

Ideologiczna czy socjologiczna?  
Stan i perspektywy badawcze sztuki polskiej  
dwudziestolecia międzywojennego

\*

ANDRZEJ TUROWSKI

Uwagi moje dotyczyć będą przede wszystkim powojennych badań nad sztuką w Polsce okresu międzywojennego. Odnosić się więc będą do problematyki sztuki współczesnej — a wiedza o niej, chciałbym to podkreślić, jest wiedzą o nadzwyczaj silnym nasyceniu ideologicznym. Wypowiedzi badaczy w tej dziedzinie są wielokrotnie uwikłane w kontekst historyczny zarówno środowiskowy (grupy i dyskusje artystyczne, często programowe), jak i instytucjonalny (profesja krytyka i badacza, prognosty i organizatora życia kulturalnego; działalność wychowawczo-propagandowa czy bezpośrednio polityczna). Powyższa refleksja wskazuje na konieczność rozpoczęcia przeglądu stanu badań od zwrócenia uwagi na takie właśnie uwarunkowania literatury o sztuce polskiej dwudziestolecia.

Pierwsza, jeszcze przedwojenna, syntetyczna próba ujęcia sztuki polskiej była zarazem wystawą prezentującą dorobek kulturalny naszego kraju za dziesięć pierwszych lat istnienia niepodległego państwa. W ramach Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu w 1929 r. został zorganizowany obszerny Dział Sztuki<sup>1</sup> pretendujący do miana wyczerpującej panoramy, której założeniem była „demonkratyczna” prezentacja wszystkich istniejących w tym okresie grup twórczych, związków i artystów niestowarzyszonych, jak i poszczególnych dziedzin działalności artystycznej: od architektury poprzez rzeźbę, malarstwo, grafikę, scenografię, sztukę stosowaną aż po fotografię. Wstęp do katalogu, a szczególnie uwagi o dziesięcioleciu sztuki polskiej formułowane pod kątem wystawy oraz ekspozycji odzwierciedlały program kulturalny państwa w tym okresie<sup>2</sup>. W dziedzinie malarstwa wyróżnił autor wstępu trzy dominujące tendencje: sztukę

<sup>1</sup> *Katalog Działu Sztuki PWK. Poznań 1929.*

<sup>2</sup> M. Treter *Dział sztuki na PWK w Poznaniu i dziesięciolecie sztuki polskiej 1918 - 1928*. „Sztuki Piękne” 1929, nr 8-9, s. 281-321.

nowatorów — do której zaliczał formistów, artystów «Rytmu», neoklasycyistów wileńskich jako spadkobierców ekspresjonizmu, ludowej czy historycznej stylizacji oraz dwie pozostałe, z których jedną, tradycjonalistyczną — tworzyło środowisko artystów skupionych wokół Zachęty, drugą zaś, eklektyczną — stanowiła sztuka artystów związanych z paryskim nurtem kolorystycznym, a także „konstruktywiści i suprematyści”, wzorujący się na francuskim kubizmie.

Ta oficjalnie wyrażona opinia o sztuce polskiej pierwszego dziesięciolecia dominowała w późniejszych komentarzach i w opracowaniach zazwyczaj o charakterze pomnikowym i encyklopedycznym. Zmiany polityki kulturalnej państwa, które wyraźnie zarysowały się z początkiem lat trzydziestych, nie znalazły komentarza w syntetycznej literaturze przedwojennej Polski — nie pozwolił zapewne na to czas. Powstały natomiast alternatywne wobec tego oficjalnego programu szkice rekonstruujące rozwój sztuki polskiej. Pochodziły one od samych artystów. Władysław Strzemiński, omawiając sztukę nowoczesną w Polsce<sup>3</sup>, podkreślił prekursorską rolę formizmu, którego postulatem była tym razem „czysta forma”, umożliwiająca, jak pisał, tak łatwe przejście od sztuki przedmiotowej do abstrakcyjnej. Drogę tę wyznaczały programy i realizacje artystów związanych z ugrupowaniami «Blok», «Praesens» i «a.r.». Poza nimi, zdaniem autora, cała produkcja artystyczna nie miała charakteru twórczego. Wyraźny był związek tego przedstawionego rozwoju sztuki polskiej z własnym programem artystycznym prezentowanym przez środowisko awangardy.

Z innego punktu i w innym przekroju popatrzył na sztukę i kulturę polską tego czasu Leon Chwistek. W *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce*<sup>4</sup> wyszedł on nie od wewnętrznych przemian samej sztuki, a od sposobów uczestniczenia społeczeństwa w kulturze. Proponował stratyfikację kultury, różniąc w niej trzy poziomy: niski — bezrefleksyjny, średni — odbiorczy i wysoki — twórczy. W pierwszym dziesięcioleciu, aż po lata trzydzieste, nastąpiło, zdaniem Chwistka, znamienne przesunięcie. Dominującą rolę zaczęły odgrywać niższe poziomy uczestnictwa na niekorzyść wyższych. Wychojąc z tego założenia i będąc przekonany, że przekształcenia w dziedzinie sztuki określa dynamika funkcji społecznych w obrębie zmian kulturowych, widział Chwistek w sztuce lat trzydziestych wzrost znaczenia wszelkiego rodzaju form marginalnych, jak i postępujące pewne równouprawienie kierunków.

<sup>3</sup> W. Strzemiński *Sztuka nowoczesna w Polsce*. W: J. Brzękowski, L. Chwistek, P. Smolik, W. Strzemiński *O sztuce nowoczesnej*. Łódź 1934, s. 59 - 93.

<sup>4</sup> L. Chwistek *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce*. Warszawa 1933.

Te trzy formuły sztuki powstałe w okresie międzywojennym w sposób modelowy wskazały zakres przyszłych uogólnień.

Rozpoczynając przegląd dorobku powojennego polskiej historii sztuki proponuję spojrzeć na całą literaturę naukową z punktu widzenia ideologii kierujących wyborami problematyki badawczej i związanych z nimi problemami strategii metodycznych, i wreszcie przekonań dotyczących charakteru przedmiotu badań. Oczywiście w konkretnych pracach te trzy aspekty są nierozdzielnie ze sobą związane i współzależne.

Dwudziestolecie międzywojenne nie zdążyło sformułować oficjalnej wersji rozwoju sztuki polskiej widzianej przez pryzmat polityki lat trzydziestych — tym bardziej wersja taka nie miała powodu być formułowana w zmienionych warunkach politycznych okresu powojennego. Co najwyżej dalekim echem przedwojennej preferencji, choć w równym stopniu pokolenia, może być powojenna charakterystyczna obsada personalna uczelni artystycznych, lecz jej przedstawiciele — byli kolorysty — pozbawieni przedwojennych komponentów (politycznej prawicy i walczącej lewicy) odgrywali już inną rolę niż w przeszłości. Zresztą w latach tych, nastawionych na bezpośredni rozrachunek z wojną i zapatrzonych w przyszłość, nie tylko nie było politycznej potrzeby i możliwości, ale i czasu na szerszą analizę sztuki okresu międzywojennego.

Problematyka ta została podjęta nieco później. Rozpoczęła ją rozprawa Mieczysława Porębskiego pisana w latach 1948 - 49, a opublikowana w początkach roku 1950, zatytułowana *Dwa programy*<sup>5</sup>. Praca ta, z wielu powodów symptomatyczna, wynikała ze złożonej ówczesnej sytuacji artystycznej i politycznej Polski. W domenie sztuki ścierały się z kolorystami orientacje odwołujące się do tradycji postaw awangardowych. W domenie politycznej wchodził w życie nowy program kulturalny, którego dewizą była walka realizmu z formalizmem. Na przekór intencjom środowiska reprezentującego postawy awangardowe jego walka z koloryzmem, odczytywana w kategoriach administracyjnych, odpowiadała dążeniu do odsunięcia od władzy całej ekipy, która zaraz po wojnie objęła m. in. stanowiska w urzędach i w uczelniach artystycznych. Porębski w swym artykule podjął krytyczną analizę programu formistów, a następnie artystów «Bloku» i «Praesensu», poszukując u nich wspólnoty z programem kolorystów. Dopatrywał się jedności, mimo wszelkich deklarowanych różnic, w obopólnym zwróceniu się ku „wewnętrznej dialektyce form”, który to zwrot miał być przeciwny tradycji realistycznej „jako tej, która

<sup>5</sup> M. Porębski *Dwa programy*. „Materiały do studiów i dyskusji...” R. 1: 1950, nr 1,

ujawnia istotne treści rzeczywistości". Rozważania Porebskiego w tym aspekcie znalazły bezpośrednią kontynuację w napisanym w kilka lat później obszernym studium Hanny Morawskiej na temat „estetyzmu” w Polsce<sup>6</sup>, obejmującym zakresem analizy jeszcze początek lat dwudziestych.

Preferowana w oficjalnej polityce kulturalnej początku lat pięćdziesiątych krytyka formalizmu związana była z apologią realistycznej treści, kategoriami której miała być z jednej strony tradycja narodowa, z drugiej zaś ścisły związek sztuki ze społeczeństwem rozumianym klasowo. Posługując się zabiegiem znanym z estetyki radzieckiej lat trzydziestych, próbowano w Polsce problemy te połączyć „wprowadzając do rozważań socjologicznych pojęcie ‘ludu’ i stawiając tę metahistoryczną kategorię w jednym szeregu z kategoriami lokalno-historycznymi (‘grupa społeczna’, ‘klasa’, ‘stan’). Wydało się, że wprowadzenie pojęcia ‘ludu’ pozwoli nie tylko uznać, lecz również wythumaczyć realny fakt ciągłości kultury duchowej, a w szczególności kultury artystycznej; ciągłość ta otrzymała bowiem pewną podstawę, jeśli nie poza, to ponadhistoryczną”<sup>7</sup>.

Takie myślenie polityczne uprawniało nowe zainteresowania historyków sztuki lat zbliżających się ku połowie pięćdziesiątych. Przyśmiosisły one dwie bardzo ciekawe z tego punktu widzenia prace. Do dziś nadszyczą istotną rozprawę Marii Rogoyskiej na temat mecenatu w dziedzinie plastyki okresu międzywojennego<sup>8</sup>, realizującą postulat socjologicznych badań w sztuce, oraz pierwszą monografię formizmu pióra Joanny Szczepińskiej<sup>9</sup>, widzianego tym razem już nie w perspektywie nierealistycznej, „formalistycznej deformacji”, a narodowej, „ludowej stylizacji”.

Zmiany polityczne w 2 połowie lat pięćdziesiątych spowodowały radykalne przekształcenia wzorca myślenia o sztuce i obszaru przywołanych faktów historycznych. W terminologii historyczno-artystycznej pojawiło się po raz pierwszy pojęcie awangardy i zrobiło gwałtowną karierę. Właśnie w perspektywie awangardy rozpoczęto wówczas wracać do sztuki polskiej dwudziestolecia międzywojennego w trakcie prognozowania i dyskusji nad modelem nowej kultury socjalistycznej. Andrzej Jakimowicz na łamach zreformowanego „Przeglądu Artystycznego” opublikował pierwszą kronikę polskiej awangardy<sup>10</sup>,

<sup>6</sup> H. Morawska *Z zagadnień estetyzmu w Polsce w latach 1880 - 1920*. „Materiały do studiów i dyskusji...” R. 5: 1954, nr 1, s. 255 - 281.

<sup>7</sup> J. Dawydow *Sztuka jako zjawisko socjologiczne*. Tłum. K. Pomian. Warszawa 1971, s. 17.

<sup>8</sup> M. Rogoyska *Z dziejów mecenatu artystycznego w Polsce w latach 1918 - 1930*, „Materiały do studiów i dyskusji...” R. 5: 1954, nr 3 - 4, s. 128 - 200.

<sup>9</sup> J. Szczepińska *Formiści polscy w latach 1817 - 1922*. Tamże, R. 5: 1954, nr 3 - 4, s. 201 - 250.

<sup>10</sup> A. Jakimowicz *Kronika polskiej awangardy 1912 - 1957*. „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 1, s. 2 - 35.

Andrzej Wat ogłaszał w prasie fragmenty swojej pracy o «Bloku»<sup>11</sup>; pojawiły się liczne wspomnienia o Szczuce i innych twórcach nurtu „konstruktywnego”<sup>12</sup>. Jednakże w tych latach główna uwaga środowiska naukowego i artystycznego skupiała się na osobie zmarłego kilka lat wcześniej Strzemińskiego. Twórczość jego stawała się w tym czasie nie tyle przedmiotem badań, co fascynacji intelektualnych i artystycznych, a przede wszystkim przetargów politycznych<sup>13</sup>. Na tej fali została zorganizowana w 1957 r. w Paryżu pierwsza powojenna wystawa retrospektywna prekursorów sztuki abstrakcyjnej w Polsce<sup>14</sup>, na której nieprzypadkowo znalazły się także prace Kazimierza Malewicza.

Nastąpił również krótkotrwały i manifestacyjny renesans zainteresowań nurtem kolorystycznym, uznanym dotąd za formalistyczny. Zorganizowana w latach popaździernikowych w Muzeum Narodowym w Poznaniu ekspozycja sztuki międzywojennej silnie akcentowała właśnie tę wersję naszej sztuki, a kolejne wystawy retrospektywne poszczególnych malarzy, współtwórców ruchu — aż po ostatnią, syntetyzującą tendencje piktoralne w sztuce polskiej — najlepiej o tej rewaloryzacji w tym środowisku świadczą<sup>15</sup>.

Wraz ze zmniejszonym wpływem nacisków polityczno-administracyjnych na kierunek podejmowanych badań, w 2 połowie lat pięćdziesiątych wzrosło zainteresowanie i uzależnienie określonych postaw badawczych od poszczególnych trendów w sztuce współczesnej i nauce światowej. Pozwoliło to po pierwszym, burzliwym pięcioleciu na znaczne rozszerzenie dziedziny badawczej, jak również na refleksję o miejscu sztuki polskiej okresu międzywojennego w sztuce światowej. Jednak już od początku lat sześćdziesiątych zmała pierwsza fala zainteresowań sztuką awangardy akcentująca jej konstruktywistyczną wersję. W badaniach światowych, pod wpływem krystalizacji sztuki neodadaizmu i pop-artu<sup>16</sup>, zwrócono uwagę na krąg dada-

<sup>11</sup> A. Wat «Blok» i jego program spoteczny. Z dziejów polskiej awangardy. „Życie Literackie” 1957, nr 21.

<sup>12</sup> A. Wat *Mieczysław Szczuka*. „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 17; A. Stawar *Idee i działalność Mieczysława Szczuki*. W: *tegoż Szkice literackie*. Warszawa 1957; — I. Kirzywicka *Mieczysław Szczuka*. „Nowa Kultura” 1958, nr 44.

<sup>13</sup> K. Zwolińska *O Strzemińskim polemicznie*. „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 50; — A. Osęka *O los polskiej awangardy*. „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 1; — A. Wat *Koniec mitu*. „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 8; — U. Pomorska *Władysława Strzemińskiego sztuka wielkich zamierzeń*. „Fundamenty” 1957, nr 5; oraz wiele innych.

<sup>14</sup> *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne*. Galerie Denise René. Paris 1957 (katalog wystawy).

<sup>15</sup> *Kolor w malarstwie polskim*. Muzeum Narodowe. Poznań 1978 (katalog wystawy).

<sup>16</sup> Z wieloma zastrzeżeniami, próbą wskazania na polskie precedensy najnowszej sztuki światowej (pop-art) była retrospektywna wystawa Wróblewskiego w 10 rocznicę jego śmierci: *Andrzej Wróblewski*. Muzeum Narodowe. Poznań 1967 (katalog wystawy). Termin i pojęcie „nowej figuracji”, zastosowane w ideologicznym kontekście w tym czasie do niektórych zjawisk w sztuce polskiej, nie były odnoszone do okresu międzywojennego.

istyczny i problemy kultury masowej. W Polsce uwytkowało to m. in. zainteresowanie programami futurystycznymi<sup>17</sup>, a może przede wszystkim, ukierunkowało coraz częściej podejmowane, przybierające na sile interpretacje twórczości i postawy Witkacego<sup>18</sup>. Niemniej prowadzone w latach sześćdziesiątych, już na większą skalę, badania nad sztuką polską okresu międzywojennego nie miały tylko okazjonalnego charakteru, stanowiły część ogólnego programu badań nad całą sztuką polską. W tym czasie ukazały się pierwsze syntetyczne studia sztuki dwudziestolecia w trzecim tomie *Historii sztuki polskiej*<sup>19</sup> oraz w tomie poświęconym malarstwu tego okresu przygotowanym przez Tadeusza Dobrowolskiego<sup>20</sup>. Również od początku lat sześćdziesiątych zaczynają ukazywać się, następnie kontynuowane, zbiory studiów dotyczących poszczególnych problemów sztuki współczesnej wydawane pod redakcją Juliusza Starzyńskiego w Warszawie i Józefa E. Dutkiewicza w Krakowie<sup>21</sup>. Wreszcie ukazują się dwie książki Porębskiego<sup>22</sup>, z których *Granica współczesności*, prekursorska ze względu na przyjętą perspektywę badawczą, po raz pierwszy sytuowała sztukę polską okresu międzywojennego w tak szerokiej panoramie przemian sztuki i krytyki na świecie.

W wielu artykułach monograficznych i problemowych — publikowanych w tamtych latach — zgromadzono bardzo dużą i podstawową grupę materiałów źródłowych, opracowano podstawowe dokumenty, podjęto pierwsze próby interpretacyjne<sup>23</sup>. Prace te jednak

<sup>17</sup> Por. m. in. H. Zaworska *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne 1917 - 1922*. Warszawa 1963.

<sup>18</sup> A. Kostołowski *Firma portretowa St. Ignacego Witkiewicza. Próba interpretacji*. „Studia Muzealne” t. 7, 1968; — B. Danek-Wojnowska *Z zagadnień witkiewiczowskiego katalastrofizmu*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa 1965; — A. Mencwel Witkacego „Jedność w wielości”. „Dialog” 1965, nr 12; — J. Błoński *Znaczenie i zniekształcenie w „Czystej Formie” St. I. Witkiewicza*. „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 8; — M. Szpakowska *Witkiewiczowska teoria kultury*. „Dialog” 1968, nr 10; — K. Pomian *Filozofia Witkacego, przegląd problematyki*. „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3; oraz wiele innych.

<sup>19</sup> *Historia sztuki polskiej*. Pod red. T. Dobrowolskiego, W. Tatariewiczza. T. 3: *Sztuka nowoczesna*. Kraków 1962.

<sup>20</sup> T. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*. T. 3. Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 85-388.

<sup>21</sup> *Sztuka współczesna. Studia i szkice*. Pod red. J. E. Dutkiewicza. T. 1-2. Kraków 1959-1966; — *Z zagadnień. plastyki polskiej w latach 1918-1939*. Pod red. J. Starzyńskiego. Wrocław 1963; — *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*. Pod red. J. Starzyńskiego. Wrocław 1966.

<sup>22</sup> M. Porębski *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*. Wrocław 1965; — tenże *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa 1966.

<sup>23</sup> Dla przykładu tak różne opracowania, jak: A. Stern, M. Berman *Mieczystaw Szczuka*. Warszawa 1965; — I. Wisłocka *Awangardowa architektura polska 1918-1939*. Warszawa 1968. — Wśród reedycji materiałów teoretycznych: St. I. Witkiewicz *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*. Warszawa 1959; — L. Chwistek *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*. Warszawa 1960; — W. Strzeмиński *Pisma*. Wybór Z. Baranowicz. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975. — Wśród wspomnień: *Księga wspomnień 1919-1939*. Warszawa 1960; — *Cyganeria-polityka. Wspomnienia*

miały w większości charakter przyczynkowski, nie pretendując do wyczerpującego omówienia tak twórczości poszczególnych artystów, jak i nurtów czy grup, w ramach których twórczość ta powstawała. Coraz wyraźniej jednak dawały o sobie znać niedostatki wynikające z pewnego metodycznego i środowiskowego rozproszenia badań. Próby konsolidacji problematyki badawczej podejmowano na różnych płaszczyznach.

Porębski już w połowie tych lat domagał się „pisania historii sztuki polskiej z włączeniem koncepcji” — a więc konsekwentnego traktowania „dziejów sztuki pewnej zbiorowości jako dziejów, części dziejów tejeż zbiorowości, nie tylko jako dziejów pewnej otwartej, trudnej do wyodrębnienia, fizycznej przestrzeni”<sup>24</sup>. Na ten postulat odpowiadał w praktyce nowym komentarzem do własnych „malowanych dziejów”<sup>25</sup>. Zaczęto ponownie pytać się o polską tradycję.

W 1967 r. zreorganizowano Muzeum Sztuki w Łodzi. Zmieniony scenariusz stałej ekspozycji sztuki międzywojennej w sposób kategoryczny wydobycwał inny wątek tradycji w ramach dość szeroko rozumianego nurtu konstruktywistycznego jako odniesienia dla współczesnej awangardy. Wraz z tą ekspozycją w środowisku łódzkim zostały wyrażnie postawione zadania systematycznych badań nad tą wersją sztuki polskiej okresu międzywojennego. Licznie inicjowane wystawy, dyskusje i publikacje<sup>26</sup> silnie podkreślały złożoną problematykę tej sztuki i pozwoliły na objęcie nią jeszcze nie w pełni rozpoznanych, dotąd marginalnych zagadnień wśród dominującej problematyki malarskiej.

Niewątpliwie jako echo pozytywne tej łódzkiej inicjatywy pojawiły się silniejsze próby terytorialnej koncentracji badań nad poszczególnymi nurtami czy problemami sztuki międzywojennej — przede wszystkim w środowiskach muzealnych i w powiązaniu z bazą materiałową poszczególnych muzeów. Tak jak mówiliśmy o postawie-

krakowskie 1919 - 1939. Warszawa 1964; — J. Skotnicki *Przy sztalugach i przy biurku. Wspomnienia*. Warszawa 1957.

<sup>24</sup> M. Porębski *Jak pisać historię sztuki polskiej*. W: tegoż *Pożegnanie z krytyką*.

Kraków 1966, s. 13.

<sup>25</sup> M. Porębski *Malowane dzieje*. Warszawa 1961; — tenże *Z badań nad polską ikonografią romantyczną*. W: tegoż *Pożegnanie z krytyką*, s. 15 - 27.

<sup>26</sup> Karol Hiller 1891 - 1939. Muzeum Sztuki. Łódź 1967 (katalog wystawy); — Henryk Stażewski. Muzeum Sztuki. Łódź 1969 (katalog wystawy); *Grupa «a.r.» 40-lecie Międzywojennej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*. Muzeum Sztuki. Łódź 1971 (katalog wystawy); — *Materiały z sesji naukowej z okazji 40-lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*. Łódź 1971; — *Constructivism in Poland 1923 - 1936*. Muzeum Folkwang w Essen-Rijksmuseum Kröller-Müller w Otterlo. Essen-Otterlo 1973 (katalog wystawy); — *Druk funkcjonalny*. Łódź 1975 (katalog wystawy); *L'avanguardia Polacca 1910 - 1978*. Palazzo delle Esposizioni. Roma 1979 (katalog wystawy); — Stanisław Ignacy Witkiewicz — fotografie. Łódź 1979 (katalog wystawy); — *Władysław Strzemiński*. Staatliche Kunsthalle. Düsseldorf 1980 (katalog wystawy); — oraz wiele innych wystaw oraz prac problemowych.

niu w kręgu poznańskim problematyki kolorystycznej, tak można mówić o wrocławskich inicjatywach w dziedzinie badań kręgu realizmu i grupy «Artes»<sup>27</sup>, czy — mających swe źródło w środowisku krakowskim — zainteresowaniach związanych z problematyką społeczno-artystyczną «Grupy Krakowskiej»<sup>28</sup>.

Od początku lat siedemdziesiątych następuje ugruntowanie badań nad sztuką okresu międzywojennego, a zarazem powolne przekształcanie samej problematyki badawczej. Przede wszystkim okres ten przynosi kilka obszernych publikacji książkowych — naukowych monografii grup artystycznych. Pojawiają się reedycje wydawnictw międzywojennych. Coraz częściej organizowane są wystawy gromadzące zachowany dorobek ówczesnych twórców. Powstają próby syntezy: Starzyńskiego — ukazująca w szerokiej panoramie „polską drogę do samodzielności w sztuce”<sup>29</sup>, Zofii Baranowicz — kompilująca w popularnej wersji dzieje „polskiej awangardy artystycznej”<sup>30</sup>. Również w tych latach ukazała się monumentalna praca pod redakcją Aleksandra Wojciechowskiego na temat „polskiego życia artystycznego między 1915 a 1939 r.”<sup>31</sup>.

W 2 połowie lat siedemdziesiątych wskazano na możliwość społecznego ujęcia historii sztuki polskiej okresu międzywojennego, nie tylko w perspektywie jej nowatorstwa. Niestety, nie zawsze towarzyszyła tym próbom refleksja metodyczna. Nie przeskodziło to jednak wprowadzić w krąg zainteresowań badawczych, choć często w formie „nowinkarskiej”, np. sztuki z kręgu Stanisława Szukalskiego (Kraków)<sup>32</sup> czy Tadeusza Pruszkowskiego (Warszawa)<sup>33</sup>. W szerzej perspektywie metodologicznej, wraz z równocześnie organizowaną już bazą materiałową, problem ten został postawiony na łódzkim seminarium poświęconym kulturze wizualnej lat trzydziestych<sup>34</sup>.

Sygnalizowane tutaj zmiany zainteresowań nie są przypadkowe. Typowa dla lat siedemdziesiątych polityka władzy kokietująca i reperyująca awangardę prowadziła m. in. do wielostronnego poszuki-

<sup>27</sup> «Artes» 1929 - 1934. Muzeum Śląskie. Wrocław 1969 (katalog wystawy); — W kręgu nadrealizmu. Muzeum Narodowe. Wrocław 1975 (katalog wystawy); Aleksander Krzywicki. Muzeum Narodowe. Wrocław 1975 (katalog wystawy).

<sup>28</sup> Awangarda artystyczna w kręgu KPP — Wystawa Grupy Krakowskiej 1932 - 1937 TPSP. Kraków 1979 (katalog wystawy).

<sup>29</sup> J. Starzyński Polska droga do samodzielności w sztuce. Warszawa 1973.

<sup>30</sup> Z. Baranowicz Polska awangarda artystyczna 1918 - 1939. Warszawa 1975.

<sup>31</sup> Polskie życie artystyczne w latach 1915 - 1938. Pod red. A. Wojciechowskiego. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.

<sup>32</sup> Szukalski i «Szczep Rogate Serce». Retrospektywna wystawa prac 1930 - 1939. TPSP. Kraków 1938 (katalog wystawy).

<sup>33</sup> Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego: Bractwo św. Łukasza. Szkoła Warszawska, Łoża Wołnomularska, Grupa Czwarta. Muzeum Narodowe. Warszawa 1978 (katalog wystawy).

<sup>34</sup> Seminarium zorganizowane w 1977 pod patronatem Muzeum Historycznego oraz Muzeum Sztuki w Łodzi, inicjujące przygotowania do wystawy *Kultura wizualna lat trzydziestych*.



wania alternatywnych formuł dla nie przejętej tradycji. Ale to tylko jedna strona; wzrastająca w tym samym czasie świadomość uwikłania społecznego kultury powodowała wzrost zainteresowań kontekstem społecznym wszelkich form ludzkiej aktywności. Oznaczało to zasadniczą zmianę. W latach pięćdziesiątych sytuacja była „centralnie” ustalona. Władza legitymując się metodą socjologiczną w poznawaniu rzeczywistości w pełni ją ujednoznaczała. Wielostronny natomiast wobec tej metody był protest badaczy w latach bezpośrednio po tamtej epoce. Coraz bardziej rozległe i interesujące w swej ewolucji badania sztuki odwołujące się do historii idei nie tylko otworzyły nowy, niezwykle cenny horyzont zagadnień, lecz były świadectwem określonej świadomości, czasem ciężko doświadczanej — szczególnie pod koniec lat sześćdziesiątych. Sytuacja jednak coraz bardziej zacyklowała się komplikować w trakcie tamtego dziesięciolecia i przybrała złożoną postać w latach siedemdziesiątych. W zmienionej perspektywie metoda socjologiczna, powiązana z próbami korzystania z semiotyki, coraz częściej swą dialektyką, manifestowała się jako forma niezgody ideologicznej, co w oczywisty sposób dynamizowało ją w kategoriach nie tylko badawczych, lecz i politycznych. W zakresie badań otwierała natomiast nowe, nie eksploatowane obszary<sup>35</sup>. Z innej strony wreszcie konkretne przejawy umasowienia kultury i dyskusja prowadzona wokół nich pozwalały coraz częściej uwolnić się od schematu, w którym awangarda była przeciwstawiana tradycjonalizmowi, a masowość elitaryzmowi<sup>36</sup>.

Przechodząc do następnej części moich rozważań, pragnę wskazać na podstawowe założenia badawcze, którymi kierowali się historycy sztuki okresu międzywojennego.

Trudno mówić dotychczas o pełnej syntezie sztuki polskiej tamtego czasu, nie znaczy to jednak, że próby takie nie były podejmowane. Podstawowy zrąb literatury badawczej tworzą: próby całościowego lub fragmentarycznego uchwycenia problemów i zarysowania głównych tendencji w sztuce międzywojnia oraz monografie i opracowania cząstkowe grup, związków artystycznych lub twórczości artystów dwudziestolecia.

W pierwszej grupie prac możemy wyróżnić cztery odrębne orientacje, które określone będą sposobem odniesienia poszczególnych wy-

<sup>35</sup> Dzieło sztuki między nauką i światopoglądem. Dyskusja w Rogalinie w dniu 14 listopada 1973 r. W: Interpretacja dzieła sztuki. Studia i dyskusje. Warszawa-Poznań 1976, s. 149 - 227.

<sup>36</sup> M. Potębski *Ikonosfera*. Warszawa 1972, s. 61 - 148; — K. Rudzińska *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksyj literackiej: ekspresjonista „Zdroju” i Witkacy*. Wrocław-Warszawa 1976; — P. Piotrowski *Witkacy jako portrecista*. „Sztuka” 1976, nr 2 - 5, s. 28 - 30; — tenże *Portrety i społeczeństwo. O Firmie portretowej S. I. Witkiewicza*. W: *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*. Poznań 1980, s. 155 - 168.

lonionych kategorii do relacji wewnątrzobrazowych lub struktur i procesów zewnętrznych. Zazwyczaj tendencje w sztuce dwudziestolecia widziane są przez prymat „nowatorstwa” opisywanego w związku z formułowaną w obrazie normą artystyczną. Dynamika sztuki, widziana w takiej perspektywie jest dynamiką zmiany, niezgody, naruszenia. Stosunek do normy kształtują dwa sposoby ujęcia — w jej odmianie prospektywnej i retrospektywnej. Pierwsze posługuje się częścią terminem awangardy, a samą zmianę widzi poza jakąkolwiek formą trwania (trwanie to jest zmiana), drugie, niezbyt chętnie odwołujące się do pojęcia tradycjonalizmu, częściej przywołuje historię doszukując się w niej kontynuacji w ramach trwania. Wersja prospektywna tej literatury jest zazwyczaj powtórzeniem modelu sztuki ukształtowanego w samoświadomości awangardy historycznej. Przypomnijmy już przywołaną propozycję Strzeмиńskiego. Cechą znamioną tej propozycji było odniesienie do formy. Powolilo to Porębskiemu w „dwóch programach” odwołać się do formy w sensie negatywnym, a ostatecznym współczesnym, schematycznym powtórzeniem takiego stanowiska jest analiza awangardy artystycznej przeprowadzona przez Zofię Baranowicz. Dodajmy, Porębski w latach pięćdziesiątych programów „formalistycznych” nie nazwał jeszcze terminem awangardy<sup>37</sup>; Baranowicz w ostatniej monografii, właśnie w owej formalnej orientacji widzi cechę znamioną awangardy<sup>38</sup>. Stanowisko to ma dwie negatywne konsekwencje: pierwszą z nich jest zachowanie historycznej i ideologicznej opozycji: awangarda (forma) — sztuka realistyczna (treść); drugą zaś jest próba zarysowania ciągłości procesu artystycznego na trudnej do opisanego pozastrukturalnie zasadzie podobieństwa formalnego poszczególnych dzieł składających się na ten proces<sup>39</sup>.

Odmienne Porębski, pozostając na gruncie sformułowanej w *Dwóch programach* zasady nowatorstwa poszukiwał dla niego opozycji — czy lepiej — dialektycznego dopełnienia (projekcja diachronii w synchronię) w tradycji. W jego późniejszych badaniach nowatorstwo, jedynie jako historyczna kategoria formalna, jest zestawiane częściej z historią jako sposobem aktywnego trwania lub tradycjonalizmem jako obszarem formuły skostniałej. Te pierwsze zestawienia mogłyby stanowić obszar własnej tradycji awangardowej, gdy drugie byłyby jej przeciwieństwem. Oczywiście tak sformułowane pojęcie awangardy (nowatorstwa) nakazuje przekroczyć kategorie czysto formalne. Porębski czyni tak wielokrotnie, choćby w ostatnich studiach

<sup>37</sup> Porębski *Dwa programy*.

<sup>38</sup> Baranowicz, op. cit., s. 5-6.

<sup>39</sup> A. Labuda *Uwagi o pojęciu stylu i zasadzie „formalnego podobieństwa”*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1978, nr 1, s. 55-60.

o Witkacym<sup>40</sup>. Takie rozumienie pojęcia awangardy pozwoliło też na rozwój literatury retrospektywnej. „Malowane dzieje” w innym zakresie niż „droga do samodzielności w sztuce” były wersją poszukiwania w historii głębokich źródeł nowatorstwa w kulturze XX wieku. W dziedzinie tych właśnie rozważań pojawił się również nadzwyczaj ostro problem stosunku do tradycji narodowej, którą Porębski widział jako „... historię osobnego, kształtującego się przez wieki użytkowania języka o charakterze uniwersalnym”<sup>41</sup>, a Starzyński uważał, że w dziejach polskiej kultury artystycznej „cała wielkość i zarazem ich ograniczoność, wszystkie niemal konflikty wewnętrzne, nie zawsze zrozumiałe dla obiektywnego obserwatora z zewnątrz, mają swe źródło w swoistym konflikcie narodowej służby z dążeniem do tzw. autonomizmu sztuki”<sup>42</sup>.

Postawy to różne. Starzyński pragnie usprawiedliwić nowatorstwo języka konfliktem z realistyczną służbą narodową. Porębski mierza w innym kierunku. Uświadomiona jako historyczna opozycja nowatorstwa i tradycjonalizmu pozwala na włączenie tej formuły do dyskusji o kulturze masowej<sup>43</sup>, zmierzając do przekształcenia jej w antynomie innowacji i stereotypu.

Odrębną grupą prac wyróżniających tendencje w sztuce polskiej okresu międzywojennego są prace odwołujące się do formuły „pluralizmu estetycznego” jako zasady kształtującej procesy artystyczne. W literaturze o tym charakterze stosunkowo rzadko pojawiają się takie terminy jak awangarda czy nowatorstwo, częściej zaś nazwy nurtów wywiedzione z charakterystyki obrazowania, rzadziej programowanych deklaracji artystów. Taki nurt czy tendencję określa tutaj zespół norm wewnątrzobrazowych zawartych zazwyczaj w danej grupie dzieł. Nie zawsze wyjaśniana jest zasada przejścia od dzieła do procesu. W tego rodzaju literaturze w niewielkim stopniu dochodzi do głosu wartościowanie, akcentowana jest organizująca tak dzieło, jak i proces zasada „artystyczności”. Jako nowoczesne źródło tego rodzaju typologii możemy przyjąć nietscheańską dychotomię, usankcjonowaną w popularnej formule w latach dwudziestych, gdy przed-

<sup>40</sup> M. Porębski *Miejsce Witkacego*. W: tegoż *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*. Warszawa 1975, s. 218-236; tenże *Über den Maler Stanisław Ignacy Witkiewicz*. W: *Hommage à Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Staatliche Kunsthalle, Düsseldorf 1980, s. 30-42 (katalog wystawy).

<sup>41</sup> Porębski *Jak pisać historię sztuki polskiej*, s. 13.

<sup>42</sup> Starzyński *Polska droga do samodzielności...*, s. 34; — por. również tegoż: *O nowych i trwałych wartościach sztuki polskiej ostatniego ćwierćwiecza*. W: *Tradycja i współczesność*. Warszawa 1970, s. 134-150; — tenże *Polska ideologia artystyczna w dwudziestolecu międzywojennym, jej źródła i konsekwencje*. W: *Droga przez półwiecze. O Polsce lat 1918-1968*. Warszawa 1965, s. 147 n.

<sup>43</sup> Porębski *Ikonosfera*, s. 231-248; — por. również tegoż: *Pojęcie kultury artystycznej i jej aktualne problemy*. W: *Tradycja i współczesność*, s. 7-20; — tenże *Pojęcie i funkcjonowanie kultury w świetle badań nad sztuką*. „Studia Filozoficzne” 1976, nr 5, s. 71-84.

stawiano dzieje sztuki nowoczesnej jako konkurencyjne orientacje — racjonalistyczną i irracjonalną. Na dobrą sprawę, ten dualistyczny model, niezbyt popularny, choć występujący w odniesieniu do sztuki polskiej, został zarzucony dopiero w ostatnich czasach. Znamienne, że ze względu na wspomniane ukierunkowanie „do obrazu”, jego trwanie i przewyciężenie (lub przeobrażenie) dokonało się w pierwszym rzędzie nie w krytycznej literaturze, lecz na organizowanych wystawach sztuki. Pojęcie pluralizmu estetycznego, różnorodności, w odmienny sposób ząebiających się orientacji współistniejących i konkurujących, pozwoliło wyróżnić w sztuce polskiej okresu międzywojennego takie nurty, jak np.: konstruktywistyczny, ekspresjonistyczny, surrealistyczny, kolorystyczny (pikturalny) czy wreszcie romantyczny<sup>44</sup>. Podejmowane próby charakterystyki tych nurtów nie miały jednorodnej zasady, brak refleksji metodologicznej dotyczącej tych wyróżnień nie pozwolił na zarysowanie wspólnej podstawy; najmniej sztuka polska widziana w perspektywie wielu tendencji zyskiwała nowe oblicze.

Oczywiście, należy się zapytać, czy niektóre z tych nurtów nie są projekcją naszej współczesnej wyobraźni historycznej? Można się pytać, jaka rzeczywistość historyczna stanowi faktyczne podłoże tych nurtów? Czy wreszcie, jak norma stylistyczna (estetyczna, formalna itp.) pozwala na ich rozróżnienie? Są to pytania oczekujące odpowiedzi od przyszłej krytycznej historii sztuki, jeżeli nauka będzie chciała ten schemat utrzymać i rozwijać.

Kolejnym sposobem ujmowania poszczególnych tendencji w ramach procesów artystycznych, rzadziej pojedynczych dzieł, jest odwoływanie się do normy społeczno-politycznej. Klasyfikacja ta ma zawsze bardzo silny wyraz ideologiczny i wartościujący, więcej — w poszczególnych formułach miała ona walor krytyki nie tylko artystycznej. Klasycznym przykładem tendencyjnie przeprowadzonej typologii sztuki przyjmującej ten punkt wyjścia był dwupodział wyróżniający postawy postępowe i wsteczne, znany z początku lat pięćdziesiątych, czy przedwojenne, popularne w krytyce, określenie sztuki lewicowej wiązane z epitetem „żydokomuny” — mającym deprecjonować dane zjawisko. Choć formuła ta pozostała w publicystyce do dziś i ukrywa się pod różnymi stosowanymi przez nią terminami (np. sztuka reakcyjna, antysocjalistyczna itp.), to w literaturze nau-

<sup>44</sup> Por. wystawy: *Constructivism in Poland...*, — *W kręgu nadrealizmu*; — *Kolor w malarstwie polskim*; — *Ekspresjonizm w grafice polskiej*, Muzeum Narodowe, Kraków 1976 (katalog wystawy). *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, Muzeum Narodowe, Wrocław 1980. *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX w.* Warszawa 1975. W innym ujęciu problematyka ta znajduje swoje odbicie w przygotowywanej pracy J. Pollakówny, której fragmenty były drukowane: *W stronę nowoczesności*, „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 12, s. 70-83. *Kolorystyki i kąpiści*, Tamże, 1979, nr 6, s. 71-80.

kowej od 2 połowy lat pięćdziesiątych straciła moc określenia war-  
tościującego — pozwalając odnosić klasyfikowane zjawiska artystycz-  
ne do historycznie funkcjonującej normy społecznej (klasowej, gru-  
powej itp.). Stąd też tendencje o charakterze nowatorskim (przekra-  
czające problematykę formalną w problematyce społecznej) identy-  
fikowano z lewicowymi postawami społecznymi. Przeciwwstawiano im  
też zazwyczaj wszelkie formy sztuki i postaw indyferentnych poli-  
tycznie, podkreślające wartość stylizacji czy autonomii obrazu. Wresz-  
cie wskazywano na orientacje prawicowe, o odcieniu tradycyjnali-  
stycznym i wyraźnych akcentach politycznych, wyrażające m. in. in-  
deologię nacjonalistyczną czy totalitarną lat trzydziestych.

Ten rodzaj typologii, nie zawsze konsekwentny, charakterystycz-  
ny jest dla rozważań Dobrowolskiego<sup>45</sup>, a chyba jeszcze bliższy pra-  
com Starzyńskiego<sup>46</sup>. Propozycje te, interesujące, w literaturze polskiej  
nie znalazły szerszego rozwinięcia<sup>47</sup>. Złożyły się na to przede wszy-  
stkim elementy emocjonalne, wynikające z wcześniej zwulgaryzowa-  
nych badań nad ideologicznymi interwencjami w dziedzinie sztuki,  
a w szerszym zakresie ograniczenia administracyjne i brak dostatecz-  
nych badań historycznych prowadzonych pod tym kątem widzenia.

Socjologiczna, popularna w latach pięćdziesiątych, w swym postę-  
powaniu redukcjonistyczna (sztukę do społeczeństwa) orientacja nie  
została w następnych latach przekroczone, ale nie była też w zasa-  
dzie podejmowana. Echa tego schematu pojawiały się jeszcze w póź-  
niejszych pracach, niemniej nie one wyznaczały główny tok rozumo-  
wania.

W tej perspektywie istotne jest, że w połowie lat siedemdziesią-  
tych pojawiła się praca — odwołująca się do społecznego kontekstu  
sztuki — dla której punktem wyjścia nie była norma artystyczna,  
a wydarzenia i instytucje życia artystycznego. To odosobnione miejsce  
zajmuje zbiorowy tom zredagowany przez Wojciechowskiego, w któ-  
rym poszczególni autorzy próbują ująć całość zjawisk kultury artys-  
tycznej okresu międzywojennego<sup>48</sup>. Praca ta ma swoje nadzwyczaj  
cenne wzory, choćby we wspomnianym już studium Rogoyskiej czy  
w szczegółowych monografiach Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych,  
Szkoły Poznańskiej, Krakowskiej Akademii, jak również — tylko  
fragmentarycznie obejmującej dwudziestolecie — monografii Towa-

<sup>45</sup> Por. Dobrowolski *Nowoczesne malarstwo polskie*. T. 3.

<sup>46</sup> Por. J. Starzyński *Słowo wstępne do badań nad plastyką polską w dwudziesto-  
leciu międzywojennym*. W: *Z zagadnień sztuki polskiej w latach 1918 - 1939*. Wrocław-  
-Kraków 1963, s. 5 - 13.

<sup>47</sup> Jako odrębną należy traktować próbę charakterystyki lat trzydziestych w pracach  
M. Porebskiego *Oblicze lat trzydziestych*. (W: tegoż *Interregnum*, s. 237 - 261), oraz  
*Oblicze tamtych lat („Projekt” 1979, nr 6, s. 38 - 43)*.

<sup>48</sup> *Polskie życie artystyczne...*, por. przyp. 31.

rzystwa Zachęty Sztuk Pięknych<sup>49</sup>. Autorzy nie formułują jasno stanowiska wobec podstawowej dla tego opracowania kategorii, jaką jest relacja między opisywanym życiem artystycznym a procesami tak artystycznymi, jak i społecznymi. Ta daleko idąca metodologiczna ostrożność autorów przemienia tę pracę w obszerną kronikę wydarzeń i encyklopedyczne informacje o formach organizacyjnych życia artystycznego. Zespalając rozproszone informacje, książka nie proponuje żadnej płaszczyzny ich integracji metodycznej. W pewnym sensie jest to nawet zaleta.

Wreszcie, odrębną grupę prac stanowią liczne studia poświęcone poszczególnym grupom artystycznym i artystom, które nie mają jednak zazwyczaj ambicji zarysowania szerszej panoramy sztuki polskiej. Studia te rozwijały się niemal nieprzerwanie od połowy lat pięćdziesiątych przybierając formę czasem obszernych artykułów, czasem publikacji książkowych. Mimo dużej rozpiętości czasu, w którym one powstały, znacznych różnic temperamentów badawczych ich autorów charakteryzują się wszystkie pewną jednorodnością, będącą w poważnym stopniu — nie tylko metaforycznie — pracami zakademyzowanymi (zazwyczaj są to prace magisterskie i doktorskie). Wszystkie one, co też jest ich podstawową zaletą, dokumentują w miarę solidnie materiał źródłowy, wskazują na granice personalne, terytorialne; ustalają podstawową chronologię twórczości danego artysty czy grupy. Z różnym już powodzeniem autorzy dokonują opisu struktury dzieł, starają się wskazać na źródła artystyczne i historyczne odtwarzanych zjawisk oraz usytuować je we współczesnym im świetle, a wreszcie w zabiegach interpretacyjnych ukazać „ideowe” odniesienia wypowiedzi twórców w szerokich strukturach światopoglądu, wizji świata poszczególnych artystów czy grup artystycznych.

W całości prace te nie mają charakteru monografii społecznej określonej instytucji artystycznej, jaką jest biografia artysty czy grupa twórcza; nie pretendują też do wyczerpującego ujęcia poetyki dzieł powstałych w takim kręgu. Niezbyt dynamiczna struktura dysertacji akademickiej i pokutujący w niej model monografii genetyczno-komparatystycznej usprawiedliwiają ten rodzaj literatury naukowej<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895 - 1939*. Oprac. J. E. Dutkiewicz, J. Jeleniewska-Slesińska, W. Slesiński. Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, t. 2; — K. Piwocki *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904 - 1964*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1964; J. Wiercińska *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zarys działalności*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968.

<sup>50</sup> A. Turowski *Geneza i program teoretyczny grupy artystów «Blok» 1924 - 1926*. s. 189 - 248; — P. Łukaszewicz *Zrzeszenie artystów plastyków «Artes» 1929 - 1935*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1975; — J. Pollakówna *Formiści*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1972; — H. Anders *«Rytm»*. W poszukiwaniu stylu narodowego. Warszawa 1972; — P. Ru-

Mimo tych mankamentów, publikacji takich jest jednak cały czas zbyt mało, bo trzeba pamiętać — podkreślam to — prace gromadzą podstawowy materiał historyczny.

Na koniec tego przeglądu postaramy się odnaleźć płaszczyznę wspólną niemal wszystkim pracom, o których tutaj mówiliśmy. Zastoją jeszcze głębsze, ogólniejsze wspólne przekonania o różnicami nie przedmiotu badań historia sztuki współczesnej, nie stoi określona koncepcja dzieła, sposobu jego istnienia, odniesienia do świata.

W większości prac obraz, dzieło, proces artystyczny, a wreszcie całość kultury definiowane są — nie zawsze z pełną świadomością — w odniesieniu do wytworów i mechanizmów kultury w zasadniczy sposób zuboża pole eksplikacyjne nauki o sztuce, a zarazem odbiera możliwość postawienia dziś, jak się wydaje, istotnych pytań badawczych<sup>51</sup>.

Kategoria ekspresji ujmuje dzieło izolując podmiotową relację między nadawcą a samym przekazem od pozostałych członów relacji komunikacyjnej, jak też od złożonej sytuacji komunikacyjnej (poza związkiem genetyczno-podmiotowym), w którym ono funkcjonuje. Tak pojmowane dzieło, jeżeli jest odnoszone do zjawisk społecznych, to siłą rzeczy musi pozostawać na zewnątrz tych zjawisk pełniąc co najwyżej rolę ich wyrażania, odbijania, symbolizowania itp. poprzez specyficzną zdolność lub chłonność podmiotu twórczego realizującego różnie rozumiany akt poznania świata w dziele. Model ten w sposób nieistotny modyfikuje tradycyjne przekonanie, że ekspresja twórcy odnajdywana w utworze jest wyrazem (odbięciem, symbolem) jego uwikłania w świat, znajdując swe odzwierciedlenie w kulturze asymilującej „ducha epoki”. Stąd niemal wszystkie te badania muszą wyodrębnić „ideę poza językiem” obrazu, prowadzić do eksponowania dzieła „na tle swoich czasów” lub tworzenia paralelnych „kronik życia historyczno-artystycznego”. Największym mankamentem tych prac jest wyszukiwanie sztucznych więzów między porządkami obrazowymi a zjawiskami historyczno-artystycznymi, atomizującymi w efekcie system kultury.

Pytanie o kulturę wizualną danego czasu musi w swoim założeniu dotyczyć (przynajmniej w refleksji teoretycznej) aktywności wszystkich elementów aktu komunikacyjnego, a co za tym idzie, doprowadzić do ukazywania realizacji różnorodnych funkcji wynikających tak

<sup>51</sup>dziński *Awangardowa twórczość Henryka Berlewiego w latach 1922 - 1925*. Cz. 1. „Biuletyn Historii Sztuki” 1977, nr 2, s. 205 - 218. Cz. 2: tamże, nr 3, s. 157 - 165, oraz wiele innych prac do dzisiaj nie publikowanych.

<sup>52</sup>Por. M. Głowiński *Odbiór, konotacje, styl*. W: *Styl odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 32 - 38.

ze struktury komunikatu, jak i jego kontekstu. Ekspresyjna koncepcja dzieła, procesu i kultury prowadzi do — często nie uświadamiawisk zewnętrznym wobec niego, jak również odrywania dzieła od jego procesów wewnętrznych, które generowane są jego strukturą. W tej sytuacji, tak jak społeczeństwo nie może stać się podmiotem kultury (jest nim osobowość pojedynczego twórcy), tak i obrazowi zostaje odebrana moc sterowania wobec innych obrazów (obraz jest jednorazową realizacją przeżycia). Proces historyczno-artystyczny jawi się wówczas jako trudna do zidentyfikowania, ale zawsze odrębna w istocie abstrakcyjna kategoria (spekulatywna). W świetle tych uwag polska historia sztuki zajmująca się sztuką współczesną powinna wyjść poza to podstawowe i ograniczające pole i zwrócić się ku innym perspektywom.

Problem jest oczywiście generalny i wcale niełatwy — nie miejsce tutaj na jego zgłębianie. Tym bardziej że był już postawiony w sensie zasadniczym, lecz w odniesieniu do konkretnych badań sztuki polskiej XX w. nie został podjęty.

Nowe pytania, siłą rzeczy, dotyczą przedmiotu naszych badań. One zarazem muszą naruszać jego status i zmuszają nas do poszukiwania narzędzi jego poznania. Niewątpliwie czynił to wielokrotnie Porębski. Zwróćmy uwagę na jedno, nadszyczące cenne pojęcie — pojęcie ikonosfery.

Ikonosfera rozumiana jest przez Porębskiego jako otwarta przestrzeń obrazów, którą konwencja wciąży na nowo i na swój sposób domyka. Obraz uzyskuje zawsze swoją odrębność „przeciwi otwartym przestrzeniom ogarniającego go świata”. Tym samym ikonosfera to również poetyka obrazów, ich wewnętrzna organizacja, specyficzne uposażenie, odrębne odniesienie. „Obraz wyposażony we własne symetrie i asymetrie — pisze Porębski — stanowi w świecie, który go otacza, informacyjną anomalię. Zakłóca i burzy zastany porządek rzeczy, proponując porządek nowy, własny”<sup>52</sup>. Tę cechę obrazu nazywalibyśmy chętnie — za formalistami rosyjskimi — funkcją „obrazowości” obrazu, o której stanowi zespół „uniezwykłych” wyodrębniających jego strukturę wśród wizualnych informacji świata. Chcielibyśmy powiedzieć, że badanie owych „anomalii informacyjnych” obrazu to jedna z perspektyw, a zarazem podstawowy problem, którym historia sztuki musi się zająć. Jest to obszar określania nowej normy językowej obrazu, funkcji struktury obrazowej, jego konwencji gatunkowych i figur retorycznych: są to poszukiwania tego, co stałe, w powiązaniu z tym, co indywidualne, odnoszenie genotypów

<sup>52</sup> Porębski *Ikonosfera*, s. 67.



do fenotypów; poszukiwania sposobów organizacji i przechodzenia z osi wyboru na oś kombinacji.

O tej poetyce ikonosfery okresu międzywojennego w Polsce w zasadzie nic nie wiemy. Pracę rozpocząć należałoby od działań dokumentacyjnych i tworzenia krzyżowych indeksów poszczególnych elementów i relacji wewnątrzobrazowych. Dokonywane na nich operacje miałyby charakter kombinatoryczny. Prowadziłyby do wyodrębnienia stylizyki obrazowania tamtych lat, traktowanej jako jednorodny procesów artystycznych, a zarazem jako szczególne realizacje poetycznego dzieła — określone dynamiką kategorii: stereotypu — normy — innowacji. Dzieło ukazałoby się w pełni w swej specyfice, a zarazem uzyskałoby potencjalną moc i rzeczywiste miejsce wewnątrz procesów artystycznych. Jednakże nie powiedziałyby nam nic jeszcze o sobie jako przedmiocie wymiany społecznej. Dzieło jako przedmiot semiotyczny wchodzi w obieg społeczny w trakcie procesów komunikacyjnych przebiegających w tym społeczeństwie, i którego to procesu jest ono elementem. Porębski pisał: „Otaczająca nas zewsząd ikonosfera, sfera, w której rodzą się wciąż nowe obrazy wzrokowe i dźwiękowe — stanowi obszar bezustannych oddziaływań informacyjnych, systematycznie zauważanych, klasyfikowanych, weryfikowanych i wykorzystywanych przez człowieka, obszar jego ustawicznej obserwacji i eksploracji”<sup>53</sup>.

Odchodząc od ekspresyjnej, ograniczającej koncepcji dzieła — siłą rzeczy przechodzimy do określenia złożonego problemu relacji komunikacyjnej dialektyzującej w różny sposób i w różnym stopniu wszystkie człony tej interakcji, w której dzieło zarazem uczestniczy i którą w sobie materializuje. Znaczy to również, że dokonujemy pełnego odwrócenia porządku naszych obserwacji: w naszych badaniach zwracamy się ku temu obszarowi, w którym dzieła otrzymują swoją społeczną funkcję, funkcję rozumianą jako położenie dzieła w systemie społecznym, którego jest składnikiem — wśród społeczności wytwarzającej i publiczności odbierającej obrazy.

Ten punkt widzenia wymaga wprowadzenia obok ikonosfery nowego pojęcia kultury wizualnej, kultury wizualnej, która jest przede wszystkim kulturą odbioru — ale nie tylko. Jest kulturą odbioru dlatego, że po stronie odbiorcy zostaje zazwyczaj określona na tzw. kompetencja komunikacyjna, czyli sytuacja pozwalająca na to, aby dany obraz stał się przedmiotem aktu komunikacji. Oczywiście jednak nie tylko: ikonosfera jako wyodrębniona sfera obrazów (przedmiotów semiotycznych) staje się komponentem tak rozumianej kultury wizualnej w granicach swej totalności komunikacyjnej — to-

<sup>53</sup> Porębski, tamże, s. 18.

talności określonej funkcjami aktualizowanymi przez konkretne społeczeństwo (w całym jego uwarstwieniu) w trakcie wytwarzania i użytkowania obrazów.

Wiedza nasza o tak rozumianej kulturze wizualnej Polski okresu międzywojennego jest równie znikoma, jak wiedza o jej ikonosferze. Posiadamy pewien zasób wiadomości dotyczących życia artystycznego — czyli określonych form skupienia społeczności uczestniczącej w kulturze wizualnej, posiadamy jednak już zupełnie przypadkowe dane o granicach i charakterze społeczności uczestniczącej w wytworzeniu, rozpowszechnianiu i odbieraniu obrazów; natomiast nie znamy niemal wcale funkcji, jakie obrazy w podzielonym społeczeństwie pełniły; nie znamy wreszcie granic uczestniczenia obrazów w kulturze wizualnej tamtego czasu. Nawet jeżeli pewna część materiałów, o które domagam się tutaj, jest zawarta i ukryta (a na pewno tak jest) w obszernej literaturze o okresie międzywojennym, to opracowanie ich wymaga krytycznego przeformułowania, przystosowania do nowych zadań — ale dopiero wówczas zorientujemy się, jak wielkie są w tym materiale luki, jak znaczne braki. I tutaj trzeba zacząć od podstawowej dokumentacji, przy stałym uświadomianiu i dopracowywaniu sobie celów tak rozumianych działań. Będzie to domagających się w trakcie podejmowania zabiegów heurystycznych i dołączonych do jego ustawicznie poszerzania na materiale cząstkowym, pozwalających oparta na tych materiałach, opisana kultura wizualna może służyć do dalszych operacji badawczych. Z jednej strony, będziemy mogli ją „zanurzyć” w systemie społecznym — budując nie tylko „socio-logicę życia artystycznego”, lecz również „sociologię obrazów” tamtego czasu<sup>54</sup>; z drugiej strony, będziemy mogli ją odnieść do opisanej ikonosfery — wyłamując w trakcie tych zabiegów nie tylko społecznie identyfikowalne jednostki indywidualnego dzieła (stereotyp — norma — innowacja jako kategorie jego artystyczności), lecz również społeczne elementy procesu artystycznego; elementy tylko jemu „właściwe”, wśród których w odniesieniu do sztuki współczesnej zasadniczą rolę odgrywałyby takie kategorie, jak tradycja czy awangarda, Wylonilibyśmy jednostki wyższego rzędu, które w specyficzny sposób mediatyzują sferę poetyki i rzeczywistości społecznej. Jednak, aby o ich rzeczywistości rzeczywiście mówić, poza określoną ideologią, musimy dokonać tych podstawowych i poprzedzających operacji.

Nie są to postulaty nowe w polskiej historii sztuki. Stefania Zahorska w 1933 r. na łamach „Biuletynu Historii Sztuki i Kultury” domagając się stosowania metody socjologicznej w historii sztuki pi-

<sup>54</sup> Por. również: Mencwel, op. cit., s. 29.

sala: „... Musimy przyjąć wzajemne oddziaływanie na siebie wszystkich dziedzin życia społecznego, gdyż zasada izolacji artystycznej byłaby nie do uzasadnienia, a tym samym i nie do przyjęcia [...] Błędem badaczy, z jednej strony, jest gwałcenie faktów celem wmieszczenia ich w przyjęty schemat, z drugiej strony — zbytnia pochopność w tworzeniu uogólnień i najszerszych praw rozwojowych [...] Oczywiście jest rzeczą, że szukanie związków przyczynowych musi być zastąpione przez poszukiwanie relacji funkcjonalnych. Wiązanie faktów artystycznych z faktami innych dziedzin życia społecznego może iść, z jednej strony, drogą wyszukiwania elementów wspólnych i zależności funkcjonalnych prostych, z drugiej zaś — drogą wyszukiwania różnic i zależności funkcjonalnych odwrotnych, „reaktywnych”. Przerwanie izolacji historii sztuki jako nauki — pisała w zakończeniu — może jej zapewnić większą ingerencję i owocniejszą współpracę w tworzeniu kultury ogólnej”<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> S. Zahorska *W sprawie metody socjologicznej historii sztuki*. „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, R. 1: 1932 - 1933, nr 1, s. 87 n.