

## Joanna M. Sosnowska: Sztuka nowego państwa

Podsumowaniem dorobku państwa polskiego w pierwszym dziesięcioleciu była Powszechna Wystawa Krajowa zorganizowana w Poznaniu w 1929 roku. Sztuka była na niej zasadzie wszędzie – artyści wraz z architektami projektowali pawilony wystawiennicze, aranżowali poszczególne ekspozycje, był odrębny pawilon sztuki, na terenie wystawy ustawiono liczne rzeźby, o wystawie informowały plakaty i inne druki reklamowe wykonywane przez najlepszych – pisze Joanna M. Sosnowska w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Zmierzch i świt. Po Wielkiej Wojnie”.

Sztuka jest tylko jedną, oczywiście bardzo ważną, ale niedominującą częścią kultury wizualnej a ta u progu odrodzonej Polski była bardzo zaburzona i to na wielu poziomach od architektury, przez sferę symbolicznej identyfikacji władzy i religii, po codzienne odczytywanie znaków i napisów. Kształtująca się administracja odrodzonego państwa dążyła do jego ujenolicenia politycznego, gospodarczego a także we wszystkich sferach życia społecznego, dotyczyło to również wizualności. Z publicznej przestrzeni miast i miasteczek zniknęły pozostałości panowania zaborców, likwidowano szyldy sklepowe pisane w obcych językach, zmieniano nazwy ulic, zdejmowano ze ścian urzędów portrety obcych władców i godła zaborczych krajów, w ich miejsce pojawiały się portrety Kościuszki, Piłsudskiego, Hallera a po pewnym czasie na nowo opracowane godło państwa polskiego. Najwolniej szło zamazywanie przeszłości w sferze architektury, ale i tu podejmowano zdecydowane kroki. Rozbierano cerkwie i pomniki

Bismarcka, niwelowano obce stylowo ozdoby, odrestaurowywano zabytki zniszczone w ciągu lat obcego panowania i przez wojnę. Akcja budowy nowych dworców na linii kolei warszawsko-wiedeńskiej a później również na Pomorzu i Kresach wprowadziła w przestrzeń kraju budynki w stylu dworkowym, które zastąpiły stare, z czerwonej cegły, o formie zgoła koszarowej. Kolejnym krokiem budowania państwowych struktur a jednocześnie wprowadzania nowych form architektonicznych było wznoszenie na terenie całego kraju budynków pocztowych, w większości miały już charakter architektury funkcjonalnej, modernistycznej – w nowym państwie chciano budować w nowoczesny sposób.

Zanim jednak te zmiany na dobre zaistniały w przestrzeni publicznej, enklawami wolnymi od obcej wizualnej dominacji były silnie zakorzenione w społeczeństwie, działające od połowy XIX wieku instytucje takiej jak Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i Lwowie. W Krakowie istniało także Muzeum Narodowe, w Warszawie tylko jego namiastka. Wojna jedynie w nieznacznym stopniu osłabiła aktywność Towarzystw. Były traktowane jako reduty polskości i z tej racji otoczone szczególnymi względami. To tam można było oglądać dzieła, które w ciemnych czasach zaborów podtrzymywały na duchu, opowiadały o historii, wzruszały i zachęcały do działania na niwie patriotycznej. Kontakt z nimi już po odzyskaniu niepodległości wiązał się z nostalgią za minionymi czasami, które wprawdzie były złe, ale przecież też często heroiczne, wzniosłe, pełne poświęcenia i dobrych uczynków. Tęsknota za tym co utracone, a niejednokrotnie były to po prostu majątki lub poczucie stabilizacji, stała się tabu. Jednocześnie otwierał się świat pełen optymizmu, radosnego budowania, tworzenia wszystkiego od nowa, świat nowych wyzwań. Ten konglomerat często sprzecznych uczuć u jednych powodował ucieczkę, zamknięcie się w

sferze znajomej wizualności, bezpiecznych, ale często skostniałych form. U innych, zazwyczaj tych młodszych, wyzwalał energię i chęć poszukiwania nowych rozwiązań.

W 1918 roku żyło jeszcze wielu artystów, którzy zaczęli swoją karierę artystyczną w trudnych czasach, gdy w Warszawie nie było żadnej uczelni artystycznej poza prowadzoną przez Wojciecha Gersona Klasą Rysunkową posiadającą status szkoły rzemieślniczej a w Krakowie w Szkole Sztuk Pięknych królował Jan Matejko. Ich sprzeciw wobec tej sytuacji miał nie tylko charakter artystyczny, ale również patriotyczny, chcieli zmian a każda w sferze sztuki przekładała się w jakiś sposób na zmiany mentalnościowe, to z kolei miało poruszyć społeczeństwo do działania. Tak w większości artyści postrzegali swoją rolę, żeby nie powiedzieć misję działania na rzecz polskiej sprawy, choć nie byli też wolni od ambicji i poczucia własnej twórczej tożsamości, jedno z drugim wyraźnie się splatało. Odzyskanie wolności, powstanie państwa polskiego nie zmieniło ich podejścia do sztuki, tworzyli w tym samym patriotycznym paradygmacie – jedni, jak np. Józef Rapacki malowali symboliczno-sentymentalne krajobrazy, drudzy, jak Wojciech Kossak pozostali przy tematach historycznych i oficjalnych portretach, jeszcze inni, jak Władysław Jarocki nadal propagowali fascynację ludowym folklorem. Taka sztuka była pokazywana w TZSP i TPSP, publiczność tego chciała. Co ciekawe nostalgia za tym co utracone, za minionymi czasami, nadal kojarzy się właśnie z takim malarstwem – realistycznym z domieszką postimpresjonistycznego widzenia koloru, z czytelnym i łatwym w odbiorze tematem.

Wojna światowa trwała w Europie cztery i pół roku, w tym czasie dokonana się zmiana pokoleniowa, która w kulturze zazwyczaj zaznacza się odrzuceniem dokonań poprzedników. Ten proces rozpoczął się w

Polsce już na kilka lat przed wybuchem wojny. I o ile zorganizowana w Warszawie w 1911 roku wystawa współczesnego malarstwa francuskiego nie zainicjowała artystycznego fermentu, bo też nie było na niej wielu nowatorskich dzieł, to już *Wystawa formistów, kubistów i ekspresjonistów* zorganizowana w 1913 roku we Lwowie przez galerię Der Sturm z Berlina wzbudziła dyskusję, choć w wielu wypadkach oceny były negatywne. W Krakowie młodzi artyści często znający już paryską scenę sztuki organizowali wystawy niezależnych, w Warszawie absolwenci Szkoły Sztuk Pięknych powołali grupę Młoda Sztuka i też robili wystawy. W 1914 r. malarz i rzeźbiarz, Zbigniew Pronaszko opublikował artykuł pod tytułem *Przed wielkim jutrem*, będący swoistym, antyrealistycznym manifestem nowej sztuki. To właśnie pokolenie debiutujące na kilka lat przed wojną, jak Władysław Skoczylas, Tadeusz Pruszkowski, Wojciech Jastrzębowski czy bracia Andrzej i Zbigniew Pronaszkanie będzie najbardziej aktywne tuż po jej zakończeniu. Wielu z nich wzięło udział w wojnie, walczyło w Legionach, nie porzucając jednak całkowicie na ten czas swojego artystycznego powołania. Powstawały liczne prace dokumentujące walki, czas postojów i przede wszystkim portrety współtowarzyszy. Również artyści starszego pokolenia o uznanej już pozycji w świecie sztuki, jak Leon Wyczółkowski podążali wraz z wojskiem, by dawać świadectwo czynu zbrojnego, mającego doprowadzić do wolnej Polski.

Układ sił politycznych kształtujący się w wyniku działań wojennych skłaniał do podejmowania nowych inicjatyw z nadzieją na powstanie państwa. Ważny był moment wycofania się z Warszawy w połowie 1915 roku wojsk rosyjskich a następnie odsunięcie się frontu na wschód. Terytorium kraju pozostawało wprawdzie nadal pod okupacją, ale już tylko dwóch, będących ze sobą w koalicji zaborców, co stwarzało nowe możliwości negocjacyjne a także umożliwiało swobodniejszy przepływ ludzi między głównymi ośrodkami. Powołanie Rady Regencyjnej w

Warszawie otworzyło drogę do kształtowania pierwocin administracji państwowej, w tym ministerstwa mającego zająć się kulturą i sztuką. Gdy na jego czele, już w wolnej Polsce, stanął Zenon Przesmycki, intelektualista najwyższej próby, wydawało się, że zajmie ono wysoką pozycję w nowym państwie. Tak się jednak nie stało, nie można jednak winić za to władz, czy poszczególnych decydentów, po prostu były rzeczy ważniejsze, przede wszystkim walka o granice, która przedłużyła wojnę, zniszczenia i biedę o kolejne trzy lata. Fenomen jakim była mobilizacja całego społeczeństwa w czasie wojny bolszewickiej dotyczył również artystów, studenci Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych masowo uczestniczyli w obronie Warszawy. Radość ze zwycięstwa mieszała się z traumą przeżytą na polach bitew, optymizm z powątpiewaniem.

Gdy wreszcie zapanował pokój podjęto wspomniane wyżej porządkowanie sfery wizualności. Ten proces można nazwać okresem transformacji, później, w drugim dziesięcioleciu przyszła rzeczywista modernizacja. Aby dokonać przemian, trzeba się było na czymś oprzeć, w sztuce takim twardym punktem odniesienia były dokonania artystyczne zwane wówczas ogólnie sztuką Młodej Polski, dziś chętniej nazywamy ten okres modernizmem, ponieważ dokonała się wówczas u nas rzeczywista zmiana w podejściu do twórczości, zaabsorbowane zostały elementy nowoczesnych kierunków rozwijających się na zachodzie Europy, którym nadano swoistą, rozpoznawalną jako polską, redakcję. Dominowało środowisko galicyjskie z Towarzystwem Artystów Polskich Sztuka i Warsztatami Krakowskimi na czele. Wielu ich członków przeniosło się do Warszawy i zajęło prominentne stanowiska w Szkole Sztuk Pięknych, w administracji i różnych organizacjach. Młodszy związani z grupą Formistów, których dziś uważamy za pionierów polskiej awangardy, też próbowali zawojować stolicę. Przepływ osób i informacji między wszystkimi ośrodkami w

odrodzonym kraju był duży, toteż po pewnym czasie, to co można było zobaczyć na wystawach w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Poznaniu, Wilnie czy Łodzi nie różniło się od siebie w sposób zasadniczy. Natomiast w poszczególnych ośrodkach następowała polaryzacja między sztuką uświęconą tradycją a awangardową. Były też oczywiście stany pośrednie i artyści starający się połączyć tradycję z nowoczesnością, jak na przykład Zofia Stryjeńska. Artystka, idąc w ślady wielu młodopolskich twórców zafascynowanych folklorem, sięgała do sztuki ludowej, jednak śmieiej niż poprzednicy przetwarzała ją w sposób sobie tylko właściwy. Nie była wierna rzeczywistym ludowym formom, ale w sposób niebywale trafny wydobyła z nich to co witalne i optymistyczne, barwność i ruch, doskonale wpisując się w nastroje panujące wśród odbiorców sztuki. Zdobyła uznanie i popularność, zdecydowanie występowała przeciwko niej awangarda, jak zresztą przeciw całej sztuce opartej o ludowość, która była dla nich anachroniczna a nie nakierowana na przyszłość będącą celem samym w sobie. W dużej mierze mylili się, bo artyści podobnie jak Stryjeńska zafascynowani folklorem tworzyli na jego bazie nowe formy, a nawet wytwarzali nieistniejącą tradycję w imię powiązania historii ze współczesnością. To z kolei nie podobało się prawicy, bo uważali takie działania za rodzaj profanacji. Taką swobodną artystyczną kreacją był na przełomie wieków styl zakopiański, mający dość nikłe uzasadnienie w prawdziwej góralszczyźnie. W podobnym duchu działały Warsztaty Krakowskie szukające inspiracji w twórczości ludowej, ale jej nie imitujące. Miały na celu przywrócenie rangi autentycznemu rękodziełu oraz wyparcie z przestrzeni publicznej przemysłowej tandety. To było świadome postępowanie w sferze wizualności wykraczające poza ramy galerii i muzeów. Po odzyskaniu niepodległości cele te zostały jeszcze wzmocnione i ostatecznie znalazły konkretyzację w działalności Spółdzielni Artystów Plastyków Ład, która wykreowała styl łączący elementy historyzujące, ludowość i, w najmniejszym stopniu, nowoczesność. Stał się on w pewnym sensie stylem państwowym –

meble, kilimy, ceramika z kręgu Ładu pokazywane były na wystawach, dekorowały budynki rządowe i ambasady, ale też były kupowane przez tę część społeczeństwa, która widziała w sztuce ważny element budowania nowej wizualności w nowym państwie. Awangarda, szczególnie ta radykalna, też chciała zawładnąć tą sferą, stąd jej zaangażowanie w projekty polityczne, robienie propagandowych plakatów i innych form docierających do szerokich mas raczej niezainteresowanych sztuką, bo też nie ona sama się w tym wypadku liczyła. Ale artyści awangardowi podejmowali też działania bezpośrednio oddziałujące na pole sztuki. Ich dwie wystawy zorganizowane w Warszawie w 1924 roku, odbyły się w salonach samochodowych i było to niewątpliwie manifestacyjne zerwanie z tradycją salonów sztuki. Chodziło o to, żeby się odróżnić, zostać zauważonym, wprost wyartykułować swoje zamiary. I to się udało, choć odbiór nie był rzecz jasna szeroki, ale trzeba zawsze pamiętać, że ówczesna medialność bardzo różniła się od obecnej i często trudno nam dostrzec właściwe proporcje.

Generalnie można powiedzieć, że sztuka po 1918 roku miała się dobrze i może też dlatego pozostawiono ją w dużej mierze samą sobie, uważając, że jeśli tak świetnie rozwinęła się pod zaborami, to i teraz sobie poradzi. Były sprawy zdecydowanie ważniejsze. Tymczasem pewne formy zarządzania wizualnością po prostu się przeżyły, a nowe, jak na przykład działalność związkowa artystów, wymagały wsparcia instytucjonalnego, dało to się silnie odczuć w okresie wielkiego kryzysu, dlatego też opieka państwa nad życiem artystycznym zdecydowanie wzrosła w drugim dziesięcioleciu II RP. Proces ten został zapoczątkowany po przewrocie majowym, pierwsze powstało Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych, później Instytut Propagandy Sztuki, podjęto wiele inicjatyw mających za cel porządkowanie przestrzeni publicznej, zmienianie wizualność,

edukowanie. Takim znamienym przedsięwzięciem były Ruchome Wystawy Sztuki, objeżdżające nawet niewielkie miasteczka na Kresach. Podsumowaniem dorobku państwa polskiego w pierwszym dziesięcioleciu była Powszechna Wystawa Krajowa zorganizowana w Poznaniu w 1929 roku. Sztuka była na niej zasadzie wszędzie – artyści wraz z architektami projektowali pawilony wystawiennicze, aranżowali poszczególne ekspozycje, był odrębny pawilon sztuki, na terenie wystawy ustawiono liczne rzeźby, o wystawie informowały plakaty i inne druki reklamowe wykonywane przez najlepszych grafików. W całym przedsięwzięciu brali udział zarówno tradycjoniści jak i awangarda, chyba nigdy więcej nie udało się osiągnąć takiej różnorodności w sferze wizualności właśnie. Następne lata to ciężki kryzys gospodarczy, ale i wówczas udało się władzom państwowym zrobić wiele dla sztuki, wystarczy wymienić budynek wystawienniczy wzniesiony w Warszawie dla Instytutu Propagandy Sztuki a w Wenecji na terenie Biennale Sztuki polski pawilon, który służy nam do dziś.

Dwudziestolecie międzywojenne jest chyba najlepiej przebadanym przez historyków sztuki okresem w dziejach polskich dokonań artystycznych. Wciąż jednak dominują narracje wytworzone w czasach Polski Ludowej, często deprecjonujące rzeczywiste osiągnięcia z okresu II RP. Gdy powstawały pierwsze opracowania na ten temat była to jeszcze nieodległa przeszłość, jednak cezura wojny pozwoliła na wydawanie opinii o randze historyzoficznej. Ukształtowany wówczas kanon obowiązuje do dziś, choć oczywiście były próby jego przełamania. Z jednej strony są w nim nadmiernie eksponowane osiągnięcia awangardy, która tak naprawdę zaczęła mieć znaczenie dopiero po wojnie, gdy aspekt lewicowej ideowości jej twórców dowartościował same dzieła. Z drugiej strony, jak tylko pojawiały się możliwości pisania o sztuce, która nie miała lewicowych przesłanek, z dużą przesadą starano się ją dowartościować. Tak powstała legenda o

niebывałym sukcesie polskich artystów na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r. Niewątpliwie zostali tam zauważeni, ale nie w większym stopniu niż na przykład artyści z innego nowego państwa, to jest z Czechosłowacji. Chwilowe powodzenie szybko przeminęło a oryginalność tak podkreślana w kontekście tej wystawy nie przełożyła się na szersze zainteresowanie polską sztuką a to z kolei przyczyniło się do stałego oceniania i rozpatrywania jej w odniesieniu do osiągnięć mających miejsce na zachodzie Europy. W okresie PRL-u było to często podejmowane na przekór obowiązującej politycznej wykładni, niestety nie przyniosło dobrych rezultatów, bo trudno było z tej perspektywy dostrzec to co oryginalne, artykułujące problemy danej społeczności w danym czasie.

Polska sztuka po 1918 r. odpowiadała na takie zapotrzebowanie na różnych poziomach i w właściwy tylko sobie sposób. Przede wszystkim była bardzo różnorodna, co doskonale widać z dzisiejszej perspektywy. Jednocześnie jednak wytworzyła rozpoznawalny bez trudu specyficzny rodzaj wizualności, który nie da się zredukować do stylów i kierunków panujących na zachodzie Europy. Przykładem dzieł zamykających niejako okres dwudziestolecia i w sposób niepodważalny podkreślających oryginalność polskich twórców jest siedem obrazów namalowanych przez Tadeusza Pruszkowskiego wraz z jego byłymi uczniami z Bractwa św. Łukasza na międzynarodową wystawę w Nowym Jorku w 1939 r. Po osiemdziesięciu czterech latach wróciły do kraju i można je oglądać w Muzeum Historii Polski. Dla krytyków wyznających zachodnioeuropejskie wzorce były i są jedynie anachroniczne, gdy tymczasem ta świadoma stylizacja na dzieła z epoki średniowiecza i wczesnej nowożytności miała właśnie przełamywać tradycjonalizm polskiego malarstwa historycznego tworzonego w duchu realizmu, była czymś zgoła nowym w porównaniu z obrazami Jana Matejki czy Józefa Brandta i ich naśladowców. Była w tym swoboda

operowania różnymi stylistykami, pełna respektu lekkość potraktowania historycznego tematu oraz rodzaj autoironii wobec własnych umiejętności i ambicji. Przez fakt, że obrazy te były przez tak długi czas niedostępne, nie zaistniały w polskiej historii sztuki a przede wszystkim nie wpisały się w nasz wizualny pejzaż. Dziś, gdy próbujemy odtworzyć jego charakterystyczne cechy musimy się odwołać przede wszystkim do działań prospołecznych, promujących sztukę na poziomie codziennego doświadczenia. Akcje zachęcające do kupowania nowoczesnych, prostych i tanich mebli, dostosowanych do małych, funkcjonalnych mieszkań, których ściany miały zdobić dostępne w niskich cenach grafiki, a wszystko uzupełniać już bardziej kosztowne kilimy i unikatowa ceramika, prowadziły do odrzucenia tego co przestarzałe, mieszczańskie, w złym guście z punktu widzenia nowego państwa. Były to wszystko działania przemyślane i godne naśladowania, bo doceniające rolę sztuki.

*Joanna M. Sosnowska*

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---