

DOROTA KOWNACKA-ROGULSKA
INSTYTUT SZTUKI PAN

WIELKI OKRES ODCHYLENIA. OBRAZ ŻYCIA ARTYSTYCZNEGO POWOJENNEJ POLSKI W ŚWIETLE ARTYKUŁÓW PRASOWYCH Z LAT 1918–1922

„Wielki okres odchylenia” w oryginalnym kontekście sięgał czasów rozkwitu impresjonizmu i dotyczył kolejnych lat zmagania z jego skutkami w sztuce, aż po rok 1922, w którym autor określenia, Stanisław Woźnicki, powołał je do istnienia. Warto przyjrzeć się temu okresowi przez pryzmat artykułów z lat 1918–1922, drukowanych w periodykach poświęconych sztuce, i dokonać próby zdefiniowania „odchyleń” w życiu artystycznym odradzającej się Polski, które miały wpływ na kształtowanie się powojennej rodzimej sztuki.

Echa dążeń do ustanowienia nowego porządku, towarzyszące temu nadzieje, a także przeżycia minionych czasów znajdowały ujście w powojennej prasie polskiej. Wachlarz tematów podejmowanych w artykułach był tak szeroki, że decydując się na analizę kilku zasadniczych myśli, które przewijały się stale w kolejnych numerach wielu tytułów, należy określić granice czasowe. Przyjmijmy zatem, że wiążące dla tych rozważań będą lata 1918–1922. O ile data początkowa jest oczywista i zbiega się z odzyskaniem przez Polskę niepodległości, o tyle data końcowa przyjęta została nieco sztucznie, ale można ją uzasadnić. Wiele czasopism poświęconych zagadnieniom plastycznym przestało istnieć około 1922 r. Jedne z nich jeszcze wznawiano, do innych nie powrócono już nigdy. Zapewne głównym tego powodem była pogarszająca się sytuacja finansowa odrodzonego państwa. Trzeba też pamiętać o zabójstwie pierwszego prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej – Gabriela Narutowicza – którego podczas otwarcia wystawy w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, 16 grudnia 1922 r., zastrzelił Eligiusz Niewiadomski, malarz, artysta, krytyk, pracownik Ministerstwa Kultury i Sztuki¹.

W latach 1918–1922 wychodziło wiele periodyków, które z różnych perspektyw omawiały powojenną rzeczywistość. Należały do nich krakowskie „Rzeczy Piękne” (1918–1919), „Formiści” (1919–1921)², „Zwrotnica” (1922–1923) i „Maski” (1918–1920). Z warszawskich czasopism na uwagę zasługują: „Nowa Sztuka”, wydawana w latach 1921–1922, która propagowała idee awangardowe i dążyła do zjednoczenia polskiej awangardy z europejską, „Pro Arte et Studio” (1916–1918), przekształcone później w „Pro Arte”, które ukazywało się do 1919 r., a także „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki” (1920–1921), „Światło”, wydawane od 1920 r., oraz „Ponowa”, ukazująca się w latach 1920–1922. Wśród analizowanych czasopism nie może zabraknąć poznańskiego „Zdroju”, wychodzącego w latach 1917–1922, i „Południa”, które ukazywało się w Wilnie w latach 1921–1922.

¹ D. Marciniak, *Ministerstwo Sztuki i Kultury Rzeczypospolitej Polskiej w latach 1918–1922*, „Rocznik Łódzki”, 63, 2015, s. 95. W 1919 r. ministrem sztuki i kultury był Zenon Przesmycki – Miriam, Eligiusz Niewiadomski był kierownikiem Wydziału II malarstwa rzeźby i sztuk zdobniczych.

² Czasopismo „Formiści” nie zostanie tu szerzej omówione. O grupie i czasopiśmie powstały wyczerpujące publikacje: M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015; P. Strożek, *Pismo „Formiści” i początki międzynarodowych kontaktów polskiej awangardy (1919–1921)*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXVIII, 2013, s. 71–87.

W pierwszym numerze „Ponowy” z 1921 r. padły ważne słowa: „Listopad 1918 stał się kamieniem węgielnym nowego życia polskiego”³. „Nowe życie polskie”, wyśnione w literaturze, osiągnęło też swoją aktualizację w prasie, zaczęło być powszednie, domagało się głosu, założeń, realnych planów realizacji. Wierzone, że normalność wróciła na stałe. Nic też dziwnego, że w tym okresie pojawiło się wiele nowych czasopism. Były też takie, które zaczęły ukazywać się ponownie po latach przerwy, inne przyjęły założenia programowe wcześniej wydawanych, nieukazujących się już czasopism, by pod nowym tytułem kontynuować zawartą w nich myśl. Niezależnie od momentu powstania czy długości istnienia periodyki, które wychodziły w latach 1918–1922, stanowią bardzo ciekawy ślad budzenia się świadomej polskości. Można by powiedzieć, że na swój sposób promowały „łagodną awangardę”, ale mając w pamięci hasłowo zasugerowany „wielki okres odchylenia”, należałoby się nad tym zastanowić. Awangarda zapowiada zmiany, promuje inność, a zmian było w życiu Polski nazbyt dużo, niewyobrażalnej inności również. To wojna była awangardowa, od awangardy powinno się więc stronić. Jedynie ciągłość historyczna pozwoliłaby „załatać” lata geopolitycznej, a i po części kulturalnej polskiej nieobecności w Europie. Theodor Adorno twierdził, że awangarda uczestniczy najgłębiej w dramatach naszych czasów. Polska dramatów przeszła wiele, potrzebowała prozy, w której sama pełniłaby funkcję narratora i narzucała bieg akcji.

NARODOWA IDEA ARTYSTYCZNA

Na łamach polskiej prasy dwudziestolecia międzywojennego formułowano manifesty i wytyczano kierunki, w których podążać powinna odrodzona ojczyzna. Pośród wielu dość podobnych esejów programowych ukazał się i ten w krakowskich „Rzeczach Pięknych” w 1918 r. autorstwa Stanisława K. Ostrowskiego *O potrzebie sztuki*. Autor odwoływał się do tradycji i czasów minionych. Dostrzegał konieczność odbudowy spuścizny narodowej jako fundamentu tożsamości. Cytował niemieckiego architekta i dyplomata Hermanna Muthesiusa:

Jest bowiem niesłychanie ważną rzeczą, aby się rozwinęła ogólna narodowa idea artystyczna, widomy znak narodowej kultury. Tylko kultura narodowa może kulturze epoki nadać takie samo piętno, jakie wycisnęły dawne style na kulturach narodowych dawnych czasów⁴.

Polak uzasadniał potrzebę tworzenia powojennej kultury polskiej, opierając się na refleksjach sformułowanych przez Niemca. Dla dzisiejszego odbiorcy, późnego świadka spustoszenia, jakie wywołała dodatkowo II wojna światowa, takie zestawienie jest pewnym paradoksem, których da się znaleźć znacznie więcej, bo proces wracania do standardów wolnego państwa był zmuszony, nierzadko trzeba było sięgać po obce rozwiązania, nie było bowiem warunków do wypracowania własnych.

Odrodzone państwo wykorzystywało doświadczenia minionych lat, które silniej, niż można by przypuszczać, wiązały je z kulturą i historią zaborców. Czas powojennych rozrachunków pod wieloma względami był dla Polski „wielkim okresem odchylenia”, ale jeśli był nim czas stopniowego oswojenia się z suwerennością, to jak należałoby opisać sytuację poprzedzającą ten stan bez perspektywy odzyskania wolności?

Przyglądając się dziejom Polski, można dojść do wniosku, że często pojawiał się „wielki okres odchylenia”. Taki los dotknął nie tylko Polskę, ale jednak nie każda państwowość narażona była na tak ciężką próbę. Okres stu dwudziestu trzech lat „odchylenia” od obecności na mapie, od suwerenności, wolności, praw obywatelskich, budowania tożsamości i dziedzictwa nie sprzyjał zachowaniu ciągłości rozwoju nie tylko struktur państwa, ale także kultury narodowej.

W POSZUKIWANIU SYNTEZY

Stanisław Woźnicki w artykule programowym, zatytułowanym *U progu syntezy*, zamieszczonym na łamach wileńskiego czasopisma „Południe” w 1922 r., użył sformułowania „wielki okres odchylenia”, które odnosiło się do trwającego od pół wieku poszukiwania środków wyrazu, dekonstrukcji minionych stylów i ich rozkładu na czynniki pierwsze, aż po temperament artysty. Jednak brak wiedzy i wspomnień, „impre-

³ „Ponowa”, 1921, nr 1, s. 3.

⁴ S.K. Ostrowski, *O potrzebie sztuki*, „Rzeczy Piękne”, 1, 1918, nr 2, s. 38.

sjonistyczny kult momentu” czy poleganie wyłącznie na odrębności osobistego odczuwania nie sprawdziły się. Autor zauważył, że po próbach zindywidualizowania wszelkich rozwiązań formalnych „znów budzi się w nas apollinińska tęsknota ku wielkim syntezom, od formy odczutej do formy przeżytej, opanowanej i mocno skonstruowanej”⁵. Odrzucał dionizyjskie radowanie się uczuciowym pojmowaniem sztuki, chciał znów stworzenia ram, programu, który nada kierunek dalszym dążeniom artystycznym, umożliwi osiągnięcie ciągłości rozwojowej. Wydaje się, że nie tylko sztuka wymagała retrospektywnego namysłu prostującego odbiór jej dziejów, a dzięki temu także jej przyszyłych dokonań, ale także życie, które powojenny człowiek na nowo pozyskał w wymiarze powtarzalnej codzienności znów niepodległego państwa.

Woźnicki postawił tezę, która z powodzeniem mogłaby stać się hasłem dla odradzającej się świadomości narodowej: „Po wielkim odchyleniu bieg życia artystycznego znów nas postawił w obliczu poszukiwań syntezy”⁶. Dostrzegał potrzebę syntezy sztuki i życia charakterystycznej dla europejskiego modernizmu. Zresztą nie tylko on. Tytus Czyżewski w „Zwrotnicy” w jednym ze swoich przewrotnych tekstów konstatował:

Zdobywanie w sztuce współczesnej – syntetycznej formy, jest jednak tak silne i instynktowne, że pod jego naciskiem przewracają się wszystkie pionki zastarzałego obskurantyzmu. I u nas w Polsce pod naciskiem garstki ludzi o dobrej woli, inicjatywie i talencie – pewna część słuchaczy i widzów poczyna przecierać sobie oczy i widzieć cały bałagan nierządu i niezgultwa kulturalno-artystycznego⁷.

Dążenia syntetyczne, według Czyżewskiego, leżały nie tylko po stronie sztuki i twórców, lecz także odbiorców i świadków. Zabójstwo polityczne dokonane w Zachęcie było niemal karykaturalnym osiągnięciem syntezy sztuki i życia, a nawet wykroczeniem poza jej szeroko nakreślone ramy. Synteza wydawała się ważnym kryterium oceny dzieł zarówno nowatorskich, jak i bardziej tradycyjnych. W czasopiśmie „Południe” znaleźć można liczne przykłady powoływania się na tendencje sprzyjające bądź niesprzyjające rozwojowi syntezy:

Niewątpliwie Formiści przeżyli Kubistów i Futurystów. Odziedziczyli po nich bunt przeciwko bezsilnej i nie twórczej sztuce impresjonistycznej. Przetrywają, bo oni to skrajnym wysiłkiem z chaosu wibrujących atomów wywołali kształt, jako swój cel najbliższy. Walcząc z bezpośrednim odtwarzaniem natury formiści dążą do twórczej syntezy drogą wysiłku konstrukcyjnego⁸.

Synteza ukazywana była jako element twórczy, oparty na konstrukcji. Miała sprzyjać osiągnięciu celów programowych innych niż odtworzenie widoku z natury, zaprzeczała zasadności istnienia bezproduktywnego impresjonizmu. Synteza pozwalała wypracować przemyślany kształt, który wyłaniał się z chaosu i zapowiadał nowy ład, zwiastował porządek formy.

Również w „Południu”, w rubrykach dotyczących wystaw, wśród omówień bieżących wydarzeń artystycznych znalazły się uwagi na temat cyklu *Wojna* Kazimierza Sichulskiego oraz studiów i notatek z wojny Fryderyka Pautscha. Rozważanym problemem była nie tyle malarska realizacja tematu, ile, jak to określono, „synteza przeżyć wojny”⁹, którą w ocenie redakcji udało się osiągnąć Sichulskiemu. W „Rzeczach Pięknych” zaś esej poświęcony rzeźbie Włodzimierza Koniecznego podsumowuje znów znamienne zdanie: „Szukał wyrazu syntezy”¹⁰. Synteza może być więc twórcza, pozyskiwana z wysiłkiem, może odnosić się do przeżyć, bądź wystarczy, by się jej poszukiwało, cokolwiek to znaczy.

POTRZEBA WALKI W CZASACH POKOJU

Stanisław Woźnicki zdawał sobie sprawę z istniejącej w Polsce ogromnej luki cywilizacyjnej, która musi być zniwelowana, dlatego doceniając zjawisko syntezy w sztuce, jednocześnie pisał trochę w starym duchu:

⁵ S. Woźnicki, *U progu syntezy*, „Południe”, 1922, z. 2, s. 3.

⁶ *Ibidem*.

⁷ T. Czyżewski, *Monsalwat czy lupanar*, „Zwrotnica”, 1922, nr 2, s. 22.

⁸ J. Oryńczyna, *Wystawa formistów*, „Południe”, 1922, z. 3, s. 54. Brat autorki, Jerzy Jankowski, występujący pod pseudonimem Jerzy Szum bądź Yeży Yankowski, był jednym z pionierów polskiej poezji futurystycznej. W 1920 r. opublikował poemat futurystyczny *Tram wpopszek ulicy. Skruty prozy i poemy*.

⁹ „Południe”, 1922, z. 3, s. 63.

¹⁰ A. Dobrodzicki, *Bez mogiły*, „Rzeczy Piękne”, 1, 1918, nr 2, s. 22.

Jakież dziedzictwo techniki i wiedzy artystycznej przekazał nam ów wielki okres odchylenia i w jaki więc zasób umiejętności uzbrojeni możemy dążyć naprzód we współczesnej o styl walce?¹¹

W tych pytaniach zawiera się niemal całe spektrum lęków społeczeństwa. Z jednej strony zjawisk artystycznych nie można wprost przykładać do zmian gospodarczych, z drugiej strony nie sposób tego aspektu zupełnie pominąć. Poszukiwanie syntezy, do jakiego nawołuje Woźnicki, ma wydźwięk artystyczny, ale także ogólnospołeczny. Popękane cywilizacyjnie i kulturowo obszary rozbitej Polski, czasowo wchłonięte przez mocarstwa ościenne, były narażone na zupełny paraliż, spowodowany celowym blokowaniem rozwoju artystycznego, bądź silnie zdominowane przez wpływy zaborców. Autor wspomnianego artykułu, choć przyszło mu pisać już w wolnej Polsce, posługiwał się poetyką charakterystyczną dla czasów dopiero co minionych, pisał o uzbrojeniu i walce. Nie zakładał, że przejście do komfortu czasu pokoju będzie płynne, raczej sugerował konieczność wywalczenia sobie pożądanej jakości, by była jak najwyższa, a nie jedynie zadowalająca. Wypowiedziana potrzeba burzenia jeszcze niewprowadzonego ładu wykazuje też cechy awangardy, która w prostym pojmowaniu tego pojęcia odpowiedzialna była także za bunt wobec zastanej rzeczywistości. W przypadku Polski problem polegał na tym, że rzeczywistość trzeba było najpierw na nowo przywołać.

Poetykę walki w dobie pokoju zastosował także Tadeusz Peiper, pisząc w 1922 r. w artykule programowym krakowskiego czasopisma „Zwrotnica”, zatytułowanym *Punkt wyjścia*:

Dopiero wojna poniosła człowieka na drogi, na których miał się spotkać z duszą wieku i iść za nią: Widziana z wysokich wież przyszłości, wojna którą mamy poza sobą, była doniosłym wypadkiem także w dziedzinie uprawy ducha. Niszczyła? Niszczyła. Ale każde jej niszczenie poprzedzone było gigantycznym aktem twórczym. Każda strata, przez nią wyrządzona, pochodziła z czynu, który był nabytkiem. Jej straszne maszyny śmierci były obietnicą przyszłych potężnych maszyn życia. Niszczyła twory cywilizacji środkami wyższej cywilizacji. [...] Walcząc z wrogiem, walczone równocześnie z dziedzictwem¹².

W obu przypadkach walka oznaczała postęp, choć wymagała wysiłku i destrukcji panującego wcześniej porządku. Znamienna wydaje się pozycja, z której można dostrzec niemal dobroczynne działanie wojny. Peiper pisze o stanie w zasadzie niemożliwym, by z wysokich wież przyszłości patrzeć na wojnę, którą mamy poza sobą. Poetyką wieży posługiwano się również dla scharakteryzowania miejsca, jakie w nowym społeczeństwie zajmowali przedstawiciele starszego pokolenia, choćby na przykład Jan Lorentowicz i Zenon Przesmycki:

Mimo opinii o zamknięciu się we własnych „wieżach z kości słoniowej” byli baczni obserwatorami zmian. Nie oznaczało to ich akceptacji, o co nie można czynić zarzutów osobom ukształtowanym w zaborowej rzeczywistości i postyczniowych realiach kultury polskiej. Nadal wyczuleni byli na to, o co batalię prowadzili niezmiennie od pół wieku – na piękno, arcyzm i prawdziwą sztukę¹³.

Problemem pozostaje wciąż teraźniejszość, która mija bez oddźwięku między tym, co było, i tym, co będzie. Gigantyczny akt twórczy pomniejszony o doświadczenie wojny jest aktem na poziomie przetrwania. Mimo chęci bilans zysków wobec strat wojennych nie może być dodatni, nawet jeśli wyobrażalne byłyby korzyści, to długo jeszcze nieuświadomione pozostaną wszystkie straty. Dziedzictwem są też strażnicy dawnego porządku, którzy stopniowo przechodzą w stan spoczynku, zadowolając się rolą obserwatora.

WIEDŃ CENTRUM EPOKI MINIONEJ I PRZYSZŁEJ

Rejony Polski, nierówno dotknięte opresją obcego panowania, wymagały różnych starań rekonstruujących. „Najlepiej” na uwikłaniu w dzieje obcego państwa wyszła Galicja i Kraków:

Tylko pod zaborem austriackim było pod tym względem nieco lepiej. Tam też artyści, którzy nie chcieli jechać do Petersburga kształcili się i tworzyli. Tam tworzył Grottger, Matejko i cała plejada świetnych późniejszych artystów¹⁴.

¹¹ *Ibidem*.

¹² T. Peiper, *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica”, 1922, nr 1, s. 3.

¹³ G.P. Bąbiak, *Wstęp*, [w:] *Ludzie osobni polskiej kultury, Korespondencja Jana Lenartowicza i Zenona Przesmyckiego-Miriama z lat 1899–1938*, oprac. G.P. Bąbiak, Warszawa 2014, s. 10.

¹⁴ „Światło”, 1, 1920, z. 1, s. 4.

To właśnie tam po zjednoczeniu Polski powstało wiele czasopism opiniotwórczych o profilu artystycznym. Po zakończeniu I wojny światowej sytuacja poszczególnych państw europejskich diametralnie się zmieniła. Z jednej strony odradzała się Polska i polskość, z drugiej strony, co paradoksalne w obliczu wspólnej historii ostatnich lat, monarchia austro-węgierska traciła swą pozycję i z agresora zmieniła się w ofiarę, gdy Austria w 1938 r. została przymusowo przyłączona do III Rzeszy. Silny do tej pory Wiedeń¹⁵, przedkładający tradycje i ciągłość historii i dziedzictwa kulturowego nad nowoczesne prądy i przetaczający się przez Europę ruch awangardowy, stracił swą niezależność i pozycję. Pamięć o jego minionej świetności jednak pozostała. Wydawać by się mogło, że nastroj i potencjał Wiednia, zatopionego w pamięci o przeszłości, został zniszczony przez nowy powojenny porządek. A jednak to krzewione w Wiedniu u schyłku wieku wartości związane z tożsamością narodową i ogromną rolą rodzimej twórczości przetransponowane zostały na grunt polski, by korzystając z doświadczeń „ościennego” ekspansjonisty, stworzyć model państwa szczycącego się swą przeszłością i budującego przyszłość, która ostatecznie scali losy całego narodu. Wiedeń Sobieskiego, Wiedeń, który nie poddał się dekadencji schyłku wieków, Wiedeń bliski z powodu poddańczej zależności Polski i daleki z powodu sprawowania narzuconej władzy nad Polakami stał się wzorcowy dla odradzającej się polskości. Oczywiście wykorzystywanie praktyk wiedeńskich na gruncie polskim odbywało się intuicyjnie, nie zaś deklaratywnie, a podobieństwa, jakie można dostrzec w tych dwóch modelach kształtowania świadomości narodowej, zauważalne są dopiero z perspektywy czasu i dotyczą bardziej skutków niż metod działania. O ile Polska budziła się ze snu i chciwie chłonęła nowości, które nie zawsze znajdowały dla siebie pole do rozwoju, o tyle Wiedeń, pozornie obojętny i zawsze wielki, trwał na staży starego porządku. Okazuje się jednak, że nowoczesność polska była bardziej historyczna niż postępową, a „stary porządek” Wiednia utrzymywał się dzięki nowoczesności i był zupełnie nową jakością w dziejach znękanej Polski.

ŁAGODNA AWANGARDA

Dla Polski zakończenie I wojny światowej oznaczało nie tylko konieczność poradzenia sobie z traumą kataklizmu, redefiniowaniem pojęć i rzeczy, które po wojnie przestały istnieć w znajomym wcześniej kształcie, ale też wiązało się z czymś wyjątkowym, mimo strat w ludziach, mimo spustoszenia psychicznego, kulturowego i cywilizacyjnego, jakich dokonała wojna. Polska po raz pierwszy od ponad stu lat, wraz z postępującym ogólnoeuropejskim dążeniem do dekonstrukcji zastanej rzeczywistości, zyskała sposobność rekonstrukcji narodowego ducha, własnej historii i tożsamości narodowej. Na stronach „Ponowy”, jednego z warszawskich czasopism wolnej Polski, w artykule z 1921 r. czytamy: „Od lat dwustu może raz pierwszy Polak ma prawo wreszcie przypomnieć sobie, że jest człowiekiem, że obchodzi go wszystko, co ludzkie i boskie”¹⁶. Polak ma możliwość rozgościć się w wolności. I nie chodziło już tylko o nerwową wolność zewnętrzną, zachowanie jej błahych pozorów, nie o elementarne wyswobodzenie się z więzów nałożonych przez obce mocarstwa, ale o luksus wolnej myśli, o definiowanie się na poziomie wyższym niż podstawowy, o przejście w głęboki rejon refleksji ducha, a nie tylko powierzchownej sytuacji ciała.

Wobec wyrastających awangard na Zachodzie i Wschodzie, mimo prób przetransponowania ich postulatów na grunt polski, mamy po 1918 r. do czynienia z wybuchem historyzmu, zarówno tego, który moglibyśmy nazwać wstecznym, jak i tego postępowego, który ocierał się o działanie awangardy. Spragniony własnej historii naród polski sięgał po ważny dla swej kultury dorobek. Na początek podjęto próbę uporządkowania faktów historycznych, co pozwoliłoby na doprowadzenie do odzyskania nie tyle niepodległości, bo to już nastąpiło, ile równowagi i ciągłości w dziejach. Peter Bürger w swoje rozważania o awangardzie wprowadził pojęcie historycznych prądów awangardowych¹⁷, które podlegają innej ocenie niż nastawiona na bieżące zmiany awangarda. Myślenie z jednej strony nowoczesne, popierające ruch awangardowy i ideę sztuki niewykłanej, z drugiej strony patriotyczne, stawiające cele sztuce i okre-

¹⁵ Wiedeń sprzed wybuchu I wojny światowej do dziś fascynuje polskich autorów. Piotr Szarota w książce *Wiedeń 1913* (Gdańsk 2013) uczynił z tego miasta centrum Europy, gdzie ścierały się idee stare i nowe. Jest to zarazem próba zatrzymania odchodzącego porządku i sięgnięcia do źródeł trwałej nowoczesności. Fascynację Wiedniem przełomu XIX i XX w. prezentuje też zbiór esejów *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku* Ewy Kuryluk (wyd. 1 Kraków 1974, wyd. 2. zm. Warszawa 1999), w których Wiedeń stanowi kulturalne centrum Europy.

¹⁶ „Ponowa”, 1921, nr 1, s. 5.

¹⁷ P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006, s. 80.

ślające jej miejsce w społeczeństwie, nie pozwala jednoznacznie ocenić awangardowości sztuki polskiej. Wypracowanie opinii na ten temat utrudnia dodatkowo literatura narosła wokół zagadnienia awangardy europejskiej, pochodząca z różnych okresów i bardziej bądź mniej wpisująca się w historyczne postrzeganie awangardy. Artykuły prasowe komentujące bieżące wydarzenia artystyczne tamtego czasu pozwalają na zetknięcie się z materiałem źródłowym, który zadziwia różnorodnością, ale także konsekwencją myśli.

KULTURA WIDZIANA PRZEZ PRYZMAT BRAKU

Przyglądając się profilowi analizowanych tu periodyków, należałoby je odpowiednio pogrupować. Podział zgodny z lokalizacją byłby dopuszczalny, gdyby za punkt wyjścia przyjąć to, co łączy te czasopisma, nie to, co je dzieli. Z jednej strony spaja je czas, w którym się ukazywały, ale mimo programowych dążeń do głoszenia tez postępowych lub zachowawczych nie były ani nad miarę postępowe, ani zbyt zachowawcze. Z drugiej strony rozdźwięk między deklarowanymi postulatami a realizacją programową jest dowodem na to, że teoria i praktyka nie zawsze się spotykają. Nie chodzi tu jednak o wypunktowanie rozbieżności czy wytknięcie braku konsekwencji. Niemoc wprowadzenia w życie danych tez jest świadectwem minionego czasu, który chyba trafnie scharakteryzował w 1923 r. Bruno Jasiński:

Przed na wskroś romantyczną psychiką polską wyrosło całe morze nowych przedmiotowych form cywilizacji w wytwarzaniu których nie brała bezpośredniego czynnego udziału. Z formami tymi zaczynała ona wchodzić w pewien stosunek¹⁸.

Wzmiankowane czasopisma mogą stanowić dowód owego nawiązywania relacji z nowymi formami, obojętnie na jakim gruncie i z jakimi hasłami ideologicznymi na sztandarze. To, co jest wspólne w zasadzie dla wszystkich periodyków tego czasu, to postrzeganie kultury przez pryzmat braku. Wielu piszących nie kryło zniecierpliwienia brakiem prawdziwej, głęboko odczutej i indywidualnej sztuki polskiej. Wiele wystaw oceniano surowo, bo pokazywano na nich sztukę słabą warsztatowo, bezideową. Świadomość braków sięgała nie tylko samych dzieł, ale też kadry, zarówno wykładowców uniwersyteckich, jak i profesorów sztuk pięknych, którzy mogliby po długiej przerwie kształcić przyszłych rodzimych artystów. Akademy i monachijscy wykształceni zagranicą dostarczali produktu w postaci obrazów i rzeźb, ale chodziło także o wypracowanie nowych tradycji lokalnych. Literaci piszący o sztuce dostrzegali konieczność nie tylko wychowania nowych artystów, ale też nowych krytyków, by wraz ze wzrostem kultury wizualnej podnieść kulturę i precyzję słowa. Duch polski nie pozwalał na proste przyswojenie napływających idei, kazał się im przyglądać. Ta bierna z pozoru postawa wydaje się dzisiaj nad wyraz roztropna.

WAWEL

Nowoczesne myślenie polskie, poza referowaniem nowinek ze świata sztuki, zwróciło się ku obiektom kluczowym dla świadomości narodowej, stąd pierwszy numer krakowskich „Rzeczy Pięknych” z 1918 r. rozpoczyna artykuł Adolfa Szyszko-Bohusza¹⁹, w którym autor roztrząsa kwestie rekonstrukcji wnętrz wawelskich²⁰. Perspektywa renowacji Wawelu zmuszała do wypracowania spójnego stanowiska wobec podejmowanych na masową skalę działań naprawczych, mających na celu dźwignięcie kultury polskiej i jej dorobku z powojennej ruiny. Z jednej strony pojawiały się opinie postulujące zarzucenie rozwiązań historycznych i rezygnację z wierności wobec epoki, w której dane dzieło powstało, bo powtarzanie dawnych schematów w innym momencie dziejowym byłoby jednak zakłamanie historii. Z drugiej strony głos rozsądku przemówił za tym, że zupełnie nowoczesne potraktowanie wiekowych wnętrz zaprzepściłoby szansę dialogu dziejowego. Trzeba zatem postępować według zasad mistrzostwa artystycznego, by najwyższym poziomem rzemieślniczym oddać wartość danego obiektu dla dziedzictwa Polski, na miarę czasów,

¹⁸ B. Jasiński, *Futuryzm polski (Bilans)*, „Zwrotnica”, 1923, nr 6, s. 182.

¹⁹ „Rzeczy Piękne”, 1, 1918, nr 1, s. 1–6.

²⁰ Szersze spektrum problemów rekonstrukcji wnętrz wawelskich szczegółowo opisał J. Czubiński w artykule: *Wawelski spór Stanisława Tomkowicza z Adolfem Szyszko-Bohuszem*, „Wiadomości Konserwatorskie”, 2013, nr 36, s. 38–45 (wersja online).

w których prace konserwatorskie są podejmowane. O Wawelu w 1919 r. pisał także na łamach „Masek” Stanisław Tomkowicz, który przypominał, że miejsce to jest streszczeniem dziejów Polski²¹. Zastanawiał się równocześnie nad jego przyszłością po latach zarządzania przez monarchię austro-węgierską. Autor poświęcił uwagę innemu jeszcze aspektowi nie tylko duchowego, ale i materialnego dziedziczenia dóbr kultury. Mimo zmian politycznych i ustrojowych istnieją pomniki kultury, które, nawet jeśli pozbawione będą swojej pierwotnej funkcji, muszą być należycie utrzymane i nie jest to już kwestia honoru, lecz czystej ekonomii. Wydaje się, że ideowe mówienie o reliktach przeszłości wymaga komentarza o zabarwieniu praktycznym. Walka o wolność od ograniczeń zewnętrznych skończyła się, ale pozostało wiele pracy, a i zobowiązań, które naród polski „odzyskał”, by na nowo ułożyć relacje wewnątrz kraju. Wawel był dobrym tematem, by rozpocząć debatę dotyczącą nowej polskości.

Potwierdzenia słuszności takiego stanowiska szukać można w wielu wypowiedziach w prasie. W „Nowym Przeglądzie Literatury i Sztuki” z 1920 r.²² Stanisław Ossowski zwracał uwagę na aspekt budowania przyszłości na przeszłości:

Albowiem twórczość musi wynikać z wglębnienia się całą siłą umysłu i serca w przeszłość. [...] Biada narodom, które z przeszłością swoją chcą zerwać: celu nie osiągną, a w walce o majaki uludne wypaczą twórcze siły, przetną arterie niosące soki żywotne. Chcąc wyzwolić się spod wpływu przeszłości, pęta powszedniego żywota narzucają sobie na ręce²³.

I dalej:

Prawdziwie wolny człowiek przeszłość i przyszłość w sobie czuje, lecz ani jednej, ani drugiej nie zaprzeda swojego ducha²⁴.

Okazało się, że największym problemem ówczesnego Polaka była współczesność, która stanowiłaby pomost między tym, co było, a tym, co będzie. Wydawała się ciągle zaliczką na poczet wolnego jutra, ale i „dzisiaj” było wolne, a wybory artystyczne nie mogły czekać. Należało budować z przekonaniem i wprawą, poza panującymi modami i hasłami awangardy. Do tego potrzeba było światłych ludzi, których brakowało, bo nie było szans na zdobycie odpowiedniego wykształcenia w zniewolonej Polsce.

Pamięć o Wawelu miała wprowadzić równowagę w myśleniu o tym, co minione, i o tym, co nadzieje. Zdaniem redakcji „Południa” jedynie należyte zrozumienie roli tego szczególnego miejsca pozwoli na wybór właściwej drogi:

Wierzmy, że musi się skończyć dzisiejsze w sztuce bezkrólewie, że w oczach naszych odbywające się szukanie po omacku nowych szlaków lub też zamykanie się w odosobnionych celach i nabożeństwa w ciasnych kapliczkach nie zaspokoją tęsknoty dusz twórczych, że rodzi się już pragnienie zespolenia i zjednoczenia wszystkich rozbieżnych dotychczas kierunków, aby na różnych drogach osiągnięte zdobycze artystyczne stały się głębią plenną, z której wykwitnie sztuka ojczysta w renesansowej pełni i bogactwie²⁵.

Wawel był potrzebny nie tylko jako bastion monarszego porządku, który niwelował bezkrólewie, ale także jako świadek licznych epok i stylów, w tym renesansu, świetności i rozkwitu polskości, również w sferze humanizmu. W jednym z artykułów „Południa” można przeczytać znamienne słowa:

Nie dane jest nam żyć w czasach Odrodzenia. Nie złożyły się jeszcze na to głębsze przyczyny historyczne, ani dojrzała Idea zespalająca. Wierzmy jednak, że odrodzenie przyjsć musi, że już się zbliża, obowiązkiem więc naszym założone przez wieki podwaliny z gruzu oczyścić, wzmocnić, ażeby nasza architektura przyszłości wznieść się na nich mogła²⁶.

²¹ Zob. S. Tomkowicz, *Państwo polskie i Wawel*, „Maski”, 2, 1919, z. 2, s. 18.

²² S. Ossowski, *O przeszłości*, „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki”, 1, 1920, t. 1, nr 2, s. 258–259.

²³ *Ibidem*, s. 258.

²⁴ *Ibidem*, s. 258–259.

²⁵ „Południe” [Od redakcji], 1921, z. 1, s. 3.

²⁶ P. Wędziagolski, *Hasła współczesnej architektury*, „Południe”, 1922, z. 4, s. 6.

Nieco dalej znów padają słowa nawiązujące do renesansu:

Naród nasz pełen jest sił niewyzyskanych, co muszą wybuchnąć płomieniem wielkiej odrodzonej sztuki. Może to jednak wypływać tylko z zasad i ducha wielkich epok Rzymu i Odrodzenia włoskiego²⁷.

POWSZECHNA ODBUDOWA

Wawel konstituował stanowisko wobec minionych czasów monarchii i nieznanych czasów przyszłych. Obok niego stałe miejsce w namyśle nad nową Polską zajmowała też kwestia odbudowy ducha polskości i ściśle z tym związana działalność konserwatora generalnego i poszczególnych konserwatorów miejskich, którzy na ziemiach pozaborowych musieli ocenić charakter zniszczeń i naleciałości zewnętrznej kultury, zaplanować odbudowę, zachowując tego ducha. Chodziło zatem o ingerencję w losy architektury monumentalnej oraz roztoczenie opieki nad odbudową miast²⁸. Tadeusz Szydłowski dowodził w „Rzeczach Pięknych”, jak ważne są zabytki:

Monumenty przeszłości są bowiem jasnymi świadectwami starodawności, wysokiego poziomu i dostojęstwa naszej kultury, mówią dobitnie o bujnym niegdyś życiu naszego narodu, o jego wielkiej żywotności i sile. W nich są zawarte zarazem zadatki na przyszłość, jako w źródłach swojskiego charakteru i w podstawach dalszego rozwoju kultury rodzimej i oryginalnej²⁹.

Był to także czas odzyskania z dawnej Rosji carskiej dziedzictwa stanisławowskiego, dzięki czemu warszawiacy znów mogli podziwiać dzieła Canaletta, które wróciły do stolicy. W „Południu” Zygmunt Mocarski opisał specyfikę zbioru, który usiłowali odzyskać polscy delegaci³⁰. W jego skład wchodziło wiele dokumentów, obrazów, sztychów i manuskryptów wywiezionych do Rosji przed ponad stu pięćdziesięciu laty.

Poza Wawelem doceniony został też Zamek Królewski w Warszawie. Bernardo Belotto doczekał się wystawy. Jego prace stały się cennym i aktualnym źródłem wiedzy o Warszawie epoki stanisławowskiej³¹.

SZTUKA LUDOWA

Kolejnymi, często powtarzającymi się zagadnieniami, które na łamach prasy znalazły szczegółowe omówienie, były nowe i stare kierunki w malarstwie. O ile ekspresjonizm pojmowano głównie jako skuteczny oręż przeciwko impresjonizmowi, a futurizm jako prąd o jeszcze nierozpoznanej sile, o tyle kubizm z jednej strony niósł ze sobą nadzieję na konstruowanie upragnionej rzeczywistości, z drugiej strony wydawał się najmniej jałowy i szkodliwy spośród innych awangardowych ruchów i jako taki traktowany był jako mniejsze zło. Gwarantował przyjęcie nowoczesności bez strat w pielęgnowaniu tradycji. O ile Wawel był bezsprzecznym dobrem i stał na straży starego porządku, a jedynie sposoby dbania o jego świetność budziły emocje, o tyle kubizmowi, który pozwalał kontrolować ruchy awangardy, nie szczędzono uwag zwłaszcza w konfrontacji z dźwigającą się sztuką ludową.

W drugim numerze „Południa” Janina Jankowska o Skoczylasie, Stryjeńskiej i stylu zakopiańskim napisała z pewną ulgą:

Ich „maniera” przetrawiona w ogniu ich dusz i strawiona przez tradycję proponuje coś, co nosi już znamiona stylu³².

Potrzeba nieprzypadkowej sztuki rodzimej, wykazującej walory artystyczne, była dojmująca. Autorka artykułu o kondycji sztuki ludowej w Polsce nie ceniła wpływów nowoczesności:

²⁷ *Ibidem*, s. 8.

²⁸ Zob. W.E., *Kronika artystyczna. Działalność urzędu konserwatorskiego województwa poleskiego i nowogródzkiego*, „Południe”, 1922, z. 4, s. 54.

²⁹ T. Szydłowski, *Stan naszych zabytków*, „Rzeczy Piękne”, 1, 1918, nr 2, s. 13.

³⁰ Zob. Z. Mocarski, *Moskwa*, „Południe”, 1922, z. 4, s. 60–61.

³¹ W., *Kronika artystyczna. Widoki Warszawy Bernarda Belotto (Canaletto)*, „Południe”, 1922, z. 4, s. 58.

³² J. Jankowska [Oryźyna], *Pawia krasa*, „Południe”, 1921, z. 2, s. 12.

Znużona rozgardiaszem kubizmów i futuryzmów, oraz kalejdoskopicznym ścieraniem się indywidualizmów, Europa po dawnym tęskni do stylu. Wraca ciągle do ostatnich kręgów kultury estetycznej XIX wieku, który w pogodni za stylami wieków ubiegłych zaprzepaścił swój własny styl³³.

Z jednej strony mamy tu do czynienia z nowoczesnymi kierunkami, z drugiej – ze staromodną potrzebą stylu, który tracił z powodu nowości. Sztuka ludowa w tym kontekście, nie prymitywna, uproszczona, lecz świadomie wykorzystująca rodzime tradycje, wydawała się sztuką wysoką:

Ciągłość tradycji i twórczość zbiorowa to są cechy zasadnicze sztuki ludowej, które ją zbliżają do stylu. Może tu właśnie tkwi jej siła, która przyciąga indywidualistów, stylu poszukujących. Zbiorowość i tradycja – jako antyteza rozpasania indywidualizmu. A może jako echo ostatnich haseł społecznych?³⁴

W myśli „awangardowej” pojawiła się już heglowska potrzeba syntezy, tutaj mamy do czynienia z antytezą wobec indywidualizmu. Wydaje się, że największy problem stanowiło postawienie tezy.

MAŁO AWANGARDOWI

Choć kwestie podstawowe, jak zgadzała się większość redakcji różnych czasopism, były już ustalone, a kierunek – „naprzód” został równie zgodnie wytyczony, to niezadowolenie z realizacji prostego kursu było odczuwalne. Redakcja „Południa” z ulgą przyjęła nowy stan rzeczy:

Nie ciąży już na nas najstraszliwszy bo wewnętrzny przymus poświęcania wszystkich sił jednej sprawie – zdobywaniu wolności dla Ojczyzny. Mamy Ją dziś – Niepodległą. A więc z niczego nie potrzebujemy abdykować, niczego się wyrzekać. [...] Tym większa nasza odpowiedzialność, tym owocniejszą winna być praca. Sercem zrośnięci z braterską i wzniosłą sztuką lat minionych bierzemy z niej nieśmiertelny, jedyny na świecie żar, potężne, buntownicze tchnienie. Wiernie przechowując w pamięci jej przykazania, wielkim tradycjom powolni, sami wszelako idziemy naprzód³⁵.

Powyższe słowa pozwalają czytelnikowi uświadomić sobie dwie ważne kwestie. Poza zachowaniem tradycji w pamięci i niespiesznym sięganiem do niej, jasne staje się, że pokolenie, które ma tworzyć nową kulturę, nie jest jednorodne, a proces wskrzeszenia polskości ulega ciągłym zmianom wewnętrznym. Problem niejednorodności grupy „spadkobierców” powojennego stanu dostrzegł Tytus Czyżewski. Na łamach „Zwrotnicy” zarzucał Polsce sentymentalizm, który jego zdaniem uczynił z rodzimej sztuki pośmiewisko. Powtarzane bez refleksji patriotyczne frazesy:

Niewola, – Niewola – Niewola – powiadają jedni – stygmaty niewoli –
Brak ciągłej stałej kultury – powtarzają drudzy.

Łamiące się na przelomie postępu dwa pokolenia, jedno urodzone i przyzwyczajone do służalstwa, inercji i niewoli – drugie dążące instynktownie do swobody i wolności – wyszczerzają na siebie zęby jak kościotrupy w „Totentanz” Holbeina³⁶.

Problemy nowej Polski to nie tylko zmiana sytuacji międzynarodowej, ale to także problemy wewnętrzne, zarówno klasowe – społeczne, jak i pokoleniowe. Stąd też głosy popierające i potępiające nowe kierunki. Po chwilach zachłyśnięcia się nowością przychodzi opamiętanie. Bruno Jasiński zawrócił w którymś momencie z obranej drogi rewolucyjnej. Być może właśnie odwrót od dążeń nowoczesności był bardziej postępowy niż sama nowoczesność:

Futuryzm jest formą świadomości zbiorowej, którą należy przezwyciężyć. Ja futurystą już nie jestem, podczas gdy wy wszyscy jesteście futurystami³⁷.

³³ *Ibidem*, s. 13.

³⁴ *Ibidem*, s. 14.

³⁵ „Południe”, 1921, z. 1, s. 3.

³⁶ Czyżewski, *op. cit.*, s. 21.

³⁷ Jasiński, *op. cit.*, s. 177.

JEDNOSTKA A SPOŁECZEŃSTWO

Peter Bürger „uważał, że kluczowe dla awangardy jest przewyciężenie indywidualizmu w sztuce i zwrot ku organizacji nowej praktyki życiowej”³⁸. Dla Polaków ceniących indywidualizm był to bardzo trudny warunek do spełnienia. W czasopiśmie „Światło”, w artykule poświęconym artyście proletariatu Janowi Rembowskiemu, można znaleźć stwierdzenia zaprzeczające powstawaniu „nowej praktyki życiowej”:

Polską sztukę plastyczną cechuje szczególna obojętność wobec wstrząśnień społecznych, wobec głębokich, najistotniejszych zjawisk życia gromadnego ludzi: – walk i zapasów o nowe, lepsze formy życia³⁹,

a w kolejnych zdaniach zawarte jest jeszcze potwierdzenie stawianej teorii:

Sztuka u nas nie jest jeszcze dorobkiem szerokich mas⁴⁰.

Mimo dążeń socjalistycznych, by sztukę przybliżyć szerokiemu gronu odbiorców, w tym robotników, redaktorzy dostrzegali trudności, jakie piętrzyły się na drodze do realizacji stawianych celów. W założeniach czasopisma czytamy:

Chcemy wywalczyć i zdobyć dla robotnika prawo do kultury, które dzisiaj należy tylko do wybranych⁴¹.

Grzegorz Sztabiński próbował ukazać okres awangard jako czas redefiniowania sztuki i artysty, co wiązało się ze zmianą społecznego statusu sztuki i zetknięciem jej z mechanizacją i masowym wytwarzaniem. Na pierwszy rzut oka awangardy odpowiadałyby zatem ruchowi robotniczemu, ale czy ruch robotniczy odpowiadałby awangardom?

W „Maskach” można natknąć się na szereg wypowiedzi skupiających się na jednostce:

Dziś rozwidnia się mrok, nowy świat wstaje z zamętu, a wyzwolony z jarzma nienawiści człowiek prostuje kark i poczyna szukać w blasku wstającego świtu zgubionej drogi ku szczytom. Tą drogą chcemy dziś kroczyć, wstępując w okres odrodzonej ludzkości⁴².

Jak wiele ludzi zmieściłoby się na szczycie, nie wiadomo, dlatego w postulatycznych zdaniach, mimo celów zbiorowych, pojawiła się jednostka. Tą jednostką w domyśle jest artysta, co zdają się sugerować słowa Stanisława Przybyszewskiego, wypowiedziane na łamach „Zdroju” w 1918 r.:

Społeczeństwo nie ma prawa narzucać twórcy swoich celów [...]. Społeczeństwo raz wreszcie powinno uznać objawieniowy charakter Sztuki⁴³.

Postrzeganie artysty jako jednostki wiodącej społeczeństwo na szczyt sztuki wywodzi się zapewne z tradycyjnego myślenia o roli artysty – sługi, zyskującego sławę najpierw na dworze królewskim, potem samodzielnego twórcy cieszącego się coraz większym uznaniem, zwłaszcza że w świadomości Polaków stale obecny był Wawel, który jako symbol monarszy przypominał, że monarchia to system jednoladczy.

³⁸ G. Sztabiński, *Inne idee awangardy*, Warszawa 2011, s. 8.

³⁹ Z. Zaremba, *Artysta proletariatu*, „Światło”, 1920, z. 20–21, s. 2.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 2.

⁴¹ „Światło” [Od redakcji], 1920, z. 1, s. 2.

⁴² *Od redakcji*, „Maski”, 2, 1919, z. 1, s. 2.

⁴³ S. Przybyszewski, *Obrachunki*, „Zdrój”, 1918, t. 2, z. 1, s. 7.

MĘTNOŚĆ, NIEOKREŚLONOŚĆ

Aleksander Wat na łamach „Nowej Sztuki” opisał kilka wydarzeń artystycznych tamtego czasu, w tym wystawę w Zachęcie, wystawę formistów i Mieczysława Szczuki. Chciał krótko zreferować kwestię formy i treści na tle budowania nowej polskości. Dostrzegał niedostatki warsztatowe, które uniemożliwiały artystom przedstawienie idei czy bardziej skomplikowanego przesłania. Wiele uwag na temat stanu malarstwa polskiego wygłosił przy okazji omówienia pokazywanych w Zachęcie prac Romana Kramsztyka:

Treść obrazu, przedmiot, świat jest stary najzupełniej, niedostosowany do formy, która jest nową, współczesną. Wyraźnego stanowiska wobec tych dwóch czynników nie ma. Kramsztyk nie eliminuje treści starej, w której tkwi, ani w ogóle treści; nie wyrzeka się też nowej techniki, współczesnych form i zagadnień formalnych. Stąd płynnie ślepe i nieskoordynowane zmaganie się tych kątów ustawionych względem siebie czynników, które w rezultacie dają mętność. Nieokreśloność. Nieoznaczoność. Wyłączenie konsekwentnego rozwoju⁴⁴.

Przykłady potępienia pseudonowoczesnej postawy wobec sztuki można by mnożyć. Redakcja „Południa”, również zaniepokojona powtarzającym się bezrefleksyjnym naśladownictwem, postuluje „usunięcie brudów obcej naleciałości”, powołując się na słowa Ferdynanda Ruszczyca:

Powinniśmy z grodu tego i z siebie usunąć brudy obcych naleciałości i powiedzieć sobie, że dany nam jest do rąk instrument, czyjąś zbrodniczą ręką gwałtem i szyderczo przerabiany na bałajkę, a który nie przestał być Stradivariusem⁴⁵.

Kilka zdań dalej autorka artykułu znów przywołuje opinię Ruszczyca, że „Stradivarius się psuje przez nowe własne naleciałości”⁴⁶. Nowe naleciałości mogły być równie niebezpieczne jak obce maniery, jeśli nastalo – cytując za Watem – „wyłączenie konsekwentnego rozwoju”. „Rzeczy Piękne” piętnują słaby poziom polskiego malarstwa i rodzimej sztuki w ogóle, wtórność, marazm, brak świeżości i nowych rozwiązań, w końcu odzwierciedlenia problemów sztuki w życiu. Po raz kolejny złe noty zbiera ekspresjonizm polski z jego przedstawicielami formistami. Nie tędy droga, przestrzega autor recenzji⁴⁷.

RYS NOWOCZESNOŚCI

Obserwatorzy ówczesnej sceny artystycznej coraz bardziej nieufnie przyglądali się nowym kierunkom, bo przyjęcie ich założeń na gruncie polskim przebiegało dość nieudolnie. Impresjonizm odrzucano jako historię zbyt świeżą, by do niej wrócić z sentymentem. Ekspresjonizm zawiódł, bo wypierając impresjonizm, sam nie zdołał zająć pustego miejsca. Kubizm, stawiany do nierównej walki ze sztuką ludową, postrzegany był w kategoriach prawie dobrego planu, którego mankamenty uwidaczniały się w konfrontacji z innymi prądami. Tadeusz Cieślewski syn w akademickim czasopiśmie „Pro Arte et Studio” w 1918 r. poświęcił esej kubizmowi, pisząc o nim jak o plastyce dwuwymiarowej. Autor dowodził, że kubiści pojmowali przestrzeń jako wnętrze. Dostrzegał też przełożenie tendencji plastycznej na życie ludzkie, zaobserwował zmiany w sferze duchowej zarówno przedstawicieli, jak i popleczników kubizmu, pragnienie życia wewnętrznego, duchowego: „Pozytywizm plastyczny przeistacza się w takiż mistycyzm”⁴⁸.

Kubiści zostali posądzeni o mistycyzm także w artykule Adama Dobrodzickiego *Arabeska. Zagadnienie kubizmu* z 1918 r.⁴⁹ Czytelnik dowiadyuje się, że kubista jest metafizykiem wchłoniętym przez świat, a stan ten usiłuje przedstawić linią⁵⁰. Już sam tytuł eseju sugeruje ledwo ornamentalne znaczenie nowego kierunku, niemniej na tyle istotnego, że zasługiwał na szersze omówienie.

⁴⁴ A. Wat, *Recenzja wystawy w Zachęcie*, „Nowa Sztuka”, 1922, nr 2, s. 28.

⁴⁵ J. Oryńczyna, *Wilno*, „Południe”, 1922, z. 4, s. 51–52.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 53.

⁴⁷ W. Sobolewski, *Przegląd wystaw*, „Rzeczy Piękne”, 1, 1918, nr 2, s. 27.

⁴⁸ T. Cieślewski, *Plastyka dwuwymiarowa*, „Pro Arte et Studio”, 3, 1918, nr 13, s. 18.

⁴⁹ A. Dobrodzicki, *Arabeska. Zagadnienie kubizmu*, „Rzeczy Piękne”, 1, 1918, nr 2, s. 31–36.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 32.

Otóż każda prawda, gdy przechodzi przez ręce jakiegoś narodu, pojętą zostaje w granicach skali jego dostępności. Wszelkie wpływy odruchowo przerażają się w wartości odpowiadające potrzebom właściwym danemu środowisku

czytamy w pierwszej części eseju⁵¹. Kubista, mimo mistycyzmu, racjonalnie formułuje swoje zadania:

Rozbiór tego stanowiska kubisty staje się niezbędnym dlatego, że pracę swoją prowadzą oni z podstaw intelektualnych, a nie z potrzeb malarskich. A że ich usiłowania poszły tą drogą, to właśnie w tym wyraża się rasowa ich potrzeba. Określenie dokładne tego stanowiska pozwoli nam rozpoznać dopiero, jak dalece innymi drogami poszedł ekspresjonizm Europejski⁵².

Z jednej strony kubizm wydał się polskim krytykom wyrachowany i niemożliwy. Ich zdaniem nie da się wpisać w figury wszystkich uczuć i stanów, nie da się też wykalkulować wymowy malarstwa posługującego się skończonym zbiorem figur:

Zasadniczą wadą kubizmu stało się to, że nieprzebrane bogactwo życia wtłacza on w tę samą formę przyjętą jako zasadę⁵³.

Z drugiej strony kubizm krok za krokiem konstruował świat, który w powojennej odsłonie nie miał elementów nośnych, na których można było oprzeć historię. Dobrodzicki postrzegał kubizm z jego analizą formy jako prąd przeciwdziałający dynamicznym założeniom futuryzmu. Choć dostrzegał ograniczenia kubizmu, potrafił docenić jego atuty. Dzieło miało być niepodzielne charakterem i tak jawić się każdorazowo widzowi. Osiągana przez kubizm równowaga na płótnie miała znaleźć przełożenie w równoważeniu sił w naturze. Świat rozłożony na elementy miał zostać sprowadzony do form zimnych, ale matematycznych, a ostatecznie miał doprowadzić do wyplenienia z obrazu wszystkiego, co przywiązuje do ziemi⁵⁴. Kubizm dawał bezpieczeństwo, uspokajał przez samo istnienie, choć nie oferował komfortu wolności i emocjonalnej wypowiedzi artystycznej. Nie mógł być rozwiązaniem ostatecznym, dlatego nie zakończyły się poszukiwania odpowiednich, uniwersalnych środków wyrazu.

ZDERZENIE TEORII Z RZECZYWISTOŚCIĄ

Analiza założeń programowych, konfrontowanych ze współczesnymi tekstami teoretycznymi dotyczącymi awangard i osadzona w dwubiegunowym polu wyznaczonym z jednej strony przez historyzm „polskiego” Wiednia schyłku wieków, z drugiej przez postępową myśl awangardową, powinna wpłynąć na wypracowanie nowego spojrzenia na rozkład nowoczesnych i tradycyjnych akcentów w powojennej Polsce. Dzisiejszy obserwator stoi przed koniecznością zwielokrotnienia perspektywy historycznej, z której patrzy na sztukę i pisma teoretyczne sprzed stu lat. Zlokalizowanie miejsca, z którego można by było przeprowadzić analizę treści prasowych z lat 1918–1922, należałoby rozpocząć od zdefiniowania pojęć awangardy i wyznaczyć jej przeciwny biegun. Po drugiej stronie awangardy nie stoi historia, bo historia istnienie awangardy determinuje, trudno jej coś przeciwstawić. A czym jest awangarda z dzisiejszego punktu widzenia? Wszystkie opracowania omawiające awangardę rozpoczynają się od ustalenia jej aktualnego miejsca we współczesności. Krystyna Krzemieniowa, analizująca koncepcję doświadczenia estetycznego Theodora Adorna, zinterpretowała wnioski filozofa:

Szok pierwszej wojny światowej i powojennego chaosu powinien – zdaniem Adorna – być dostatecznym sygnałem nieprzystawania zrjonalizowanego obrazu do rzeczywistości i jego nieprzydatności dla praktyki społecznej, tzn. niemożliwość ukierunkowania jej na realizację celów humanistycznych⁵⁵.

⁵¹ *Ibidem*, s. 34.

⁵² *Ibidem*, s. 36.

⁵³ *Ibidem*, s. 32.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 35.

⁵⁵ K. Krzemieniowa, *Koncepcja doświadczenia estetycznego Th.W. Adorno*, [w:] *Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa–Poznań 1991, s. 13.

Jeśli na podstawie materiału prasowego z czasu powojennego chaosu nie da się, jak dowodzi Adorno, zrealizować celów humanistycznych, poznawczych, dla których niezbędne byłoby przeprowadzenie analizy, a potem syntezy, pozostaje doświadczenie tym większego trudu poszukiwania syntezy sztuki i życia. Świadczenie minionego czasu skupiło się na tropieniu śladów syntezy, bo w niej szukali porządku świata. „Analizy” dokonała już wojna. Dalsze dzieje przyniosły jej pogłębienie. Współczesny odbiorca musi niejako dokonać wielkiej syntezy, by dopiero potem uwzględnić skutki analiz dziejowych i odnaleźć ich echa w sztuce.

Peter Bürger, analizując myśl Adorna, stwierdził, że:

Teoria estetyczna Adorna nie jest pomyślana jako teoria awangardy [...] Niemniej Adorno bierze za punkt wyjścia tezę, że sztukę przeszłości możemy zrozumieć tylko w świetle sztuki modernistycznej⁵⁶.

Dzisiejsza nowoczesność jest już jednak późniejsza. Burkhardt Lindner, usiłujący odczytać teorię awangardy Bürgera, dokonuje kolejnego wyjaśnienia obecnego użycia pojęć:

W historii sztuki i literatury, w celu oznaczenia tendencji nowatorskich stosuje się od dłuższego już czasu pojęcie awangardy, mimo iż skuteczność wyjaśniająca tego pojęcia nie została wystarczająco określona [...] użycie pojęcia opiera się na założeniu, że awangarda jest pewną fazą w rozwoju sztuki o charakterze specyficznym historycznym (tzn. nie daje się uogólnić na wcześniejsze epoki) oraz ogólnoeuropejskim (tzn. jest tylko warunkowo związana ze specyficznymi założeniami narodowymi)⁵⁷.

Taka definicja awangardy pozwala w jednym zdaniu potwierdzić i zaprzeczyć jej istnienie na gruncie polskim. Polska myśl nie rezygnowała z historii, ale też swoją „awangardę” czyniła do pewnego stopnia patriotyczną. Być może „wielki okres odchylenia” przyniósł ze sobą awangardę odwróconą, gdzie czas miniony miał obracać się na korzyść przyszłości Polski.

A GREAT PERIOD OF TRANSFORMATION. THE IMAGE OF POST-WAR POLAND IN PRESS ARTICLES IN 1918–1922

Summary

After regaining its independence in 1918, Poland had to face the task of unifying the vision of its future after 123 years of partitions. Russia, Prussia, and Austria-Hungary, which had occupied the Polish territories during that time, had determined or inhibited the evolution of the national culture. Attempts to recreate the common history, with which the national future could be built, proved to be an arduous task. Poland had to redefine its cultural heritage, eliminate its shortcomings, and plan for the future without losing the present. An image of the difficult beginnings of the revived Polishness can be gathered from press articles published between 1918 and 1922. The starting date is obvious; the end of the First World War. The end date was symbolically defined by the assassination of President Gabriel Narutowicz in the Zachęta Gallery, during the opening of an exhibition. The perpetrator of this act was Eligiusz Niewiadomski, art historian, critic, artist and employee of the Ministry of Culture and Art. This, undoubtedly, was the perverse fulfilment of the synthesis of life and art, which was so much discussed and promoted after the war. In addition to seeking common ground, the press tackled key topics on the working strategies for a national culture. The attention of journalists was drawn to traditional symbols of Polishness such as the Wawel Royal Castle in Krakow or the Royal Castle in Warsaw, but also to Polish folk art. As there was a shortage of academic staff in academies and universities, there were no adequate role models. New artistic trends were being reviewed in order to determine which type of avant-garde could be transposed to Poland. The Wawel Castle and the almost Viennese love of tradition on the one hand, and the desire to catch up with modernity on the other, marked the two poles between which the ‘independent’ Polish art sought once again its place in the world.

transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek

⁵⁶ Bürger, *op. cit.*, s. 75.

⁵⁷ B. Lindner, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*, [w:] Bürger, *op. cit.*, s. 131–132.