

MARIUSZ BRYL

GRUPA ARTYSTÓW PLASTYKÓW „ŚWIT” JAKO WIELOFUNKCYJNA INSTYTUCJA ŻYCIA ARTYSTYCZNEGO POZNANIA W LATACH 1921 - 1927

Przedmiotem niniejszych rozważań jest „Świt”, grupa artystów plastyków, działająca w Poznaniu w latach 1921 - 1927. Artykuł stanowi próbę rekonstrukcji historii i modelu funkcjonowania grupy artystycznej rozumianej jako instytucja życia artystycznego¹. Znane jest powszechnie zjawisko występowania w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce wielu różnorodnych ugrupowań artystycznych. Widzenie rozwoju sztuki w tym okresie przez pryzmat grup jest silnie zakorzenione i rozpowszechnione w literaturze przedmiotu. Wystarczy wspomnieć dwie fundamentalne prace: Tadeusza Dobrowolskiego *Nowoczesne malarstwo polskie* (tom III) oraz — opracowany pod redakcją Aleksandra Wojciechowskiego — tom *Polskie życie artystyczne w latach 1915 - 1939*. Przy wszystkich oczywistych różnicach wspólna dla obu prac jest perspektywa dynamiki życia artystycznego jako dynamiki powstawania, współwystępowania i rozpadu grup artystycznych. Rozwój sztuki przebiega w takim ujęciu od grupy do grupy. Jednak w parze z tą perspektywą nie idzie steoretyzowanie problemu grupy artystycznej. Zarówno wyżej wspomniane syntezy, jak i monografie grup artystycznych nie próbują formułować takiej teorii². Punktem wyjścia dla niej powinny być badania kon-

¹ Perspektywę metodologiczną zawdzięcza niniejszy artykuł głównie pracom historyków i teoretyków literatury. Zob. zwłaszcza: S. Zólkiewski, *Pola zainteresowań współczesnej socjologii literatury*, [w:] Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Warszawa 1979, s. 399 - 455; K. Dmitruk, *Literatura-społeczeństwo-przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980; J. Stradecki, *W księgu Skamandra*, Warszawa 1977.

² Krytyczny przegląd literatury przedmiotu zawiera artykuł A. Turowski, *Ideologiczna czy socjologiczna? Stan i perspektywy badawcze sztuki polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1982. s. 9 - 27.

kretniej historii historycznej. Przy ogólnej konstatacji, że istniejący w latach 1918 - 1939 układ kultury artystycznej preferował instytucję grupy, należałoby postawić pytanie o przyczyny powstania i model każdej konkretnej grupy. Odpowiedzi musi być wiele, tak jak wiele jest elementów życia artystycznego związanych funkcjonalnie z powstaniem i funkcjonowaniem każdej z grup. Ujawnienie i opisanie tych związków stałoby się w przyszłości podstawą typologii grup artystycznych Dwudziestolecia.

„Świt” powstał na przełomie lat 1920 i 1921. W skład grupy wchodził: Adam Ballenstedt, Bronisław Bartel, Erwin Elster, Wiktor Gosieniecki, Stanisław Jagmin, Mieczysław Lubelski, Fryderyk Pautsch, Władysław Roguski, Stefan Sonnewend i Jan Jerzy Wroniecki.

Zestawienie i porównanie not biograficznych tych artystów, zawierających dane przydatne do ustalenia pozycji, jaką zajmowali u progu lat dwudziestych na rynku artystycznym, takich jak np. rok urodzenia, odbyte studia plastyczne, moment debiutu, staż wystawowy, działalność organizacyjna, miejsce zamieszkania, moment przyjazdu do Poznania itp., ujawnia istotne różnice wśród członków-założycieli „Świtu”. Dzieliło ich wiele: nie stanowili jednego pokolenia, ich pozycja na rynku artystycznym była bardzo zróżnicowana, nie reprezentowali wspólnej orientacji artystycznej. A jednak zdecydowali się zawiązać grupę i działać wspólnie. Ustalenie przyczyn powstania „Świtu” jest istotne, gdyż zdeterminowały one strukturę, funkcjonowanie i program grupy.

Niewątpliwie istotną rolę w integracji członków „Świtu” spełniła Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, będąca swoistym ośrodkiem krystalizacyjnym grupy. Szkoła powstała w 1919 roku, a jej dyrektorem mianowany został Fryderyk Pautsch, poprzednio profesor wrocławskiej Akademii Sztuki. W ciągu 1920 roku kompletował on skład grona profesorskiego. Obok artystów miejscowych: Wiktora Gosienieckiego i Jana Wronieckiego zaangażował, sprowadzonych z Warszawy, Stanisława Jagmina i Władysława Roguskiego.

„Szkoła Zdobnicza”, jako szkoła „przemysłu artystycznego”, przyjmująca uczniów bez matury i kształcąca ich — mimo ambicji Pautscha, dążącego do nadania jej statusu uczelni wyższej — głównie jednak na „rzemieślników”, nie zapewniała dopływu artystów zawodowych na rynek artystyczny Poznania. Pod tym względem nie stała się — jak pisał Lam — „ośrodkiem ruchu artystycznego miasta”³. Stała się nim jednak, nie tyle ze względu na uczniów, ile na grono profesorskie, którego specyfika kieruje naszą uwagę ku zjawisku dwóch środowisk artystycznych w Poznaniu lat dwudziestych.

³ Sztuki Piękne, 1929, s. 489 - 490.

Pierwsze tworzyli artyści miejscowi, którzy jeszcze przed wojną zintegrowani przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych i Stowarzyszenie Artystów, powiązani więzami towarzyskimi i interesami zawodowymi, stanowili grupę dosyć jednorodną i zamkniętą dla przybyszów. Artyści ci byli w większości bądź amatorami, bądź kształcili się jedynie w niemieckich szkołach przemysłu artystycznego. Charakteryzowali się niskim poziomem profesjonalnym i zachowawczą orientacją artystyczną, którą recenzenci poznańscy określali często jako „naturalistyczną” lub „impresjonistyczną”, stosując oba terminy wymienne.

Członkowie „Świtu” należeli w większości do artystów-przybyszów, tworzących drugie środowisko artystyczne w mieście. Po odzyskaniu niepodległości przyjechało do Poznania głównie z Galicji sporo inteligencji, wykształconej kadry dla objęcia stanowisk urzędniczych w nowo powstających instytucjach polskich. Również napływająca wówczas inteligencja twórcza zdominowała w dużym stopniu życie artystyczne (teatr, opera, konserwatorium, „Szkoła Zdobnicza”). Stanowiło to źródło rodzącego się antagonizmu pomiędzy miejscowymi a przyjezdnymi. Antagonizm ten, powszechny we wszystkich warstwach społecznych i dziedzinach życia, przejawiał się na gruncie życia artystycznego charakterystyczną izolacją obu środowisk. I tak np. po wojnie polsko-radzieckiej, w której uczestniczyli bez mała wszyscy członkowie „Świtu”, żaden z artystów-przybyszów nie wszedł do istniejących instytucji artystycznych ani też nie wystawiał w ich salonach wystawowych. Jak wspomina Stanisław Jagmin:

„Wobec tak niezycliwego nastawienia autochtonów do przyjezdnych, zdecydowaliśmy się zawiązać własne stowarzyszenie. Miejscowi malarze grupowali się przy Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych i przy Związku art.-plast. (chodzi niewątpliwie o Stowarzyszenie Artystów — przyp. M.B.). Były to dwa maleńkie lokale wystawowe, w których urządzano wystawy lokalne o bardzo niskim poziomie. Malarzy z innych dzielnic Poznań nie znał wcale. Zawiązaliśmy grupę artystów plastyków »Świt«”⁴.

Przyszli członkowie grupy uważali się za elitę profesjonalną poznańskiego środowiska artystycznego, odznaczającą się, przede wszystkim z racji akademickiego wykształcenia, wyższym aniżeli przeciętny poziomem artystycznym. W swym pojęciu znaleźli się oni w Poznaniu na zupełnej pustyni artystycznej. Dobitnym wyrazem tej autoświadomości grupy były słowa Pautscha przemawiającego podczas otwarcia pierwszej wystawy „Świtu”, kiedy powiedział on wprost, iż jest ona „pierwszą na modłę europejską wystawą, jaką widział Poznań”⁵.

⁴ Dziennik S. Jagmina. Kalendarz S. Jagmina. Biblioteka Ossolińskich we Wrocławiu. Rkps 13165/II, t. II, s. 86.

⁵ Dziennik Poznański 1921, nr 102.

Inspiratorska rola Pautscha w utworzeniu grupy podkreślana była powszechnie przez ówczesnych krytyków. „Duszą »Świtu« jest Fr. Pautsch, on też jest pono organizacją tej cementem”⁶ — pisał Mieczysław Treter niedługo przed wystąpieniem Pautscha ze „Świtu”. Krytykom z całą oczywistością narzucała się myśl, że Pautsch jako najwybitniejszy artysta w mieście, dyrektor „Szkoły Zdobniczej”, wreszcie prezes „Świtu”, stanowiąc w grupie postać czołową nie tylko pod względem artystycznym, ale i organizacyjnym. Stanisław Jagmin w swych wspomnieniach sprawę tę przedstawił inaczej: opisując funkcjonowanie „Świtu”, sobie przypisał cały wysiłek organizacyjny. Pewne fakty, np. utworzenie przez Bank Handlowy (którego był on członkiem) Towarzystwa Akcyjnego „Ateneum” dla finansowania inicjatyw grupy; wydzierżawienie przez niego Pawilonu w Ogrodzie Zoologicznym na własne nazwisko, popierają wywody autora. Można powiedzieć, że Pautsch był ręką prestiżu artystycznego grupy, Jagmin zaś od początku do końca jej istnienia pełnił funkcję głównego organizatora „Świtu”.

28 kwietnia 1921 roku, podczas prasowej inauguracji „Salonu Sprzedaży” „Świtu” ogłoszono oficjalnie fakt powstania grupy oraz cele jej działalności. „Kurier Poznański” relacjonował:

„Cele towarzystwa »Świt« obejmują urządzenie wystaw z zakresu sztuki czystej i przemysłu artystycznego, urządzenie zebrań towarzyskich wytwarzających kontakt między artystami i prasą oraz publicznością, ułatwianie publiczności bezpośredniego nabywania autentycznych prac artystycznych z pierwszej ręki itd.”⁷

Jak widać, „Świt” formułował swe cele jako „Towarzystwo Artystów” i zarazem instytucja-mecenas, nie zaś jako grupa artystyczna określająca się w kategoriach orientacji artystycznych. Po pierwsze, miał on propagować wśród poznańskiej publiczności dobrą sztukę. Po drugie, miał zapewnić swoim członkom, przez wyodrębnienie ich dzieł, korzystniejsze warunki zbytu, tzn. bronić interesów zawodowych artystów. Po trzecie, miał integrować środowisko artystyczne przez założenie klubu i spotkania towarzyskie.

Tak sformułowany program określił strukturę i sposób funkcjonowania „Świtu”. Charakterystyczny był duży stopień formalizacji życia wewnątrzgrupowego, którego zasady regulował ściśle statut grupy. Członkowie „Świtu” dzielili się na rzeczywistych i honorowych. Na dorocznym walnym zebraniu wybierali zarząd: prezesa, wiceprezesa, sekretarza, gospodarza i skarbnika. Porządek zebrania przewidywał zwykle: sprawozdanie z rocznej działalności grupy i absolutorium dla ustępującego zarządu, wybór nowego, zatwierdzenie nowych członków i uchwalenie pro-

⁶ Tygodnik Ilustrowany 1922, nr 20.

⁷ Kurier Poznański 1921, nr 99.

gramu działania grupy na rok następny. Zasady rekrutacji nowych członków jeden z krytyków określił jako „kooptacja drogą głosowania”. Początkowo, przez cały pierwszy rok, grupa liczyła dziesięciu członków zwyczajnych, czyli tylu, ilu w momencie powstania. Nie skorzystano więc z owej możliwości „kooptacji”. Stefan Truchim, krytyk zaprzyjaźniony ze „Świttem”, pisał po wystąpieniu z grupy Fryderyka Pautscha i Stefana Sonnewenda na wiosnę 1922 roku:

„Grupa dotychczas tworzyła całość zamkniętą (...), nie dopuszczając nikogo do swego sanktuarium. (...) Dziś sprawa przedstawia się zupełnie inaczej. Grupa zostanie rozszerzoną przez przyjęcie nowych członków. (...) Naturalnie, że w przyjęciu będą decydowały wyniki dotychczasowych prac danego artysty, ich poziom i zdolności twórcze.”⁸

W praktyce jednak zasady przyjmowania nowych członków nie realizowały w pełni tak sformułowanego kryterium „poziomu artystycznego”. Stanowiły one wypadkową różnorodnych celów programowych „Świtu”. Pod koniec 1922 roku poinformowano publiczność, że grupa

„w ciągu ubiegłego roku powiększyła się o 6 członków, a mianowicie: St. Sistrzeńcewicza, Rogera Sławskiego, Kazimierza hr. Zyberk-Platera, Jasnocha, Lama i Sanoka”⁹.

Tylko czterech z nowo przyjętych eksponowało swe prace na wystawach grupowych, z tym że trzech spośród nich — Sistrzeńcewicz, Zyberk-Plater i Kazimierz Jasnoch — tylko dwukrotnie w 1923 roku: w Zachęcie i w Poznaniu. Byli zatem członkami grupy zaledwie rok, a motywy ich przyjęcia wiązały się, podobnie jak w wypadku członków niewystawiających: R. Sławskiego i Władysława Sanoka — z powstaniem i działalnością Klubu „Świtu” od końca 1922 do końca 1923 roku. Tylko Władysław Lam, z przyjętych w 1922 roku, wystawiał regularnie ze „Świttem” aż do 1925 roku, kiedy to wystąpił z grupy, zostając współzałożycielem nowego stowarzyszenia „Plastyka”. Jedyne Lama dokooptowano do grupy jako pełnoprawnego członka, ze względu na „poziom i zdolności twórcze” artysty. Podobne motywy kierowały przyjęciem w roku następnym Jana Mrozińskiego, wystawiającego z grupą do końca jej istnienia. Ostatnim artystą przyjętym do „Świtu” był Karol Zyndram Maszkowski, który po odejściu Pautscha objął w 1925 roku kierownictwo „Szkoły Zdobniczej”. Przyjęto go w imię integracji i dobrego współzycia przybysza-przełożonego z gronem profesorskim.

W historii grupy najbardziej „dramatycznym” momentem było, wspomniane wyżej, ustąpienie Pautscha i Sonnewenda. S. Jagmin wspomina:

⁸ Przegląd Poranny 1922, nr 127.

⁹ Kurier Poznański 1922, nr 256.

„Sonnewend ciągle mącił wodę i podjudzał Pautscha, którego należało raczej mitygować. Poszedłem do niego i po przyjacielsku, byliśmy jeszcze wtedy na ty, prosiłem żeby oddalił od siebie Sonnewenda. Moje prośby przyjął pogardliwie i z lekceważeniem. Bardzo mnie to zabolalo i do niego zraziło i zapoczątkowało późniejsze zupełne zerwanie. (...) [Nasze stosunki] Pogorszyły się jeszcze, gdy bez żadnego powodu przysłał arogancką notatkę na skrawku papieru, że ustępuje ze »Świtu«. Zebraliśmy się na naradę jak na to zareagować. Postanowiliśmy zbagatelizować. Mnie wybrano na Prezesa”¹⁰.

Przyjaciel Pautscha, Czesław Kędzierski, winą za to, co się stało, obarczał drugą stronę:

„Aliści znowuż wypłynęły ambicijki i intryżki koterii, które impulsywnego i nieumiejącego »składać się« kompromisowo prezesa zmusiły po prostu do wystąpienia ze »Świtu«”¹¹.

Dla naszych rozważań nieistotne jest, „kto miał rację” w tym sporze, oba teksty uprawniają jednak do stwierdzenia czysto towarzyskiego charakteru konfliktu. Zarówno zasady rekrutacji nowych członków, jak i przyczyny ustąpienia Pautscha wskazują, że głównie więź towarzyska stanowiła podstawę integracji członków „Świtu”.

Najistotniejszym rysem sześcioletniej działalności grupy „Świt” była jej wielofunkcyjność. Każda grupa artystyczna pełni dwojakiego rodzaju funkcje. W ramach sformułowanego programu wyróżnić można programowe jej funkcje, będące próbą realizacji celów postawionych sobie przez członków grupy. Do drugiej kategorii należą funkcje pozostające poza programowymi zamierzeniami grupy, wykrywane obecnie przez badacza materii historycznej. W wypadku „Świtu” wyróżnić można trzy funkcje programowe — wystawową, zawodową i towarzyską, oraz dwie „nieprogramowe” — kreatywną i ekspansywno-obronną.

W pierwszym okresie istnienia grupy, do momentu utraty lokalu wystawowego na początku 1924 roku, na czoło działalności „Świtu” wysunęła się funkcja wystawowa grupy jako instytucji propagującej sztukę. Jej materialnym zapleczem było Towarzystwo Akcyjne „Ateneum” utworzone wiosną 1921 roku. Jak wspomina Jagmin:

„Dzięki poparciu Zawadowicza i Chąci udało mi się zorganizować Tow. Akc. »Ateneum«. Celem jego było finansowanie imprez artystycznych »Świtu«, a akcje zakupił Bank. (...) Chącia gorąco popierał wszystkie moje plany. W tym to czasie zobaczyłem obok Zoologu dużą dawną poniemiecką — birhalę. Nadawała się ona na salę wystawową dla »Świtu«. Wyzierzałem ją od miasta na sześć lat (...)”¹².

Przez przeszło dwa lata urządzono w pawilonie „Świtu” (zwanym również Pałacem Sztuki lub po prostu „Świtem”) dziewięć różnych eks-

¹⁰ Dziennik S. Jagmina, op. cit., s. 100.

¹¹ Kurier Poznański 1925, nr 180.

¹² Dziennik S. Jagmina op. cit., s. 98 - 99.

pozycji oprócz własnych wystaw grupy, o których później. 9 X 1921 roku otwarto „Zbiorową wystawę obrazów i projektów architektonicznych wnętrz i mebli Józefa Czajkowskiego”; 23 X 1921 r. — ekspozycję prac Henryka Szczyglińskiego wraz z „salą graficzną” z dziełami Pankiewicza, Wyczółkowskiego, Łopieńskiego i Jasińskiego. W dniach od 10 XII 1921 do 2 II 1922 r. trwała w „Świcie” 68 wystawa krakowskiej „Sztuki”. Po odejściu Pautscha urządzono dwie wystawy, którym towarzyszyła kampania propagandowa w prasie: „Sztuki dziecka” (21 V 1922 — ok. 20 VII 1922 r.) i „Sztuki religijnej” (ok. 20 VII 1922 — 18 IX 1922 r.) — obie w swym podstawowym kształcie zainicjowane przez centralne władze kulturalne. 20 X 1922 r. otwarto zbiorową ekspozycję prac Tadeusza Pruszkowskiego. Od 17 XII 1922 do 28 I 1923 r. czynna była w pawilonie tzw. „czarno-biała” wystawa graficzna, będąca „okrężną” wystawą Związku Polskich Artystów Grafików. Po niej, od 11 II do 3 IV 1923 r., trwała w „Świcie”, przeniesiona z Warszawy, pośmiertna retrospektywa Konrada Krzyżanowskiego. Ostatnią inicjatywą grupy, mieszczącą się w tym nurcie jej działalności, była druga z kolei wystawa krakowskiej „Sztuki” czynna od 15 IV do 20 VIII 1923 roku.

Jak widać, ta wystawowa działalność grupy nie miała charakteru z góry zaplanowanej całości, ale charakter doraźny. Po prostu, do pawilonu „Świt” przenoszono, przede wszystkim z Warszawy, bieżące, organizowane przez różne instytucje, wystawy różnotematyczne, nie powiązane ze sobą w widoczny sposób. Stąd „Świtowi” pozostawało jedynie kryterium „poziomu” jako elementu łączącego wystawy, podporządkowane głównemu celowi grupy: podnoszeniu poziomu wykształcenia estetycznego publiczności. Przegląd recepcji prasowej tego nurtu działalności „Świt” świadczy o takim, pożądanym przez artystów, jego odbiorze i funkcjonowaniu społecznym. Od początku ukazywały się pochlebne recenzje z wystaw w „Świcie” — przytoczmy dla przykładu, echa prasowe drugiej wystawy „Sztuki”. „Prawda”:

„Poziom wystawy wysoki. Toteż z uznaniem należy się wyrazić o grupie »Świt«, że wzięła na swe barki mozolne, a szczytne hasło posłannictwa Sztuki na naszym gruncie i, jak dotąd, wywiązuje się jak najlepiej (...)”¹³.

„Dziennik Poznański”:

„Jako całość wystawa jest poważnym czynem artystycznym, za który należy się uznanie zarówno »Sztuce« krakowskiej, jak słowo wdzięczności dobrze zasłużonemu »Świtowi«, który nam zobaczenie tej wystawy umożliwił”¹⁴.

„Przegląd Poranny”:

¹³ Prawda 1923, nr 151.

¹⁴ Dziennik Poznański 1923, nr 151.

„Urządzenie jej (wystawy „Sztuki” — przyp. M.B.), połączone zapewne ze znacznymi kosztami uważamy za czyn obywatelski »Świtu«, którego wystawy odznaczają się stale wysokim poziomem artystycznym, przyczyniając się w wysokiej mierze do podniesienia ogólnego poziomu wystaw plastycznych w Poznaniu i wychowania artystycznego społeczeństwa”¹⁵.

Kryterium „poziomu” stosowane było również w odniesieniu do wystaw grupowych „Świtu”, co odpowiadało intencjom samych artystów, którzy w swym programie szczególny nacisk kładli na ten właśnie aspekt (całkowicie pomijając próbę określenia się w kategoriach poetyki) jako środek służący podstawowemu celowi grupy, tzn. „podnoszeniu estetycznego wychowania publiczności”. Witold Noskowski pisał np. o pierwszej wystawie „Świtu”:

„Wystawa obecna dobrze wróży o przyszłości »poziomu«. Wiele dzieł stoi znacznie powyżej minimum (...), kilka kapitalnych. (...) Poziom zachowany nieskazitelnie. To najważniejsze.”¹⁶.

J. Żyznowski z okazji wystawy w Zachęcie (1923) konstatował:

„Na wysokim zresztą poziomie stoją prace wszystkich członków »Świtu«”¹⁷.

„Gazeta Poranna” (Lwów, 1925) donosiła:

„Radością jest dla nas współudział »Świtu« w obecnej wystawie (...) ze względu na jego poziom (...)”¹⁸.

Tom. we „Widnokregu” (1925) o poznańskiej wystawie grupy pisał:

„Całość (...) wykazuje bardzo ciekawe rezultaty rzetelnej pracy artystycznej, cechującej zawsze tę grupę i stoi na nieprzeciętnym poziomie”¹⁹.

Nie tylko explicite wypowiedane sądy o „wysokim poziomie artystycznym” członków „Świtu”, ale i pochlebny ogólny ton większości recenzji, świadczy o prestiżu grupy jako stowarzyszenia artystów wybitnych, a jeśli chodzi o Poznań — najwybitniejszych. Wystawy, zarówno sprowadzane przez grupę, jak i jej własne manifestacje, spotykały się z powszechnym pozytywnym oddźwiękiem wśród krytyków, odbierano przy tym ich sens, zgodnie z zamierzeniami grupy, jako działalność na rzecz podnoszenia poziomu kultury plastycznej Poznania.

Następnym z celów grupy, ogłoszonym w momencie powstania, było „ułatwienie publiczności bezpośredniego nabywania autentycznych prac artystycznych z pierwszej ręki” — czyli obrona interesów zawodowych

¹⁵ Przegląd Poranny 1923, nr 187.

¹⁶ Świat 1921, nr 41.

¹⁷ Pani 1923, nr 4 - 5.

¹⁸ Gazeta Poranna 1925, nr 7410.

¹⁹ Widnokrąg 1925, nr 1.

artystów. Z tak pojętą funkcją zawodową „Świtu” wiązała się przede wszystkim działalność tzw. Salonu sprzedaży przy ulicy 27 Grudnia. Skierowany przeciw „kunsthändlerom”, zorientowany był on od początku na działalność merkantylną. Zapewniał członkom grupy, przez wyodrębnienie ich dzieł, lepsze warunki sprzedaży. Początkowo też wystawiali w nim wyłącznie „Świtowcy”. Po pozyskaniu dla ekspozycji grupowych pawilonu w Ogrodzie Zoologicznym, „Salon”, funkcjonował jako typowy „antykwarjat”, sklep-wystawa, w którym można było obejrzeć i kupić dobre obrazy — rękomią ich poziomom miała być właśnie grupa. W rzeczywistości, przeważały obrazy mało znanych i reprezentujących niski poziom malarzy z Warszawy, Krakowa i Lwowa, toteż „interes” prosperował nie najlepiej. Jak wspomina Jagmin:

„Kierownikiem sklepu został Sonnewend, słaby malarz, a doskonały sprzedawca. (...) Pautsch malował po kilka małych akwarel dziennie. (...) Sonnewend robił mu szaloną reklamę i prawie wszystkie te obrazki rozprzedawał (...). Innych obrazów nikt nie kupował i musieliśmy sklep zlikwidować”²⁰.

Nieprzypadkowo, jak widać, datą zamknięcia „Salonu” (wiosna 1922) zbiegła się z momentem ustąpienia Pautscha i Sonnewenda ze „Świtu” — po prostu zabrakło wówczas znakomitego sprzedawcy i głównego dostarczyciela „towaru”, bez których sklep przestał funkcjonować.

Program grupy mówił m. in., iż celem „Świtu” jest „urządzenie” zebrań towarzyskich, wytwarzających kontakt między artystami i szerszą publicznością i powołanie do życia klubów artystów”²¹. Wiązało się to z szerokimi ambicjami „Świtowców”, pretendujących do zajęcia centralnego miejsca w ówczesnym środowisku artystycznym Poznania. Od początku istnienia grupy urządzali oni tzw. rauty z okazji otwierania kolejnych wystaw, a na przełomie 1921 i 1922 roku zorganizowali w swym pawilonie „Artystyczny Wieczór Sylwestrowy”. Jednak już w momencie zawiązania grupy zakładano, że główną formą instytucjonalizacji życia towarzyskiego środowiska artystycznego będzie klub. Powstał on dopiero na jesieni 1922 roku, stanowiąc po części kontynuację Domu Artystów, funkcjonującego w latach 1920 - 1921, swoistego „interdyscyplinarnego” klubu artystycznego. Inauguracją działalności Klubu „Świtu” był wielki raut urządzony 5 stycznia 1923 roku. W komunikacie prasowym grupa pisała:

„Jednakże dla powodzenia i rozkwitu twórczości potrzebne jest środowisko. Artysta ginie w lodowatej samotności, dzieło jego mija bez echa, jeżeli powstanie jego nie spotyka się z oddźwiękiem zrozumienia w kulturalnych i umysłowo kwiat

²⁰ Dziennik S. Jagmina, op. cit., s. 886.

²¹ Prawda 1921, nr 84.

narodu reprezentujących warstwach. (...) Do stworzenia takiego środowiska pragnie przyczynić się klub »Świtu«²².

Klub był jak gdyby agendą grupy, posiadał swój własny statut i zarząd. Jego członkami byli twórcy wszystkich dziedzin, oprócz malarzy — literaci, aktorzy, muzycy itd. Obok codziennych spotkań klubowych dla członków, urządzano w soboty tzw. wieczory klubowe dla szerszej publiczności. Pierwszy z nich poświęcony był twórczości Kazimierza Wierzyńskiego, następny poezji Stanisławy Iwańskiej. Życie klubowe trwało jednak krótko. Już w połowie 1923 roku zaznaczyły się trudności organizacyjne o podłożu finansowym. Ostatecznie klub upadł wraz z utratą przez grupę pawilonu w Ogrodzie Zoologicznym, na wiosnę 1924 roku. Funkcja towarzyska „Świtu”, pojmowana przez artystów jako próba instytucjonalizacji życia towarzyskiego środowisk twórczych i skupienia go wokół grupy, nie powiodła się na dłuższą metę, jej realizacja miała charakter niepełny i krótkotrwały.

Funkcje programowe zostały niejako zaprojektowane przez członków „Świtu”. Stanowiły próbę realizacji celów grupy sformułowanych w jej programie. Jeżeli spojrzeć na grupę artystyczną z zewnątrz, jako na instytucję funkcjonującą w określonym układzie kultury artystycznej, wówczas niezależnie od deklaracji programowych wyróżnić można co najmniej dwie inne funkcje, jakie pełniła w ówczesnym życiu artystycznym: kreatywną i ekspansywno-obronną.

Analizę funkcji kreatywnej opieram na założeniach Janusza Stradeckiego. Píše on:

„Chodzi tu oczywiście nie o »poetykę immanentną« danego ugrupowania (to jest taką, jaką wykrywamy obecnie w twórczości danej grupy), ale o funkcjonowanie ukonstytuowanej »poetyki grupowej« w ówczesnym obiegu społecznym literatury, o jej ukształtowanie w świadomości zbiorowej twórców oraz krytyków i czytelników, o funkcjonowanie jej modelu wśród egzystujących aktualnie innych modeli literatury»²³.

Choć „Świt” nie sformułował manifestu artystycznego ani też nie próbował określić się w kategoriach „poetyki”, to jednak recepcja prasowa jego wystaw grupowych wskazuje, że krytycy próbowali rekonstruować orientację artystyczną „świtowców” i sytuowali ją w stosunku do „aktualnie egzystujących innych modeli” sztuki.

„Natura winna być naturalną, sztuka wymyślną” — powiedział Pautsch podczas otwarcia pierwszej wystawy — i słowa te były jedyną próbą określenia przez członków grupy wspólnej orientacji. Hasło to przywołane doraźnie przez Pautscha, trudno uznać za „manifest arty-

²² Kurier Poznański 1922, nr 299.

²³ J. Stradecki, op. cit., s. 31 - 32.

styczny”, o czym pisali już współcześni krytycy. Antynaturalizm, jako opozycja wobec sztuki, dla której — jak pisał Jagmin — „jedynym sprawdzianem wartości (...) dzieła było porównanie z naturą, a najwyższą jego zaletą — sprawność techniczna”²⁴, mógł być płaszczyzną konsolidującą grupę w autoświadomości artystów, jednak trudno byłoby zrekonstruować wspólny dla nich wszystkich, bardziej konkretny, pogląd artystyczny. Można to natomiast uczynić, biorąc pod uwagę tylko młodszych członków „Świtu” — Bartła, Elstera, Lama, Mrozińskiego, Roguskiego i Wronieckiego. Utożsamiali się oni zapewne z poglądami zaprzyjaźnionego krytyka, Stefana Truchima, który ich przede wszystkim miał na myśli (przynajmniej jeśli chodzi o środowisko poznańskie), gdy formułował swą teorię „nowej sztuki”. Pisał on:

„Ostatni kierunek, zamykający dawną epokę nosił miano impresjonizmu. (...) Sztuka w tym wypadku wysilała się na najdoskonalsze podchwycenie i odtworzenie rzeczywistości. Nie wystarczył już realizm. Zarzucono więc dokładność rysunku, o kompozycji nie myślano już od długich lat, całe zaś usiłowanie skupiło się na barwie, która odpowiednio rozłożona winna oddać złudzenie najbliższe rzeczywistości, bliższe niż realizm. (...) Nowa sztuka nie była niczym innym, jak z jednej strony prostą konsekwencją lekceważenia rysunku, z drugiej zaś zaprzeczeniem dotychczasowego ujmowania treści. (...) Niemiecki ekspresjonizm posługujący się formą coraz większego prymitywu i skrótu, by oddać najgłębsze przeżycia psychiczne, kubizm tworzący przy pomocy brył stereometrycznych, włoski futurizm łączący skrajny realizm z usiłowaniami wszechstronnego objęcia przedmiotu — różniły się zasadniczo. Wspólną ich cechą było zwalczanie starego z czasem rzemieślniczego impresjonizmu, ta wspólna cecha była równocześnie ich najdoddatniejszą stroną. Same bowiem jako zbyt krańcowe, zapominające niekiedy o tworzyw, długiego życia nie rokowały. (...) Krańcowe kierunki pomarły na chorobę swej krańcowości, a w zbudzonych sumieniach artystów zaczęło się nowe poszukiwanie. Przywrócono dawne znaczenie rysunkowi, podniesiono pyłem zapomnienia przysypaną kompozycję, zachowano wykształconą przez impresjonistów plamę barwną w formie, a treści postawiono zasadniczy warunek, by nie była prostym li tylko odtworzeniem istniejącej i zbędnej rzeczywistości, lecz by była odzwierciedleniem przeżyć, tęsknot i pragnień artysty, by była stałe wyrazem indywidualnym stosunku duszy artysty do otaczającej go rzeczywistości”²⁵.

W swym tekście, napisanym w 1923 roku, Truchim dawał wyraz przekonaniu, że najbardziej postępowym kierunkiem artystycznym w tym czasie, wynikającym logicznie z poprzednich etapów ewolucji sztuki, była złagodzona postać formizmu — orientacja reprezentowana w latach dwudziestych przez wielu artystów młodego pokolenia, w tym młodszych członków „Świtu”. Zdaniem autora, właśnie ich malarstwo stanowiło

²⁴ Głos Poranny 1922, nr 134.

²⁵ Przegląd Poranny 1923, nr 143.

właściwą kontynuację awangardy początku XX wieku, gdyż przewyższając „skrajności” nowych kierunków nie powróciło do „należącego już do przeszłości” impresjonizmu, lecz stworzyło nową jakość: ujętą w rygory kompozycyjne formę obrazu będącą ekspresją psychiki artysty. Takie pojmowanie własnej sztuki nieobce było samym artystom. Lam pisał w 1927 roku:

„Sztuka w swych dalszych poszukiwaniach wraca znów do form, godzących się na odtwarzanie natury, podkreślając równocześnie mocno zdobycze z zakresu kompozycji i konstrukcji formy”²⁶.

Zaś Bartel wspominał:

„Pozostałem do tej pory wierny realistycznym założeniom, wyniesionym z okresu studiów. Wzbogaciłem jedynie swój warsztat o odkrycia różnych nowych kierunków: najbardziej chyba kubizm i konstruktywizm okazał się przydatnym”²⁷.

Prześledzimy obecnie recepcję prasową wystaw grupowych „Świtu”, w świetle wypowiedzi krytyków rekonstruujących orientację grupy. „Świt” w przeciągu paru lat swego istnienia wystąpił z dziesięcioma manifestacjami grupowymi. Sześć wystaw odbyło się w Poznaniu (1921, 1922, 1923 — w pawilonie „Świtu”, 1924, 1925, 1926 — w lokalu TPSP), dwie we Lwowie (1921 — Szkoła Przemysłowa, 1925 — TPSP), i po jednej: w Warszawie (1923 — TZSP) i w Łodzi (1927 — Miejska Galeria Sztuki).

Pierwsza wystawa stała się okazją do powszechnego wśród recenzentów konstatowania braku wspólnej orientacji artystycznej grupy. Truchim:

„Ekspozyty tej wystawy obejmują całą różnorodność kierunków od impresjonizmu Bartla do prymitywizmu Roguskiego”²⁸.

Drobnik:

„Sama wystawa (...) nie jest bynajmniej jednolita co do kierunków sztuki, którym hołdują poszczególni artyści”²⁹.

Noskowski:

„Są prace nie tylko dojrzałe, ale „spokojne”, niezdolne zastraszyć nawet wychowanka landszaftów i scen rodzajowych, są kapitalne rozwichrzenia Pautscha, są nawet kompromisowe kubizmy”³⁰.

²⁶ W. Lam, *Rozważania o sztuce*, Poznań 1927.

²⁷ *Express Poznański* 1960, nr 159.

²⁸ *Przegląd Poranny* 1921, nr 33.

²⁹ *Kurier Poznański* 1921, nr 122.

³⁰ *Świat* 1921, nr 41.

Pojawił się też od razu podział na lewicę (czyli w rozumieniu ówczesnym kierunki zdradzające wpływ awangardy początku XX wieku) i prawicę (czyli w rozumieniu ówczesnym kierunki zachowawcze, kontynuujące XIX-wieczny impresjonizm i realizm) „Świtu”. Np. Koller pisał: „Elster, Roguski, Wroniecki, reprezentują (...) skrajną lewicę »Świtu«. Mówić o nich nie można, nie poruszając całego szeregu kwestii podstawowych, dotyczących ostatnich kierunków sztuki”³¹. T. Korzewski, krytyk o najbardziej konserwatywnym guście, pominął milczeniem Roguskiego, o Elsterze i Wronieckim mając do powiedzenia niewiele i to raczej niepocholebnie:

„Rysunki Wronieckiego traktowane są dość pobieżnie, lekceważąco. Brak kontrastu światła i cieni. Te słonie w Zoologu na pewno nie poznałyby swego portretu”³².

Pierwszą wystawę przeniesiono na jesieni 1921 roku do Lwowa. Władysław Kozicki pisał o niej, że „przede wszystkim Bartel, Elster i Roguski, nadesłali byli (...) prace, świadczące bądź to o talencie, bądź też o znacznej kulturze artystycznej”³³. Wyróżnił on zatem Elstera i Roguskiego zaliczonych w Poznaniu do „lewicy” grupy, aby w tym samym artykule nazwać formizm „tyfusem”. Bardzo negatywnie oceniając obrazy z lwowskiej wystawy formistów (grudzień 1921 r.), witał z zadowoleniem ewolucję twórczości Zbigniewa Pronaszki, w której nie ma

„już jednak śladu tego wynaturzonego pragnienia wywrócenia całego świata pojęć malarskich do góry nogami, tego uporczywego stawania na głowie (...), słowem tych wszystkich dzieciństw (...), którymi (...) pp. Chwistek, Czyżewski, Winkler i inni (...) usiłują zmusić widza do szerokiego otwierania gęby”³⁴.

Z tych samych powodów, z których chwalony był Pronaszko, zostali również zaakceptowani przez konserwatywnego krytyka „lewicowi” „Świtowcy”.

W podobnym duchu pisał o orientacji grupy S. Truchim z okazji drugiej wystawy „Świtu” (Poznań, 1922). Jako jedyny z krytyków próbował określić wspólny „kierunek” grupy. Pisał:

„Jedni z artystów z lewego skrzydła przesunęli się nieco na prawo, prawica znów na lewo. Nad całą wystawą ciąży jakiś nowy ogólny prąd, wytworzony przez artystów, zjawisko dla naszego przeindywidualizowania bardzo ciekawe, które może istotnie w krótkim czasie wytworzyć pewien swoisty kierunek, daleko więcej na to miano zasługujący niż wszystkie formizmy krakowskie”³⁴.

³¹ Dziennik Poznański 1921, nr 102.

³² Głos Poranny 1921, nr 135.

³³ Słowo Polskie 1921, nr 488.

³⁴ Przegląd Poranny 1922, nr 78.

Inni krytycy osobno omawiali dzieła poszczególnych artystów, wyróżniając Pautscha. Charakterystyczne, że i Treter, i Drobnik w podobny sposób pisali o najbardziej „lewicowym” — Elsterze. Treter:

„Silna rytmika linii występuje wyraziście na jaw w doskonale skonstruowanym obrazie E. Elstera pt. Flisacy, gdzie prostymi w zasadzie środkami artysta osiągnął głęboką ekspresję ruchu. Osobliwymi efektami dzięki odrębnie ujętej stronie formalnej odznaczają się także kwiaty i pejzaże E. Elstera”⁸⁵.

Drobnik:

„Elster jest interesujący we »Flisakach«. (...) udało się tu artyście kompozycja obrazu jako zwartej całości pomimo bardzo ostro zaakcentowanych kontrastów poszczególnych linii. Dobre także są „kwiaty”, a ze wszechmiar ciekawe są akwarelki (...). Artysta, wychodząc z założeń w malarstwie nowoczesnym rozposzechnionych i niestety bardzo często nadużywanych posiada jednak własny wobec nich punkt widzenia, co bardzo dodatnio odbija się na jego dziełach”⁸⁶.

Natomiast obrazy Elstera nie były do zaakceptowania dla konserwatywnego krytyka Janusza Kaweckiego:

„Co innego prace Elstera! Te wprawiają w zakłopotanie: Co do pana Elstera, to — uwaga nie moja, lecz jednego ze zwiedzających wystawę (...) — można by pod każdą nieledwie położyć stempel »bez tytułu«. Wspomniany musiał np. kilkakrotnie zajrzeć do katalogu, by uprzytomnić sobie, że praca 21 jest »Motywem z Krościenka»”⁸⁷.

To, co było sztuką „środka” dla umiarkowanych w poglądach krytyków poznańskich i warszawskich, stanowiło „niezrozumiałstwo” dla typowego odbiorcy inteligenckiego w Poznaniu.

Sytuowanie „Świtu” w obrębie sztuki „środka” — już nie awangardowej, ale jeszcze nie zachowawczej — wystąpiło z całą mocą w recenzjach Mieczysława Wallisa i Jana Żyznowskiego z wystawy w Zachęcie, na wiosnę 1923 roku. Wallis pisał m. in., że:

„wystawy »Rytmu« i »Świtu« stanowiły niejako rewię umiarkowanej opozycji przeciw impresjonizmowi i naturalizmowi w Polsce (opozycja radykalna, formizm i futurizm, zostały poza nawiasem tych wystaw)”⁸⁸.

Żyznowski zaś dodawał:

„Dalecy od ekscesów malarskich i wynalazków nowych, przemijających efektów, każdy z nich dał pracę zwartą i skończoną”⁸⁹.

Obaj wyróżniali młodszych członków „Świtu”, zwłaszcza Lama i Ro-

⁸⁵ Tygodnik Ilustrowany 1922, nr 20.

⁸⁶ Kurier Poznański 1922, nr 74.

⁸⁷ Głos Poranny 1922, nr 94.

⁸⁸ Przegląd Warszawski t. IV, 1923, nr 25; Por. Robotnik 1923, nr 100.

⁸⁹ Pani 1923 nr 4 - 5.

guskiego, zwracając uwagę na wyraźną w ich pracach recepcję awangardy początku XX wieku. Np. Wallis pisał o Lamie:

„(..) w »Charonie« wybujałe długonogie postacie wywodzą się od odpowiednich postaci Cezanne'a; w pejzażach rozparcelowanie powierzchni na figury planimetryczne, stylizacje barwne i wywołany przez nie efekt niesamowitości opiera się o prace ekspresjonistów niemieckich (..)”.

Na końcu krytyk dodawał dla pełności obrazu:

„A jak na wystawie »Rytmu« impresjonizm miał swego przedstawiciela w osobie p. Pruszkowskiego, tak na wystawie »Świtu« reprezentowali go pp. K. Plater-Zyberk i Stanisław Bohusz-Sięstrańcewicz”.

Właśnie prace tych ostatnich wyróżnił — jako jedyne godne uznania — recenzent „Gazety Warszawskiej”, Stefan Popowski, związany z konserwatywnym środowiskiem warszawskiej Zachęty. Pisał:

„Lecz prócz Zyberk-Platera i Sięstrańcewicza, którzy jak Piłat w Credo znajdują się na tej wystawie, jakież poza tym obraz na tej wystawie jest owym dziełem, co by miało cechy dobrych poczynań. (..) Czyż krajobrazy Mrozińskiego mają jakie ślady kultury artystycznej, wytworzonej tradycją Szermentowskich, Gersonów i Chełmońskich? (..) Że Władysław Roguski błąka się i nie wie, co chce wyrazić, dość spojrzeć na twarze w obrazie (..) każda (..) jest jakgdyby ręką innego człowieka wykonana (..). Nie wiele więcej można powiedzieć o obrazach Władysława Lama, a Erwin Elster posiłkuje się jakimiś zupełnie obcymi wzorami, które zresztą wzorami dobrego smaku nie są”⁴⁰.

Kryterium rodzimości sztuki służyło temu krytykowi do dyskredytacji wszystkiego, co w najmniejszym choćby stopniu zdradzało wpływ awangardy początku XX wieku.

W miesiąc później odbyła się w Poznaniu kolejna wystawa grupy. Władysław Tatarkiewicz, wyróżniając Roguskiego, zastanawiał się nad recepcją społeczną najbardziej postępowych formalnie prac Elstera i Lama. Pisał:

„Elster wystawił tylko drobne rzeczy pejzażowe, ale i te dają świadectwo talentowi. Jest rzeczą wątpliwą, aby jego, a także Lama, próby rozbicia rzeczywistości na prostsze bryły znalazły uznanie u szerszej publiczności (..)”⁴¹.

„Lewicowość” części członków „Świtu” funkcjonowała ciągle w świadomości odbiorców, co musiało prowadzić do pewnego napięcia między propozycjami tych artystów a powszechnymi oczekiwaniami publiczności. Dlatego też w rok później (1924) krytycy przychylni grupie — tacy jak Truchim czy Bocheński — omówienie twórczości członków grupy poprzedzili wyjaśnieniem, na czym polega „nowa sztuka” i jak należy, w zwią-

⁴⁰ Gazeta Warszawska 1923, nr 106.

⁴¹ Kurier Poznański 1923, nr 120.

zku z tym, postrzegać prace młodszej części „Świtu”. Poglądy Bocheńskiego nie różniły się zasadniczo od znanej nam już teorii „nowej sztuki” Stefana Truchima. Pisał on:

„Przeciwko (...) słabym stronom impresjonizmu wystąpiła usprawiedliwiona opozycja, zrodzona we Francji (...). Zamierzenia te (...) w miejsce przypadkowego układu domagały się mocnej konstrukcji obrazu, zamiast plamy, formy krystału, przejrzystej, zamiast podpatrywania i realistycznego naśladowania zjawisk natury stawiały jako cel główny piękno utworu sztuki (...). Należało te kwestie wyjaśnić, gdyż pod znakiem nowych haseł rzetelnie pracuje (...) większość artystów, zgrupowanych w »Świcie« (...). Pośród wystawców »Świtu« do awangardy zaliczyć można Elstera, Lama, Mrozińskiego, Roguskiego, (...)”⁴².

Funkcjonowanie grupy jako „awangardy” na gruncie poznańskim znalazło swój wyraz w polemiczno-humorystycznym artykule „Domoroślego Malarza”, zamieszczonym w „Przeglądzie Porannym”, wykpiwającym fachowe kompetencje recenzenta „Kuriera Poznańskiego” Edwarda Ligockiego. Pisał on:

„(...) postanowił p. Ligocki założyć w Poznaniu Szkołę Sztuk Pięknych (...). Kiedy z prośbą o przyjęcie zgłosiła się grupa »Świt«, p. Ligocki skrzywił swoim rasowym noskiem i odmówił. — Nie chcę do mojej szkoły wprowadzać zarzewia bolszewizmu, idźcie sobie do »Zoologu«”⁴³.

Lewicowość „Świtu” należy widzieć w kontekście środowiska, w jakim przyszło mu egzystować. Stefania Zahorska, jeden z najbardziej przenikliwych krytyków Dwudziestolecia, zwróciła uwagę na specyficzny polski konserwatyzm gustów, zastanawiając się nad recepcją „Rytmu”. Pisała:

„W tym życiu artystycznym polskim »Rytm« jest czynnikiem ważnym i znamienym. Pomiędzy skrajną prawicą spóźnionych impresjonistów i lewicową awangardą w rodzaju »Bloku«, »Rytm« zajmuje miejsce pośrednie, jest tym centrum parlamentarnym, któremu odpowiada we Francji najliczniejsza tam obecnie grupa klasyków. Z tą tylko różnicą, że stosunek społeczeństwa do tych kierunków układa się we Francji normalniej: »klasycy« — tak jak to naturalnie wynika z ich centrowego położenia — mają we Francji najszersze uznanie i najbardziej odpowiadają »woli artystycznej« ogółu; w stosunku do naszej publiczności nabiera nasze centrum artystyczne pewnego zabarwienia lewicowego, tłumaczącego się chyba tylko powolnym tempem rozwojowym naszego społeczeństwa w sprawach artystycznych”⁴⁴.

Jeżeli „Świt”, w pierwszych latach swego istnienia, posiadał w Poznaniu status ugrupowania awangardowego, to fakt ten tłumaczy znaczny konserwatyzm gustów miejscowego środowiska, dla którego barierę nie

⁴² Kurier Poznański 1924, nr 105.

⁴³ Przegląd Poranny 1925, nr 32.

⁴⁴ Przegląd Warszawski, t. III, 1924, s. 223 - 225.

do przekroczenia stanowiła już sztuka polskich formistów. W recenzjach z poznańskich wystaw formistów (1919, 1921) krytycy dawali wyraz swej dezaprobacie dla ich malarstwa. Jerzy Koller:

„Są rzeczy, których nigdy nie pojmę — wyznają to szczerze — do nich należy np. usiłowanie oddania ruchu w kolejnym jego następstwie za pomocą sztuki nieruchomej”⁴⁵.

Jerzy Drobnik:

„Twierdzą więc: Czysto formalne piękno nie istnieje, bowiem wtedy najpiękniejszą rzeczą byłaby figura geometryczna. Nie istnieje też wartość estetyczna linii, koła i w ogóle kształtu jako takiego, bez odniesienia do czegokolwiek”. I dalej: (...) dowolne zupełnie kształtowanie bez oparcia się o naturę doprowadzić musi koniecznie do chaosu. Bo gdzie byłoby wówczas kryterium piękna?”⁴⁶.

Tadeusz Korzewski:

„(..) »Szermierka« i »Pojedynek« Chwistka. — Na miłość Boską! I to ma być artyzm? Toż ten człowiek ma cztery nogi i cylinder i nic więcej, a te inne smugi i kreski wyglądają tak, jakby je pies zrobił ogonem, zamaczanym przez psotę w farbie”⁴⁷.

W świetle przytoczonych poglądów zrozumiałe staje się zaklasyfikowanie sztuki młodszych „świtowców” jako „lewicy” artystycznej, z tym, że dwaj pierwsi krytycy zaakceptowali ową złagodzoną postać formizmu reprezentowaną przez tych artystów, natomiast recenzenci „Głosu Porannego” — Korzewski i Kawecki — nigdy nie oswoili się z podobnymi „eksperymentami”.

Rok 1925 przyniósł istotną zmianę w prasowej recepcji orientacji grupy. Znaczna część recenzentów przyswoiła sobie już pogląd, że wiodącym kierunkiem w malarstwie europejskim stał się „nowy klasycyzm”. Odtąd orientację „Świtu” sytuowano powszechnie w szerszym kontekście „klasycyzacji” sztuki w Polsce. „Gazeta Poranna” (Lwów, 1925) pisała:

„Prace »Świtu« (...) zaciekawiają tym bardziej, że wiele z nich reprezentuje panujący dziś w Europie kierunek ekspresjonizm, który przetwarza się w klasycyzm”⁴⁸.

Poznańscy recenzenci konstatowali „dojrzałość artystyczną” członków grupy. A. H. w „Dzienniku Poznańskim” dostrzegł ewolucję „poetyki” „Świtu”:

„Od chwili powstania grupa przeszła pewne wewnętrzne przemiany. Bujny temperament, buńczuczne spojrzenie, sztandar sztuki dumnie wzniesiony — taki

⁴⁵ Dziennik Poznański 1921, nr 131.

⁴⁶ Kurier Poznański 1919, nr 298 - 300.

⁴⁷ Głos Poranny 1921, nr 135.

⁴⁸ Gazeta Poranna 1925, nr 7415.

był początek grupy. (...) Dziś temperament mocną ujęty dłonią, oko zgłębione w dociekaniach tajemnic sztuki, krystalizacja pewnych talentów (...)”⁴⁹.

Kazimierz Meyer („Kurier Poznański”) był podobnego zdania:

„I dla nich (tzn. „świtowców” — przyp. M.B.) minęły już dni »der Sturm- und Drangperiode«. Wystawa »Switu«, jak posąg świeci monumentalny. Spokojnie świadczy czynem wybitnym i skupieniem o dojrzałości artystycznej wystawiających”⁵⁰.

Tom. w „Widnokregu”, charakteryzując obrazy Lama jako świadectwo przewycięzania „skrajności”, pisał:

„Są to twory dojrzałego talentu, popartego ogromem rzetelnej pracy, wyniki długich i zmuśnych poszukiwań po bezdrożach ekspresjonizmów, kubizmów, nihilizmów za własną formą i stylem. Kierunek jaki obrał Lam, można nazwać nowoczesnym klasycyzmem, dążącym przede wszystkim ku doskonałości formy, ku precyzji kompozycji. Jest to jakby reakcja przeciwko wygasającemu impresjonizmowi, który kompozycji prawie zupełnie nie uznawał, poświęcając ją dla barwy, przeciw rozhukanemu w bezmyślności »futuryzmowi« itp.”⁵¹

W rok później w recenzji z ostatniej poznańskiej wystawy grupy (TPSP, 1926) krytyk „Kuriera Poznańskiego” — „Ostrowąż”, konstato-
wał:

„Po szaleństwie futuryzmów i ekspresjonizmów (...) nawróciła sztuka nowa — do klasycyzmu. Pomnik Lubelskiego to neoklasycyzm; to stylizacja rozumna i celowa, przewycięzająca naturalizm”.

O jak zwykle najbardziej postępowym formalnie Elsterze pisał pochlebnie:

„Elstera zawsze charakteryzowało zwięzłe, lapidarne ujęcie pejzażu. Obecnie to ciało otrzymało ducha. Poprzez konstrukcję zaczyna przegłądać konkretność przeżycia wobec uroku danego konkretnego krajobrazu”⁵².

Władysław Lam, który pod koniec 1925 roku został członkiem „Plastyki”, zamieścił w „Dzienniku Poznańskim” recenzję z wystawy swych niedawnych kolegów. On również, umieścił orientację grupy w kontekście najnowszych prądów europejskich. Wyróżniał zwłaszcza Elstera, pisząc:

„Elster, artysta nieprzeciętnej miary (...). Figury geometryczne powstające ze śmiałych uogólnień kształtów realnych powtarzają się z bezwzględną konsekwencją, tworząc całości rytmiczne”. I konkludował: „Wyraźny i dodatni tu wpływ sztuki nie francuskiej lecz współczesnego Paryża! (tę ostatnią tworzy cały kulturalny świat i nie jest ona monopolem żadnego z narodów)”⁵³.

⁴⁹ Dziennik Poznański 1925, nr 126.

⁵⁰ Kurier Poznański 1925, nr 141.

⁵¹ Widnokrąg 1926, nr 1.

⁵² Kurier Poznański 1926, nr 204.

⁵³ Dziennik Poznański 1926, nr 98.

Powyższy przegląd recepcji wystaw „Świtu” ukazuje, jak ewoluowała rekonstruowana przez krytyków orientacja grupy, jakie było jej miejsce wśród aktualnie funkcjonujących „poetyk”. Na ten chronologiczny obraz nakłada się czynnik przestrzennego zróżnicowania recepcji na poznańską i pozapoznańską, modyfikujący w znacznym stopniu rekonstrukcję orientacji grupy.

W samym Poznaniu wyróżnić można zasadniczo trzy typy odbioru. S. Truchim, związany ze „Świttem”, i szerzej, należący do środowiska niezależnej inteligencji, był eksponentem jej poglądów, częściowo zaś wypowiadał przeświadczenia samych artystów. Jego recenzje, zawsze pochlebne, aprobowały twórczość młodszych członków grupy, traktując ich jako jedynych w Poznaniu reprezentantów „nowej sztuki”. Recenzenci „Dziennika Poznańskiego” i „Kurierza Poznańskiego”, gazet o odmiennym obliczu politycznym, jednak adresowanych do podobnej pod względem socjalnym publiczności, odbierali „Świt” z pozycji niezależnego i obiektywnego obserwatora, którego zadaniem było komentowanie wszystkich wydarzeń artystycznych i nakłanianie czytelników do udziału w wystawach. Stąd odbiór „Świtu” modyfikowany był przez status grupy — tej „najpoważniejszej organizacji artystycznej w mieście”, co sprawiało, że przy ogólnie pozytywnym tonie recenzji łagodowano zwykle wymowę „lewicowych” tendencji w grupie. Wreszcie bardziej popularny „Głos Poranny” starał się kłaść nacisk na tradycyjną orientację „Świtu”, dyskwalifikując „eksperymenty”.

Poza Poznaniem o „Świecie” pisali najpoważniejsi krytycy w Polsce. Wszyscy oni, o poglądach bynajmniej nie lewicowych, raczej umiarkowanych (Treter, Wallis, Żyznowski) czy nawet konserwatywnych (Kozicki), zgodni byli co do „antynaturalizmu” grupy oraz jej centrowej pozycji między skrajną awangardą (futuryzm, formizm, konstruktywizm) i skrajną konserwą (impresjonizm, naturalizm).

W wypadku ostatniej wyróżnionej wyżej funkcji ekspansywno-obronnej „Świtu” chodzi o opisanie tych działań grupy, które obliczone były na osiągnięcie społecznego prestiżu, i — w rezultacie — o usytuowanie jej „w obiegach konkurencyjnych i dyskryminacyjnych”⁵⁴.

Ekspansywność „Świtu” skierowana była głównie na środowisko poznańskie, co stanowiło prostą konsekwencję lokalnego charakteru grupy. Jako instytucja funkcjonująca w Poznaniu i definiująca swe cele w stosunku do zastanego układu życia artystycznego w mieście, była szczególnie zainteresowana w osiągnięciu najwyższego prestiżu wśród miejscowych instytucji artystycznych. Sama nazwa grupy — „Świt” — pełniła funkcję ekspansywną. „Świt” bowiem to w domyśle „świt sztuki poznań-

⁵⁴ J. Stradecki, op. cit., s. 32.

skiej”, grupa mianowała się pierwszą na jałowym artystycznie gruncie poznańskim reprezentantką prawdziwej sztuki, której zadaniem jest podniesienie poziomu estetycznego poznańskich wystaw i miejscowej publiczności. Teza ta, skierowana przeciwko miejscowemu środowisku z Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych na czele, spotkała się z ostrym sprzeciwem Jerzego Kollera, jak można sądzić, rzecznika obrażonych poznańskich „sfer” artystycznych. Pisał on:

„Trudno bardzo będzie wmówić w publiczność naszą, że przed »Świtem« w Poznaniu nie było sztuki i artystów, że otwarty wczoraj pokaz jest »pierwszą na modłę europejską wystawą«, jaką miasto nasze widziało. Tak nie jest. (...) Poznań nie jest tą dziką puszcza, w której dopiero siekiera przybyszów musi wyrębywać pierwsze ścieżki dla kultury i artysty!”⁵⁵.

Obok opozycji wobec zastanego układu kultury artystycznej (niski poziom, zachowawcza „poetyka”, hermetyzm miejscowych instytucji), drugą, jaką sformułowali członkowie grupy w momencie inauguracji salonu sprzedaży, była opozycja wobec handlarzy sztuką. Witold Noskowski opisywał ironicznie „wojnę”, jaką wydał grupie pewien antykwariusz:

„»Kunsthandel« w Poznaniu robi świetne interesy. I nie lubi, jak mu je psuć. Salon sprzedaży »Świtu« pozwala nabywać sztukę z pierwszej ręki, z pominięciem pośrednika. Jest kooperatywą producentów — nic dziwnego, że pośrednikom się nie podoba. Pod salonem »Świtu« handlarz handluje zamalowanym płótnem (...). Po otwarciu tego Salonu wykleił sobie okna ogłoszeniami, jakie pozamieszczał w pismach przeciw »Świtowi«. Za to, że nieznośna kooperatywa obrała sobie siedzibę w tym samym domu, co on ze swoim sklepem (...)»⁵⁶.

Jedno z ogłoszeń brzmiało:

„23 maja urządza wystawę 40 oryginałów Pautscha. Baczyć proszę na moją wystawę na parterze, gdyż z wystawą znajdującą się w tym samym domu, nie mam nic wspólnego”⁵⁷.

Humorystyczny refleks całej „afery” znalazł się w rubryce „Roślinki” (Romana Wilkanowicza) w „Przeglądzie Porannym”:

„Grono fanatyków będących w cichym porozumieniu z antykwą Andrzejewskim podstępny szturmem opanowało wystawę »Świtu«. Nieszczęśliwych jeńców osadzono w Ogrodzie Zoologicznym, gdzie wymierają masowo na zolży z powodu lichego odżywiania (ponieważ koniny nie chcą jeść, a dyrektor Celkowski tłustego ludzkiego mięsa nie posiada!)”⁵⁸.

Decydując się na przeniesienie głównej „wystawy” grupy do pawilonu w Ogrodzie Zoologicznym, „Świt” musiał się liczyć z istotną barierą do

⁵⁵ Dziennik Poznański 1921, nr 102.

⁵⁶ Świat 1921, nr 41.

⁵⁷ Kurier Poznański 1921, nr 115.

⁵⁸ Przegląd Poranny 1921, nr 30.

przewyciężenia — barierą przestrzeni. Ogród Zoologiczny leżał bowiem na uboczu głównego „traktu kulturalnego” miasta⁵⁹. W związku z tym pisał w 1921 roku W. Noskowski:

„Wprawdzie Poznaniacy załą się czasem, iż wystawa jest »tak daleko za miastem« (mniej więcej kwadrans piechotką od Rynku), ale pielgrzymują chętnie do białego pawilonu, gdzie widzi się ciekawe rzeczy. »Świt« stanowczo zwyciężył przestrzeń”⁶⁰.

Sami artyści starali się jak najbardziej ułatwić dostęp do swej siedziby. W związku z Rautem Klubu „Świtu” donosili:

„Klub posiada obszerne własne lokale (...). Celem uniknięcia konieczności przechodzenia przez Ogród Zoologiczny, co zwłaszcza w czasie niepogody nie było wygodne, urządzono osobne wejście wprost od ulicy Bukowskiej”⁶¹.

W jednym tylko okresie położenie pawilonu stanowiło atut dla grupy, mianowicie w maju każdego roku, podczas trwania Targów Poznańskich. Wykorzystywano to, organizując zwykle w tym czasie wystawy grupowe.

Od początku istnienia „Świt” brał udział w spektakularnych akcjach, szeroko reklamowanych w prasie, mających przyczynić się do uzyskania przez grupę wysokiego prestiżu społecznego (np. „akcja na Górny Śląsk”, I. Orientacyjna wystawa ceramiczna, I. Wszechpolska Wystawa Fotografii „Światłocien”, Pokaz Chryzantemów, „Protest Artystów Grafików” — 1922, bojkot Zachęty w 1924 r. i in.). Zabiegi ekspansywne „Świtu” przeciwdziałać miały obojętności publiczności i „sfer miejskich” w stosunku do grupy. Już w 1922 roku pisał M. Treter, że wpływ wychowawczy inicjatyw „Świtu” mógłby być

„bez porównania głębszy, silniejszy (...), gdyby prowincjonalni mąciociele wody, nie utrudniali tej grupie artystów spełniania tak szczytnych celów”⁶².

S. Truchim w 1923 roku, na zakończenie czteroodcinkowej recenzji, najobszerniejszej jaka kiedykolwiek poświęcona została grupie, zauważał:

„Ze smutkiem natomiast stwierdzić należy minimalne wprost zainteresowanie się jej (tzn. grupy »Świt« — przyp. M.B.) wysiłkami społeczeństwa i władz. Na vernisage’u poza artystami znalazło się 8 (ośmiu) widzów. Władze rządowe i komunalne nie zjawily się. Z zaproszonych przybył tylko P. Konsul czeski”⁶³.

W dwa lata później K. Meyer zauważał podobnie:

„Publiczność poznańska stanowczo krzywdzi artystów, nie interesując się nimi więcej. Nie obniża wartości obrazów absolutnie moment, że poznańscy korzystają

⁵⁹ Zob. K. D m i t r u k, op. cit., s. 251.

⁶⁰ Świat, 1921, nr 41.

⁶¹ Kurier Poznański 1922, nr 282.

⁶² Tygodnik Ilustrowany 1922, nr 20.

⁶³ Przegląd Poranny 1923, nr 147.

obecnie w całej rozciągłości z ogórkowego czasu, wołą pójść w zieleń na ławeczkę lub do Puszczykowa”⁶⁴.

W świadomości członków grupy silnie zakorzeniony musiał być „żał” do środowiska poznańskiego. Dał on o sobie znać w komunikacie informującym o utracie pawilonu:

„Grupa art.-plast. »Świt«, która w ciągu trzech ostatnich lat, przy ogromnym nakładzie energii i mimo niejednokrotnie trudności sprowadzenia obcych wystaw zdołała urządzić cały szereg pierwszorzędnych wystaw i tym samym pokazać miastu naszemu dorobek artystyczny Polski, wobec zbyt małego zainteresowania się szerszego ogółu działalnością grupy, zlikwidowała swój salon wystawowy w Ogrodzie Zoologicznym”⁶⁵.

Utrata lokalu musiała stanowić dla grupy nie tylko poważny cios prestiżowy, ale wręcz utratę tożsamości. Z wielofunkcyjnej instytucji pretendującej do pierwszeństwa na wielu płaszczyznach zredukowany został „Świt” do instytucji — formy obrony interesów zawodowych artystów, której racja bytu wyczerpywała się na umożliwieniu członkom wystawiania razem, zwiększeniu siły przebicia. Zresztą po utracie pawilonu, urządzając swe wystawy grupowe w TPSP, „Świtowcy” oswoili się z tą instytucją na tyle, że wykorzystywali ją indywidualnie dla zwiększenia ekspansji osobistej. I tak np. po grupowej ekspozycji w 1924 roku w TPSP obejrzyć można było prace Jagmina i Roguskiego. W prasie czytamy:

„Z rzeźbiarzy miejscowych wystawił tylko jeden St. Jagmin (...). Jest to wszakże jakby pokłosie z ostatniej wystawy grupy „Świt” (...). Takimże też pokłosiem nazwać można kilka prac malarskich W. Roguskiego (...)”⁶⁶.

W poprzednim okresie członkowie grupy prezentowali swe prace wyłącznie w „Świcie”, nigdy nie uczestniczyli w zbiorowych Salonach TPSP czy Stowarzyszenia Artystów. Po utracie pawilonu artyści mieli świadomość wyłącznie zawodowo-towarzyskiego charakteru więzi grupowej. Silna dotąd wewnętrzna funkcja integracyjna grupy, oparta teraz przede wszystkim na więzi towarzyskiej, słabła coraz bardziej. Hilary Majkowski, z perspektywy 10 lat pisał, że grupa „rozpadła się wskutek wewnętrznych tarć”⁶⁷. Zapewne chodziło mu o opisywany przez Jagmina konflikt z Roguskim:

⁶⁴ Kurier Poznański 1925, nr 141.

⁶⁵ Kurier Poznański 1924, nr 55.

⁶⁶ Sztuka i Artysta 1924, nr 6.

⁶⁷ H. Majkowski, *O sztuce plastycznej w Poznaniu w czasach poprzedzających wojnę światową aż po dzień dzisiejszy*, Kronika Miasta Poznania, 1938, s. 200 - 220.

„Jako kasjer Roguski mimo dopominania się »Świtu« nie zwrócił kasy i ksiąg rachunkowych. Za to w myśl innego paragrafu (statutu — przyp. M.B.) został usunięty bez prawa powrotu i z odsądzeniem od honoru”⁶⁸.

Pod koniec 1926 roku powstało w Poznaniu nowe ugrupowanie „Ogniw”, co wiązało się z wcześniej podjętymi działaniami późniejszych członków tej grupy na rzecz zawodowej integracji poznańskiego środowiska artystycznego. W początku 1927 roku ogłoszono komunikat o „fuzji” „Świtu”, „Plastyki”, „Ogniwa” i Stowarzyszenia Artystów w jeden „Wielkopolski Związek Artystów Plastyków”. „Plastyka” ostro zaprotestowała przeciwko takiemu postawieniu sprawy:

„Wielkopolski Związek artystów-plastyków (...), jest ugrupowaniem czysto zawodowym i skupia w sobie prawie wszystkich artystów, mieszkających w Wielkopolsce. Natomiast „Plastyka” (...), jest ugrupowaniem ideowym i jako taka nie zgłaszała przystąpienia do Związku. Nie należy więc do niego, a tym samym nie może mieć w nim swego przedstawiciela”⁶⁹.

Natomiast, co znamienne, „Świt” nie zdobył się na takie sprostowanie, które świadczyłoby o obronie integralności grupy. Wręcz przeciwnie, „Świtowcy” włączyli się czynnie do prac związkowych, a Stefan Truchim, którego sąd był w dużym stopniu probierzem intencji grupy, odniósł się entuzjastycznie do zamierzonej „integracji” środowiska. Rozpad grupy wiązał się zatem z podjęciem działań niejako przedłużających formy organizacyjne na podłożu czysto zawodowym. Gdy nastąpiła erozja wspólnoty towarzyskiej, nie pozostawało nic innego, jak kontynuowanie obrony interesów zawodowych w zmienionej formie instytucjonalnej — szerokiego związku zawodowego plastyków.

* * *

Przedstawiona powyżej próba rekonstrukcji historii i modelu funkcjonowania „Świtu” stanowi jednocześnie próbę konkretyzacji historycznej pojęcia „grupa artystyczna”. W przypadku „Świtu”, tym co najlepiej charakteryzuje działalność grupy, jest jej wielofunkcyjność. Grupa artystyczna jawi się nam jako wielofunkcyjna instytucja życia artystycznego. Perspektywa badawcza socjologii życia artystycznego zaprezentowana w niniejszym tekście wymaga dopełnienia. Najistotniejszy element procesu historyczno-artystycznego — dzieło sztuki — interesuje badacza instytucji życia artystycznego tylko o tyle, o ile jest ono uwikłane we współczesną mu recepcję społeczną. Poza obszarem dociekań pozostaje „poetyka” dzieła. Historię „Świtu” można by ująć jako historię artystów i ich

⁶⁸ Dziennik S. Jagmina, op. cit., s. 106 - 107.

⁶⁹ Kurier Poznański 1927, nr 128; por. Sztuki Piękne 1926/1927, s. 279.

dział. Byłaby to jednak raczej prezentacja ewolucji twórczości każdego z artystów w okresie należenia do grupy, a nie „zbiorowa biografia grupy artystycznej”. Ta ostatnia wyłonić by się mogła z połączenia tych dwóch perspektyw badawczych, gdyby udało się znaleźć sposób adekwatnego przekładu języka socjologa życia artystycznego na język historyka form artystycznych.

AN ARTISTIC GROUP „ŚWIT” AS MULTIFUNCTIONAL INSTITUTION OF ARTISTIC LIFE IN POZNAŃ 1921 - 1927

Summary

The subject of the present text is "Świt" (Dawn) — a group of artists active in the years 1921-1927 in Poznań. The article is an attempt at reconstructing the history and the functional model of an artistic group viewed as an institution of artistic life. The perspective of the dynamics of the artistic life of the interwar period (1918-1939) viewed as the dynamics of creation, coexistence and disintegration of artistic groups is deeply rooted and widespread in the literature on the subject. However, the acceptance of this perspective is not accompanied by theoretical considerations of an artistic group. Neither synthetic works, nor monographs of artistic groups attempt to formulate such a theory. Its starting point should be studies of specific historical data. With the general ascertainment of the structure of artistic culture of the years 1918-1939 as preferring the institution of a group, a question should be asked about the grounds of creation and the model of each group. There would be many answers to this question, as there are many elements of artistic life which are connected with emerging and functioning of each particular group. Revealing and describing these relationship would become in future the basis of the typology of artistic groups of the period.

"Świt" came into existence between the years 1920-1921. The group members were: Adam Ballenstedt, Bronisław Bartel, Erwin Elster, Wiktor Gosieniecki, Stanisław Jagmin, Mieczysław Lubelski, Fryderyk Pautsch, Władysław Roguski, Stefan Sonnewend and Jan Jerzy Wroniecki. Undoubtedly the leading role in the integration of "Świt" members was that of the State School of Decorative Arts and Crafts, which became crystalizing centre of the group. The School professors were: Pautsch (Headmaster), Jagmin, Gosieniecki, Roguski, Wroniecki, Elster and Bartel. Besides, most of the "Świt" members belonged to the community of artists-newcomers who had settled in Poznań after world war I and were not assimilated by the local artistic circles, integrated already before the war by the Society of Friends of Fine Arts and the Artists' Association. The antagonism between the locals and newcomers, common to all social strata and spheres of life, manifested itself on the artistic ground by the characteristic isolation of both circles. Moreover, the future group members thought themselves to be the professional elite of the Poznań artistic community marked by high artistic level. The creation of "Świt" was an attempt at breaking the institutional monopoly of the local artistic community, as well as an expression of the selfconscience of the group members as the only representatives of "True" art in Poznań. On the other hand, the group was an institution-

alization of an informal community created on the basis of the "Decorative School".

In accordance with its origin, "Świt" formulated its aims as of an "Artists Society" and a patronizing institution, rather than of an artistic group to be defined according to artistic trends. Firstly, it was to propagate good art among the Poznań public. Secondly, by accentuating their works, it was to ensure favourable selling conditions for its members. Thirdly, it was to integrate the artistic community through the newly established club and social meetings. Such a formulation of the programme defined the structure and the way of functioning of "Świt". The characteristic feature of the group was a high degree of formalization of intra-group life, the rules of which were strictly regulated by the group's statutes. The following board members were elected each year: the chairman, the vice-chairman, the secretary, the manager and the treasurer. Enrollment rules were based mainly on private bonds. During the several years of the Group's existence, it was joined — temporarily or permanently — by eight artists: Stanisław Sistrzencewicz, Roger Sławski, Kazimierz Zyberk-Plater, Władysław Lam, Władysław Sanok, Jan Mroziński, and Karol Zyndram Maszkowski.

The dominant feature in the six year' activity of "Świt" was its multifunctionality. Two kinds of functions can be identified: programmatic ones, being an attempt at realization of the formulated programme of the group — i. e. exhibitional, professional and social functions; and „non-programmatic" ones — creative and expansive — protective functions, presently discovered by the studies of historical data.

In the first period of the group's existence most of the activity was connected with the exhibitional function of "Świt" as an institution propagating art. In two years excluding the group's own exhibitions, nine expositions on various themes, not connected visibly with each other, were organized in "Świt's" Pavillion in the Zoological Garden. The only element to link the exhibitions was to be the criterion of "level". The exhibitions were to serve the main aim of the group raising the level of the aesthetic education of the public. An overview devoted to this kind of activity of "Świt" shows this kind of reception and social functioning, desired by the artists. The criterion of the "level" was also adapted with regard to group exhibitions, which suited the intentions of the artists themselves, who in their programme had put primary stress on this very aspect, completely ignoring any attempt at defining themselves in terms of poetics.

The professional function of "Świt" was primarily connected with the work of the so-called "Sales Salon" of the group. Directed against "Kunsthändler", it was from the very beginning, oriented towards mercantile activity. After a year's functioning, the "Shop" ceased to exist as, together with Pautsch and Sonneward leaving the group, both posts of the salesman and the main caterer of "goods" (i. e. Pautsch) became vacant.

The social function of "Świt", defined by the artists as an attempt at institutionalizing of the social life of the artistic circles and centering it around the group — by means of the Club, was not success in the long run (the Club existed for one year only), its realization had a fragmentary and short — term character.

What is meant in the case of the creative function is the functioning of the artistic orientation of the group on the contemporary artistic scene is its place among other orientations existing at the time. In the first period 1921-22, the trends towards which new group members were directed were formism, cubism, expressionism and futurism (i.e. so-called "new trends"). Later, the "new trends" are no longer a point of reference; what is left is a general negative qualification

of the group's orientation as "antinaturalistic". All the time, however, there exists within "Świt" a division into the "leftists" and the "rightists". In 1925 a "classical" trend in the works of the group could be noticed which helped the group to be placed within a wider context of the dominating tendencies in the theory and in painting, expressed in the "return to nature" formula. This chronological view overlaps with the factor of spacial versification of reception, modifying the reconstruction of the group to a high degree.

The expansive and protective function of "Świt" is connected with those activities of the group which aimed at achieving social prestige, and, resulted in placing the group within competitive and discriminative circulation.

"Świt" ceased to exist in the first half of 1927. The loss of the Pavillion (in Spring 1924) must have been not only a serious blow to the group's prestige, but simply a loss of identity. From a multifunctional institution claiming its precedence in many fields "Świt" was reduced to an institution—a form of protection of professional interests of artists, the reason for the existence of which ended with possibility of collective exhibitions — greater penetrating force. Since then, the artists had the consciousness of the exclusively social—professional character of the group bonds. When the social ties vanished there was not much to be done but to continue the protection of professional interests within changed institutional form — a wide "trade union" of artist (Wielkopolski Związek Artystów Plastyków).

Translated by I. A. Sankiewicz