

RYSZARD KASPEROWICZ  
KATOLICKI UNIwersYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

## KSAWERY PIWOCKI (1901–1974)

W opublikowanym w 1972 roku artykule dedykowanym Ksaweremu Piwockiemu Wiesław Juszcak podjął ważną, oryginalną i nieczęsto spotykaną w naszej literaturze próbę przyjrzenia się zjawisku historyczności dzieła sztuki. Odrzucając zafalszowujące rozróżnienie procedur historyka, który rekonstruuje swój przedmiot badań, od procedur historyka sztuki, któremu jego przedmiot badań jest rzekomo dany, Juszcak zwracał uwagę na szczególnie status poznawczy dzieła sztuki (a raczej tego, co staje się „dziełem sztuki” ujętym w perspektywie badawczej historyka sztuki), nakazujący w rzeczy samej wyjść poza dzieło, dążyć do odtworzenia postaw, intencji i szczególnych relacji – relacji, które pozwalają dostrzec w wytworze ludzkim „jedną z form projekcji światopoglądu”<sup>1</sup>. „Światopogląd” autor rozumie tutaj za Aloisem Rieglem jako wspólne dążenie, wspólną wolę, jednakowo się przejawiającą w różnych sferach kultury. Odwołując się wszelako do Riegla, Juszcak zamierzał przede wszystkim wydobyć nierzadko przeoczany w badaniach nad sztuką moment twórczej i odtwórczej dynamiki, moment zakorzeniający dzieło w duchowej postawie artysty i widza, słuchacza, czytelnika, wynoszący je zarówno ponad historyczną faktyczność, jak i ponad estetyczną niezmiennność doznawania, kontemplującą samą tylko czystą formę subiektywnego ujmowania w jakiejś Kantowskiej, transcendentalnej sferze swobodnej gry intelektu i wyobraźni. Dlatego też, jak pisał, obszarem zainteresowań historii sztuki jest „ludzka aktywność, która pochodzi z artystycznej, a więc emocjonalno-twórczej postawy wobec rzeczywistości (...)”<sup>2</sup>. Natomiast obcowanie z dziełami sztuki, ich poznawanie stanowi „nieprzerwany, ciągle żywy proces, którego ani poszczególne dzieła same w sobie rozpatrywane, ani nawet ich suma nie mogą ogarnąć, bo ostateczny cel tej aktywności w ogóle nie podlega pełnej materializacji”<sup>3</sup>. Wolno zaryzykować stwierdzenie, że słowa Wiesława Juszcaka w pełni odnoszą się do postawy badawczej Ksawerego Piwockiego, nawet jeśli obaj historycy różnili się znacznie co do interpretacji Rieglowskiej *Kunstwollen*, zaś ich doświadczenie sztuki ostatecznie poprowadziło ich w diametralnie odmiennych kierunkach.

\*

Ksawery Piwocki urodził się 19 listopada 1901 roku we Lwowie, gdzie studiował początkowo architekturę na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej (1921–1923), a potem na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Jana Kazimierza historię sztuki pod kierunkiem Władysława Podlacha i etnografię pod opieką Adama Fischera<sup>4</sup>. Jak się zdaje, Piwocki pozostał głęboko emocjonalnie i intelektualnie związany z lwowskim

<sup>1</sup> W. Juszcak, *Dzieło sztuki czy fakt historyczny?* [w:] idem, *Wędrowka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 66.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 64–65.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>4</sup> Szczegółowe informacje biograficzne o Ksawerym Piwockim: L. Kalinowski, *Piwocki Franciszek Ksawery*, *Polski słownik biograficzny*, t. XXVI, 1981, s. 615–617; Barbara Wolff-Łozińska, *Ksawery Piwocki 19 XI 1901–14 XII 1974*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XI, 1976, s. 9–11; J. Olędzki, *Ksawery Piwocki*, „Etnografia Polska” XX, 1976, z. 1, s. 11–15; H. Krzyżanowska, *Piwocki Franciszek Ksawery*, *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, Poznań 2006, z. 2, s. 197–198.



Ksawery Piwocki

krekiem historyków sztuki – poświęcił mu jeden z najważniejszych i najciekawszych tekstów z zakresu dziejów naszej dyscypliny<sup>5</sup>. Co ważne, opisując zainteresowania badawcze oraz dokonania tego środowiska, nacisk położył na prezentację sylwetek Jana Bołozza Antoniewicza i Władysława Podlachy. Chodziło tutaj przede wszystkim o podkreślenie metodologicznej doniosłości poglądów obu badaczy, przy czym Piwocki starał się uchwycić może nie tyle jednorodność i jednolitość ich stanowisk, ile pewną konsekwencję, której źródłem było przekonanie o, jeśli można tak się wyrazić, niezbywalnym i niepodatnym na żadne redukcje, samodzielnym, od chwili swego powstania stosunkowo niezależnym bycie dzieła – wytworu mającego bezwzględnie własny wyraz ideowy i strukturę formalną. Kreśląc rozwój naukowy Bołozza Antoniewicza, docierającego do badań nad sztuką z pozycji (co było wówczas zresztą dosyć typowe) filologa, wskazywał w pierwszym rzędzie na jego wysiłki zmierzające do demarkacji historii sztuki jako dyscypliny „filologicznej”, ponieważ filologia, badając historycznie rozwój ducha ludzkiego, wyrażającego się w dziełach „formalnych”, zmysłowo uchwytnych, różni się zasadniczo od filozofii (która, jak się wobec tego wydaje, pozostaje na płaszczyźnie czystych idei albo problemów), jak także od nauk przyrodniczych (te rejestrują fakty). Historyk sztuki musi pójść dalej niżli historia, ponieważ, pragnąc odczytać dzieło przez interpretację formy i zrozumienie treści, dochodzi ostatecznie do „formy myśli i uczucia jako wyniku i objawu treści dzieła”<sup>6</sup>.

Piwocki, przytaczając za Bołozem Antoniewiczem sławny fragment z *Fausta* manifestujący pierwszeństwo czynu, zwrócił tym samym uwagę na romantyczną proweniencję przekonań wybitnego lwowskiego historyka, wywodzącego swoje metodologiczne zapatrywania z Leopolda Rankego koncepcji prawdy historycznej oraz modelu filologii Augusta Boeckha. Jakkolwiek implikacje takiej genealogii mogłyby być bardzo interesujące i znaczące, zwłaszcza w kontekście pojmowania genezy formy artystycznej i jej sensu, Piwocki podnosił raczej aktualność i prekursorstwo poglądów Bołozza Antoniewicza<sup>7</sup>, dostrzegając zarazem jego talent wykładowcy (Piwocki słuchał jego odczytów o sztuce współczesnej w latach 1917–1922) oraz ogromny wpływ na całe lwowskie środowisko, także dzięki odwadze popularyzacji zjawisk sztuki nowoczesnej:

<sup>5</sup> K. Piwocki, *Lwowskie środowisko historyków sztuki (1967)*, [w:] idem, *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 171.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 170–171: „Gdy odrzucimy ówczesną terminologię Augusta Boeckha i Wundta, za którymi idąc, Antoniewicz przydzielał filologii dziedziny estetyki i ogólnej nauki o sztuce, pozostaje w tych wywodach zdumiewająca na owe czasy i na gruncie polskim świadomość istotnych celów nauki o sztuce: wysunięcie na plan pierwszy badań i rozważań samego dzieła sztuki, samego faktu artystycznego, oczywiście jego warstwy treściowej, ale i formalnej, przypominam, że Antoniewicz żądał badania form literackich i artystycznych jeszcze w roku 1899”. I w innym miejscu: „(...) dla Antoniewicza dzieło sztuki (każdej, w najszerszym tego słowa znaczeniu) jest znakiem czy kanałem informacyjnym, zdolnym do odpowiedzi w każdym czasie, a więc w rezultacie autonomicznym w stosunku do czasu swego powstania”.

„Przecież on pierwszy z uczonych spowitych w akademickie togi miał odwagę głosić wielkość sztuki nowoczesnej”<sup>8</sup>, wspominał. Jednak zapewne najważniejszym, choć od strony metodologii najmniej uchwytym, składnikiem postawy Bołoz Antoniewicza pozostało dlań traktowanie dzieła sztuki jako „zawsze żywego czynu duchowego” – paradoksalna akceptacja romantycznego gestu kreacji o absolutnie niepowtarzalnym kształcie, przeistoczonego w jakiś sposób i pogodzonego z ponadindywidualnym i ponadhistorycznym potencjałem znaczeniowym dzieła.

Paradoks ten jeszcze wyraźniej dostrzec można na przykładzie charakterystyki poglądów Władysława Podlacha – to właśnie pod jego kierunkiem Piwocki przygotował w 1931 roku doktorat o polskim drzeworycie ludowym. Podlacha, uczeń Bołoz Antoniewicza i Kazimierza Twardowskiego, uczestnik seminariów historyków sztuki tej miary, co Adolph Goldschmidt czy August Schmarsow, z którymi zetknął się podobnie jak z Maxem Dessoirem w Berlinie, był zdaniem Piwockiego chyba najbardziej interesującym historykiem sztuki o poważnych i oryginalnych zainteresowaniach metodologicznych. Podlacha, podobnie jak Bołoz Antoniewicz, nie stronił od sztuki nowoczesnej, przypatrując się niejako z bliska kontrowersjom wokół niemieckiego ekspresjonizmu. I podobnie jak Bołoz Antoniewicz podejmował niezmiernie trudną problematykę samodzielności historii sztuki, przy czym tę autonomię dyscypliny postrzegał zarówno jako niezależność od innych nauk historycznych, jak także jako odrębność jej metody historycznej. Podlacha był przeciwnikiem jednostronnego, dogmatycznego stosowania metody genetycznej. Piwocki wywodził jej obecność z trwałego oddziaływania heglowskiego relatywizmu, propagującego rozumność oraz konieczność w dziejach, sprzymierzonego z pozytywistycznym lękiem przed ocenami, a kulminującego w pozornie atrakcyjnym determinizmie. Jak słusznie spostrzegł dalej Piwocki, polscy historycy sztuki, „nie znajdując”, jak pisał, „wielkich i przełomowych twórców przewodnich, a mając do czynienia z masą dzieł niemal anonimowych, byli w dużej mierze skłonni identyfikować swoje zadania z postulatami historii kultury, stwierdzającej fakty, ale unikającej ich oceny”<sup>9</sup>. Odchodząc od takiej pseudopoztywistycznej perspektywy, Podlacha poszukiwał podstaw do określenia dzieła sztuki jako „struktury duchowej”, wyrażającej się w zmysłowym zewnętrznym kształcie, w filozofii Diltheya. Dzięki temu był w stanie ochronić niepowtarzalny wymiar każdego dzieła, które zawsze zasługuje na pogłębiony, fenomenologiczny opis, wyczerpujący kwestię psychologii tworzenia oraz analizy morfologicznej. W ślad za tym szły ambicje opracowania jakiejś systematyki form, co z kolei zaowocowało w wypadku Podlacha zainteresowaniem koncepcją Wölfliina polaryzacji sposobów widzenia i kształtowania się artystycznych form oglądowych. Ostatecznie celem historii sztuki, respektującej unikatowy charakter dzieła sztuki jako „ślądu energii duchowej” twórcy, zachowującego własną, wewnątrznie spójną budowę, byłoby wskazanie, w jaki sposób określone „prądy kulturalne załamywały się w duszy artysty i przejawiały w formach plastycznych”<sup>10</sup>.

Kluczowym zatem problemem historii sztuki nie byłoby ustalenie zewnętrznych przyczyn powstawania dzieła, choć i to ma swoją niebagatelną rolę, lecz przede wszystkim uchwycenie zasad „transpozycji”, jak ładnie mówi Podlacha, treści duchowych (religia, instynkty społeczne i narodowe, upodobania) na język sztuki.

Nie ma chyba sensu dociekać, jak, przyjąwszy wykładnię Piwockiego, Podlacha godziłby psychologizm Diltheya, nawet stonowany i ograniczony teorią „typów psychologicznych” czy „form światopoglądowych”, trwających zresztą w swoistej anarchii, z wymogami antypsychologicznego opisu fenomenologicznego. Możliwe jednak, że nie dostrzegano tego problemu. Dla Piwockiego bowiem stanowisko jego nauczyciela jest przede wszystkim godnym przypomnienia manifestem sprzeciwu wobec jednostronności metod genetycznego historyzmu z jednej strony, a z drugiej natomiast ograniczeń perspektywy narzucanej rygorami badań ikonograficznych. W tej mierze zastrzeżenia Piwockiego przywodzą na myśl niektóre motywy krytyki roszczeń ikonologii<sup>11</sup> sformułowane przez Ottona Pächta czy Ernsta H. Gombricha<sup>12</sup>. Kiedy jednak Piwocki kieruje ostrzeżenie pod adresem młodych adeptów historii sztuki, którym poszukiwania tradycji ikonograficznych oraz źródeł tekstowych przesłaniają „wgląd w samo dzieło”, zaś rolę artysty sprowadzają w gruncie rzeczy do „ilustracji cudzych myśli”, wypowiada, za Podlachą, obawy dobrze znane z naukowej twórczości Wölfliina

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 171–172.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 175.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 177.

<sup>11</sup> Chociaż, rzecz jasna, ikonologii wykraczającej poza obręb „treści ikonograficznych” w ujęciu Podlacha, a traktowanej jako historia wątków ideowych i tematycznych.

<sup>12</sup> Por. E.H. Gombrich, *Aims and Limits of Iconology*, [w:] idem, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II*, Oxford–New York 1978, s. 1–25 – problem tzw. dictionary fallacy.

– i chociaż przyznawał, że nie ma prostego przejścia od systematyki problemów formalnych, które Wölfflin ujął w pary pojęciowe, do poznania wyrazu ideowego dzieła, gdyż ten można ująć tylko „intuitywnie”, to przecież zalecał wprost studiowanie i stosowanie metody szwajcarskiego historyka<sup>13</sup>.

Co prawda, owo zalecenie pochodziło z 1946 roku, i trudno byłoby utrzymywać, że Piwocki pozostawał jakimś niezmiennym wyznawcą koncepcji Wölfflina – zresztą obcy był mu takiego rodzaju metodologiczny dogmatyzm. A jednak przypuszczenie, że adekwatna ocena roli Podlacha w ukształtowaniu badawczego profilu jego ucznia jest funkcją odczytania przezeń tradycji Wölfflinowskich, może zawierać w sobie ziarno prawdy. Wölfflin był nie tylko rzecznikiem pewnej postawy, strażnikiem pamięci o formalnonaocznej obecności dzieła, której nie unicestwia żadna treść pozaartystyczna, symbolem nadziei na zbudowanie systemu czystej historii sztuki jako wglądu w immanentny rozwój form. Dla Piwockiego Wölfflin stanowił również synonim pewnych ograniczeń domagających się ujęcia komplementarnego. Przesłanek dla takiego dopełnienia dostarczyła Piwockiemu lektura pism Riegla.

Taka obserwacja żadną miarą nie powinna skłaniać nas do podejrzeń, że Piwocki był albo eklektykiem, albo jakimś więźniem „dialektyki” Wölfflinowsko-Rieglowskiej. Jeśli bowiem rację miał Mieczysław Porębski, pisząc, że Piwocki stał na stanowisku „zasady integralności substancjalno-wyrazowo-formalnej dzieła”<sup>14</sup>, to towarzyszące mu przez całe życie zainteresowanie Rieglem uprawomocniło nie tylko pierwszeństwo formy w ujęciu tak historycznym, jak „intuitywnym”, ale sugerowało także rozszerzenie granic sztuki o zjawiska pomijane w uporczywie trwającej tradycji estetyki normatywnej.

Nie ulega wątpliwości, że Riegl pierwszy rzucił potężny snop światła na obszary sztuki prowincjonalnej, sztuki „barbarzyńskiej”, sztuki z definicji anonimowej, będącej raczej przedmiotem pierwotnego popędu aniżeli „wysokich”, uświadomionych ideałów artystycznych. Rozprawa doktorska Piwockiego, opublikowana w roku 1934, była z całą pewnością inspirowana pracami Riegla; wszelako, jak przenikliwie zauważył Porębski, przed młodym wówczas badaczem problematyka sztuki ludowej, prowincjonalnej rysowała się jako

<sup>13</sup> Zob. świetne omówienie *Gedanken zur Kunstgeschichte, Gedrucktes und Ungedrucktes* Wölfflina (1946), [w:] K. Piwocki, *Sztuka żywa...*, s. 159–165, gdzie zwraca szczególną uwagę na autonomię (w pełnym tego słowa znaczeniu) i własny rozwój formy artystycznej jako warunek uprawiania historii sztuki wedle Wölfflina, która komplementarnie obejmuje „podwójne korzenie” stylu, dzięki czemu dopiero zdolna jest w pełni uchwycić wielkość geniuszu danego twórcy na tle schematu – jako wykorzystania „możliwości historyczno-rozwojowych” konkretnego języka form. Dalej Piwocki bardzo trzeźwo proponował: „(...) w tak pozbawionej wybitniejszych indywidualności artystycznych sztuce, jaką była aż po wiek XIX sztuka polska, systematyczna i formalna metoda Wölfflina wydaje mi się – mimo pewnej jej jednostronności – zawsze godna przestudiowania i... stosowania. Jak tego dowiodły prace Tatarkiewicza o kościołach lubelskich i kaliskich, tego rodzaju badania systematyczne mogą nieraz więcej wyjaśnić faktów w dziejach naszej twórczości niż ciągnięte nieco za włosy wyszukiwanie jakichś wybitniejszych indywidualności artystycznych, (...)”. Uderza poza tym pełen dystansu i powściągliwości stosunek Piwockiego do kwestii rodzimości w sztuce, a zwłaszcza wyważona ocena dokonań nauki niemieckiej: „Sądzę, że po odrzuceniu nienaukowego już balastu tendencyjnych prac niemieckich z tej dziedziny można jednak wyłowić wiele słusznych spostrzeżeń i subtelnych chwytów metodycznych dla uzyskania sposobów porównawczego ujawniania rodzimych cech własnej twórczości artystycznej” – tamże, s.164. Podobny ton, obiektywny, pozbawiony jakiegokolwiek propagandowych wydźwięków, cechuje obszerną, bardzo interesującą recenzję z pracy Pierre’a Francastela *L’histoire de l’art, instrument de la propagande germanique*, traktującej o wynaturzeniach ideologicznych niemieckiej historii sztuki, która, jak słusznie wskazywał Piwocki, stała się „narodową nauką niemiecką” – nie bez przyczyny rząd Generalnej Guberni tak wielką rolę przywiązywał do prac z historii sztuki – dodawał. Poniższy cytat bardzo dobrze obrazuje, w jaki sposób Piwocki rzeczowo i bez emfazy demaskuje pseudonaukowe „chwytów nauki niemieckiej: „Gdy niezbite fakty udowodniły – wbrew nadziejom pierwszych koryfeuszów niemieckiej historii sztuki – że gotyk powstał we Francji, z jednej strony za pomocą sofistycznych zabiegów stara się ona przesunąć daty najbardziej w głąb XII wieku, by uwspółcześnić je możliwie z gotykiem niemieckim, z drugiej ogłasza klasyczny w swej logice konstrukcyjnej i estetycznej gotyk francuski za niepełny i jakiś fałszywy gotyk, który dopiero w krystalicznej postaci pojawi się w późnym stylu niemieckim, bo czysty gotyk może narodzić się tylko w czysto germańskim kraju, a nie wśród mieszańców rasowych” – tamże, s. 191. Poglądy te, jak wskazuje Piwocki, wywodziły się z ekspresjonistycznych fascynacji gotykiem, choćby Wilhelma Worringera. O volkistowsko-rasistowskim podłożu niektórych badań niemieckich historyków sztuki nad renesansem, zob. np.: Frank–Rutger Hausmann, *Renaissance und Renaissancecismus im 19. Jahrhundert*, „Freiburger Universitätsblätter” 1999, Heft 146, s. 9–16, zwłaszcza w odniesieniu do prac Thodego, Neumanna i Woltmanna. O problemie tzw. *Deutsche Ostforschung*, zob. np. M. Burleigh, *Germany Turns Eastwards. A Study of Ostforschung in the Third Reich*, Cambridge 1988; tenże, A. Brackmann, *Ostforscher: the years of retirement*, [w:] idem, *Ethics and Extermination. Reflections on Nazi Genocide*, Cambridge 1997, s. 25–36; B. Störkuhl, *Deutsche Ostforschung und Kunstgeschichte*, [w:] *Deutsche Ostforschung und polnische Westforschung im Spannungsfeld von Wissenschaft und Politik. Disziplinen im Vergleich*, Hrsg. J.M. Piskorski in Verbindung mit J. Hackmann und R. Jaworski. Mit einem Nachwort von M. Burleigh, Osnabrück – Poznań 2002, s. 119–134. O tzw. *IDO (Institut für Deutsche Ostarbeit)* w Krakowie, zob. kontrowersyjną pracę: Anetta Rybicka, *Instytut Niemieckiej Pracy Wschodniej. Instytut für Deutsche Ostarbeit*, Kraków 1940–1945, Warszawa 2002. O postaci Wernera Radiga, kierującego w IDO pracami z zakresu archeologii i prehistorii, zob. P. Schweizer-Strobel, M. Strobel, *Werner Radig: a prehistorian’s career 1928–1945*, „Archaeologia Polona”, 42, 2004, s. 229–254. Naturalną kolejną rzeczą Radig zrobił karierę naukową w NRD.

<sup>14</sup> M. Porębski, *Żywe wartości i nauka. Twórczość naukowa Ksawerego Piwockiego*, [w:] *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową. Profesorowi doktorowi Ksaweremu Piwockiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1972, s. 271.

„sytuacja zastana, postawiona, ale bynajmniej nie wyczerpana”<sup>15</sup>. Analiza ludowego drzeworytu, która miała ujawnić zasady kształtowania formalnego, wymagała, co oczywiste, rozszerzenia pojęcia „formy”, właściwym bowiem jej celem stawała się „psychologiczna interpretacja stylu ludowego”, sięgająca jeszcze głębiej, aż do podstawowych mechanizmów wrażeniowych, czuciowych, emotywnych, stanowiących przejaw elementarnych potrzeb.

Potrzeb, jak wskazywał Riegl, cytowany przez Piwockiego, ważniejszych niż ochrona ciała przed zimnem czy dzikimi zwierzętami. Popęd zdobniczy, zanim przekształci się w potrzebę tworzenia symbolu, dla przykładu, jest źródłem zmysłu dekoracyjnego, w zasadzie właściwego dla całej sztuki prymitywnej, a tym samym ludowej<sup>16</sup>. A zatem, dodawał Piwocki, pomimo tego, że polski drzeworyt ludowy wykorzystywał wzory graficzne zaczerpnięte ze sztuki oficjalnej, obraznik ludowy był twórcą samodzielnym, „urabiającym” materiał odpowiednio do wymogów świadomości środowiska, dla którego pracował. „Jeśli zaś forma widzenia artystycznego jest funkcją stopnia kulturalnego danego środowiska – w takim razie jest rzeczą jasną, że nie tylko w różnych czasach, ale i na różnych szczeblach społecznych tej samej epoki historycznej, inna jest struktura wrażeń optycznych. Tłumaczy to, dlaczego dzieło ludowego drzeworytnika odbiega od swego wzoru”<sup>17</sup>.

Swoista kontaminacja wątków zaczerpniętych od Riegla i Wölfflina w żaden sposób nie wyczerpuje źródeł inspiracji teoretycznej Piwockiego. Chyba najpełniej swoje teoretyczne stanowisko w kwestii badania genezy i znaczenia formy w sztuce ludowej zaprezentował w artykule *Zagadnienie metody w badaniach nad sztuką ludową* z 1931 roku<sup>18</sup>. Przede wszystkim, zauważa autor, formy sztuki ludowej, podobnie jak innych obszarów tworzenia, podlegają tym samym ogólnym zasadom, do których należą takie prawidła organizowania, jak symetria czy rytm. Problemy, jakie stawia przed nami sztuka ludowa, są więc w mniejszym stopniu problemami odrębnej metody i estetycznych ograniczeń, lecz należą raczej do problematyki poszerzenia i rozwarstwienia metod historii sztuki. Ogólna nauka o sztuce projektowana przez Piwockiego korzysta z niezwykle szerokiego wachlarza dyscyplin: psychologii twórczości, etnologii, etnografii porównawczej, prehistorii, religioznawstwa, ale się w nich nie roztopia. Historyczna nauka o sztuce, budująca łańcuchy chronologiczne i genetycznie powiązanych zjawisk sztuki „warstw wyższych”, nie znajduje zastosowania w wypadku wytworów sztuki ludowej. Sztukę ludu należy ujmować przez mechanizmy psychologiczno-kulturowe jej powstawania, szukać jej oczywistych związków ze sztuką dzieci, prymitywów czy „degeneratów”. Jej schematyczną i „stypizowaną” formę, potraktowaną jako sposób widzenia rzeczywistości, tłumaczy bowiem struktura umysłu pierwotnego oraz „struktura wrażeń u ludu”<sup>19</sup>.

Powołując się na dociekania takich teoretyków sztuki, psychologii, antropologii i filozofów kultury, jak Wilhelm Worringer, Wilhelm Wundt, Bronisław Malinowski czy Tylor, Piwocki kieruje uwagę w stronę najgłębszych, „prelogicznych”, „odruchowo-uczuciowych” i podświadomych źródeł tworzenia w ogóle. Podstawowe sposoby przedstawiania świata, cechujące sztukę wypływającą bezpośrednio z takich źródeł, a więc deformacja, ekspresyjność, schematyczność, stylizacja i dekoracyjność, są refleksem prymitywnego widzenia świata oraz koniecznym wyrazem zderzenia z rzeczywistością, a nie wyborem z repertuaru form w świetle przemyślanej estetyki i określonej funkcji. W mechanizmach powstawania i realizacji psychologicznych

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 272.

<sup>16</sup> K. Piwocki, *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1934, s.147. Toteż, jak zauważył, zarówno badania „wędrowki motywów”, jak też uwarunkowania rasowe mają znaczenie znikome; w świetle późniejszych „ustaleń” niektórych pseudo-uczonych niemieckich stwierdzenie to ma swoją rangę. O znaczeniu teorii rasowych dla XIX- i XX-wiecznej historii sztuki, zob. np. E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Oxford 1986, s. 239–259.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s.144.

<sup>18</sup> K. Piwocki, *Zagadnienie metody w badaniach nad sztuką ludową*, Lwów 1931 [odbitka z kwartalnika etnograficznego „Lud”, seria II, X, 1931.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 11: „Wedle Wölfflina historia sztuki jest historią widzenia ludzkiego, a ludzie widzą różnie nie tylko w odmiennych epokach i krajach, ale także na odmiennych szczeblach hierarchji socjalno-kulturowej”. Także s. 10: „Umysł pierwotny i prostaczy ogarnia przerażenie na widok świata otaczającego, pełnego niewytłumaczalnych dlań zjawisk i katastrof, czyhających na człowieka i jego mienie. Pod wpływem tego silnego metafizycznego lęku przepelnia on wszystko wierzeniami religijnymi. Nie ma prawie rzeczy, która by nie miała pewnego określonego waloru mistycznego i duchowego. Każdy elementarny akt wiary jest immanentnie połączony z elementarnym rytuałem, z którego wprost rodzi się symbolika religijna, a z nią artystyczna. Wnioskowanie prelogiczne, metafizyczne, oparte nie na aperepcji, lecz na wolnych i dowolnych skojarzeniach – jest charakterystyczne dla pewnego okresu rozwoju kulturalnego ludzkości. Mīt jest rodzajem formy myślenia, a przy tej formie pozostał lud w dużej mierze. Sztuka prymitywna, a niejednokrotnie i ludowa, nie jest tylko zabawką, lecz posiada głębokie znaczenie mistyczne”.

potrzeb nie ma różnicy pomiędzy sztuką dzieci, ludu czy umysłowo chorych. Zagadnienie umiejętności artystycznych, co może zaskakiwać, schodzi na plan dalszy, ponieważ miarę biegłości, mistrzostwa, doskonałości zastępuje intensywność przeżycia – paralele z ekspresjonizmem nie są tutaj wcale tak bardzo przypadkowe. Jak bowiem przypomina Piwocki, „życie ontogeniczne człowieka jest tylko skrótem życia filogenicznego ludzkości”<sup>20</sup>. Sztuka dzieci i ludu, niejako grafologiczny zapis najpierwotniejszych potrzeb oraz emocjonalno-przedpojęciowych poruszeń ducha ludzkiego, dostarczyć nam może klucza do genezy tworzenia i ekspresji artystycznej jako takiej. „Das bildnerische Denken”, by przywłaszczyć sobie w tym miejscu tytuł rozprawy Paula Klee, ukaże drogę od najprostszych form wrażeniowych i naturalnego jeszcze wyrazu do coraz bardziej skomplikowanych wypowiedzi języka artystycznego<sup>21</sup>.

Trudno jednoznacznie wyrokować, czy tak właśnie powinna wyglądać wędrówka ku czystym, *ausdrucklos*, formom alfabetu wizualnego sztuk, o której marzyli i Riegl, i Wölfflin. Wszelako tego typu nadzieje przyświecały wielu uczonym, oczekującym od badań najbardziej „bezwartościowych”, marginalnych i niekonwencjonalnych sposobów wizualnej ekspresji bądź to wglądu w historię przezwycięzania lęku za pomocą obrazów i stopniowego wyzwiania się człowieka z magicznych form świadomości (Warburg), bądź to odkrycia ostatecznych prawideł psychologii tworzenia mimetyczno-symbolicznego za pomocą wizerunków. Wilhelm Uhde już w 1911 roku wydał pracę o twórczości Henriego Rousseau, zaś liczne publikacje Eckarta von Sydowa o sztuce „egzotycznej” i sztuce ludów pierwotnych, Hansa Prinzhorna o twórczości ludzi umysłowo chorych i więźniów, czy rozprawy Gustava Hartlauba o psychologii i sztuce dzieci<sup>22</sup> są tego najdobitniejszym przykładem. Zresztą europejska fascynacja pierwotnymi formami kultury jako formami nie tylko najpierwotniejszymi w znaczeniu chronologicznym, ale jako zjawiskami, które mogą rzucić światło na sposoby tworzenia się kultur i reguły ich przemian, sięga przynajmniej sławnej rozprawy o Lafitau, będącej porównawczym, zdumiewającym w tym czasie (lata 20. XVIII stulecia) studium zwyczajów Indian Ameryki Północnej i starożytnych Greków. W rezultacie, jak błyskotliwie spuentował sens badań o Lafitau Arnaldo Momigliano, okazało się, że „nawet Grecy byli kiedyś dzikusami”. Warto tutaj nadmienić, że oświecenie europejskie żywiło, na przykład w płaszczyźnie filozofii kultury, istną obsesję na temat początków, pierwotności, autentyczności. Wymownie o tym świadczy wielki spór na temat genezy i funkcji języka werbalnego oraz języka muzyki, spór, który na nowo, tym razem już z punktu widzenia teorii ewolucji i teorii doboru płciowego, podjęli w XIX wieku Darwin i Herbert Spencer. I chociaż u Piwockiego fascynacja sztuką prymitywną i ludową chyba nigdy nie przekształciła się w poszukiwania jakichś antropologicznych modeli tworzenia, to pozostała w nim do końca życia – *Dziwny świat współczesnych prymitywów* jest tego pięknym i żywym świadectwem.

Gdy w 1934 roku Piwocki publikował swój doktorat, od trzech już lat, po interludium asystentury w Muzeum Lubomirskich we Lwowie (1927–1929), pełnił funkcję naczelnego konserwatora zabytków okręgu lubelskiego, zaś w latach 1935–1938 – konserwatora zabytków okręgu wileńskiego. Teoria oraz praktyka konserwacji zabytków stała się drugą, prócz sztuki „prymitywów”, pasją Piwockiego. Mieczysław Porębski słusznie wydobyl ogromną rolę, jaką w wykrystalizowaniu się „zasady integralności” dzieła sztuki Piwockiego odegrała działalność konserwatorska<sup>23</sup>. Oprócz bowiem pogłębionej świadomości teoretycznej<sup>24</sup> cechowała go w tej materii nie tylko umiejętność rozpoznawania aspektów wartości, zawsze „pobudzanych” przy

<sup>20</sup> *Ibidem*, s.12.

<sup>21</sup> „Twórczość ludowa jest bowiem dla Ksawerego Piwockiego szczególnie cennym – przez swą rzetelność i prostotę modelem twórczości artystycznej w ogóle. Badania nad warsztatem i psychologią twórczą ludowego artysty prowadziły go do pytań istotnych dla zrozumienia sztuki we wszystkich jej przejawach – pytań o rolę wzoru i inwencji, podniety i realizacji, tradycji i nowatorstwa, szkoły i indywidualności, (...)” – M. Porębski, *Ksawery Piwocki. Wspomnienie pośmiertne*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1976, I, s. 85.

<sup>22</sup> O tym problemie krótko i treściwie: U. Kultermann, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt 1987, s. 245–250. Kultermann przytacza następujące stwierdzenie Hartlauba z rozprawy *Der Genius im Kinde* z 1922 roku, które nieomal echem odbija się w pracy Piwockiego: „Der Entwurf eines ‘phylogenetischen Grundgesetzes’, das in der menschlichen Entwicklung von der Geburt bis zur Reife eine kurze Wiederholung des Menschheitswerdens erblicken will, hatte uns Licht geworfen auf den eigentlichen Sinn des kindlichen Träumens”.

<sup>23</sup> „Stały kontakt z zabytkiem w terenie, z zabytkiem muzealnym, z dziełem powstającym w pracowni ludowego świątkarza, kolegi pedagoga, w pracowni studenckiej wreszcie, uzbrajał Piwockiego przeciw tym wszystkim tendencjom ‘redukcjonistycznym’ w badaniach nad sztuką, a także w konserwatorskiej praktyce, które skłonne byłyby sprowadzić do zawartych w nim informacji ‘pierwszych’, denotowanych przez samą jego warstwę przedstawiającą lub użytkową, czy informacji ‘drugich’, ograniczanej najczęściej do samej tylko symbolizowanej przez schematy znaczeniowe i formalne dzieła ‘idei’ (...)” – Porębski, *Żywe wartości i nauka...*, s. 271.

<sup>24</sup> W miarę możliwości przyswajał ją polskiej historii sztuki. Zob. np. recenzję z pracy Frodla, w której Piwocki dostrzegł potwierdzenie wielu swoich wątpliwości, dotyczących zasadności rekonstruowania zabytków – prawdziwa, tj. doskonale zgodna z pierwotną formą rekonstrukcja jest niemożliwa, ponieważ albo jest artystycznie jałowa, albo historycznie fałszywa: K. Piwocki, *Waltera Frodla „Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków” (1967)*, [w:] *idem*, *Sztuka żywa...*, s. 267–271.

okazji dyskusji nad konserwacją, renowacją i restauracją zabytku, ale także zdolność rozplątywania i ukazywania zbitki pogmatwanych motywów, towarzyszących decyzjom o konserwacji czy odbudowie. Piwocki doskonale pojmował, że w Polsce, kraju, który po II wojnie światowej został wtłoczony w nowe granice geograficzno-kulturowe i przerażająco zubożony przez zniszczenia wojenne, problematyka ta jest szczególnie trudna i delikatna. Zawikłanie to, najogólniej rzecz ujmując, brało się z oczywistej sprzeczności pomiędzy teoretycznymi pryncypiami, historycznymi możliwościami i ideologicznymi motywacjami, które istniały tak przed drugą wojną światową, jak i w stopniu nieporównanie silniejszym po niej. Zasadniczym bowiem elementem przesłania Riegla, głęboko zrozumianym i szanowanym przez Piwockiego, był bezwzględny szacunek dla zastanej, podlegającej w swoich dziejach przekształceniom, substancji i formy zabytku, chronionym pancerzem *Kunstwerte* i *Alterswerte*, niewidzialnym, a przez to niezwykle kruchym, wykluczającym wszelką ingerencję. Praktyka konserwatora – wszak przecież także urzędnika państwowego – zmuszała jednak do kompromisów, o czym Piwocki pisał wprost, choćby w relacji z postępowań konserwatorskich w Lublinie, Chełmie czy Puławach<sup>25</sup>; ciekawe i zarazem typowe, w jaki sposób przenikały się względy stylowej czystości i oryginalności z motywami natury państwowej i religijnej. Rzecz jasna, jednak nie te zabytki budziły najwięcej kontrowersji – nie można ich przecież porównać z dyskusją o rekonstrukcji Wawelu. Już sam ten spór dowodził, że choć pokolenie historyków sztuki i konserwatorów po roku 1900 zostało wychowane w duchu Rieglowskich idei ścisłego przestrzegania zasad, często dochodziło do odstępstw. W wypadku Wawelu tradycje i postulaty konserwatorów wiedeńskich musiały zderzyć się z „żądaniem i aspiracjami polskimi”<sup>26</sup>. Toteż, przestrzegając zawsze przed pochopnymi uogólnieniami, podnosząc konieczność indywidualnego traktowania zabytku, Piwocki próbował uporządkować podstawowe czynniki, decydujące o naszej postawie wobec zabytków, wyróżniając przyczyny emocjonalne, socjalne i artystyczne. Innymi słowy, wskazywał na splot subiektywnych i obiektywnych przyczyn, które kazały uważać zabytek jako coś więcej aniżeli Rieglowski dokument przeszłości i dowód dawnego arcyzmu, funkcjonalizując w rzeczy samej przeszłość na potrzeby przyszłości. Piwocki gotów był się zgodzić z Zachwatowiczem, że czasem zachodzi konieczność odtworzenia zabytku zupełnie od podstaw. Uważał zresztą, że wówczas dominuje motyw „emocjonalny”, ale już przedmiotem zasadniczej kontrowersji był zakres takowej „pracy reprodukcyjnej”.

Bardzo pouczające w tym względzie jest zestawienie Malborka i Wawelu. Akceptując, aczkolwiek z oporami, „bryłę zewnętrzną” obu rekonstruowanych budowli, Piwocki poddał ostrej krytyce koncepcję odtworzenia wnętrza, które nie dają widzowi oczekiwanych „przeżyć czy to artystycznych, czy pozaestetycznych”<sup>27</sup>. Jest to zarówno świadectwem niepowodzenia konserwatorów, bo wszak było ich intencją przywrócenie „świątyni budowli”, oddanie „powagi wieków”, jak i swoistym pomieszaniem zamiarów i środków ich realizacji: „Strzeżmy się takich dziwolągów”, apelował Piwocki, „jak Malbork, który nie nadaje się ani do zamieszkania, ani do muzeum, ani też nie jest naprawdę pomnikiem zaginionej przeszłości. Z podobnych przyczyn mamy przecież tyle kłopotów z ustaleniem przeznaczenia Wawelu i sensownym urządzeniem jego obecnych wnętrza”<sup>28</sup>.

Czy mamy tutaj do czynienia z ostrzeżeniem przed ideologizacją procesu zabytkowych rekonstrukcji? Jeśli tak, to wypowiedziane *sotto voce*, jako że wyraźniej brzmią wątpliwości, kluczowe zresztą, natury artystycznej – stworzenie kongenialnej kopii, mającej ten sam potencjał ekspresji, jest po prostu niemożliwe. Kreowanie wartości artystycznej oraz jej odbieranie nie podlegają prostej repetycji, wyklucza ją historia, zaś potoczna psychologia postrzegania nie uzasadnia jej, choć dopuszcza.

Zagadnienia konserwacji towarzyszyły Piwockiemu w dalszym ciągu pracy naukowej i na stanowiskach administracyjno-urzędniczych, jakkolwiek nie były one po wojnie bezpośrednio związane z praktyką

<sup>25</sup> K. Piwocki, *Kronika konserwatorska*, „Pamiętnik Lubelski” 2, 1931–1934, Lublin 1935, s. 304: „W Lublinie prawdziwą bolączką był stan kościoła pobrygidzkiego. (...) Wedle ustalonego już poprzednio programu tych robót [tj. zabezpieczających – R.K.] kościół został otynkowany, lecz w ten sposób, by pewne remanenty gotyckie, odsłonięte przez odbicie tynków, zostały mimo to uwidocznione i dały pojęcie o pierwotnym systemie tego kościoła. Projektowane jest również obniżenie placyku przed świątynią, przez co zyskałaby ona na strzelistości, zgodnie z jej gotycką przeszłością (...)”. Także s. 305: „W Puławach prowadzi się kapitalny remont pałacu «Marynki», przywracając mu charakter reprezentacyjny. Usunięto tu naleciałości późniejszych przeróbek rosyjskich, zarówno w fasadzie, jak i układzie wnętrza”; oraz s. 306: „Społeczeństwo Chełma zdobyło się na niezwykle w dzisiejszych czasach wysiłek finansowy i rozpoczęło restaurację olbrzymiej byłej katedry unickiej. Prace te mają na celu przywrócenie jej wyglądu pierwotnego sprzed czasów jej przebudowy przez Rosjan na sobór prawosławny”.

<sup>26</sup> K. Piwocki, *Uwagi o odbudowie zabytków* (1946), [w:] *ibidem*, *Sztuka żywa...*, s. 256.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 262.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

konserwatorską<sup>29</sup>. Po wojnie, pełniąc obowiązki zastępcy dyrektora Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, był także dyrektorem Państwowego Instytutu Sztuki i Biura Inwentaryzacji Zabytków. Ale od 1946 roku aż do przejścia na emeryturę w roku 1972 pozostawał związany (jako profesor, kierownik Katedry Nauk Historycznych, przemianowanej potem na Katedrę Przedmiotów Teoretycznych, oraz jako prorektor) z warszawską Akademią Sztuk Pięknych<sup>30</sup>. Wielkie zasługi zostały przezeń położone w organizacji opieki i kolekcjonowaniu wytworów sztuki ludowej, od roku 1956 do 1968 pełnił funkcję dyrektora Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej, potem (od 1964) Państwowego Muzeum Etnograficznego. To dzięki jego staraniom muzeum ostatecznie znalazło schronienie w gmachu dawnego Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego. Spotkanie z Rieglem, zapoczątkowane podczas wczesnych studiów nad formalną genezą sztuki ludowej, znalazły uwieńczenie w obszernej rozprawie zatytułowanej *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, opublikowanej w roku 1970.

Ta książka Piwockiego jest zapewne najczęściej dziś czytowaną i cytowaną z jego prac. I Jan Białostocki<sup>31</sup>, i Mieczysław Porębski<sup>32</sup> gotowi byli widzieć w niej potwierdzenie badawczej marszruty autora, swoisty jej manifest, nawet do punktu przejścia poglądów Riegla jako „samookreślenia się komentatora”, swoistej identyfikacji. *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki* stanowi próbę wszechstronnej prezentacji i interpretacji teorii Riegla, interpretacji skoncentrowanej przede wszystkim na koncepcji „woli twórczej” oraz, w nieco mniejszym stopniu, teorii wartości w dziele sztuki.

Piwocki szczegółowo omawia historię wykładni *Kunstwollen*, wskazując *per fas et nefas* na wieloznaczność pojęć oraz chwiejność teoretycznych konkluzji wielkiego austriackiego uczonego. Można powiedzieć, że czytelnik otrzymuje historię recepcji kluczowych idei Rieglowskich, widzianą przede wszystkim przez pryzmat sporu o ich właściwe znaczenie: o to, czy są obiektywnymi i skutecznymi oraz samowystarczalnymi narzędziami poznawania dziejów sztuki. Piwocki nie ukrywa ich licznych słabości: wiary w nieubłagany, logiczny rozwój form artystycznych, dyktowany „podstawowymi zasadami tworzenia”, wiary przybierającej postać formalistycznego determinizmu, skłonności do „antropomorfizacji” i hipostazowania pojęć analitycznych, nierozwiązanego dylematu kierunku konkretnej *Kunstwollen*, a roli jednostki twórczej – by wymienić tylko najważniejsze kwestie. Wszelako podnosząc nieustannie, że Riegl w swoich studiach „wychodził zawsze od interpretacji formy”<sup>33</sup>, Piwocki nie przychyła się wprost do argumentacji najpoważniejszych krytyków Riegla Panofsky’ego i Gombricha, ale raczej usiłuje ocenić siłę oddziaływania teorii autora *Die spätromische Kunstindustrie* w kategoriach „nasylenia” czy „wypełnienia” konkretną treścią jego dosyć ogólnikowych i nacechowanych niekonsekwencją koncepcji. W ten sposób polemiczny ciężar i krytyka dokonań Riegla, choć nie ulega dewaluacji, przeistacza się w awangardowego prekursora nie tylko późniejszych modeli badań sztuki, lecz także nowych tendencji artystycznych<sup>34</sup>. Za najważniejszy legat Riegla Piwocki uważa naukę widzenia: widzenia nie za pomocą biegunowo spolaryzowanych form oglądowych, ale widzenia uczącego poznawać „mechanizm przekształcający przedmiot fizyczny, jakim jest dzieło plastyki – w dzieło mówiące”<sup>35</sup>.

<sup>29</sup> Jeszcze w roku 1938, przed wybuchem wojny, został dyrektorem Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie.

<sup>30</sup> Wykłady z historii sztuki Ksawery Piwocki prowadził także na Uniwersytecie Warszawskim (dla studentów historii sztuki, potem także etnografii), a w latach 1953–1961 wykładał historię sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Opublikował *Historię Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 1904–1964*, Wrocław 1965.

<sup>31</sup> „Dlatego Profesor Piwocki tak często docierał do ‘granic’ obszaru sztuki. Bo interesuje go jej istota, a istotę rzeczy nieraz poznaje się poprzez poznanie jej negacji, tego, co już nią nie jest, (...). Riegl także operował na ‘granicach sztuki’. Ornament i rzemiosło artystyczne, dziedziny, których nie tykał jemu współczesny wytworny historyk Wölfflin, stały się jego obszarem. Stały się też punktem wyjścia teorii, o ileż dalej sięgającej niż pojęcia Wölfflina. Nic więc dziwnego, że Piwocki zajął się Rieglem, odnajdując w nim zapewne wspólnotę zainteresowań najbardziej zasadniczą” – J. Białostocki, *Słowo wstępne*, [w:] *Granice sztuki...*, s. 8.

<sup>32</sup> „Dla Riegla bowiem najważniejsze jest zawsze bezpośrednie, docieklive obcowanie z samym dziełem. Tak właśnie – i chyba słusznie – rozumie Piwocki Rieglowską teorię dwoistego – optycznego i haptycznego – istnienia tworów plastycznych, teorię dwoistego ‘izolującego’ i ‘włączającego’ otoczenia ich przez przestrzeń, teorię wzajemnego, kolejnego przenikania się tych dwu postaw w ustawicznym, zawsze prospektywnym, nieznanym kryzysów ani upadków historycznym rozwoju ‘woli twórczej’. Wychwycenie w postawie Riegla owej wiary w rozwój – dziewiętnastowiecznej jeszcze, a zarazem bardzo już nowoczesnej – jest, jak sądzę, samookreśleniem się również i komentatora” – M. Porębski, *Żywe wartości i nauka...*, s. 272.

<sup>33</sup> K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 327.

<sup>34</sup> „Gdy myślę o znaczeniu Riegla dla dziejów nauki o sztuce, gdy już wskazałem na jego znaczenie zarówno dla *Geistesgeschichte* Dvořáka, jak i ikonologii Panofsky’ego – to wydaje mi się, że jeszcze nie odczytano do końca możliwości jego interpretacji metodycznych” – jw., s. 324–325, oraz uderzający komentarz do cytatu z Riegla o formach aorganicznych, których prawa harmonizowania są „doskonałe i wieczne”: „Tekst ten wydaje mi się fascynujący z dwóch powodów: po pierwsze o trzydzieści kilka lat wyprzedza sformułowania Mondriana, a o kilkanaście lat pierwsze próby abstrakcji Kandinsky’ego” – *ibidem*, s. 3 27.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 326.



Ksawery Piwocki zmarł w roku 1974, mógł zatem jeszcze widzieć i cieszyć się oddziaływaniem swojej książki o Rieglu. W jakimś sensie zamyka ona i podsumowuje twórcze życie wybitnego historyka, który, jak rzadko, połączył w swojej pracy wiedzę historyka sztuki, doświadczenie konserwatora i zmysł organizacyjny muzealnika. Jak się wydaje, wrażliwość estetyczna i historyczna Piwockiego była darem szczególnej i niepowtarzalnej próby. Potrafił bowiem, nieważne, czy pod ścisłą kuratelą teorii Riegla, czy tylko, by tak powiedzieć, pod jego patronatem, traktować dzieje sztuki oraz odczuwać formy naznaczone najróżniejszym ładunkiem ekspresji: od drzeworytu ludowego obraznika poprzez rodzimość dekoracji kamienic w Kazimierzu aż po wyrafinowane konstrukcje kubistyczne – jako sztukę zawsze aktualną, co znaczyło dlań – nowoczesną. Niepokoił go zawsze problem relacji autonomicznej formy, pozostającej rdzeniem dzieła jako przedmiotu ekspresyjnego – „mówiącego”, rdzenia niepowtarzalnego w swej gramatyce, z historyczno-kulturowym i ideowym kontekstem. I kiedy już decydował się na jego rozwiązanie, to poszukiwał raczej pewnych paraleli, jak w artykule *Husserl i Picasso*<sup>36</sup>, niż jednoznacznych powiązań – nawet jeżeli wyniki tych poszukiwań wydają się dziś nieprzekonywujące. Deklarował się jako „czciciel formy”, starając się zachować dystans w stosunku do „zewnątrznych”, jak mniemał, wobec formy dzieła ustaleń ikonograficznych, prześlizgujących się obok struktury artystycznej jako takiej, oraz dążności ikonologów, spływających bogactwo znaczeń formalnych do poziomu symptomu treści kulturowych. Jakkolwiek sam stanowczo bronił szerokiego pojęcia sztuki, asymilującego wszelkie wytwory ludzkie osadzone w formalnym kształcie o niepowtarzalnym ekspresyjnym znaczeniu, nie aprobował „informacyjnej” oraz „kontekstualnej” definicji sztuki, polemizując z zawartymi w niej *implicite* tendencjami do, by tak się wyrazić, aksjologicznego nihilizmu<sup>37</sup>. Przeciwwstawiając jej kult formy ekspresyjnej, ostatecznie odwoływał się do własnego, zawsze przecież subiektywnego jej przeżywania, gdyż obrona formy przez koncepcję jej autonomicznego znaczenia jest albo tautologicznym samoodniesieniem (forma znaczy, bo znaczenie zawiera się w formie, względnie musi wskazywać na samą siebie), albo apologią ekspresji twórcy jako woli twórcy, lecz już nie „woli twórczej” – w tym wypadku historia sztuki kapituluje przed psychologią. Jeżeli jednak historia sztuki, zachowując wielość metod, ma zarazem utrzymać autonomię, realizując swój cel najważniejszy – studiowania języka sztuki, który ma moc ciągłego odnawiania swoich znaczeń, to może tego dokonać tylko w poczuciu związku z teraźniejszą twórczością. I o tym Piwocki zawsze pamiętał, gdyż jej nigdy nieprzewidzianym pokłosiem będzie ciągła zmiana i dematerializacja granic sztuki, granic, których wytyczeniu i przekraczaniu poświęcił swoją naukową aktywność autor *Dziwnego świata współczesnych prymitywów*.

<sup>36</sup> K. Piwocki, *Husserl i Picasso* (1962), [w:] i dem, *Sztuka żywa...*, s. 69–84.

<sup>37</sup> W obszernej prezentacji i dyskusji z książkami Mieczysława Porębskiego pisał Piwocki: „Trzeba też, jak myślę, oddzielić fakt artystyczny od komunikacyjnego czy opiniotwórczego gestu. Spróbuję to wytłumaczyć na przykładzie *Fontanny* Duchampa. Jego obrazoburczy gest symbolizuje odmowę uprawiania sztuki za każdą cenę. «Pomiędzy ironiczno-metaforycznym obrazem Duchampa a pospolitym *strip-tease*’owym spektaklem, pomiędzy najbardziej wyrafinowaną antypowieścią a romansem kryminalnym (...), pomiędzy poematem a imienną pocztówką, pomiędzy dziełem hermetycznego kubizmu a wulgarnym rysunkiem na murze żadna istotna różnica (...) nie zachodzi» (s. 175–176). Być może nie zachodzi pod względem działania informacyjnego. Ale – moim zdaniem – gest Duchampa należy jedynie do historii kultury, tak jak striptiz. Podpisany przezeń bidet nie jest dziełem sztuki i oderwany od chwilowego gestu jest „niemy i pusty”. *Fontanna* więc, w moim rozumieniu, nie jest faktem artystycznym. Jest ważna dla historii kultury, dla biografii Duchampa itd. – tak jak dla kultury barokowej symbole umieszczone na ówczesnych szkaplerzach. Historia sztuki nie musi się nimi interesować przynajmniej tak długo, póki nie ewokują one prawdziwych faktów artystycznych w dziedzinie np. sztuki ludowej. To, co mnie w plastyce fascynuje, to właśnie zdolność jej dzieł (faktów artystycznych), wszystko jedno jakiego kręgu kulturalnego, do ewokowania nie tylko wiedzy o kulturze danej epoki i grupy społecznej (co czynić mogą i czynią np. szkielety grobów dawnych pokoleń), ale do wywołania uczuć i myśli mnie dziś i tutaj potrzebnych” – Ksawery Piwocki, *U progu teorii współczesnej sztuki* (1968), [w:] tenże, *Sztuka żywa...*, s. 117. Pomijając fakt, że nawet pod kątem „działania informacyjnego” pokaz *strip-tease*’u różni się jednak od działania Duchampa, cytowany fragment jest charakterystyczny dla poglądów Piwockiego ze względu na jego postulatyczną wymowę, jednak rozwiązanie problemu, który właśnie jest postulowany, pozostaje połowiczne.

## ABSTRACT

Ksawery Piwocki, (1901–1974) whose scholarly activities occurred during a particularly difficult period in Polish history, 1935–1970, was one of the most interesting Polish art historians and organizers of academic life. In his work, he combined an interest in methodology (for instance, as an expert on the concepts of Alois Riegl, and on all the complexities of the nearly century–old dispute about its proper interpretation), with many years of research on non–professional artists, areas of artistic creativity which remained partly on the margins of traditional art history and partly in the ‘no man’s land’ of such disciplines as art history, ethnography and cultural anthropology. Armed with a thorough knowledge of methodology, and starting from the fairly widespread belief in the 1920s and 1930s that the study of the art of the so–called ‘primitives’ would facilitate exploration of the principles of artistic development in general, uncovering the psychological and anthropological origins of creativity, Piwocki researched ‘primitive’ art, revealing a fascinating and often surprising relationship between the proposals of modern artists and the trends of the ‘primitives’. It should be emphasized that these studies, which began even before World War II, were completely devoid of any attempt to support them with the theories of race, which was not so obvious at the time. In some ways Piwocki’s popular book “A strange world of modern primitives” was a summary of his investigations, playing in its time a very important role.

We must not forget that Ksawery Piwocki was also a well–known organizer of academic life. He was involved in the practice of conservation, becoming an eminent expert on the theory of conservation and restoration of works of art, and greatly contributing to the increase in awareness of these issues in Poland. It is thanks to his efforts that the National Ethnographic Museum was established in Warsaw, whose role in promoting interest in folk, ‘primitive’ and amateur art cannot be overestimated. Combining in his activities the competence of an art restorer, art historian and methodologist, Piwocki remains in the memory of our discipline as a rare example of a researcher for whom there was no gap between the study of art history for its own sake and its embodiment as a living aesthetic and artistic message.

(translated by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)