

PIOTR PIOTROWSKI

OD NACJONALIZACJI DO SOCJALIZACJI POLSKIEGO MODERNIZMU, 1913-1950¹

W 1894 roku Jacek Malczewski ukończył jedno ze swych podstawowych dzieł zatytułowane *Melancholia*, umieszczając na odwrocie płótna swego rodzaju podtytuł: „Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce (*Tout un siècle*)”. Znajdujący się obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu obraz stanowi jeden z kanonicznych przykładów polskiej sztuki XIX wieku. Wielokrotnie opracowywany i analizowany, stanowi przykład manifestacji świadomości końca wieku, napięcia między sztuką i narodowymi uczuciami; wpisując się w ówczesną umysłowość, skupia jak w soczewce podstawowe problemy narodowego myślenia Polaków tamtego czasu. Ówczesny nacjonalizm to klasyczny przykład nacjonalizmu przedmodernistycznego, opartego nie tyle – jak większość tego rodzaju ideologii – na strategii modernizacji państwa europejskiego, jaka dokonywała się w większości krajów Europy Zachodniej od XVIII wieku, lecz ideologii opartej na przesłankach etnojęzykowych, kulturalnych, stanowiących substytut niepodległego kraju².

¹ W niniejszym artykule wykorzystałem materiał opublikowany w: P. Piotrowski, *Modernity and Nationalism: Avant-Garde Art and Polish Independence, 1912-1922, Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, red. T. O. Benson, Los Angeles/Cambridge MA: LACMA/The MIT Press, 2002; P. Piotrowski, *Eine neue Kunst – ein neuer Staat, Der neue Staat. Polnische Kunst 1918-1939 zwischen Experiment und Repräsentation*, red. R. Schuler, G. Gwlik, Wien: Leopold Museum/Hatje Cantz Verlag, 2003; P. Piotrowski, *The Avant-Garde Institutionalised? The 1932 City of Łódź Art Prize Awarded to Władysław Strzemiński*, „Umění/Art.” Časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky/Journal of the Institute for Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic, 2003, No. 3.

² Por. krytyczny przegląd współczesnych dyskusji na temat teorii i historii nacjonalizmu: A. D. Smith, *Nationalism and Modernism. A critical survey of recent theories of nations and nationalism*, London and New York: Routledge, 1998.

Na pierwszy rzut oka obraz przedstawia kłębowisko postaci, które jednak przy dokładniejszym oglądzie układa się w pewną narrację³. Po lewej stronie widzimy siedzącego na skraju krzesła przy sztalugach i odwróconego od nas tyłem malarza, trzymającego w lewej ręce paletę. Nie maluje on obrazu – raczej rozmyśla. To z jego głowy bardziej niż ze stojącego przed nim blejtramu wydobywa się do przestronnego wnętrza pracowni skłębiona grupa osób. Przybiera ona formę krzyża, którego podstawę stanowi gromada dzieci; korpus, ramiona oraz zwieńczenie – starsze postacie, często w wojskowych płaszczach. W miejscu, gdzie ramiona przecinają korpus krzyża, znajduje się grupa uzbrojonych mężczyzn, a część tego uzbrojenia stanowią kosy, niemal mityczne narzędzie walki polskich powstańców. Ta grupa natrafia na wyraźny opór światła, które może przypominać ścianę ognia artyleryjskiego – salw oddanych z broni przeciwnika. Zgromadzone w centrum postacie zwracają się w stronę szerokiego okna, znajdującego się w prawej ścianie pracowni. To jakby stamtąd biło owo światło; to tam, na parapecie ostatecznie wytrąca się impet grupy osób, starców w wojskowych płaszczach, dożywających jakby kresu życia, umierających. Stanowią oni bez wątpienia kompozycyjne *pendant* wobec umieszczonych po przeciwnej stronie obrazu dzieci. Na nich wypełnia się cykl życia, życia jednak szczególnego, gdyż znaczonego wysiłkiem walki zbrojnej prowadzonej w imię odzyskania niepodległości kraju, śmierci na zesłaniu, na dalekiej Syberii. Za oknem jednak pojawia się również dziwna postać w czerni. Znajduje się ona już poza przestrzenią pracowni, w ogrodzie, ale jednocześnie w sposób nie-naturalny stoi przed, a nie za uchylonym oknem; co więcej – mimo że jest na zewnątrz, to właśnie ona to okno uchyla. Ta postać często interpretowana jest jako alegoria śmierci, jednakże śmierci szczególnej, która nie tylko kończy czas życia, stanowi jego kres, ale też symbolizuje początek, wizję nowego życia, które znajduje się za oknem, w „nowym wieku” – aby nawiązać do nadanego obrazowi przez malarza podtytułu – a więc w wieku XX. Do takiego rozumienia alegorii śmierci skłania również nadana kłębiącej się w pracowni grupie postaci forma krzyża, stanowiąca nawiązanie do zawartej w twórczości Adama Mickiewicza idei porównania losu Polski do męki Chrystusa. Śmierć Polaków może więc być widziana jako odkupienie, ale też konieczny etap zmartwychwstania, powstania nowego państwa w nowym czasie, w czasie po śmierci. Życie zatem, czas od urodzin do śmierci, to segment cyklu, który musi się ustawicznie wypełniać; życie powstaje jedynie przez śmierć będącą tyleż

³ Wielostronną dyskusję na temat tego obrazu zawiera praca zbiorowa: „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego. *Materiały seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu*, red. P. Juskiewicz, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2002.

końcem, co początkiem. Tak jest również z historią narodu, który musi umrzeć, aby powstał na nowo, musi zginąć, aby mógł się odrodzić. Obraz jest zatem alegorią historii Polski, kraju, który może odzyskać niepodległość właśnie poprzez klęski kolejnych powstań.



1. Jacek Malczewski, *Melancholia*, 1894, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Ten typ analizy obrazu Malczewskiego jest dość często formułowany⁴. Podkreśla się tu szczególnie osadzenie dzieła w polskiej historiozofii, wypracowanej na gruncie romantycznej ideologii, której najbardziej wpływową postacią był Adam Mickiewicz. Zawarta w obrazie narracja to historia XIX wieku, historia walk o niepodległość, które nie przynosiły spodziewanego skutku, rozbudzały jednak mistyczne nadzieje na odzyskanie suwerenności państwa w przyszłości. Koniec wieku XIX więc to koniec całego ciągu wydarzeń i jednocześnie „prolog” nowego czasu – czasu zmartwychwstania. Zauważyć można tu też rolę artysty. *Melancholia* wszak to symbol twórcy. On sam zaś jest tu obecny w kilku odsłonach. Widzimy go po lewej stronie, jak siedzi przed pustym płótnem;

⁴ Klasyczne interpretacje twórczości Jacka Malczewskiego to przede wszystkim prace Agnieszki Ławniczakowej, wieloletniej badaczki tej sztuki. Por. m.in.: A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1976, s. 30-35. A. Łabuda, *Koncepcja artysty i sztuki w twórczości Jacka Malczewskiego*, maszynopis pracy magisterskiej, Instytut Historii Sztuki UAM. Temu zagadnieniu wiele uwagi w swoich seminariach i wykładach w Instytucie Historii Sztuki UAM poświęcał prof. Zdzisław Kępiński.

potem, niejako w zwieńczeniu krzyża po przeciwnej stronie obrazu, wi-
dać trzy postaci, jakby trzech twórców: jeden z nich trzyma skrzypce,
drugi zaczytany jest w książce, trzeci zaś – na samym końcu, blisko pra-
wego dolnego narożnika obrazu – dzierży w ręku pędzel. To jednak nie
koniec zaznaczonej obecności artysty w obrazie. W prawym dolnym na-
rożniku płótna widzimy niewielki fragment stolika z przyborami malar-
skimi. To stolik, można rzec, autora dzieła; należy on jakby do innej rze-
czywistości, bardziej realnej niż wyobrażeniowej. Wygląda na to, że
malarz (Jacek Malczewski) stoi przed obrazem i przygląda mu się niejako
naszymi oczami, przygląda się własnej „wizji”, jakby ją fotografując
i przypadkiem, kątem obiektywu, chwytą fragment swojej realnej pra-
cowni i jej wyposażenia, ów stolik właśnie. Ten niejako realny artysta,
którego oczyma my, widzowie, spoglądamy na wizję „wieku ostatniego w
Polsce”, ma swoje *alter ego* w postaci siedzącego po lewej stronie płótna,
rozmyślającego malarza. Ważne jest to, że on nie maluje; raczej widzi,
bądź ma wizję – widzi historię, którą dopiero później zmaterializuje
w obrazie. Widząc ją jednak, zaczyna rozumieć procesy historyczne,
a zwłaszcza ten jeden – sens historii Polski.

Problematyka roli artysty w kontekście rozumienia procesu histo-
rycznego, jego zaangażowania w ekspresję uczuć narodowych, powinno-
ści wobec narodu itp. również podnoszona jest w polskiej historii sztuki.
Często analizuje się tę problematykę w powiązaniu z romantyczną kon-
cepcją mitu artysty, który wykorzystywał wszak tradycję symboliki
melancholii osadzoną w kulturze europejskiej od czasu renesansu. Nie
starano się jednak, jak do tej pory, wnikać w psychiczną strukturę me-
lancholii, aby na tym gruncie zapytać, jaki może być mechanizm kreacji
uczuć narodowych i jak proces ten został przez Malczewskiego przedsta-
wiony.

Zygmunt Freud, mimo zauważanych podobieństw, odróżnia stan
melancholii od żałoby⁵. W dużym skrócie powiemy w ten sposób: melan-
cholię wyróżnia jej podłoże narcystyczne oraz – powstający na tym grun-
cie – kryzys tożsamości. Utrata obiektu, wobec którego żywimy silne
uczucia, powoduje, twierdzi Freud, przerzucenie ich na siebie. Tu jednak
nie znajdują one pełnej realizacji – zostają odrzucone, a wraz z nimi od-
rzucone zostaje własne „ja”. Dzieje się tak dlatego, że uczucia wobec
Utraconego są tak silne, że wraz z nim „ja” zaczyna tracić siebie – „ja”
zostaje zakwestionowane. W efekcie więc następuje kryzys tożsamości.
Co więcej, w przeciwieństwie do żałoby kryzys ten ma charakter ciągły;
zachowuje się – jak pisze Freud – jak otwarta rana, ciągle podsycana

⁵ S. Freud, *Żaloba i melancholia*, (w:) K. Pospiszal, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1999.

uczuciem utraty. Wracając do naszego przykładu możemy powiedzieć, że taki właśnie był mechanizm funkcjonowania uczuć narodowych w Polsce w XIX wieku. Utrata niepodległości pociągała za sobą kryzys tożsamości, gdyż wraz z likwidacją niepodległego państwa w końcu XVIII wieku naród utracił szacunek dla własnego „ja”. Rozwój nacjonalizmu więc wynikał z zakwestionowania własnej wartości, co z kolei stanowiło skutek utraty obiektu uczuć, niepodległości. Kolejne powstania, a wraz z nimi kolejne klęski, funkcjonowały w tym mechanizmie jak wspomniane przez Freuda jątrzenie rany. *Melancholia* Jacka Malczewskiego zatem to stan świadomości tego procesu, rozumienie mechaniki tworzenia i funkcjonowania uczuć narodowych – narodowego narcyzmu. Zdaje się ona odślawiać kryzys tożsamości narodu polskiego. Jej funkcją jest usprawiedliwianie klęski przez zarysowanie pocieszenia – odzyskanie siebie, własnego „ja”, odzyskanie utraconego obiektu uczuć, niepodległości, przez śmierć. Tym samym obraz staje się ekspozycją narodowego narcyzmu, ideologiczną wykładnią kryzysu tożsamości.

W 1918 roku Polska odzyskała niepodległość. Pojawiła się w Europie w określonym miejscu geograficznym, a nie – jak dotychczas – w krainie króla Ubu, „czyli nigdzie”. Pojawiła się w innej Europie niż ta, którą opuszczała w XVIII wieku. Europa Środkowa bowiem przeszła daleko idące przeobrażenia. Na miejscu monarchicznej struktury Świętego Przymierza wyrosła cała plejada państw, z których część – jak Polska właśnie – odzyskiwały to, co utraciły, inne – jak Czechosłowacja czy Jugosławia – stanowiły zupełnie nowe podmioty polityczne. Wszystkie jednak miały mniej czy bardziej nowoczesny charakter. Europa Środkowa mimo zróżnicowania politycznego, ideologicznego oraz kulturalnego stała się nowoczesna. Proces tworzenia nowego państwa był szybki i dramatyczny. Przede wszystkim stanowił wyzwanie polityczne. Jeszcze w czasie wojny formułowano koncepcje odrodzenia Polski w kategoriach monarchistycznych, o czym świadczy równoczesne, w dniu 5 listopada 1916, wydanie dekretów władz pruskich (okupujących w tym czasie nie tylko teren „własnego” zaboru, ale również część terytorium zaboru rosyjskiego) i austriackich. W momencie zakończenia wojny idea ustroju monarchicznego w Polsce okazała się całkowicie odległa od rzeczywistości. Pojawiły się więc warunki sprzyjające powstaniu i funkcjonowaniu nowoczesnej ideologii nacjonalistycznej, związanej z tworzeniem państwa i jego struktur administracyjnych oraz polityki wewnętrznej i zewnętrznej; pojawiły się warunki do kreowania nowoczesnego nacjonalizmu, który właśnie związany był w tradycji europejskiej z rozwojem monoetnicznego państwa lub – łagodnie rzecz ujmując – z dominacją w ramach jego struktur jednego narodu. Generalnie rzecz biorąc, jak już zostało powiedziane, rozwój nacjonalizmu na Zachodzie związany jest

z modernizmem, z nowoczesnością, pojawia się w momencie rozbitcia feudalnych struktur organizacji społecznej⁶. W Polsce, gdzie przejście od formuły feudalnej do nowoczesnej organizacji społeczeństwa dokonywało się – po pierwsze – później niż w Europie Zachodniej, po drugie – poza organizacją państwa, gdyż takowe na skutek dokonanych w końcu XVIII wieku rozbiorów wówczas nie istniało; w Polsce więc ten nowoczesny (modernistyczny) nacjonalizm, rozumiany jako dyskurs państwowy, poprzedzony był nacjonalizmem etnojęzykowym. W momencie odzyskania niepodległości pojawiły się jednak przesłanki do przyjęcia (ze znacznym opóźnieniem) tej zachodnioeuropejskiej tradycji.

Wiele czynników złożyło się na to, że Polska ponownie stała się krajem niepodległym. Nie miejsce tu, aby je analizować. Zauważmy jedynie, nie umniejszając roli żadnego z nich, w tym „melancholijnej” świadomości, że oto niemal nagle wojnę przegrali wszyscy zaborcy – z mapy Europy znikły wszystkie trzy okupujące terytorium Polski cesarstwa⁷. Nowe państwo więc do pewnego stopnia zostało jakby dane Polakom i tutejszym mniejszościom narodowym przez zbieg szczęśliwych okoliczności historycznych, zaczęło funkcjonować w zupełnie innych warunkach niż te, które sobie wyobrażano w czasach walki o niepodległość w XIX wieku. Zmienić się też musiały ramy „kwestii narodowej”. Nacjonalizm nie jest bowiem, jak pisze Rogers Brubaker, substancją, immanentnie istniejącym elementem narodowej świadomości, lecz praktyką, w jakiej naród działa. Jest konstrukcją każdorazowo powoływaną, strategią osiągania celu. Jego badacz więc winien się koncentrować na analizie sposobów funkcjonowania nacjonalizmu, instytucjach i praktykach, w jakich się on przejawia, powinien pytać „jak” on istnieje, pytać o jego polityczne, ekonomiczne i kulturalne konstrukcje⁸. Odzyskanie niepodległości przez Polskę w 1918 roku przemodelowało potrzebę samoidentyfikacji narodu, wymusiło zmianę strategii budowania tożsamości, stawiając przed tego rodzaju polityką i praktyką dyskursywną konkretne, ale też inne niż wcześniej cele. Kraj był podzielony. Poszczególne dzielnice nowego państwa, tereny dawnych zaborów, miały rozmaite doświadczenia polityczne, ekonomiczne i kulturalne. Funkcjonowały też w oparciu o rozmaite systemy prawne. Inaczej kształtowała się mentalność Polaków żyjących po rządami Rosjan, inaczej w sektorze niemieckim, jeszcze inaczej austriackim, gdyż – po prostu – inne były strategie „wynarodowienia” Polaków państw okupujących terytorium dawnej Rzeczypospolitej. Ideologia narodowa wszelkich

⁶ A. D. Smith, op. cit.

⁷ Por. H. Wereszycki, *Historia polityczna Polski, 1864-1918*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.

⁸ R. Brubaker, *Nationalism reframed. Nationhood and the national question in the New Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

odcieni pomagała więc scalić kraj. Pozwalała odwołać się do wspólnych wartości, stosunkowo prostych i przekonywujących, dających możliwość przekroczenia dzielnicowych podziałów. Dawala możliwość odnalezienia tożsamości. Ponadto, na arenie międzynarodowej nowe państwo także nie czuło się zbyt pewnie. Granice były kwestionowane a pozycja dyplomatyczna kraju bardzo słaba. Ideologia narodowa także i w tym kontekście okazywała się przydatna; potwierdzała konieczność utrzymania i utrwalania niepodległego państwa. Nie wchodząc w zróżnicowanie nacjonalistycznych koncepcji formułowanych przez rozmaite obozy polityczne tamtego czasu, podkreślimy jedynie, że jej funkcja była zgoła inna niż w poprzednim wieku: służyła innym celom, wpisywała się w inne strategie i taktyki polityczne oraz – mimo podobnej nieraz (czasami wręcz identycznej) retoryki – formułowana była w innych praktykach dyskursywnych. Pytanie, jakie należy zadać, to pytanie o jej związek ze sztuką nowoczesną, o to, jak przejawiała się ona w sztuce nowoczesnej.

Zanim zaczniemy analizować tę kwestię, sformułuję kilka uwag natury historiograficznej, dotyczących rozumienia problemu polskiego modernizmu i sztuki nowoczesnej. Przyjmuję tu bowiem pewnego rodzaju wymienność pojęcia modernizm i nowoczesność, po części wbrew polskiej praktyce badawczej, w której często pierwsze z wymienionych pojęć, zarówno na gruncie badań historyczno-artystycznych, jak literackich, kojarzone jest z twórczością symbolizmu i wczesnego ekspresjonizmu. W tym artykule zakładam niejako perspektywę odwrotną: modernizm, względnie sztuka nowoczesna, albo „nowa sztuka”, wyrastały z krytycznej dyskusji z tradycją polskiego symbolizmu, która to debata – najogólniej rzecz biorąc – sprowadzała się do odrzucenia „literackich” elementów dzieła sztuki i podkreślania jego wartości *par excellence* plastycznych, w których dostrzegano esencję twórczości artystycznej. Przyjęcie takiego założenia powoduje pojawienie się naturalnie pytania o datę graniczną polskiego modernizmu, historyczną cezurę, swoistego rodzaju początek historii polskiej sztuki nowoczesnej. Na ten temat istnieją już gotowe sugestie. Na przykład: początek nowoczesności w polskiej sztuce Piotr Łukaszewicz i Jerzy Malinowski widzą w roku 1912, kiedy w twórczości Zbigniewa Pronaszki i Tytusa Czyżewskiego widoczne są pierwsze „indywidualne” interpretacje kubizmu⁹.

W istocie rzeczy analizując ten – w dużej mierze słabo zachowany – materiał możemy powiedzieć, że w tej sztuce następują zmiany świadczące o wyraźnym wpływie nowoczesnego sposobu przedstawiania, opartego na swoistego rodzaju kubo-ekspresjonistycznej redakcji obrazu, którą z kolei Andrzej Turowski podkreśla jako zasadniczą dla kształtowania się polskiej

⁹ *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, red. P. Łukaszewicz, J. Malinowski, Wrocław: Muzeum Narodowe, 1980, s. 8.



2. Tytus Czyżewski, *Madonna*, 1913

sztuki nowoczesnej, choć pełniejsze oddziaływanie kubizmu dostrzega on „dopiero” w rysunkach Tytusa Czyżewskiego z 1915 roku¹⁰. Przywołując jednak wcześniejszą cezurę, wymienimy projekt ołtarza kościoła oo. Misjonarzy Zbigniewa Pronaszki (1912), rysunki Tymona Niesiołowskiego, Zygmunta Waliszewskiego oraz *Madonnę* Tytusa Czyżewskiego z 1913 roku (której jednak takie datowanie nie jest pewne), a także – wspomniane

¹⁰ A. Turowski, *Czym był kubizm w Polsce*, (w:) A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa: Instytut Kultury, 1998, s. 62.

przez Turowskiego – nieco późniejsze realizacje artysty, w tym obrazy wielopłaszczyznowe oraz pochodzące mniej więcej z tego samego czasu rysunki Gustawa Gwozdeckiego. Aby z kolei poszukać jakiegoś istotnego i jednocześnie bardziej spektakularnego, czy też przynajmniej wyraźnego wydarzenia, które mogłoby świadczyć o pojawieniu się w Polsce sztuki nowoczesnej, zwłaszcza w skali międzynarodowej, wskazałbym na pokazywane jeszcze przed wojną wystawy sztuki modernistycznej, w tym przede wszystkim wystawę *Futurystów, kubistów i ekspresjonistów* we Lwowie w 1913 roku, zorganizowaną we współpracy z berlińską galerią Der Sturm (A. Jawlensky, W. Kandinsky, O. Kokoschka, B. Kubišta i in.).

Przyjmuję zatem, w ślad za przywoływanymi wyżej historykami polskiej sztuki, iż w przededniu I wojny światowej rozpoczyna się historia polskiego modernizmu, rozumianego jako krytyczna polemika z tradycją twórczości symbolistycznej, zwłaszcza jej literackimi wartościami. Z kolei wydaje się, że koniec tej fazy „klasycznego” polskiego modernizmu – co zostanie podkreślone w końcowej części niniejszego artykułu – przypada na rok 1950, wieńczący przygotowania władz PRL do wprowadzenia realizmu socjalistycznego i eliminacji z polskiego życia artystycznego tradycji awangardy, czego z kolei spektakularnym przykładem może być likwidacja opracowanej przez Władysława Strzemińskiego w łódzkim Muzeum Sztuki tzw. sali neoplastycznej. Pojawiająca się z kolei w czasie „odwilży” sztuka nowoczesna to już zupełnie inna formuła modernizmu, uwolnionego z dyskutowanego w tym tekście napięcia między nacjonalizacją i socjalizacją formy. W istocie rzeczy więc ramy tej „klasycznej” (w odróżnieniu od „odwilżowej” i „poodwilżowej”) formuły polskiego modernizmu wyznaczałyby okolice dat: rok 1913 z jednej strony oraz 1950 z drugiej¹¹. W konsekwencji więc analizowany na początku tego artykułu obraz Jacka Malczewskiego powiązany by został z formułą sztuki przedmodernistycznej, podobnie jak wyrażany przez niego rodzaj nacjonalizmu, w rozumieniu przywołanej na wstępie terminologii Anthony’ego Smitha (przedmodernistycznego).

Wracając do problemu relacji zachodzącej między sztuką nowoczesną a potrzebą narodowej ekspresji, sformułujmy na początku uwagę natury bardzo ogólnej: sztuka zawsze stanowiła jeden z przejawów wyrazu uczuć narodowych, albo też – mówiąc inaczej – zawsze stanowiła obszar, w którym te uczucia mogły (choć nie musiały) się ujawniać. Kreowane były one zarówno w intencjach artystów, jak też w strategiach interpretacyjnych. Dotyczy to obu wyróżnionych wyżej formuł nacjonalizmu: zarówno tego tworzonego poza strukturami państwa, jak w jego ra-

¹¹ Por. E. Grabska, *Lata 1914-18 i 1939-49. Z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestoleciem*, (w:) *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.

mach¹². *Melancholia* Jacka Malczewskiego ukazuje ich XIX-wieczne oblicze, etniczno-kulturalne. Jednak w okolicach roku 1918, w okresie tworzenia nowoczesnego państwa, ta konstrukcja wydawała się dość anachroniczna i bezużyteczna. Ideologia narodowa w zmienionej sytuacji historycznej musiała pojawić się inaczej; miast rozdrapywania otwartej rany obolałej tożsamości narodu, musiała uwzględnić zupełnie inne cele – budowę nowoczesnego państwa w nowoczesnej Europie. Nowoczesność, wola budowy tego, co nowe, raczej aktywność nastawiona na życie niż zaduma nad znaczeniem śmierci – to nowe wartości narodowe. Przejawiały się one, rzecz jasna, w sztuce, ale na innej zasadzie niż dotychczas. Artysta-melancholik, romantyczny misjonarz głoszący odrodzenie życia po klęsce i śmierci, okazał się mało przydatnym modelem twórcy. Choć nie wszyscy ideolodzy nacjonalizmu tamtego czasu sobie to uświadamiali, w istocie rzeczy nowe państwo potrzebowało innej ekspresji ideologicznej – bardziej nowoczesnej. Mimo więc, że spora część rzeczników ideologii narodowej wspierała raczej sztukę nienowoczesną, czasami wręcz anachroniczną, wyprowadzaną z konserwatywnej twórczości XIX wieku, niemniej bardziej dynamiczne oraz skuteczne konstrukcje wyrazu ambicji narodowych rodziły się w tym czasie na gruncie sztuki modernistycznej, odsłaniając jednocześnie zupełnie inną praktykę funkcjonowania pojęcia narodu, związaną z organizacją państwa, a więc modernistyczną, niż – jak w wieku XIX – uczuciami związanymi z pamięcią, kulturą, językiem, funkcjonującymi poza strukturami administracyjnymi.

Odpowiedzi na tego rodzaju nowe zapotrzebowanie, zapotrzebowanie nowej, czy wręcz nowoczesnej formuły sztuki narodowej, udzieliła m.in. grupa formistów. Choć niektórzy artyści tego środowiska, zwłaszcza Tytus Czyżewski i Zbigniew Pronaszko, zaczęli przejawiać zainteresowanie nowoczesną formą w przededniu I wojny światowej, a w czasie jej trwania, w Zakopanem, zorganizowana została wystawa często określana mianem swoistego rodzaju „prapremiery” formistów, to faktycznym początkiem działalności środowiska (które nigdy nie przyjęło formuły sformalizowanej grupy) była I Wystawa Ekspresjonistów Polskich w listopadzie 1917 roku w Krakowie. Dla stawianej w tym artykule problematyki symptomatyczne są dyskusje toczone w latach 1917-1919 wokół nazwy grupy. Otóż istotne wydaje się to, że wówczas, tzn. w końcu 1917 roku, grupa występowała pod szyldem „ekspresjonistów polskich”. Przy czym należy podkreślić oba człony tej nazwy. „Ekspresjonizm” jako sy-

¹² Takie dwa typy nacjonalizmu, zarówno w sensie teoretycznym jak historycznym, uwzględniającym różnice w rozwoju społecznym Europy Zachodniej i Wschodniej, analizuje Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Por. też: A. D. Smith, op. cit., s. 121 nn.

gnał przynależności do szeroko i ogólnie rozumianej nowoczesności artystycznej, oraz „polski” – jako wskazówka narodowego charakteru ugrupowania. Nazwa ta jednak niosła w sobie pewną sprzeczność, napięcie między czynnikiem ogólnym (kosmopolitycznym) i lokalnym, narodowym. Sprzeczność tę rozwiązano przesuwając punkt ciężkości na stronę „polską”. W 1918 roku zaczęto więc rezygnować z pojęcia „ekspresjonizm”, na rzecz dość symptomatycznego neologizmu: „formizm”. Późniejsze wystawy, przede wszystkim już te w 1919 roku, a więc po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, odbywały się pod nazwą „formistów”. Podkreślanie w licznych publikacjach problematyki formy (przedtem ekspresji) miało zaznaczać łączność z europejską nowoczesnością, ale przyjęcie nowej nazwy („formizmu”), nie mającej však swojego odniesienia w języku ówczesnej krytyki artystycznej innych krajów europejskich, sygnalizowało oryginalny i narodowy charakter tej nowoczesnej formacji. Joanna Pollakówna twierdzi, że oddalenie nazwy „ekspresjoniści” na rzecz „formiści” dyktowane było wolą odcięcia się od grupy poznańskiej Bunt, w pewnym sensie *par excellence* ekspresjonistycznej¹³. Irena Jakimowicz idzie jeszcze dalej i sugeruje, że chodziło tu o „zaznaczenie narodowej odrębności od ruchu wyraźnie niemieckiego”¹⁴. Niezależnie od tego, którą z tej wersji przyjąć (raczej pierwszą, gdyż w Krakowie, skąd wywodziła się grupa, nie było tak silnych jak w Poznaniu nastrojów antyniemieckich), trzeba to odnotować z dużą uwagą; artystom chodziło mianowicie o polski ruch nowoczesny – sztukę jednocześnie polską i nowoczesną. Była to więc droga w stronę nacjonalizacji nowoczesności.

W polskiej literaturze historyczno-artystycznej panuje mniej więcej zgoda, że krakowskim artystom wyraźnie zależało na manifestowaniu polskiej tożsamości w sztuce współczesnej, choć większość z członków tego środowiska nie wypowiadała się na ten temat wprost lub w ogóle się nie wypowiadała. Niemniej już pierwsza ich wystawa (podówczas jeszcze „ekspresjonistów”) gromadziła nie tylko własne prace, ale też ludowe obrazy malowane na szkłe. Odwołanie się do folkloru znaczyło tu – zgodnie z tradycją rozumienia sztuki ludowej w poprzednich dziesięcioleciach – odwołanie się do polskości. Ikonografia zaczerpnięta z kręgu podhalańskiej kultury ludowej, a więc z okolic Krakowa, często pojawia się w twórczości niektórych członków tego kręgu. Liczne *Madonny* Tytusa Czyżewskiego oraz jego słynny *Zbójnik* (1917-18) (nawiązujący do ludowej legendy o szlachetnym rozbójniku Janosiku, który w pobliskich górach okradał bogatych i rozdawał ich majątek biednym) można interpretować w tej perspektywie. Irena Jakimowicz pisze wręcz, że jest to

¹³ J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972, s. 71.

¹⁴ *Formiści*, red. I. Jakimowicz, Warszawa: Muzeum Narodowe, 1989, s. 9.



3. Tytus Czyżewski, *Zbójnik*, 1917-1918, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. T. Żółtowska-Huszczka

„świadełstwo polskości formizmu”¹⁵. Sądzę jednak, że w procesie nacjonalizacji nowoczesności ważna jest nie tyle ludowa ikonografia oparta często na tematyce religijnych „świętków” (w gruncie rzeczy w twórczości innych artystów – z wyjątkiem Andrzeja Pronaszki – raczej nie eksploatowana), nie tylko powołanie sztuki ludowej pojmowanej jako „skarbiec” narodowej kultury, co przede wszystkim to, że sztuka ludowa operowała formami, które nie zostały „skażone” cywilizacją (którą z kolei utożsa-

¹⁵ Ibidem, s. 6.

miano z klasyczną tradycją obrazowania artystycznego), były „prymitywne”, a więc jednocześnie „prawdziwie polskie” i „nowoczesne”. Krakowscy artyści szukali w „prymitywie” inspiracji nowoczesnego kształtowania formy i jednocześnie manifestowali przez to pozaartystyczne wartości, z drugiej jednak strony poszukiwali wyrazu o charakterze narodowym, szukali narodowej ekspresji. Co więcej, jak sugeruje Pollakówna, chodziło im wręcz o odnalezienie w góralskim folklorze źródeł nowoczesnego stylu narodowego¹⁶. Jeden z recenzentów pierwszej wystawy formistów („ekspresjonistów polskich”) napisał: „formizm polski wyrosły na rodzimej glebie i kontrolowany przez wyłącznie polskie prymitywy, staje się zagadnieniem sztuki narodowej (...) po raz pierwszy w dziejach myśli artystycznej w Polsce zjawia się kierunek, który okazuje chęci do wyodrębnienia się w samodzielny styl polski”¹⁷.

Zauważmy, że ten proces nacjonalizacji nowoczesności, a dokładniej nacjonalizacji formy nowoczesnej, jest postawą charakterystyczną dla środowiska krakowskiego, dla kultury miasta, które przed wojną należało do imperium Austro-Węgier. W wymienianym tu wcześniej Poznaniu, który przed uzyskaniem niepodległości z kolei był stolicą prowincji pruskiej, relacje między sztuką nowoczesną, a więc nowoczesną formą i problematyką narodową, rozwijały się zupełnie inaczej. Widać to na przykładzie grupy Bunt, jedynej w gruncie rzeczy awangardowego środowiska artystycznego w tym mieście, jednocześnie jednak o znacznie bardziej międzynarodowym zasięgu niż krakowscy formiści. Bunt powstał w początku 1918 roku przy założonym rok wcześniej przez Jerzego Hulewicza czasopiśmie „Zdrój”. Przeważająca większość artystów wchodzących w jej skład miała bardzo silne kontakty z Niemcami. Stanisław Kubicki, najwybitniejsza postać tego środowiska, urodził się i wykształcił w Niemczech. Zresztą w Poznaniu przebywał bardzo krótko: między rokiem 1917 (kiedy zdezerterował z niemieckiej armii), a 1919, kiedy z kolei powrócił do Berlina. Przyjeżdżał co prawda później do Polski, lecz jedynie okazjonalnie bez jakichkolwiek reperkusji artystycznych. Jego żona, Margarete, była Niemką. W Niemczech przebywali też Adam Boderski, Stefan Szmaj, Jerzy Wroniecki oraz August Zamoyski. Znacznie krócej znajdował się tam Władysław Skotarek. Także animator całego tego literacko-artystycznego środowiska, Jerzy Hulewicz (podobnie jak jego brat Bohdan), również jakiś czas przebywał w Niemczech. Co więcej, już w momencie zawiązania się w Poznaniu grupy utrzymywano bardzo silne kontakty z berlińskim czasopiśmem „Die Aktion”, które z okazji roz-

¹⁶ J. Pollakówna, op. cit., s. 45.

¹⁷ Cyt. za: H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa: Arkady, 1972, s. 127-128.



4. Jerzy Hulewicz, *Kuszenie Chrystusa*, ok. 1919, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Archiwum MNW

maitych „polskich” wystaw wydało dwa specjalne poświęcone Buntowi zeszyty. Utrzymywano również stosunki z galerią Der Sturm, która z kolei eksponowała szereg „poznańskich” prac, m.in. Stanisława Kubickiego. Te niemieckie powiązania wyraźnie określały pozycję Buntu. Z drugiej jednak strony większość jego twórców była uprzednio związana

(zarówno w Polsce, jak w Niemczech) z narodowymi i patriotycznymi organizacjami, mniej czy bardziej tajnymi¹⁸.

Mimo wielu występujących między członkami poznańskiego środowiska podobieństw artystyczno-ideowych, w sensie politycznym i ideologicznym Bunt nie był grupą jednolitą. Ścierały się tu bowiem, najogólniej rzecz biorąc, dwie postawy. Z jednej strony wykazywano sympatię dla działalności Józefa Piłsudskiego, niewątpliwie charyzmatycznego przywódcy wybijającej się na niepodległość Polski, jednak w Wielkopolsce niepopularnego. Ta postawa to opcja zbrojnego powstania i budowa jednolitego państwa polskiego, obejmującego ziemie wszystkich trzech zaborów, państwa wielonarodowościowego, a w dalszej perspektywie odbudowa „federacji Jagiellońskiej”, a przynajmniej odbudowa jej mitu. Jerzy Hulewicz, rzecznik takiego poglądu, był głęboko zaangażowany w organizowanie w Wielkopolsce poparcia dla marszałka Piłsudskiego, wypowiadając się wielokrotnie za szybkim zjednoczeniem Polski. Organizując zresztą wydawnictwo Ostoja oraz wspomniane pismo „Zdrój” we współpracy z goszczącym u niego (przybyłym również z Niemiec) Stanisławem Przybyszewskim, myślał o utworzeniu w Poznaniu ogólnopolskiego ośrodka kultury narodowej. Z drugiej zaś strony w środowisku Buntu formułowano utopię powszechnej rewolucji socjalistycznej, w wyniku której powstałaby pozbawiona konfliktów narodowych i społecznych wielka wspólnota. Część artystów prezentowała taki sposób myślenia od początku założenia grupy, a jego ostatnim akordem, a zarazem momentem funkcjonowania Buntu jako ugrupowania artystycznego, był udział Kubickich, Skotarka i Szmaja w berlińskiej Międzynarodowej Wystawie Artystów Rewolucyjnych w październiku 1922 roku. Dla Kubickiego, czołowej postaci tej orientacji, najbliższą tradycją – jak pisze Jerzy Malinowski – była tradycja anarchizmu, a dokładnie anarchosyndykalizmu, oraz koncepcje polityczne formułowane w kręgu Spartakusa: Róży Luksemburg i Karola Libknechta¹⁹. Jego lewicowe poglądy ujawniły się bardzo wyraźnie w czasie pobytu w Poznaniu, a przejawem tego są publikowane w „Zdroju” teksty artysty, w tym jego swoistego rodzaju manifest *Tamtym coś niecoś*²⁰. Jego sztuka i poglądy na temat twórczości miały antyestetyczny charakter. Kubicki podkreślał bardziej elementy posta-

¹⁸ Na temat ugrupowania, jego historii, ideologii oraz twórczości artystycznej por.: J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów „Bunt”, 1917-1922*, Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1990. Zamieszczona tu rekonstrukcja funkcjonowania grupy oparta jest na tej monografii.

¹⁹ Ibidem, s. 118

²⁰ S. Kubicki, *Tamtym coś niecoś*, „Zdrój”, 1919, nr 2, s. 34-36; (przedruk w:): S. Kubicki, *Tamtym coś niecoś*, (w:): *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, oprac. J. Ratajczak, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1987, s. 81-84.

wy, zaangażowania, „duchowy” – jak pisał – wymiar działalności artystycznej, a nie jej formalny, estetyczny charakter. Sztuka, dzięki swej „duchowości” miała służyć zniszczeniu kapitalizmu, formacji wrogiej



5. Stanisław Kubicki, *Wioślarz II*, 1917, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. T. Żółtowska-Huszczka

kulturze. Jego rysunki i obrazy, o dynamicznych, ale też uproszczonych formach, wymierzone były w estetyzm kultury mieszczańskiej. Pierwotnie były bardzo ekspresyjne, następnie bardziej „uporządkowane”, zdradzające zainteresowanie szeroko pojętym konstruktywizmem. Także późniejsza działalność Kubickiego, już po powrocie do Niemiec, dobitnie świadczy o jego zaangażowaniu, a nawet radykalizacji. Krytyka Novembergruppe, podpisanie w 1922 roku manifestu *Die Kommune*, udział w rozłamie podczas odbywającego się w tym samym roku w Düsseldorfie Pierwszego Kongresu Postępowych Artystów i sformułowanie drugiego manifestu *Die Kommune*, to wszystko wskazuje na postawę Kubickiego, bardzo odległą od tej, jaką przejawiał Jerzy Hulewicz²¹.

²¹ J. Malinowski, op. cit., s. 126 nn.

Napięcia między tymi artystami, już wcześniej dość wyraźne, w późniejszym okresie okazały się nie do przezwyciężenia. Jest to pierwszy sygnał napięcia między nacjonalizacją i socjalizacją sztuki nowoczesnej, które z większą siłą zostanie ujawnione później. Niemniej jednak w kwestiach zasadniczych istniało między nimi porozumienie. Dotyczyło ono także formułowanej często poza praktyką artystyczną ideologii narodowej, manifestacji patriotyzmu oraz solidarności z nowym polskim państwem, któremu co rusz groziły różne niebezpieczeństwa. Spektakularnym tego przejawem – jak podaje Jerzy Malinowski – była ich (niezależna od siebie) reakcja na stanowisko wobec wojny polsko-bolszewickiej w 1920 roku, jakie zajął ich dawny sojusznik, „Die Aktion”. Kiedy berlińskie pismo opowiedziało się po stronie rosyjskiej, zarówno „Zdrój” (Hulewicz) jaki blisko powiązany z „Die Aktion” Stanisław Kubicki (co zapewne świadczy o sile jego uczuć narodowych), z tego samego powodu zerwali kontakty z Franzem Pfemfertem, redaktorem i wydawcą niemieckiego pisma²². To jednak, co wcześniej (w momencie założenia) konsolidowało grupę, to konflikt z bardzo wpływową w Poznaniu i Wielkopolsce partią Narodowej Demokracji, dla której nie do przyjęcia była zarówno „państwowa” perspektywa Hulewicza oraz – tym bardziej – koncepcja rewolucji Kubickiego. Dla „endeckich” krytyków nie do przyjęcia była też sztuka Buntu. Na przeszkodzie stał nie tylko estetyczny konserwatyzm „endeckich” publicystów i polityków, ale również (a może przede wszystkim) skojarzenie ekspresjonistycznej stylistyki Buntu z „niemieckością”. Agresywne ataki „Kuriera Poznańskiego”, czołowego poznańskiego prawicowo-nacjonalistycznego dziennika, na artystów i ich wystawy nie pozostawiały cienia wątpliwości, że zarówno sztuka jak wyrażane przez środowisko Buntu poglądy polityczne (niezależnie od ich wewnętrznego zróżnicowania) nie są do zaakceptowania przez kręgi Narodowej Demokracji. Dla wielkopolskiej (ale też – bardziej generalnie – polskiej) prawicy narodowa postawa Buntu była nieprzekonująca. Ekspresjonistyczna, nowoczesna forma prac poznańskich twórców bowiem, ale też towarzyszący jej dyskurs polityczny (zwłaszcza w przypadku odwołań, jak u Kubickiego, do tradycji anarchizmu oraz jego lewicowe, kosmopolityczne sympatie), w oczach rzeczników prawicowego nacjonalizmu podważały wiarygodność patriotycznych deklaracji. Prawica poznańska nie dopuszczała żadnej alternatywy dla głoszonych przez siebie przekonań. Szukała narodowej legitymacji raczej w kulturze tradycyjnej niż nowoczesnej. Chciano budować państwo polskie w opozycji zarówno do żywiołu niemieckiego, jak również „federacyjnej” polityki wskrzeszenia dawnej Rzeczypospolitej, wielonarodowego i wielokulturowego orga-

²² Ibidem, s. 33.

nizmu. Polityka „endecji” dążyła do stworzenia „czystego” etnicznie państwa, co Piłsudskiemu i jego zwolennikom (w tym Hulewiczowi) było obce. Ci ostatni bowiem widzieli nie tylko mniej czy bardziej pełnoprawne miejsce mniejszości narodowych w nowym państwie (zamieszkujących głównie wschodnie tereny Rzeczypospolitej, stąd właśnie opór Narodowej Demokracji wobec optyki zjednoczeniowej), ale też jakąś formę federacji z innymi państwami, głównie Ukrainą. Jednym słowem powiązany z pismem „Zdrój” Bunt nie mógł być przez nacjonalistyczną prawicę zaakceptowany, gdyż sztuka, którą tu uprawiano, zbyt wyraźnie kojarzyła się z oddziaływaniem kultury niemieckiej i kosmopolitycznymi sympatiami, a także „nowoczesnymi” aspiracjami obozu zjednoczeniowego²³.

Bardzo ciekawa w kontekście nacjonalistycznej ramy sztuki nowoczesnej w Polsce w pierwszych latach niepodległości jest pozycja Jung Idysz, trzeciego z pierwszych modernistycznych ugrupowań artystycznych. Pojawia się ono bowiem w skomplikowanym układzie stosunków etnicznych, między polską większością oraz żydowską mniejszością. Dodatkowy problem (co będziemy również obserwowali w przypadku poznańskiego Buntu) to lewicowe, czy też lewicujące przekonania przynajmniej części członków grupy. Niemniej jednak możemy na tym przykładzie obserwować pewien, wyróżniony przez Brubakera, przejaw ekspresji postawy mniejszości narodowej jako opozycję do – również przez niego opisywanej – „nacionalizacji państwa”. Opierając się na studiach Pierre’a Bourdieu, autor pisze, że ten typ wypowiedzi nie tyle jest związany z istnieniem poszczególnych grup etnicznych w większych organizmach narodowych, z ich niejako przyrodzonym wyrazem egzystencji, lecz ze strategią różnicowania pozycji i konkurowania na rynku wymiany intelektualnych wartości²⁴.

Jak podaje dotychczas jedyny monografista grupy Jung Idysz, Jerzy Malinowski, środowisko to było jedynym na terytorium Polski ugrupowaniem, w dodatku o bardzo rozległych kontaktach międzynarodowych, które świadomie podkreślało przynależność swej twórczości artystycznej do kultury żydowskiej, kultury jidysz²⁵. Sama nazwa nosiła w sobie znamiona jednocześnie konotujące nowoczesność („Jung”) z jej narodową wykładnią („Idysz”) i nawiązywała do szeregu funkcjonujących w artystycznych dyskursach tego czasu pojęć: „Młoda Polska”, „Młoda Belgia”, a także „Das

²³ Dokładne badania recepcji Buntu w Wielkopolsce nie zostały do tej pory przeprowadzone. Ich podstawą może być jednak przeprowadzona przez Katarzynę Zawiasę-Staniszewską kwerenda poznańskiej prasy, której wyniki są przechowywane w archiwum prowadzonej przez Autorkę Pracowni Dokumentacji Życia Artystycznego w Instytucie Historii Sztuki UAM.

²⁴ R. Brubaker, op. cit., s. 61.

²⁵ J. Malinowski, *Grupa Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce, 1918-1923*, Warszawa: Polska Akademia Nauk – Instytut Sztuki, 1987, s. 13.

Junge Rheinland”, ugrupowania, którego współzałożycielem był związany z Jung Idysz Jankiel Adler²⁶. Warto na marginesie zauważyć, iż trudności, jakie napotykają badania i praktyka wystawiennicza twórczości tego środowiska, związane są z zachowaniem niewielkiego i w dodatku bardzo rozproszonego jest zespołu prac. W dodatku są to głównie grafiki, publikowane reprodukcje, czy też wręcz jedynie ich fotografie, ocalałe w unikalnych wydawnictwach, co zniechęca do włączania tego materiału do wielkich projektów ekspozycyjnych. Na przykład na monumentalnej wystawie *Europa, Europa*, mimo pewnego nacisku na nowoczesną sztukę żydowską Europy Środkowej i Wschodniej, w niewielkim stopniu twórczość artystów łódzkich była obecna²⁷. Także w innym projekcie wystawienniczym, nastawionym z kolei na międzynarodowe kontakty środkowoeuropejskiej awangardy, które to oczekiwania łódzka grupa spełniała, twórczość Jung Idysz znalazła niewielkie odzwierciedlenie²⁸. W efekcie, dzięki badaniom Malinowskiego, wiele o grupie możemy powiedzieć, niewiele zaś możemy zobaczyć²⁹.

Malinowski łączy twórczość artystów z terminem tzw. ekspresjonizmu żydowskiego, pojęciem zrazu dość enigmatycznym, jeżeli traktować je w kategoriach stylistycznych, nabierającym jednak sensu, gdy zestawia się go z postawą twórców, ideologią żydowskiej sztuki narodowej, wręcz stylu narodowego, opartego z jednej strony na tradycji kultury jidysz, z drugiej zaś europejskiej nowoczesności³⁰. Nie było to wszak środowisko jednolite: „Członkowie «Jung Idysz» reprezentowali różnorodne typy postaw, które kształtowały się w obrębie kultury żydowskiej: Broderson i Brauner utożsamiali się z narodową tradycją żydowską. Szwarz po przyjęciu chrztu określił się jako «Żyd-katolik», pragnąc połączyć tradycję żydowską i chrześcijańską. Dla anarchizującego Adlera tematyka chasydzka stała się metaforą ludzkiego losu. Indyferentny religijnie Barciński to przykład lewicowego artysty żydowskiego”³¹. Jeszcze inną postawę przyjął związany z Jung

²⁶ Ibidem, s. 27-28.

²⁷ Por.: J. Malinowski, *Das jüdische Kunstleben in Ostmitteleuropa*, (w:) *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, red. R. Stanislawski, Ch. Brockhaus, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994, t. 1, s. 228-238.

²⁸ *Central European Avant-Garde: Exchange and Transformation, 1910-1930*, red. T. O. Benson, Los Angeles/ Cambridge MA: LACMA/ The MIT Press, 2002.

²⁹ Najpełniej materiał ten, a w zasadzie to, co się zachowało, pokazany był na wystawie *Ekspresjonizm w sztuce polskiej* w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w 1980 roku. Por.: *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, red. P. Łukaszewicz, J. Malinowski, op. cit.

³⁰ J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”*, op. cit., s. 84-103. Zaprezentowana niżej rekonstrukcja poglądów grupy opiera się na wskazanym fragmencie pracy. Tam również zawarte są szczegółowe odniesienia do literatury źródłowej.

³¹ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Vol. 1, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, s. 214.



6. Jankiel Adler, *Ostatnia godzina rabiego Eleazara*, 1918, Muzeum Sztuki w Łodzi [obraz skradziony z Muzeum w 1980 roku]

Idysz Henryk Berlewi: „W przemówieniu na otwarciu Wystawy Artystów Żydowskich w czerwcu 1921 roku w Warszawie, zatytułowanym *Czego chcemy?* (...) stwierdził, iż jej (sztuki narodowej – P.P.) przejawami «nie są tematy narodowe, lecz forma indywidualna, odpowiadająca istotnym cechom danego narodu». W ten sposób zaznaczył się u Berlewiego wewnętrzny konflikt między postawą kultywowania tradycji żydowskiej a postawą zerwania z nią. Innymi słowy, stanął on wobec alternatywy: nacjonalizm czy kosmopolityzm»³². Szukając jednak narodowych elementów w kulturze wczesnych lat 1920. w Polsce, skoncentrujemy się na analizie tej postawy dokonując koniecznej generalizacji, postawy dość szczególnej, gdyż eksponującej nacjonalizm mniejszości etnicznej. Pewnym wzorem sztuki żydowskiej była tu twórczość Marca Chagalla, ale też tego rodzaju inspiracje odnajdywano w twórczości Maurycego Gottliba oraz Samuela Hirszenberga. Przynajmniej do tej tradycji nawiązywał w swych tekstach jeden z członków grupy Marek Szwarc. Rzecz jednak w tym, że – jak pisał artysta – narodowego stylu żydowskiego do tej pory nie stworzono, a jego poszukiwania muszą uwzględniać równocześnie dwa czynniki: tradycyjne elementy żydowskiego ornamentu i żydowską tematykę, jako przejaw tradycji narodowej z jednej strony, a także – a w zasadzie przede wszystkim – nowoczesne zdobycze kultury artystycznej z drugiej. W ramy tego rodzaju punktów odniesienia włączano mniej czy bardziej stereotypowe formy i pojęcia takie jak: irracjonalizm, bajkowo-groteskowy świat motywów chasydzkich, spirytualizm żydowskiej kultury itp. Mniejsze znaczenie ma tu dyskusja, czy tego rodzaju punkty odniesienia miały w istocie rzeczy coś wspólnego z tradycją judaistyczną, bardziej zaś to, że te konstrukcje dyskursywne stanowiły jej intencjonalną wykładnię i charakterystykę twórczości wizualnej grupy. Aby jednak temu światu przedstawionemu nadać znamiona nowoczesności, odwołano się nie tylko do nowoczesnej formy, ale też do – jak sądzono – nowoczesnej ikonografii, którą kojarzono z motywami chrześcijańskimi. Stanowi to bez wątpienia bardzo ciekawy wyraz judaistycznej identyfikacji artystycznej. Motywy chrześcijańskie, pozostające w oczywistym napięciu w stosunku do religijnej tradycji żydowskiej, zaczęły tu funkcjonować jako ekspozycja uniwersalnych wartości związanych z ideologią „nowego człowieka”, duchowym odrodzeniem ludzkości, antycypacją nadchodzących czasów. Dotyczy to widocznej w twórczości niektórych członków Jung Idysz ikonografii Chrystusa, którego uznano – jak pisze Malinowski – za prefigurację owego „nowego człowieka”. Chrześcijaństwo zapewne było intelektualnie atrakcyjne dla „postępowych” artystów żydowskich, zwłaszcza, że na płaszczyźnie wizualnej można je było połączyć z wpływami ekspresjonistycznymi, czy szerzej modernistycznymi, co legi-

³² Ibidem, s. 216.

tymowało artystyczny „progresywizm” jako przejaw nowoczesnej kultury europejskiej. Co więcej, na gruncie tego właśnie oddziaływania dawało to szansę powiązania własnej sztuki z postawami aktywistycznymi, rewolucyjnymi, o wyraźnie antyburżuazyjnym wydźwięku.

Aby w pełni zrozumieć charakter narodowej strategii grupy Jung Idysz, należy wziąć pod uwagę kontekst w jakim funkcjonowała. Chodzi tu przede wszystkim o polski kontekst, nie zaś jej bogate międzynarodowe odniesienia. Otóż początek lat dwudziestych zaznacza się silną obecnością polskiego nacjonalizmu; wojna polsko-bolszewicka, powstania śląskie, konflikty polsko-litewskie, kryzys ekonomiczny, napięcia społeczne, pogłębiająca się polaryzacja elit władzy itp., stanowią bardzo produktywne podłoże ekspansji nacjonalistycznej ideologii. Jej apogeum to zastrzelenie pierwszego polskiego prezydenta, Gabriela Narutowicza, przez związanego z tzw. obozem narodowym artystę i historyka sztuki Eligiusza Niewiadomskiego w galerii Zachęta w 1922 roku. To wszystko, delikatnie mówiąc, nie sprzyjało komfortowi życia mniejszości narodowych w Polsce. Towarzyszący polskiemu nacjonalizmowi antysemityzm, rozwinięty tu w XIX wieku i podsycany przez niektóre partie polityczne, stanowił bardzo poważny problem tej drugiej co do wielkości mniejszości etnicznej³³. Polsko-żydowskie konflikty narodowe i ekonomiczne miały też religijne podłoże. Kościół rzymsko-katolicki nie należał do nazbyt otwartych instytucji. Dysponując olbrzymim wpływem, bynajmniej nie łagodził antysemickich nastrojów. Z drugiej zaś strony katolicyzm dla mniejszości etnicznych mógł być atrakcyjny, gdyż wiązał się z emancypacją, dawał szansę porzucenia społecznego i kulturalnego getta. Jeżeli w dodatku wziąć pod uwagę to, że w Polsce tamtego czasu ideologia modernizacji kraju zyskiwała coraz większe zrozumienie, a narodowa legitymacja Polaków coraz częściej operowała dyskursem nowoczesności, a w zasadzie – jak zobaczymy – powiązaniem tradycji i nowoczesności, żydowskie środowiska artystyczne, które odwoływały się zarówno do uniwersalistycznie pojętej ikonografii chrześcijańskiej oraz modernistycznych, europejskich wzorów obrazowania, stawały się (czy też mogły się stać) konkurencyjne wobec polskich środowisk artystycznych. To był, nawiązując ponownie do Brubakera/ Bourdieu, pewien kapitał na intelektualnym rynku tamtego czasu; taka praktyka artystyczna dawała artystom szansę nie tylko określenia własnej pozycji w ówczesnym układzie kultury i zbudowania w niej własnej tożsamości, ale też podjęcia procesu asymilacji w ramach nie tylko polskiej, lecz też uniwersalnej, powiedzmy dokładniej: europejskiej kultury nowoczesnej. Taki zapewne był cel odwoływania się w sztuce Jung Idysz do chrześcijańskiej ikono-

³³ Największą po Polakach grupę etniczną stanowili Ukraińcy, następnie Żydzi liczący ok. 10% populacji państwa.

grafii z jednej strony i do ówczesnych awangardowych sposobów obrazowania z drugiej, przy jednoczesnym zachowaniu elementów judaistycznej tradycji artystycznej. Narodowo-modernistyczne konstrukcje dyskursu i sposobu obrazowania środowiska twórców żydowskich stanowiły więc element strategii różnicowania pozycji i konkurowania na rynku wymiany intelektualnych wartości w ówczesnej Polsce. Element nowoczesności zapewniał im płaszczyznę kontaktu kulturalnego z modernizującą się większością etniczną i jej „znacjonalizowanym” państwem; element narodowy, judaistyczna tradycja, poczucie odrębności – dzięki pierwszemu elementowi – dawało szansę utrzymania się w ramach systemu, eliminując jednocześnie (jak w przypadku postaw ortodoksyjnych i konserwatywnych) groźbę znalezienia się poza nim. Formułowana tu strategia nie odniosła jednakże większego skutku. Środowisko Jung Idysz w latach 1922-23 zostanie rozproszone, a problematyka narodowa wyparta przez kosmopolitycznie rozumianą politykę i kulturę, czego najlepszym dowodem będzie ukształtowana w czasie pobytu w Berlinie w tych latach twórczość Henryka Berlewiego.

Wróćmy teraz do omawianych wcześniej formistów, niejako paradygmatycznego przykładu problemu nacjonalizacji polskiego modernizmu. W zestawieniu ich sztuki oraz polityki kulturalnej z poznańskim Buntem widać wyraźnie cele, jakie krakowscy artyści sobie stawiali, kiedy rezygnowali z pojęcia „ekspresjonizmu” w nazwie własnego ugrupowania. Były to cele zarówno taktyczne, jak też – a może przede wszystkim – strategiczne. Nacjonalizacja nowoczesności, a dokładniej – jak powiedziałem – nacjonalizacja nowoczesnej formy, przyniosła oczekiwany efekt. Formizm postrzegany był i wciąż jest jako centralne środowisko awangardy artystycznej pierwszych lat powojennych, dystansując w polskiej świadomości historyczno-artystycznej bardziej kosmopolityczne ugrupowania, przede wszystkim poznański Bunt oraz – co zresztą stanowi całkiem inny problem – działające w Łodzi żydowskie Jung Idysz. Tę centralną pozycję zapewniła im właśnie nacjonalizacja nowoczesności. Można oczywiście bronić autonomicznej wartości sztuki formistów rangą wchodzących w skład grupy artystów i charakterem ich twórczości, z drugiej jednak strony można także domniemywać, że właśnie kosmopolityczna i rewolucyjna postawa Kubickiego i całego Buntu, niezależnie od patriotycznych deklaracji, które nie przekładały się na artystyczną praktykę poznańskich twórców, spowodowała marginalizację artysty (i grupy) w polskiej historii sztuki (zarówno współczesnych, jak też w późniejszych opracowaniach)³⁴. Trzeba bowiem pamiętać, o czym już była

³⁴ Warto zauważyć, iż jedyne dostępne tej pory monografie twórczości Stanisława Kubickiego ukazały się w Niemczech: J. Kubicki, *Stanisław Kubicki. Wissenschaftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Amt des Lehrers – mit fach-*

mowa, że w początku lat dwudziestych problem nowego państwa bynajmniej nie rysował się wyraźnie, co sprzyjało marginalizacji tego rodzaju rewolucyjnych i kosmopolitycznych postaw, jak Buntu czy samego Stanisława Kubickiego oraz – jednocześnie – dowartościowaniu artystycznej strategii nacjonalizacji nowoczesnej formy formistów.

Pamiętajmy, że w tamtym czasie granice państwa wciąż były kwestionowane na arenie międzynarodowej, co wywoływało w kraju bardzo żywą i spontaniczną reakcję, o czym świadczyły kolejne powstania śląskie, mobilizacja polskiego społeczeństwa w czasie organizowanego pod kuratelą Ligi Narodów na Śląsku plebiscytu, który miał rozstrzygnąć o przynależności regionu bądź do Polski bądź Niemiec. Dotyczy to także sprawy Gdańska oraz północnej granicy, dokładnie pogranicza Warmii i Mazur, gdzie również w 1921 roku organizowany był plebiscyt w sprawie przynależności regionu do Polski. Oddzielna sprawa to zajęcie Ukrainy przez polskie wojsko oraz wojna polsko-bolszewicka w 1920 roku, która – podobnie jak plebiscyt i powstania śląskie – przyczyniła się do wybuchu uczuć patriotycznych i narodowych w kraju i solidarności społeczeństwa z państwem. W tym kontekście kształtowała się wschodnia polityka rządu i ostateczne ukształtowanie w 1921 r. granicy państwa. Jednym słowem, atmosfera całego szeregu konfliktów wokół polskich granic budowała klimat, który sprzyjał w tym czasie raczej dyskursom narodowym niż rewolucyjnym i kosmopolitycznym, sprzyjał bardziej nacjonalizacji nowoczesnej formy niż jej – zwłaszcza rewolucyjnej i lewicowej – kosmopolityzacji. Co więcej, ten rodzaj hierarchii kultury, system preferencji postaw artystycznych przemawiający na rzecz wartości narodowych i jednocześnie na niekorzyść postaw rewolucyjnych, z innych powodów przetrwał po II wojnie światowej, co dodatkowo sprzyjało ugruntowywaniu w polskiej historiografii artystycznej pozycji formistów i jednocześnie marginalizacji Buntu. Z drugiej jednak strony „narodowa” postawa formistów okazała się nietrwałą płaszczyzną ideową grupy i słabym spoiwem ich funkcjonowania. Po pierwsze dlatego, że była ona jednak dość luźnym spoiwem; po drugie dla wielu artystów zdawała się być powierzchowna, wręcz obca. Jeżeli Tytus Czyżewski i Andrzej Pronaszko stanowili narodowe skrzydło formistów, to po przeciwnej stronie znajdował się Leon Chwistek i Stanisław Ignacy Witkiewicz, w których sztuce i pisarstwie trudno odnaleźć elementy nacionali-

wissenschaftlicher Ausbildung in zwei Fächern, Berlin 1986; L. Głuchowska, *Stanisław Kubicki. Kunst und Theorie*, Berlin: WIR, 2001. Jeżeli zaś chodzi o Bunt to – oprócz powoływanej kilkakrotnie monografii Jerzego Malinowskiego – po bardzo wielu latach przygotowań Muzeum Narodowe w Poznaniu pokazało wystawę twórczości artystów związanych z tym ugrupowaniem oraz opublikowało katalog ekspozycji: *Bunt. Ekspresjonizm poznański, 1917-1925*, red. G. Hałasa, A. Salamon, Poznań: Muzeum Narodowe, 2004.

zacji nowoczesności. Może wręcz odwrotnie; mimo niemal całkowitego braku kontaktów międzynarodowych na gruncie sztuki, ich sfera zainteresowań artystycznych i filozoficznych (całkiem oczywiście różnych) lokalizowała się w bardzo ogólnej, uniwersalnej (co nie znaczy kosmopolitycznej) perspektywie.

W 1922 roku więc środowisko formistów przestaje funkcjonować jako wspólna grupa artystyczna. Rozwiązuje się również poznańska grupa Bunt oraz Jung Idysz. W tym czasie zaczyna się co prawda proces stabilizacji pozycji Polski na arenie międzynarodowej, jednakże sytuacja wewnętrzna jest nie tylko daleka od stabilizacji, ale wręcz napięcia polityczne i ekonomiczne przybierają na sile. Dotyczy to między innymi funkcjonowania dyskursu nacjonalistycznego, który jest dość intensywnie wykorzystywany w konfliktach politycznych i ekonomicznych. Jest to jednocześnie, z uwagi na interesujące nas tu zagadnienie relacji między nowym państwem a nową sztuką, moment w polskiej historii kultury artystycznej szczególnie. Z jednej strony bowiem zaczyna ujawniać się bardziej radykalne skrzydło polskiego modernizmu artystycznego, mianowicie awangarda konstruktywistyczna, z drugiej zaś strony rozpoczęty przez formistów proces nacjonalizacji nowoczesności znajduje znacznie bardziej spokojniejszą artystycznie (tzn. mniej radykalną formalnie, za to powszechnie na rynku akceptowaną) formę wyrazu w twórczości artystów skupionych w grupie Rytm. Formizm zaś zdaje się być wspólnym źródłem tych tak różnych pod względem artystycznym, społecznym i politycznym tendencji. Władysław Strzemiński, czołowa postać polskiego konstruktywizmu dość wyraźnie identyfikował źródła polskiej awangardy z tym krakowskim ugrupowaniem³⁵; z kolei zakorzenienie Rytmu w formizmie jest widoczne przez więzy biograficzne – niektórzy dawni formiści podjęli współpracę z nowym ugrupowaniem (m.in. Tymon Niesiołowski, Władysław Roguski, Wacław Wąsowicz, Kamil Witkowski). Jednakże, tak jak konstruktywiści w znacznym stopniu zradykalizowali tradycję formizmu, tak Rytm osłabił jej modernistyczny charakter, powiązał ją z widocznym w całej ówczesnej Europie powrotem do klasyki. Pierwsza formacja, generalnie rzecz biorąc, podjęła radykalną krytykę związków sztuki z koncepcjami narodu i państwa, druga odwrotnie – znacznie bardziej niż formiści wpisała się w perspektywę znacjonalizowanego oraz upaństwowionego modernizmu, w perspektywę tego, co Władysław Strzemiński nazwał „modernizmem snobistycznym”, a więc powierzchownym i „łagodnym”, schlebiającym mieszczańskim gustom³⁶.

³⁵ W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce* [1934], (przedruk w:) W. Strzemiński, *Pisma*, red. Z. Baranowicz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975, s. 205.

³⁶ W. Strzemiński, *Snobizm i modernizm* [1929], (przedruk w:) W. Strzemiński, *Pisma*, op. cit., s. 125.

Porównując formistów z Rytmem można powiedzieć, że jeżeli ci pierwsi starali się dokonać pewnego rodzaju unarodowienia formy nowoczesnej, artyści Rytmu dokonali jej upaństwowienia, osadzając swą sztukę w rozmaitych obszarach nowego państwa, począwszy od realizacji zamówień instytucji państwowych, na wypracowaniu sobie dobrej pozycji na rynku artystycznym w kręgach nowych elit politycznych i społecznych skończywszy. Na politycznej mapie Polski tamtego czasu byli oni bliżej obozu związanego z Marszałkiem Józefem Piłsudskim, który w 1926 roku (w wyniku zamachu stanu) przejął władzę, niż z nacjonalistyczną prawicą, z którą z kolei sympatyzowały bardziej konserwatywni twórcy sztuki narodowej, dalecy od sympatii modernistycznych. O sile oddziaływania Rytmu w środowiskach władzy świadczy też zajmowana pozycja instytucjonalna tych artystów. Na przykład, kiedy w 1930 roku powstał Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, powołany do wspierania twórczości artystycznej i finansowany z budżetu państwa, wśród dwudziestu czterech członków jego rady było aż sześciu artystów związanych z Rytmem (Wacław Borowski, Henryk Kuna, Tadeusz Pruszkowski, Władysław Skoczylas [który wkrótce został jej prezesem], Jan Szczepkowski, Ludomir Sleńdziński), a po roku doszło jeszcze dwóch (Zygmunt Kamiński, Felicjan Szczęśny Kowarski)³⁷.

Było zapewne wiele powodów popularności Rytmu. Jedno z nich to eklektyzm tej sztuki, mieszanina elementów modernistycznych z ludowymi oraz klasycznymi, bardzo często łączona ze stylistyką *art déco*, co dawało efekt bardzo specyficznego stylu grupy³⁸. Tej wizualnej, eklektycznej stylistyce towarzyszył często dyskurs narodowy. Zarówno artyści jak krytycy podkreślali dążenia grupy do sformułowania nowoczesnego, polskiego stylu narodowego. Niewątpliwie jednak – co podkreśla Katarzyna Nowakowska-Sito, autorka monograficznego opracowania tej formacji – dużą rolę odegrała tu „orientacja na Francję”, która dawała grupie wieloraką legitymację: nowoczesną, gdyż Francję postrzegano jako kolebkę nowoczesności, europejską, gdyż tam – jak sądzono – biło serce kultury europejskiej, osadzenie w tzw. wielkiej tradycji historii sztuki, gdyż tendencje klasycyzujące we Francji w tym czasie były dość silne, wreszcie – poprzez odwołania do *art déco* – sztuka Rytmu mogła być kojarzona z „najnowszą modą”, której centrum upatrywano właśnie w Paryżu. To z całą pewnością stanowiło znacznie mocniejszy atut na rynku sztuki i w strategii budowy prestiżu grupy niż referencje ekspresjonistyczne, kojarzące się z proveniencją niemiecką, do czego przyznawała się wcześniej poznańska grupa Bunt, a początkowo także –

³⁷ K. Nowakowska-Sito, *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm, 1922-1932*, Warszawa: Muzeum Narodowe, 2001, s. 33.

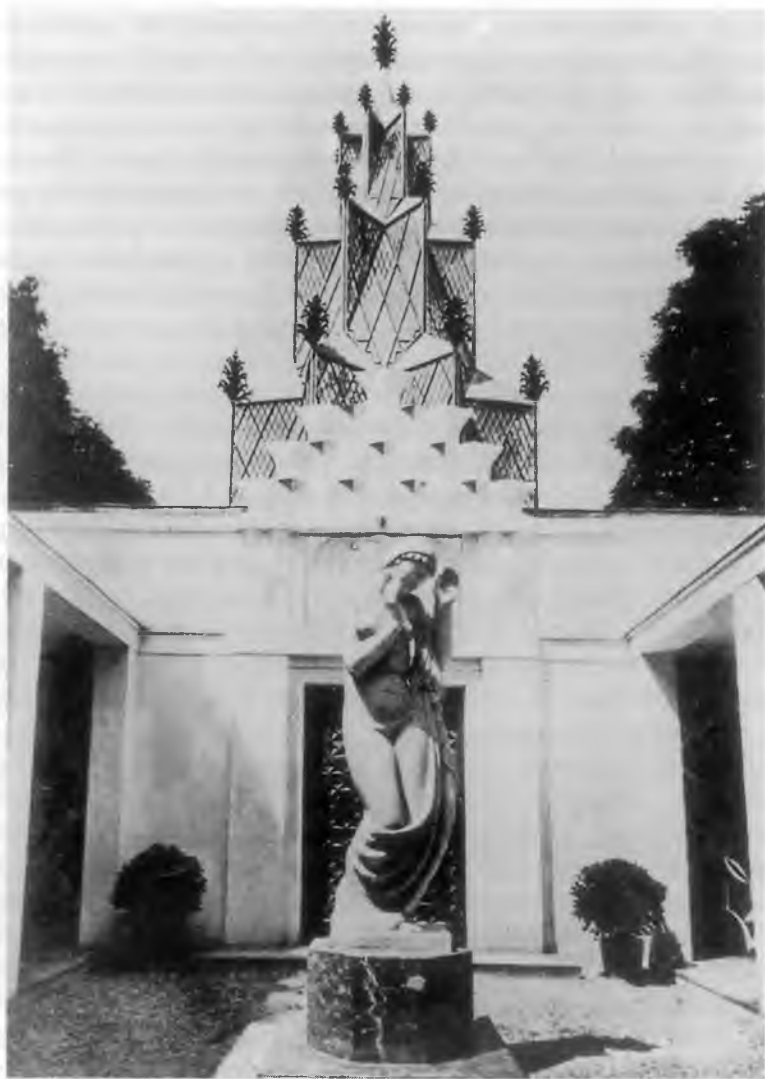
³⁸ Ibidem, s. 54-60.

o czym była mowa wcześniej – formiści. Co więcej, jak trafnie sugeruje wspomniana autorka, popularności sztuki artystów Rytmu sprzyjał – paradoksalnie – kryzys ekonomiczny końca lat dwudziestych i początku trzydziestych, który stwarzał dogodne ramy inwestowania kapitału w sztukę w czasach, kiedy wiele inicjatyw gospodarczych i finansowych wydawało się bardzo niepewnych³⁹. W latach dwudziestych i na początku trzydziestych więc rytmowcy obecni byli niemal wszędzie. Ich obrazy wisiały w gabinetach polityków, zdobiły budynki administracji państwowej lub innych „szacownych” instytucji, takich jak kościoły i banki. To ci twórcy projektowali banknoty, znaczki pocztowe, plakaty, a więc najbardziej powszechne obrazy oficjalnej kultury wizualnej, to oni wybierani byli na różne prestiżowe wystawy, to oni wreszcie stanowili trzon bardzo dla państwa prestiżowej ekspozycji, na której w dodatku zdobyli szereg nagród, a która w istocie rzeczy stanowiła rekapitulację wcześniejszej *Jeune Pologne* (Paryż, 1922): polskiego pokazu w ramach *L'Exposition Internationale des Art Decoratifs et Industriels* w Paryżu w 1925 roku⁴⁰. W polskiej prasie, ale też w części prasy francuskiej, ekspozycję komentowano jako sukces. W istocie rzeczy Polacy otrzymali 172 nagrody, w tym 36 *Grand Prix*. Naturalnie, twórcy związani z Rytmem stanowili jedynie część polskich wystawców, jednakże z uwagi na charakter tej sztuki, mieszanie elementów nowoczesnych, narodowych (ludowych), klasycznych, modnego *art déco* etc., część dość znamieną.

Ta eklektyczna strategia polityki kulturalnej przyniosła więc spodziewane rezultaty. Wystawę otwierała rzeźba Henryka Kuny, ustawiona na dziedzińcu pawilonu, w której trudno doszukać się jakichkolwiek elementów zarówno narodowych, jak nowoczesnych; jest to praca bardzo klasycyzująca. Jan Szczepkowski natomiast w swoich płaskorzeźbach prezentował rozmaite motywy religijno-ludowe, wykorzystując „kubizujące” sposoby kształtowania formy. W podobnym kierunku powiązania elementów ludowych i nowoczesnych, szły – zdaniem wielu recenzentów – prace Zofii Stryjeńskiej, która – podobnie jak Szczepkowski – była laureatką jednego z *Grand Prix*. Polskiej polityce kulturalnej potrzebna była taka właśnie eklektyczna formuła autoprezentacji. Motywy ludowe sygnalizowały wielowiekową tradycję narodu polskiego, jego trwanie, stabilność narodowej tożsamości. Uzasadniały, powiedzmy, legitymację niepodległości państwa do niedawna jeszcze kwestionowaną przez różne podmioty polityki międzynarodowej zarówno na Wschodzie, jak na Zachodzie. Reminiscencje modernistyczne zaś oznaczały, że to nowe państwo jest państwem

³⁹ Ibidem, s. 29-30, 35.

⁴⁰ M. Rogoyska, *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w roku 1925*, (w:) *Z zagadnień plastyki polskiej, 1918-1939*, red. J. Starzyński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1963.



7. Działdziniec pawilonu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, 1925 (proj. Józef Czajkowski); rzeźba: Henryk Kuna, *Rytm*

nowoczesnym, pretendującym do zajęcia znaczącego miejsca w rodzinie krajów o wysokim stopniu rozwoju cywilizacji, kierującym wzrok w stronę „nowoczesnej” przyszłości Europy, ale też nawiązującym do innej niż etnojęzykowa tradycja narodowej identyfikacji. Nowoczesność miała przysparzać Polsce międzynarodowego prestiżu, ale również poświadczyc, że jej strategia budowania tożsamości mieści się w perspektywie

„modernistycznego nacjonalizmu” i nawiązuje do historii kształtowania się (zachodnio) europejskich nowoczesnych państw. Stąd zatem sztuka upaństwowionej narodowej nowoczesności stanowiła bardzo wygodny instrument legitymacji władzy, zarówno na arenie międzynarodowej, jak wewnętrznej. Różnica między Rytmem a strategią nacjonalizacji, unarodowienia nowoczesnej formy, jaką formułowali formiści, polega na tym, że ta wcześniejsza była formułą bardziej spontaniczną, odpowiadającą „potrzebie chwili”, społecznemu zapotrzebowaniu na koncepcję stylu jednocześnie nowoczesnego i narodowego. Późniejsza strategia upaństwowienia nowoczesności zaś stanowiła mniej czy bardziej opracowany program polityki kulturalnej władzy, administracji państwowej, która z oferty, jaką przedstawiał rynek artystyczny, wybrała formułę „modernizmu snobistycznego”.

W pewnym sensie po przeciwnej stronie procesu prowadzącego od unarodowienia do upaństwowienia nowoczesności, pojawia się tendencja zmierzająca w stronę – nazwijmy ją – socjalizacji modernizmu, czego pierwszym przejawem w polskiej kulturze artystycznej, choć w znacznie ograniczonym zakresie, była postawa Stanisława Kubickiego. Nie naród ani nie państwo stanowi jej punkt odniesienia, lecz społeczeństwo. Nie chodzi to więc o wyrażanie nowoczesnej tożsamości narodowej ani też o wspieranie nowoczesnego państwa, lecz o budowę nowoczesnego społeczeństwa. Obserwujemy to przede wszystkim w środowisku awangardy konstruktywistycznej. Można powiedzieć, co potwierdza cytowany już wcześniej Władysław Strzemiński, jak i późniejsi jego monografiści, że sztuka ta korzeniami sięgała formizmu⁴¹. Jej stosunek do tradycji formizmu jednak był jednocześnie genetyczny i krytyczny, zwłaszcza w interesującym nas tu aspekcie formy. Jeżeli dla formistów ważna zdawała się być narodowa kontekstualizacja nowoczesnej formy, dla awangardy konstruktywistycznej istotna była jej uniwersalizacja. Przy czym uniwersalność języka plastycznego akcentowano zarówno w koncepcjach sztuki laboratoryjnej, a więc stawiającej tezę o wypracowywaniu w sztuce wizualnej wzorów przyszłego funkcjonowania społeczeństwa (np. wzorów organizacji przyszłej architektury), jak też utylitarnej, zakładającej, że artysta ma nie tyle kreować te potrzeby, co je zaspokajać, odpowiadając na konkretne zamówienia środowisk społecznych i programów politycznych.

Odwołując się bardzo skrótowo do chronologii, wskażmy kilka historycznych wydarzeń w celu właściwego osadzenia tego ruchu w czasie.

⁴¹ W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, op. cit. A. Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981. A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków: Universitas, 2000.

Rozpoczyna się on Wystawą Nowej Sztuki w Wilnie w 1923 roku i – następnie – ekspozycją *Mechano-Faktury* Henryka Berlewiego w Warszawie w 1924 roku w salonie koncernu samochodowego Austro-Daimler oraz – w tym samym czasie – powstaniem grupy Blok. Ta ostatnia zainaugurowała swą działalność również wystawą w salonie samochodowym, tyle tylko, że innej firmy (Laurin-Clement), oraz edycją pierwszego numeru noszącego taką samą nazwę pisma. To zainteresowanie salonami samochodowymi z całą pewnością miało podkreślać zainteresowania artystów nowoczesnością, stanowiło jednak wątpliwą legitymację ich rewolucyjnych oraz antyburżuazyjnych sympatii⁴². Wystawę wileńską jednakże poprzedziło powołanie w 1922 roku pisma „Zwrotnica”. Następnie, po rozpadzie Bloku, w początku 1926 roku powstaje grupa Praesens, którą w 1929 roku – po konflikcie malarzy z czynnymi zawodowo architektami modernistycznymi – opuszczają Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski oraz Władysław Strzemiński zakładając z poetą Julianem Przybosiem grupę a.r. Skrót ten – jak pisze Andrzej Turowski – pierwotnie miał oznaczać „awangardę rewolucyjną”, jednakże później (aby odróżnić a.r. od „wypaczonego modernizmu Praesensu”) został przez Strzemińskiego określony jako „awangarda rzeczywista”⁴³. Działalność tego środowiska przejawiała się przez publikacje, początkowo tzw. komunikaty, a następnie wydania książek teoretycznych oraz tomików poezji, zamierając w połowie lat trzydziestych. Jego niewątpliwą zasługą jest też zorganizowanie międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej, która została подарowana Muzeum Miejskiemu w Łodzi w początku 1931 roku, tworząc tym samym jedno z pierwszych muzeów sztuki nowoczesnej na świecie.

Rok 1929 jest tu istotny nie tylko dlatego, że rozpadła się grupa Praesens, co przekreśliło możliwości współpracy szerszego środowiska polskiej awangardy, w tym współpracy teoretyków sztuki z czynnymi zawodowo architektami, ale też z uwagi na zorganizowaną w tym czasie w Poznaniu Powszechną Wystawę Krajową, w której wzięło jeszcze udział wspólne środowisko Praesensu. Obecność ugrupowania była jednak ledwo odnotowana zarówno w katalogu ekspozycji, jak też w poświęconej PWK monograficznej publikacji, w przeciwieństwie do innych, bardziej konserwatywnych kręgów artystycznych (w tym Rymu), które były tam omawiane i ilustrowane znacznie bardziej obszernie⁴⁴. Podobnie lapidar-

⁴² Por.: S. Czekalski, *Międzynarodówka salonów automobilowych i hagiografia rewolucji. Mieczysław Szczuka na rozdrożach nowej sztuki*, „Artium Quaestiones”, IX, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1998.

⁴³ A. Turowski, *Budowniczości świata...*, op. cit., s. 166.

⁴⁴ M. Treter, *Katalog Działu Sztuki*, Poznań: Powszechna Wystawa Krajowa, 1929, s. 90-91 (spis wystawionych prac, s. 92-93). N. Pajzderski, *Wystawa sztuki*, W. Kozic-

nie do wystawy Praesensu odniosła się prasa⁴⁵. W sprawozdaniu zaś z wystawy, Mieczysław Treter, *nota bene* kurator działu sztuki na PWK, pisał jedynie, że ten typ sztuki, to nieudolne, acz skrajne naśladownictwo kubizmu, dodając, że – jak to nazywał – „ten plastyczny dadaizm” nie ma żadnego racjonalnego zaplecza. Jest to raczej – zdaniem Tretera – „zabawa matematyką, czy raczej geometrią (...) zupełne wyrzeczenie się czynnika fantazji, równoznaczne z głodówką, (której – PP) organizm (polska sztuka) nie potrzebuje”⁴⁶. Niezależnie jednak od tego, warto odnotować to wydarzenie, gdyż jest to w gruncie rzeczy najpoważniejszy udział artystów awangardy w ekspozycji zorganizowanej w ramach instytucji państwowej, w dodatku związanej z oficjalnymi obchodami 10. rocznicy odzyskania niepodległości. Artyści, podejmując zaproszenie komitetu organizacyjnego, zapewne w mniejszym stopniu chcieli manifestować swoją solidarność z nie tak już nowym państwem, co wierzyli, że tą drogą składają polskiemu społeczeństwu ofertę nowoczesnego projektowania przemysłowego, wzornictwa użytkowego, projektów architektonicznych, typografii oraz sztuk wizualnych. Rezultaty zapewne ich rozczarowały. Udział twórców w wystawie odnotowano jedynie jako skrajny przykład modernizmu, a składana polskiemu państwu i społeczeństwu propozycja spotkała się z umiarkowanym odzewem. Ewentualna współpraca w końcu lat dwudziestych nowej sztuki (tu w awangardowym wydaniu) z państwem, nie rozwinęła się.

Brak należytej recepcji ze strony państwa propozycji socjalizacji sztuki, oferowanej przez awangardę, spowodował w przypadku Władysława Strzeмиńskiego zainteresowanie innego rodzaju adresatem politycznym, mianowicie władzą lokalną, niejako bliższą społeczeństwu niż instytucja państwa. Dokładnie rzecz biorąc, chodzi o związek artysty z władzami miasta Łodzi, którym w początku lat trzydziestych kierowali socjaliści: z Polskiej Partii Socjalistycznej wywodził się Prezydent Miasta, ale też – przede wszystkim – Naczelnik Wydziału Oświaty i Kultury, Przemysław Smolik. Znany był on ze swych sympatii do awangardy, on też pośredniczył w przekazywaniu miastu Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, ofiarowanej do muzeum miejskiego przez konstruktivistów. On też, gdy w 1932 roku przyznano Władysławowi Strzeмиńskiemu Nagrodę Artystyczną Miasta Łodzi (pierwsze takie wyróżnienie) wy-

ki, *Sztuka polska ostatniego dziesięciolecia*, (w:) *Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w roku 1929*, red. S. Wachowiak, Poznań: PWK, 1930, t. IV, s. 348, 353, t. V, s. 560.

⁴⁵ P. Piotrowski, *Awangarda między estetyką i polityką. Konstrukttywizm w opinii publicznej, 1921-1934*, (w:) *Władysław Strzeмиński, 1893-1952. Materiały z sesji*, Łódź, Muzeum Sztuki, 1994, s. 110, 116-117.

⁴⁶ M. Treter, *Dział Sztuki na PWK w Poznaniu i dziesięciolecie polskiej sztuki, 1918-1928*, „Sztuki Piękne”, 1929, nr 8, s. 310-311.

głosił przemówienie prezentujące laureata na uroczystym zebraniu Rady Miejskiej. Samo zaś wręczenie nagrody było wydarzeniem szczególnym i wywołało dyskusję, a nawet skandal, w której elementy skrajnie nacjonalistyczne były dość wyraźne. Skrajnie prawicowe środowiska związane



8. Władysław Strzemiński odbiera Nagrodę Artystyczną Miasta Łodzi, 1932

z formacjami tzw. sztuki narodowej, z reguły konserwatywnej i tradycyjnej, energicznie protestowały przeciwko przyznaniu Strzemińskiemu nagrody. Nawet ceremonia jej wręczenia została zakłócona przez malarza Wacława Dobrowolskiego, który krzyczał: „protestuję przeciwko decyzji magistratu, przeznaczającej nagrodę człowiekowi prowadzącemu wywrotową robotę w sztuce”. W tym czasie grupa kilku ludzi rozwiesiła w sali transparenty z napisami: „precz z bolszewizmem”, „niech żyje sztuka polska”, „hańba wywrotowcom w sztuce”⁴⁷. W następnych dniach o nagrodzie i skandalu rozpętanym przez nacjonalistycznych malarzy w prasie (zwłaszcza łódzkiej, choć także i ogólnopolskiej) było dość głośno,

⁴⁷ *Skandal w Radzie Miejskiej podczas wręczenia nagrody m. Łodzi p. Wł. Strzemińskiemu*, „Ilustrowana Republika”, 1932, nr 144; *Gorszcą awantura w Radzie Miejskiej*, „Głos Poranny”, 1932, nr 144; *Burzliwe wręczenie laureatowi Nagrody Artystycznej Miasta Łodzi*, „Kurier Łódzki”, 1932, nr 144.

jednak z reguły potępiano wystąpienie Dobrowolskiego i związanych z nim twórców. Jego list otwarty opublikowano w „Głosie Porannym” co prawda w całości, ale opatrzono tytułem *Nieprzytomne brednie malarza*. Co ciekawe, Dobrowolski atakował nie tyle samego Strzemińskiego, co władze miasta, za wspieranie „bolszewickiej sztuki”, pisząc:

abstrakcje p. Smolika (*sic* – PP.), robione przez jego przyjaciół, intelektualizujących weterynarzy itp. kosztowały miasto około 10.000 wcale nieabstrakcyjnych złotych, rozdzielonych komunistycznie pomiędzy przyjaciół futu-kubononistów. Widziałem podobne wyczyny u bolszewików – pisał Dobrowolski, repatriant z Rosji Radzieckiej z 1927 roku – tam nie miałem prawa zabierania głosu, natomiast w wolnej Polsce ścierpieć nie mogę ani ja, ani moi koledzy artyści, podobnego terroru i jednostronności oraz wręcz otwartej walki ze wszystkim, co ma jakąkolwiek cechę twórczą polskości i szlachetności uczucia. (...) postanowiliśmy więc zaprotestować wobec wywrotowej działalności magistratu łódzkiego. (...) Wystąpieniem mym nie kierowała żadna osobista pobudka (...) widząc natomiast partyjną linię gospodarki magistrackiej, nawet w sprawach sztuki, musiałem zaprotestować przeciwko działalności dzisiejszych okupantów nieszczęsnego miasta, przybyłych niby wędrowną trupą dla partyjnej roboty ze wszystkich krańców świata do Łodzi⁴⁸.

Niezależnie od recepcji (na ogół dość przychyłnej choć z pewnymi wyjątkami, w których głos cytowany wyżej stanowi jednak skrajność)⁴⁹, ta nagroda to swoistego rodzaju papierek lakmusowy relacji zachodzącej między artystą a władzami samorządowymi, lokalnymi, jednego z polskich miast. Strzemiński podkreślał wagę Łodzi jako miasta przemysłowego i robotniczego, całkowicie innego niż biurokratyczna stolica, miasta mającego ambicje kształtowania nowoczesnej kultury, w przeciwieństwie do tradycjonalistycznej Warszawy. Powstającą w stolicy sztukę Strzemiński uważał za bardzo konserwatywną⁵⁰. Generalnie rzecz biorąc, właśnie przemysłowa Łódź była częstym motywem jego wypowiedzi; to do niej z reguły odnosił swoje uwagi o kształtowaniu urbanistyki miasta, a nie do „państwowej” Warszawy czy „mieszczańskiego” Krakowa⁵¹.

Wybór Łodzi nie był też przypadkowy, jeżeli chodzi o decyzję przekazania kolekcji sztuki nowoczesnej. Ten gest odegrał zapewne również znaczącą rolę przy podejmowaniu decyzji o przyznaniu artyście nagrody. Prace nad jej stworzeniem polscy artyści z grupy a.r. (przede wszystkim

⁴⁸ *Nieprzytomne brednie malarza*, „Głos Poranny”, 1932, nr 145.

⁴⁹ P. Piotrowski, *Awangarda między estetyką i polityką...*, op. cit.

⁵⁰ W. Strzemiński, *Sztuka w Warszawie* [1936], (przedruk w:) W. Strzemiński, *Pisma*, red. Z. Baranowicz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975, s. 261-263.

⁵¹ W. Strzemiński, *Sztuka malarstwa w Łodzi* [1932], „Łódź” (1934), *Łódź sfunkcjonalizowana* (1947, fragment zagubionego większego tekstu napisanego przed II wojną światową), przedruk w: W. Strzemiński, *Pisma*, op. cit., s. 144-145, 190-191, 324-354.

Władysław Strzemiński oraz przebywający w Paryżu Henryk Stażewski i poeta Jan Brzękowski, którzy mieli tam bardzo dobre kontakty z grupami Cercle et Carré oraz Abstraction-Création) rozpoczęli już w 1929 roku. W Łodzi promotorem przedsięwzięcia był wspomniany już Przemysław Smolik, który w socjalistycznym zarządzie miasta odpowiadał za sprawy kultury. Po długich negocjacjach w początku 1931 roku Władysław Strzemiński w imieniu a.r. podpisał ze Smolikiem umowę o przekazaniu miastu w depozyt kolekcji sztuki nowoczesnej i utworzeniu w miejskim muzeum jej stałej ekspozycji. Warto podkreślić, iż tym samym w Łodzi powstało jedno z pierwszych na świecie muzeum sztuki nowoczesnej, co więcej – do tej pory jest to najlepsza w Polsce kolekcja międzynarodowej sztuki klasycznej awangardy. Wydany przy okazji jego otwarcia katalog obejmował prace artystów tej miary, co Jean Arp, Theo van Doesburg, Max Ernst, Albert Gleizes, August Herbin, Fernand Léger, Michel Seuphor, Kurt Schwitters i wielu innych czołowych europejskich twórców⁵². Dzięki tej inicjatywie więc Łódź stała się bardzo istotnym punktem na mapie międzynarodowej wymiany modernistycznych środowisk artystycznych.

Była to też niewątpliwie próba instytucjonalizacji awangardy. Istotne jednak jest to, że nie przeprowadzono jej w ramach instytucji państwowych, na przykład któregoś z utrzymywanych przez administrację państwową muzeów narodowych, lecz lokalnych, umieszczając kolekcję w muzeum miejskim Łodzi, rządzonej podówczas przez socjalistów. Legitymizowała ona zapewne to miasto jako środowisko zwrócone w stronę międzynarodowej sztuki nowoczesnej; legitymizowała też Władysława Strzemińskiego i grupę a.r. jako międzynarodowe środowisko artystyczne, podejmujące współpracę z władzą lokalną sprzyjającą rozwojowi ambitnych przedsięwzięć kulturalnych. Można więc sądzić, że właśnie na poziomie dość określonej społeczności lokalnej, takiej, która legitymizowała się władzą rozumiejącą współczesną kulturę artystyczną i przywiązującą do niej wagę, artysta widział możliwość współpracy i wzajemnej solidarności; przynajmniej widział ją lepiej niż na poziomie państwa, zrażony do pewnego stopnia eklektyzmem oraz brakiem zdecydowania w popieraniu sztuki nowoczesnej, zarówno w odniesieniu do jednorazowego doświadczenia poznańskiej PWK, jak też do stałej działalności państwowego Instytutu Propagandy Sztuki, mimo że wystawiał tam swoje prace⁵³.

⁵² *Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. R. Stanisławski, Warszawa: Galeria Zachęta, 1991, s. 9.

⁵³ W. Strzemiński, *Z powodu wystawy w IPS-ie* (1934), (przedruk w:) W. Strzemiński, *Pisma*, op. cit., s. 187-189.

Zaangażowanie w lokalne struktury społeczne to jedynie część procesu socjalizacji i pewnego rodzaju instytucjonalizacji modernizmu. Drugi element tego procesu, wyraźnie powiązanego z radykalizacją polityczną i społeczną artystów nowoczesnych, to ich zaangażowanie w działalność związków zawodowych. Pierwsza taka w Polsce organizacja o wyraźnie zawodowym profilu powstała w Krakowie. Kierowali nią jednak twórcy o tradycyjnym obliczu artystycznym. Natomiast w Łodzi oraz – przede wszystkim – we Lwowie ton działalności tamtejszych związków zawodowych nadawali twórcy związani z bardziej radykalnymi programami artystycznymi i politycznymi. Co ciekawe, to zaangażowanie w problematykę społeczną bardzo często wiązało się z krytyką modernizmu, podejmowaną w atmosferze ogólnoeuropejskiej dyskusji na temat polityki kulturalnej lewicy, w tym programów formułowanych przez partie komunistyczne. Dyskusje te, prowadzone pod wpływem antymodernistycznej kampanii prowadzonej w Rosji przez tamtejsze władze, dotyczyły bardzo często problematyki realizmu, tzw. nowego względnie socjalistycznego realizmu, i z tych pozycji wiązane były z krytyką tradycji modernizmu. Wydaje się, że Lwów stanowił na mapie Polski najbardziej dynamiczną scenę zachodzących w latach trzydziestych tego rodzaju procesów.

W momencie, kiedy rozpadła się grupa Praesens, a więc w 1929 roku, we Lwowie powstała nowa grupa artystów Artes⁵⁴. Grupa nie miała zrazu jakiegoś sprecyzowanego programu artystycznego. Tworzyli ją m.in. powracający ze studiów zagranicznych (przede wszystkim z Paryża) malarze: Otto Hahn, Jerzy Janisch, Marek Włodarski (właśc. Henryk Streng) i inni. Pewną rolę odegrały tu wpływy twórczości Fernanda Légera, z którym polscy artyści mieli w Paryżu bliższe kontakty oraz przywieziona z Francji dość ogólna znajomość surrealizmu. Léger jednak, jak się zdaje, odegrał znacznie poważniejszą rolę w kształtowaniu twórczości Artesu niż bardzo powierzchownie rozumiany surrealizm. Stąd też, zapewne, czerpano zainteresowanie problematyką społeczną, która rozwinęła się w twórczości artystów lwowskich nieco później, paradoksalnie wówczas, kiedy powstał tzw. Neoartes i grupa przestała razem wystawać, a więc od 1933 roku. Od tego momentu wymienieni malarze pojawiali się na scenie artystycznej indywidualnie, angażując się jednak w te same, organizowane często pod auspicjami związków zawodowych, przedsięwzięcia artystyczne i polityczne. Punktem kulminacyjnym procesu radykalizacji lwowskiego środowiska artystycznego była wiosna 1936 roku. Otóż 26 kwietnia, podczas ulicznych starć z policją zabity

⁵⁴ P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes, 1929-1935*, Wrocław: Ossolineum, 1975.



9. Marek Włodarski (Henryk Streng), *Szkic do „Barykady”*, 1937



10. Marek Włodarski (Henryk Streng), *Demonstracja obrazów*, 1933, Muzeum Sztuki w Łodzi

został jeden z demonstrantów. Jego pogrzeb, a następnie manifestacja 1-Majowa, przekształciły się w potężne demonstracje. Odbywany kilkanaście dni później ogólnopolski Zjazd Pracowników Kultury Przeciw Faszyzmowi podjął w tej sprawie rezolucję domagającą się ukarania winnych brutalnego, policyjnego terroru. Ten incydent – jak pisze Andrzej Turowski – stanowił pretekst do namalowania przez Marka Włodarskiego (Henryka Strenga) obrazu *Barykada* (1937), który niestety został w czasie II wojny światowej zniszczony przez samego malarza. Nawiązywał on, według autora, do innej pracy Włodarskiego o jednoznacznie krytycznym charakterze, do *Demonstracji obrazów* (1933)⁵⁵.

Jak już wspominałem, początek lat trzydziestych w środowisku lwowskim to początek dyskusji o tzw. nowym realizmie, o politycznym zaangażowaniu po stronie szerokiego frontu lewicy, będącym reakcją na kryzys ekonomiczny oraz związane z nim napięcia społeczne i polityczne, co w jakimś stopniu pokazuje wspomniany wyżej obraz. Dyskusja o nowym realizmie stanowi z całą pewnością odpowiedź na międzynarodową kampanię komunistów na rzecz realizmu socjalistycznego, czego aż nazbyt wyraźnym przejawem był zorganizowany w 1929 roku w Charkowie kongres pisarzy rewolucyjnych oraz padające tam słowa potępienia awangardy, a dopełnieniem przyjęcie w Rosji w 1934 roku stalinowskiej doktryny polityki kulturalnej, która opierała się na założeniach socrealizmu i stała się wyznacznikiem funkcjonowania związanego z Moskwą międzynarodowego ruchu komunistycznego. Dyskusja o nowym realizmie i bardzo wyraźny zwrot tematyki lwowskich artystów w stronę problematyki społecznej i politycznej – to już w gruncie rzeczy nie tyle socjalizacja modernizmu, co jego krytyka. Krytyka ta nie była co prawda w Polsce pozbawiona ambiwalencji, o czym świadczy twórczość kolejnej grupy sztuki nowoczesnej zaangażowanej po stronie radykalnej lewicy, Grupy Krakowskiej, która swój debiut miała nie tyle w Krakowie, co w Lwowie (1933). Niemniej jednak, mimo padających w tych środowiskach słów o kontynuacji modernizmu (zwłaszcza w środowisku Artesu i Grupy Krakowskiej), orientacja na tzw. realizm w sztuce polskiej tamtego czasu stanowiła wpisanie się w perspektywę krytyki modernizmu sformułowaną w środowisku komunistycznej lewicy. Polska specyfika początku lat trzydziestych, na tle doświadczeń niektórych krajów zachodnich, przede wszystkim Francji i Stanów Zjednoczonych, polega zaś na tym, że nie wykształciła się tu jakaś forma politycznej obrony modernizmu, pisana z pozycji radykalnej lewicy intelektualnej i artystycznej związana – jak w wymienionych krajach – z pozycją Lwa Trockiego. W istocie rzeczy więc proces ewolucji modernizmu w Polsce międzywojennej i wzrost za-

⁵⁵ A. Turowski, *Budowniczość świata...*, op. cit., s. 306.

interesowania problematyką społeczną przede wszystkim w środowisku lwowskim (nieco później także krakowskim), proces swoistego rodzaju socjalizacji modernizmu, zmierzał w stronę krytyki modernizmu, a nie jego politycznej obrony.

Strzeмиński nie uległ tym tendencjom i bronił modernizmu, o czym chociażby świadczy prowadzona w połowie lat trzydziestych dyskusja z Leonem Chwistkiem, dyskusja unisty, obrońcy modernizmu, z antyunistą (określenie Chwistka), krytykiem hermetycznych teorii awangardy pisanych z pozycji twórczości „zbliżonej do codziennego życia”⁵⁶. Bezpośredni impuls do rozpoczęcia tej dyskusji stanowiła wystawa Strzeмиńskiego we Lwowie, na której pokazał on prace odchodzące od teorii unizmu. Chwistek na ich podstawie doszedł do wniosku, że artysta odrzucił koncepcję unizmu. Mylił się. Łódzki twórca co prawda malował obrazy, które zdradzają zainteresowanie figuratywnością, jakąś formą „powrotu do rzeczywistości” (pejzaże morskie), ale unistycznej teorii bynajmniej się nie wyparł – wręcz przeciwnie: bronił jej zasad. Chwistek zaś deklarował przejście od modernistycznego (formistycznego) strefizmu do antyunizmu, w którym nie tylko „strefy nie były maskowane”, lecz obraz miał wręcz „rozpadać się na kilka części”. Ten postulat został przez artystę umieszczony w kontekście rozwoju kapitalizmu („rozkładającego się kapitalizmu”) i krytycznie skierowany zarówno przeciw sztuce stanowiącej „narkotyk”, eksponującej „marzenia o księżniczkach, wytwornych manuetach, pałacach, klejnotach itd.”, sztuce kapitalistycznej rozrywki, jak też przeciw modernizmowi i awangardzie, zamykającej twórczość artystyczną w elitarnych okowach hermetycznej filozofii obrazu, oderwanej od potrzeb człowieka, skupionej na drażnieniu esencji dzieła, a nie jego otwarciu na społeczeństwo.

Postawa Chwistka nie miała naturalnie nic wspólnego z socjalistyczną agitacją polityczną, jaką dziesięć lat wcześniej uprawiał Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnower oraz jaką współcześnie uprawiali artyści lewicowi, z którymi zresztą on sympatyzował i z którymi dzielił swoją krytykę modernizmu. Wręcz przeciwnie: wiązała się projektem sztuki osobistej, wręcz amatorskiej, która miała wyzwolić współczesnego człowieka zarówno spod władzy zawodowców przemysłu rozrywkowego, jak też hermetycznych teoretyków awangardy, która miała przeciwdziałać – mówiąc bliskim wówczas Chwistkowi językiem marksistowskim – alienacji; ta sztuka miała nieść radość tworzenia i wyzwolenie z przytłaczającej, określonej kapitalistycznymi stosunkami produkcji rzeczywistości. Pewien paradoks tego myślenia polega na tym, że Chwistek wierzył, że taka spontanicznie kreowana twórczość nie ma nic wspólnego

⁵⁶ *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzeмиński* [1935], (przedruk w:) W. Strzeмиński, *Pisma*, op. cit., s. 222-233.



11. Władysław Strzemiński, *Dwie kobiety*, 1950, akwarela, gwasz, ołówek, kredka, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. H. Romanowski

z indywidualizmem. Odwrotnie – poprzez tego rodzaju kreację ujawniają się, jego zdaniem, wspólne wszystkim ludziom tendencje, tworzy się nowa więź społeczna, znacznie mocniejsza niż ta wyrastająca z utopii uniwersalnej formy modernistów. Im bardziej spontaniczna jest ta kreacja, im bliżej jest ona „niewinności” dziecka i jego nieskrępowanego popędu obrazowania, tym bliższa wydaje się być wspólnym, ogólnoludzkim potrzebom wyrażania emocji. W pewnym sensie Chwistek jest tu zwolennikiem – jak sam pisze – „wielkiego sentymentalizmu” oddanego na „usługi życia”: „czysta sztuka i czysta forma jest burżuazyjnym przesądem”, pisze dodając, że „tylko żywa sztuka i żywa forma jest wielka”. Awangardowej utopii Strzemińskiego Chwistek pragnie więc przeciwstawić kolejną utopię – wizję psychologicznej, uniwersalnej wspólnoty sztuki antymodernistycznej.

Strzemiński bronił jednak modernistycznej wizji sztuki, w tym także jej swoiście pojętej apolityczności, mimo że przynajmniej raz (1934) bardzo wyraźnie, zdecydowanie i jednoznacznie poparł hasła politycznego zaangażowania, być może – jak podaje Andrzej Turowski – nie do końca „świadomy” złożonej sytuacji ruchu zawodowego oraz postulatów społecznych artystów Grupy Krakowskiej, do której te słowa były adresowane⁵⁷, (byli oni związani z Komunistyczną Partią Polski). Artysta konsekwentnie opowiadał się po stronie autonomii sztuki i założeń modernistycznej ontologii obrazu. Przyjęcie przez niego nagrody z rąk Zarządu Miasta Łodzi (należy jeszcze raz podkreślić, iż był to Zarząd formowany przez Polską Partię Socjalistyczną, która – przynajmniej w Łodzi – popierała postulaty sztuki nowoczesnej; program polityki kulturalnej komunistów zaś był artyście zdecydowanie obcy gdyż – co wielokrotnie wyraźnie podkreślał – wiązał się z odejściem od zasad awangardy), nie stanowiło jakiegoś kompromisu wobec własnej postawy. Wręcz przeciwnie. Strzemiński mógł rozumieć, że właśnie bezkompromisowość w dążeniu do realizacji założeń modernizmu, tak jak je rozumiał, może liczyć na zrozumienie i akceptację społeczeństwa. Miał też zapewne satysfakcję, wspominając dawny spór z Mieczysławem Szczuką, spór o to, czy artysta ma odpowiadać – jak twierdził Szczuka – na społeczne zapotrzebowanie i angażować się bezpośrednio w agitację polityczną, czy też raczej na drodze laboratoryjnych eksperymentów na gruncie sztuk wizualnych wypracowywać zasady organizacji przestrzeni architektonicznych oraz druku funkcjonalnego i – wprowadzając je w życie – kreować tym samym zupełnie nowe potrzeby społeczne, a zatem i nowe społeczeństwo. To, co działo się wokół, odrzucanie modernizmu przez artystów związanych z radykalną lewicą polityczną (komunistami) i zaangażowanie sztuki

⁵⁷ A. Turowski, *Budowniczości świata...*, op. cit., s. 202.

w agitację przy pomocy realistycznych środków obrazowania (nowy lub socjalistyczny realizm), mogło – jego zdaniem – stanowić efekt błędów popełnianych przez część artystów dawnej awangardy, m.in. przez Szczukę.

Już na samym początku lat trzydziestych pisał: „dużo widziałem przykładów, że komunizm (...) działa na sztukę wyjaławiająco i jest wrogiem nie tylko nowych form sztuki, lecz wszelkiej sztuki w ogóle”⁵⁸. Tym bardziej w momencie otrzymania nagrody mógł mieć poczucie sukcesu własnej postawy. Mylił się jednak. Nagroda Miasta Łodzi była w gruncie rzeczy jedynym otrzymanym przez niego tej rangi instytucjonalnym wyróżnieniem. Wkrótce zresztą upadł socjalistyczny Zarząd Miasta. Gdy zaś w latach 40. komuniści przejęli w Polsce władzę i wszystkie zarządy wszystkich miast znalazły się w ich rękach, Strzemiński został na samym początku 1950 roku usunięty z Akademii Sztuki Pięknych w Łodzi (gdzie zaraz po II wojnie światowej zaczął uczyć) i po dwóch latach – dokładnie w dwudziestą rocznicę otrzymania tej jedynej nagrody – zmarł w niemal całkowitym osamotnieniu. Pod koniec 1950 roku została też zamknięta przygotowana przez artystę stała ekspozycja w łódzkim Muzeum Sztuki zwana „salą neoplastyczną”, nawiązująca do genezy i charakteru Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, podarowanej miastu przez grupę a.r. na samym początku lat 1930.

Decyzje zwolnienia W. Strzemińskiego ze stanowiska profesora wyższej uczelni, a także zamknięcia „sali neoplastycznej”, były podjęte w kontekście całego szeregu zmian w życiu artystycznym i kulturalnym, jakie komuniści podejmowali w 1949 roku. Strzemiński usiłował wyjść im naprzeciw, rozpoczynając pracę nad obrazami i rysunkami, które do pewnego stopnia respektowałyby hasła realizmu socjalistycznego, jednocześnie jednak nie zaprzeczały jego własnej twórczości, zwłaszcza tej pounistycznej z lat 1930. i 1940.: *Kłosa*, *Przędki*, *Malorolni*, *Tkacze*, *Włókniarki*, *Żniwiarki*. Artysta kontynuował ten projekt w następnym roku, kiedy utracił już posadę profesora i w zasadzie znalazł się na bruku, a przynajmniej poza ramami ówczesnego życia artystycznego. Z całą pewnością prace te stanowiły jakąś formułę socjalizacji modernizmu. W tym jednak momencie problem „socjalizacji sztuki”, choć nie nowoczesnej, ale obudowanej pseudo-nowoczesnym dyskursem, przez władze PRL i decydentów polityki kulturalnej był zupełnie inaczej rozumiany. Terror realizmu socjalistycznego z kolei, stanowiącego bez wątpienia jakąś formę myślenia w kategoriach „socjalizacji”, ale też niewątpliwie jednocześnie „nacionalizacji” twórczości artystycznej, myślenia odwołującego się

⁵⁸ *Listy W. Strzemińskiego do J. Przybosia z lat 1929-1930*, opr. A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki”, t. IX, 1973, s. 256.

do tradycji krytyki modernizmu i społecznych utopii sztuki z lat 1930., był tak silny, że następne pokolenie polskiego modernizmu, modernizmu „odwilżowego”, zostało już całkowicie „wyzwolone” z jednej i z drugiej pokusy – zarówno pokusy nacjonalizacji, jak socjalizacji sztuki nowoczesnej.

POLISH MODERNISM: FROM NATIONALIZATION TO SOCIALIZATION (1913-1950)

Summary

The text presents the evolution of modern Polish art from World War I to the years immediately following World War II, approached in its changing political context.

A historico-artistic analysis begins with an interpretation of Jacek Malczewski's painting, *Melancholia* (1894), revealing a number of problems related to the nationalist ideology of the 19th century. In the next step, along the political changes brought about by World War I, the author analyzes the art of the early avant-garde, not always rooted in Polish artistic circles, pointing to the transformation of nationalism from its early, nineteenth-century ethnic variant to a more modern, state-centered variety. This process is shown to concern the following groups of artists: the Cracow Formists, the Poznań expressionists of the “Bunt,” connected with Berlin, and the Jewish “Jung Idysz” group active in Łódź.

Another threshold in this historico-artistic process was introduced by the dissolution of all those groups in the 1920s and the rise, on the one hand, of a kind of “nationalized modernism” in the art of the “Rytm” group, and on the other, of the constructivist avant-garde (first the “Blok” group, and then “a.r.” and “Praesens”), which rejected the context of the nation and state, moving toward the socialization of modernism: the current social issues and the social context of the functioning of art.

Thus understood, the idea of the relationship between art and society was continued by the radical artistic groups of the 1930s after the fall of the constructivist avant-garde (“Grupa Krakowska” in Cracow and the “Artes” group in Lvov). They aimed at turning art into an instrument of direct political struggle, which was opposed by Władysław Strzemiński who adamantly defended art's autonomy. A relevant case study focuses on his earning the Artistic Prize of the City of Łódź (in relation to opening to the public an international collection of modern art gathered by the Polish constructivists) thanks to the support of the City Council members from the Polish Socialist Party (PPS) and in spite of protests organized by the artists of the nationalist right. A reference to Strzemiński's artistic biography, particularly in the late 1940s, when he was fired from the Academy of Fine Arts in Łódź and the so-called “neo-plastic hall” which he designed for the Łódź Art Museum was closed, makes a sort of rhetorical frame of the text, indicating the postwar nationalization or, rather, appropriation of the idea of socialization of art by the Communist Party.