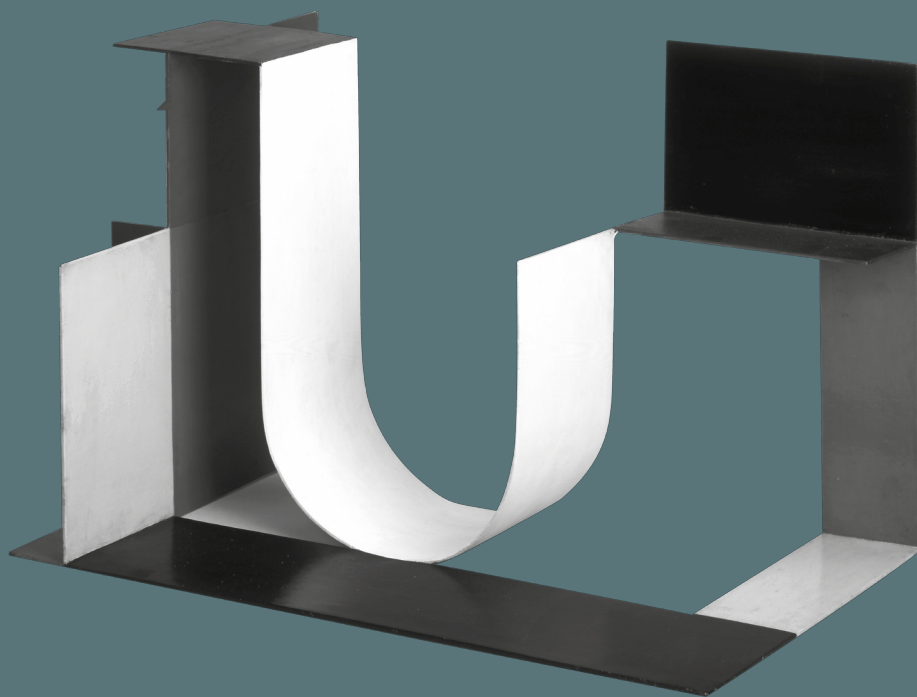


ZESZYTY DO DEBAT HISTORYCZNYCH

Jaka sztuka w Niepodległej?

TOMASZ DZIEWICKI



ZESZYTY DO DEBAT HISTORYCZNYCH



Jaka sztuka w Niepodległej?

TOMASZ DZIEWICKI

Sulejówek 2020



1. Władysław Strzemiński, „Kompozycja architektoniczna 13c” (1929 r.), Ewa Sapka Pawliczak & Muzeum Sztuki w Łodzi

WSTĘP

Sztuka nowoczesna – nazywana również modernistyczną czy ogólnie modernizmem – to termin określający zjawiska artystyczne występujące pod koniec XIX i na początku XX wieku, kiedy to twórcy zaczęli eksperymentować z nowymi technikami i materiałami, podjęli refleksję nad językiem sztuki i wierzyli w jej silny związek z przemianami społecznymi, gospodarczymi czy technologicznymi. Od pierwszej dekady XX wieku formowała się awangarda (fr. *avant-garde* – straż przednia) – formacja w obrębie sztuki nowoczesnej postulująca radykalne zerwanie z dotychczasową tradycją i stworzenie oryginalnego języka sztuki. Awangardę tworzyły liczne międzynarodowe grupy artystyczne, które postrzegały sztukę jako instrument społecznej przemiany.

Jednocześnie wraz z końcem I wojny światowej na terenie Europy Środkowo-Wschodniej poszczególne narody ogłosiły niepodległość. Powstały nowe państwa, których istnienie sankcjonowane było przez traktat wersalski. 11 listopada 1918 r. Rada Regencyjna przekazała władzę wojskową Józefowi Piłsudskiemu, co przyspieszyło proces budowy II Rzeczypospolitej. W związku z fermentem państwowotwórczym polscy artyści, dotychczas działający na terenie różnych zaborów, wykształceni w wiodących ośrodkach artystycznych poza ziemiami polskimi, najczęściej w Paryżu, Monachium czy Petersburgu, stanęli przed pytaniem o kształt nowoczesnej sztuki polskiej i wspierających jej rozwój instytucji (**patrz: tekst 1, s. 30**).

Musieli zdecydować, czy ich twórczość powinna włączyć się w międzynarodowy obieg sztuki modernistycznej i postępowe kierunki europejskiej awangardy, czy też ich celem jest stworzenie oryginalnego polskiego stylu bazującego na lokalnej tradycji. Propozycje w tym zakresie były różnorodne. Sztuka polska doby dwudziestolecia międzywojennego stanowi więc „tygiel skrajnych postaw i rozmaitych tendencji”, a jej generalny rys charakteryzuje „skłonność do indywidualizmu, autoekspresji i autoironii, często wyrażająca się ponad przynależnością do mód, stylów, kręgów i okresu”¹. Właśnie dlatego dzieła polskich artystów działających w okresie II RP niekiedy trudno jednoznacznie powiązać z awangardowymi kierunkami, którymi się inspirowali – ich działania były naznaczone osobistymi poszukiwaniami i swobodą własnej ekspresji.

1 *Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*, red. Dorota Folga-Januszewska, Olsztyn 2008, s. 8.



2. Roman Kramsztyk, „Legenda o koronie” (1916 r.), Muzeum Narodowe w Warszawie

Roman Kramsztyk, malarz tworzący w Warszawie i Paryżu, stworzył ten wielkoformatowy obraz na ogłoszony w 1916 r. konkurs artystyczny pt. „Polska”, organizowany przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. W centrum obrazu, na pierwszym planie, znajduje się alegoryczna postać młodzieńca w królewskiej koronie, któremu biały orzeł pomaga zerwać pęta łańcucha, dając wyraz zbiorowej nadziei na odzyskanie niepodległości. W tle, w wyidealizowanym pejzażu, artysta opowiada historię polskiej państwowości, umieszczając sceny: przekazania przez anioła korony Piastowi Kołodziejowi (po lewej), zaślubin Jadwigi Andegaweńskiej i Władysława Jagiełły (nad rzeką) oraz abdykacji Stanisława Augusta Poniatowskiego (przy schodach). W lewej części, na horyzoncie majaczy Giewont, który, zgodnie z legendą, utożsamiany jest ze śpiącym rycerzem mającym zbudzić się, kiedy ojczyzna znajdzie się w niebezpieczeństwie.

Wielu twórców międzywojnia zaczynało karierę na przełomie XIX i XX wieku, będąc niejednokrotnie wychowankami najważniejszych pedagogów i artystów okresu Młodej Polski² i symbolizmu³: Jacka Malczewskiego⁴, Józefa Mehoffera⁵ czy Stanisława Wyspiańskiego⁶. **Sztuka II Rzeczypospolitej odziedziczyła po kulturze XIX stulecia zainteresowanie**

2 Młoda Polska – polska odmiana modernizmu analogiczna do rozwijających się równolegle prądów: Młodej Belgii, Młodych Niemiec czy Nowej Skandynawii. Uznaje się, że Młoda Polska rozwijała się w latach 1890-1918.

3 Symbolizm – nowoczesny kierunek literacko-artystyczny rozwijający się od lat 80. XIX wieku. Symboliści uważali, że rzeczywistość zawiera w sobie pierwiastek niematerialny – idealistyczny i duchowy, a zadaniem artysty jest wyrażenie go poprzez symbole.

4 Jacek Malczewski (1854-1929) – malarz, wybitny przedstawiciel Młodej Polski i symbolizmu. Wykładowca i rektor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

5 Józef Mehoffer (1869-1946) – malarz, projektant witraży i polichromii ściennych, jeden z najważniejszych przedstawicieli sztuki Młodej Polski. Wykładowca i rektor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

6 Stanisław Wyspiański (1869-1907) – dramaturg i poeta, twórca teatralny, malarz i rysownik. Jeden z najważniejszych twórców polskiego modernizmu, jego najważniejszym dziełem jest dramat „Wesele” (wyd. 1901), za sprawą którego uznawany jest za kolejnego narodowego wieszcza.

neoromantyczną tematyką: metafizyką (światem niematerialnych idei), dramatycznością polskiej historii, patriotycznym posłannictwem sztuki, mesjanizmem, kultem dla poezji romantycznej, w szczególności twórczości Juliusza Słowackiego – ogólnie pojmowanymi mitami narodowymi (patrz: ilustracja 2, s. 4).

Awangarda

W II Rzeczypospolitej powstawały, działały ze zmiennymi sukcesami i upadały liczne grupy artystyczne, które jako swój najważniejszy cel twórczy stawiały poszukiwanie nowych form wyrazu. Fermentowi wojennemu, niepodległościowemu i państwowotwórczemu jeszcze przed 1918 rokiem towarzyszyły pierwsze ważne wystąpienia polskich twórców awangardowych. 4 listopada 1917 r. w krakowskim Pałacu Sztuki otwarto wystawę Ekspresjonistów Polskich⁷ (później



3. Tytus Czyżewski, „Kompozycja form. Obraz wielopłaszczyznowy” (1918 r.), zaginiony, reprodukowany, w: Leon Chwistek, „Tytus Czyżewski a kryzys formizmu”, Kraków 1922, s. 29

„Obrazy wielopłaszczyznowe” Tytusa Czyżewskiego stanowią najbardziej radykalne eksperymenty w sztuce polskiej doby odzyskania niepodległości. Artysta tworzył nieregularne „skrzynki”, które wypełniał przestrzennymi malowanymi formami. Osiągał nastrój groteski i podważał sens istnienia klasycznego, dwuwymiarowego sztalugowego obrazu. Przy tym wchodził w kreatywny dialog z formą ludowej, podhalańskiej kapliczki.

7 Ekspresjoniści Polscy – ugrupowanie artystyczne istniejące w latach 1917-22. Od 1919 roku twórcy ci zmienili nazwę grupy i nazwali się formistami.



4. Stanisław Kubicki, „Wieża Babel II (wersja a)” (1917 r.), Muzeum Narodowe w Warszawie

Grafika została opublikowana na plakatach i wystawy grupy „Bunt”, która odbyła się w Poznaniu w 1918 r. Stanisław Kubicki odwołał się do biblijnej historii wieży Babel, porównując ją do chaosu czasów końca I wojny światowej. Praca stanowi symboliczne wołanie o odnowę życia. Kubicki posłużył się silnie uproszczoną, „dziką” formą, podważając kanony tradycyjnej sztuki akademickiej.

określających się mianem formistów). Ta data uchodzi za symboliczne narodziny awangardy na ziemiach polskich.

Formiści byli pierwszą w pełni nowoczesną grupą artystyczną odradzającą się Polski. Wybierając nazwę polskich ekspresjonistów, twórcy ci chcieli wpisać się w kontekst międzynarodowych kierunków awangardowych: niemieckiego ekspresjonizmu⁸, włoskiego futuryzmu⁹ czy francuskiego kubizmu¹⁰. Ich dążeniem było przy tym stworzenie nowoczesnego stylu narodowego. Obok swoich nowoczesnych dzieł na pierwszej wystawie grupy zaprezentowali również 28 ludowych malowideł na szkle oraz jarmarczne

8 Ekspresjonizm – kierunek awangardowy rozwijający się na początku XX wieku. Ekspresjoniści posługiwali się deformacją i kontrastem, aby z dzieła sztuki uczynić „ekran” swoich emocji.

9 Futuryzm – awangardowy kierunek w sztuce, w szczególności w literaturze, za którego początek uważa się ogłoszenie przez Filippo Marinettiego Manifestu Futuryzmu w 1909 r. Futuryści inspirowali się przemianami technologicznymi i kierowali swoje spojrzenie ku przyszłości, odrzucając tradycje.

10 Kubizm – kierunek zainicjowany we Francji około 1907 r. przez Pabla Picassa i Georges Braque’a. Kułbiści zrezygnowali z klasycznej, renesansowej perspektywy. Posługiwali się językiem geometrii, chcąc podważyć dotychczasowy sposób postrzegania natury i wskazać na wielość wymiarów istnienia przedmiotu w przestrzeni.

kolorowane staloryty (ryciny na stalowych płytach), legitymizując nowatorskie poszukiwania artystyczne twórczością ludową. Ich wizja sztuki nie była jednorodna. **Twórcy ci uważali, że muszą odejść od realistycznego naśladowania rzeczywistości, aby tworzyć dzieła oparte na zasadach plastycznej konstrukcji. Ich zdaniem artysta powinien tworzyć nowe formy – poprzez linię i barwę w malarstwie oraz przestrzenną bryłę w rzeźbie wyrażać wewnętrzne treści, takie jak wrażenia, emocje czy myśli (patrz: tekst 2, s. 30). Ich kompozycje charakteryzowała rytmiczność i barwność wywiedziona właśnie ze sztuki ludowej (patrz: ilustracja 3, s. 5).**

Również w 1917 r. w Poznaniu zaczęło się ukazywać czasopismo „Zdrój”, którego twórcy założyli grupę artystyczną „Bunt”¹¹. Bezpośrednio związani z kręgiem kultury niemieckiej graficy i literaci podkreślali tragiczny wymiar ludzkiej egzystencji oraz wierzyli w rewolucyjny wymiar sztuki. Tworzyli przede wszystkim drzeworyty i linoryty¹², w których radykalnie odrzucali iluzję trójwymiarowej przestrzeni oraz dokonywali gwałtownej deformacji przedmiotów, uzyskując silną ekspresję swoich kompozycji (**patrz: ilustracja 4, s. 6**).

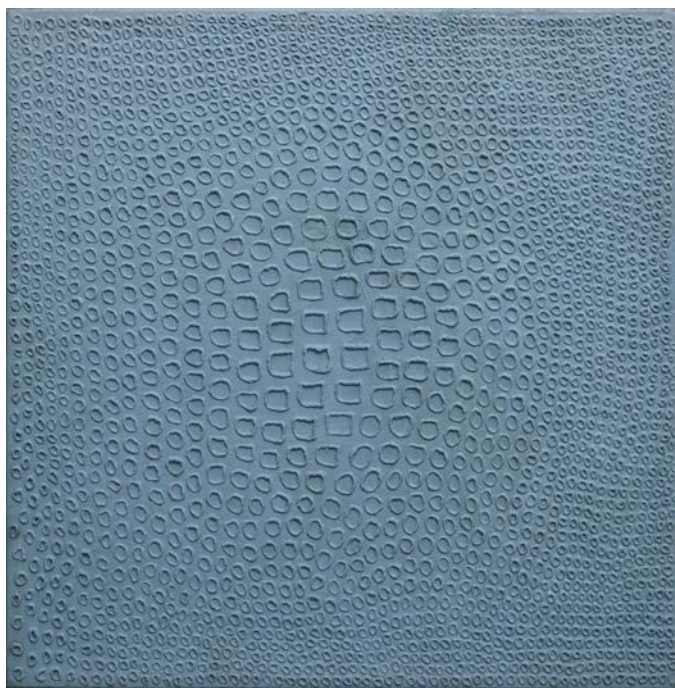
Obok sceny artystycznej Berlina, z której inspirację czerpali członkowie „Buntu”, wyjątkowo istotnym ośrodkiem dla twórców awangardowych była bolszewicka, a następnie sowiecka Rosja. W czasach gwałtownego przełomu społeczno-politycznego, przed i po rewolucji październikowej, konstruktywiści¹³ tworzyli oszczędne, geometryczne kompozycje abstrakcyjne mające stanowić odwzorowanie nowego ładu społecznego. 20 maja 1923 r. otwarto w Wilnie Wystawę Nowej Sztuki zorganizowaną przez Władysława Strzemińskiego. Twórcy wileńscy i warszawscy zaprezentowali na niej obrazy jednoznacznie stworzone pod wpływem dokonań międzynarodowej awangardy. Strzemiński stwierdzał: „jedynie na podstawie wszystkich zdobyczy formalnych sztuki obcej da się wyprowadzić i stworzyć sztukę nowoczesną”¹⁴. **Dotychczas nurtujące polskich przedstawicieli awangardy (m. in. Ekspresjonistów Polskich) zagadnienie formy zostało zastąpione przez pojęcie kompozycji. Istotą geometrycznych abstrakcji konstruktywistów było wzajemne oddziaływanie płaskich plam barwnych na powierzchni podobrazia i istniejące pomiędzy nimi stosunki optyczne i liczbowe.**

11 Grupa „Bunt” funkcjonowała w latach 1917-22, a jej twórcy weszli w kontakt ze środowiskiem Ekspresjonistów Polskich.

12 Drzeworyt i linoryt – techniki druku wypukłego, w których jako matrycy używa się drewna (drzeworyt) i linoleum (linoryt). Na matrycy wycina się metalowymi narzędziami tło, dzięki czemu powstaje wypukły rysunek następnie odbijany w farbie drukarskiej na papierze.

13 Konstruktywizm – awangardowy kierunek artystyczny powstały w drugiej dekadzie XX wieku w Rosji, który zakładał racjonalność i celowość konstrukcji dzieła plastycznego.

14 Władysław Strzemiński, *Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie*, „Zwrotnica”, nr 6 (1923 r.), s. 193.



5. Władysław Strzemiński, „Kompozycja unistyczna 14” (1934 r.), Ewa Sapka Pawliczak & Muzeum Sztuki w Łodzi

Władysław Strzemiński stworzył abstrakcyjny cykl „Kompozycji unistycznych” w latach 1923-34. Dążył do pozbawienia obrazu jakichkolwiek napięć optycznych i stworzenia zupełnej jednolitości kompozycji. Artysta miał używać jedynie „danych przyrodzonych” malarstwa, a więc posługiwać się płaszczyzną podobrazia (kartki czy płótna) ograniczoną czworobokiem ram. W jego teorii obraz miał się odwoływać jedynie do samego siebie, nie przypominać jakichkolwiek realnych przedmiotów, być niczym odrębny organizm.

Od 1924 r. w Polsce zaczęły powstawać ugrupowania konstruktywistycznej awangardy, z których najważniejszym była grupa „a.r.”¹⁵. **Jej głównymi przedstawicielami oraz ważnymi organizatorami życia artystycznego byli Katarzyna Kobro oraz Władysław Strzemiński, który stworzył najbardziej oryginalną awangardową teorię na polu sztuki polskiej, tj. teorię unizmu¹⁶. Głównym postulatem Strzemińskiego była pełna autonomia dzieła sztuki oraz jego niezależnienie od naśladowania natury (patrz: ilustracja 5, s. 8).**

Choć można odnieść wrażenie, że Strzemiński pragnął aktywności artystycznej oderwanej od problemów odrodzonej II RP, kwestia ta nie jest

15 „a.r.” („artyści rewolucyjni”, „awangarda rzeczywiści”) – grupa działająca w latach 1929-1936 w Warszawie i Łodzi. Skupiała malarzy i rzeźbiarzy – Katarzynę Kobro, Władysława Strzemińskiego i Henryk Stażewskiego oraz poetów – Jana Brzękowskiego i Juliana Przybosa.

16 Unizm – teoria stworzona przez Władysława Strzemińskiego – przedstawiona i wyjaśniona w publikacji „Unizm w malarstwie” (1928 r.) oraz w książce napisanej razem z Katarzyną Kobro „Kompozycja przestrzeni – obliczanie rytmu czasoprzestrzennego” (1931 r.).



6. Dokumentacja wystawy Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” (1931 r.), Muzeum Sztuki w Łodzi

Kolekcja „a.r.”, która stanowi jedną z pierwszych publicznie udostępnionych kolekcji sztuki nowoczesnej na świecie, powstała bez pomocy państwa. Posiadała i nadal posiada znaczącą wartość finansową, a kompletowana była dzięki darom od zaprzyjaźnionych twórców. Kolekcja do dziś przechowywana jest w Muzeum Sztuki w Łodzi. Na historycznej fotografii widoczne są dzieła artystów międzynarodowej awangardy, np. Theo van Doesburga, Enrico Prampoliniego czy Hansa Arpa.

aż tak jednoznaczna. Twórczość awangardowa posiadała bowiem charakter konstruktorski i modernizacyjny (**patrz: tekst 3, s. 31**). Wielu uprawiających ją twórców, mimo międzynarodowej orientacji artystycznej, angażowało się w projekt odbudowy państwa. Również Strzemiński w trakcie swojej kariery pracował w sferze publicznej: był nauczycielem w licznych szkołach średnich, stworzył niezrealizowany projekt dworca w Gdyni czy zaprojektował Pomnik Orła Białego dla Kuluszek.

Chcąc podnosić poziom świadomości artystycznej rodaków, stworzył, z pozostałymi członkami grupy „a.r.”, Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej, która została udostępniona w łódzkim Muzeum im. Bartoszewiczów (obecnie stanowi trzon Muzeum Sztuki w Łodzi) (**patrz: ilustracja 6, s. 9**). Dziś twórczość polskiej awangardy konstruktywistycznej uznawana jest za wielkie osiągnięcie, jednak w okresie II RP było to zjawisko znane nie-licznym i nieistniejące w powszechnym odbiorze i mecenacie państwa.



7. Władysław Skoczylas, „Pochód zbójników”, drzeworyt z „Teki zbójnickiej” (1920 r.), Muzeum Narodowe w Warszawie

Od II połowy XIX wieku Podhale było postrzegane jako kolebka polskości. Władysław Skoczylas, odwołując się do sztuki podhalańskiej i obyczaju góralskiego, stworzył dekoracyjny, narodowy styl w grafice. Artysta spopularyzował drzeworyt w sztuce II Rzeczypospolitej poprzez kierowany przez siebie Wydział Grafiki w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych.

Sztuka narodowa?

Liczni twórcy dwudziestolecia dążyli do stworzenia stylu narodowego wyrażającego się przede wszystkim w nowoczesnych formach dekoracyjnych. W Warszawie powstało Stowarzyszenie Artystów Plastyków „Rytm”¹⁷, którego szeregi zasili malarze, graficy i rzeźbiarze. Członkowie „Rytmu” nie mieli jednolitego programu, lecz ich aktywność twórcza zakładała istnienie kanonu piękna opartego o ścisłe rygory formalne. Do przedstawicieli tego nurtu zalicza się między innymi drzeworytnika Władysława Skoczylasa (**patrz: ilustracja 7, s. 10**) i malarzkę Zofię Stryjeńską, zafascynowanych ludową sztuką podhalańską, jak również artystów wyznających ideał ponadczasowego,

17 Stowarzyszenie Artystów Plastyków „Rytm” – funkcjonowało w Warszawie w latach 1922–1932, jego członkowie uprawiali malarstwo, grafikę, rzeźbę, tkaninę artystyczną i projektowanie wnętrz.



8. Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu, Paryż (1925 r.). Pawilon Polski projektu Józefa Czajkowskiego – widok ogólny od strony wejścia do atrium, studio Photo REP, Muzeum Narodowe w Warszawie

renesansowego piękna, jak rzeźbiarz Henryk Kuna czy malarz Ludomir Sleńdziński.

Najważniejszą manifestacją artystów „Rytmu” była wystawa w Pawilonie Polskim na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r. (patrz: ilustracja 8, s. 11). Ekspozycja ta przyczyniła się do rozpropagowania hasła *art déco*¹⁸ oraz zbudowała wysoką pozycję Polski na międzynarodowej scenie artystycznej. Twórcy Pawilonu Polskiego liczyli na sukces propagandowy ekspozycji i mimo znikomej pomocy ze strony państwa architektura oraz wyposażenie pawilonu zostały nagrodzone aż 205 nagrodami, w tym aż 35 Grand Prix. W ostatecznej klasyfikacji Polska zajęła pierwsze miejsce pośród 22 państw europejskich.

Niektóre z prac wystawionych w pawilonie odpowiadały modnemu wówczas w Europie stylowi odwołującemu się do estetyki antycznej i renesansowej (patrz: ilustracja 9, s. 12). Jednak większość z nich – obiekty malarstwa,

¹⁸ Art déco (fr.) – styl w przemysłowej sztuce dekoracyjnej popularny w Europie i Stanach Zjednoczonych w latach 20. i 30. XX wieku. Jego twórcy preferowali dekoracyjne, geometryczne i oszczędne formy.



9. Henryk Kuna, „Rythm” (1921-1925 r.). Rzeźba w atrium Pawilonu Polskiego, Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu, Paryż (1925 r.), studio Photo REP, Muzeum Narodowe w Warszawie

Na początku XX stulecia pojęcie rytmu było często używane do określenia pierwotnej, psychicznej zasady organizującej życie. Henryk Kuna stworzył rzeźbę przedstawiającą antyczną tancerkę, która w tanecznym poruszeniu zdaje się wsłuchiwać w głos natury. Nagie ciało zostało obdarzone harmonijnymi, pełnymi formami, którym artysta nadał subtelny, dekoracyjny charakter. Rzeźba „Rythm”, podejmując klasyczny dla sztuki europejskiej temat – akt kobiecy, współformuje ideał nowoczesnego piękna w sztuce.

rzemiosła artystycznego, tkaniny artystycznej czy meble kojarzyły się z silnie uproszczonym stylem ludowego drzeworytu, rzemiosła i rzeźby podhalańskiej. Styl dzieł eksponowanych w Pawilonie Polskim stał się wizytówką II RP, a one same – towarem eksportowym. Ogromny sukces Pawilonu Polskiego utrwalił przekonanie o konieczności kultywowania sztuki narodowej jako opartej na wzorach ludowych. Wielu artystów „Rytmu” – triumfatorów z Paryża – osiągnęło potem sukces w kraju, a ich sztuka stała się „sztuką oficjalną” II Rzeczypospolitej.

Na paryskiej wystawie z najgorętszym przyjęciem spotkały się dzieła Zofii Stryjeńskiej. Artystka przygotowała do Pawilonu cykl 6 dekoracyjnych obrazów (*panneaux*)¹⁹ pod tytułem „Pory roku”, obrazując na każdym z paneli dwa kolejne miesiące i związane z nimi obrzędy. Widzów polskich i zagranicznych porywała żywiołowa ekspresja i feeria barw jej prac, a sama artystka cieszyła się w epoce przydomkiem „księżniczki malarstwa polskiego”²⁰. Stryjeńska już we wcześniejszym okresie stworzyła prace oparte o romantyczną wizję słowiańszczyzny (cykl „Bożki słowiańskie” do wnętrza Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie). W przypadku paryskich *panneaux* propagowała

19 Panneau (franc. l.mn. *panneaux*) – malowidło lub relief rzeźbiarski wypełniający niszę architektoniczną.

20 Zofia Stryjeńska w Warszawie. U księżniczki malarstwa polskiego. Wywiad specjalny dla „Wiadomości Literackich”, „Wiadomości Literackie”, R. 1, nr 7 (1924 r.), Małopolska Biblioteka Cyfrowa, s. 1.



10. Zofia Stryjeńska, „Pory roku. Styczeń-luty (Korowód II - z końmi)” (1925 r.), Muzeum Narodowe w Warszawie

Zofia Stryjeńska czerpała z różnorodnych tradycji sztuki ludowej, choć jej prace kojarzone są obiegowo z kulturą podhalańską. Artystka już we wczesnym okresie twórczości fascynowała się witalną wizją archaicznej słowiańszczyzny. Jej wyobrażenia ludowych obrzędów wtopionych w rytm natury są barwne, żywe i ekspresyjne. Malarka zrezygnowała z iluzji przestrzeni, tworząc dekoracyjną, kolorową i rytmiczną mozaikę geometrycznych form.

wizję radosnej, sielskiej Polski, której folklor pochodzi od pogańskich Słowian i przejawia się w obrzędach agrarnych i rytualnym tańcu w korowodzie (**patrz: ilustracje 10 i 11, s. 13, 14**). Prace Stryjeńskiej ugruntowały wizję polskiej sztuki narodowej, która wielkość może osiągnąć przez odwołanie się do sztuki ludowej oraz staropolskiego obyczaju (**patrz: tekst 4, s. 32**). Dzieła malarki były reprodukowane m.in. na pocztówkach, porcelanie czy pudełkach zapalek, dzięki czemu wkroczyły do życia codziennego II RP i zyskały ogromną popularność.

W okresie międzywojennym hasło sztuki narodowej zawierało w sobie przekonanie o istnieniu rdzennie polskiej tradycji, którą można wykorzystać do stworzenia nowoczesnego stylu sztuki II RP. W nurcie tym chętnie powoływano się na wzorce kultury prasłowiańskiej (przykład Stryjeńskiej) czy sztuki ludowej (**patrz: tekst 8, s. 38**).

Sztuka oficjalna i tworzące ją instytucje

Sukces wystawy paryskiej nie przełożył się na realne działania państwa w zakresie mecenatu artystycznego. Twórcy w II Rzeczypospolitej znajdowali się najczęściej w złej sytuacji finansowej, a dobrze zarabkowali tylko ci, którzy cieszyli się popularnością wśród politycznych i wojskowych elit, jak np. Zofia Stryjeńska lub Wojciech Kossak (**patrz: ilustracja 12, s. 15**).



11. Rotunda Pawilonu Polskiego z widocznymi *panneaux* Zofii Stryjeńskiej, fot. Henri Manuel, w: „Międzynarodowa Wystawa w Paryżu R.P. MCMXXV. Sztuki Dekoracyjne. Dział Polski”. Album fotografii dedykowany Jerzemu Warchałowskiemu, Generalnemu Komisarzowi Działu Polskiego, na pamiątkę wspólnej pracy przez zespół polskich twórców wystawy, Paryż (1925 r.), Muzeum Narodowe w Warszawie

Od razu po odzyskaniu niepodległości powołane zostało Ministerstwo Sztuki i Kultury (MSiK), a formowaniu się życia artystycznego towarzyszył ferment (**patrz: tekst 1, s. 30**). Jednak wskutek złego zarządzania tą instytucją w 1921 r. MSiK połączyło się z Ministerstwem Wyznań i Oświecenia Publicznego (MWiOP), zaś w 1922 roku jego rola spadła do rangi departamentu w MWiOP. Nikła ranga Departamentu Sztuki i Kultury została jeszcze raz przypieczętowana, kiedy w 1930 r. obniżono jego status do stopnia wydziału. **W związku z trudną sytuacją gospodarczą II RP (porównaj zeszyt: Z., A. Zakrzewscy, „Kryzys i modernizacja. Jaka gospodarka w Niepodległej?”) dofinansowanie rozwoju artystów nie było priorytetem rządzących. Dlatego, mimo państwotwórczego potencjału sztuki, państwo nie objęło twórców kompleksowym mecenatem (patrz: tekst 5, s. 33).**

Najważniejsze zamówienia oficjalne, zawsze doraźne, pochodziły z Ministerstwa Spraw Zagranicznych, czasem również z Ministerstwa Spraw Wojskowych oraz Ministerstwa Turystyki. Instytucje rządowe, przede wszystkim MSZ, w polskiej sztuce nowoczesnej widziały możliwość oddziaływania propagandowego. Od 1926 r., kiedy Jerzy Warchałowski, komisarz Pawilonu Polskiego 1925, objął referat propagandy kulturalnej w Wydziale Prasowym MSZ, artyści byli angażowani do tworzenia wyposażenia i dekoracji polskich placówek dyplomatycznych. W 1934 r. rozpoczęto budowę dwóch bliźniaczych polskich transatlantyków: M/S „Piłsudski” oraz M/S „Batory”. Ich wystrój



12. Wojciech Kossak, „Piłsudski na kasztance” (1928 r.), Muzeum Narodowe w Warszawie

Wojciech Kossak od początku kariery – lat 80. XIX wieku – był twórcą licznych obrazów o tematyce batalistycznej. Jako żołnierz armii austro-węgierskiej, a potem armii niepodległej Polski cieszył się popularnością wśród elity wojskowej II RP. Ten krakowski malarz utrzymywał prestiżową pracownię w warszawskim hotelu Bristol, gdzie przyjmował wizyty oficjeli. Otrzymywał intratne zlecenia na duże malowidła do gmachów publicznych, mniejsze kompozycje batalistyczne do zbiorów prywatnych oraz oficjalne portrety, w tym marszałka Józefa Piłsudskiego, które stały się wizerunkami publicznymi poprzez liczne reprodukcje i kartki pocztowe wydawane w okresie dwudziestolecia.

architektoniczny, dekoracja rzeźbiarska i malarska oraz sprzęty zostały wykonane przez polskich artystów nowoczesnych, a „statki miały stać się pływającymi salonami – ambasadami kultury polskiej”²¹.

W 1926 r. na fali Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu oraz w kontekście przewrotu majowego pod skrzydłami MSZ powstało Towarzystwo Szerzenia Sztuki wśród Obcych kierowane przez Mieczysława Tretera. Zadaniem tej instytucji było przygotowywanie pokazów sztuki polskiej zagranicą. Wśród licznych sukcesów towarzystwa na tym polu wspomnieć należy wystawy sztuki polskiej w Moskwie w 1933 r. oraz w III Rzeszy w 1935 r. **Polska sztuka przez jej mocodawców była więc używana instrumentalnie – jako narzędzie polityki zagranicznej, które kierowane było w obszary wymagające w latach 30. istotnych działań dyplomatycznych.**

Oprócz mecenatu rządowego w II Rzeczypospolitej istniały stowarzyszenia zajmujące się propagowaniem i wystawianiem sztuki. Instytucje takie jak warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych oraz krakowskie i lwowskie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych miały jeszcze XIX-wieczny rodowód i przejawiały zamiłowanie do sztuki tradycyjnej. Z powodzeniem od 1922 r. funkcjonowały Państwowe Zbiory Sztuki, które zajmowały się

21 Jola Gola, *Polskie transatlantyki – pływające salony sztuki*, w: *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-44*, katalog wystawy (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki), Warszawa 2012, s. 341.



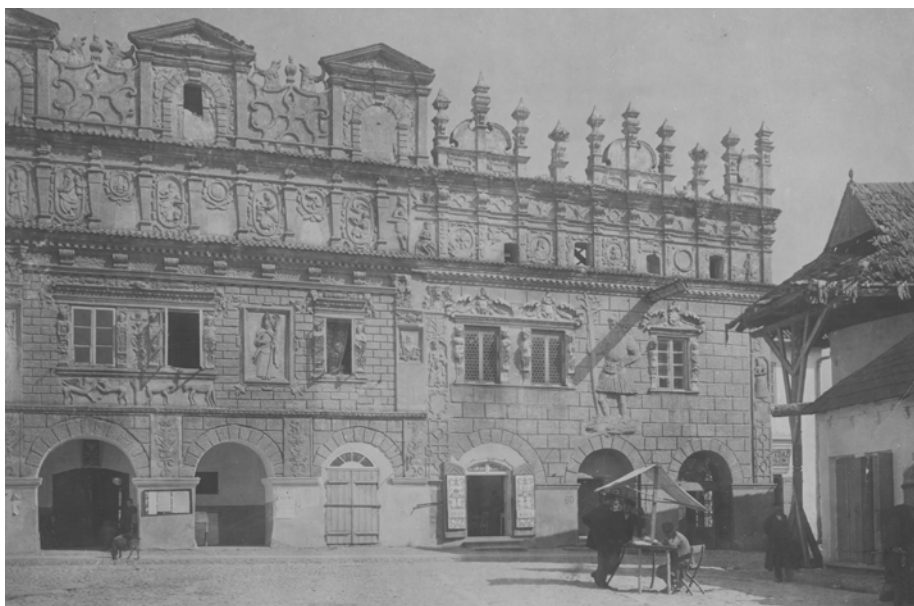
13. Wystawa „Sport w sztuce” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie (kwiecień 1936 r.), Narodowe Archiwum Cyfrowe

Na zdjęciu widoczne jest, składające się z głównie krytyków i artystów, jury kwalifikujące dzieła na konkurs sztuki organizowany we współpracy z Polskim Komitetem Olimpijskim przy okazji letnich igrzysk olimpijskich w Berlinie w 1936 r. Olimpijskie Konkursy Sztuki i Literatury odbywały się w latach 1912-48. Na artystycznych konkursach olimpijskich w okresie dwudziestolecia Polacy zdobyli 7 medali. Na pokonkursowej wystawie „Sport w sztuce” w gmachu IPS widzimy rzeźby Franciszka Masiaka „Pływak” oraz „Łyżwiarka” oraz *panneaux* Felicjana Szczęsnego Kowarskiego z cyklu „Łucznictwo”.

opieką nad polskimi kolekcjami historycznymi oraz gromadziły dzieła sztuki współczesnej. Działalność popularyzatorską z zakresu sztuki nowoczesnej prowadził Polski Klub Artystyczny w warszawskim hotelu Polonia. Funkcję opieki nad sztuką nowoczesną przejął warszawski Instytut Propagandy Sztuki, utworzony w 1930 r., a od 1931 r. funkcjonujący w nowoczesnym budynku projektu Karola Stryjeńskiego. IPS organizował konkursy (**patrz: ilustracja 13, s. 16**), wystawy sztuki polskiej i zagranicznej, a także prowadził działalność naukowo-popularyzatorską.

Pomimo niewielkich środków przeznaczanych na rozwój sztuki w okresie II RP była ona się istotnym narzędziem w rękach państwa. Budowany od 1936 r. Centralny Okręg Przemysłowy²² został wykorzystany jako wizytówka sukcesu gospodarczego II Rzeczypospolitej. Dziennikarze, literaci, a także

²² Centralny Okręg Przemysłowy (COP) – okręg przemysłu ciężkiego w południowej Polsce stworzony w latach 1936–1939. Stanowił jedną z największych inwestycji gospodarczych II Rzeczypospolitej.



14. Kamienica pod św. Mikołajem i św. Krzysztofem, Kazimierz Dolny, fot. Jan Bułhak (1934 r.), Narodowe Archiwum Cyfrowe

Jan Bułhak uważany jest za ojca polskiej fotografii. Posługiwał się techniką piktorializmu, tj. każdą autorską odbitkę z negatywu sam poprawiał różnymi technikami fotograficznymi i plastycznymi, chcąc nadać jej wyraz raczej malarskiego obrazu niż reportażowej fotografii. Bułhak w okresie dwudziestolecia sporządził ogromną dokumentację fotograficzną krajobrazu Rzeczypospolitej. Jego prace eksponowane na oficjalnych wystawach służyły propagandzie państwa. W II RP popularność fotografii zwiększało czasopismo „Nowości fotograficzne”.

artyści plastycy włączyli się w tę pozytywną narrację. Rafał Malczewski zaprezentował w 1938 r. cykl „Centralny Okręg Przemysłowy – reportaż malarski 1938”, składający się z ponad 40 obrazów, rejestrujący dynamikę powstawania najważniejszych inwestycji COPu. Cześć obrazów z cyklu miała zostać zakupiona przez Ministerstwo Przemysłu i Handlu i być eksponowana w holu Dworca Głównego w Warszawie. Państwo zaczęło też wykorzystywać nowe techniki w swojej wizualnej propagandzie. Dużą popularnością cieszył się nurt „fotografii ojczystej” (**patrz: ilustracja 14, s. 17**) oraz innowacyjne formy projektowania graficznego.

Młode państwo od początku lat 20. wznosiło gmachy swojej władzy, które wymagały dekoracji oraz programu ikonograficznego wyrażającego ambicje II Rzeczypospolitej. Zatrudniani, przede wszystkim przez poszczególne Ministerstwa, artyści tworzyli wielkoformatowe malowidła (**patrz: ilustracja 15, s. 18**) bądź dekoracje rzeźbiarskie.



15. Ludomir Sleńdziński, „Przysięga rządu na konstytucję”, projekt dekoracji sali posiedzeń sejmu (1929 r.), Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku

Ludomir Sleńdziński był najważniejszą postacią międzywojennej sceny artystycznej Wilna: prezesem Wileńskiego Towarzystwa Arystów Plastyków i profesorem malarstwa monumentalnego na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Sleńdziński w swojej sztuce odwoływał się do dokonań twórców włoskiego renesansu.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego odbyły się również konkursy na monumentalne pomniki upamiętniające artystów, wodzów i żołnierzy. Jednak mało które polskie miasto otrzymało tego rodzaju monumenty, mimo ich potencjalnie znaczącej roli dla ugruntowania tożsamości młodego państwa.

Bodaj najdłuższa i najbardziej zawiła jest historia pomnika Adama Mickiewicza dla Wilna. Pomnik narodowego wieszczka, związanego właśnie z obecną stolicą Litwy, autora narodowego dramatu – „Dziadów” – miał stać się wizytówką miasta. W 1924 r. na należącym do wojska terenie w mieście odsłonięto drewnianą makietę projektu formisty Zbigniewa Pronaszki. Na uroczystości obecny był sam Józef Piłsudski (patrz: ilustracja 16, s. 19). Wskutek krytyki projektu wyrażonej w publicznej dyskusji (patrz: tekst 6.1, s. 35) ukonstytuował się nowy, poszerzony Komitet Budowy Pomnika²³. Zwrócono się do rodaków o dobrowolne składki na postawienie nowej rzeźby, tym razem na Placu Ratuszowym, a konkurs oficjalnie ogłoszono w 1925 r. **Z 67 nadesłanych projektów za najlepszy jury konkursowe zgodnie uznało rzeźbę Stanisława Szukalskiego (patrz: ilustracja 17, s. 20). Zdania opinii publicznej na temat rzeźby**

23 Pierwszy Komitet Budowy Pomnika Mickiewicza powołano w 1921 roku. W jego skład weszli reprezentanci lokalnej polityki i przedstawiciele inteligencji, np. prezydent Wilna Witold Antoni Bańkowski oraz malarz – profesor Ferdynand Ruszczyk. Na czele komitetu stanął generał Lucjan Żeligowski (przywódca tzw. buntu Żeligowskiego, dzięki któremu utworzono Litwę Środkową (1920–22)). Drugi komitet, złożony jedynie z wojskowych, promował projekt Pronaszki (głównym patronem inicjatywy był generał Leon Berebecki). Kolejny, poszerzony i „cywilny” komitet, złożony z władz wojskowych, cywilnych i przedstawicieli artystów i architektów, doprowadził do otwarcia formalnego konkursu, w ramach którego wyłoniono projekt Szukalskiego.



16. Uroczystość odsłonięcia pomnika Adama Mickiewicza przy ulicy św. Anny w Wilnie. Widoczny Józef Piłsudski po złożeniu wieńca, autor zdjęcia nieznan (1924 r.), Narodowe Archiwum Cyfrowe

Drewniany model pomnika autorstwa Zbigniewa Pronaszki, odsłonięty w 1924 r., przetrwał w Wilnie do 1938 roku. Ustawiony nad rzeką Wilią został zaakceptowany przez decydentów wojskowych. Swoją odważną, formistyczną estetyką budził niechęć części mieszkańców. O rzeźbie pisano: „strasząca latami wilnian swym ogromem i brzydotą”.

były jednak podzielone (patrz: teksty 6.3, 6.4, s. 35, 36). W związku z ożywioną debatą członkowie komitetu nie podjęli żadnych działań zmierzających do realizacji projektu. Aż do 1930 roku dyskusja wokół pomnika była martwa, po czym rozpisano kolejny, zamknięty konkurs, do którego zaproszono sześciu cenionych polskich rzeźbiarzy i architektów. W 1931 r. Komitet i komisja konkursowa, złożone tym razem z artystów, m.in. Ruszczyca, Sleńdzińskiego czy Adolfa Szyszko-Bohusza, wybrały projekt Henryka Kuny (**patrz: ilustracja 18, s. 21**), który podobnie jak propozycje Pronaszki i Szukalskiego nie doczekał się realizacji. Powodem była kolejna szeroka dyskusja prasowa, która rozpętała się wokół ankiety wystosowanej przez czasopismo „Słowo”. Choć opinie ankietowanych były niejednoznaczne, pomnik spotkał się raczej z dezaprobatą wilnian, niekiedy podbudowaną antysemityzmem w stosunku do rzeźbiarza o żydowskich korzeniach (**patrz: tekst 6.6, s. 36**).

Problemem, z którym musiały się mierzyć wszystkie trzy projekty, było zderzenie mickiewiczowskiej romantycznej tradycji ze stylami zaproponowanymi przez rzeźbiarzy: raz to z formizmem Pronaszki, raz to z egzotyczną stylistyką Szukalskiego, raz to z chłodnym klasycyzmem Kuny. Próba „zamknięcia” narodowego wieszczą, w konkretną, często nowoczesną,



17. Projekt konkursowy autorstwa artysty rzeźbiarza Stanisława Szukalskiego, który zdobył I nagrodę, fot. Jan Bułhak (1926 r.), Narodowe Archiwum Cyfrowe

W swojej twórczości Stanisław Szukalski podejmował przede wszystkim temat zmagania się człowieka z przeciwstawiającymi mu się siłami. W projekcie pomnika Mickiewicza dla Wilna artysta przedstawił wieszczka jako atletycznie zbudowanego nagiego mężczyznę na cokole, który przypomina aztecką piramidę schodkową. Towarzyszy mu orzeł – symbol polskiej państwowości – którego Mickiewicz karmi krwią z własnego serca. Poniżej, między nogą poety a łukiem tęczy rozpościera się tkana przez dwa pająki sieć, która symbolizuje pragnienie odzyskania niepodległości. Szukalski, który wykształcił się i mieszkał w Stanach Zjednoczonych, włączał w swoje dzieła ornamentykę zapożyczoną ze sztuki prekolumbijskiej, w przypadku rzeźby Mickiewicza widoczną w partii fantazyjnej formy nad głową poety i stylizowanego na aztecką piramidę cokołu.

niezrozumiałą dla części mieszkańców formę za każdym razem powodowała ożywioną dyskusję.

Sztuka II Rzeczypospolitej, podobnie jak innych młodych państw powstałych po I wojnie światowej, musiała wyróżnić się na arenie międzynarodowej. Stąd też obecne w niej pragnienie oryginalności przejawiające się łączeniem i łamaniem najróżniejszych, nowych i starych, konwencji artystycznych. Twórcy kojarzeni z koncepcją tzw. sztuki narodowej,



18. Projekt konkursowy autorstwa artysty rzeźbiarza Henryka Kuny, który został wyróżniony, fot. Jan Bułhak (1932 r.), Narodowe Archiwum Cyfrowe

zainteresowani polskimi mitami czy ludowością, niekiedy cieszący się ogromną popularnością, pragnęli być tak samo nowoczesni, jak artyści związani z niszowymi ugrupowaniami awangardowymi, które kreowały utopijne wizje nowej sztuki dla współczesnego człowieka. U progu lat 20. XX w. wszyscy z nich zostali postawieni przed wyzwaniem stworzenia nowego kształtu polskiej sztuki i kultury wizualnej. Jednocześnie, mimo że różnorodna i wielonurtowa, twórczość okresu II RP zespała wizja sztuki jako narzędzia państwowotwórczego.

WSKAZÓWKI DO DALSZYCH POSZUKIWAŃ

- Irena Kossowska, „Sztuka dwudziestolecia międzywojennego”, Culture.pl:
<https://culture.pl/pl/artykul/sztuka-dwudziestolecia-miedzywojennego-w-polsce>
- „Którędy po sztuce?”, TVP Kultura (w szczególności – odc. 36 Władysław Strzemiński, odc. 37 Katarzyna Kobro, odc. 38 Theo van Doesburg, odc. 40 Enrico Prampolini, odc. 42 Wacław Szpakowski, odc. 46 Karol Hiller, odc. 48 André Masson, odc. 50 Jankiel Adler) – programy o polskich i zagranicznych artystach doby dwudziestolecia:
<https://vod.tvp.pl/website/ktoredy-po-sztuce,25045077/video?page=2>
- Portale cyfrowe muzeów, tam poszczególni artyści, grupy, tendencje wymienione we wstępie:
Muzeum Narodowe w Warszawie: <http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion.html>
Muzeum Narodowe w Krakowie: <https://zbiory.mnk.pl/pl/strona-glowna>
Muzeum Sztuki w Łodzi: <https://zasoby.msl.org.pl/>
- „Przewodnik po sztuce”, TVP Kultura, Muzeum Sztuki w Łodzi - współczesny artysta Zbigniew Libera omawia dzieła artystów reprezentowanych w kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Szczególnie odcinki: Grupa A. R., Władysław Strzemiński (3 części), Katarzyna Kobro, Karol Hiller, Jankiel Adler, Themersonowie:
<https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/1901>
- „Walka: Życie i zaginiona twórczość Stanisława Szukalskiego”, reż. Ireneusz Dobrowolski – film dokumentalny o Stanisławski Szukalskim dostępny w serwisie Netflix: <https://www.netflix.com/pl/title/80109551>
- Dominik Wilczewski, „Uradzili pomnik postawić wieszczowi...”, „Przeгляд Bałtycki” – artykuł o pomnikach Adama Mickiewicza w Wilnie:
<https://przeглядbałtycki.pl/9052,uradzili-pomnik-postawic-wieszczowi-o-pomnikach-adama-mickiewicza-w-wilnie.html>

DEBATY

Ta izba, jako wileński Komitet Budowy Pomnika Adama Mickiewicza, wybrałaby projekt Stanisława Szukalskiego zamiast propozycji Zbigniewa Pronaszki.

ARGUMENTY ZA:

1. Pomnik Szukalskiego posiadał wyjątkowo oryginalną formę, dzięki czemu mógłby stać się najważniejszym, „podręcznikowym” pomnikiem II RP.

Pomnik, o którym debatujemy, miał wyobrażać narodowego wieszczą, jednego z najważniejszych polskich poetów doby romantyzmu, wyznawcę idei mesjanizmu. Siła jego symbolicznego oddziaływania mogła być tym większa, gdyż wcześniejsza XIX-wieczna ikonografia Mickiewicza to przede wszystkim nienowoczesne portrety malarskie. Pierwszy pomnik Mickiewicza powstał w Poznaniu (1859 r.), a kolejne ważne realizacje w Krakowie oraz Warszawie (odsłonięte w 1898 r. – w stulecie urodzin Mickiewicza). Wilno, tak ważne dla życia i twórczości poety, przyłączone ostatecznie do Polski w 1922 r., potrzebowało tego rodzaju pomnika jako symbolu własnej tożsamości. Szukalski zaproponował zaś monumentalną formę (**patrz: ilustracja 17, s. 20**), łączącą narodowe wątki z prekolumbijskimi motywami (**patrz: tekst 6.3 s. 35**). Dzieło wykonane w wielkiej skali miałoby szansę robić spektakularne wrażenie w przestrzeni zabudowanego klasycystyczną architekturą Placu Ratuszowego w Wilnie.

2. Pomnik Szukalskiego umiejętnie łączył różne tradycje: klasyczną, romantyczną, prekolumbijską i słowiańską, kreując nowoczesną wizję sztuki narodowej.

Obraz nowoczesnej Polski był promowany na arenie międzynarodowej przez sztukę opartą na wzorcach sztuki ludowej. Pomimo tego, że przyjęcie polskiej sztuki narodowej było na arenie międzynarodowej niemal owacyjne – Polacy zdobyli aż 205 nagród podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu – to formuła ta mogła się szybko wyczerpać. Polscy twórcy i protektorzy sztuki powinni byli podjąć głębszy namysł nad formułą

sztuki narodowej (**patrz: tekst 7, s. 37**), czego dokonał Szukalski. W projekcie rzeźby Mickiewicza sięgnął do ponadczasowych wartości sztuki klasycznej – antycznej i renesansowej – wieszczą zaprezentował w formie muskularnego, przedstawionego z anatomiczną dokładnością mężczyzny. Jednocześnie nawiązał do dawnej kultury Azteków – wysoko rozwiniętej, a zniszczonej przez konkwistę – w ten sposób odwołując się do historii Polski przez wiele lat znajdującej się pod władzą zaborców. Użył mitu prometejskiego – Mickiewicz karmi ofiarnie orła krwią z własnego serca. Monumentalną formą ożywił ducha Mickiewicza jako genialnego romantycznego wizjonera i poetę-piewcę słowiańszczyzny. Wszystkie te wątki potrafił zakłąć w jednej rzeźbie, tworząc dzieło prawdziwie narodowe, wyrażające rdzennie polskie pierwiastki – a jednocześnie ponadczasowe i zrozumiałe dla obcego odbiorcy.

3. Projekt Szukalskiego bezapelacyjnie wygrał w oficjalnym konkursie z 1926 roku.

Na zorganizowany w 1925 r. konkurs nadesłano aż 67 projektów, z których jury – złożone zarówno z władz wojskowych i cywilnych, jak i z przedstawicieli środowisk artystycznych i architektonicznych – jednogłośnie wybrało projekt Szukalskiego. Krytycy docenili liczne *stricte* artystyczne i nowatorskie wartości jego propozycji, nie kierując się własnymi sympatiami. Jury konkursowe – oparte na znawcach sztuki – jest właściwym gremium do rozstrzygnięcia o tym, który projekt pomnika powinien zostać zrealizowany. Nadaje się do tego zdecydowanie lepiej niż wojskowy komitet budowy pomnika, który zdecydował się na postawienie w Wilnie makiety pomnika autorstwa Zbigniewa Pronaszki.

ARGUMENTY PRZECIW:

1. Pomnik Pronaszki był świętym pomnikiem „awangardowym” i jako taki mógłby przejść do historii.

Twórcy awangardowi pragnęli przemodelować polską sztukę i za jej pomocą współtworzyć kształt życia nowoczesnego państwa (**patrz: tekst 3, s. 31**). Zbigniew Pronaszko był jedną z najważniejszych postaci grupy Ekspresjonistów Polskich (formistów). Mimo tego, że projekt pomnika powstał w czasie, gdy grupa uległa rozpadowi, to model Pronaszki jest uważany za najdoskonalszy przykład rzeźby formistycznej. Artysta rytmicznie spiętrzył bryły geometryczne, nadał przedstawieniu wysoką ekspresję, stworzył oryginalną, autonomiczną formę zgodnie z postulatami formistów (**patrz: tekst**

2, s. 30). Sztukę nowoczesną powinna charakteryzować klarowność formy i całościowa kompozycja. Komitet Budowy Pomnika powinien być dołożyć starań, aby zrealizować to dzieło, stanowiące wybitny przykład twórczości najważniejszej wczesno-awangardowej grupy artystycznej w Polsce. Pomnik Pronaszki mógłby być śmiało porównywany z pracami awangardowych artystów zachodnich, zapisując się na kartach międzynarodowej historii sztuki.

2. Projekt Pronaszki ukazywał Mickiewicza nie jako wyidealizowanego herosa, lecz w lokalnym kontekście.

Zbigniew Pronaszko, projektując model pomnika Mickiewicza, odwołał się do słów poematu Juliusza Słowackiego „Beniowski”, które traktowały o Wieszczu związanym z Wilnem : „(...) ty jak bóg litewski z ciemnego sosen wstałeś uroczyska”. Pomnik Pronaszki miał więc upamiętnić romantyka, artystę silnie związanego z litewskim krajobrazem i umiejętnie wydobywał tę cechę za pomocą form sztuki nowoczesnej (**patrz: tekst 6.2, s. 35**). Projektując pomnik, Pronaszko zrezygnował z cokołu – wieszcz w tym przedstawieniu wyrastał wprost z ziemi, akcentując bliskość poety z lokalnym otoczeniem. Było to słuszne założenie, gdyż pomnik Mickiewicza powinien odwoływać się do wileńskości i litewskości artysty, pokazując jego biograficzne i artystyczne korzenie, zamiast przedstawiać wieszczą w zupełnie obcym mu kontekście kultury Azteków – jak zrobił to Szukalski. W szczególności dotyczy to pomnika Mickiewicza w Wilnie, w którym, ze względu na związek samego artysty z tym miastem, kontekst lokalny jest szczególnie ważny.

3. Pomnik Pronaszki uzyskał aprobatę wojskowej komisji budowy pomnika i marszałka Józefa Piłsudskiego.

Projekt autorstwa Pronaszki pojawił się już w Wilnie – w 1924 r. odsłonięto makietę pomnika. Stało się to dzięki akceptacji projektu przez wojskowy komitet budowy pomnika pod kierownictwem generała Leona Berbeckiego, a na odsłonięciu makiety obecny był sam marszałek Józef Piłsudski, który akceptował decyzje komitetu. Odrzucenie projektu Pronaszki oznaczałoby zanegowanie podjętych już decyzji, osłabiałoby autorytet armii – dzięki której niedługo wcześniej przyłączono Wilno do II RP, a także samego marszałka Piłsudskiego.

Jest rok 1934. Ta izba wprowadziłaby w II Rzeczpospolitej model mecenatu państwowego opartego o centralną Izbę Plastyki (patrz: tekst 5, s. 33).

ARGUMENTY ZA:

1. Scentralizowanie wydatków i stworzenie planu działań artystycznych pozwoliłoby wykorzystać państwowotwórczy wymiar sztuki.

Głównym zleceniodawcą publicznym dla artystów w okresie II RP stały się poszczególne ministerstwa, przede wszystkim Ministerstwo Spraw Zagranicznych. Dla sztuki oficjalnej II RP charakterystyczna jest doraźność działań i jej powiązanie z konkretnymi inicjatywami propagandowymi (np. wyposażenie ambasad II RP czy transatlantyków). Stworzenie konkretnego, centralnie finansowanego planu inwestycji związanych ze sztuką w ramach istniejącej Izby Plastyki, co zaproponowała w 1934 roku Rada Naczelna Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków (**patrz: tekst 5, s. 33**), zapewniłoby twórcom odpowiednie warunki bytowe oraz pozwoliłoby im pracować dla państwa. Bazując na dotychczasowych doświadczeniach wiemy, że zarówno artyści awangardowi, jak i ci łączeni z pojęciem sztuki narodowej chętnie włączyliby się w działalność państwowotwórczą, tworząc wizualną oprawę II RP oraz jej nową infrastrukturę (**patrz: teksty 3 i 4, s. 31, 32**).

2. Decyzje o publicznych wydatkach powinny być podejmowane przez profesjonalistów, a nie urzędników.

Brak zainteresowania ze strony państwa sprawami plastyki doprowadził Radę Naczelną ZZPAP do opublikowania memoriału (**patrz: tekst 5, s. 33**). Zaproponowany w 1934 r. projekt Izby Plastyki zakładał, że jej członkami będą „przedstawiciele Rządu i delegaci zorganizowanych Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków”. Dzięki uczestnictwu artystów w Izbie można mieć pewność, że zarówno interes twórców, jak i jakość artystyczna projektów byłyby brane pod uwagę przy decyzjach o finansowaniu konkretnych projektów. Dzięki temu urzędnicy nie mogliby sami decydować w jaki sposób należy przyznawać środki publiczne, realizując partykularne (i w domyśle propagandowe) interesy swoich ministerstw. Zamiast tego

fundusze przyznawane byłyby w zależności od jakości artystycznej zaproponowanych projektów. Przykład instrumentalnego, politycznego traktowania sztuki w okresie II RP stanowi działalność Towarzystwa Szerzenia Sztuki wśród Obcych.

3. Dzięki skumulowanemu mecenatowi państwa można łatwiej wspierać artystów rozślawiających imię Polski za granicą.

Pod egidą II RP twórcy mogliby otrzymać unikalną platformę do promocji zarówno swojej sztuki, jak i państwa. Ministerstwo Spraw Zagranicznych, jako jeden z potencjalnych zleceniobiorców Izby Plastyki, otrzymałoby wsparcie wybitnie utalentowanych artystów, którzy rozślawialiby II RP za pomocą sztuk plastycznych, na czym powinno zależeć młodemu państwu. Pawilon polski (i jego wyposażenie) podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu spotkał się niezwykłą aprobatą międzynarodowej publiczności (**patrz: tekst 4, s. 32**). Jego twórcy musieli jednak borykać się z problemami finansowymi i logistycznymi – dzięki istnieniu Izby Plastyki udałooby się ich uniknąć. Polscy artyści mogliby dzięki temu budować renomę państwa na dużo większą skalę.

4. Wpływ samorządu artystycznego na mecenat państwowy ułatwiłby promocję mniej rozpoznawalnych artystów – nieznanymi urzędnikom.

Przedstawiciele oficjalnych urzędów potrafią rozpoznać potencjał polityczny czy propagandowy sztuki, często nie posiadają jednak odpowiedniego wykształcenia, aby dostrzegać nowe nurty w sztuce czy talent debiutujących artystów. W ramach Izby Plastyki to artyści byliby w stanie rozpoznać potencjał „ukrytych talentów”, debiutantów czy mniej znanych twórców. Dzięki ich staraniom udałooby się włączyć do oficjalnych, finansowanych publicznie projektów twórców awangardowych należących do „niszowych” grup, takich jak „Bunt” czy „a.r.”.

ARGUMENTY PRZECIW:**1. Wobec skromnych funduszy, którymi dysponuje II RP, stworzenie Izby Plastyki dawałoby artystom złudną obietnicę skutecznego mecenatu państwowego.**

II RP nie była państwem zamożnym, a jej głównym zadaniem był rozwój gospodarczy, zasypywanie podziałów społecznych – szczególnie w czasie wielkiego kryzysu i po nim, a także militarne zabezpieczenie granic wobec nieprzychylnych jej sąsiadów. Mimo że problem rozwoju polskiej plastyki był dyskutowany publicznie już od początku II RP (**patrz: tekst 1, s. 30**), państwo nie podjęło próby stworzenia kompleksowego systemu mecenatu. Co więcej, ze względu na ograniczone środki nie mogło tego zrobić. Idea Izby Plastyki, kreująca sztuczne poczucie opieki nad artystami, była niewłaściwa – artyści nie powinni odwracać się od mecenatu prywatnego czy osobistych poszukiwań artystycznych, zawierając się państwu, które nie jest w stanie ich utrzymać.

2. Artyści nie będą w stanie sprawić współzarządzać finansami publicznymi.

Dopuszczenie artystów w ramach Izby Plastyki do decydowania o środkach publicznych jest złym pomysłem. Nie posiadając kompetencji administracyjnych czy ekonomicznych, nie są oni bowiem w stanie efektywnie decydować o inwestycjach, wprost przeciwnie niż urzędnicy ministerstw. Artyści wywodzący się z różnych szkół czy tradycji, mający różne koncepcje sztuki, nie są w stanie dokonywać najlepszych wyborów. Co stanie się, jeśli przedstawiciel radykalnej awangardy pokłóci się ze zwolennikiem konserwatywnej idei sztuki narodowej (o co wcale nie trudno: **patrz: teksty 7 i 8, s. 37, 38**). Takie spory blokowałyby wydawanie centralnie zarządzanych i i tak niewielkich środków.

3. Stworzenie Izby plastyki doprowadziłoby do podporządkowania sztuki interesom władz państwowych.

Wolność to podstawowa domena uprawiania twórczości artystycznej. Sztuki nie należy sądzić kryteriami pozaartystycznymi. Szczególnie sztuka modernistyczna stawiała na poszukiwania i eksperymenty (**patrz: teksty 2 i 3, s. 30, 31**), które – aby odkrywać nową jakość – muszą pozostać nieskrępowane. Izba Plastyki, która posiadałaby plan powiązany z interesami modernizacyjnymi państwa, godziłaby w wolność artystyczną. Artyści finansowani przez Izbę,

prędzej czy później, musieliby poddać się wymogom ogólnie ustalonego planu swojego mecenasa.

4. Oryginalni lub skonfliktowani z władzą artyści zostaliby pozostawieni bez funduszy na swoją działalność.

Artyści-outsiderzy (wykluczeni przez poglądy artystyczne bądź polityczne) nie mieliby szans realizować planów powstających w Izbie. Nie będąc dopuszczeni do poszczególnych projektów, byłiby całkowicie pozbawieni funduszy państwowych (również np. samorządowych). Tego rodzaju wykluczenie nie może mieć miejsca w nowoczesnym kraju, blokowałby bowiem rozwój sztuki, której jednym z celów jest obrazowanie problemów społecznych, a takie byłyby konsekwencje powołania Izby. Centralna Izba Plastyki zakłada także istnienie jednego uniwersalnego gustu, którym można by zmierzyć wszystkie propozycje publicznych projektów artystycznych, co zmniejszałaby wrażliwość artystyczną społeczeństwa.

WYBÓR ŹRÓDEŁ

Tekst 1. Opinia o Pierwszym Powszechnym Zjeździe Plastyków Polskich i Delegatów Rady Sztuki

W dniach 6-10 marca 1919 r. odbył się I Powszechny Zjazd Plastyków Polskich i Delegatów Rady Sztuki. Zjazd postulował objęcie sztuki opieką przez państwo: reformę szkół, wzięcie odpowiedzialności przez władze za sztukę monumentalną, jak również za zakładanie muzeów i galerii. Artyści wierzyli, że plastyka odrodzi się jak Rzeczypospolita. Jan Żyznowski, warszawski malarz nowoczesny, pisał o Zjeździe:

„(...)Zjazd był widocznym dowodem ważności przeżywanej chwili, kiedy wolność osobista stapia się w wolności narodu, kiedy do samotni artysty wdarł się głos powołujący go do pracy zaprawdę wolnej i twórczej, do pracy przy Wszzechodrodzeniu Polski (...) Zdobnictwo ludowe, przemysł artystyczny, czuwanie nad prawdziwym rozwojem estetycznym (...) w państwie oto zasadnicze drogi, któremi pójdą teraz wszystkie wysiłki artystyczne plastyków polskich. Taka oto obietnica, niemal przysięga, wyzierała ze wszystkich podanych wniosków i przyjmowania ich z zapalem i jednogłośnie”.

Jan Żyznowski, *W chwili wszechodrodzenia. Zjazd plastyków w Warszawie*, „Świat”, R. 14, nr 12 (22 marca 1919 r.), Biblioteka Uniwersytecka KUL, s. 10.

Tekst 2. Zbigniew Pronaszko o programie ekspresjonistów

Przywołany fragment tekstu Pronaszki został opublikowany w jednym z najważniejszych polskich czasopism awangardowych – „Maskach”. Artysta uważał, że zadaniem sztuki jest tworzenie nowych form – przez linię i barwę w malarstwie oraz przestrzenną bryłę w rzeźbie wyrażanie wewnętrznych treści – wrażeń, emocji czy myśli.

„(...)malarstwo nie może być «powrotem do natury», malarstwo musi być zawsze powrotem do obrazu. Obrazem jest zaś celowe, logiczne wypełnienie pewnymi określonymi formami pewnej przestrzeni (...) Życie obrazu

polega jedynie na jego konstrukcyjności, tematem jego może być tylko zagadnienie formy i barwy(...)"

Zbigniew Pronaszko, *O ekspresyoniźmie*, „Maski” 1918, nr 1 (1 stycznia 1918 r.), Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych, s. 15-16.

Tekst 3. Program artystyczny grupy „a.r.”

Członkowie grupy „a.r.”: Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński i Henryk Stażewski walczyli o kształt nowoczesnej sztuki w Polsce. Pragnęli twórczości opartej na prawach prostoty i geometrii oraz ekonomicznej organizacji płaszczyzny i przestrzeni. Postulowali odrzucenie dekoracyjności i patriotycznych powinności sztuki. Ich awangardowa sztuka miała ambicję przeorganizować życie człowieka. Ten postulat realizował się m.in. w projektowaniu graficznym. Władysław Strzemiński jest ojcem nowoczesnej polskiej typografii. Wierzył, że oprócz znaczenia poszczególnych słów, istotna jest czcionka czy układ graficzny, który plastycznie wyraża idee. W tym duchu została zaprojektowana ulotka z komunikatem grupy „a.r.”

„Grupa «a.r.» podejmuje walkę o sztukę nowoczesną w Polsce.

Praca Zwrotnicy, Bloku, Praesensu stworzyła podstawy nowej sztuki. Zdobyte nowej sztuki obnażyły jednak bezład naszego życia artystycznego i epigonizm modernistyczny, który – przyswajając sobie powierchownie niektóre sposoby sztuki nowej – obniżył ich znaczenie rewolucyjne i otępił wrażliwość ogółu na nowe piękno.

To ze sztuki, co w teraźniejszej Polsce jest chwalone, jest spóźnione o 50 lat.

«a.r.» wypowiada bezwzględna walkę starzyźnie, fałszowaniu wartości artystycznych, starczemu uwiądowi pseudomodernistów.

«a.r.» walczy o sztukę opartą na prawach niewzruszalnych jak prawa natury.

«a.r.» głosi: organiczność budowy. Logika formy i budowy wynika z logiki budulca. Architektura jest kompozycją ruchów w przestrzeni.

(...) Malarstwo jedności prostokąta, a nie zabawa w wymyślne kształty i faktury. Rzeźba przestrzenna, wiążąca się z przestrzenią, a nie cztero-fasadowy słup. (...)

(«a.r.») Stawia zagadnienia nowej sztuki w jej całej rozciągłości, zamiast dotychczasowego nowatorstwa w jednej jakiegokolwiek dziedzinie sztuki i jednoczesnej kompromisowości i ignorancji w drugiej, skutkiem czego obraz dnia dzisiejszego wypadł ciasny i fałszywy.

«a.r.» buduje sztukę na zasadach zwięzłości, eliminowania, koncentracji. Dzieło sztuki jest rezultatem obliczenia elementów estetycznych.

«a.r.» propaguje plastykę, w której każdy mm² i mm³ jest zorganizowany. (...)

«a.r.» współtworzy, nie naśladuje, współdziałając w ruchu awangard artystycznych Europy, rozszerza zdobywczość swych idei. «a.r.» tylko daje w Polsce twórczość i nowoczesność. (...)

Sztuka nowoczesna nie jest tylko jeszcze jednym stylem. Sztuka nowoczesna jest zaprzeczeniem tego wszystkiego, co było przedtem. Sztuka nowoczesna jest rewolucją dotychczasowych podstaw odczuwania. Sztuka nowoczesna zmienia stosunek człowieka do wszystkich dzieł jego ręki”.

Komunikat grupy „a.r.” nr 1, opublikowany jako druk ulotny w 1930 roku, cyt. za: Władysław Strzemiński, *Pisma*, red. Zofia Baranowicz, Wrocław 1975, s. 130-131.

Tekst 4. Recenzja prac Zofii Stryjeńskiej na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu

Osiadły w Paryżu polski krytyk doceniał barwną wizję pradażnej Polski, jaką roztaczała przed oczami widzów w Pawilonie Polskim Zofia Stryjeńska. Ówczesnym podobał się rozmach jej obrazów, rytmiczność kompozycji, pomysłowość w łączeniu motywów. Różne prace malarskie i graficzne Stryjeńskiej na wiele dekad uformowały wizję polskiej kultury ludowej jako barwnej i beztroskiej.

„(...)Korowód kilkudziesięciu postaci, karuzel w ruchu tanecznym, obiegający w krąg wielki salon, w niezwykłym rzucie temperamentu, wprawiona w rytmiczny ruch wizja bogów i ludzi słowiańskich. Ogniem ziejące wielowymienne krowy, Świat [Świst – T. D.] i Poświst, Lelum i Polelum, srogie twarze łuczników, weselne wozy, wąsate twarze Polonusów, sprężysty skok górali, sceny sielskiego życia, ludzie leśni i polni, tu i ówdzie hoży kwiat dziewczyny, oczy jak gwiazdy, żarliwe, zapamiętałe twarze – cała ta rodzimość typu, stroju, rytmu w pół wyśniona, w pół na jawie, obejmuje żywymi kręgami najobojętniejszego widza, że musi przystanąć, a potem odczuć się jakby porwanym przez ten szalony strumień żywotności. Nigdzie pustki, cała ta olbrzymia strofa malarska rozwija się bez zająknięcia, ze swadą plastyczną, w harmonii z architekturą. Panneau p. Stryjeńskiej stanowi akord świetny, który sam jeden zapewnia polskiej pracy na wystawie pierwszorzędne miejsce”.

Antoni Potocki, *Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu*, „Sztuki Piękne”, R. 1 (1924/1925), nr 12, s. 558-559.

Tekst 5. Memoriał Rady Naczelnej Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków

Związek Powszechny Artystów Plastyków powstał w Krakowie w 1911 z inicjatywy artystów nowoczesnych. Instytucja istnieje do dzisiaj pod nazwą Związku Polskich Artystów Plastyków. W dobie dwudziestolecia, w obliczu braku zainteresowania sprawami plastyków przez władze centralne, regionalne Związki Zawodowych Polskich Artystów Plastyków chciały przejąć rolę organu dotowanego przez państwo, który odpowiadałoby za całościowy obraz sztuki w państwie.

„a) Centralizacja funduszy wydawanych na plastykę.

Instytucje, jak Wydział Kultury i Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Fundusz Kultury Narodowej, Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych przy Ministerstwie Spraw Zagranicznych, Ministerstwo Spraw Wojskowych, wreszcie instytucje samorządowe, usiłują przyjść z pomocą doraźną artystom plastykom przez stypendia, nagrody, zakupy, zamówienia, dotacje na muzea etc. Wydatki na sztukę nie są scentralizowane w żadnym specjalnym dziale administracji, są rozstrzelone na szereg instytucji, działających bez

wzajemnego porozumienia i z góry wypracowanego planu. Taki wspólny plan celowego subwencjonowania pracy artystycznej, bez naruszenia istniejących budżetów, mógłby łatwo unormować stosunki artystyczne w Polsce. (...)

b) Przebudowa istniejących Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków na organizacje o charakterze prawno-publicznym.

Uznajemy konieczność stworzenia jednej ogólnopolskiej zawodowej organizacji plastyków, którą łatwo dałoby się wyłonić z istniejących Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, po przemianowaniu (odpowiednim dekretem) tychże stowarzyszeń na organizacje o charakterze prawno-publicznym. Na tej podstawie winny by Związki Zawodowe Polskich Artystów Plastyków mieć charakter organizacji powszechnej (...).

c) Izba Plastyki.

Instytucją organizującą sprawy plastyki w całym państwie powinna być Izba Plastyki, złożona z przedstawicieli Rządu i delegatów zorganizowanych Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków. Zadaniem takiej Izby Plastyki byłoby: 1) wypracowanie planu pracy w ramach budżetu, 2) przydzielanie robót poszczególnym Związkom zawodowym PAP, 3) opiniowanie w sprawach plastyki, 4) kontrola nad realizowaniem całego planu. (...)

Roboty państwowe – zwłaszcza związane z rozbudową miast, budowle monumentalne, pomniki, portrety oficjalne, obraz na zamówiony temat, urządzenie wnętrz reprezentacyjnych, dekoracja uroczystości narodowych, plakaty, ilustracje, grafika itd., urządzenie wystaw krajowych i zagranicznych, roboty komunalne o podobnym zakresie, roboty z ramienia instytucji, takich jak:

Izby przemysłowe, handlowe, rolnicze, monopole państwowe itp., które potrzebują dekoracji i reklam, biorąc udział w targach krajowych i zagranicznych – konserwacja i restauracja zabytków”.

Memoriał Rady Naczelnej Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, dotyczący organizacji spraw plastyki w Polsce, złożony na ręce Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, „Głos Plastyków” 1934, nr 9-12, s. 152-153.

Tekst 6. Dyskusja o pomnikach Adama Mickiewicza w wileńskiej prasie:

Dyskusja dotycząca projektów pomnika Mickiewicza toczyła się przede wszystkim na łamach prasy codziennej. Zabierali w niej głos zarówno krytycy i artyści, jak i często anonimowi dziennikarze czy mieszkańcy Wilna. W prasie obecne są rzeczowe komunikaty dotyczące prac Komitetu Budowy Pomnika, uwagi o wysokiej wartości merytorycznej, teksty polemiczne, a niekiedy paszkwile. Sprawa pomnika, jego formy i twórcy przez ponad 10 lat budziła szerokie zainteresowanie opinii publicznej.

6.1

„Wiele hałasu, utyskiwań i napaści wywołał *Zbigniew Pronaszko* swym pomnikiem Mickiewicza w Wilnie. I słusznie. Bowiem w Wilnie tylko projekty *Ruszczycy* [Ferdynanda Ruszczyca – cenionego malarza młodopolskiego – T.D.] mogą mieć uznanie. Poczciwe Wilno nie znosi nowatorstwa. Pomnik (...), wykonany prowizorycznie z drzewa, (...) stanął nad brzegiem Wilji, na tle drzew. Wyobraża Mickiewicza w postaci stojącej z głową wzniesioną nieco ku górze. Traktowany w szerokich płaszczyznach. Ustawiony jest wprost na ziemi. Pomysł odważny. Czy dobry – musimy się z sądem powstrzymać aż do chwili ujrzenia go na miejscu”.

anonimowy recenzent, *Wilno*, „Południe”, R. 3, nr 2, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, s. 65.

6.2

„(...) pomnik *Pronaszki* tysiącrotnie bliższy jest duchowi wieszczka i najgłębszym jego z naszymi czasami relacjom (...) Artysta postanowił swej wizji wieszczka nadać formy wyrosłe z ducha naszych czasów, wychodząc z przekonania, że poeta żyje nam dzisiaj inny niżli sto lat temu”.

Witold Hulewicz, *Przed konkursem na pomnik Mickiewicza*, „Tygodnik Wileński” 1925, nr 1, s. 7-9, cyt. za: Józef Poklewski, *Przyczynek do dziejów artystycznego Wilna w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. 23 (278), s. 35.

6.3

„Niemalże w całym Wilnie poruszenie wywołało przyznanie pierwszej nagrody konkursowej (10 000 zł.) prawie wcale nieznanemu rzeźbiarzowi

- artyście, Stanisławowi Szukalskiemu, Polakowi amerykańskiemu, przebywającemu od dłuższego czasu w Paryżu. Była to istna rewelacja niepospolitego talentu o głębokiej kulturze artystycznej. Projekt Szukalskiego posiada wysokie walory rzeźbiarskie, wybitną oryginalność, świeżość inwencji plastycznej, niepospolitą precyzję wykonania, znakomitą, niepowszednią architekturę. Wystawia postać, symbolizującą dzieło dokonane przez Mickiewicza oraz jego indywidualność duchową. Postać ta ujęła pod ramię Orła, usiadłego na tęczycy i symbolizującego Polskę czy naród polski - i karmi go własną krwią serdeczną. Ta, do znacznego stopnia, «szaradowość» czy «rebusowość» kompozycji stanie niezawodnie na zawadzie postawieniu w Wilnie pomnika Mickiewicza według projektu Szukalskiego”.

Wilnianin, *Rozstrzygnięcie konkursu na pomnik Mickiewicza w Wilnie*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 48 (27 listopada 1926 r.), Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa, s. 821.

6.4

„Na pomniku siedzi obdarty z szat i skóry człek, w plecy pazurami wbił się mu wampir, potworną szyję wsunął golasowi pod pachę, dziób wbił mu w pierś i żłopie krew. Cierpiętnik krzywi się nieludzko, nogą woła o ratunek i pomstę (...) Br, straszny obraz”.

S.B., *Sąd czy błąd? Czy jest ktoś prócz członków jury konkursu na pomnik Mickiewicza, komu wybrany model przypada do gustu?*, „Express Wileński”, nr 315 (1926 r.), s. 4, cyt. za: Józef Poklewski, dz. cyt., s. 38.

6.5

„Na rozprawie polemicznej, którą cechował wysoki poziom, wypowiedziało się wielu wybitnych artystów, prawie jednomyślnie kwalifikując do realizacji wyróżniony przez Komitet projekt Henryka Kuny”.

o dyskusji odnośnie do pomnika projektu Kuny podczas 153. Środy Literackiej, „Kultura”, nr 11 (1932 r.), s. 2.

6.6

„Zarząd wyłonił natychmiast Komisję Wykonawczą, której skład (prof. Ruszczyk, konserwator dr Lorentz i szef sekcji finansowej dyr. Korolec)

daje rękojmię, że prace potoczą się odtąd szybko i bez przeszkód, tak, iż pomnik stanie w Wilnie w ciągu dwóch lat”.

o walnym zebraniu Głównego Komitetu Budowy Pomnika, „Kultura”, nr 13 (1932 r.), s. 4.

6.7

„(...) Smuci mnie również brak odwagi cywilnej u niektórych uczestników ankiety; zamiast odpowiedzieć prosto z mostu: «Nie chcemy pomnika bo stworzył go niearyjczyk» (cieszcicie się, genialni rasiści z «kulturalnego» Hitlerlandu!!) — wypisują łobuzerskie kawały na temat pomnika, jak np.: «Mickiewicz wypatrujący na plaży wdzięcznych rodaków, którzy skradli mu koszulę i ubranie», «stary włóczęga w żebraczych łachmanach», «straszak na niesforne dzieci», «kierujący ruchem posterunkowy», itd. itd. Jakżeż konsekwentniej i uczciwiej postępuje «Głos Wilna», który rżnie prawdę: «Precz z żydowskim pomnikiem!»”.

Mikołaj Halicki (laik w sprawach sztuki) o projekcie pomnika autorstwa Henryka Kuny, „Słowo”, nr 114 (29 kwietnia 1934 r.), Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, s. 7.

Tekst 7. Władysław Strzemiński o sztuce ludowej

Strzemiński był zdecydowanym przeciwnikiem sztuki narodowej i naśladowania wzorców ludowych. Uważał, że twórcy nowocześni powinni inspirować się technologią, która pozwala zmieniać życie, nie zaś archaiczną twórczością kultury ludowej. Postulował twórczość racjonalną, celową i ekonomiczną.

„Ornament wynaleziony w epoce późnego neolitu, dotrwał bez zasadniczych zmian aż do współczesnej sztuki ludowej. Wspólne podłoże, z jakiego on wynika, stanowi ta sama praca rąk, te same materiały i ten sam zatamowany prymitywizm narzędzi w zapadłych kątach wsi, wiekami odciętych od świata. Zwolennicy sztuki ludowej sami nie zdają sobie sprawy, w jak zamierzchłą przeszłość chcieliby cofnąć nas, ludzi XX wieku.

Nie da się odrodzić sztuki ludowej ani tworzyć współcześnie, opierając się na niej. Jej epoka przeminęła wraz z powszechnym analfabetyzmem,

łuczyciem dla oświeclania chat i kołtunem jak nagminną chorobą. Zmiana warunków życiowych spowodowała zanik ornamentu sztuki ludowej.

Przy współczesnym stanie sztuki i techniki dążymy do celowej i konsekwentnej kompozycji formy jako całości, uważając każdy ornament za bezsensowny, niezależnie od tego, czy jest wytatuowany na twarzy, czy nalepiony na przedmiot dla jego «ozdoby».

Podróżnik, przyjeżdżając do Afryki lub Huculszczyzny, bywa uderzony egzotykiem prymitywnego poziomu życia tuziemców i na pamiątkę zakupuje wyroby sztuki ludowej. Propagatorzy, którzy usiłują wmówić Europie, że cała sztuka w Polsce stoi pod znakiem ludowej pierwotności, stwarzają o Polsce opinię ujemną i egzotyczną”.

Władysław Strzemiński, *O sztuce ludowej*, „Forma”, nr 1 (1933 r.), s. 14, cyt. za: Władysław Strzemiński, dz. cyt., s. 168.

Tekst 8. Władysław Skoczylas o swoich inspiracjach sztuką ludową

Kluczową inspiracją Władysława Skoczylasa jako grafika była sztuka i kultura Podhala. Artysta uważał, że w sztuce ludowej w nieskrępowany sposób manifestuje się żywioł życia.

„Sztuka ludowa wyrasta z głębokich potrzeb wewnętrznych, podobna jest krynicy, która wybuchając wprost ze źródła, ujawnia swój niezmacony nurt i manifestuje nierozdzielność sztuki od życia. Jest ona obok religii najsilniejszym wyrazem człowieczeństwa i zadaje kłam szerzonym fałszom o sztuce jako zbytku i przywileju klas zamożnych. Sztuka ludowa w Polsce należy do najbogatszych kultur artystycznych ludowych całego świata”.

Władysław Skoczylas, *Wstęp*, w: *Katalog wystawy sztuki ludowej 1930 wrzesień – listopad*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1930, s. 5-9, cyt. za: Iwona Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 261.

BIBLIOGRAFIA

- Henryk Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972.
- Małgorzata Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015.
- Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka II RP*, Olszanica 2013.
- Iwona Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004.
- Iwona Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.
- Józef Poklewski, *Przyczynek do dziejów artystycznego Wilna w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. 23 (278), s. 27-69.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, red. Aleksander Wojciechowski, Warszawa 1970.
- Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm 1922-1932*, katalog wystawy (Muzeum Narodowe w Warszawie), Warszawa 2001.
- Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939*, red. Dorota Folga-Januszewska, Olszanica 2008.
- Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1944*, katalog wystawy (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki), Warszawa 2012.
- Wyprawa w dwudziestolecie*, katalog wystawy (Muzeum Narodowe w Warszawie), red. Katarzyna Nowakowska-Sito, Warszawa 2008.

O AUTORZE

Tomasz Dziewicki – historyk sztuki. Od 2017 roku doktorant w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą prymitywizmowi i sztuce ekspresjonizmu niemieckiego. Kierownik Działu Sztuka Dawna w DESA Unicum. Ostatnio jako współautor opublikował książkę „Studia o Wasiliju Kandinskim i grupie Der Blaue Reiter”.

SPIS TREŚCI

3	WSTĘP —
22	WSKAZÓWKI DO DALSZYCH POSZUKIWAŃ —
23	DEBATY Ta izba, jako wileński Komitet Budowy Pomnika Adama Mickiewicza, wybrałaby projekt Stanisława Szukalskiego zamiast propozycji Zbigniewa Pronaszki. Argumenty za Argumenty przeciw —
26	Jest rok 1934. Ta izba wprowadziłaby w II Rzeczypospolitej model mecenatu państwowego opartego o centralną Izbę Plastyki (patrz: tekst 5, s. 33). Argumenty za Argumenty przeciw —
30	WYBÓR ŹRÓDEŁ —
39	BIBLIOGRAFIA —
39	O AUTORZE

© Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

ILUSTRACJA NA OKŁADCE

Katarzyna Kobro, „Kompozycja przestrzenna (4)”,

Ewa Sapka Pawliczak & Muzeum Sztuki w Łodzi

ŁAMANIE I OPRACOWANIE GRAFICZNE

Ireneusz Mitura

PROJEKT GRAFICZNY

Type2

KONSULTACJA HISTORYCZNA

dr hab. Iwona Luba

REDAKCJA

Szymon Rębowski

KOREKTA

Gabriela Manista

ISBN 978-83-63872-27-4

ISBN KOLEKCJI 978-83-63872-10-6

WYDAWCA

Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

aleja Piłsudskiego 29, 05-070 Sulejówek

Tel. +48 22 778 80 88

muzeum@muzeumpilsudski.pl



Muzeum
Józefa Piłsudskiego
w Sulejówku

PARTNER

Fundacja Polska Debatuje



POLSKA DEBATUJE

Sfinansowano ze środków MKiDN w ramach

Programu Wieloletniego NIEPODLEGŁA na lata 2017–2022

niepodległa

POLSKA
STULECIE ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Publikacja dostępna również w wersji online na stronie www.muzeumpilsudski.pl/zeszyty-do-debat

Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku z Fundacją Polska Debatuje, jako partnerem, zainicjowali działanie Klubów Debat Historycznych. Ich celem jest kształtowanie umiejętności prowadzenia debat, w których tworzeniu logicznej argumentacji i jej wymianie towarzyszy otwartość na racje drugiej strony oraz szacunek dla dyskutanta. Opracowane przez specjalistów zeszyty do debat historycznych stanowią – obok podręcznika – znakomite wsparcie w przygotowaniach do debatanckich spotkań i turniejów. W każdym znajdują się propozycje dwóch debat z rozpisaną argumentacją, wprowadzenie do tematu sygnalizowanego tytułem zeszytu oraz materiały źródłowe. W tym roku dotyczą one budowy niepodległego państwa polskiego – II Rzeczypospolitej.

—
Sztuka polska doby dwudziestolecia międzywojennego stanowi „tygiel skrajnych postaw i rozmaitych tendencji”, a jej generalny rys charakteryzuje „skłonność do indywidualizmu, autoekspresji i autoironii, często wyrażająca się ponad przynależnością do mód, stylów, kręgów i okresu”. Właśnie dlatego dzieła polskich artystów działających w okresie II RP niekiedy trudno jednoznacznie powiązać z awangardowymi kierunkami, którymi się inspirowali – ich działania były naznaczone osobistymi poszukiwaniami i swobodą własnej ekspresji.

— Tomasz Dziewicki



Muzeum
Józefa Piłsudskiego
w Sulejówku