup>81</sup> Idem, *O piątym kole u wozu*, cyt. za: Bunsch jr, *O sztuce religijnej*, s. 15-16, 17.

<sup>82</sup> W 1925 r. Oskar Schlemmer wydał rozprawę *Teatr Bauhausu*, w której przedstawił manekina i robota jako modele współczesnego aktora. Symboliczny potencjał lalki wykorzystywali także byli dadaści oraz surrealiści, głównie Hans Bellmer (Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, David Joselit, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, 1900-1944*, t. 1, s. 214-219; Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge, Mass. 2004).

<sup>83</sup> Rozmaite koncepcje „nowego człowieka” w kontekście zjawisk artystycznych przedstawiono na wystawie *Les années 1930. La fabrique de „l’Homme nouveau”* (Musée des Beaux-arts du Canada, Ottawa 2008). Społeczno-polityczne uwarunkowania tej idei omówił Jean Clair w eseju *La masse et la puissance. L’âge des dictatures*, w: Clair (red.), *Les années 1930. La fabrique de „l’Homme nouveau”*, kat. wyst., Musées des Beaux-arts du Canada, Paris 2008, s. 17-26. Temat ten przeanalizował także Kenneth Silver, *A More Durable Self*, w: idem (red.), *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, kat. wyst., Solomon Guggenheim Museum, New York 2011, s. 29-31. Odhumanizowaną figurę ludzką stosowaną w fotomontażu przedstawił Devin Fore, *Realism after Modernism. The Rehumanization of Art and Literature*, An OCTOBER Book, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 2012, s. 242-304.

Przeciwstawny paradygmat człowieka zniewolonego przez cywilizacyjne procesy rozpoznali zwolennicy restytucji politycznego ładu zburzonego przez wojenny kataklizm, rzecznicy odrodzenia tradycyjnych wartości moralnych i narodowych, propagatorzy idei „powrotu do porządku”<sup>84</sup>. Hasło *rappel à l'ordre* rzucili w 1919 r. Jean Cocteau, Roger Bissière i André Lhote, inicjując dyskusję o zakorzenieniu kultury w dziejach narodu<sup>85</sup>. Krytyczne spojrzenie artystów na współczesne społeczeństwo znajdowało oparcie w tezach filozofów Miguela de Unamuna, José Ortegi y Gasset, Oswalda Spenglera i Johana Huizingi<sup>86</sup>. Kwestia samoidentyfikacji kulturowej stała się równie istotna, jak umacnianie tożsamości narodowej zarówno w krajach starej Europy, jak i w nowo (zre)konstruowanych państwach Europy Środkowo-Wschodniej. Znalazła się ona w centrum zainteresowania pokolenia międzywojennych tradycjonalistów, artystów poszukujących w bogatych zasobach muzealnych estetycznych bodźców do tworzenia sztuki osadzonej w tradycji, lecz zachowującej stosowny dystans wobec przeszłości, pozwalający na adekwatne komentowanie otaczającej rzeczywistości<sup>87</sup>. W świecie zagrożonym przez technicyzację wszelkich form życia zrodziła się nowa wrażliwość artystyczna, oparta na kulturowej pamięci, odrzucająca zarówno formalną spekulację spod znaku Cézanne’a oaz kubizmu, jak i prymat sensualizmu o impresjonistycznym rodowodzie.

Kolebką nowych idiomów klasycyzmu stały się Włochy<sup>88</sup>. Włoscy neoklasycyści, zarówno ci skupieni wokół czasopisma „Valori Plastici”, jak i członkowie ugrupowania *Novecento Italiano*, odwoływali się do tradycyjnej *italianità*, swobodnie przyswajając sobie wielkie dziedzictwo antycznego Rzymu i nowożytnej Italii. W powojennych Niemczech przybierały na sile tendencje postekspresjonistyczne, wzajemnie przenikały się i dopełniały

---

<sup>84</sup> W latach 30. katastroficzne nastroje znalazły przejaw także w kręgach modernistów, jak wykazał Andrzej Turowski (*Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 347-372).

<sup>85</sup> William Rubin, *Reflections on Picasso and Portraiture*, w: idem (red.), *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, kat. wyst., Museum of Modern Art, New York 1996, s. 103.

<sup>86</sup> Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo* (1924); José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* (1925); idem, *Rebelión de las masas* (1929); Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (1918-1922). Porównując współczesną cywilizację Zachodniej Europy i Ameryki do czasów hellenizmu, Spengler przeanalizował w *Zmierzchu Zachodu* upadek kultury na tych obszarach, dla których wyznacznikami był rozwój metropolii, marginalizacja wiejskich społeczności, kultywowanie irreligii (w starożytności – stoicyzmu, we współczesności – socjalizmu), dominacja pieniądza i maszyny oraz kultura masowa, sprowadzająca sztukę do poziomu rozrywki i sportu. Podobną do Spenglera wizję upadku cywilizacji wypracował Johan Huizinga w rozprawach *Herfsttij der Middeleeuwen* (polski przekład: *Jesień średniowiecza*; 1919) i *In de schaduw van morgen* (polski przekład: *W cieniu jutra*; 1935). W Polsce katastroficzną diagnozę współczesnej cywilizacji postawili Florian Znaniecki w *Upadku cywilizacji zachodniej* (1921) i Marian Zdziechowski na kartach *W obliczu końca* (1937).

<sup>87</sup> Zagadnienie neohumanizmu zostało omówione w rozdz. *Zwrot ku przeszłości*.

<sup>88</sup> Por. rozdz. *Zwrot ku przeszłości*.

postawy historyzująco-stylizatorskie i programy zaangażowanych politycznie „werystów”. Obejmujący oba te skrzydła nurt Nowej Rzeczowości” został ochrzczony przez Gustava Friedricha Hartlauba w 1923 r. i skonsolidowany na wystawie w Mannheim w 1925 r.<sup>89</sup> Odnosząc się do tego samego splotu artystycznych zjawisk, Franz Roh proklamował w 1925 r. powstanie „realizmu magicznego”. „Magiczny realizm” nawiązywał środkami wyrazu do *pittura metafisica* Giorgia de Chirica, Carla Carrà i Giorgia Morandiego, poetyka *Neue Sachlichkeit* była pokrewna konwencjom obrazowania z kręgu *Novecento Italiano*. Zwrot ku przeszłości, pozwalający na reinterpretację – parafrazy i pastisze – stylów minionych epok, nastąpił także w nurcie francuskiego neorealizmu.

Do generacji europejskich twórców, transponujących sztukę dawnych i współczesnych mistrzów, należał też Bruno Schulz, choć nie sposób jednoznacznie zaliczyć jego dzieła (zarówno literackie, jak i plastyczne) do któregośkolwiek z rozwijających się w latach 20. i 30. nurtów. Egzegeza artystycznych powinowactw Schulza zajmuje w literaturze przedmiotu ważną pozycję<sup>90</sup>. Na jego twórcze afiliacje zwracali uwagę już współcześni, przede wszystkim zaprzyjaźnieni z nim interlokutorzy: Stanisław Ignacy Witkiewicz i Debora Vogel, zamieszkała we Lwowie filozofka, pisarka i poetka żydowskiego pochodzenia. Wielokrotnie cytowano wypowiedź Witkacego dotyczącą rodowodu Schulza – genealogicznej linii europejskich demonologów, którą w nowoczesnej erze wyznaczali Francisco Goya, Félicien Rops, Aubrey Beardsley i Edvard Munch.

Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej (egoizm, który robi wyjątek tylko dla gatunku, drapieżność, chęć posiadania, żądze płciowe, sadyzm, okrucieństwo, pragnienie władzy, gnębienie wszystkiego dokoła), na której dopiero przez odpowiednią tresurę wyrastają inne, szlachetniejsze właściwości.[...] To są tereny, w których ogólnie pracuje Schulz – specjalność jego jeszcze w tym zakresie to sadyzm kobiecy, połączony z męskim masochizmem – trafnie diagnozował

---

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 27; Ewa Kuryluk, *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976; Halina Kasjaniuk, *Rodowody i symbole w grafikach Schulza*, w: Jan Ciechowicz, Halina Kasjaniuk, *Teatr pamięci Brunona Schulza*, Gdynia 1993, s. 10-25; Władysław Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997; Małgorzata Kitowska-Lysiak, „Bezlik nieskończonych historii”. *O reinterpretacji mitologicznych pierwowzorów na kartach „Xięgi Bałwochwalczej”*, w: *Mityzacja rzeczywistości. Bruno Schulz 1892-1942*, kat. wyst., Muzeum Lubelskie, Lublin 2002, s. 9-22; Irena Kossowska, *Odwieczna baśń*, w: *Bruno Schulz. Republika marzeń*, kat. wyst., Muzeum Teatralne w Warszawie, Warszawa 2003, s. 133-155.

twórczość Schulza Witkacy<sup>91</sup>.

Debora Vogel dostrzegła ponadto parantele Schulzowskiej poetyki z twórczością dwóch reprezentantów niemieckiej Nowej Rzeczowości, Ottona Dix'a i George'a Grosza<sup>92</sup>. Wśród badaczy panuje jednak przekonanie, że podobieństwa obrazowania Schulza z *Neue Sachlichkeit* mają charakter powierzchowny; dotyczą głównie powracającego obsesyjnie w pracach Niemców wątku prostytutek i ich klientów, seksualnych maniaków napiętnowanych moralną brzydotą<sup>93</sup>. Zbieżność motywów nie oddaje z pewnością specyfiki artystycznych postaw zestawionych przez Deborę twórców: Schulza oraz protagonistów werystycznego nurtu, byłych dadaistów drwiących za pomocą zjadliwej groteski z hipokryzji burżuazyjnego społeczeństwa Republiki Weimarskiej<sup>94</sup>. Nie podważając bynajmniej takiego stanowiska, zastanówmy się nad źródłami dokonanej przez Deborę obserwacji.

## II. 626. George Grosz, *Ecce Homo*, 1921

Wiadomo, że Schulz dysponował wiedzą na temat *Neue Sachlichkeit*, gdyż z niezawodną intuicją uchwycił w malowanych przez Niemców martwych naturach semantyczną niejednoznaczność i nadrealny wymiar nadmiernie wyostrzonego realizmu. „Martwa natura doprowadzona swą intensywnością do migotania metafizycznego, do sekretne mrugania zaklętych rzeczy chcących przemówić” – pisał w liście do Stefana Szumana odnośnie do tych wycyzelowanych linearnie aranżacji pospolitych przedmiotów<sup>95</sup>. Wydaje się jednak, że analizując dzieło Schulza, pisarka nie wyzbyła się własnych preferencji artystycznych, własnego aksjologicznego filtra. Jej entuzjazm dla konstruktywistycznej

---

<sup>91</sup>Stanisław Witkiewicz, Wywiad z Brunonem Schulzem, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17; przedruk w: Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław 1989, s. 438-439 [cytaty z prozy Schulza przytaczam za tym wydaniem].

<sup>92</sup>Nieznany „szwedzki” artykuł Debory Vogel o Brunonie Schulzu, w: Wojciech Chmurzyński (red.), *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-Pamiętnik Wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, Warszawa 1995, s. 165. Jak podaje Jerzy Ficowski, tekst ten ukazał się w listopadzie 1930 r. w szwedzkójzycznym miesięczniku żydowskim „Judisk Tidskrift”. Pisano ponadto o pokrewieństwie Schulza z Balthusem, jego fascynacji malarstwem Ignacia Zuolagi i fantasmagorycznymi rysunkami Alfreda Kubina (Serge Fauchereau, *Balthus a Schulz, Klossowski, Jouve i inni*, w: Małgorzata Kitowska-Lysiak (red.), *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1942*, Lublin 1992, s. 197-218). Przejawy fascynacji Schulza ponurą groteską Kubina skoliigaoną z fantastyką Goi zachowała w pamięci Józefina Szelińska, narzeczona pisarza (Jerzy Ficowski, *J [...] bezimienna*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 321-333).

<sup>93</sup>Dariusz Konrad Sikorski, *Symboliczny świat Brunona Schulza*, Słupsk 2004, s. 42.

<sup>94</sup>Por. rozdz. *Zwrot ku przeszłości*.

<sup>95</sup>Bruno Schulz, *List do Stefana Szumana, z dn. 24 lipca 1932 r.*, w: idem, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, wyd. 2, Gdańsk 2002, s. 36.



awangardy podkreślał Schulz w recenzji wydanej w 1935 r. powieści *Akacjes blien*<sup>96</sup>:

Nie ma w tej książce bohatera indywidualnego, jest anonimowy tłum lalek manekinów z wystaw fryzjerskich, passantów w sztywnych melonikach, manikiurzystek i kelnerów, zagubionych, zaplątanych w mechanizm miasta w „chodzenie ulicami”, figur bez twarzy i bez indywidualności. Ten aspekt człowieka zdegradowanego do pionka, do figurki mechanicznej, do gałki z melonikiem, dzieli autorka z konstruktywistyczną wizją świata narzuconą przez nowoczesną sztukę plastyczną. Jest to, jak się zdaje, ostatnia konsekwencja urbanizmu, jakaś transpozycja statystyki, prawa wielkich liczb, nowoczesnej atomistyki – na życie, na biologię wielkich skupisk ludzkich. Jest w tej degradacji, w tej rezygnacji z indywidualności jakiś spinozystyczny patos, jakaś monumentalna, melancholijna zgoda na mechanizm, jakieś zjednoczenie się z determinizmem, które go prawie przewycięża. W tym świecie ludzkich atomów, krążących według praw przedustawnych nie ma miejsca na losy indywidualne, istnieją tylko losy typowe, ruchy od wieków predestynowane, fazy cykliczne i powracające. Dookoła tych manekinów zagubionych w pustyni ulic wstaje patetyczny świat geometrii, mas i ciężarów [...]. Jesteśmy jakby w surrealistycznym krajobrazie ograniczonym płaskimi domami bez okien, figurami reklam i szyldów, pod niebem tekturowym i lakierowanym, w świetle późnym i przesądzonym. Ten świat kolorów, materiałów, tandetnych etykiet i szyldów, metali i mas geometrycznych, posłuszny biegowi jakiegoś własnego kalendarza jest ruchomą scenerią życia, wyraża w transformacjach swych faz kolejnych sens tego życia, fluktuacje i nawroty wiecznej sprawy serc ludzkich. Na rachunek tych manekinów bez twarzy, krążących w tekturowym kosmosie tej książki, autorka rekapitułuje banalne dzieje serca kobiecego, rekapitułuje je w cudzysłowie [...]<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> Vogel, *Akacjes blien*, Lemberg – Warsze 1935; polskie wydanie książki: *Akacje kwitną. Montaż*, Warszawa 1936.

<sup>97</sup> Idem, „Nasza Opinia” 1936, nr 72; cyt. za: Vogel, *Akacje kwitną. Montaż*, Piotr Paziński (red.), Kraków 2006, s. 189-190. Barbara Sienkiewicz przeciwstawia koncepcję manekina w twórczości prozatorskiej Schulza i Debory Vogel. W sposobie pojmowania paradygmatu człowieka-manekina przez Deborę autorka dostrzega oddziaływanie filozofii Hegla (*Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel*, w: Małgorzata Kitowska-Lysiak, Władysław Panas (red.), *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, Lublin 2003, s. 388-390, 392-399). Mimo różnicy w pojmowaniu idiomu manekina przez Vogel i Schulza, dla którego nadrealny wymiar rzeczywistości poznawalnej w potocznym doświadczeniu stanowił o sensie ludzkiej egzystencji, należy zauważyć, że Debora nie wyrzekła się w swym prozatorskim obrazowaniu aury melancholii i dręczącej nostalgii za czymś utraconym. „Bezceremonialnie i naraz zdemaskował się mechanizm manekinów, poruszanych sprężyną tęsknoty. Ta sprężyna właśnie sprawiła, że zdarzenia tanie i tandetne (»życie«...) były jak słodki los, a banalne spotkania – jak przygoda kolorowa i jedyna. Tak okazało się: wszystkie historie ze »sprawami przegranymi« i »straconymi latami«; wszystkie historie »serc złamanych na zawsze« – wszystko to było wycięte po prostu z romansu staromodnego, tanie i bardzo śmieszne. Jak nakręcone próbowały poruszać się figurki sztywnych panów w melonikach i pań elastycznych o wciętej talii” – pisała Vogel (*Akacje kwitną*, s. 63).

il. 627. Giorgio de Chirico, *Niepokojąca muza*, 1917

il. 628. Carlo Carrà, *Metafizyczna muza*, 1917

Manekiny opanowały wyobraźnię Debory Vogel równie mocno, jak artystyczną myśl George'a Grosza (to jego twórczość, a nie sztukę Dix'a, zbyt odległą od poetyki Schulza, wprowadzimy w zakres intertekstualnych rozważań)<sup>98</sup>. Człowiek-kukła – to motyw podpatrzony przez Grosza w „metafizycznych obrazach” Giorgia de Chirica i Carla Carrà<sup>99</sup>. W przedstawieniach artysty z lat 1919-1921 występują pozbawione rysów twarzy manekiny demonstrujące swe sproteżowane kończyny, odsłaniające w szczelinach swej sztucznej powłoki sterujące nimi mechanizmy, poruszające się po ulicach o zgeometryzowanej zabudowie pozbawionej oznak zamieszkania (*Republikanische Automaten* 1920). Tym bezdusznym tworom, wpisanym w skonstruowaną za pomocą linijki i cyrkla przestrzeń, nadał Grosz numery zamiast imion, pogłębiając poczucie anonimowości i alienacji, która rodzi się w labiryncie współczesnej metropolii (*Berlin C*, 1920). Swych zagubionych cieni szukają w jego obrazach niezgrabne roboty, nośniki parodystycznej wizji niemieckiego społeczeństwa: filister, urzędnik, żołnierz, policjant, robotnik i prostytutka (*Grauer Tag*, 1921). Pojawia się także „piękny Fritz” – wielkomiejski *flaneur*, oraz kobiecy gorset – fetysz podwójnej mieszczańskiej moralności, miłosny idol, symbol kompulsywnych stłumień i psychicznych urazów (*Daum marries her pedantic automaton George in May 1920*, 1920)<sup>100</sup>. W poszukiwaniu nowego idiomu sztuki sięgał Grosz do prac Carla Carrà<sup>101</sup>, w których

---

<sup>98</sup> Z dzisiejszej perspektywy można zauważyć analogiczną jak u Debory Vogel fascynację manekinem służącym do eksponowania mody w twórczości Rudolfa Bellinga, niemieckiego rzeźbiarza kubo-futurysty, który od 1921 r. projektował dla fabryki Erdmannsdorfer Büstenfabrik przeznaczone do dekoracji sklepowych witryn manekiny z papier mache aluzyjnie nawiązujące do kobiecej sylwety. Moden-Plastiken przyniosły Bellingowi spektakularny sukces, antycypując estetykę art déco. Eksponowano je nie tylko w witrynach Kaufhaus des Westens w Niemczech, ale także w Paryżu i Stanach Zjednoczonych (Dieter Scholz, Christina Thomson (red.), *Rudolf Belling. Skulpturen und Architekturen*, kat. wyst., Hamburger Bahnhof, Berlin 2017).

<sup>99</sup> Sergiusz Michalski określił ten krótki okres w twórczości Grosza mianem „metafizycznego intermezzo”, wskazując jednocześnie na jego oddziaływanie na innych twórców *Neue Sachlichkeit*, takich jak Heinrich Maria Davringhausen, Anton Räderscheidt i Heinrich Hoerle (*New Objectivity. Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933*, Köln 1994, s. 33). Do grona eksponentów Nowej Rzeczowości wykorzystujących ekspresyjny potencjał manekina Ulrich Gerster dodał Georga Schrimpfa, Rudolfa Schlichtera i Wilhelma Schmida („*Auf ähnlichem Wege wie Carrà*”. *Zur Genese und Entwicklung der Neuen Sachlichkeit*, w: Paolo Baldacci, Christiane Lange, Gerd Roos, *Giorgio de Chirico. Magie der Moderne*, kat. wyst., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 2016, s. 214).

<sup>100</sup> Beth Irwin Lewis, *George Grosz, Art and Politics in the Weimar Republic*, Princeton 1971.

<sup>101</sup> George Grosz, *Zu meinen Bildern*, „Kunstblatt” 1921, nr 5, s. 14. Prace Carla Carrà i Giorgia de Chirica, których Grosz postrzegał jako kontynuatorów tradycji Ingres'a, znał artysta z reprodukcji w „*Valori Plastici*”. To wychodzące w Rzymie czasopismo sprzedawał w Monachium antykwariusz i dealer Hans Goltz. Także na łamach „*Das Kunstblatt*” zreprodukowano obraz Carrà *Il figlio del costruttore*, który zaopatrzone w szerszy

zbudowane ze zgeometryzowanych segmentów manekiny usytuowane są we wnętrzach wypełnionych pomiarowymi narzędziami niezidentyfikowanych nauk, tablicami zapisanymi matematycznymi wzorami, stereometrycznymi wykresami i projektami utopijnej architektury (*La musa metafisica*, 1917).

il. 629. George Grosz, *Bez tytułu*, 1920

il. 630. George Grosz, *Republikanische Automaten*, 1920

Mimo fascynacji sztuką Włochów Grosz zignorował romantyczną aurę *italianità*, koncentrując się na geometrii wielkomijskiej sceny („prowincjonalnego” Berlina naśladowującego wieżowce Manhattanu) stworzonej dla gorzko-ironicznej gry zubożniających wobec siebie marionet<sup>102</sup>. W napisanym w listopadzie 1920 r. tekście programowym *Zu meinem neuen Bildern* odzegał się ostatecznie od metafizycznych tęsknot de Chirica, uznając je za przejaw burżuazyjnej mentalności. „Bez spojrzenia w wieczność!” – deklarował<sup>103</sup>. „Nowego człowieka” zdefiniował jako „kolektywny, niemal mechaniczny koncept”<sup>104</sup>, nadając mu postać robota funkcjonującego w sterylnym wnętrzu pracowni, w otoczeniu inżynierskiego oprzyrządowania i plansz z wykresami najnowszej generacji silników; uznał jego twórczy potencjał jako konstruktora aspirującego do precyzji maszyny i architekta nowego porządku społeczno-politycznego zapowiadanego przez komunizm (*Der Neue Mensch*, 1921)<sup>105</sup>. Postulując „rzeczowość i klarowność inżynierskiego rysunku”, Grosz zgłosił akces do europejskiego konstruktywizmu<sup>106</sup>. To w inżynierskim rysunku, nie w wymiarze metafizycznym, kryła się w jego odczuciu tajemnica.

---

komentarz Paula Westheima odnoszący się do całego artystycznego kręgu „Valori Plastici”. W 1920 r. Theodor Däubler opublikował w „Jahrbuch der jungen Kunst” esej *Neueste Kunst in Italien* ilustrowany obrazami de Chirica i Carrà. W 1921 r. odbyły się w Berlinie, Dreźnie i Hanowerze wystawy prezentujące m.in. prace de Chirica i Carrà. Wpływu Carrà na twórczość Grosza omówiła Karin von Maur (*Carrà und Deutschland*, w: *Carlo Carrà. Retrospektive*, kat. wyst., Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1987, s. 11-21). Oddziaływanie de Chirica na Grosza przeanalizował Wieland Schmied (*De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1989, s. 32 f, 92f).

<sup>102</sup>Frank Whitford (red.), *The Berlin of George Grosz. Drawings, Watercolours and Prints 1912-1930*, kat. wyst., Royal Academy of Arts, London 1997.

<sup>103</sup>Cyt. za: Roland März, *Republikanische Automaten. George Grosz und die Pittura Metafisica*, w: Peter-Klaus Schuster (red.), *George Grosz, Berlin–New York*, kat. wyst., Neue Nationalgalerie, Berlin 1994, s. 146-156.

<sup>104</sup>Cyt. za: Michalski, *New Objectivity*, s. 29; März, *Republikanische Automaten*, s. 150.

<sup>105</sup>Na temat koncepcji „nowego człowieka” w sztuce niemieckiej wypowiedział się Éric Michaud (*Le temps de l’homme nouveau en Allemagne, 1918-1945*, w: Clair (red.), *Les années 1930*, s. 29-35).

<sup>106</sup>Koncepcję robota i manekina wypracowaną w kręgach europejskiej radykalnej awangardy omówił Andrzej Turowski w książce *Budowniczości świata*, s. 283-304.

## II. 631. George Grosz, *Nowy człowiek*, 1921

Entuzjazm dla uszczęśliwiającej mocy techniki (iluzorycznej, jak się okazało, w totalitarnych systemach nazistowskich Niemiec i sowieckiej Rosji) dzieliła z Groszem Debora Vogel. „Oto pałubiasta i nudna materia świata wchodziła w swój najdoskonalszy etap życia: w decydującą dla jej losu epokę sztucznych kształtów” – kreśliła optymistyczną wizję przyszłości pisarka<sup>107</sup>. Jednakże sztuka Grosza wektoryzuje jedynie w naszym dyskursie skojarzenia, kierując uwagę ku twórcy paradygmatu manekina w „malarstwie metafizycznym” – Giorgio de Chirico. To w jego twórczości i refleksji nad sztuką będziemy szukać głębokiej analogii dla ideowej postawy i artystycznych rozwiązań autora *Sklepów cynamonowych*, to on wydaje się zagubionym ogniwem w interpretacyjnych kontekstach proponowanych dla dzieła Schulza, choć estetyka *pittura metafisica*, ewoluująca w latach 1909-1919, wyprzedziła o kilka(naście) lat literackie i rysunkowe narracje Schulza. Pamiętać też trzeba, że zarówno Debora Vogel, jak i Schulz znali i cenili sztukę lwowskich nadrealistów konstituujących grupę Artes<sup>108</sup>, postrzegających francuski surrealizm jako jedno z najważniejszych źródeł inspiracji<sup>109</sup>. André Breton i jego akolici z kolei uznali malarstwo metafizyczne de Chirica za profetyczną antycypację ich własnych koncepcji artystycznych<sup>110</sup>. Stąd też ostro potępili porzucenie przez artystę w 1919 r. modernistycznej w ich mniemaniu poetyki i podjęcie dialogu z dawnymi mistrzami<sup>111</sup>.

## II. 632. Margit Sielska, *Kompozycja z aktem*, ok. 1934

W poszukiwaniu artystycznych prototypów do trawestowania włoscy neoklasyści z kręgu „Valori Plastici” sięgali do konwencji obrazowania *trecento* i *quattrocento*, a także do *seicento*; podziwiali Giotta, Piera della Francesca, Masaccia, Paola Uccella i Tycjana, a także

---

<sup>107</sup>Vogel, *Akacje kwitną*, s. 63. Na temat bezwarunkowej pochwały stechnicyzowanej cywilizacji w powieści Vogel wypowiedziała się Barbara Sienkiewicz (*Wokół motywu manekina*, s. 398).

<sup>108</sup> Twórczości „artesorowców” poświęcona jest monografia autorstwa Piotra Łukaszewicza *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929-1935* (Wrocław 1975).

<sup>109</sup> Znane są listy Schulza do Ludwika Lillego, członka ugrupowania, datowane na 1938 r. (*Księga Listów*, s. 123-125). Debora Vogel natomiast opisała fotomontaże Aleksandra Krzywobłockiego, jednego z członków i założycieli Artesu, w artykule *Genealogia fotomontażu i jego możliwości* („Sygnały” 1934, nr 12/13, s. 7).

<sup>110</sup> Zagadnienie oddziaływania sztuki i teoretycznej refleksji de Chirica w latach 20. przedstawił Maurizio Fagiolo dell’Arco (*Classicismo pittorico: Valori Plastici, Magic Realism and Novecento*”, w: Elisabeth Cowling, Jennifer Mundy (red.), *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and The New Classicism 1910–1930*, kat. wyst., Tate Gallery, London 1990, s. 360).

<sup>111</sup> André Breton, *Oeuvres récentes de Chirico à la Galerie de l’Effort Moderne*, „L’art Vivant” 1928, nr 77, s. 189.

Caravaggia i Flamandów. De Chirico łączył w swych pismach i obrazach szereg nie zawsze zharmonizowanych odniesień do sztuki dawnej, poruszał się w szerokim rejestrze wzorów od *quattrocento* po manieryzm i renesans północnoeuropejski<sup>112</sup>. Nową sztukę charakteryzował słowami: „Europejska epoka jak nasza epoka, niosąca na sobie nadmierny ciężar tyłu cywilizacji i dojrzałości tyłu okresów duchowych, nieuchronnie wytwarza sztukę, która pod pewnym względem przypomina sztukę zrodzoną z mitycznych niepokojów. [...] W oczywisty sposób taki powrót niesie ze sobą ślady kolejno poprzedzających go epok, w wyniku czego rodzi się sztuka niezwykle złożona i wielokształtna pod względem swych wartości duchowych”<sup>113</sup>. „Cytowanie” konwencji przedstawieniowych sztuki dawnej tworzyło poetykę parafrazy, pastiszu i persyflażu. Teorię »imitacji«, nieuniknionej w sztuce nowoczesnej, ogłosił w 1919 r. na łamach „Valori Plastici” André Salmon; „malować to imitować imitację” – pisał przewrotnie<sup>114</sup>.

Schulz programowo wpisał się w nurt synkretyzmu i aspirującego do nowatorstwa eklektyzmu kulturowego lat 20. i 30. Jego postawę artystyczną doskonale streszcza cytat z *Drugiej jesieni*: „Ach, dzień jesienny, ten stary filut-bibliotekarz, łączący w spelzłym szlafroku po drabinach i kosztujący z konfitur wszystkich wieków i kultur!”<sup>115</sup>. Filut-bibliotekarz to autoironiczny wizerunek samego twórcy penetrującego kulturowe dziedzictwo ludzkości w poszukiwaniu mitycznego matecznika, matrycy „tysiąckrotnie rozmnożonych biblii i iliad”<sup>116</sup>. „Dzień jesienny” jawi się jako poetycka parabola Schulzowskiej wyobraźni, której eklektyczny wymiar wielokrotnie podkreślano, akcentując zarazem swoisty fenomen twórczości autora *Sklepów cynamonowych* – ów bezmiar inwencji i nieograniczonej konwencjami ekspresji artystycznej, nieprzebrane bogactwo imaginacji wyrastającej z potocznych, osadzonych w historycznych i społecznych realiach doświadczeń. Świadom synkretycznego rysu swych dzieł Schulz wykreował metaforyczny obraz owej skarbnicy

---

<sup>112</sup>De Chirico, *Classicismo pittorico*, „La Ronda” 1920, nr 7 (polski przekład: *Klasycyzm malarski*, w: idem, *Teksty o sztuce*, tłum. i wybór Mateusz Salwa; wstęp i oprac. Iwona Luba, Warszawa 2012, s. 99-104). Do najważniejszych opracowań twórczości de Chirica należą: Wieland Schmied, *De Chirico und sein Schatten*; Schmied, Paolo Baldacci, *Betraying the Muse*, New York 1994; Baldacci, *De Chirico (1888-1919). La metafisica*, Milano 1997; idem, *Chirico metaphysique*, Paris 1997; Baldacci, Schmied (red.), *Die Andere Moderne – De Chirico/Savinio*, kat. wyst., Ostfildern-Ruit 2001; Baldacci, *La revisita „Metafisica” e la ricerca su Giorgio de Chirico*, Milano 2006.

<sup>113</sup>De Chirico, *Sull’arte metafisica*, „Valori Plastici” 1919, nr 4-5. Cyt. za: *O sztuce metafizycznej*, w: Salwa, Luba, *Teksty o sztuce*, s. 26.

<sup>114</sup>André Salmon, *Peindre*, „Valori Plastici” luty–marzec 1919, s. 6.

<sup>115</sup>Schulz, *Druga jesień*, „Kamena” 1934, nr 3, przedruk w: idem, *Opowiadania*, s. 230.

<sup>116</sup>Istnienie „nieusuwalnej mediacji kulturowej w procesie poznania”, „archiwum pamięci” i „literackiego filtra” w każdej lekturze opisał Michał Paweł Markowski (*Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 226-228).

pierwowzorów, do których nieustannie sięgał, by je w dowolny sposób trawestować, przeobrażać i łączyć w nieznanne dotąd całości o nowej wymowie i odkrywczym znaczeniu<sup>117</sup>. Pożywką dla jego sztuki – sztuki, która żywiła się kulturową tradycją, nabierając waloru nowatorstwa, stały się sztuczne raje muzealne, których artystyczne piękno „inscenizuje udane wyprzedaje, hałaśliwe i tłumne aukcje, pasjonuje się dzikim hazardem, gra na baisse, rozrzuca gestem utracjusza, marnotrawi swe bogactwo, ażeby, trzeźwiejąc, spostrzec, że wszystko to jest daremne, że nie wyprowadza poza zamknięty krąg skazanej na siebie doskonałości i nie może ulżyć bolesnemu nadmiarowi”<sup>118</sup>. Autoreferencyjny wymiar sztuki, która mówi o sobie samej i swej przeszłości – niekiedy przewrotnie, kiedy indziej z ironicznym dystansem – po to, by zgłębić swój prawdziwy sens, odzwierciedlający mistyczną esencję wszechświata, przybiera pod piórem Schulza kształt zaskakującej swą dezynwolturą metafory: „ta niecierpliwość, ta bezradność piękna musiała się w końcu wzwiercić w nasze niebo, rozgrzać łuną nad naszym horyzontem, wyrodzić się w te kuglarstwa atmosferyczne, w te arragementy obłoczne, ogromne i fantastyczne, które nazywam naszą drugą, naszą pseudojesienią. Ta druga jesień naszej prowincji nie jest niczym innym, jak chorą fatamorganą, wypromieniowaną w wyolbrzymionej projekcji na nasze niebo przez umierające, zamknięte piękno naszych muzeów”<sup>119</sup>.

Autotelizm sztuki, utożsamionej z „dugą jesienią”, postrzegał Schulz jako „wtórny, pochodny charakter tej późnej formacji, nie będącej niczym innym, jak pewnego rodzaju zatruciem klimatu miazmatami przejrzałej i wyradzającej się sztuki barokowej, stłoczonej w naszych muzeach. Ta rozkładająca się w nudzie i zapomnieniu sztuka muzealna przecukrza się, zamknięta bez odpływu, jak stare konfitury, przesładza nasz klimat i jest przyczyną tej pięknej, malarycznej febry, tych kolorowych deliriów, którymi agonizuje ta przewlekła jesień”<sup>120</sup>. „Druga jesień” staje się w ujęciu Schulza parabolą współczesnej kultury nasyconej tradycją.

Przywołując w tytułach i schematach kompozycyjnych swych rycin i rysunków kontekst sztuki dawnych mistrzów, wydobywał Schulz umowny, fikcyjny wymiar swego obrazowania<sup>121</sup>. Trawestacje obrazów Tycjana, Diega Velázquez i Francisco Goi, pastisze

<sup>117</sup>Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967, s. 168.

<sup>118</sup>Schulz, *Druga jesień*, s. 230.

<sup>119</sup> Ibidem, s. 229.

<sup>120</sup> Ibidem, s. 226-227.

<sup>121</sup> Przejawy kulturowego synkretyzmu w twórczości plastycznej Schulza przeanalizowała Małgorzata Kitowska-Łysiak („*Bezlik nieskończonych historyj*”, s. 9-22). Por. także Kossowska, Łukasz Kossowski, „*Właśnie: humor Schulza...*”, w: *Mityzacja rzeczywistości*, s. 23-35. „Intertekstualną grę z archiwum kultury” w opowiadaniach Schulza omówił Markowski (*Polska literatura nowoczesna*, s. 265).

rokokowych *fêtes galantes* w guście Antoine'a Watteau, służyły zarówno odgadywaniu pierwotnych sensów zaklętych w mitach, jak i uwypuklaniu wielowiekowych nawarstwień kulturowych odziedziczonych przez współczesną cywilizację.

Spójrzmy na kilka przykładów metamorfoz, jakim Schulz poddał muzealne wzory. W rycinie *Infantka i karły* artysta w groteskowy sposób przeobraził postać usztywnionej przez dworski strój i ceremoniał infantki z obrazów Velázquez, sparodiował malowane przez Hiszpana wizerunki karłów. Groteskową poetykę ewokują także ryciny *Zuzanna i starcy* oraz *Zuzanna przy toalecie*, parafrazujące biblijny wątek o parowiekowej tradycji ikonograficznej. Parodię Böcklinowskich faunów, ucieleśniających erotyczną witalność, stanowiła postać przyozdobionego błazeńską obrozą człowieka-lamparta, który łąsi się do kobiecych stóp w rycinie *Zaczarowane miasto*. *Odwieczna baśń* zaś jawi się jako przewrotna wersja prometejskiego mitu, z którym symboliści identyfikowali tragiczny los i zbawczą rolę artysty w społeczeństwie. Rozpostarty na skale Schulzowski Prometeusz cierpi w ekstatycznym uniesieniu, gdy uwielbiona przez niego kobieta przygniata mu twarz stopą. W rycinie *Bestie* Schulz dokonał trawestacji innego toposu ikonografii *fin de siècle*'u, ujmowanego w rozmaitych wariantach m.in. przez Maxa Klingera i Franza von Stucka; motywu symbolizującego wybujały sensualizm kobiety, który ucieleśniają pojednane z nią bestie – niedźwiedź, lew i wąż. Prototypem Schulzowskiej *femme fatale* była Ropsowska kobieta lubieżna, demonstracyjnie triumfująca – jak w rycinie *Pornokrates* – nad przemienionym w bestię mężczyzną. Jednak to nie ona jest tu przedmiotem adoracji. Jest nim jej substytut, znajdujący się w kompozycyjnym centrum pantofelek. Ujarzmiony mężczyzna pełźnie po posadzce ku fetyszowi „urzeczony połyskliwą, ironiczną wymową tej pustej łuski z laku”<sup>122</sup>.

II. 633. Bruno Schulz, Karta tytułowa portfolio *Xięgi Bałwochwalczej*, 1920-1922

II. 634. Bruno Schulz, *Xięga Bałwochwalcza II*, z teki *Xięga Bałwochwalcza*, 1920-1922

Projektując okładki kolejnych tek *Xięgi bałwochwalczej*, Schulz sparodiował romantyczną koncepcję twórcy utożsamianego raz z kapłanem, a raz z błaznem. Znaczenie skarłatej postaci kapłana otwierającego wrota świątyni heretyckiej religii jest zbliżone do

<sup>122</sup>Schulz, *Genialna epoka*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 13, przedruk w: idem, *Opowiadania*, s. 133. Wyznawana przez francuskich surrealistów estetyka fetyszyzmu stanowi jeden z kontekstów interpretacyjnych dla wyobraźni Schulza, tworzonych na gruncie badań intertekstualnych. W 1931 r. Alberto Giacometti, Salvador Dalí i André Breton opublikowali na łamach czasopisma „Le Surréalisme au Service de la Révolution” teksty na temat „przedmiotu o symbolicznej funkcji” (Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, David Joselit, *Art Since 1900*, s. 268-278).

wymowy motywu pierrota o autoportretowych rysach, który trzyma lustro u stóp leżącej na łożu idola w kobiecej postaci<sup>123</sup>). Obaj są sprawcami i animatorami fałszywego kultu; obaj antycypują wizerunek autora składającego w hołdzie bóstwu koronę i księgę w opracowanej w dwóch wariantach rycinie otwierającej *Xięgę – Dedykacja. Introdukcja i Xięga bałwochwalcza II*. W rysunku z pierrotem Schulz mnoży poziomy artystycznej fikcji, parafrazuje toposy artystycznej tradycji, mówiąc o sztuce samej, o akcie twórczym i roli artysty. W Schulzowskiej poetyce pierrot jawił się jako reprezentant „wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tragicznie nad śmiesznym swym grymasem”<sup>124</sup>. Był on znakiem wywoławczym, nośnikiem świata sztuczności, emblematem artystycznej konwencji, który Schulz tak scharakteryzował w liście do Witkacego:

W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. [...] Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. [...] Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony<sup>125</sup>.

## II. 635. Bruno Schulz, *Bachanalia*, 1920

<sup>123</sup> Motyw lustra w twórczości plastycznej Schulza omówiła Irena Kossowska, *Dessins et gravures de Bruno Schulz: filiations et parentés*, w: *Bruno Schulz. La république des rêves*, kat. wyst., Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Paris 2004, s. 53-56; eadem, *Relaciones y afinidades artísticas*, w: *Bruno Schulz. El país tenebroso*, kat. wyst., Circulo de bellas artes, Madrid 2007, s. 43-46.

<sup>124</sup> Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy z tomu Sklepy cynamonowe*, przedruk w: idem, *Opowiadania*, s. 38-39.

<sup>125</sup> Idem, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17; przedruk w: idem, *Opowiadania*, s. 444-445. Motyw pierrota, podobnie jak jego antytetyczny odpowiednik, wątek arlekina, przeżywał w sztuce europejskich tradycjonalistów lat 20. swoisty renesans; pojawił się w obrazach niedawnych pionierów kubistycznej awangardy, Pabla Picassa i André Deraina, w kompozycjach protagonistów *Novecento Italiano*, Antonia Donghiego i Gina Severiniego, czy osiadłego w Paryżu Eugeniusza Zaka, którego przedstawienia bukolicznych scen – „sztucznych rajów” – wpisywały się w nurt nowego klasycyzmu. Wywodzącą się z tradycji *commedia dell'arte* postać pierrota wyznaczała płaszczyznę metakomentarza ludzkiego losu. Wymiar wyrafinowanej sztuczności wyznaczał pierrot już w rysunkach Aubreya Beardsleya oraz w sztuce wrażliwego na perwersyjny wymiar twórczości Beardsleya Witolda Wojtkiewicza. Sposób interpretacji paradygmatu kłowna przez Schulza najbliższy wydaje się artystycznym koncepcjom Wojtkiewicza, zaprzyjaźnionego z Witkacym reprezentanta młodego pokolenia twórców wczesnego modernizmu, które podjęło wyzwanie rewizji ideowych i artystycznych dogmatów Młodej Polski, zakwestionowało metafizyczny wymiar „przyszczewszczyzny”, ujęło w cudzysłów ironii tezę o antynomii płci głoszoną przez kontynuatora myśli Schopenhauera, Stanisława Przybyszewskiego (Kossowska, *Cykl Rok 1905 Witolda Wojtkiewicza*, „Rocznik Historii Sztuki” 1992, r. 19, s. 303-353).



Il. 636. Bruno Schulz, *Święto wiosny*

Il. 637. Alfred Kubin, *Promenada*, ok. 1904-1905

W rysunku i rycinie *Bachanalia* (1920) zadumany pierrot, patetyczny i melancholijny zarazem, wyalienowany z sunącego niczym w somnambulicznym śnie (czy erotycznym transie) korowodu nagich postaci podążających za dwoma uwspółcześnionymi menadami, wprowadzał rodzaj „cudzysłowu” artystycznej fikcji. Jego krucha sylweta kontrastuje z plastycznie wymodelowanymi ciałami bachantek i kontrapunktuje zagęszczający się rytm pochodu, podkreślając steatralizowany charakter sceny. W *Święcie wiosn* wątpła figura pierrota, „płaska aż do przezroczystości”<sup>126</sup>, została wizualnie oddzielona pionem latarni od wypełniającego kadr kompozycji „fryzu” bachantek we współczesnych strojach, którym przewodzi menada unoszona na barkach pariasa. *Święto wiosny*, podobnie jak *Bachanalia*, można interpretować jako pastisz ogarniętego orgiastycznym szaleństwem tłumy, motywu, który w dziełach europejskich symbolistów „zarazonych” filozofią Schopenhauera i Nietzschego, wyrażał nieokiełznaną, destrukcyjną moc instynktów<sup>127</sup>.

Potwierdzenie takiego odczytania roli pierrota w plastycznych kompozycjach Schulza znajdujemy w onirycznym opisie krzątania Poldy i Pauliny w krawieckiej pracowni, ich uwijania się w feerii wielobarwnych skrawków materiału:

Dziewczęta deptały nieuważnie po barwnych obrzynkach, brodząc nieświadomie niby w śmietniku możliwego jakiegoś karnawału, w rupieciarni jakiejś wielkiej, nie urzeczywistnionej maskarady. [...] Wachlowały rozpalone swe policzki przed wzbierającą firankami nocą zimową – odsłaniały płonące dekolty, pełne nienawiści do siebie i rywalizacji, gotowe stanąć do walki o tego pierrota, którego by ciemny powiew nocy przywiał na okno. [...] Ach! Byłby im wystarczył pierrot wypchany trocinami, jedno–dwa słowa, na które od dawna czekały, by móc wpaść w swą rolę dawno przygotowaną, z dawna tłoczącą się na usta [...] <sup>128</sup>.

Figura błazna dookreśla mistyfikatorski charakter tej sceny, ewokując aurę sztuczności i erotyzmu zarazem, odsłaniając inny wymiar rzeczywistości niż potoczny.

Wyobrażenie prowokacyjnie upozowanej na łożu kobiety z karty tytułowej *Xięgi* (dekoracyjnie sfałdowana suknia odsłania jej nogi) odczytujemy zaś jako pastisz

<sup>126</sup>Nieznany „szwedzki” artykuł Debory Vogel, s. 165.

<sup>127</sup> Symbolikę motywu bachicznego korowodu, nierozłącznie związanego z tanatologiczną tematyką omówił Łukasz Kossowski, *Totenmesse*, w: idem. (red.), *Totenmesse. Munch-Weiss-Przybyszewski*, kat. wyst., Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1995, s. 65-87.

<sup>128</sup>Schulz, *Manekiny*, *Manekiny* z tomu *Sklepy cynamonowe*, przedruk w: idem, *Opowiadania*, s. 30.

Tycjanowskiej *Wenus z Urbino*, kanonicznego obrazu epoki renesansu i jego kolejnych wcieleń, *Wenus z lustrem* Velázquez, *Olimpii* Maneta oraz Goyowskiej *Mai nagiej*. Towarzyszących bogini miłości sług i Erosa przeobraził tu Schulz w pierrota-twórcę. Przypisany mu atrybut, zwierciadło, wykorzystał także w rysunkach *Wenus i Amor I* oraz *Wenus i Amor II*. Zbliżając się do Velázquezowskiego modelu, przedstawił w nich Amora trzymającego lustro u stóp współczesnej Wenus, tak by mogła w nim narcystycznie podziwiać swą nieskazitelną urodę. W karcie tytułowej *Xięgi* natomiast motyw ten znacząco przetworzył i – jak przystało na pastisz – uczynił go plastycznym ekwiwalentem ironicznego dystansu wobec aktu idolatrii<sup>129</sup>. Kobieta „idol, którego nic zadowolić nie mogło”, zaczepnie wpatrzona w widza, nie zdradza zainteresowania ani swym zwierciadlanym odbiciem, ani postacią adoranta. Pierrot również pozostaje nieczuły na ostentacyjnie manifestowane piękno domniemanego obiektu kultu. Patetyczny w wyrazie, pogrążony w sobie, skierował wzrok ku rzeczywistości odległej od tej, która się przed nim roztacza. To akt refleksji raczej niż bałwochwalstwa – czyżby nad istotą *mimesis* (bo motyw zwierciadlanego refleksu niezawodnie do natury sztuk wizualnych odsyła)? Rysunek Schulza wydaje się implikować pytanie: co ukazuje lustrzane odbicie – pozującą w alkowie mieszczkę czy doskonałe wcielenie ponadczasowej kobiecości?<sup>130</sup> Kobieta, jej cielesne piękno, sensualizm, witalność i biologizm utożsamiał Schulz w swej prozie z materią, „która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano”<sup>131</sup>. Dookreślmy więc wskazany dylemat: czy sztuka naśladuje materię, czy też odzwierciedla ideę upostaciowaną przez pierwotny mit?

## II. 638. Bruno Schulz, *Wenus i Amor II*, przed 1933

Za tym pytaniem, zasadniczym dla całej twórczości Schulza, kryje się filozoficzna antynomia: Schopenhauerowska niezgoda na Platońską koncepcję sztuki rozumianej jako

---

<sup>129</sup> Zagadnienie ironii i autoironii w twórczości prozatorskiej Schulza omówił Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, w: *Opowiadania*, s. LXXXII.

<sup>130</sup> Dualizm między tym, co zmysłowe i ulotne, a tym, co idealne i mityczne, zauważył już Tycjan, wykorzystując ambiwalentną rolę lustra. Wanitatywne w swej wymowie portrety przeglądających się w lustrach weneckich kurtyzan (*Próżność*, 1514-15) współlistnieją w jego *oeuvre* z wyobrażeniami Wenus, której nieprzemijające piękno potęguje lustrzany refleks (*Wenus przed lustrem*, 1554-55). Występujące w szesnastowiecznym malarstwie weneckim sceny toalety przed lustrem mają w istocie rzeczy enigmatyczną wymowę: nie sposób niekiedy rozstrzygnąć, czy przedstawione w nich zmysłowe kobiety to personifikacje próżności i narcystycznego zachwyty dla własnej cielesności, czy też wcielenia bezczasowego ideału piękna (Jonathan Miller, *On Reflection*, National Gallery Publications Limited, London 1998, s. 163-165).

<sup>131</sup> Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 38.

„kopia kopii”, naśladownictwo złudnych fenomenów będących jedynie „cieniami” rzeczywistych idei<sup>132</sup>. To Schopenhauer wyznaczył przeciwnie wobec Platona biegun w szerokiej gamie interpretacji koncepcji *mimesis*, przypisując sztukom wizualnym moc epistemologiczną, zdolność chwytania w akcie estetycznej kontemplacji istoty świata<sup>133</sup>. Refleksyjna tafla w rysunku Schulza pozostaje jednak nieskazitelnie pusta. Czy tym samym autor wprowadza nas w obszar aporii, nierozstrzygalności i nieodgadnionej tajemnicy?

Jako niestrudzony poszukiwacz śladów pierwotnego mitu, rozproszonego w kulturowych nawarstwieniach, łączył Schulz w jednorodną wizję artystyczną elementy heterogeniczne, pochodzące z antagonistycznych wobec siebie źródeł. Budując własną, prywatną mitologię „z ułamków rzeźb i posągów bogów”, sięgał po różnorodne elementy kulturowego dziedzictwa, wydobywał je zarówno z antycznych mitologii, jak i z bliższych mu w czasie narracji, które pojmował jako „przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną”<sup>134</sup> wersję pierwotnego Słowa, traktował jak ułomne i fragmentaryczne wcielenie „prasensu”. Syntezie tej służyła ironia pokrewna koncepcjom wczesnych romantyków, Friedricha Schlegla i Ludwiga Tiecka, ironia wyższego rzędu, „transcendentalna błazenada”, która wznosi się ponad antynomię materii i ducha, zawiesza opozycje, by dotrzeć do istoty rzeczy<sup>135</sup>.

Współczesnym mitem o szczególnym znaczeniu dla artysty była sformułowana przez Stanisława Przybyszewskiego w ślad za Arthurem Schopenhauerem teoria antynomii płci, koncepcja demonicznej kobiety niszczącej mężczyznę w imię zachowania ciągłości rodzaju ludzkiego<sup>136</sup>. Odbity w krzywym zwierciadle, sparafrazowany, stał się topos kobiety satanik motywem przewodnim rysunkowego i graficznego *oeuvre* Schulza. Swoistej reinterpretacji modernistycznego wątku *femme fatale* poświęcona była *Xięga bałwochwalcza*, będąca serią 28 rycin przedstawiających w rozmaitych wariantach motyw hołdu składanego kobiecemu idolowi przez skarłałego w swym upokorzeniu mężczyznę. Powstała w latach 1920-1922

---

<sup>132</sup> Na temat dwóch formuł przedstawieniowych w kulturze europejskiej: naśladowczego empiryczne zjawiska mimetyzmu i odsłaniającego istotę rzeczy idealizmu wypowiedział się Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 38.

<sup>133</sup> Barry Sandywell, *Reflexivity and the Crisis of Western Reason: Logological Investigations*, t. 1, Routledge 2013, s. 55-62, 67-68.

<sup>134</sup> Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, „Studio” 1936, nr 3-4; przedruk w: idem, *Opowiadania*, s. 366.

<sup>135</sup> Félix Duque, *Constructions of the Spirit*, w: Ester Coen (red.), *Metaphysica*, Milano 2003, s. 172; Jarzębski, *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 127.

<sup>136</sup> Będąc żarliwym wyznawcą poglądów Schopenhauera, podstawowe źródło ludzkiej egzystencji upatrywał Przybyszewski w instynkcie seksualnym nieuchronnie wiodącym do zguby. W świetle Schopenhauerowskiej teorii *Geschlechtstrieb* popęd płciowy jawił się jako kosmiczny żywioł niszczący indywidualium dla zachowania ciągłości gatunku. W oparciu o tę fatalistyczną teorię miłości Przybyszewski sformułował własną „metafizykę płci”, filozofię wiecznej walki kobiety z mężczyzną, z której zwycięsko wychodzi kobieta jako uosobienie „apokaliptycznej nierządniczy” (*Totenmesse*, Berlin 1893; polski przekład: *Requiem aeternam... Trzecia księga Pentateuchu*, Lwów 1904).

*Xięga* zawierała w formie załączkowej idee i wątki, nadawała plastyczny kształt przecuciom tego, co Schulz rozwinie wiele lat później w onirycznym obrazowaniu opowiadań o wielopoziomowej symbolice.

Jednym z najczęściej przytaczanych przejawów intelektualnego dystansu Schulza wobec fascynacji fenomenem kobiecości jest fragment jego listu do Witolda Gombrowicza:

uznają z całej duszy, że pani doktorowa ma piękne uda, ale ograniczam ten fakt do właściwej mu sfery. Umiem zapobiec temu, by hołd dla nóżek pani doktorowej dyfundował w dziedzinę zgoła niewłaściwą. [...] Czarujesz go [potwora – I. K.] tylko ruchami magika, okadasz pochlebstwami, hipnotyzujesz i unieruchamiasz w pozie wiecznego idola, którą mu insynuujesz. [...] Posadźmy ją na tronie, panią doktorową z Wilczej, hosanna, hosanna, bijmy pokłony. Niech się rozpiera, niech wypina biały brzuch, wzdymając się w pysze [...] idol wieczysty, meta wszystkich tęsknot naszych [...] Podczas gdy tak siedzi upojona [...] – zanalizujmy jej twarz, zgruntujmy jej minę, zapuśćmy sondę na dno tego niezgłębionego oblicza. [...] Twierdzisz, że w jej osobie bronisz witalności, biologii przeciwko abstrakcji, naszemu od życia oderwaniu. Jeżeli biologia, Witoldzie, to chyba jej siła bezwładności, jeżeli witalność, to chyba jej bierna, ciężka masa. Ale awangardą biologii jest myśl, jest eksperyment, jest twórczy wynalazek. To my jesteśmy biologią wojującą, biologią zdobywczą, my jesteśmy naprawdę witalni<sup>137</sup>.

Wprawdzie Schulz nie potrafił do końca wyzwolić się z kręgu erotycznych fobii, lęków i obsesji, lecz ironią rozładowywał dramatyczne napięcie, obniżał patetyczny ton wyznawanego kultu kobiecości. W *Traktacie o manekinach* kuszony przez Adelę „opiętą w czarny jedwab” stopą ojciec narratora Jakub, uosobienie twórczych ambicji i intelektualnych wzlotów mężczyzny, ponosi wobec swych duchowych aspiracji klęskę, ulegając zmysłowości: „On – herezjarcha natchniony, ledwo wypuszczony z wichru uniesienia – złożył się nagle w sobie, zapadł i zwinął” – konkluduje Schulz<sup>138</sup>.

II. 639. Bruno Schulz, *Pielgrzymi II*, z teki *Xięga Bałwochwalcza*, 1920-1922

II. 640. Bruno Schulz, *Procesja*, z teki *Xięga Bałwochwalcza*, 1920-1922

Napiętnowani brzydotą, groteskowi mężczyźni w rysunkach i rycinach Schulza

<sup>137</sup>Schulz, *Do Witolda Gombrowicza*, „Studio” 1936, nr 7; przedruk w: idem, *Opowiadania*, s. 452, 455.

<sup>138</sup>Idem, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju* z tomu *Sklepy cynamonowe*, Warszawa 1934; przedruk w: idem, *Opowiadania*, s. 37.

czołgają się i korzą u stóp kobiecych bóstw wyniosłych i obojętnych na wyrazy czci bądź gotowych do wymierzenia łaszącym się karłom okrutnej kary. Jednak ci wyznawcy absolutyzującej kobietę religii – wśród których znajduje się sam autor – noszący w tłumnych procesjach znak jej pantofelka na feretronach, czerpią ze swego upokorzenia perwersyjne zadowolenie, znieważani – doznają ekstatycznej rozkoszy. Nadany im profil psychologiczny jest uproszczony, a zakres ekspresyjnych możliwości – bardzo ograniczony; w kolejnych scenach odgrywają wciąż te same role, biją wciąż te same uniżone ukłony, mają wciąż ten sam grymas cierpienia lub zachwytu na twarzy. Uprzedmiotowiona wydaje się także kobieta idol, o zmiennej, lecz zamkniętej w wąskim rejestrze charakterystyce psychologicznej; zeszywniała w manierycznej pozie nastolatka przeobraża się w nieczułą na hołdy, lecz pewną swej doskonałości dojrzałą kobietę, która z kolei przeradza się w drapieżną, żądną zmysłowych perwersji kobietę modliszkę. Kim jest to bóstwo przybierające tylko parę powtarzających się póz, nakładające kilka zaledwie masek?

Kobieta ideał w istocie swej jest kukłą, manekinem, „damą z kłaków i płótna”<sup>139</sup>, wytworem prowizorycznym, podobnie jak pierrot „wypchany trocinami”<sup>140</sup> pozorującym ludzki byt<sup>141</sup>. By oddać mechaniczną naturę bohaterek swych dzieł, Schulz tak opisał „osobliwy chód tych panienek”:

Jest to chód w nieubłaganie prostej linii, nie liczącej się z żadnymi przeszkodami, posłuszny tylko jakiemuś wewnętrznemu rytmowi, jakiemuś prawu, które odwijają one jak z kłębka w nic prostolinijnego truchcika, pełnego akuratności i odmierzonej gracji. Każda nosi w sobie jakieś inne, indywidualne prawidło jak nakręconą sprężynkę. Gdy tak idą prosto przed siebie, wpatrzone w to prawidło, pełne skupienia i powagi, wydaje się, że przejęte są jedną tylko troską, by nie uronić nic z niego, nie zmylić trudnej reguły, nie zboczyć od niej ani na milimetr. I wtedy jasnym się staje, że to co z taką uwagą i przejęciem niosą nad sobą, nie jest niczym innym, jak jakąś idée fixe własnej doskonałości, która przez moc ich przekonania staje się niemal rzeczywistością. Jest to jakaś antycypacja powzięta na własne ryzyko, bez żadnej poręki, dogmat nietykalny, wyniesiony ponad wszelką wątpliwość<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup>Idem, *Manekiny* z tomu *Sklepy cynamonowe*, przedruk w: idem, *Opowiadania*, s. 29. Problem utożsamienia protagonistów Schulzowskich scen z marionetką i kukłą przeanalizowała Krystyna Kulig-Janarek w artykule *Erotyka – groteska – ironia – kreacja*, w: Kitowska-Lysiak (red.), *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1942*, Lublin 1994, s. 166-171. Schulzowską kobietę ideał przyrównała do Golema także Małgorzata Kitowska w artykule *Bruno Schulz – „Xięga Bałwochwacza”: wizja – forma – analogie*, w: eadem, *Bruno Schulz. In memoriam*, s. 134-138.

<sup>140</sup>Schulz, *Manekiny*, s. 30.

<sup>141</sup>Paradygmat tandety w twórczości Schulza omówił Andreas Schönle, *Sklepy cynamonowe Brunona Schulza: apologia tandety*, w: *Bruno Schulz. In memoriam*, s. 59-78.

<sup>142</sup>Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, przedruk w: idem, *Opowiadania*, s. 265.

W *Traktacie o manekinach* Schulz zdefiniował bohaterów wyobrażonych epizodów, określił ontologiczny status bytów zrodzonych w swej imaginacji:

Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. [...] nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. [...] Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone<sup>143</sup>.

Taka teatralizacja przedstawień, zaakcentowana scenograficznym traktowaniem otoczenia, płytką przestrzenią alkowy i przypominającym aranżację kartonowych kulis ujęciem wycinka Drohobycza, wskazuje na szerszy od panerotycznego wymiar semantyczny *Xięgi bałwochwalczej*.

II. 641. Bruno Schulz, *Scena na ulicy*, ok. 1936

II. 642. Bruno Schulz, *Mężczyźni pelzający przed kobietami*, ok. 1936

Znamienna dla Schulzowskiej sztuki symbioza tematu sadomasochistycznej idolatrii z archetypami odradzającymi się w obrazach dawnych mistrzów występowała też w serii rysunków wykonanych przez artystę w latach 30., w których powrócił kluczowy motyw *Xięgi bałwochwalczej* – adoracja kobiety idealnej. Schulz nadal analizował w nich obsesyjnie opozycję męskości i kobiecości, po to, by utożsamić ją w swych filozoficznych rozważaniach z antynomią intelektu i materii, obowiązującą w uniwersalnym wymiarze ontologicznym. Stylistyka tych prac uległa uproszczeniu; typowa dla rycin *Xięgi* wewnętrzna komplikacja kompozycji, precyzja linii opisującej kształty oraz gęste kreskowanie służące budowaniu mrocznych tła i kontrastowego modelunku walorowego form, ustąpiły miejsca silnie zaakcentowanym konturom o zwielokrotnionym dukcie, spontanicznie definiującym formy oraz schematycznemu, równoległemu szrafowaniu wypełniającemu płaszczyzny przedmiotów i tła. Ożył tu jednocześnie zaklęty w obrazach dawnych mistrzów archetyp kobiecego ideału, znów w wielu wariantach, znów sparafrazowany i semantycznie ambiwalentny. Ponownie uległ też transpozycji kompozycyjny schemat zaczerpnięty z Tycjanowskich przedstawień

---

<sup>143</sup> Idem, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 35.

Wenus. „Bogini”, pokornie czczona przez skarłałych w unizieniu, napiętnowanych brzydotą mężczyzn, demonstruje swą lalkowatą sztywność, zyskując niekiedy, jak w wizerunkach panny Kuziw, groteskowy wyraz. W niektórych rysunkach znika nieforemna postać bałwochwalecy; pozostaje natomiast główny atrybut idola – rozłożyste łoże wyścielone poduszkami. Łoże to – z rzadka przyozdobione barokowym ornamentem – jest usytuowane we wnętrzu sypialni wydzielonej od fragmentarycznie zarysowanego w tle widoku Drohobycza parapetem wyolbrzymionego okna i niekiedy umownie potraktowanymi kotarami niewidocznego baldachimu. Stopniowo jednak ten podział przestrzenny zanika i łoże w irracjonalny sposób sytuuje się bezpośrednio w pejzażu wypełnionym szkicowo zaznaczonymi, uproszczonymi na podobieństwo teatralnej scenografii zabudowaniami.

Il. 643. Bruno Schulz, *Naga kobieta z całującym jej stopy mężczyzną*, ok. 1933

Il. 644. Bruno Schulz, *Kobieta w kapeluszu na tapczanie*, ok. 1933

Tu znów przychodzą na myśl, na zasadzie antynomii, muzealne arcydzieła: ucieleśniające kanon piękna doby renesansu wyobrażenia śpiącej Wenus Giorgionego i odpoczywających w idyllicznym krajobrazie nimf Lucasa Cranacha starszego. Banalny świat galicyjskiej prowincji, widziany przez klisze europejskiej kultury, staje się „wędrownym teatrem kłamiącym poezją”<sup>144</sup>. Tę zarażoną sztucznością<sup>145</sup> nadrzeczywistość Schulz tak określił: „wszystkie perspektywy są malowane i wszystkie panoramy z tektury i tylko zapach jest prawdziwy, zapach więdnących kulis, zapach wielkiej garderoby, pełen szminki i kadzidła”<sup>146</sup>. „Napięcie pozy, sztuczna powaga maski, ironiczny patos”<sup>147</sup> – to słowa dające się odnieść do bohaterek rysunków Schulza, zachowujących rysy autentycznych mieszkank Drohobycza. Akcentując umowność artystycznej konwencji o renesansowo-mitycznych parantelach, Schulz obniżał wysoki diapazon, łagodził patetyczny wydźwięk bałwochwalczego kultu. Służyła temu symbioza pierwiastków realnych i imaginacyjnej przestrzeni obrazowej, w której współistnieją istoty i rzeczy należące do odmiennych porządków rzeczywistości. Teatralizacja przedstawień łączyła się tu z nadrealną poetyką, fantastyką marzenia sennego i obrazami ukrytymi w podświadomości; idolatria stawała się

---

<sup>144</sup>Idem, *Druga jesień*, s. 229.

<sup>145</sup>Sztuczny wymiar rzeczywistości w prozie Schulza omówili Krzysztof Stala (*Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 187-221) i Michał Paweł Markowski (*Polska literatura nowoczesna*, s. 200-201).

<sup>146</sup>Schulz, *Druga jesień*, s. 230.

<sup>147</sup>Idem, *Ulica krokodyli* z tomu *Sklepy cynamonowe*, przedruk w: idem, *Opowiadania*, s. 76.

grą pozorów.

Ironiczny dystans Schulza zarówno wobec seksualnych fobii, jak i twórczej potencji ukazał się z całą mocą w artystycznym manifeście Schulza – *Traktacie o manekinach albo wtórej Księżce Rodzaju*. Tu rozwinął artysta swą koncepcję twórczości, ułomnej wprawdzie i wtórej wobec dzieła demiurga, lecz wypływającej z wewnętrznego imperatywu i autentycznej potrzeby kreacji. „Demiurgos kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach, my dajemy pierwszeństwo tandecie” – pisał Schulz<sup>148</sup>.

Po prostu porywa nas, zachwyca tanioc, lichota, tandetność materiału. Czy rozumiecie – pytał mój ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do *papier-mâché*, do lakowej farby do kłaków i trociny? To jest – mówił z bolesnym uśmiechem – nasza miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiącą niezgrabność. [...] Słowem [...] chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina” – puentował Schulz<sup>149</sup>.

*Mimesis* zaś to zgodnie z myślą Arystotelesa naśladownictwo demiurgicznego aktu tworzenia, nieustająca próba rekonstruowania ontologicznej zasady świata, uchwycenia jego metafizycznego jądra. Próba nieudana, gdyż zachodząca w rzeczywistości, która „jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność. Chwilami ma się wrażenie, że tylko na małym skrawku przed nami układa się wszystko przykładowo w ten pointowany obraz [...] gdy tymczasem już na bokach rozwiązuje się i rozpręga ta zaimprovizowana maskarada i, niezdolna wytrwać w swej roli, rozpada się za nami w gips i pakuły, w rupieciarnię jakiegoś ogromnego, pustego teatru”<sup>150</sup>.

Dzieło człowieka, parodiując poprzez swą niedoskonałość i fragmentaryczność Boskie stworzenie, wyznacza obszar sztuki tożsamej z „regionami wielkiej herezji”<sup>151</sup>,

---

<sup>148</sup>Idem, *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju*, s. 35. Problem utożsamienia protagonistów Schulzowskich scen z marionetą przeanalizowała Krystyna Kulig-Janarek w artykule *Erotyka – groteska – ironia – kreacja*, s. 166-171.

<sup>149</sup>Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 35-36. Istotę ludzkiego naśladownictwa aktu twórczego Boga uchwycił w podobny sposób André Breton, omawiając „metafizyczne” obrazy Giorgia de Chirica wystawione podczas Salon d’Automne w 1912 r. „Bóg stworzył człowieka na swoje podobieństwo; człowiek stworzył posąg i manekina” [tłum. I. K.] – puentował poeta (cyt. za: Marcel Jean (red.), *The Autobiography of Surrealism. The Documents of 20th Century Art*, New York 1980, s. 58).

<sup>150</sup>Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 76.

<sup>151</sup>Idem, *Manekiny*, s. 32.



autonomicznej, rządzącej się własnymi prawami. Dualizm formotwórczej inteligencji i przybierającej coraz to inną postać materii, która nęci do nadania jej ostatecznego kształtu, zostaje przewyższony w chwili tworzenia<sup>152</sup>. Fascynacja samą materią jest wprawdzie herezją, lecz jest też warunkiem koniecznym i niezbędnym procesu twórczego. Hołd dla kobiety staje się metaforą aktu kreacji dzieła sztuki, które nie może istnieć bez swego czysto fizycznego wymiaru. W jednej z rycin *Xięgi bałwochwalczej, Undula u artystów*, twórcy oddają cześć upostaciowanej przez kobietę idealną materii, ofiarowując jej własnoręcznie wykonane wizerunki; w jednej z dwóch wersji ryciny zamykającej portfolio i noszącej identyczny z nim tytuł, *Xięga bałwochwalcza*, metafizyczna iluminacja odsłaniająca *prasens* świata zawarty w Księdze-Autentyku, następuje w chwili wyniesienia kobiecego bóstwa na przynależny Księdze ołtarz. Czy te wiernopoddańcze gesty nie zapowiadają parodystycznego stosunku Schulza do tych odłamów awangardy, które na początku XX stulecia nadały autonomiczny status artystycznej materii, zabsolutyzowały autoteliczny charakter sztuki, eliminując jej transcendentny wymiar i odrzucając wszelkie pozaartystyczne treści?<sup>153</sup> Obowiązująca realistów koncepcja *mimesis*, nakazująca wiernie odtwarzać otaczającą rzeczywistość, została w XX w. przekształcona przez radykalnych modernistów w ideę bezwzględnej wierności wobec materii i praw sztuki. Dla Schulza, wirtuozowsko spajającego w jednorodną całość elementy zaczerpnięte z potocznej rzeczywistości, wytwory imaginacji i pierwiastki dawnych kultur, poszukującego pod zmienną powłoką zjawisk metafizycznej istoty bytu, rewolucyjne postulaty niektórych „izmów” musiały być z gruntu obce. Swe nieliczne próby geometryzowania i rytmizowania form w pracach inspirowanych doświadczeniami kubizmu (formizmu) artysta zarzucił bezpowrotnie. W tym względzie można dostrzec w jego postawie analogie z rodzącymi się w latach 20. nurtami „nowego realizmu” stopniowo przewyższającymi doktryny radykalnej awangardy. Schulz, będąc spóźnionym symbolistą<sup>154</sup>, był również dzieckiem swej epoki. Z jednej strony oniryczne ciągi

---

<sup>152</sup>Schulz tak opisał wewnętrzną żywotność i zarazem amorficzność materii we *Wtórej Księdze Rodzaju*: „W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą miłymi dreszczami. Czekać na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się ona w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich okrągłych i miękkości, które z siebie w ślepych rojeniach wymajacza” (*Wtóra Księga Rodzaju*, s. 80).

<sup>153</sup>Cechy pastiszu modernistycznych manifestów nosi zawarte w *Manekinach* stwierdzenie Schulza: „Gdybym, odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, wołałbym: – mniej treści, więcej formy! Ach, jakby ulżył światu ten ubytek treści. Więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzeźliwości w pretensjach – panowie demiurdzy – a świat byłby doskonalszy!” (*Manekiny*, s. 31-32). Na temat rozłamu w łonie awangardy na postawy skupione na przedmiotowości dzieła sztuki i tendencje metafizyczne por. Foster, Krauss, Bois, Buchloh, Joselit, *Art Since 1900*, s. 118-124.

<sup>154</sup>„Pogrobowcem Młodej Polski” nazwał pisarza Artur Sandauer, sytuując go obok Witkacego i Leśmiana (*Rzeczywistość zdegradowana*, w: Schulz, *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą, Kometa*, Kraków

obrazów, jakie rozwijał w swych opowiadaniach, współgrały z doświadczeniami surrealistów poszukujących ukrytych treści podświadomości indywidualnej i zbiorowej, z drugiej zaś jego rysunki miały cechy pokrewne włoskiemu „malarstwu metafizycznemu”. Na początku lat 20. twórcy *pittura metafisica*, a w ślad za nimi niemieccy zwolennicy „realizmu magicznego” trawestowali w swych obrazach renesansowe konwencje obrazowania, ewokując – często poprzez użycie figury manekina – atmosferę „dziwności istnienia”. I choć sztuka Schulza zachowała na tym tle swą oryginalność i odrębność, nie sposób nie zauważyć, iż znalazły w niej odbicie problemy nurtujące współczesną mu generację artystów<sup>155</sup>.

## Il. 645. Bruno Schulz, *Kobieta i dwaj mężczyźni*, przed 1933

To paradygmat manekina pozwala łączyć (na płaszczyźnie intertekstualnej) twórczość Schulza i Giorgia de Chirica, choć geneza motywu kukły w obu przypadkach jest odmienna. Schulz dokonał animizacji krawieckiego manekina, przeobraził go w marionetę o ludzkiej powłoce. W malarstwie metafizycznym de Chirica to antyczny posąg, a raczej jego współczesna kopia przerodziła się w manekina. Schulz i de Chirico nadali jednak tej nowej, uprzedmiotowionej wersji człowieka podobny status - bytu pozornego, i podobną funkcję – aktora w iluzorycznym teatrze świata.

## il. 646. Giorgio de Chirico, *Udręka poety*, 1914

## il. 647. Giorgio de Chirico, *Melancholia pięknego dnia*, 1913

De Chirico, podobnie jak Schulz, miał swych ulubionych dawnych mistrzów, których dzieła trawestował i adaptował do własnych celów. Taki rezerwuar tropów stanowiła dla artysty sztuka Maxa Klingerera i Arnolda Böcklina, od których uczył się innego niż koturnowy stosunku do antycznej tradycji. W „obrazach metafizycznych” ustawił posągi antycznych bóstw na opustoszałych, oświetlonych popołudniowym słońcem placach prowincjonalnych miast, Turynu, Florencji i Ferrary, tak, by mogły rzucać nad miarę długie cienie, ewokując

---

1957, s. 26). Zwracano też uwagę na zakorzenienie wyobraźni Schulza w polskim symbolizmie (Kossowska, *Odwieczna baśń*, s. 133-145).

<sup>155</sup> Nadrealna poetyka kreowanych scen i sposób ujmowania motywu „nimfetki” w twórczości Schulza odsyła w pierwszej kolejności do powstających w latach 30. dzieł Balthusa (Sabine Rewald, *Balthus*, kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art., New York 1984; Timothy Hyman, *The World New Made: Figurative Painting in the Twentieth Century*, London 2016, s. 93-101). Pokrewieństwo artystycznej wizji Schulza i Balthusa omówił Serge Fauchereau w artykule *Balthus a Schulz, Klossowski, Jouve i inni*, w: *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1942*, s. 197-218.

nadrealną atmosferę. Postrzegał je jako puste formy pozbawione mitycznego sensu, symulakra z tandetnego materiału (niczym gipsowe odlewy, które służyły do nauki rysunku w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie studiował), zastępcze obiekty kultu bez realnego desygnatu. W odczuciu artysty bowiem istota archetypu została we współczesnej cywilizacji zatracona<sup>156</sup>. Te kamienne statuy i wydrążone figury z brązu, fantomy pierwotnych bogów podlegające defragmentacji (w kompozycjach pojawiają się także, niczym odpryski mitu, gipsowe odlewy głów i stóp posągów), dały początek koncepcji manekina, który w obrazach takich, jak *Ettore e Andromaca* (1917) nosi jeszcze imię Homeryckiego bohatera/ki, by już wkrótce nabrać cech androgynicznych i stracić tożsamość<sup>157</sup>.

il. 648. Giorgio de Chirico, *Hektor i Andromacha*, 1924

O umarłych bogach Olimpu, którzy stali się pożywką masowej kultury, pisał także Schulz; otoczone fałszywym kultem posągi to w istocie rzeczy „ciężba gipsowych cieni, fragmentów klasycznych, bolesnych Niobie, Danaid i Tantalitów, cały smutny i jałowy Olimp, więdnący od lat w tym muzeum gipsów. Zmierzch tego pokoju mętniał i za dnia przelewał się sennie od gipsowych marzeń, pustych spojrzeń, blednących owali i zamyśleń odchodzących w nicość”<sup>158</sup>.

Wyposażona w jajowatą głowę, pozbawioną fizjonomicznych rysów (za to z widocznymi szwami), skonstruowana (często nie do końca) ze zgeometryzowanych komponentów, obnażająca prosty mechanizm swego funkcjonowania, hermafrodytyczna marioneta stanowi w koncepcji de Chirica symulakrum istoty ludzkiej wyzwolone z emocji, lęków i frustracji<sup>159</sup>. Proces kształtowania się paradygmatu manekina można także prześledzić

---

<sup>156</sup>Hans Belting, *Square Hermetic Visions*, w: *Metaphysica*, s. 24-25.

<sup>157</sup> Motywowi manekina w sztuce poświęcone są publikacje: *Puppen, Körper, Automaten, Phantasmen der Moderne*, kat. wyst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999; *Il manichino, dal Golem al Trovatore*, w: Paolo Baldacci, Gerd Roos, *De Chirico*, kat. wyst., Palazzo Zabarella, Padua, Venezia 2007, s. 18-23.

<sup>158</sup>Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 95.

<sup>159</sup> Proces przeobrażania się antycznego posągu w manekina dobrze egzemplifikuje obraz *Il viaggiosenza fine* (*Niekończąca się podróż*, 1914) de Chirica, w którym znamienne cechy projektowanej na świetlisty ekran figury stanowią antyczna tunika, jajowata głowa i trzpienie służące do przykręcania sztucznych rąk. Rok 1914 wyznacza pojawienie się motywu manekina w twórczości malarza (Belting, *Square Hermetic Visions*, s. 27). Jak wykazał Willard Bohn, paradygmat kukły bez twarzy zapożyczył de Chirico z koncepcji Apollinaire’a i Alberta Savinia (*Apollinaire et l’homme sans visage. Création et évolution d’un motif moderne: Guillaume Apollinaire, Alberto Savinio, Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Marius de Zayas*, Roma 1984). Badacze podkreślają antyhumanistyczną postawę de Chirica w okresie malarstwa metafizycznego wynikającą z silnego

w rysunku Carla Carrà *Arlecchino* (1916). Figura arlekina okazała się szczególnie podatna na reifikującą metamorfozę, a charakterystyczny dla stroju kłowna, choć przetworzony, romboidalny deseń będzie zdobić bezrękie kukły, która Carrà zamknie w precyzyjnie wykreślonych, iluzjonistycznie pogłębionych „wnętrzach metafizycznych” bądź wpisze w „metafizyczne pejzaże” o owalnym formacie (*L'ovale delle apparizioni*, 1918). W kompozycjach Carrà (*La camera incantata*, 1917) i de Chirica pojawiła się też skórzana podpórka na peruki – *quasi-głowa* będąca odmianą wykonanej z *papier-maché* i dekorującej paryskie witryny *sidonie*<sup>160</sup>.

il. 649. Carlo Carrà, *Owal ze zjawami*, 1918

il. 650. Carlo Carrà *Zaczarowany pokój*, 1917

Il. 651. Marek Włodarski (Henryk Streng), *Głowy*, 1929

Zasadę uprzedmiotowienia człowieka zaczerpnął de Chirico z filozoficznych pism Friedricha Nietzschego, które zgłębiał z pasją w 1912 r. podczas pobytu w Turynie; dostrzegł w nich halucynacyjną aurę metafizycznej tajemnicy kryjącej się za zwykłymi miejscami i przedmiotami<sup>161</sup>. „Całkowicie stłumić człowieka jako punkt odniesienia, jako środek wyrażania symbolu, wrażenia lub myśli; strząsnąć z siebie raz na zawsze to, co zawsze wiążyło rzeźbę: antropomorfizm. Zobaczyć wszystko, nawet człowieka, jako rzecz” – notował

---

oddziaływania na artystę filozofii Nietzschego i jego koncepcji nadczłowieka (Duque, *Constructions of the Spirit*, s. 176-177; Wieland Schmied, Gerd Roos, *De Chirico. München 1906-1909*, München 1994, s. 172 i nast.).

<sup>160</sup> Analogiczny motyw występuje w ilustracjach Marka Włodarskiego (Henryka Strenga) do tomu prozy Debory Vogel *Akacje kwitną*. Bliski nadrealnej poetyce opartej na motywie *sidonie* jest opis Debory: „Równocześnie wyszły na ulice miasta lalki z witryn, rozmaite koncepcje lalek. Tu głowa kobieca z kroplą porcelanowego smutku lub kroplą rozwiązłości, jak na zamówienie wszystko. Dalej szła lalka z na wpół zrobioną melancholią, której nie należy brać zbyt poważnie; tak samo niepewna jest siebie, tak nie wiedząca, czy ubrać się w maskę szczęśliwości, czy też odegrać scenę smutku w bladuróżowej sukni? [...]. „A wszystkie te torsy, na prawo i lewo pochylone, prezentują – jak zdarzenie niezwykle i jedynie ważne: włosy ondulowane co trzy lub cztery centymetry fala, nie ma tu przypadku, ani kaprysu. Oto morze blaszanych włosów idzie w dół i w górę, idzie rytmem odmierzonym i jak los niezmiennym. W tych lalkach nawet melancholia była wtłoczona w linie twarde i pełne równowagi: w brwi, wykaligrafowane czarną henną; w usta, kredką – marka »Kameleon« – wycykrkowane; w symetryczne dwie plamy różu na policzkach. A poza ten sztywny ornament linii i płaszczyzn nie przedostawał się ani atom jeden rozwiązłej materii ciała. I jeszcze więcej: w twardych konturach leżała oprócz ciała także tak zwana dusza; weszła bez reszty w sztywny ornament i tylko jedna jej kropla pozostała ruchoma: czarna, szara, brązowa kropla oczu” (*Akacje kwitną*, s. 68, 69-70).

<sup>161</sup>Belting, *Square Hermetic Visions*, s. 22. Istotną rolę w kształtowaniu się myśli o sztuce de Chirico’a odegrały także pisma Schopenhauera (Ester Coen, *The Signs of the Metaphysical Alphabet*, w: *Metaphysica*, s. 231-233).

twórca<sup>162</sup>. Stąd w „metafizycznych obrazach” de Chirica to kukły, sztuczne wytwory artysty-konstruktor, przybierają ludzkie pozy i gesty, by odegrać swe role w artystycznym dyskursie o tajemnicy istnienia, ujawniającej się w nagłych przeblyskach, w szczelinach przedmiotowej rzeczywistości<sup>163</sup>. Schulz nazwie takie olśnienia anamnezą, „odpoznawaniem”. „Odpowiada mi głęboko ten świat rzeczy bliskich i małych, w którym otwierają się szczeliny w nieskończoność” – pisał<sup>164</sup>.

Fikcyjny charakter tej wypreparowanej z ludzkich odczuć rzeczywistości potęguje de Chirico, konfrontując manekiny ze stojącymi na sztalugach obrazami oraz tablicami pokrytymi architektonicznymi projektami i wykresami niezidentyfikowanych trajektorii. Czy istnienie tajemnicy ujawnia się w zderzeniu wymiaru artystycznej kreacji i sfery intelektu, przedmiotowości przedstawionych obiektów i odrealnionej przestrzeni wewnątrzobrazowej? W *Disegno metafisico* (1918) manekin siedzi przed ustawionym na sztalugach obrazem, ukazującym utrzymany w realistycznej konwencji pejzaż. Czy można tę pracę, podobnie jak omówioną kartę tytułową *Xięgi bałwochwalczej*, odczytywać jako plastyczny odpowiednik refleksji nad istotą sztuki? Czy Platońska idea *mimesis* została skonfrontowana z idiomem nadrzeczywistości, koncepcją tworzeniu rzeczywistości paralelnej wobec potocznego świata, która uwrażliwia na „migotanie tajemnicy”<sup>165</sup> w przeciwieństwie do wiernego naśladownictwa obserwowanych realiów?

De Chirico nie uciekał się wprawdzie, jak Schulz, do konwencji groteski, lecz obaj artyści ujawniali sztuczność przedstawianej rzeczywistości. W jego „obrazach metafizycznych” fikcyjność przestrzeni wewnątrzobrazowej akcentuje strome proscenium zamknięte architektonicznymi kulisami (antyczno-renesansowymi arkadami portyków, ceglany kominem, murem, wieżą obronną udekorowaną wielobarwnymi flagami). Na tej teatralnej rampie nie tyle rozgrywa się akcja, ile trwa w zawieszeniu i bezczasie starannie zaaranżowana sytuacja; jej protagonistami są symulakra ludzi i bóstw. Pozycje obu twórców

---

<sup>162</sup>De Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Maurizio Fagiolo dell'Arco (red.), Torino 1985, s. 31; cyt. za Duque, *Constructions of the Spirit*, s. 177 [tłum. I. K.].

<sup>163</sup>De Chirico uzna po latach malowane przez siebie manekiny za „niesamowite” i „monstrualne” figury-przedmioty aspirujące do ludzkiego bytu (Giorgio de Chirico, Isabella Far, *Commedia dell'arte moderna*, Roma 2002, s. 204-212).

<sup>164</sup>Schulz, list do Stefana Szumana z dn. 22 października 1933, w: idem., *Księga listów*, s. 38.

<sup>165</sup>Schulz, *Sklepy cynamonowe*, s. 58-59. Schulz dostrzegał w sztuce sferę, w której „prześwituje” tajemnica: „W dziele sztuki [...] krąży [...] jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu. (Quasi-list do Stanisława Ignacego Witkiewicza, zima 1934/35, za: *Księga listów*, s. 101).

zbliża jednak najbardziej tęsknota za nieosiągalnym<sup>166</sup>, za uchwyceniem „istotności”<sup>167</sup> uniwersum, doskonałej jedności upostaciowanej przez prehistoryczny mit, który zatracił na przestrzeni wieków swą homogeniczność, zagubił semantyczną spoistość, rozpadając się na tysiące pochodnych, a zarazem fragmentarycznych i ułomnych obrazów oraz narracji. Schulz identyfikował swą twórczość z dążeniem do „pępowinowych praobrazów, do tych głębi, kiedy byliśmy najbliżsi bytu”<sup>168</sup>, uparcie marzył o „zstąpieniu w esencjonalność”. Skonstatował jednak niemożność powrotu do absolutnej pełni: „rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji”<sup>169</sup>. „Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna. Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukaże się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim gasnąc, nie zdradzi natury papieru”<sup>170</sup> – konkludował Schulz; de Chirico zaś stwierdzał: „nigdy nie docieramy do sedna czegokolwiek”<sup>171</sup>.

W obrazach de Chirica podróż donikąd symbolizuje zminiaturyzowany pociąg sunący na horyzoncie w nieznane lub zatrzymujący się przed ceglany murem, podobnie jak wydęte przez wiatr żagle okrętu płynącego bez celu. Zaskakująco blisko takiego odczytania metafizycznych pejzaży sytuuje się opis Schulza: „W tym miniaturowym i jasnym krajobrazie widać było z dziwną ostrością, jak wijącym się falisto torem posuwał się tam ledwo dostrzegalny w tej dali pociąg kolei żelaznej, puszcący się srebrnobiałą smuzką dymu, i rozplýwał się w jasnej nicości”<sup>172</sup>. Skonfrontujmy wizerunki drohobyczanek upozowanych na podobieństwo antycznej Wenus z przedstawieniami posągu Ariadny uwięzionej w zgeometryzowanej przestrzeni wymarłego włoskiego miasteczka, marzącej we śnie o pojawieniu się Tezeusza<sup>173</sup>. To antynomiczne zdawałoby się zestawienie pozwala uwypuklić

---

<sup>166</sup> Koncepcję *pittura metafisica* przedstawił de Chirico w artykule *Sull'arte metafisica, Valori „Plastici”* 1919, nr 4-5, s. 15-18 (polskie tłumaczenie, *O sztuce metafizycznej*, w: Salwa, Luba, *Teksty o sztuce*, s. 25-31). Wypowiedzi artysty na temat sztuki, w tym *Noi metafisici* (polski przekład *My metafizycy*, w: Salwa, Luba, *Teksty o sztuce*, s. 32-38), zebrane zostały w: Maurizio Fagiolo dell'Arco (red.), *Il meccanismo del pensiero, Critica, polemica, autobiografia 1911-1943* (Torino 1985). Myśli artysty na temat własnej twórczości zawiera także książka jego autorstwa *Memorie della mia vita* (Milano 1998).

<sup>167</sup>Schulz, *Jesień*, „Sygnały” 1936, nr 17, s. 4; przedruk w: idem., *Opowiadania*, s. 321.

<sup>168</sup>Schulz, Z listu do Stefana Szumana z dn. 24 lipca 1932, w: *Księga listów*, s. 35.

<sup>169</sup>Schulz, *Manekiny*, s. 32.

<sup>170</sup>Schulz, *Druga jesień*, s. 229

<sup>171</sup>De Chirico, *The Sense of Foreboding*, w: *Metaphysica*, s. 55 [tłum. I.K.].

<sup>172</sup>Schulz, *Kometa*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 35, s. 2-3, przedruk w: idem, *Opowiadania*, s. 338.

<sup>173</sup> Motyw Ariadny w twórczości de Chirica opracował Michael Taylor, *Between Modernism and Mythology: G. de Chirico and the Ariadne Series*, w: idem (red.), *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, kat. wyst.,

zarówno cechującą obu autorów wyobrażeń determinację w prowadzeniu dialogu z wielką tradycją śródziemnomorskiej kultury, jak i odczuwaną przez nich niezdolność do regeneracji mitu. Zarówno rzeźba Ariadny, jak i naśladowane olimpijską boginię mieszkanki galicyjskiej prowincji okazują się jedynie zbanalizowaną imitacją Autentyku. W obrazach metafizycznych z lat 1913-1915 de Chirico ukazywał także fragmenty gipsowych kopii najsłynniejszych rzeźb antycznej Grecji – spostonowanych przez masową reprodukcję ikon europejskiej kultury.

il. 652. Giorgio de Chirico, *Ariadna*, 1913

il. 653. Giorgio de Chirico, *Trubadur* (1931), II połowa lat 50.

De Chirico nostalgicznie patrzył wstecz, w krainę dzieciństwa, jaką była dla niego na zawsze utracona Grecja, prehistoryczna kolebka mitu<sup>174</sup>. Schulz także postrzegał dzieciństwo jako „genialną epokę”, czas, kiedy możliwe jest jeszcze odnalezienie Autentyku. Stąd koncepcja anamnezy. Podobnie jak dla Giorgia de Chirico i generacji neoklasycystów lat 20. i 30., pamięć stała się dla Schulza elementem konstytutywnym artystycznej kreacji. Refleksja nad tym, co minione, selektywne traktowanie dziedzictwa kulturowego, budowanie własnej tradycji artystycznej z arbitralnie dobieranych fragmentów przeszłości – to przejawy poszukiwania tożsamości kulturowej, kategorii szerszej i ważniejszej dla wielu twórców tego czasu niż samoidentyfikacja narodowa, etniczna czy religijna.

Zarówno de Chirico, jak i Schulz ewokowali w swym obrazowaniu przestrzeń pamięci do końca niezgłębionej, nieogarnionej, alogicznej, pełnej zaskakujących skojarzeń i poetyckich spięć. U de Chirico służyły temu zanurzone w aurze jesiennego popołudnia widoki zamarłych placów, na które padają cienie posągów antycznych bóstw i kamiennych figur współczesnych osobistości, pomników przytłaczających swym ogromem miniaturowe sylwetki filozofa-poety i proroka, zagubionych w bezmiarze tajemnicy. Schulz mnożył odniesienia (często parodystyczne) do kanonicznych dzieł europejskiej sztuki, literatury i filozofii, dysponując pamięcią synkretyczną, wchłaniającą także teraźniejszość, a zarazem dającą zasadniczy impuls do kreowania idiosynkratycznej nadrzeczywistości, w którą wtopione są realne miejsca, postaci i przedmioty<sup>175</sup>. De Chirico nie uwolnił się nigdy od

---

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2002, s. 15-70. Tematykę dwudziestowiecznych adaptacji tego antycznego wątku podejmowali też Francis Haskell i Nicholas Penny w *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New York–London 1981, s. 184; Paul Zanker, *Simulacra*, w: *Metaphysica*, s. 137.

<sup>174</sup> W notatkach twórcy z 1913 r. znajduje się *passus* zatytułowany *Odczucie prehistorii* (ibidem, s. 149).

<sup>175</sup> W liście do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 r. Schulz wskazał nierozzerwalny splot uniwersalnego, mitologicznego dziedzictwa z mitologią osobiście wykreowaną: „splenie gatunkowej panteistycznej mitologii

prymatu pamięci. Zamykając w 1919 r. fazę „metafizycznego malarstwa”, rozstawił w galerii muzealnej sztalgugi, by kopiować dzieła Michała Anioła, Rafaela, Lorenza Lotta, Pietra Perugina, Dossa Dossiego, Rubensa i Claude’a Lorraina. Swe kopie nobilitował, prezentując je na wystawie zorganizowanej w 1921 r. w Mediolanie.

Il. 654. Bruno Schulz, *Akt kobiety na tapczanie, wspartej na poduszce*, ok. 1933,

Il. 655. Chiorgio de Chirico, *Milczący posąg (Ariadna)*, 1913

Nieustające dążenie do zgłębiania pamięci kulturowej kształtowało się w przypadku Schulza i de Chirica w opozycji do tej flanki modernistycznej awangardy, która była skoncentrowana na formalnym eksperymencie<sup>176</sup>. De Chirico dzielił wprawdzie z kubistami fascynację „prymitywem”, ale wzorców szukał w śródziemnomorskim antyku, nie w Afryce. Schulz zaś ironizował, opisując wyczyny cyklistów, którzy personifikowali zaabsorbowaną technicznym postępem awangardę. „Niektórych z nich ogarniał szal apostołski. Podnosząc się jak w strzemionach na swych grających pedałach, przemawiali z wysokości do ludu, przepowiadając nową, szczęśliwą erę ludzkości – zbawienie przez bicykl [...]. A jednak było coś żałośnie kompromitującego w tych wspaniałych i triumfalnych rozjazdach, był jakiś zgrzyt bolesny i przykry, którym przekrzywiały się na szczycie triumfu i staczały w swą własną parodię” – puentował Schulz<sup>177</sup>.

„Nowego człowieka” osaczył cywilizacyjny postęp. Zagrożenia stechnicyzowanego świata, który odebrał człowiekowi podmiotowość i przeobraził go w bezimienne ogniwo nasilających się procesów industrializacji i komercjalizacji, wskazywało pokolenie europejskich tradycjonalistów, uparcie poszukujących własnej tożsamości. Do tego pokolenia na równych prawach, mimo dzielących ich różnic, należeli Bruno Schulz i Giorgio de Chirico.

---

z indywidualną dziecięcą gobelinowo-meblową wydaje mi się legalne, bardzo trafne i właściwe, gdyż te dwie mitologie dziwnie się nawzajem interpretują i dopełniają” (*Księga Listów*, s. 35).

<sup>176</sup> Zagadnienie antymodernistycznej postawy de Chirica poruszył Paolo Baldacci w *Giorgio de Chirico: The Metaphysical Period, 1888-1919* (Boston 1997, s. 151). Zależnościami między sztuką Chirica a koncepcjami modernistów zajmował się też William Rubin, *De Chirico und der Modernismus*, w: William Rubin, Wieland Schmied, Jean Clair (red.), *Giorgio de Chirico. Der Metaphysiker*, kat. wyst., München 1992, s. 47.

<sup>177</sup>Schulz, *Kometa*, s. 338. Motyw pędzącego cyklisty był szczególnie przydatny w obrazowaniu futurystów i kubo-futurystów, m.in. w kompozycjach Natalii Gonczarowej (Anthony Parton, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*, Princeton, NJ 1993, s. 73). Postać zmechanizowanego rowerzysty występowała także w twórczości Marka Włodarskiego (Henryka Strenga), członka znanego doskonale Schulzowi ugrupowania lwowskich nadrealistów artes (Turowski, *Budownicowie świata*. s. 296-297).



## Koda. Narodowa odrębność czy autarkia kulturowa?

Pierwsza część rozważań na temat artystycznej rekonkwisty w międzywojennej Polsce i Europie dotyczyła recepcji goszczących w Warszawie oficjalnych wystaw sztuki państw narodowych. Przyjęcie takiej perspektywy badawczej pozwoliło na analizę kuratorskich strategii, jakie w tych ekspozycjach się manifestowały, dając wyraz założeniom polityki kulturalnej w poszczególnych krajach. Umożliwiło także rozpoznanie priorytetów reprezentantów polskiej sceny artystycznej, które stanowiły naturalny filtr w procesie postrzegania sztuki obcych nacji. Został ponadto naświetlony, choć fragmentarycznie, sam proces międzynarodowej cyrkulacji wystaw sztuki państw umacniających bądź budujących swą pozycję na nowo nakreślonej mapie geokulturowej Starego Kontynentu. Organizatorzy tych prezentacji nie pretendowali do obiektywizmu w doborze eksponatów, nadając ekspozycjom wyraziście narodowy charakter. Mieczysław Treter, poświadczając propagandowy cel urządzanych za granicą pokazów, pisał, że „idzie o zaprezentowanie obcym takich próbek naszej artystycznej produkcji, które by od razu nie tylko swym poziomem ale i odrębnym charakterem zwróciły na nas ich uwagę i obudziły chęć bliższego poznania nas, jako odmiennej od wszystkich innych zbiorowej indywidualności, stojącej na wyższym kulturalnym poziomie”<sup>1</sup>.

Najistotniejszy do stworzenia prawdziwego historycznie obrazu międzywojennej epoki i oddania jej intelektualnego klimatu jest namysł nad tym, na ile ówczesna krytyka potrafiła zdiagnozować mechanizmy propagandy w sztuce i skonfrontować państwowotwórczą retorykę z artystyczną praktyką zarówno w odniesieniu do sztuki rodzimej, jak i obcej. Dziś łatwo byłoby się zgodzić z opiniami tych komentatorów, którzy kwestionowali poznawczy walor eksportowych ekspozycji. Instrumentalny charakter i manipulatorski wymiar prezentacji projektowanych jako nośniki narodowych/nacjonalistycznych treści trafnie uchwycił Konrad Winkler, wskazując, że „na tę namiętność »przykrawania« sztuki swego kraju do swych założeń [...] cierpią prawie wszyscy organizatorowie wystaw zagranicznych, którym najczęściej nie zależy na pokazaniu twórczości tej, jaka jest w rzeczywistości – ale tej mianowicie, jaka według nich być powinna”<sup>2</sup>. Bardzo krytycznie odniósł się do oficjalnych wystaw sztuki Marian Dienstl-Dąbrowa, pisząc: „Wystawy tego rodzaju niemal zawsze ukrywają prawdziwe wartości

---

<sup>1</sup>Mieczysław Treter, *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej*, „Sztuki Piękne” 1933, r. 9, s. 125.

<sup>2</sup>Konrad Winkler, *Współczesna sztuka italska w I.P.S.*, „Polska Zbrojna” 1935, nr 10, s. 5.

artystyczne, a pokazują wielkie liczby nazwisk wysuniętych przez korporacyjne organizacje”<sup>3</sup>. Jan Bajkowskizaś zastosował neologizm „nacjaologia” dla podkreślenia wyolbrzymionego znaczenia (bądź natarczywej obecności) imperatywu „sztuki narodowej” w wystawienniczej działalności i krytycznej refleksji lat 20. i 30.<sup>4</sup> Tym bardziej nie dziwi negatywny stosunek do kulturowej dyplomacji Stanisława Brucza, poety i teoretyka poezji bliskiej koncepcjom futuryzmu, który skonstatował: „Trudno, żyjemy w epoce autarkii, protekcjonizmu i tego, co Karol Irzykowski nazwał »włazaniem we własne korzenie«. Jak widzimy, przed inwazją tych hasła nie ustrzegła się i sztuka, ściślej mówiąc teoria sztuki”<sup>5</sup>.

*Artystyczna rekonkwista* uczytelnia mechanizmy kuratorskich strategii, praktyk dostosowanych do apriorycznych założeń nacjonalistycznych bądź totalitarnych ideologii międzywojennych dekad. Przeanalizowany w książce materiał dowodzi, że nie zawsze recenzenci eksportowych wystaw byli w stanie rozpoznać zawarte w pokazach przejawy zideologizowanej estetyki. Jedną z centralnych kwestii w dyskursie monografii jest wrażliwość odbiorców tych reprezentacyjnych ekspozycji, ich ideowe i światopoglądowe zaplecze, zdolność do obiektywizacji poglądów i nie ulegania osobistemu gustowi estetycznemu. Ośrodkiem oglądu, filtrem, poprzez który pokazana została europejska sztuka, jest w zasadniczym zrębie tekstu polska krytyka artystyczna, ulokowana na kulturowych peryferiach Europy i z tej pozycji odbierająca sztukę pochodzącą zarówno z artystycznych centrów Starego Kontynentu (Paryż, Berlin, Monachium, Rzym, Mediolan, Wiedeń, Londyn, Bruksela, Kopenhaga), jak i z obszarów równie marginalnych jak Polska, z ośrodków Europy Centralnej (Budapeszt) i Wschodniej (Ryga, Tallin). W istocie rzeczy warszawskie komentarze były bardziej entuzjastyczne w tonie w stosunku do sztuki nowo ukonstytuowanych państw środkowo-wschodnioeuropejskiego makroregionu niż do sztuki zachodniej, dobrze znanej z międzynarodowych przeglądów, zagranicznych pobytów, podróży, lektur i relacji recenzentów. Tyle, jeśli chodzi o temperaturę odczuć i natężenie emocji. We wszystkich przypadkach natomiast czytelne było dążenie do uchwycenia narodowych wyróżników prezentowanej sztuki, do uwypuklenia narodowej *differentia specifica*. Niektórzy krytycy poszukiwali wyrazu narodowej tożsamości (nad)gorliwie, inni odnosili się do kwestii sztuki narodowej z dystansem, wręcz sceptycznie, koncentrując się na analizowaniu poszczególnych dzieł sztuki bądź wskazując na swoistą adaptację ponadnarodowych trendów, takich jak neoklasycyzm, neorealizm czy koloryzm. Bankructwo

<sup>3</sup>Marian Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa sztuki włoskiej w Warszawie*, „Światowid” 1935, nr 3, s. 14.

<sup>4</sup>Jan Bajkowski, *Sztuka lotewska w Zachęcie*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 15, s. 11.

<sup>5</sup>Stanisław Brucz, *Niebo Italii odbite w Sekwanie. Współczesna sztuka italska w I.P.S.-ie*, „Express Poranny” 1935, nr 20, s. 5.

poniosła natomiast najważniejsza dla tradycjonalistycznego dyskursu teoretyczno-krytycznego kategoria „stylu narodowego”. Koncepcja zunifikowanych cech formalnych i koherentnych konwencji przedstawieniowych znamiennej dla sztuki danego kraju, traktowanych jako nośniki narodowych treści, rozpadała się przy wnikliwej analizie artystycznych zjawisk na konstatacje dotyczące wielu indywidualnych stylów bądź tendencji twórczych, nie dość szerokich i pojemnych, by uznać je za styl.

Narracja książki odnosi się do jednej z naczelnych tez badawczych Igora Golomstocka, mówiącej, iż totalitarne systemy polityczne generowały w sferze kultury określone struktury organizacyjne, w ramach których wtórnie, według apriorycznych założeń, rodził się nowy styl artystyczny<sup>6</sup>. *Artystyczna rekonkwista* dowodzi jednak, że stworzenie jednorodnego stylu, odpowiadającego wymogom dyktatorskiej władzy, czy to w III Rzeszy, czy w Związku Sowieckim, nie było zadaniem łatwym do zrealizowania<sup>7</sup>. Dążenie do osiągnięcia morfologicznej homogeniczności w sztuce, przy restrykcyjnie przestrzegającym zakresie ideologicznie poprawnych tematów, nie dawało w pełni satysfakcjonujących rezultatów; pojawiały się odstępstwa od administracyjnie narzuconych kanonów przedstawieniowych, a w totalitarnej megamaszynie – niekonsekwencje w ustanawianiu i egzekwowaniu estetycznych norm. Fiasko idei stylu narodowego było czytelne także w odbiorze sztuki państw o ustroju autorytarnym i demokratycznym. Krytyczna recepcja wystaw Łotwy, Estonii, Węgier, Austrii, Danii, Belgii, Francji czy Wielkiej Brytanii, dostarczała dowodów na kruchość czy też nierealizowalność tego konceptu w dziedzinie tak wrażliwej na twórczy indywidualizm jak sztuki plastyczne. Sztuka narodowa, rozumiana przez promotorów tradycjonalistycznych postaw, takich jak Margherita Sarfatti czy Tadeusz Pruszkowski, jako *summa* różnorodnych kreacji artystycznych powiązanych wspólną tradycją kulturową, wydawała się ideą bardziej racjonalną i możliwą do urzeczywistnienia.

Prócz wytrwałego poszukiwania artystycznych przejawów zmityzowanego „ducha narodu”, „geniusza rasy” i „plemiennego temperamentu”, zrodziły się w międzywojennych dekadach także tendencje transnarodowe, i to nie tylko w kręgach aspirującej do uniwersalizmu awangardy, ale także wśród twórców podejmujących dialog z przeszłością. Poczucie zakorzenienia w europejskiej kulturze, przekonanie o uprawnionym czerpaniu

---

<sup>6</sup> Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, tłum. Robert Chandler, London 1990, s. 216.

<sup>7</sup> W swym dyskursie Golomstock skoncentrował uwagę na formowaniu się repertuaru tematycznego w państwach totalitarnych, sugerując, że kwestie formalne zostały przez dyktatorskie władze odsunięte na dalszy plan. Badacz egzemplifikuje swoją tezę tematycznymi dyrektywami, które w latach 30. otrzymywali sowieccy, niemieccy i włoscy twórcy odpowiednio od Związku Sowieckich Artystów, Izby Sztuki w Rzeszy i Faszystowskiego Syndykatu (ibidem, s. 218).

wzorów z bogatego repozytorium dawnych stylów artystycznych, jakim były muzea i architektoniczne zabytki Starego Kontynentu, znalazło wyraz w sztuce takich twórców jak Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Eric Gill, Tadeusz Pruszkowski, Bolesław Cybis, Jeremi Kubicki, Wiktoria Goryńska czy Bruno Schulz, niezależnie od tego, czy byli sobie artystycznie bliscy, czy dalecy. Wyjściem z impasu sztuki narodowej i narodowego stylu, pojęć ściśle związanych z narodową samoidentyfikacją, wydawała się adaptacja idei tożsamości kulturowej, kategorii znacznie bardziej pojemnej, obejmującej spuściznę kultury łacińskiej i nordyckiej, wchłaniającej wielowarstwowe dziedzictwo zachodnioeuropejskiej sztuki. Taka taktyka była znamieną dla nowo powstałych krajów Europy Środkowo-Wschodniej, gdzie w latach 30. osłabła presja etnonacjonalizmu na rzecz donośnie wybrzmiewającego hasła europeizacji połączonej z godną reprezentacją własnej nacji.

O dekadę wcześniej, w latach 20., sztuka ludowa stanowiła zasadniczy układ odniesienia dla tradycjonalistów, którzy postrzegali folklor jako podstawowy kod tożsamości narodowej. W krajach takich jak Polska, Rumunia, Litwa, Łotwa i Estonia widziano wówczas konieczność wydobywania specyficznej esencji ukrytej w rodzimych mitach, rytuałach i symbolach, eksploracji właściwego poszczególnym narodom „etnosymbolicznego dziedzictwa”<sup>8</sup>. Wzmocnienie etnicznej wspólnoty, którą spajają język, historia, kultura i wierzenia, stanowiło zasadnicze wyzwanie dla tradycjonalistycznie zorientowanych ideologów, teoretyków i twórców. Stąd priorytetowe znaczenie przypisywane rodzimemu folklorowi postrzeganemu jako źródło narodowej regeneracji i witalności, co znakomicie egzemplifikował „etnograficzny tradycjonalizm” Łotyszy<sup>9</sup>, Litwinów czy Rumunów<sup>10</sup>. Z kolei we Francji lat 30. gloryfikacja wsi i jej realistyczne obrazowanie służyło podkreśleniu antynomii między prowincją, dowartościowaną jako enklawa narodowych wartości, nierozzerwalnie związana z ojczystą ziemią, a metropolią, traktowaną jako siedlisko kosmopolityzmu, emblemat nadmiernej industrializacji i technicyzacji współczesnego życia. Na Łowie i na Węgrzech, w Polsce i Estonii natomiast lata 30. przyniosły większe otwarcie na międzynarodowy kontekst kulturowy.

Zaproponowany w monografii sposób ramifikacji krytycznej refleksji i artystycznego materiału umożliwia rozszerzenie zakresu wiedzy na temat marginalizowanych na gruncie

---

<sup>8</sup>Anthony D. Smith, *Nationalism and Modernity*, w: Timothy O. Benson (red.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, kat. wyst., Los Angeles County Museum of Art; Martin-Gropius-Bau, Berlin; Kunsthaus, Munich, Los Angeles–Cambridge, Mass. 2002, s. 79.

<sup>9</sup>Stella Pelše, *History of Latvian Art History: Definitions of Art in the Context of the Prevailing Ideas of the Time 1900-1940*, Riga 2007.

<sup>10</sup>Erwin Kessler (red.), *Colours of the Avantgarde. Romanian art 1910-1950*, kat. wyst., Brukenthal National Museum – The Museum of History Sibiu, Bucharest 2007.

europejskiej historiografii sztuki nurtów tradycjonalistycznych, głównie różnych formuł neorealizmu, skoligaconych niekiedy z neoklasycyzmem bądź koloryzmem. *Artystyczna rekonkwista* uwidocznia całą gamę artystycznych postaw wpisujących się w etos tradycjonalizmu: od krytycyzmu wobec społeczno-politycznych i obyczajowych realiów poprzez aktualizację aktualizację wybranych elementów sztuki minionych epok i interpretację współczesności za pośrednictwem konwencji przedstawieniowych dawnych mistrzów, po stosowanie strategii pastiszu wobec artystycznych wzorów i autorefleksję nad naturą sztuki jako takiej. W narracji rozprawy wysuwa się na plan pierwszy mieniąca się wieloma odcieniami figuracja: obok idyllicznych obrazów neoklasycystów, zjadliwa groteska eksponentów Nowej Rzeczowości, piętnujących moralny upadek mieszczańsko-burżuazyjnego społeczeństwa, oraz poetyka magicznego realizmu, skupionego na skromnych wycinkach codzienności. Istotne jest też zagadnienie formowania się tradycjonalistycznych paradygmatów, które służyły apologii politycznej władzy, realizacji propagandowych i agitacyjnych celów w ramach totalitarnych i autorytarnych systemów. Wielokrotnie powtarzano diagnozę, że ceną za sukces w opresyjnym systemie politycznym jest moralna klęska. W świetle zawartych w książce rozważań można stwierdzić, że najczęściej była to także klęska artystyczna. Przeprowadzone analizy wskazują jednak, że retrospektywne tęsknoty europejskich neorealistów i neoklasycystów były przede wszystkim podporządkowane procesowi umacniania narodowej, etnicznej, religijnej, bądź szerzej – kulturowej tożsamości.

Nowy realizm był formułą bardzo pojemną – z jednej strony asymilował muzealne „klisze”, z drugiej zaś adaptował wybrane aspekty modernistycznej estetyki. *Artystyczna rekonkwista* uczytelnia podjętą przez tradycjonalistów próbę stworzenia takich idiomów sztuki figuratywnej, które spełniają postulat nowoczesności, a zarazem „żywią się” tradycją, są propagandowo nośne i sprzężone z bieżącym życiem społecznym, a zarazem pobudzają namysł nad istotą ludzkiej egzystencji. Rozprawa weryfikuje ponadto utrwalone w polskiej historii sztuki stereotypy i schematy interpretacyjne dotyczące koncepcji sztuki tematycznej, rozumianej jako antyteza awangardy. Pogłębia też refleksję nad interwencjonistyczną rolą państwa w dziedzinie kultury i nad procesem zawłaszczania sztuki przez instytucje kultury.

Oddana do rąk czytelników książka ma za zadanie przywrócić polskiemu neorealizmowi lat 20. i 30. należytą pozycję na rodzimej scenie artystycznej. Ujawniając nieznane/zapomniane relacje (oddziaływania, analogie i różnice) między artystycznymi działaniami, realizacjami i ich teoretycznym zapleczem, w kulturowych centrach i na peryferiach Starego Kontynentu, rozprawa ma na celu stymulację dyskusji na temat

geokulturowej specyfiki Polski jako komponentu Europy Środkowo-Wschodniej i rozszerzanie debaty na temat odrębności całego makroregionu. *Artystyczna rekonkwista* stanowi bowiem odpowiedź na wyzwanie, przed jakim stanęła Polska i pozostałe kraje Europy Środkowo-Wschodniej po 1989 r. – zbadania siły własnej tradycji, elastyczności jej granic i możliwości konwergencji z kulturą Zachodu bez utraty narodowej tożsamości, przy zachowaniu kulturowej odrębności i jednoczesnym poczuciu pełnej przynależności do wielkiej tradycji kulturowej Europy. Ukazanie idiosynkratycznego rysu polskich i środkowo-wschodnioeuropejskich koncepcji estetycznych, widzianych w kontekście mainstreamowych nurtów artystycznych międzywojennej Europy, jest szczególnie istotne w dobie integracji regionu z kulturowym obiegiem Starej Europy, zjednoczenia wciąż niepełnego w czasach odradzających się na kontynencie napięć politycznych, gdy dawny blok wschodni postrzegany jest często z zachodniej perspektywy jako bliski „inny”.

Namysł nad skomplikowaną mapą artystycznych powiązań zaistniałych w Europie międzywojennych dekad służy wtopieniu środkowo- i wschodnioeuropejskiego regionu w euroatlantyczny dyskurs historiograficzny, po to by rozszerzyć kanoniczne narracje o obszar silnie naznaczony skutkami dziewiętnastowiecznego imperializmu i doświadczeniami Wielkiej Wojny, prowadzącymi ostatecznie do urzeczywistnienia nadziei poszczególnych nacji na uzyskanie suwerennej państwowości. Monografia pokazuje rozmaite formuły neorealizmu transmitowane z Paryża, Rzymu, Mediolanu, Monachium i Berlina, zyskujące w Polsce, Austrii i Estonii, na Węgrzech i Łotwie narodowe/etniczne wyróżniki morfologiczne i tematyczną specyfikę; akcentuje idiosynkratyczne przeobrażenia, jakie następowały podczas transpozycji obcych wzorów, oraz rolę, jaką lokalna tradycja odegrała w kształtowaniu się tego wielowymiarowego nurtu na wschodnich obszarach kontynentu. *Artystyczna rekonkwista* nie aspiruje wprawdzie do wyczerpującej prezentacji tematyki tożsamościowych idiomów w sztuce lat 20. i 30., lecz ma za zadanie stymulować rewizję problematyki samoidentyfikacji narodowej<sup>11</sup>, dziś kluczowej ze względu na ułomność procesów globalizacyjnych i coraz silniejsze dążenia do uwypuklania lokalnej odrębności. Rozprawa dowodzi ponadto, że środkowoeuropejski makroregion, podobnie jak kraje basenu Morza Bałtyckiego, był przez promotorów sztuki rodzimej w II RP traktowany jako punkt odniesienia równie ważny w procesie umacniania narodowej tożsamości jak sztuka państw zachodnioeuropejskich, cieszących się wielowiekową tradycją kulturową.

Przedstawiając podjęty w sztuce międzywojennej dialog z dawnymi mistrzami,

---

<sup>11</sup> W dzisiejszym dyskursie kategoria pojęciowa tożsamości narodowej jest często zastępowana terminami takimi jak „narodowa marka” i „narodowe DNA”.

książka ta akcentuje zjawiska antycypujące znamienne dla dwudziestowiecznego postmodernizmu skłonność do mnożenia persyflaży, parafraz i pastiszów dzieł o ustalonej renomie. Wyjaśnia także fenomeny wyprzedzające charakterystyczną dla transawangardy tendencję do kulturowego eklektyzmu i synkretyzmu, wskazuje antenatów antymodernistycznej reakcji, uwypuklając krytycyzm wobec autoreferencyjności w sztuce – postawę, która antycypowała stanowisko Donalda Kuspita, rozczarowanego komercjalizacją i ideową pustką współczesnej awangardy, oraz refleksje Jeana Baudrillarda, piętnującego stan dekadencji i konceptualnego wyjałowienia dużych obszarów współczesnej kultury. Analiza wystawienniczych, kuratorskich i artystycznych strategii lat 20. i 30. wykazuje też pewne analogie do takich zjawisk jak indygenizacja i globalizacja, by użyć terminologii nauk społecznych, łagodzących dziś skutki dominacji zachodnich wzorców kulturowych i dowartościowujących lokalną tradycję<sup>12</sup>.

Dyskurs dotyczący tożsamościowych strategii i idiomów w sferze sztuki okresu międzywojennego wpisuje się więc nie tylko w historiograficzne narracje, ale także w bieżącą problematykę polityki historycznej, której konieczność jest żywo dyskutowana we współczesnym świecie – z jednej strony zglobalizowanym, z drugiej zaś doświadczającym nawrotu nacjonalizmów, religijnych fanatyzmów, walki o strefy wpływów politycznych, migracji milionów ludzi prześladowanych na tle rasowym, etnicznym i wyznaniowym. Różne aspekty batalii o narodową i kulturową samowiedzę, która toczyła się w państwach narodowych w latach 20. i 30., wraz z ich kreatywnymi i destrukcyjnymi aspektami, stanowią istotny punkt odniesienia dla stawianych dziś pytań o stan narodowej samoświadomości, przez jednych harmonijnie łączonej z postępującą globalizacją, przez innych przeciwstawianej kulturowej konsolidacji i homogenizacji w coraz bardziej rozszerzających się ramach geopolitycznych<sup>13</sup>. Namysł nad procesami samoidentyfikacji w sferze kultury międzywojennych dekad staje się tym samym integralną częścią rozważań nad cywilizacyjną kondycją współczesnego świata. *Artystyczna rekonkwista* to jedno z wielu ogniw w procesie restytucji pamięci kulturowej Polaka i Europejczyka.

---

<sup>12</sup>Ronald Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London 1992.

<sup>13</sup>Wśród najgłośniejszych publikacji ostatnich lat analizujących stan samoświadomości polskiego społeczeństwa należy wymienić takie książki jak: *Polactwo* Rafała Ziemkiewicza (2004), *Głowy hydry: o przewrotności współczesnego zła* Anny Pawełczyńskiej (2004), *Esej o duszy polskiej* (2008) Ryszarda Legutki, *Prześlona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej* Andrzeja Ledera (2014) i *Afazja polska* Przemysława Dakowicza (2015).

## Wybrana bibliografia\*

Bibliografia obejmuje wyłącznie pozycje książkowe o fundamentalnym znaczeniu dla podjętej w niniejszej monografii tematyki

Abelovský Ján, Bajcurová Katarina, *Výtvarná moderna slovenská. Maliarstvo a sochárstvo 1890-1949*, Bratislava 1997.

Adam Peter, *Art of the Third Reich*, New York 1992.

Affron Matthew, Antliff Mark (red.), *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, Princeton 1997.

Altshuler Bruce, *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History 1863-1959*, London 2008.

Andrási Gábor, Pataki Gábor, Szücs György, Zwickl András, *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*, Budapest 1999.

Antliff Mark, *Avant-garde Fascism: the Mobilization of Myth, Art and Culture in France 1909-1939*, Durham, NC 2007.

Bakoš Ján, *Discourses and Strategies: The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History & Related Discourses*, Frankfurt am Main 2013.

Baldacci Paolo, Cavallo Luigi, Muzio Giovanni, Pontiggia Elena, Quesada Mario, *L'Idée del Classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, kat. wyst., Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1992.

Baldacci Paolo, Schmied Wieland, *Betraying the Muse*, New York 1994.

Baldacci Paolo, *De Chirico (1888-1919). La metafisica*, Milano 1997.

Baldacci Paolo, *La revisita „Metafisica” e la ricerca su Giorgio de Chirico*, Milano 2006.

Baldacci Paolo, Vivarelli Pia, *Alberto Savinio*, kat. wyst., Fondazione Mazzotta, Milano 2002.

Behnken Klaus, Wagner Frank (red.), *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, kat. wyst. Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst im Kunstquartier Ackerstraße, Berlin 1987.

Belting Hans, *Max Beckman. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*, München 1984.

Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London–New York 1983.

Benson Timothy O. (red.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, kat. wyst., Los Angeles County Museum of Art; Martin-Gropius-Bau, Berlin; Kunsthau, Munich, Los Angeles–Cambridge, Mass. 2002.

Bertsch Christoph, Neuwirth Markus (red.), *Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwidchen 1918 und 1938*, Salzburg–Wien 1993.

Boehm Gottfried, Mosch Ulrich, Schmidt Katharina, *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935*, kat. wyst., Kunst-museum Basel, Basel 1996.

Bossaglia Rossana, *Il „Novecento italiano”. Storia, documenti, ikonografia*, Milano 1979.

Brandon Taylor, Will Wilfried van der (red.), *The Nazification of Art: Art, Design, Architecture and Film in the Third Reich*, Winchester 1990.



Braun Emily (red.), *Italian Art in the 20<sup>th</sup> Century. Painting and Sculpture 1900-1988*, kat. wyst., Royal Academy of Arts, London 1989.

Braun Emily, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascist Italy*, New York 2000.

Breuilly John, *Nationalism and the State*, Chicago 1985.

Briganti Giuliano, Coen Ester, *La pittura metafisica*, kat. wyst., Palazzo Grassi, Venezia, Vicenza 1979.

Brubaker Rogers, *Nationalism Reframed. Nationhood and the National Question in the New Europe*, Cambridge 1996.

Buderer Hans-Jürgen, Fath Manfred (red.), *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, kat. wyst., Kunsthalle Mannheim, München–New York 1994.

Bullivant Keith (red.), *Culture and Society in the Weimar Republic*, Manchester 1977.

Calvesi Maurizio, Coen Ester, Chiesa Giovanna Dalla, *La metafisica: Museo documentario*, kat. wyst., Palazzo Massari, Ferrara, Bologna 1981.

Calvesi Maurizio, *La metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà. Da Morandi a Savinio*, Milano 1982.

Charles Harrison, Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford UK–Cambridge USA 1999.

Chmielewska Agnieszka, *W służbie państwa społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.

Chojnowski Andrzej, *Koncepcja polityki narodowościowej rządów polskich w latach 1921-1939*, Wrocław 1979.

Clair Jean (red.), *Les années 1930. La fabrique de „l’Homme nouveau”*, kat. wyst., Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa 2008.

Clegg Elizabeth, *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, New Haven–London 2006.

Clinefelder Joan L., *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*, Oxford, UK 2005.

Cowling Elisabeth, Mundy Jennifer (red.), *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and The New Classicism 1910-1930*, kat. wyst., Tate Gallery, London 1990.

Crockett Dennis, *German Post-Expressionism: The Art of Great Disorder 1918-1924*, University Park, PA 1999.

Cuomo Glenn (red.), *National Socialist Cultural Policy*, New York 1995.

Dam Christensen Hans, Hjort Øystein, Jensen Niels Marup (red.), *Rethinking Art between the Wars: New Perspectives in Art History*, Copenhagen 2001.

Dawn Ades et al., *Art and Power: Europe under the Dictators 1930-45*, kat. wyst., Hayward Gallery, London 1995.

Derain André, Marquet Françoise, Pagé Suzanne, Llorens Tomas, *André Derain. Le peintre du „trouble modern”*, kat. wyst., Musée d’Art Moderne et de la Ville de Paris, Paris 1994.

Dyke James A. van, *Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919-45*, Ann Arbor, MI 2010.

Eberle Matthias, *World War I and the Weimar Artists. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, London–New Haven 1985.

- Eley Geoff, Suny Ronald Grigor (red.), *Becoming National: A Reader*, New York–Oxford 1996.
- Etlin Richard (red.), *Art, Culture, and Media under the Third Reich*, Chicago–London 2002.
- Facos Michelle, Hirsh Sharon L. (red.), *Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siecle Europe*, Cambridge–New York 2003.
- Facos Michelle, Maednick Thor (red.), *The Symbolist Roots of Modern Art*, London 2015.
- Fagiolo dell'Arco Maurizio (red.), *Realismo magic. Pittura e scultura in Italia 1910-1925*, kat. wyst., Galleria dello Scudo, Verona, Milano 1988.
- Falasca-Zamponi Simonetta, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley 1997.
- Fauchereau Serge (wstęp), *La Querelle du réalisme*, Paris 1987.
- Fer Briony, Batchelor David, Wood Paul, *Realism, Rationalism, Surrealism. Art Between the Wars*, New Haven–London 1993.
- Fluck Andreas, „Magischer Realismus” in der Malerei des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main–New York–Paris–Wien 1994.
- Fluck Andreas, *Der „magische Realismus” in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Münster 1990.
- Fossati Paolo, *Valori Plastici 1918-22*, Torino 1981.
- Fossati Paolo, *La „pittura metafisica”*, Torino 1988.
- Foster Hal, *Prosthetic Gods*, Cambridge, Mass. 2004.
- Frascina Francis, Harris Jonathan (red.), *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, London 1992.
- Gálig Zoltán (red.), *Az expresszionizmus után. Új tárgyiasság és új klasszicizmus a magyar művészetben*, kat. wyst., Szombathelyi Képtár, Budapest 1992.
- Gay Peter, *Weimar Culture. The Outsider as Insider*, London 1969.
- Gentile Emilio, *The Sacralization of Politics in Fascist Italy*, Cambridge, Mass. 1966.
- Gentile Emilio (red.), *Modernità totalitaria: Il fascismo italiano*, Rome 2008.
- Gola Jola, Sitkowska Maryla, Szewczyk Agnieszka (red.), *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1944*, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012.
- Golan Romy, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, New Haven–London 1995.
- Golomstock Igor, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republik of China*, New York 1990.
- Green Christopher, *Cubism and Its Enemies. Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven–London 1987.
- Groys Boris, *The Total Art of Stalinism, Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Oxford–Princeton, NJ 1992.
- Harris Jonathan, *Federal Art and National Culture: the Politics of Identity in New Deal America*, Cambridge 1995.
- Harrison Charles, *English Art and Modernism 1900-1939*, New Haven–London 1994.
- Herf Jeffrey, *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge–New York 1984.
- Hinz Berthold, *Art in the Third Reich*, New York 1979.

- Hnídková Vendula (red.): *Národní styl: kultura a politika*, Praha 2013.
- Hobsbawm Eric, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge 1990.
- Hobsbawm Eric, Terence Ranger (red.), *The Invention of Tradition*, Cambridge–New York 1983.
- Huener Jonathan, Nicosia Francis R. (red.), *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*, New York 2006.
- Husslein-Arco Agnes, Boeckl Matthias, Krejci Harald (red.), *Hagenbund: A European Network of Modernism, 1900 to 1938*, Wien 2014.
- Huyghe René., Rudel Jean, *L'Art et le monde moderne*, t. 2, Paris 1970.
- Jankevičiūtė Giedrė, *Dailė ir valstybė: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918-1940*, Kaunas 2003.
- Jankevičiūtė Giedrė, *Lietuvos grafika 1818-1940. Lithuanian Graphic Art in 1918-1940*, Vilnius 2008.
- Kaes Anton, Jay Martin, Dimendberg Edward (red.), *The Weimar Republic Sourcebook*, Berkeley–Los Angeles 1984.
- Kessler Erwin (red.), *Culorile Avangardei. Arta in România 1910-1950 / Colours of the Avantgarde. Romanian art 1910-1950*, kat. wyst., Brukenthal National Museum – The Museum of History Sibiu, București 2007.
- Kossowska Irena (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010.
- Kossowska Irena (red.), *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919-2014 / The Search for Cultural Identity in Central and Eastern Europe*, Toruń 2015.
- Lahoda Vojtěch (red.), *Local Strategies. International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918-1968*, Praha 2006.
- Lazzaro Claudia, Crum Roger (red.), *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Ithaca–London 2005.
- Les années trente en Europe. Le temps menaçant 1929-1939*, kat. wyst., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris 1997.
- Luba Iwona, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.
- Lucie-Smith Edward, *Art of the 1930s. The Age of Anxiety*, London 1985.
- Malpas James, *Realism*, London 1997.
- Mansbach Steven A., *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939*, Cambridge–New York 1999.
- Markowitz Gerald E., Park Madeleine, *New Deal for Art. The Government Projects of the 1930s with Examples from New York City State*, New York 1977.
- Markowski Michał Paweł, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- McKinzie Richard D., *The New Deal for Artists*, Princeton 1973.
- Melosh Barbara, *Engendering Culture*, Washington–London 1991.
- Merker Reinhard, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln 1983.

Michalski Sergiusz, *New Objectivity. Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933*, Köln 1994.

Monferini Augusta, *Carlo Carrà 1881-1966, catalogue della mostra*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Milano 1994

Mulevičiūtė Jolita, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918-1940*, Kaunas 2001.

Nochlin Linda, *Realism*, London–New York 1971.

Parkinson Zamora Lois, Wendy B. Faris (red.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, NC 1995.

Pelše Stella, *History of Latvian Art History: Definitions of Art in the Context of the Prevailing Ideas of the Time (1900-1940)*, Riga 2007.

Peters Olaf, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin 1998.

Peters Olaf (red.), *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*, kat. wyst., Neue Galerie, New York; Munich–London–New York 2014.

Petropoulos Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, NC 1996.

Petropoulos Jonathan, *The Faustian Bargain. The Art World of Nazi Germany*, London 2000.

Piwocki Ksawery, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.

Plumb Steve, *Neue Sachlichkeit 1918-1933: Unity and Diversity of an Art Movement*, Amsterdam 2006.

Pollakówna Joanna, Rudzińska Wanda M., *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982.

Pontiggia Elena (red.), *L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, kat. wyst., Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1992.

Prendeville Brendan, *Realism in 20th Century Painting*, London 2000.

Protić Miodrag B. (red.), *Jugoslovenska umetnost XX veka, 1929-1950: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost Nor-a, socijalistički realizam*, kat. wyst., Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969.

Reberski Ivanka, *Realisms of the Nineteen-Twenties in Croatian Painting: The Magical, the Classical, the Objective Realism, Neo-Classicism, New Reality, Objective Reality, Critical Realism*, Zagreb 1997.

Régnier Gérard (red.) *Les réalismes: entre révolution et réaction 1919-1939*, kat. wyst., Centre Georges Pompidou, Musée national d'art modern, Paris, Staatlichen Kunsthalle, Berlin, Paris 1981.

Rewald Sabine (red.), *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s*, kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, New Haven–London 2006.

Roszkowski Wojciech, *Najnowsza historia Polski, 1914-1945*, Warszawa 2003.

Rousová Hana, *Český neoklasicismus dvacátých let. Malba – kresba, 1-2*, Praha 1985/1989.

Shapiro David (red.), *Social Realism: Art as a Weapon*, New York 1973.

Schmied Wieland, *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933*, Hannover 1969.

Schmied Wieland, *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1989.

Schmied Wieland (red.), *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*, kat. wyst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2001.

Schröder Klaus Albrecht, *Neue Sachlichkeit. Österreich 1918-1938*, kat. wyst., Kunstforum Wien, Wien 1995.

Schulz-Hoffmann Carla (red.), *Mythos Italien-Wintermärchen Deutschland. Die Italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*, kat. wyst., Haus der Kunst, München 1988.

Silver Kenneth E., *Esprit de Corps: the Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, London–Princeton 1989.

Silver Kenneth E., *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale 1914-1925*, Paris 1991.

Silver Kenneth E. (red.), *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, kat. wyst., Solomon Guggenheim Museum, New York 2011.

Smith Anthony, *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, London–New York 1998.

Sternhell Zeev, *Ni Droite ni gauche: L'idéologie fasciste en France*, Paris 1983.

Stone Marla, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton 1998.

Storr Robert et al., *Modern Art Despite Modernism*, kat. wyst., Museum of Modern Art, New York 2000.

Szücs György, Zsákovics Ferenc, Zwickl András, *In the Land of Arcadia: István Szőnyi and his Circle 1918-1928 / Árkádia tájain: Szőnyi István és köre 1918-1928*: kat. wyst., Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2001.

Szacki Jerzy, *Tradycja*, Warszawa 2011.

Tempesti Fernando, *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976.

Vierhuff Hans Gotthard, *Die Neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie*, Köln 1980.

Vlasiu Ioana, *Anii '20 tradiția și pictura românească*, București 2000.

Willett John, *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period 1917-1933*, London 1978.

Willett John, *Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933*, München 1981.

Willett John, *The Weimar Years: a Culture Cut Short*, London 1984.

Wilcox Tim (red.), *The Pursuit of the Real. British Figurative Painting from Sickert to Bacon*, kat. wyst., Manchester City Art Galleries, London 1990.

Wistrich Robert S., *Ein Wochenende in München. Kunst, Propaganda und Terror im Dritten Reich*, Frankfurt/M, Leipzig 1996.

Zuschlag Christoph, „Entartete Kunst“. *Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland*, Worms 1995.