

Połączone Biblioteki WFIS UW, IFIS PAN i PTF

P.80861



1908086100000

Agnieszka  
Chmielewska

# W SŁUŻBIE PAŃSTWA SPOŁECZEŃSTWA I NARODU

„PAŃSTWOWOTWÓRCZY”  
ARTYŚCI PLASTYCY  
W II RZECZYPOSPOLITEJ

IF  
IS

[rcin.org.pl](http://rcin.org.pl)



INSTYTUT  
FILOZOFII  
I SOCJOLOGII  
POLSKIEJ  
AKADEMII  
NAUK

W SŁUŻBIE PAŃSTWA  
SPOŁECZEŃSTWA  
I NARODU



Agnieszka  
Chmielewska

W SŁUŻBIE PAŃSTWA  
SPOŁECZEŃSTWA  
I NARODU

„PAŃSTWOWOTWÓRCZY”  
ARTYŚCI PLASTYCY  
W II RZECZYPOSPOLITEJ

Wydawnictwo IFiS PAN  
Warszawa 2006

Tytuł dotowany przez Centrum Europejskie  
Uniwersytetu Warszawskiego

Projekt okładki  
*Andrzej Łubniewski*

Redaktor  
*Elżbieta Morawska*

© Copyright by Author & Wydawnictwo IFiS PAN, 2006

ISBN 83-7388-112-3

Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN  
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72, tel. 022 657 28 97  
Wydanie I.  
Druk: Poligraf Drelów

# Wstęp

Dotychczasowe badania poświęcone sztuce i artystom w dwudziestoleciu międzywojennym koncentrowały się na przedstawicielach dwóch, traktowanych jako najważniejsze ze względu na nowatorstwo formalne, kierunków: awangardy konstruktywistycznej i kapistów<sup>1</sup>. Jednak wielu autorów próbujących dokonać syntetycznego opisu sztuki i życia artystycznego tego zakresu wskazywało na istnienie trzeciego nurtu, niezbyt dobrze zbadanego, którego uczestników określano jako tradycjonalistów lub zwolenników sztuki narodowej. Zazwyczaj wymieniano kilka najważniejszych grup artystycznych i indywidualności oraz wskazywano na ich współpracę z mecenatem państwowym. Nie próbowano jednak dokonać dokładniejszej charakterystyki ogółu artystów tworzących ów trzeci nurt ani analizować ich postaw i przekonań artystycznych.

## Artyści „państwotwórczy” i ich znaczenie

Właśnie o tych najsłabiej dotychczas rozpoznanych artystach traktuje książka. Działali oni przede wszystkim w stolicy, w kręgach artystyczno-towarzystwiskich skupionych wokół warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych (SSP)<sup>2</sup> oraz związku zawodowego, Bloku Zawodowych Artystów Plastyków (Blok ZAP). Byli przepełnieni ambicją stworzenia współczesnej, popularnej pol-

---

<sup>1</sup> W literaturze przedmiotu często stosuje się także wymiennie termin „koloryści”. W pracy stosować będę wyłącznie określenie „kapiści”, ponieważ zazwyczaj występują w niej kapiści *sensu stricto*, czyli członkowie Komitetu Paryskiego, którzy zapoczątkowali w malarstwie polskim szerszy nurt koloryzmu obecny jeszcze po drugiej wojnie światowej, a wprowadzanie w niektórych tylko fragmentach subtelnej rozróżnienia na „kapiistów” i „kolorystów” byłoby mylące dla czytelników słabiej zaznajomionych z historią sztuki polskiej XX wieku. Ciekawe uwagi na temat tych dwóch terminów zawiera artykuł Wojciecha Włodarczyka (1991: 80–81).

<sup>2</sup> W 1932 roku Szkoła Sztuk Pięknych zyskała pełne prawa akademickie i została przemianowana na Akademię Sztuk Pięknych. Dla uniknięcia nieporozumień skrót SSP używany będzie w tej pracy na określenie warszawskiej uczelni w ciągu całego okresu dwudziestolecia międzywojennego, a skrót ASP na określenie uczelni krakowskiej.

skiej sztuki narodowej, odpowiedniej dla epoki odzyskanej niepodległości. Pracowali przy organizacji państwowych instytucji życia artystycznego, zasiadali w najważniejszych komisjach doradczych i komitetach konkursowych, projektowali wystrój urzędów państwowych i transatlantyków, oficjalnych wydawnictw i odznaczeń, a także utrzymywali dobre kontakty z ludźmi władzy odpowiedzialnymi za politykę kulturalną.

Uprawiali różne dziedziny sztuki. W malarstwie powracali do realizmu, tworząc przede wszystkim kompozycje tematyczne i figuralne nawiązujące do sztuki dawnej. W rzeźbie skłaniali się ku monumentalnemu realizmowi lub zgeometryzowanym kompozycjom dekoracyjnym. Na najwyższym poziomie artystycznym stała projektowana przez nich grafika i sztuka użytkowa. Pozostałości ich dorobku można jeszcze do dziś odnaleźć w niektórych starych mieszkaniach inteligenckich, bowiem to właśnie młoda, wielkomięjska inteligencja była głównym odbiorcą ich sztuki. Do najbardziej charakterystycznych elementów dekoracji tych mieszkań należały, nieliczne już dzisiaj, żakardy i kilimy, meble i ceramika „Ładu” (spółdzielni, która działała jeszcze po wojnie), talerze z serii „Tańce polskie” Zofii Stryeńskiej, drzeworyty grafików „Rytu”, a także starannie opracowane przedwojenne reprezentacyjne wydawnictwa poświęcone polskiej armii, biografii Józefa Piłsudskiego czy budowie Gdyni.

Ponieważ w literaturze przedmiotu brakuje ogólnie przyjętego sposobu określania interesujących nas artystów<sup>3</sup>, proponuję termin: **artyści „państwowotwórczy”**, który wydaje się dobrze oddawać zarówno charakter ich działalności, jak i ideologii artystycznej. Chociaż ich twórczość była dość zróżnicowana formalnie, poszczególne dzieła łączyły podobne założenia ideowe – mocne osadzenie w tradycji, czytelność i, przede wszystkim, przekonanie o doniosłych funkcjach społecznych sztuki. Najważniejszym problemem, wokół którego koncentrowały się ich działania twórcze i rozważania teoretyczne, była próba określenia funkcji sztuki w nowych warunkach życia społecznego, w suwerennym i demokratycznym państwie polskim. Ich ideologia artystyczna<sup>4</sup> stawiała na pierwszym miejscu współ-

<sup>3</sup> Pojawiają się takie określenia jak: tradycjonałiści (Starzyński 1973), neotradycjonałiści (Kossowska 1996), synkretyści i stylizatorzy (Pollakówna 1982), środowisko warszawskie (Olszewski 1988), członkowie Bloku ZAP (Włodarczyk 1986), artyści porządkowi (Krakowski 1991), zwolennicy stylu narodowego (Olszewski 1988), sztuki narodowej (Starzyński 1973, Wojciechowski 1982), państwowej, „upaństwowionej” (Sosnowska 1997) i wreszcie „państwowcy” (Włodarczyk 2000).

<sup>4</sup> Termin ten definiuję w oparciu o rozważania Jerzego Szackiego poświęcone pojęciu „ideologii” (Szacki 1991a). „Ideologia artystyczna” to pojęcie opisowe, a nie wartościujące, które oznacza zespół poglądów dotyczących problemów świata sztuki charakterystycznych dla jakiejś grupy artystów, uzasadniający jej postępowanie i określający, jaki ten świat jest



pracę z państwem i ściśle z nią związaną koncepcję sztuki nowoczesnej, realistycznej, mocno osadzonej w tradycji, która mogłaby posłużyć do integracji i modernizacji społeczeństwa. Związek z państwem miał także odbudować prestiż artystów, którzy uzyskaliby pozycję zatrudnianych przez państwo wysoko wykwalifikowanych ekspertów.

„Państwowotwórcze” znaczenie projektowanej sztuki podkreślał wyraźnie Władysław Skoczylas, profesor warszawskiej SSP, jeden z największych autorytetów wśród artystów „państwowotwórczych”: **„Sztuka powinna odegrać w naszym państwie poważną rolę jako czynnik państwowotwórczy** [podkr. – *A. Ch.*]. Ona może przede wszystkim dokonać zniwelowania dzielnicowych różnic spowodowanych głównie oddziaływaniem na nas różnych i wrogich nam kultur dawnych zaborców. W dziedzinie uobywatelnienia mniejszości narodowych więcej można osiągnąć przez oddziaływanie kulturalne za pomocą sztuki, niż za pomocą przymusów administracyjnych. Wreszcie w dziedzinie reprezentacji państwa na zewnątrz łatwiej Polsce zająć w rodzinie narodów godne jej miejsce przez sztukę, niż dzięki wartościom natury fizycznej i materialnej” (Skoczylas 1984a: 41).

Określeniem „państwowotwórczy” chętnie posługiwano się w dwudziestoleciu, przede wszystkim charakteryzując postawy inteligencji<sup>5</sup>. Zygmunt Wasilewski widział w społeczeństwie „żywioly państwowo-twórcze i państwowo-rozkładcze” (Wasilewski 1921: 129). Od lat pięćdziesiątych ten sam termin stosowany był czasami do interesujących nas artystów w sposób ironiczny, często z wyraźnie negatywną konotacją, w takich na przykład sformułowaniach: „[...] z fałszywym optymizmem i mocarstwową tendencją ‘państwowotwórczej’ sztuki, np. Bractwa Św. Łukasza” (Morawska 1954: 263–264). Dzisiaj używany jest sporadycznie i w sposób niezbyt precyzyjny przez niektórych historyków sztuki przy próbach scharakteryzowania tendencji obecnych w sztuce polskiej lat trzydziestych<sup>6</sup>.

---

i być powinien. Ponieważ w okresie międzywojennym nastąpiła ostateczna profesjonalizacja artystów, ideologia artystyczna zawiera także ideologię zawodową.

<sup>5</sup> Określenie „akcja państwowotwórcza” w zastosowaniu do kultury i sztuki znaleźć można w: *Memoriał w sprawie utrzymania Ministerstwa Sztuki i Kultury* (AAN, MKiS 7064, 285–290). W stosunku do inteligencji używali go na przykład: Kazimierz Zakrzewski (1929: 343) i Adam Heydel (1932), a także Florian Znaniecki na określenie działalności Mussoliniego (1934: 327). Warto w tym miejscu wspomnieć, że w 1946 roku Maria Ossowska krytycznie wspominała przedwojenną „weralistykę państwowotwórczą” (1983: 366).

<sup>6</sup> Przede wszystkim przez Joannę Sosnowską (1998: 220; 1997: 172). Natomiast Wojciech Włodarczyk zaproponował podobny termin: „państwowcy”, właśnie na określenie członków Bloku ZAP, pisał także o wątkach „państwowotwórczych” w sztuce dwudziestolecia (1986: 56–60; 2000, 24–36, 51, 55). Wcześniej o postawie państwowotwór-

Stosunkowo słabe opracowanie artystów „państwowotwórczych” w dotychczasowej literaturze naukowej wynika z kilku powodów, wśród których najważniejszymi są brak dokumentacji oraz mała atrakcyjność ich twórczości dla powojennej historii sztuki. Ponieważ działali przede wszystkim w stolicy, większość dokumentów i dzieł sztuki przypadła w czasie II wojny, a wielu twórców zginęło lub wyjechało. Ci, którzy pozostali, nie odgrywali po wojnie istotnej roli w życiu artystycznym kraju – sztuka oficjalna II Rzeczypospolitej nie mogła liczyć na wsparcie władzy ludowej, a twórcy współpracujący ongiś z sanacją byli przez wiele lat traktowani podejrzliwie, również jako temat studiów. Co więcej, po okresie socrealizmu ich sztuka nie była atrakcyjna dla twórców, krytyków oraz historyków sztuki, w zdecydowanej większości zafascynowanych nowoczesnością i malarstwem abstrakcyjnym. W centrum uwagi badaczy znalazły się nurty, które doczekały się kontynuacji w sztuce współczesnej i były ważne dla autorów piszących „z pozycji mitologizowanej awangardy”<sup>7</sup>, a więc konstruktywizm i kapizm. Do niedawna wypadało raczej krytykować „państwowotwórczy” charakter ich postaw i sztuki.

Dotychczas interesujący nas artyści byli dokładniej charakteryzowani tylko w badaniach cząstkowych poświęconych poszczególnym grupom artystycznym oraz w opracowaniach niektórych dziedzin sztuki, głównie sztuki użytkowej i grafiki<sup>8</sup>. Dlatego nie zawsze dostrzegano powiązania personalne, artystyczne i ideowe pomiędzy poszczególnymi grupami artystycznymi, ich współpracę przy organizowaniu życia artystycznego i projektowaniu nowej sztuki polskiej, które ujawniają się wyraźnie w trakcie lektury dokumentów, prasy i pamiętników. Przekonanie o kluczowym znaczeniu artystów „państwowotwórczych” dla życia artystycznego dwudziestolecia wyrażają jedynie w luźnych rozmowach historycy sztuki interesujący się poszczególnymi, tworzonymi przez nich, grupami artystycznymi i mecenatem państwowym tego okresu.

---

czej uczniów Pruszkowskiego pisał, raczej bez ironii, Tadeusz Dobrowolski (1964: 170). W latach osiemdziesiątych Elżbieta Grabska pisała o „intencjach afirmatywnych plastyki” nurtu oficjalnego, która „zdaje się odzwierciedlać wartości, o które zabiega ówczesna propaganda, oświata i dość bezkrytyczny *consensus* społeczny” (Grabska 1982: 40).

<sup>7</sup> Określenie to wprowadził Andrzej K. Olszewski (1982: 55) za nim powtarza je Anna Sieradzka (1996: 173).

<sup>8</sup> Spośród najważniejszych wypada wymienić prace poświęcone „Rytowi” (Baldok 1963), „Szkole warszawskiej” (Luba 1996), „Ładowi” (Orthwein 1957; Frąckiewicz 1998), Blokowi ZAP (Orthwein 1956), sztuce użytkowej dwudziestolecia międzywojennego (Huml 1973; 1978; 1991; 1998; Sieradzka 1996) i grafice tego okresu (Grońska 1971; 1994; Jakimowicz 1997).

Często lekceważono również poglądy artystów „państwowotwórczych”, określając ich jako bezrefleksyjnych oportunistów, którzy dostosowywali się do potrzeb mecenatu państwowego i gustów publiczności<sup>9</sup>. Wnioski takie formułowano zazwyczaj na podstawie oceny formalnej ich sztuki i braku poważniejszych wypowiedzi teoretycznych, tymczasem za „tradycjonalizmem” ich dzieł stały interesujące przemyślenia na temat istotnych problemów społecznych i artystycznych okresu międzywojennego, takich jak izolacja społeczna sztuki, rola sztuki i artystów społeczeństwie demokratycznym oraz w niepodległej Rzeczypospolitej. Proponowali oni rozwiązanie oparte na tradycji – sztukę narodową, współczesną, lecz osadzoną w tradycji, o wysokiej jakości artystycznej, ale z pierwiastkami popularnymi, bo przeznaczoną dla publiczności masowej. Miała się ona przyczynić do rozkwitu kultury narodowej oraz modernizacji społeczeństwa niepodległej Rzeczypospolitej. Hasło Bloku ZAP: „Sztuka wszędzie i dla wszystkich”, demokratyczne i optymistyczne, zapowiadało próbę, pierwszą chyba w Polsce, wprowadzenia sztuki elitarniej o wysokiej wartości artystycznej w wersji popularnej, przystępnej dla wszystkich członków społeczeństwa. Ta koncepcja miała także wpływ na postawy artystyczne i społeczne artystów w okresie socrealizmu (Włodarczyk 1986: 53–63; Chmielewska 1999).

Obecnie wiele tych wątków nabiera nowego znaczenia ze względu na powrót podobnych problemów dotyczących relacji między państwem, społeczeństwem demokratycznym i sztuką w III Rzeczypospolitej (spraw nieistotnych w okresie peerelowskiego, zbiurokratyzowanego, lecz wszechogarniającego, mecenatu państwowego). Po 1989 roku po raz kolejny nastąpiło zderzenie wielkich nadziei artystów i ludzi kultury związanych z odzyskaniem niepodległości z rzeczywistością polityczną, ekonomiczną i społeczną. Jeszcze raz twórcy i intelektualisci uwierzyli, że w wolnym, demokratycznym państwie nastąpi rozkwit kultury i sztuki, a ich społeczne możliwości zostaną docenione. Tymczasem rozpoczął się proces wycofywania się państwa z roli mecenasa kultury, a wolny rynek nie przyniósł satysfakcjonujących ogół artystów rozwiązań i ujawnił społeczną izolację sztuki. Powróciły dyskusje o roli państwa w finansowaniu, kształtowaniu i upowszechnianiu kultury, o roli sztuki w społeczeństwie demokratycznym i jej możliwościach edukacyjnych, o sens podkreślania odrębności narodowej kultury lub też manifestowania jej uniwersalizmu.

---

<sup>9</sup> Tak, choć w sposób nieco zawołowany, przedstawieni są np. w pracy Joanny Polakówny (1982).

## Cele i zadania książki

Z przedstawionych wyżej powodów rola artystów „państwowotwórczych” w życiu artystycznym dwudziestolecia międzywojennego oraz charakter ich ideologii artystycznej wydają mi się zagadnieniem ciekawszym i ważniejszym niż kolejne próby analizy stworzonych przez nich dzieł. Tym bardziej że zrozumienie preferencji formalnych i wyborów artystycznych tych twórców, nie jest możliwe bez znajomości sytuacji, w jakiej tworzyli, i treści ideologii, którą uznawali. **Dlatego celem tej pracy będzie próba charakterystyki społecznej artystów „państwowotwórczych” oraz rekonstrukcji i analizy ich ideologii artystycznej.** Analiza społeczna artystów będzie prowadzić do próby określenia charakteru związków pomiędzy poszczególnymi grupami artystycznymi przez nich stworzonymi i poszczególnymi twórcami, a także ustalenia, czy artyści „państwowotwórczy” stanowili tylko zbiorowość czy też grupę społeczną. Natomiast próba charakterystyki ich ideologii artystycznej skupiać się będzie na jej najważniejszych wartościach, które stanowiły podstawową płaszczyznę porozumienia artystów „państwowotwórczych”, pozwalały akceptować różnorodność formalną dzieł poszczególnych twórców i powodowały, że wyraźnie odróżniali się oni od kapistów i konstruktywistów.

Celem pracy jest także dokonanie reinterpretacji życia artystycznego II Rzeczypospolitej i znaczenia poszczególnych ugrupowań artystycznych w ogólnopolskiej zbiorowości artystów plastyków poprzez przywrócenie miejsca artystom „państwowotwórczym”. Uważam, że bez dobrej znajomości ich działalności i ideologii obraz ten pozostaje niepełny i zakłócony, bowiem do rangi jedynych naprawdę znaczących sił urastają przedstawiciele awangardy i kapiści, podczas gdy twórcy, którzy mieli największy wpływ na sztukę oficjalną i ikonografię państwa, właściwie przestają istnieć.

Jednocześnie ustalenia tej pracy mogą wzbogacić wiedzę historyków inteligencji o znajomość postaw przedstawicieli pewnej, dość specyficznej grupy zawodowej inteligencji wobec odzyskanego państwa. Projekt sztuki artystów „państwowotwórczych” był bowiem próbą zbudowania potęgi odrodzonego państwa i zrealizowania własnych „snów o władzy”. Dla historyków kultury interesujące być może odnalezienie w ideologii artystów „państwowotwórczych” przemysłów dotyczących odrodzenia charakteru narodowego sztuki czy upaństwowienia sztuki, które pojawiały się także w literaturze. Jest to materiał, który może również zainteresować badaczy wywodzących się z innych dziedzin humanistyki, przede wszystkim historii społecznej i socjologii kultury, zainteresowanych historią i kulturą II Rzeczypospolitej.

Co więcej, podstawowe problemy, jakie usiłowali rozwiązać w swojej ideologii artyści „państwowotwórczy”, mogą posłużyć jako szczególna ilu-

stracja, przy ogólnych rozważaniach na temat zasadności podtrzymywania narodowego charakteru kultury, finansowania sztuki w nowoczesnym państwie demokratycznym i powinnościach artystów wspieranych przez to państwo, a także możliwościach stworzenia sztuki o wysokiej jakości artystycznej dla publiczności masowej i edukacji kulturalnej społeczeństwa.

Ponieważ do tej pory w pracach historyków sztuki nie podejmowano próby dokładniejszej charakterystyki społecznej całej grupy artystów „państwowotwórczych” i często nie dostrzegano lub lekceważono powiązania pomiędzy poszczególnymi członkami i grupami artystycznymi, w przeprowadzonych analizach nacisk położyłam raczej na wskazanie więzi łączących interesujących nas artystów i wspólnie podzielane przez nich wartości. Takie podejście pozwala dokonać syntetycznej rekonstrukcji wzorców artysty i dzieła sztuki, które najlepiej charakteryzują specyfikę artystów „państwowotwórczych” i dość wyraźnie odróżniały ich od awangardy i kapi-  
stów.

Dopiero po dokonaniu takich podstawowych ustaleń, możnaby podjąć próby większego zróżnicowania postaw i poglądów poszczególnych artystów „państwowotwórczych” oraz ujawnienia najważniejszych toczonych między nimi sporów. Wymagałoby to jednak zgromadzenia bardziej szczegółowych materiałów archiwalnych, opracowania biogramów poszczególnych twórców (również tych zapoznanych), jak najdokładniejszej historii stworzonych przez nich grup artystycznych oraz większości ich publikacji, recenzji i katalogów z ich wystaw, co stanowi zadanie dla kilku osób na kilka lat.

## Źródła i ich krytyka

Badanie nieistniejącej już zbiorowości czy grupy społecznej z konieczności skupia się na jej najwybitniejszych przedstawicielach, tych, którzy zostawili bogaty dorobek artystyczny, publicystyczny i teoretyczny, których sylwetki zostały opisane w wielu wspomnieniach, a biografie i monografie twórczości opracowane. Znaczenia nabierają także ci artyści, którzy, choć nie zawsze naprawdę ważni w oczach współczesnych, zostawili po sobie jakieś przekazy pisemne: artykuły krytyczne, polemiczne, teoretyczne lub wspomnieniowe. Natomiast trudno w tej analizie uwzględnić artystów trzecio- i czwartorzędnych z punktu widzenia historii sztuki, których istnienie można uchwycić czasami tylko poprzez przynależność do związków i grup artystycznych oraz udział w wystawach. W literaturze naukowej ciągle brakuje solidnych monografii historycznych omawiających działalność mniej znaczących twórców i grup artystycznych, a także szczegółowo opracowanych biogramów wymieniających nie tylko najważniejsze dokonania

artystyczne poszczególnych artystów, ale też podających informacje historyczno-społeczne, takie jak pochodzenie, związki rodzinno-towarzyskie, działalność społeczna czy polityczna. Do utrudnienia pracy walnie przyczyniły się także losy Warszawy w czasie II wojny światowej – wiele mieszkań, pracowni i archiwów przepadło, część mieszkańców rozproszyła się po świecie, część zginęła, a niektórzy zaginęli bez wieści.

Zachowały się jednak, przynajmniej w części, materiały związku zawodowego założonego przez artystów „państwowotwórczych” – archiwum Bloku ZAP oraz archiwum stworzonej przez nich uczelni – warszawskiej SSP. Dodatkowych materiałów dotyczących poszczególnych twórców i grup artystycznych dostarczyć mogą archiwa innych instytucji życia artystycznego, przede wszystkim tych współpracujących z poszczególnymi artystami „państwowotwórczymi”: Instytutu Propagandy Sztuki (IPS), Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Wydziału Prasowego Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Dokumenty dotyczące najważniejszych problemów i wydarzeń życia artystycznego lat trzydziestych oraz stosunków pomiędzy artystami „państwowotwórczymi” z Bloku ZAP a ich konkurentami zrzeszonymi w Związku Zawodowym Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP) znaleźć można także w archiwum tego ostatniego.

Wiele informacji, artykułów programowych i polemik ujawniła kwerenda przeprowadzona w czasopismach poświęconych sztuce, które wychodziły w dwudziestolecie. Najciekawsza jest oczywiście „Plastyka” wydawana przez Blok ZAP, którą można traktować jako organ programowy artystów „państwowotwórczych”. Na uwagę zasługuje także pismo kapistów „Głos Plastyków”, a szczególnie artykuły atakujące interesujących nas artystów i ich ideologię. Dobrze opracowaną, obiektywną kronikę wydarzeń artystycznych prowadziły „Sztuki Piękne”. Warte uwagi materiały poświęcone sztuce plastycznej, w tym artykuły autorstwa samych artystów publikowały także „Wiadomości Literackie”, „Pion” i „Gazeta Polska”; w tej ostatniej rubrykę poświęconą plastyce zdominowali zresztą artyści „państwowotwórczy”<sup>10</sup>.

Mimo że Blok ZAP, warszawska SSP czy niektóre spółdzielnie artystyczne ogłosiły na piśmie wypowiedzi zawierające ich podstawowe założenia ideowe, to jednak artyści „państwowotwórczy” deklarowali niechęć

---

<sup>10</sup> Dział plastyki w „Gazecie Polskiej” prowadzili Władysław Skoczylas i, po jego śmierci, Tadeusz Pruszkowski, jedni z najważniejszych artystów „państwowotwórczych”. Większość ich artykułów, nie tylko publikowanych w Gazecie, została zebrana w dwóch tomach (Włodarczyk 1984; Balowa 1989). Natomiast przez łamy „Wiadomości Literackich” przetoczyła się w latach 1933–1934 wielka dyskusja pomiędzy kapistami a artystami „państwowotwórczymi” na temat stylu narodowego i wpływów obcych w sztuce.

do rozważań programowych i manifestów, uważali się raczej za fachowców w swojej dziedzinie niż za wybitnych teoretyków sztuki czy publicystów. Dlatego ich ideologię trzeba w dużej mierze rekonstruować na podstawie rozproszonych wypowiedzi poszczególnych twórców. Są to na ogół artykuły okolicznościowe: recenzje z wystaw, wstępy do katalogów, głosy w dyskusji, listy do redakcji, wywiady czy przedrukowane przemówienia. Zasadnicze założenia ideologii artystycznej ujawniane są w nich zazwyczaj na marginesie aktualnych, bardzo konkretnych ocen i dyskusji, co powoduje, iż często skupiają się na jednym tylko aspekcie lub zawierają polemiczne przerysowania. Cennym uzupełnieniem wymienionych źródeł są więc krytyczne wypowiedzi przedstawicieli konkurencyjnych kierunków artystycznych, kapistów i awangardy. Brakuje natomiast relacji niezaangażowanych świadków, wśród osób zorientowanych w sprawach plastyki i plastyków trudno znaleźć jednostki zachowujące neutralną pozycję, zdecydowana większość opowiadała się po którejś stronie. Taki wyrywkowy charakter materiału utrudnia rekonstrukcję całości poglądów poszczególnych autorów i dokonywanych w nich zmian, a w rezultacie utrudnia opis dynamiki ideologii, sporów wewnętrznych, oraz określenie momentu historycznego, w którym przybrała ona najbardziej modelową formę.

Fragmentaryczne relacje dotyczące atmosfery panującej w grupie artystów „państwowotwórczych”, w ich grupach artystycznych oraz w warszawskiej SSP zawierają pamiętniki poszczególnych plastyków działających w tych kręgach. Do najciekawszych, z tego punktu widzenia, należą wspomnienia Jana Zamoyskiego (1989) i Włodzimierza Bartoszewicza (1983), ważnych i aktywnych artystów „państwowotwórczych” młodszego pokolenia. Dla obu dwudziestolecie stanowiło najbardziej twórczy okres, a ówczesna działalność wydawała się wstępem do wspaniałej kariery. Ich wspomnienia poświęcone są głównie właśnie temu „złotemu wiekowi”, a szczególnie latom nauki w warszawskiej uczelni. Obaj autorzy z wyraźną sympatią opisują sylwetki swoich profesorów i starają się przedstawić zespół poglądów, które przekazywali swoim uczniom. Z niechęcią natomiast wspominają kapistów, których podejrzewali o zawiść i podstępne knowania, szczególnie w okresie powojennym. Wydaje się, że te wspomnienia dobrze oddają specyfikę przekonań artystów „państwowotwórczych”, tym bardziej że autorzy nie identyfikowali się później z żadnym innym ugrupowaniem artystycznym. Dużo uboższym, choć być może mniej idealizowanym, źródłem informacji na temat studiów w SSP są fragmenty wspomnień Pii Górskiej (1956), Eryka Lipińskiego (1990), Ireny Lorentowicz (1972), Hanny Mortkowicz-Olczakowej (1959), Haliny Ostrowskiej-Grabskiej (1980), Konstantego Marii Sopoćki (1989), Antoniego Uniechowskiego (1961) i Moniki Żeromskiej (1993).

Uzupełnienie tych materiałów stanowi skromny wybór fotografii podzielony na dwie części ilustrujące, pierwsza – charakter więzi społecznej pomiędzy artystami i ich kontakty ze światem władzy, druga – ich twórczość.

### **Granice tematyczne i chronologiczne**

Książka ta nie stanowi pełnej monografii historycznej artystów „państwowotwórczych”, lecz jest raczej próbą podstawowego opracowania problemu, który wart jest dalszej uwagi badaczy zajmujących się dwudziestolecie międzywojennym. Ze względu na podejmowaną próbę charakterystyki społecznej tych artystów oraz istotną rolę, jaką w ich ideologii odgrywały zagadnienia społeczne i polityczne, tematyka pracy znacznie wykracza poza zakres klasycznie rozumianej historii sztuki, skupiającej się przede wszystkim na analizie i interpretacji dzieł sztuki, wymaga natomiast uwzględnienia problemów z zakresu socjologii środowisk twórczych oraz historii i postaw inteligencji w II Rzeczypospolitej.

Temat pracy jasno ogranicza ją do sztuki i działań artystów czynnych w II Rzeczypospolitej. Najwięcej miejsca poświęcam twórcom działającym w Warszawie, ponieważ to właśnie w stolicy niepodległego państwa, przede wszystkim wokół tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych skupiali się badani artyści. Związani z nimi plastycy z innych ośrodków scharakteryzowani zostali skrótowo, proporcjonalnie do ich znaczenia dla grupy artystów „państwowotwórczych” oraz posiadanych materiałów. Natomiast twórcy, którzy chętnie pracowali dla mecenatu państwowego, ale nie byli w sposób wyraźny związani z omawianą grupą i jej ideologią zostali pominięci (tym bardziej że mechanizmy uzyskiwania zamówień państwowych mogły być bardzo różne). Można jednak domniemywać, że większość z nich bliższa była raczej artystom „państwowotwórczym” niż awangardzie czy kapistom.

Wątki bliskie ideologii „państwowotwórczej” można znaleźć także w architekturze tego okresu; wiemy, że interesujący nas artyści wysoko ceniili architekturę, jako syntezę sztuk, i chętnie współpracowali z architektami (np. przy projektach wnętrz do gmachów reprezentacyjnych). Ponieważ jednak architekci stanowili wyraźnie odrębną zbiorowość zawodową działającą w oparciu o inne instytucje życia artystycznego, a problemy architektury dwudziestolecia mają własną, obszerną literaturę, poszerzenie książki o te zagadnienia wymagałoby, jak uważam, podjęcia osobnych badań i nadmiernie poszerzyło zakres analizowanych problemów.

Lata 1918–1939 przyjmuję za podstawowe ramy czasowe wyznaczające okres dwudziestolecia międzywojennego, a więc i życia artystycznego, tym bardziej że badane przeze mnie postawy i ideologia stawiały na pierwszym miejscu pracę dla odbudowywanej II Rzeczypospolitej. Warto jednak pa-



miętać, że daty historyczne, odpowiednie dla opisu życia artystycznego i kultury artystycznej, nie przecięły ciągłości wielu zjawisk i biografii artystycznych, na co zwróciła uwagę Elżbieta Grabska (1982: 29–45). Dwudziestolecie było okresem zbyt krótkim, aby jakieś pokolenie artystów zdążyło w pełni opracować i zrealizować swój program. Wiele idei istotnych dla sztuki lat dwudziestych zaczęło się rysować już około 1909 roku, podczas gdy wątki obecne w sztuce lat trzydziestych oddziaływały na obraz sztuki do roku 1949 (kiedy to nastąpiło zbilansowanie dokonań nurtów abstrakcyjnych, a kilka krajów Europy przyjęło program realizmu socjalistycznego). Wielu badaczy zwraca także uwagę na znaczenie wewnętrznej cezury wielkiego kryzysu, roku 1929, i odmienność lat dwudziestych od lat trzydziestych<sup>11</sup>.

Także i w tej pracy, mimo zachowania podstawowych lat ramowych 1918–1939, wytłumaczenie postaw i ideologii artystycznych wymaga wyjaśnień sięgających jeszcze dziewiętnastego wieku. Warto także pamiętać, że wybuch II wojny światowej przerwał działalność artystów „państwowo-twórczych” w okresie największej *prosperity*. Dopiero w drugiej połowie lat trzydziestych państwo zaczęło przeznaczać poważniejsze fundusze na prace reprezentacyjne (szczególnie na gmachy publiczne i ich dekorację), w tym okresie nastąpiła też instytucjonalizacja grupy artystów „państwowo-twórczych”, powstało jej czasopismo, a pisać i publikować zaczęli także przedstawiciele młodszego pokolenia. Z tych względów, w pracy będzie można zapewne dostrzec przewagę materiałów z lat trzydziestych. Co więcej, wielu z interesujących mnie artystów przetrwało wojnę i próbowało kontynuować przerwana działalność. Dlatego w pierwszym okresie powojennym, 1945–1949, można dostrzec próby odrodzenia grupy i odzyskania jej przedwojennej pozycji<sup>12</sup>.

## Podziękowania

Książka ta powstała na podstawie pracy doktorskiej przygotowanej pod kierunkiem profesor Joanny Kurczewskiej w trakcie studiów w Szkole Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akade-

---

<sup>11</sup> Wśród najważniejszych publikacji poświęconych temu zjawisku wypada wymienić artykuły Mieczysława Porębskiego (1975), Andrzeja K. Olszewskiego (1982) i Piotra Piotrowskiego (1991).

<sup>12</sup> Ciekawym problemem, wymagającym jednak gruntownych studiów i przekraczającym ramy tej pracy, wydaje się próba charakterystyki strategii przetrwania interesujących nas artystów w okresie socrealizmu, a także później, w czasie odwilżowej fascynacji sztuką abstrakcyjną.

## WSTĘP

mii Nauk. Największe i najserdeczniejsze podziękowania należą się bez wątpienia właśnie profesor Kurczewskiej, która nie traciła wiary w moje możliwości i wytrwale zmuszała do myślenia. Moje podejście do przedstawionych w tej książce zagadnień wiele zawdzięcza studiom doktoranckim w Szkole Nauk Społecznych oraz stypendium w New School for Social Research w Nowym Jorku. Inspirację, cenne informacje, korekty i wsparcie zawdzięczam Profesorom: Irenie Huml, Krystynie Kersten, Joannie Sosnowskiej, Verze Zolberg, a także: Hubertowi Bilewiczowi, Annie Frąckiewicz, Anecie Gawkowskiej, Annie Grochali, Ewie Grzeszczyk, Julii Hartwig, Tomkowi Kitlińskiemu, Pawłowi Leszkowiczowi, Iwonie Lubie, Annie Ziembie, Małgorzacie Zerel i wielu innym, których nie zdołałam tutaj wymienić.

Ważnym elementem mojej pracy nad artystami „państwowotwórczymi” i ich ideologią były kwerendy archiwalne, których przeprowadzenie umożliwiło mi stypendium z Szkoły Nauk Społecznych oraz grant Komitetu Badań Naukowych. Napisanie tej książki było możliwe dzięki wyrozumiałości dyrekcji oraz koleżanek i kolegów z Muzeum Narodowego w Warszawie, w którym wówczas pracowałam, przede wszystkim Justyny Guze i Anny Kozak. Chciałabym także podziękować Rodzinie i Przyjaciołom za cierpliwość okazywaną mi w trakcie pisania.

# Konteksty kulturowe i społeczno-polityczne

## PAŃSTWO I SZTUKA: RAMY OGÓLNE

Aby zrozumieć „państwowotwórcze” postawy artystów polskich w okresie dwudziestolecia międzywojennego, trzeba sobie uświadomić, że poszukiwania różnych form mecenatu państwowego i, w związku z tym, możliwości wykorzystania sztuki dla potrzeb nowoczesnego społeczeństwa, były wówczas podejmowane powszechnie na całym świecie. Dlatego w tym rozdziale przypomnę pokrótce dwa ówczesne wzory ingerencji państwa w sprawy sztuki, totalitarny i demokratyczny. Ich zestawienie pozwoli wyróżnić zarówno podobieństwa pewnych rozwiązań – konieczności upowszechniania sztuki i dostosowania jej do możliwości odbioru publiczności masowej, jak i różnice wynikające z zasadniczo odmiennego sposobu działania władzy państwowej w dwóch przeciwstawnych systemach politycznych. To zestawienie wyznaczy także zakres projektowanych powiązań sztuki i państwa, pozwoli wskazać gatunki i formy artystyczne najodpowiedniejszej dla potrzeb sztuki państwowej oraz problemy powstające w trójkącie władza-artysta-społeczeństwo, a więc podstawowe cechy systemów, stanowiących kontekst dla polskich marzeń o sztuce „państwowotwórczej” i mecenacie państwowym.

### Państwo totalitarne i sztuka: ZSRR, Niemcy, Włochy

W państwach totalitarnych, w ZSRR, w Niemczech i we Włoszech, władza zaczęła planowo wykorzystywać sztukę do kierowania nowoczesnym społeczeństwem i budowania wizerunku państwa. Wprowadzane rozwiązania obserwowano z zaciekawieniem jako nowoczesne eksperymenty artystyczno-społeczne, próbę reakcji na narastający kryzys ekonomiczny, izolację społeczną sztuki i umasowienie życia społecznego – zjawiska te odczuwano dotkliwie w całej Europie. Sukcesy propagandowe sztuki państw totalitarnych powodowały, że również w innych krajach zaczęto rozważać możliwość stworzenia lub wzmocnienia systemu mecenatu państwowego. Ponieważ dziejom sztuki i artystów w każdym z tych państw poświęcono osobną, obszerną i poważną literaturę, ograniczę się tylko wypunktowania spraw najważniejszych i najbardziej interesujących z naszego punktu wi-



dzenia, takich jak powody zainteresowania państwa sztuką, krótka charakterystyka projektowanej sztuki oraz najważniejsze mechanizmy i instytucje zarządzania sztuką. Zaczę od przedstawienia systemów radzieckiego i nazistowskiego, których podobieństwa wielokrotnie podkreślano.

### *ZSSR i Niemcy*

Bolszewicy nie mieli planu działania w dziedzinie sztuki i w nadziei na jak najszerszą legitymizację władzy początkowo zadeklarowali pluralizm artystyczny<sup>1</sup>. Jednak już w 1918 roku podjęli pierwsze próby wykorzystania sztuki jako narzędzia społecznego oddziaływania – Lenin ogłosił plan monumentalnej propagandy, który polegał na dekorowaniu miast plakataami i napisami o treści rewolucyjnej. Rychło uznano, że sztuka powinna się stać narzędziem partii, pomóc w tworzeniu idealnego społeczeństwa komunistycznego i wychowaniu nowego człowieka – członka kolektywu, ideowego komunisty oddanego socjalistycznej ojczyźnie. Wymagało to wszechstronnej i nieustającej akcji propagandowej, która wykreowałaby nową rzeczywistość według scenariusza partii, w sposób przewidywalny i w pełni kontrolowany, posługując się formami monumentalnymi, realistycznymi i zrozumiałymi dla wszystkich. Najdoskonalsze wcielenie tej koncepcji stanowiła doktryna realizmu socjalistycznego, ogłoszona w 1933 roku. Dzieło realizmu socjalistycznego miało być ideowe, czyli zaangażowane w walkę o socjalizm po stronie sił postępowych, łączyć socjalistyczną treść z narodową formą i być optymistyczne w wyrazie. Jego realizm miał polegać na przedstawianiu tego, co typowe, co najlepiej wyraża ducha danej siły społecznej.

W Niemczech przesłanki ideowe zainteresowania nazistów sztuką były inne, chodziło o rasowe, polityczne, społeczne i kulturowe oczyszczenia narodu oraz stworzenie homogenicznej społeczności ludowej (*Volksgemeinschaft*)<sup>2</sup>. Hitler twierdził, że twórczość wyrażająca myśl narodową, siły narodu i umacniająca dumę ze wspólnej przynależności, pomoże doprowadzić do ogólnonarodowej subordynacji i przysłuży się rekonstrukcji tysiącletniej narodowej kultury artystycznej Niemiec. Dla odmiany wielkość i potęga III Rzeszy powinny znaleźć odzwierciedlenie w sztuce. Skoro sztuka ma realizować zadania wychowawcze, powinna być przystępna

<sup>1</sup> Podstawą do opracowania części poświęconej ZSRR były przede wszystkim prace: Lehmann-Haupt 1954; Włodarczyk 1986; Turowski 1990; Cullerne Bown 1991; Groys 1992; Piotrowski 1993b; Gołomszok 1994; Baraniewski 1996; Leiwand 1998.

<sup>2</sup> W części poświęconej sztuce niemieckiej podstawę opracowania stanowiły następujące pozycje: Lehmann-Haupt 1954; Speer 1970; Adam 1992; Steinweis 1993; Gołomszok 1994; Krakowski 1994; Baraniewski 1996.

i rozumiała dla „mas”, a nie dla dekadencckich elit, utrzymana w stylu idealizującego realizmu, tradycyjna i rodzima. Należało dążyć do prawdziwości przedstawienia, skupiając się głównie na pozytywnych przejawach nowego życia, pokazywać rasowy, aryjski ideał piękna oraz tworzyć nową świadomość estetyczną, niemiecką i tradycyjną.

Z biegiem lat komuniści coraz chętniej sięgali do wzorów sztuki dawnej. Korzystanie z nich umożliwiała teoria głosząca, iż każda epoka ma sztukę reakcyjną (produkt klasy uciskającej) oraz sztukę postępową, w której tkwią wartości socjalistyczne – miłość do życia i ludzi, a także optymizm historyczny. Za sztukę postępową uznano sztukę antycznej Grecji, renesansu i dziewiętnastowieczny realizm rosyjski, ze szczególnym uwzględnieniem Pieredwiżników (nie bez znaczenia był tu osobisty gust Stalina). W III Rzeszy o obliczu sztuki decydował w dużej mierze osobisty gust Führera, który sam uważał się za architekta, wysoko cenił neobarokową i neoklasycystyczną architekturę monumentalną, dziewiętnastowieczne niemieckie malarstwo romantyczne i naturalistyczne, natomiast nie akceptował impresjonizmu, ekspresjonizmu i innych odmian modernizmu, wykluczył sztukę zaangażowaną i proletariacką oraz Neue Sachlichkeit, jako malarstwo zimne i mało niemieckie. W obu krajach krytyka artystyczna właściwie nie istniała, a oceny korygowano na bieżąco, zależnie od ostatnich wypowiedzi przywódcy, co utrzymywało artystów w ciągłej niepewności i ułatwiało władzy usuwanie „niepożądanych” elementów.

Mimo różnych założeń, między sztuką powstającą w obu tych krajach można dostrzec liczne analogie. Dyktatorzy, a za nimi władze różnego szczebla, interesowali się przede wszystkim architekturą monumentalną i projektami założeń urbanistycznych, co wiązało się z potrzebami reprezentacyjnymi i chęcią manipulowania „masami”. W związku z tym ceniono rzeźbę i malarstwo monumentalne, które mogły posłużyć do dekoracji przestrzeni publicznej i gmachów rządowych. W malarstwie sztalugowym do najważniejszych tematów należały wizerunki wodzów, batalistyka, malarstwo historyczne i rodzajowe, właściwie wykluczono natomiast martwe natury, jako pozbawione treści. W ZSRR szczególnie ceniono sceny socjalistycznej pracy, natomiast akty były wykluczone, podczas gdy w Niemczech, idealizowane, a często także heroizowane, akty cieszyły się dużą popularnością, bowiem pozwalały ukazywać germański typ rasowy.

Potrzeby radzieckiej sztuki propagandowej wykluczały współpracę z artystami awangardy, którzy jako pierwsi i jedyjni z twórców poparli rewolucję, ponieważ utożsamiali oni komunizm z radykalizmem artystycznym i mieli własne plany przebudowy społeczeństwa przy pomocy sztuki. Nadmierny indywidualizm artystów został stopniowo wyeliminowany, jako burżuazyjny przeżytek. W zamian propagowano socjalistyczne metody pracy

kolektywnej. Zwolenników socjalizmu, którzy nie chcieli rezygnować ze swobody artystycznej, niszczone w ramach kampanii przeciw formalizmowi. Socrealizm nie potrzebował nowatorstwa formalnego, ponieważ jako wynik socjalizmu, najnowszego osiągnięcia postępu społeczno-ekonomicznego, był nowoczesny z definicji. Podkreślano też wielkie możliwości społeczne sztuki, określając artystów jako „inżynierów dusz”. Podobnie naziści, od początku zbuntowani przeciw wszystkim odmianom modernizmu, przekonywali, że pojedynczy artysta powinien zrezygnować indywidualnych, subiektywnych poszukiwań formalnych na rzecz sztuki służącej odrodzeniu narodowemu, i w ten sposób odzyskać możliwości oddziaływania na naród. Zwolenników nowoczesności i ich dzieła stopniowo usuwano z oficjalnych instytucji artystycznych, a z potępionych dzieł sztuki zaaranżowano w 1937 roku słynną wystawę „Entartete Kunst” (Sztuka Zdegenerowana), objeżdżającą większe miasta Rzeszy.

W obu krajach całkowitą kontrolę nad życiem artystycznym osiągnięto dzięki wprowadzeniu jednego związku zawodowego. W ZSSR od 1932 roku wszyscy artyści znaleźli się w Sojuszu Sowieckich Chudoźników (Związku Radzieckich Artystów), podzielonym na specjalistyczne sekcje i działającym we wszystkich regionach kraju. Miał on przede wszystkim sprawować nadzór ideowy nad artystami, ale narzędzia i materiały potrzebne do pracy były rozprowadzane tylko za jego pośrednictwem, a bez zaświadczenia ze związku artysta niezatrudniony na etacie traktowany był jak uchylający się od pracy. Artyści pracowali prawie wyłącznie na zamówienie państwowe. Początkowo zawierano kontrakty na wykonanie pewnej ilości prac na ogólnie określony temat w umówionym czasie, a od połowy lat trzydziestych komitety przygotowujące kolejne wystawy i jubileusze rozdzielały konkretne zamówienia na zadany temat (często z opisem kompozycji), zatwierdzone wcześniej przez komórkę partyjną. Dzięki takiej organizacji życia artystycznego twórcy, którzy znaleźli się poza związkiem właściwie nie mogli pracować i byli skazani na śmierć cywilną, a często i fizyczną.

Podobnie w Niemczech zaraz po przejściu władzy powstała z inicjatywy i pod przewodnictwem Josepha Goebbelsa, Reichskulturkammer (Izba Kultury Rzeszy), która miała promować niemiecką kulturę, a także regulować sprawy ekonomiczne oraz społeczne zawodów związanych z kulturą, co było ogół dobrze przyjęte przez twórców spragnionych bezpieczeństwa socjalnego. Każdy, kto chciał prezentować swoją twórczość publicznie, musiał się zarejestrować w odpowiedniej Izbie. Umożliwiała to ścisłą kontrolę życia artystycznego, a także ograniczało dostęp do zawodu. Z biegiem czasu zwiększano subwencje państwowe na wystawy, zamówienia, konkursy i zasiłki. Izba Plastyki starała się o nakaz przekazywania jednego procen-

ta z kosztorysów budynków wznoszonych przez państwo na potrzeby ich dekoracji. Prace dekoracyjne przy takich budynkach przydzielano głównie bezrobotnym artystom, a Izba sporządzała listy członków o stosownych kwalifikacjach. Pejzażyści utrzymywali się, malując obrazy dla instytucji odpowiedzialnych za akcję budowania autostrad, a w ramach nawiązania kontaktów z całym społeczeństwem organizowano wystawy w fabrykach i stworzono system umożliwiający robotnikom kupowanie dzieł sztuki na raty. W połowie 1935 roku Izba zastrzyła także swoją politykę artystyczną – rozpoczęto centralizację, usuwanie niepewnych ideologicznie członków i Żydów.

### *Włochy*

Chociaż w latach trzydziestych w Europie wzrastało zainteresowanie osiągnięciami mecenatu artystycznego Niemiec i ZSRR, to sztuka tych krajów była jednak zazwyczaj oceniana krytycznie, jako zbyt podporządkowana biurokratycznym regulom. Natomiast dość powszechne uznanie budził system włoski, który dopuszczał przekazywanie treści faszystowskich zarówno poprzez formy abstrakcyjne, jak i tradycyjną figurację<sup>3</sup>. Faszystom, którzy głosili odrodzenie narodowe, odrzucenie dziedzictwa wieków upadku i odcięcie od dziewiętnastowiecznej kultury burżuazyjnej, odpowiadała sztuka modernizmu, jako tworząca wrażenie nowoczesności, zdrowia, siły i kreatywności ruchu. Nowa władza chętnie wspierała sztukę elitarną i nawiązywała do wielkich tradycji włoskiej kultury także dlatego, że chciała przewyżżyć opinię o wulgarności i chuligańskim charakterze ruchu. Jednocześnie, obok prestiżowej sztuki elitarniej i sztuki propagandowej, faszyci dbali także o sztukę popularną, eksperymentowali z różnymi formami kultury masowej, organizowali wielkie wystawy i festiwale filmowe. Faszystom nie zamierzał wytworzyć nowej sztuki, a faszystowskie krytycy sztuki uważali, że tylko utrzymanie różnorodności kierunków artystycznych może zapewnić wysoki poziom twórczości. Nie było bezpośredniej cenzury, a do oficjalnego obiegu dopuszczano wszystkie dzieła, które nie miały jawnie antyfaszystowskich treści.

Wypracowany we Włoszech system patronatu państwowego był skomplikowany i eklektyczny, zorganizowało szeroki program wystaw, konkursów, zamówień i zakupów. Władze ograniczały się głównie do nadzorowania jakości produkcji artystycznej i dostarczania artystom środków do życia, a oni mieli poprzez pracę dla państwa odzyskać znaczenie w życiu narodu i przełamać społeczną izolację sztuki. Około 1934 roku, w związku

<sup>3</sup> Część włoska tego rozdziału opiera się przede wszystkim na następujących tekstach: Baraniewski 1996; Affron, Antliff 1997; Stone 1998; Salvadori 2001.

z upadkiem zakupów prywatnych spowodowanym światowym kryzysem, państwo stało się podstawowym odbiorcą i mecenasem sztuki, co wzmacniało uzależnienie artystów od udziału w oficjalnym życiu artystycznym. Przyjęto także prawo przeznaczające dwa procenty z kosztorysu budowy każdego gmachu użyteczności publicznej na potrzeby jego dekoracji. Zgodnie z koncepcją państwa korporacyjnego wszyscy artyści, którzy chcieli uczestniczyć w oficjalnym obiegu sztuki musieli należeć do związków zawodowych: *Sindicato Fascista delle Belle Arti*. Związek przedstawiał się jako obrońca interesów zawodowych, dbał o zabezpieczenia socjalne, ale także o doskonalenie

Dopiero w latach 1937–1943, w związku z radykalizacją polityczną, wybuchem wojny z Etiopią i zbliżeniem z Niemcami, mecenat faszystowski zaczął wprowadzać wzory nazistowskie. Wzywano do wzmocnienia włoskiej propagandy imperialnej, uporządkowania i upolitycznienia sztuki. Wspieranie międzynarodowego modernizmu („bolszewickiego oszustwa”) miało być dowodem słabości faszyzmu i opóźniać zwycięstwo rewolucji. Władze zaczęły promować artystów młodych, zaangażowanych w działalność faszystowską, w których pracach można było wyraźnie odczytać ideologię narodowego socjalizmu. Organizowano konkursy na freski i obrazy o ściśle faszystowskiej tematyce, a rodzajem ukrytej cenzury były propozycje poprawek przekazywane przez komisję przed podjęciem ostatecznej decyzji o zakupie dzieła lub skierowaniu projektu do realizacji. Wyraźne było także zwiększenie zainteresowania dziełami sztuki monumentalnej – próbowano tworzyć sztukę publiczną dla wszystkich.

### **Państwo demokratyczne i sztuka: przypadek USA**

Amerykańskie programy patronatu rządowego stanowią mało znany w Polsce, a bardzo ciekawy materiał porównawczy dla sytuacji w europejskich krajach totalitarnych. Mimo że przykład amerykański prawdopodobnie nie był znany polskim twórcom, stanowi on najlepszy przykład wzoru mecenatu państwa demokratycznego, jaki można zestawzić z rozwiązaniami totalitarnymi – demokracje europejskie pozostawały wówczas pod wyraźnym urokiem eksperymentów totalitarnych. Chociaż powstały w zupełnie innych warunkach historycznych, politycznych i społecznych, w państwie demokratycznym, są jednak w pewnych aspektach podobne, ponieważ wszędzie usiłowano w analogiczny sposób rozwiązać te same problemy. Tak jak i w poprzednim rozdziale, ograniczę się do krótkiego przedstawienia powodów interwencji państwa w sprawy sztuki, charakterystyki powstających dzieł i mechanizmów funkcjonowania systemu.



Aby pokonać skutki wielkiego kryzysu 1929 roku administracja prezydenta Roosevelta wprowadziła program *New Deal* (Nowy Ład) realizujący zasady interwencjonizmu państwowego. Agencje rządowe organizujące poszczególne sfery życia opracowały szereg programów pomocowych, w tym także programy wsparcia dla artystów dotkniętych skutkami kryzysu. Wierzone bowiem, że sztuka jest niezbędnym i pożądanym elementem kultury amerykańskiej, może określać jej odrębność, pomóc ludziom przetrwać kryzys i dać poczucie nadziei, a także stworzyć symbole jedności społeczeństwa. Aby to osiągnąć, powinna jednak zrezygnować z elitarności, zbliżyć się do „szerokich mas” i wziąć udział w zmianach społecznych. Sztukę obcą, importowaną i elitarną, miała teraz zastąpić swojska, popularna i ogólnodostępna sztuka amerykańska. Należało też koniecznie zapewnić artystom pracę; w przeciwnym razie kryzys mógł doprowadzić do powstania luki generacyjnej i zerwania ciągłości kultury amerykańskiej<sup>4</sup>.

Administracja Roosevelta stworzyła kilka różnych rządowych programów pomocy artystom. Rząd nie próbował określać, jak ma wyglądać finansowana przez państwo sztuka, pozostawiając większość decyzji ludziom, którzy projektowali poszczególne programy i byli odpowiedzialni za ich skuteczność. Oni z kolei musieli rewidować swoje poglądy w trakcie realizacji programów, zależnie od reakcji władz lokalnych, prasy i publiczności. Dwa najważniejsze typy programów federalnych pomocy artystom zajmowały się organizowaniem dekoracji artystycznej nowo powstających budynków federalnych, tak jak *Section of Fine Arts* (Sekcja Sztuk Pięknych)<sup>5</sup>, oraz zapewnieniem pracy artystom i zachowaniem ich kwalifikacji zawodowych – *Federal Art Project* (FAP), zorganizowany w ramach szerokiej akcji walki z bezrobociem *Work Progress Administration* (Administracja Robót Publicznych). Największy rozkwit akcji pomocy przypadł na lata 1935–1938, kiedy to rząd zatrudniał ponad 40 tysięcy artystów. Jednak po wyborach w 1938 roku do Kongresu weszli konserwatyści, którzy zaatakowali programy WPA, szczególnie literacki i teatralny, za lewicowość

---

<sup>4</sup> Historię amerykańskich programów pomocy artystom omawiają m.in.: Mckinzie 1973; Marling 1982; Park, Markovitz 1998; Chmielewska 2005. Warto też zwrócić uwagę na artykuł poruszający sprawę programów amerykańskich w kontekście polskiej sztuki lat trzydziestych: Sobieraj 1991.

<sup>5</sup> Pierwszym programem realizującym takie cele był w latach 1933–1934 *Public Works of Art Project* (PWAP, Program Sztuki Publicznej), który został przekształcony w *Section of Painting and Sculpture* (Sekcja Malarstwa i Rzeźby), a później w *Section of Fine Arts*. Wszystkie one działały na podobnych zasadach i pod tym samym kierownictwem. Ich uzupełnienie stanowił także *Treasury Relief Art Project* (TRAP, Projekt Departamentu Skarbu ds. Pomocy dla Sztuk Pięknych).

i działalność antyamerykańską. Rok później Kongres poważnie zredukował wydatki na sztukę, a II wojna światowa przyniosła ostateczną likwidację wszystkich programów – kończono tylko wcześniej zaczęte prace.

### *Dekoracja budynków publicznych*

Szefem kolejnych programów odpowiedzialnych za dekorację budynków publicznych był Edward Bruce, malarz amator, którego wspierali Forbes Watson, ceniony krytyk sztuki, i Edward Rowan, malarz związany z regionalistami Środkowego Zachodu. Ich zdaniem Stany Zjednoczone, które osiągnęły już kres podbojów materialnych, powinny teraz dokonać ekspansji w sferze ducha. Do tego potrzebny był patron, który rozbudzi szeroki ruch artystyczny, a w konsekwencji także społeczne zapotrzebowanie na piękno. Jeśli chodzi o sprawy stylu, odrzucali zarówno twórczość akademików, jak i modernistów zafascynowanych sztuką francuską. Potrzebne było malarstwo łatwe i przyjemne w odbiorze, a więc realistyczne, przedstawiające współczesną rzeczywistość amerykańską i związane z poszczególnymi regionami. Chodziło o to, aby nawet w najmniejszych społecznościach obywatele codziennie stykali się ze sztuką i odczuwali obecność rządu federalnego.

Do osiągnięcia tych celów najlepiej nadawała się sieć nowych urzędów pocztowych, które teraz dekorowano monumentalnymi malowidłami. Ponieważ w społeczeństwie demokratycznym władze nie mogły narzucać swoich preferencji artystycznych społeczeństwu, próbowano osiągnąć równowagę pomiędzy wymaganiami rządu i kierownictwa Sekcji, gustami przeciętnych odbiorców, a w końcu ambicjami twórców. Publiczność reagowała bardzo żywo i, aby uniknąć konfliktów, kierownictwo programu musiało zaostrzać swoje wymagania tematyczne. Preferowano sceny pokazujące pracę poczty, historię regionu, jego specyfikę i życie codzienne lokalnej społeczności. Natomiast wykluczono akty, alegorie oraz przedstawienia zawierające zdeformowane ludzkie postaci lub treści, które mogły być skojarzone z ideologią komunistyczną. Ze zdecydowanym sprzeciwem publiczności spotykały się także tematy związane z okresem kryzysu lub eksponujące niebezpieczeństwa związane z ciężką pracą, np. wypadek w kopalni. Chętnie widziano natomiast wyobrażenia dające poczucie kontynuacji, porządku, sielskiej i idealnej małej ojczyzny. Malowidła często były naprawę doceniane, pokazywane przyjezdnym, w dodatku dla wielu stanowiły jedyne dostępne oryginalne dzieło sztuki. Jeśli się jednak nie spodobały, odbiorcy potrafili je ignorować, a nawet doprowadzić do ich usunięcia.

Podstawą działania miały być anonimowe konkursy, na ogół zamknięte lub ograniczone do artystów z określonego regionu. Komitet lokalny wy-

bierał swoich faworytów i wysyłał projekty do Waszyngtonu, gdzie podejmowano ostateczną decyzję – centrala nakazywała czasem wprowadzenie poprawek. Ponieważ obawiano się szkodliwego wpływu złej sztuki, Sekcja stale konkurowała z FAP o pozyskanie najlepszych artystów i była oskarżana o elitaryzm. Jednak większość zleceń przyznawano bez konkursów, tym artystom, których prace już wcześniej zwróciły na siebie uwagę. Oczywiście, cały system budził protesty plastyków, którzy zarzucali komisjom konkursowym niekompetencję, marnowanie czasu odrzuconych twórców oraz ocenianie jakości rysunków projektowych, a nie umiejętności wykonania samych malowideł. Poważny problem stanowiło także uzasadnienie wydatków na dekorację oraz przewyższenie animozji między społecznością lokalną a obcym artystą z metropolii, z góry podejrzanym o nieuczciwość, niemoralność i elitaryzm.

### *Walka z bezrobociem*

Celem *Federal Art Project* była pomoc bezrobotnym, dostarczenie im pracy pozwalającej zachować kwalifikacje zawodowe i zarobić na życie. Na ten program przeznaczano prawie 14 razy więcej pieniędzy, niż dostawała Sekcja, ale też jego zadaniem była pomoc całej masie artystów. Program miał przede wszystkim dać pracę, a dopiero później zadbać o uzyskanie w zamian możliwie najlepszej sztuki. Szef FAP, Holger Cahill, uważał zresztą, że tradycję i życie artystyczne podtrzymują artystyczne masy, z których tylko nieliczne jednostki przejdą do historii, ale nawet słabi twórcy mogą przyczynić się do włączenia sztuki w życie społeczeństwa. Małe zainteresowanie sztuką jest bowiem wynikiem izolacji społeczeństwa od zagadnień artystycznych, których zwykli ludzie nigdy nie mieli szansy poznać i zrozumieć. Dopiero *New Deal*, osłabiając elitarystyczną postawę artystów, stymulując szeroki ruch artystyczny i umożliwiając przedstawicielom wszystkich warstw społeczeństwa kontakt ze sztuką, tworzy podstawy przyszłego renesansu sztuki amerykańskiej.

Ponieważ wykonywanym w ramach programu pracom bardzo trudno było narzucić jakiegokolwiek standardy artystyczne, FAP pozostał neutralny estetycznie. Tym bardziej że według Cahilla sztuką amerykańską było to wszystko, co tworzą artyści amerykańscy. W malarstwie monumentalnym tworzonym w ramach programu dostrzec można przede wszystkim wpływ słynnej wówczas szkoły meksykańskiej, ale także inspiracje renesansem włoskim, orientalizmem, sztuką abstrakcyjną i akademizmem. Wśród tematów przeważały sceny pracy (szczególnie na roli), sceny z historii kraju, człowiek i natura. Kierownictwo programu doradzało jedynie staranne wpisanie kompozycji w architekturę, oraz dbałość o jej prostotę i czytelność. W malarstwie sztalugowym panowała jeszcze większa swoboda formalna.

W każdym stanie zasady przyznawania pomocy były nieco inne, ale wszędzie decydowała trudna sytuacja materialna kandydata, a nie jego kwalifikacje – musiał tylko udowodnić, że kiedyś zarabiał jako artysta. Ponieważ FAP był ściśle powiązany z wielkim programem walki z bezrobociem, który operował masami robotników przemysłowych, pracę artystów próbowano podporządkować podobnym rygorom i utrzymać pod biurokratycznym nadzorem. Płacono za określoną liczbę przepracowanych godzin według stawek ustalonych dla czterech, różniących się kwalifikacjami, grup. Artyści pracowali u siebie, zgłaszali liczbę przepracowanych godzin, oddawali wykonane prace i musieli się liczyć z niezapowiedzianą kontrolą lub też tworzyli w dużych warsztatach podzielonych na pracownie, gdzie mieli przychodzić na ściśle określoną godzinę i podpisywać listę. Oczywiście, cały ten system był niedopasowany do specyfiki pracy twórczej, co wywoływało ciągłe protesty zarówno poszczególnych twórców, jak i związków zawodowych.

Plastycy, których możliwości twórcze oceniano najniżej, byli przesuwani do prac edukacyjnych lub o charakterze rzemieślniczym – z biegiem czasu ich udział wzrastał. Największą wagę przywiązywano do edukacji artystycznej społeczeństwa, a szczególnie dzieci; organizowano oprowadzanie po wystawach, podróżujące pracownie, wieczorowe kursy grafiki użytkowej, ubioru czy wnętrza. Część plastyków zajmowała się fotografią, projektowaniem plakatów, modelatorstwem i scenografią na potrzeby innych programów WAP. Zainicjowano także akcję tworzenia *Community Art Centers* (Lokalne Centra Sztuki) – jeśli gmina zapewniła lokal i jego utrzymanie, FAP przysyłał wystawy ruchome, filmy, materiały artystyczne oraz pracowników mogących prowadzić warsztaty, kursy i wykłady. Artyści FAP opracowywali też *Index of American Design* (Indeks Wzorów Amerykańskich), zestaw plansz dokumentujących obiekty tradycyjnego amerykańskiego rzemiosła artystycznego.

Mimo wielu wysiłków, trudno było o sukcesy w dziedzinie integracji sztuki z życiem społeczeństwa. Wykonane w ramach programu prace przekazywano instytucjom publicznym, szczególnie tym, które dofinansowały program. Zdarzało się, że odbiorcy odrzucali prace, krytykowali ich tematykę i żądali wprowadzenia poprawek. Do zakupu prac stworzonych w ramach FAP zachęcano różne instytucje publiczne, przy czym grafiki, jako niewielkie i najtańsze, cieszyły się zdecydowanie największym zainteresowaniem, aby oswoić odbiorców, próbowano nawet wprowadzić system ich darmowego wypożyczenia do domu. W 1940 roku, z pomysłu Roosevelta, zorganizowano ogólnokrajowy *Art Week* z wystawami lokalnych artystów i sprzedają dzieł po niskich cenach, ale mimo ogromnej propagandy i dużej frekwencji zakupiono niewiele najtańszych obiektów. Zamożna pu-

bliczność była zainteresowana głównie sztuką dawną, natomiast większość społeczeństwa nie miała pieniędzy na takie wydatki, mimo że ceny ustalono na granicy opłacalności. Bardzo wiele prac wyprzedano za grosze do różnych instytucji publicznych dopiero w okresie likwidowania programu – z biegiem czasu większość z nich zaginęła.

Wielu artystów i krytyków podkreślało jednak znaczenie programów, które wyzwoliły artystów spod władzy rynku sztuki i traktowały ich tak samo, jak zagrożonych kryzysem przedstawicieli innych zawodów, a więc dawały możliwość spokojnej, niekomercyjnej pracy twórczej. Podkreślano także znaczenie prób integracji sztuki z życiem przez lokowanie jej w przestrzeni publicznej oraz promowanie społecznego uznania.

\*

Przedstawione w tym rozdziale przykłady ingerencji państwa w sprawy sztuki, podobieństwa i różnice między nimi, pozwalają, jak uważam, dość wyraźnie wskazać tendencje najbardziej charakterystyczne dla okresu międzywojennego. Prace wykonywane dla państwa i nowoczesnego społeczeństwa miały wszędzie dość podobne formy. Nigdzie nie doszło do skojarzenia rewolucji artystycznej z przemianami politycznymi i społecznymi, sztuka awangardy była nieprzystępna dla większości odbiorców i trudna do kontrolowania, zarówno pod względem formy, jak i treści, a więc nieprzydatna do celów propagandowych władzy. Zarówno w warunkach demokracji, jak i totalitaryzmu obowiązującym stylem okazał się realizm, rozumiały dla wszystkich członków społeczeństwa.

We wszystkich krajach zainteresowanie państwa koncentrowało się na organizowaniu i dekorowaniu przestrzeni publicznej, umieszczone w niej dzieła miały, jak się wydawało, największe możliwości dotarcia do przeciętnych członków społeczeństwa i oddziaływania na nich. Dla gmachów rządowych najstosowniejsze były formy monumentalne, nawiązujące do klasycyzmu. Dekoracje tych budynków, najlepiej także monumentalne, musiały być realistyczne i łatwo czytelne, o przyjemnej, bezproblemowej tematyce, najlepiej nawiązującej do lokalnej tradycji. Również w innych dziedzinach sztuki chętnie przedstawiano sielskie sceny z życia codziennego zwykłych ludzi, choć w krajach totalitarnych więcej dzieł miało charakter heroiczny, dobrze rozwijała się batalistyka i powstawały liczne portrety przywódców.

Artyści, przynajmniej na początku, byli na ogół dobrze nastawieni do współpracy z władzą. Akceptację jej wymagań ułatwiała narastająca frustracja społeczną izolacją sztuki oraz zmęczenie nowatorstwem formalnym. Wydawało się, że nadszedł moment zbilansowania dorobku awangardy i wykorzystania go na potrzeby nowoczesnej sztuki rozumiałej dla

wszystkich warstw nowoczesnego społeczeństwa<sup>6</sup>. Tendencje te wzmocnił ogólnoswiatowy kryzys ekonomiczny, który znacznie osłabił rynek sztuki oraz spowodował powszechną redukcję wydatków na potrzeby kulturalne. Tymczasem państwo zapewniało bezpieczeństwo finansowe, prestiż społeczny, a także udział w zachodzących przemianach społecznych.

Zarówno w krajach totalitarnych, jak i w demokracji, władze uważały, że sztuka finansowana przez państwo musi mieć walory edukacyjne, ma wychowywać społeczeństwo, przyzwyczajając je do odbioru sztuki, a więc przełamywać izolację społeczną sztuki. Stąd wystawy objazdowe i programy ułatwiające zwykłym obywatelom kontakt ze sztuką – zakupy ratalne w Niemczech czy amerykańskie próby wypożyczania grafiki w bibliotece. Wszędzie próbowano związać sztukę monumentalną z inwestycjami budowlanymi państwa, zazwyczaj proponując finansowanie dekoracji artystycznych z procenta kosztorysów budowy poszczególnych gmachów.

Jednak władza totalitarna interesowała się sztuką jako narzędziem społecznego oddziaływania, mobilizowania „mas” i manipulowania ich emocjami. Sztuka miała być jednym z elementów wszechogarniającej propagandy, kształtować świadomość obywateli zgodnie z potrzebami władzy, wzmacniać poczucie przynależności, wiarę w przywódcę i jego metody, gloryfikować wspólne cele. Wybór jednej, konserwatywnej stylistyki pociągał za sobą eliminację pluralizmu postaw artystycznych oraz odrzucenie wszystkich innych stylistyk, uznanych z definicji za wrogie. Tymczasem rząd amerykański zdecydował się podjąć opieki nad sztuką ze względu na coraz silniejszy kryzys, który zagrażał podstawom bytu artystów i utrzymaniu ciągłości kultury, oraz w nadziei, że edukacja artystyczna społeczeństwa i codzienny kontakt ze swojską sztuką pozwolą odczuć troskę rządu federalnego, a jednocześnie stworzą podwaliny pod przyszły rozkwit sztuki amerykańskiej. Ograniczenia formalne i tematyczne, choć podobne w obu systemach, w przypadku demokracji były dużo słabsze i dotyczyły przede wszystkim prac monumentalnych do gmachów publicznych powstających za pieniądze rządu. Instytucje odpowiedzialne za prowadzenie tych prac były samodzielne, a stopniowe ograniczanie swobody artystycznej było wymuszane przez reakcję odbiorców, a nie założenia rządu.

---

<sup>6</sup> Dwudziestolecie międzywojenne, a szczególnie lata trzydzieste były w całej Europie okresem odrotu od awangardowego uniwersalizmu i nowatorstwa formalnego na rzecz przedmiotowości, realizmu, dobrego rzemiosła i tradycji. Dokładne omówienie tego zjawiska można znaleźć w np.: Borsi 1987; Silver 1989; Cowling, Mundy 1990; Golan 1995; Poprzęcka 1996. Ten odwrót od awangardy ku realizmowi popierało grono francuskich krytyków, zwolenników tzw. nowego humanizmu (Olszewski 1982; Affron 1997; Sosnowska 1998a).

W krajach totalitarnych sztuka i artyści mieli być jak najsilniej podporządkowani państwu, dlatego stworzono jeden obowiązkowy dla wszystkich związków zawodowy, a państwo przejmowało odpowiedzialność za cały system obiegu sztuki. W rezultacie działalność artystyczna poza obiegiem oficjalnym stawała się niemożliwa, a wykluczenie z tego obiegu oznaczało koniec, przynajmniej artystyczny. Tymczasem w USA istniały niezależne związki zawodowe stale spierające się z rządem o zasady przyznawania pomocy, a podporządkowanie części artystów programom rządowym, i w związku z tym wymaganiami urzędników, wynikało z ich własnego wyboru. Twórcy, którzy potrafili się utrzymać w systemie rynkowym, i których nie kusila praca przy dekoracji gmachów publicznych, mogli ignorować rządowe programy oraz zalecenia ich kierowników.

## PAŃSTWO I SZTUKA: RAMY POLSKIE

Najważniejszym kontekstem działalności i ideologii artystów „państwowotwórczych” były sprawy kultury w niepodległej Polsce. Dlatego w tym rozdziale pokrótce przedstawię zagadnienia decydujące zarówno o polityce kulturalnej państwa, jak i sposobie postrzegania roli społecznej inteligencji w niepodległej Polsce. To one wyznaczały pole działania interesujących nas twórców, określały możliwości podjęcia współpracy z państwem oraz wskazywały najważniejsze, stojące przed plastykami i całą inteligencją, zadania.

### **Państwo, społeczeństwo i kultura po odzyskaniu niepodległości**

Po odzyskaniu niepodległości państwo polskie stanęło wobec wielu niezwykle istotnych problemów, które mogły zagrozić jego istnieniu. Konieczne było odtworzenie struktur instytucjonalnych i społecznych związanych z bytowaniem społeczeństwa w formie państwowej. Sprawą najwyższej wagi była integracja polityczna, prawna, gospodarcza i kulturowa trzech zaborów. Różnice polityczno-kulturalne wynikały z odmiennego poziomu rozwoju cywilizacyjnego, odmiennych warunków prawnopolitycznych i ekonomicznych poszczególnych części. Wyraźnie zarysowały się problemy związane z wejściem członków niższych warstw społeczeństwa w życie polityczne kraju (Wapiński 1989: 38–44, 390–397; 1991: 229–236). W okresie tworzenia niepodległej Polski, właściwie we wszystkich stronnictwach przejawiano obawy, aby krąg obywateli związanych z nowym państwem nie ograniczał się do elit. Dość powszechne uważano, że warunkiem przywiązania do państwa jest przekonanie o możliwości wpływania na jego losy.

Dlatego pierwsze rządy reprezentowały radykalizm społeczny wynikający nie tylko z idealizmu i euforii pierwszych lat niepodległości, ale także z chęci związania wszystkich członków społeczeństwa z państwem – poważnie obawiano się rozruchów społecznych na wzór rewolucji bolszewickiej (Kawalec 2000: 46–53). Choć ostatecznie nie dokonano zasadniczych reform społecznych, powoli postępowała demokratyzacja stosunków społecznych, zwiększała się aktywność polityczna wszystkich warstw i dążenia do awansu społecznego. Procesom demokratyzacji i modernizacji sprzyjał łatwiejszy dostęp do oświaty i kultury oraz rozwój kultury masowej i masowych środków przekazu<sup>7</sup>.

Ważnym zadaniem było również zakończenie procesu unarodowienia całego społeczeństwa, a więc rozbudzenia wśród przedstawicieli warstw niższych świadomości narodowej i włączenia ich do udziału w kulturze narodowej. W związku z upowszechnieniem poczucia narodowego i zwiększeniem udziału „mas” w życiu politycznym nabierała znaczenia integracja mniejszości narodowych, które stanowiły prawie 1/3 obywateli nowego państwa. Większość politycznie aktywnych Polaków wyobrażała sobie Polskę jako państwo narodowe, a reminiscencje poczynań rządów zaborczych wskazywały, że skoro Polska odzyskała niepodległość, to prawem Polaków jest wejście w rolę narodu panującego, czyli dominacja gospodarcza oraz zabezpieczenie polskiego charakteru urzędów i instytucji kultury. W dodatku wieki współżycia różnych kultur na jednym terytorium dawały poczucie swojskości, co sprzyjało lekceważeniu problemu i protekcyjalnemu traktowaniu aspiracji narodowych Litwinów, Białorusinów i Ukraińców (Wapiński 1989: 379–407; 1991: 244–246; 1994: 346–348).

### *Endecy i piłsudczycy wobec problemów kultury*

Po wyzwoleniu, pośród wielu innych istotnych spraw, wypadło także określić stosunek nowego państwa do problemów kultury i sztuki. Czy sztuce, która przyczyniła się do zachowania tożsamości narodowej w okresie rozbiorów należało przyznać uprzywilejowane miejsce i otoczyć ją opieką państwa? Czy państwo powinno zajmować się upowszechnianiem wśród swoich obywateli kultury narodowej (co wydawało się niezbędnym

---

<sup>7</sup> Warto przypomnieć, że to właśnie w okresie dwudziestolecia międzywojennego, dzięki podniesieniu poziomu wykształcenia społeczeństwa i postępowi techniki masowego komunikowania, Polska przekroczyła pierwszy próg umasowienia kultury. Wzrastała rola prasy, dynamicznie rozwijały się telekomunikacja, radiofonia i kino. Audytorium kultury masowej w końcu lat trzydziestych szacuje się na 3–6 milionów, a stanowiła je głównie ludność z większych miast mająca stały kontakt z rozwijającą się techniką (Kłoskowska 1983: 416; Nałęcz 1991: 75–76; Żarnowski 1999: 293–294).



warunkiem modernizacji)? Odpowiedź na te pytania wynikała przede wszystkim z przyjętej wizji funkcji i kompetencji aparatu państwowego oraz określenia roli kultury w budowie niepodległej Polski. Początkowo, w końcu 1918 roku entuzjazm, radość i optymizm z odzyskania niepodległości przyćmiły wszystkie problemy. Nie zastanawiano się zbyt szczegółowo nad tym, jaka będzie ta nowa Polska, wydawało się, że wyzwolenie spod zaborów automatycznie rozwiąże wszystkie problemy narodowe, społeczne i polityczne (Kawalec 2000: 13; Śliwa 1993: 60–62). Także kultura i sztuka, nieskrępowane przez władze zaborcze, miały doznać niezwykłego rozkwitu.

Dla piłsudczyków i socjalistów charakterystyczna była demokratyczno-romantyczna wizja Polski jako sprawnego i sprawiedliwego państwa, odpowiadającego pragnieniom całego społeczeństwa, które powinno roztoczyć swoją opiekę nad wszystkimi sferami życia społecznego. Proponowali oni szeroko zakrojone programy reform społecznych, reformę rolną, bezpłatne i obowiązkowe świeckie nauczanie oraz wierzyli w możliwość szybkiej realizacji tych projektów. Natomiast środowiska narodowe postrzegały niepodległą Polskę jako nowoczesne państwo liberalne, podobne do innych, dysponujące aparatem wewnętrznej przemocy i gwarantujące ludności polskiej uprzywilejowaną pozycję we wszystkich sferach życia społecznego. Oczywiście podziały nie zawsze przebiegały w sposób jednoznaczny – były grupy opowiadające za wizją endecką, które jednocześnie głosiły potrzebę demokratyzacji stosunków społecznych i rozbudowy opiekuńczych funkcji państwa (Wapiński 1988: 83–84; 1989: 288–296; Kawalec 2000: 14–22).

Bezpośrednio po I wojnie większość ugrupowań politycznych zgadzała się co do tego, że państwo powinno sprawować opiekę nad kulturą narodową, dbać o zachowanie jej tożsamości i odmienności. Podkreślano potrzebę kultywowania narodowego stylu, tradycji i swojskości. Zwracano uwagę na wzrastającą rolę „mas”, konieczność ich wychowania i włączenia do kultury narodowej. Ugrupowania lewicowe, socjaliści i inteligencja radykalna, forsowali postulaty rozbudowy uprawnień państwa. Fascynowały szerokie wizje przebudowy społecznej, zmiany psychiki zbiorowej oraz stworzenia nowego człowieka, silnie uspołecznionego i wolnego od obciążeń pozostałych po okresie rozbiorów (Jaworski 1967: 120; Kawalec 2000: 55–57, 71–73).

**Endecy**, którzy w pierwszym okresie niepodległości, aż do przewrotu majowego mieli największy wpływ na sprawy państwa, proponowali demokratyczny model państwa, łączący silną władzę wykonawczą z rozwiniętym systemem działalności samorządowej. Miało ono utrzymywać niepodległość i zabezpieczać społeczny *status quo*, ale jego ingerencja w życie gospodarcze, społeczne i kulturalne narodu miała być ograniczona do minimum.

Postęp w tych dziedzinach powinien się bowiem opierać na samorzutnej działalności obywatelskiej – to naród miał własnym, codziennym wysiłkiem zbudować państwo, jego siłę i bogactwo. Tylko z powodu wyjątkowo trudnej sytuacji politycznej i gospodarczej pierwszych lat niepodległości dopuszczono możliwość ograniczonych interwencji państwa w życie społeczne i gospodarcze (Wapiński 1989: 291–292; Kornaś 1995: 68–70).

Po roku 1922 politycy obozu narodowego wycofywali się z ustępstw poczynionych wcześniej w sferze polityki finansowej i gospodarczej na rzecz lewicy społecznej. Krytykowano etatyzm, rozbudowane zobowiązania socjalne państwa i rozbudzanie dążeń niższych warstw społeczeństwa. Stabilizację należało osiągnąć, zmniejszając ciężary podatkowe i socjalne państwa, między innymi poprzez redukcję tzw. bezproduktywnych wydatków państwa i ograniczenia do minimum jego działań we wszystkich sprawach życia społecznego i kulturalnego. Rozwiązywanie wielu problemów powinny przejąć samorządy, co było tym ważniejsze, że rozrost aparatu państwowego miał grozić utrwaleniem nawyku biernego podporządkowywania się władzy (Wapiński 1980: 246–250; 1988: 90–92; Kornaś 1995: 85–110; Friszke 1989: 168–183). Kultura i oświata powinny, tak jak przed I wojną, pozostać domenami pracy społecznej. Upaństwowienie tych dziedzin, wynik „socjalistycznej psychozy”, było nie tylko zbyt kosztowne, jak na możliwości państwa, ale prowadziło także do demoralizacji społeczeństwa (Rybarski 1925: 9–10). Dostrzegano, co prawda, złe położenie materialne artystów, ale wprowadzenie mecenatu państwowego miało grozić przekształceniem sztuki w propagandę. W dodatku zwolenników endecji wyróżniał przede wszystkim konserwatyzm artystyczny – z założenia wykluczali wszelkie nowinki formalne, jako wynik wpływów żydowskich i bolszewickich (Jaworski 1967: 112–113)<sup>8</sup>.

Natomiast poglądy **piłsudczyków** stwarzały nadzieję na interwencję państwa w sprawach kultury. Według ideologów tego obozu politycznego państwo miało się stać organizatorem życia społecznego, politycznego, gospodarczego i kulturalnego. Publicyści „Drogi”, czasopisma, które próbowało sformułować wspólny program zwolenników Marszałka, doceniali znaczenie sztuki i jej oddziaływanie na społeczeństwo. Życzliwie spoglądano na nowatorstwo formalne jako środek pozwalający uniknąć skostnienia sztuki, chociaż sympatia ta pozostawała w pewnej sprzeczności ze świadomością, że do wyrażania i propagowania treści społecznych najlepsze są formy tradycyjne. Do 1926 roku sprzeciwiano się zaangażowaniu sztuki

---

<sup>8</sup> Ewolucję poglądów prawicy na sztukę przedstawia szczegółowo Joanna Sosnowska (1998b).

w politykę, ale po zamachu majowym lansowano tezę, iż wszystkie dziedziny społecznego oddziaływania: oświata, nauka i sztuka, powinny wspomagać system wychowania państwowego i utrwalać pożądane wzory osobowości. Wobec tego należało je związać z państwem poprzez mecenat i kontrolę, co nabierało szczególnego znaczenia wobec kryzysu demokracji i zmierzchu liberalizmu, szeroko opisywanych w „Drodze”. Jako najciekawszy wzór takiego związku sztuki i państwa przedstawiano włoski system mecenatu artystycznego. Mimo że po 1930 roku pismo zaczęło się przesuwac ku sanacyjnej lewicy, nie rezygnowano ze wspierania programu wychowania państwowego. Natomiast więcej pisano o nędzy materialnej kultury; zainteresowano się także przemianami społecznymi w ZSRR.

W 1933 roku powstało inne ważne czasopismo związane z obozem sanacji, tygodnik literacko-społeczny „Pion”. Propagowano w nim sztukę propaństwową, co było istotnym elementem ofensywy obozu rządzącego w sferze kultury, podjętej po przezwycięzeniu kryzysu ekonomicznego. W pierwszym numerze „Pionu” zamieszczono słynny artykuł Adama Skwarczyńskiego *Odbudowa państwa a literatura*, w którym autor zarzucał literaturze, że nie zauważyła odzyskania niepodległości. Tymczasem powinna ona, jak i cała sztuka, być awangardą dążeń narodowych oraz pomóc w stabilizacji władzy – tu wskazywano oczywiście na przykłady państw totalitarnych. Taka idealna narodowa i propaństwowa sztuka miała się opierać na pierwiastkach rodzimych i spełniać rolę ideowo-wychowawczą. Propagowano także podniesienie kultury plastycznej społeczeństwa, co mogło pomóc w modernizacji i uaktywnieniu „mas” oraz doprowadzić je do świadomego udziału w życiu zbiorowym. Program „Pionu” był w dużej mierze rozwinięciem postulatów „Drogi”, a cała dyskusja o udziale sztuki w budowie państwa była pochodną koncepcji aktywizmu. Dlatego stale posługiwano się takimi kategoriami jak wola i czyn, podkreślano kulturotwórczą rolę elity oraz profetyczno-wychowawczy charakter sztuki (Jaworski 1967: 108–123; Nałęcz 1975: 589–608; Jakubiak 1994: 116–119).

Zadania stawiane literaturze, a także innym dziedzinom sztuki, przez publicystów związanych z obozem rządzącym zostały najpełniej przedstawione w książce Romana Kołonieckiego *Społeczne zadania literatury* (wydanej zresztą w nakładem „Drogi”). Podstawą całego wywodu było założenie, że skoro występuje sprzężenie zwrotne artysta--środowisko/klasa, to sztuka jest zjawiskiem społecznym. Przynależność środowiskowa czy grupowa autora oddziałuje zarówno na niego, jak i na jego dzieło, a wyrazisty koloryt społeczny przybliża je uczuciowości i kategoriom myślenia czytelników. Wobec tego sztuka musi mieć jakąś funkcję społeczną i jest nią wychowanie. Obowiązkiem literatury polskiej jest podjęcie walki o uspołecznienie, co wiąże się z przezwycięzeniem dziedzictwa Młodej Polski i symbolizmu,

które zanegowały kaznodziejską misję sztuki. Co gorsza, ponieważ moment odrodzenia Polski przypadł właśnie na ostatnie chwile symbolizmu, nowe państwo powstawało bez udziału literatury, chociaż warunki odzyskanej niepodległości nakładają na literaturę nowe zadanie – budowanie mitu państwa. Mit państwa, o nieocenionej wartości wychowawczej, musi być zespolony z uniwersalnym mitem kultury (koroną wszystkich mitów wychowawczych), ale ten uniwersalizm powinien opierać się na partykularyzmie narodowym. Jednocześnie Kołoniecki ostrzegał przed mitami destrukcyjnymi, nacjonalizmem i kosmopolityzmem. Dla sukcesów wychowawczych literatury ważna miała być także postawa pisarza i zgodność jego życia osobistego z moralną bazą dzieła, gdyż kawiarniane życie bohemy uniemożliwia narodziny jakiegokolwiek idei (Kołoniecki 1934).

W ostatnich latach II Rzeczypospolitej program Obozu Zjednoczenia Narodowego, stworzonego przez grupę pułkowników, włączył do ideologii piłsudczyków niektóre wątki myśli narodowej. Kulturę określono wówczas jako zespół wytworów duchowych, które stanowią dla narodu skarbiec wartości decydujących o jego charakterze, sile i znaczeniu na równi z czynnikami materialnymi. Pełni ona doniosłą funkcję wychowawczą, przeistaczając społeczeństwo w zwartą wspólnotę. Dlatego kultura powinna być dostępna dla wszystkich, a państwo, przy współdziałaniu zorganizowanych sił społecznych, powinno podjąć zadanie jej upowszechnienia. Sprawy kultury należało skupić w jednym, podstawowym ośrodku decyzyjnym, który będzie koordynował i planował wszystkie działania. Podkreślano także służebną rolę twórców wobec polityki (Majchrowski 1985: 114–116).

### **Suwerenne państwo i jego instytucje kultury**

Państwo właściwie nie próbowało wprowadzać programów udostępniania dóbr kultury całemu społeczeństwu – programy kulturalno-oświatowe i akcje upowszechniania kultury, głównie o charakterze emancypacyjnym, organizowały przede wszystkim różnego rodzaju organizacje polityczne i społeczne. Istniały natomiast instytucje mecenatu państwowego, które zajmowały się przede wszystkim ochroną dóbr kultury oraz opieką materialną nad twórcami według starych wzorów mecenatu królewskiego lub magnackiego. Nie bardzo wiedziano jak miałyby funkcjonować instytucje gromadzące dobra kultury symbolicznej o charakterze ogólnonarodowym, czego najlepszym przykładem mogą być losy Ministerstwa Sztuki i Kultury (Zólkiewski 1973: 68–70; Siekierski 1989: 114–115).

*Ministerstwo Sztuki i Kultury*

W latach 1918–1922 istniało Ministerstwo Sztuki i Kultury (MSiK). Zostało ono stworzone w rządzie Ignacego Daszyńskiego w oparciu o struktury Komisji do Spraw Sztuki i Zabytków działającej przy Radzie Regencyjnej. Ministerstwo miało opiekować się wszystkimi dziedzinami sztuki, muzeami, teatrami oraz „wykształceniem estetycznym” narodu. Stworzono dwie sekcje, Sekcję Sztuk Plastycznych i Literatury oraz Sekcję Muzyki i Teatrów, a w ich ramach mniejsze wydziały. Urząd stał się jednak przede wszystkim reprezentacją środowisk twórczych przy rządzie i spełniał funkcje towarzysko-promocyjne dla kręgów bliskich poglądom aktualnego ministra (Pollakówna 1974a; Siekierski 1989: 113; Piskurewicz 1999). Byt Ministerstwa był stale zagrożony, nie tylko z powodu scharakteryzowanej już wyżej polityki endecji, ale także dzięki poglądom i działaniom najdłużej urzędującego ministra, Zenona Przesmyckiego – Miriama. Holdował on bowiem młodopolskiej koncepcji „sztuki dla sztuki”, świętości dostępnej tylko dla wybranych, artystów zaś uznawał za jej kapłanów. Wobec tego państwo powinno być mecenasem bezinteresownym, wspomagającym sztukę i kulturę polską bez narzucania swoich priorytetów czy potrzeb. W dodatku Miriam nie rozumiał systemu działania administracji państwowej i wyzbywał się kolejnych, zbyt utylitarnych kompetencji Ministerstwa na rzecz innych urzędów, starając się jednocześnie o rozbudowanie aparatu biurokratycznego<sup>9</sup>.

Trudno się dziwić, że **kwestionowano sens istnienia urzędu**, który wyzbywał się wszelkich pozorów użyteczności. Dlatego w okresie walk o utrzymanie Ministerstwa próbowano udowodnić jego przydatność dla państwa, co dobrze ilustruje projekt reformy z 1920 roku<sup>10</sup>. Według niego, najważniejsze było związanie MSiK z państwem i społeczeństwem, a nie z, nieliczną w końcu, zbiorowością artystów. Należało więc podjąć akcje upowszechniania kultury, które jednocześnie służyłyby odbudowie państwa polskiego. W warunkach demokracji i narastania znaczenia ruchów masowych proponowano połączenie kultury z propagandą masową. Za najważniejsze zadanie państwa, a więc i Ministerstwa, uznano integrację kulturową terenów trzech rozbiorów i ich mieszkańców oraz propagandę narodo-

<sup>9</sup> Miriam był Ministrem Sztuki i Kultury od stycznia 1919 do lipca 1920 roku. O jego działalności na tym stanowisku piszą obszerniej: Rogoyska 1954; Skotnicki 1957; Pollakówna 1974a; Wojciechowski 1982.

<sup>10</sup> *Memoriał w sprawie utrzymania Ministerstwa Sztuki i Kultury* (AAN, MSiK 7064, 285–290). Ten sam dokument został także zacytowany w przez Andrzeja Sicińskiego (1998: 47–49) jako podany do Prezydium Rady Ministrów 12 stycznia 1920 roku.

wą. Należałoby, na przykład, promować polską kulturę na kresach oraz chronić jej zabytki. Idealne do takich działań miało być właśnie MSiK, gdyż stworzenie urzędu propagandy wzbudziłoby powszechną nieufność, a powierzenie takich akcji Ministerstwu Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP) sugerowałoby, że szkoły są narzędziem polonizacji.

Dla akcji propagandowych takiego MSiK najbardziej przydatna byłaby sztuka o wyraźnym charakterze narodowym: „W dziale sztuki – dążyć całą siłą do stworzenia w Polsce odrębności kulturalnej, jedynej niezwalczalnej wartości samodzielności narodowej. Państwo Polskie poczęło się. Tworząc tę państwowość musimy dbać o jej samoistną niezależność zarówno polityczną, militarną, ekonomiczną, jak i samoistość i odrębność kulturalną. – Wytworzenie samoistości kulturalnej to najpoważniejsza ostoja. Musimy stanąć na własnych nogach, zerwać z dotychczasowem naśladownictwem, z kopjowaniem, z fałszowaniem Zachodu czy Wschodu, zerwać z plagjatorstwem, jednym słowem musimy być sobą, tak jak każdy szanujący naród jest sobą: jak francuz jest francuzem, jak Anglik jest Anglikiem, jak Szwed jest Szwedem” (AAN, MSiK 7064, 289).

Według omawianego projektu, kompleksowy program kulturalnej propagandy zagranicznej i wewnętrznej (polonizacji mniejszości narodowych) miałby i tę zaletę, że realizacja zadań powszechnie uznawanych za ważne dałaby artystom możliwości zarobkowania i poczucie użyteczności społecznej.

W rzeczywistości nie podjęto projektowanych reform i w 1922 roku agendy MSiK zostały ostatecznie włączone do MWRiOP jako Departament Sztuki, tym razem z trzema działami: Sztuki Plastyczne, Zabytki i Muzea oraz Literatura i Teatry. Ponieważ wobec innych problemów sprawy sztuki odkładano na później, Departamentowi stale brakowało pieniędzy – stosunkowo najlepszy był rok 1925/1926. Większość funduszy przeznaczano na muzealnictwo i konserwację zabytków, chociaż starano się także finansować stypendia, wystawy i zakupy państwowe<sup>11</sup>.

### *Inne instytucje kultury powołane przez państwo*

Deklarowane przez piłsudczyków uznanie dla sztuki jako środka oddziaływania na społeczeństwo oraz zapowiedzi bliższego związania państwa i sztuki, a więc także opieki nad sztuką, budziły nadzieje środowisk artystycznych. Jednak po zamachu majowym sytuacja Departamentu Sztuki MWRiOP nie poprawiła się w sposób istotny, a większość otrzymywa-

<sup>11</sup> Bardziej szczegółowe omówienie przekształcenia MSiK w Departament Sztuki i jego dalsze losy podają: Rogoyska 1954; Pollakówna 1974a; Siciński 1998. Więcej informacji na temat przedstawionych tu instytucji w: Chmielewska 2004.

nych pieniędzy przeznaczano na konserwację gmachów państwowych oraz na cele reprezentacji zagranicznej i wewnętrznej. Departament nie zyskał większych kompetencji, ani nie został rozbudowany; w 1929 roku zatrudnił siedem osób – po jednej do spraw literatury i teatru, muzyki, zabytków, plastyki, sztuki ludowej, archiwów oraz naczelnika (Rogoyska 1954: 138–140; Pollakówna 1974a: 546).

Jak się wydaje, bezpośrednio po przewrocie majowym za najważniejsze uznawano propagandowe funkcje sztuki. Jeszcze w końcu 1926 roku powstało **Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych** (TOSSPO) pod patronatem MWRiOP i Ministerstwa Spraw Zagranicznych (MSZ). Do zadań Towarzystwa należała szeroko rozumiana propaganda kultury polskiej, a więc gromadzenie materiałów propagandowych i archiwów fotograficznych, projektowanie monografii z dziedziny sztuki i kultury polskiej w językach obcych, obsługa informacyjna polskich wystąpień zagranicznych, wymiana wystaw, wydawnictw oraz organizacja koncertów. Ponieważ działania te obejmowały wszystkie dziedziny sztuki, stworzono trzy sekcje: Literatury i Kultury, Sztuk Plastycznych i Teatru oraz Muzyki (Rogoyska 1954: 140–141; Pollakówna 1974b: 550–556; Nowakowska-Sito 2001b).

W 1928 roku utworzono kolejną instytucję państwową zajmującą się sprawami kultury, **Fundusz Kultury Narodowej** (FKN), którego celem miało być popieranie twórczości naukowej i artystycznej. Fundusz powstał z inicjatywy Stanisława Michalskiego, dzięki osobistemu poparciu Józefa Piłsudskiego oraz współpracy MWRiOP i MSZ. Podstawą jego działania było przyznawanie zasiłków, nagród, stypendiów krajowych i zagranicznych pracownikom nauki i artystom, prowadzono również zakupy dzieł sztuki. Próbowano związać politykę stypendialną Funduszu z potrzebami państwa, przeprowadzono nawet stosowną ankietę wśród ministerstw. Przez cały okres istnienia dyrektorem FKN był Michalski, dobry organizator, zwolennik endecji, pozbawiony, jak powszechnie uważano, zrozumienia dla spraw sztuki i literatury współczesnej. Pierwszy rok działalności Funduszu przypadł na okres koniunktury, dlatego budżet roku 1928/1929 był dość dobry, potem obcinano go jednak zgodnie ze stanem finansów państwa – najgorsze były lata 1930–1933 (Jaczewski 1971: 128–150; 1978: 131–139, 150–160, 208–212; Żółkiewski 1973: 78–81).

Ponieważ w ciągu dwudziestolecia postępowala profesjonalizacja i instytucjonalizacja zawodów artystycznych, powstające związki i kluby artystyczne broniły interesów przedstawicieli zawodu. W roku powstania FKN, Polski Klub Artystyczny (PKA) zapoczątkował cykl odczytów i dyskusji „Sztuka a Państwo” poświęcony przedstawieniu stosunku państwa do sztuki. Przy tej okazji przez łamy prasy przetoczyła się dyskusja o mecenacie państwowym, domagano się przywrócenia MSiK lub stworzenia

Państwowej Akademii Sztuki. Ostatecznie, wnioski z dyskusji zostały zawarte w memoriale skierowanym do prezydenta Rzeczypospolitej, Sejmu i Rządu podpisanym przez ponad stu artystów warszawskich, w którym proponowano wzmocnienie urzędów państwowych zajmujących się sprawami sztuki, kompleksową opiekę państwa nad sztuką, akcje popularyzowania sztuki nowoczesnej oraz zakładania muzeów i bibliotek artystycznych, wprowadzenie kontroli szkolnictwa artystycznego wszystkich stopni, a także nagród i zakupów państwowych, przez artystów (Rogoyska 1954: 142–143; Wallis 1964: 35–36; Pollakówna 1974a: 548).

Postulatów tych jednak nie spełniono, choć w 1930 roku powstał **Instytut Propagandy Sztuki** (IPS), którego głównym celem było otwarcie w Warszawie konkurencyjnej dla „Zachęty” przestrzeni wystawienniczej. W walkach o utworzenie Instytutu pomagało TOSSPO – posługiwano się argumentem, że brakuje miejsca dla wystaw rewanżowych nadchodzących z zagranicy w zamian za wystawy Towarzystwa. Zadaniem Instytutu było upowszechnianie i propagowanie kultury artystycznej, przede wszystkim sztuk plastycznych, choć planowano rozszerzenie działalności na muzykę, literaturę i film. Oprócz działalności wystawienniczej prowadzono działalność odczytową, konkursy artystyczne, pośrednictwo w sprzedaży dzieł sztuki, a w 1931 roku udało się także zorganizować kilka wystaw okrężnych. Instytut usiłował prowadzić działalność ogólnopolską, ale udało się tylko stworzyć filię w Łodzi i nawiązać współpracę z Lublinem. Opiekę finansową nad IPS-em sprawowały Ministerstwo Spraw Wewnętrznych i MWRiOP, korzystano także z subwencji władz miejskich oraz FKN, który wymagał, aby część pieniędzy przeznaczano na popularyzację (Rogoyska 1954: 185–191, 197; Kubalska-Sulkiewicz 1974: 560; Sosnowska 1991: 233–253).

O ile powstanie IPS-u obudziło wśród artystów nadzieje na rozbudowę systemu mecenatu państwowego, o tyle rok później rozgorczyło ich **zdegradowanie Departamentu Sztuki MWRiOP do roli Wydziału**. Członkowie PKA złożyli wtedy oświadczenie pisemne na ręce ministra WRiOP, w którym sformułowano następującą diagnozę: „Sztuka polska przez ofiarną służbę dla sprawy narodowej położyła w dziele odrodzenia znakomite i pełne chwały zasługi. Wolność nie zmniejszyła jej zadań i stanowiska w życiu narodu, władze niepodległej Polski nie oceniły jednak siły i wartości, które sztuka przedstawia dla bytu państwowego.

Uwaga państwa, udzielona zrazu sprawom sztuki przez utworzenie odrębnego ministerstwa, malała z biegiem czasu i obecnie ma znaleźć wyraz w szczupłych możliwościach wydziału ministerialnego.

Mogłyby to tłumaczyć trudności gospodarcze, gdyby władze państwowe nie utrzymywały jednocześnie w poszczególnych ministerstwach organów wkraczających w różne dziedziny sztuki, nie objętych kierownictwem, dzia-



lających częstokroć sprzecznie, a wyposażonych w środki, których połączenie pozwoliłoby na prace godne zdań kulturalnych wielkiego państwa. [...]

W tym zrozumieniu podpisani [...] pozwalają sobie zwrócić uwagę rządu na krytyczny stan, w jakim znalazły się sprawy kultury narodowej w Polsce” (Pollakówna 1974a: 549).

Oświadczenie podpisało wielu wybitnych artystów reprezentujących wszystkie dziedziny sztuki.

Kolejne piłsudczykowski instytucje mecenatu kulturalnego powstały dopiero w 1933 roku, w związku z kampanią o sztukę państwową, którą zapoczątkował „Pion”. Rok wcześniej wprowadzono program wychowania państwowego oraz nowe ustawy szkolne Janusza Jędrzejewicza. W 1933 roku MWRiOP zorganizowało dwudniowy zjazd kierowników teatrów; powstało także **Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej**, które zaczęło przejmować kolejne teatry miejskie warszawskie. Głównym celem Towarzystwa miała być walka z kryzysem teatralnym w Polsce i zdobycie zainteresowania społeczeństwa dla spraw teatru. Według jego kierownika literackiego, Juliusza Kaden-Bandrowskiego, należało podjąć najważniejsze problemy związane ze stosunkiem współczesnego człowieka do życia społecznego (Jaworski 1967: 105–106). Na ten sam rok datuje się także początek zainteresowania władzy programem radiowym jako narzędziem propagowania oświaty i kultury narodowej (Kwiatkowski 1989: 118–120).

Na jesieni 1933 roku, jako organ doradczy rządu w sprawach języka, literatury i kultury, roku powstała oficjalna reprezentacja polskiego piśmiennictwa – **Polska Akademia Literatury** (PAL)<sup>12</sup>. W uznaniu zasług, jakie literatura położyła dla utrwalenia życia narodowego w okresie rozbiorów, Akademia miała jej zapewnić należyte stanowisko w życiu narodu i umożliwić pisarzom „[...] oddziaływanie na społeczeństwo w kierunku wzmożenia poczucia państwowości polskiej oraz współpracy z rządem nad budową świetnej przyszłości państwa polskiego” (cyt. za: Jaworski 1967: 107).

### Inteligencja w suwerennym państwie: nowe zadania i role

Po 1918 roku próbowano także określić społeczne zadania i rolę inteligencji w warunkach niepodległego państwa. Poświęcone tej problematyce dyskusje musiały szczególnie wpływać na poglądy artystów „państwowotwórczych”, którzy podkreślali znaczenie społecznej funkcji sztuki.

<sup>12</sup> Pomysł nie był nowy, po raz pierwszy „Projekt Akademii Literatury Polskiej” opublikował Stefan Żeromski w 1918 roku. Tekst wyszedł drukiem jako samodzielna broszura w 1918 roku i powtórnie w 1924 lub 1925. Starania o stworzenie Akademii i kontrowersje związane z tym projektem opisuje Skotnicki (1957: 253–262).

*Wczesniejsze wzory*

O ówczesnej świadomości inteligencji, jej stosunku do nowych zadań oraz formułowanych wobec niej postulatów decydowały koncepcje wypracowane jeszcze w okresie rozbiorów. Cechami powszechnie uznawanymi za wyróżniające inteligencję polską były: wykształcenie, rodzaj pracy i, przede wszystkim, pełnienie misji społecznej (Zahorska 1978: 188–189). W kształtowaniu społecznej samowiedzy tej warstwy ważną rolę odegrało kilka mitów. Mit awangardy określał, że to właśnie ona rozpoznaje potrzeby zbiorowe i wskazuje kierunek działania całemu narodowi, mit służby nakazywał oddanie wszystkich sił podniesieniu poziomu cywilizacyjnego ludu, a mit arbitra sugerował jej niezależność umożliwiającą obiektywną ocenę wszystkich czynnych sił społecznych (Szacki 1991c: 373–374). Inteligencja miała prowadzić działalność społeczno-oświatową, gospodarczą i modernizacyjną, zastępując wszystkie instytucje i środki, jakimi normalnie dysponuje państwo (Jedlicki 1997). W drugiej połowie XIX wieku politycy, przekonani, że postęp i rozwój społeczny zależą od rozwoju nauki, która odkrywa prawa kierujące ludzkością, przedstawiali inteligencję jako elitę – „arystokrację ducha” i mózg narodu; ludzie wykształceni byli więc szczególnie odpowiedzialni za losy narodu. Inteligencję-elitę obowiązywał wyższy poziom moralny, solidna praca we własnej specjalności i działalność na rzecz ogółu. Jednocześnie masy inteligentkie, a więc inteligencja jako warstwa społeczno-zawodowa, miały osiągnąć jak najwyższy stopień fachowości. W dyskusjach o nadprodukcji inteligencji podkreślano znaczenie kompetentnej, zgodnej ze zdobytymi kwalifikacjami i pożytecznej pracy, a krytykowano powiększanie grona dobrze wykształconych dyletantów (Zahorska 1978: 192–198). Po 1905 roku ideologowie postępowej inteligencji za najważniejsze zadania uważali umasowienie kultury i demokratyzację jej wewnętrznych treści. Należało objąć kulturą wszystkie kręgi społeczne i, w rezultacie, osiągnąć uobywatelnienie i uszlachetnienie moralne ludu. Inteligencja jako mózg i przywódca narodu musiała myśleć w kategoriach ogółu, próbowano więc mediować między klasami i wskazywać drogę społecznego rozwoju (Strenger 1985: 286–289).

*Po roku 1918*

Odzyskanie przez Polskę niepodległości było ważną cezurą w świadomości społecznej, szczególnie inteligentkiej. Rok 1918 oznaczał początek nowej epoki i spełnienie marzeń kilku generacji. Praca nad odbudową własnego państwa budziła powszechny entuzjazm, konieczność służby Polsce uważano za coś oczywistego. Najważniejszym zadaniem inteligencji było teraz zbudowanie silnego i demokratycznego państwa polskiego, należało także podjąć wszechstronną modernizację społeczeństwa. Niepodległość

dawała inteligencji nie tylko możliwość swobodnej działalności kulturalnej i politycznej, ale także dostęp do najwyższych urzędów i funkcji – trzeba było stworzyć nową elitę władzy, podjąć pracę w wielu nieistniejących wcześniej instytucjach. Ludzie wykształceni, w tym także artyści, powszechnie zgłaszali się do pracy w urzędach państwowych, ponieważ powstający sektor publiczny, administracja państwowa, system edukacyjny i instytucje samorządowe potrzebowały mas pracowników. Tymczasem brakowało fachowców, poważna część inteligencji uległa w czasie wojny rozproszaniu, wielu znalazło się w głębi Rosji. Tylko Galicja dysponowała dużymi zasobami ludzi wykształconych, z których część miała w dodatku doświadczenie urzędnicze i mogła objąć posady państwowe na terenie całego kraju (Szczepański 1957: 27; Żarnowski 163–164; Nałęcz 1994: 82–83).

### *Fachowość i praca*

W ówczesnych dyskusjach poświęconych inteligencji powszechnie wskazywano na decydującą rolę, jaką inteligencja-elita miała odegrać w odbudowie państwa i modernizacji społeczeństwa. Wymagało to jednak od jej członków odpowiedzialności i stworzenia nowego typu inteligenta, człowieka fachowego rzetelnie pracującego dla państwa. W tym względzie zgadzali się przedstawiciele dwóch głównych obozów politycznych, endecji i piłsudczyków.

Na brak elity kierowniczej i inteligentnych sił wykonawczych oraz wyjałowienie i pauperyzację inteligencji zwracał uwagę na przykład **Zdzisław Dębicki**, zwolennik obozu narodowego. Przypominał, że to właśnie inteligenci mają dawać dobry przykład w organizacji życia narodu i bezinteresownej pracy obywatelskiej (Dębicki 1919). **Zygmunt Łempicki**, publicysta i literaturoznawca, również bliski endecji, wykazywał, że inteligencja sama sprowokowała swoją krytykę, ponieważ wykształciła typ erudyty i indywidualisty wyzywającego się w płytkich, acz błyskotliwych dyskusjach kawiarnianych. System umysłowy tej warstwy wymaga przebudowy w imię ideałów kultury oraz postulatów nowocześnie pojętego państwa i narodu. Powiększa się bowiem liczebność inteligencji wykształconej powierzchownie, o zacieśnionych horyzontach, gdy tymczasem potrzebna jest kompetentna elita umożliwiająca oparcie polityki, także gospodarczej i kulturalnej, na szerokich masach (Łempicki 1934/5).

**Roman Rybarski**, jeden z czołowych ideologów endecji, także stwierdzał, że inteligencja jest nieprzygotowana do swego najważniejszego zadania – wypełnienia kadr administracji państwowej. Z braku dobrze przygotowanych sił fachowych, niektóre jednostki zdobyły w systemie biurokratycznym nowego państwa pozycje dużo wyższe, niż pozwalały ich kwalifikacji. Dlatego rolę nowo powstających organizacji zawodowych intelligen-

cji powinno być przede wszystkim podniesienie poziomu zawodowego i etyki zawodowej swoich członków oraz podkreślanie znaczenia fachowej, wyspecjalizowanej pracy. Według Rybarskiego, zawody inteligenckie wyróżniał fakt, że ich wykonywanie daje osobistą satysfakcję, a więc powinno wynikać z powołania, a nie być jedynie źródłem utrzymania. Wobec tego poprzez doskonalenie swojego życia zawodowego inteligencja miała wprowadzić wartości duchowe w życie narodu i rozbudzić jego siły (Rybarski 1925).

Na wieczorach organizowanych przez piłsudczykowską „Drogę” przeprowadzona bardzo podobną krytykę przedstawicielei tej warstwy. **Aleksander Hertz** stwierdzał, że inteligencja jako produkt warstwy szlacheckiej odsunięta była od „mas” i świadomego kierowania życiem zbiorowym, podczas gdy jej zadaniem powinien być czynny, kierowniczy udział w tym życiu (Hertz 1992: 280). W dyskusji po jego referacie padały takie stwierdzenia: „Przeciętny typ kulturalny inteligenta współczesnego, zwłaszcza w Polsce, należy do typu pasożytującego. Dlatego przepaść między masami a inteligencją wzrasta. Wzajemna ofiarnność zanika, zanika też zaufanie wzajemne” (J. C. 1933: 30).

**Piłsudczycy**, podobnie jak Rybarski, podkreślali znaczenie pracy – społeczną rolą jednostki miała być moralna i twórcza praca dla dobra państwa i społeczeństwa. Konstrukttywne funkcjonowanie w społeczeństwie na swoim „odcinku”, doskonalenie zawodowe i ulepszanie warsztatu pracy pozwalało zyskać szacunek i poważanie społeczne. Praca miała kształtować charaktery, nastrój moralny i wiązać zespoły ludzkie mocnymi więzami. Nową Polskę należało zbudować pracą pozytywną u podstaw. Jednostki przejmując szereg zadań z rąk państwa miały dokonać jego uspołecznienia, a jednocześnie przyjąć w imieniu społeczeństwa odpowiedzialność za państwo. Poprzez aparat państwowy i system oświatowy próbowano więc wpajać obywatelom zasady wychowania państwowego. Idealem był obywatel-państwowiec, świadomy nakazu ofiary i posłuszeństwa wobec państwa jako naczelnej wartości, łączący w sobie dodatnie elementy typu bojownika i pracownika. Natomiast cechami negatywnymi były partyjniactwo, doktrynerstwo, bezkrytyczne uznanie obcych wzorów oraz zgoda na prymat interesu grupowego nad interesem całości (Kulesza 1985: 123–143, 154–178, 206–212; Friszke 1989: 239–240; Ajnenkiel 1988: 147–149). **Adam Skwarczyński**, tak jak Rybarski, uważał pracę inteligenta za powołanie, które motywuje do fachowego doskonalenia. Wobec tego inteligencja powinna być „awangardą świata pracy w walce o godność pracy”, mogła bowiem przekształcić ludzi pracy w twórczych ludzi zawodu i powołania. Taka zmiana nastawienia miała wytworzyć nowy ustrój społeczny, w którym każdy pracownik będzie „twórcą doskona-

łącym swój warsztat, kochającym swój wytwór i czującym swój organiczny i moralny z nim związek” (Skwarczyński 1931).

### *Rola elity*

**Autorzy związani z obozem pilsudczykowskim** szczególnie chętnie powracali do koncepcji inteligencji jako elity całego społeczeństwa. Tym razem do elity miały należeć jednostki najbardziej wartościowe z punktu widzenia dobra zbiorowego, które wyróżnia wysoka wartość moralna i umysłowa – inteligencję mieli tworzyć najwybitniejsi przedstawiciele wszystkich klas i warstw społecznych (Jakubiak 1994: 41). Według Kazimierza Zakrzewskiego, inteligencja, mimo silnego związku z burżuazją, powinna być myślą i światłem występującym we wszystkich klasach: „Niechaj inteligencja przejęta duchem państwowo-twórczym przenika wszystkie klasy, niechaj manifestuje się w każdej z nich budząc wszędzie energię i organizując w ten sposób elitę społeczną” (Zakrzewski 1929: 343). Stefan Kołaczkowski wskazywał, że kontynuacja programu Marszałka wymaga zaangażowania inteligencji, czyli ludzi zdolnych myśleć o całokształcie spraw, zdolnych do brania bezinteresownego udziału w tworzeniu i rozumieniu wartości duchowych. W modelu ponadpartyjnej reprezentacji każda grupa społeczna powinna wyłonić z siebie inteligencję–elitę, ludzi zdolnych, wyjść poza interesy grupowe ku ideowej pracy (Kołaczkowski 1935/6: 60–72).

O ile pilsudczycy stawiali na działania elity zmuszające ogół społeczeństwa do zerwania z biernością, o tyle **zwolennicy Romana Dmowskiego** widzieli szansę poprawy w systematycznej pracy i powolnym pobudzaniu aktywności całego narodu. Należało wychować młodych Polaków w kulcie zbiorowego wysiłku pracy, w duchu wartości religijnych i narodowych, tak aby potrafili budować i bronić państwa narodowego. W tym celu trzeba było przezwyciężyć typ rozbiorowy, który nie umie pracować dla państwa (Kilian 1997: 72–80). Dużą wagę przywiązywano do postawy inteligencji, która miała sprawować narodowe przywództwo. To przede wszystkim ona miała się przeobrazić duchowo i stać czynnikiem twórczym w niepodległej Polsce. Do jej najważniejszych zadań należało spowodowanie przemian w sferze świadomości narodowej w celu osiągnięcia nowego ładu społecznego. Niezbędna była aktywizacja życia politycznego i łagodzenie przeciwieństw klasowych – inteligencja, należąc do różnych grup społecznych i zawodowych, miała być czynnikiem integracji społeczeństwa. Bardzo ważna była jej praca polityczna i kulturalna na wsi. Inteligencja powinna przekazać ludowi funkcję zachowania tradycji przeszłości i kultury narodowej, a w zamian mogła czerpać z niego siły moralne i zdolność do życia dla przyszłości, do czynu. Natomiast akces do organizacji i teorii związanych

z ideą walki klasowej postrzegany był jako przejaw degradacji inteligencji (Żurawicka 238–239; Kornaś 1995: 113–114).

**Rybarski**, w cytowanym już artykule, zarzucał inteligencji bierność, twierdząc, że bierze ona mniej czynny niż przed wojną udział w pracy społecznej i politycznej. Tymczasem, to właśnie od udziału inteligencji w organizowaniu niższych warstw społeczeństwa poprzez stronnictwa polityczne zależy przyszłość kraju. Bezpartyjność działania politycznego nie jest możliwa, nie można też czekać na cud polityczny ani na nadejście dyktatora, który weźmie na siebie całą odpowiedzialność. Każdy powinien uczestniczyć w pracy politycznej wedle swoich możliwości, bowiem tylko codzienna, cierpliwa praca może prowadzić do poprawy poziomu życia politycznego. Obok polityki, polem działania inteligencji powinna być praca społeczna, która także wyraźnie osłabła po odzyskaniu niepodległości (Rybarski 1925).

### Miejsce artystów wśród inteligentów

Artyści należeli zarówno do warstwy społecznej inteligencji, jak i do inteligencji-elity. Inteligencja jako warstwa stanowiła ich bezpośrednie otoczenie społeczne i najwierniejszą publiczność. Natomiast sami twórcy, jako kategoria zawodowa, stanowili ważny element inteligencji-elity, której funkcje wykształciły się jeszcze w okresie rozbiorów. Utrzymywała ona „rząd dusz” w społeczeństwie i sprawowała misję narodową, odgrywała rolę wzorotwórczą, przypisywano jej także specjalną odpowiedzialność za rozwój kultury narodowej – główną domenę działania artystów. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Florian Znaniecki w pracy *Współczesne narody* (1990) zaliczał artystów do grupy ideologów narodowych – przedstawicieli zawodów inteligenckich pełniących funkcję wzoro- i normotwórczą w narodzie, a więc najważniejszej kategorii przodowników kultury narodowej. Ideolodzy narodowi dążyli, według niego, do realizacji czterech ideałów: zjednoczenia narodowego, postępu narodowego, posłannictwa narodowego i niezależności narodowej.

Artyści „państwowotwórczy” interesować mnie będą właśnie jako inteligenci, członkowie elity – ideolodzy narodowi, a przedmiotem dalszej analizy będą raczej propagowane przez nich wartości, wizje społecznej funkcji sztuki i próba realizacji zadań inteligencji niż tworzone przez nich dzieła sztuki. Za takim ujęciem problemu przemawia fakt, że łączyła ich ideologia artystyczna podkreślająca znaczenie zadań społecznych, państwowych i narodowych sztuki, a odrzucająca zdecydowanie koncepcję autotelizmu wartości artystycznych. Ich sztuka miała służyć całemu społeczeństwu i, jak spróbuję pokazać w kolejnych częściach pracy, wspomagać realizację ideałów narodowych określonych przez Znanieckiego.

W II Rzeczypospolitej, dzięki odzyskaniu niepodległości, najważniejsze dążenia z okresu rozbiorów miały zostać w pełni zrealizowane. Jednak właśnie wtedy znaczenie inteligencji-elity wyraźnie zmalało, kształtowanie się państwa i normalnego życia politycznego spowodowało przejście funkcji opiniotwórczych przez partie polityczne. Dotychczas brak własnej państwowości i normalnego życia politycznego sprawiał, że nabrała ona wyjątkowego znaczenia jako warstwa kształtująca świadomość i kulturę narodową, funkcje inicjatywne i opiniotwórcze. Cywilizacyjne zapóźnienie Polski powodowało, że inteligencja jako warstwa społeczno-zawodowa była wówczas stosunkowo nieliczna i pozbawiona poważniejszego znaczenia społecznego. Mimo zmniejszenia roli społecznej inteligencji-elity sprawowała ona „rząd dusz” w narodzie, kształtując opinię publiczną poprzez środki masowego przekazu i system szkolnictwa (Szczepański 1957; Szacki 1991b: 366–367; 1991c: 372–374).

### *Kultura jako zadanie inteligencji*

To właśnie kultura narodowa była określana jako specjalnie ważna sfera inteligenckiego działania i w tym względzie zgadzali się przedstawiciele wszystkich ugrupowań politycznych. **Stefan Żeromski** pisał o konieczności odnowy polskiej kultury po odzyskaniu niepodległości. Inteligencja powinna rozpocząć świadome kształtowanie kultury narodowej, aby oczyścić ją z wpływów obcych i wydobyć wewnętrzne różnicowania poprzez powrót do kultury ludowej. Praca ta wymagała studiów nad różnymi odmianami kultury ludowej i miała umożliwić twórcom wyjście poza odbiorców inteligenckich, do mas ludowych. Wszelkie nowatorstwo powinno być zakorzenione w tradycji, bowiem tylko oryginalność i wierność wobec wewnętrznych treści kultury narodowej mogła prowadzić do osiągnięcia poziomu uniwersalnego (Żeromski 1923).

Także **według Zygmunta Wasilewskiego**, zwolennika endecji, najważniejszym zadaniem inteligencji miało być stworzenie jaźni narodowej i kultury zgodnej z duchem narodu. To inteligencja nadaje narodowi oblicze duchowe, stanowi o istnieniu osobowości narodowej w rzędzie narodów cywilizowanych, kreśli granice ambicji cywilizacyjnych narodu, a także tworzy wartości i przewodzi członkom warstw niższych. Inteligencja stanowi szczyt rozwoju umysłowego i jeden z celów cywilizacji, na niej spoczywają zadania narodowe i kulturotwórcze, unarodowienie i demokratyzacja. Jednocześnie jest ona grupą usługową w stosunku do niższych warstw społeczeństwa i powinna krzewić świadomość narodową wśród „mas”, ponieważ to lud stanowi większość i tworzy przeciętny typ kultury społeczeństwa narodowego. Konieczne było związanie warstw niższych z życiem duchowym sfer wyższych i uczynienie z nich

współuczestnika kultury polskiej, co miało zniwelować napięcia społeczne (Wasilewski 1921).

Wspominany już **Zdzisław Dębicki** przedstawiał inteligencję, a szczególnie uczonych i artystów jako kierowników narodu, straż przednią odpowiedzialną za całe społeczeństwo. To z inteligencji rekrutują się przywódcy narodu oraz sprawni wykonawcy ich poleceń. Dlatego inteligencja jako elita społeczeństwa powinna dawać dobry przykład w organizowaniu życia narodu i bezinteresownej pracy obywatelskiej. Jej podstawowymi zadaniami miały być: zwalczenie zaszłości niewoli, scalenie dawnych zaborów oraz powrót do kulturalnych i cywilizacyjnych tradycji Rzeczypospolitej. Specjalnością inteligencji była kultura narodowa. Tworzyła ją inteligencja-elita, natomiast szersze kręgi inteligencje były konsumentami kultury i zapewniały podłoże niezbędne do jej tworzenia. W tej dziedzinie najważniejszym zadaniem powinno być unarodowienie nauki i sztuki, dotychczas oderwanych od narodowego podłoża. Wymagało to wychowania nowej inteligencji, która potrafi nie tylko unarodowić te dziedziny, ale także podjąć zadanie popularyzacji ich zdobyczy i dzięki temu przekształcić kulturę w dostępne wszystkim bogactwo duchowe narodu (Dębicki 1919).

Szczegółnej odpowiedzialności inteligencji za kulturę poświęcił też wiele miejsca **Aleksander Hertz**. Według niego interesy inteligencji, grupy społecznej, były interesami natury kulturalnej, ponieważ niezależnie od wykonywanego zawodu inteligenci biorą bezpośredni udział w tworzeniu form duchowych i wypowiedaniu wartości kulturalnych. To spośród nich rekrutuje się elita, specjalnie zainteresowana tworzeniem kultury ogólnohumanistycznej i narodowej (Hertz 1931: 122–132). Hertz także dostrzegał ogromny dystans między klasami wykształconymi a „masami”. Ponieważ po I wojnie na skutek procesów demokratyzacji powstawała i nabierała znaczenia inteligencja pochodzenia ludowego pozbawiona tradycji kulturalnych, także wyższym warstwom groziło obniżenie poziomu życia kulturalnego. Tymczasem, na inteligencji spoczywa odpowiedzialność za przechowanie dla przyszłości najbardziej twórczych pierwiastków kultury, wobec czego stara inteligencja powinna pozostawić przyszłym pokoleniom wartości kulturowe, które mogłyby służyć za drogowskazy. W tym celu powinna prowadzić twórczą pracę społeczną, i całym swoim życiem zaświadczać, że kultura jest najwyższą wartością, a także zbudować mit wychowawczy, przy pomocy którego poprowadzi całe społeczeństwo ku przyszłości. Mit ten miał wypływać całkowicie z ideału kultury, być ufundowany na ideach wolności oraz sprawiedliwości społecznej i narodowej. Taki, zbudowany przez inteligencję mit miałby zaowocować uwspółcześnieniem życia polskiego, otwarciem szerokich horyzontów (Hertz 1992: 280-284).



Jak widzieliśmy, dwa najważniejsze stronnictwa polityczne, endecja i piłsudczycy, różniły się wyraźnie co do przewidywanych kompetencji państwa, w tym również jego interwencji w sprawy kultury i sztuki. Endecja właściwie nie stanowiła partnera dla artystów zainteresowanych współpracą z państwem, ponieważ zdaniem jej ideologów jakakolwiek ingerencja w sprawy kultury przekraczała kompetencje państwa i niepotrzebnie je obciążała. Natomiast piłsudczycy, szczególnie po dojściu do władzy, rozwinęli program związania sztuki, jako potężnej siły ideowo-wychowawczej, z państwem, wskazywali na jej zadania państwowe i konieczność upowszechniania kultury. Dlatego za rządów endecji zlikwidowano MSiK i dopiero przejęcie władzy przez piłsudczyków przyniosło możliwość wzmocnienia mecenatu państwowego. Jednak ze względu na kryzys gospodarczy, kampanię mającą na celu związanie sztuki z państwem i wykorzystanie jej do konsolidacji narodowej rozpoczęto dopiero w 1933 roku. Istniejące instytucje państwowe nie zaspokajały potrzeb i aspiracji artystów – spodziewano się kompleksowych systemów wsparcia sztuki i kultury artystycznej, a wielu twórców wierzyło, iż niepodległe państwo po prostu musi docenić dotychczasowe narodotwórcze zasługi sztuki i zapewnić artystom dobre warunki do pracy.

Jeśli chodzi o zadania stawiane inteligencji, w tym także artystom, zwolennicy obu najważniejszych stronnictw politycznych właściwie zgadzali się ze sobą, chociaż endecy podkreślali znaczenie pracy dla dobra narodu, a piłsudczycy konieczność uspołecznienia państwa. Zgodnie wskazywano na wzorotwórczą rolę inteligencji-elity – miała ona budować instytucje nowego państwa, upowszechniać i umacniać kulturę narodową, włączyć niższe warstwy do uczestnictwa w życiu politycznym, społecznym i kulturalnym. Powinna także pracować nad przekształceniem psychiki całego narodu, stworzeniem nowoczesnego i demokratycznego społeczeństwa. Powszeczne wejście przedstawicieli tej warstwy do państwowego aparatu biurokratycznego spowodowało, że postulowano zmianę modelu inteligenta z dyletanta-erudyty na dobrze wykształconego i rzetelnie pracującego fachowca. Jednocześnie, mimo nacisku na profesjonalizację inteligencji, nie zrezygnowano z koncepcji misji – praca w zawodach inteligenckich miała być pracą twórczą, wykonywaną z powołania raczej niż dla czystego zysku.

Kultura i sztuka miały być szczególnym polem działania inteligencji, a przede wszystkim inteligencji-elity. Jako najważniejsze zadania publiczności wskazywali konieczność nadania tym dziedzinom cech narodowych i oczyszczenia ich z wpływów obcych, demokratyzację i upowszechnienie wśród członków społeczeństwa narodowego. Demokratyzacja kultury na-

rodowej miała zmniejszyć dystans między przedstawicielami warstw wyższych i niższych, doprowadzić do uobywatelnienia tych ostatnich. Do starej inteligencji-elity należało także zadanie przygotowania „mas” do uczestnictwa w kulturze, przekazania im tradycji kulturalnych, a także dostosowanie elitarnej kultury narodowej do potrzeb całego społeczeństwa. Aktywność inteligencji na polu kultury mogła się więc przyczynić do rozwiązania ważnych problemów nowego państwa narodowego: integracji zaborców, uobywatelnienia wszystkich członków społeczeństwa oraz włączenia „mas” do życia kulturalnego, a przez to politycznego i społecznego, kraju.

Poprzez udział w pracy na polu kultury narodowej artyści plastycy mogli się przyczynić do realizacji najważniejszych zadań inteligencji. Wymagało to jedynie wyjścia z wąskiego kręgu uczestników kultury artystycznej oraz zaangażowania w rzeczywistość społeczną i polityczną. Ta możliwość musiała być szczególnie istotna dla przedstawicieli zawodu, który tracił prestiż wraz ze zmniejszaniem się znaczenia inteligencji-elity. O ile w okresie rozbiorów artyści kształtowali wyobraźnię narodową, a ich twórczość była namiastką działalności politycznej, to po odzyskaniu niepodległości nie brali bezpośredniego udziału w życiu politycznym, nie tworzyli nowego aparatu państwowego ani nie stanowili także istotnej kategorii społeczno-zawodowej.

### ARTYŚCI PLASTYCY W II RZECZYPOSPOLITEJ

Ostatni ważny kontekst, niezbędny dla zrozumienia działalności i ideologii artystów „państwowotwórczych”, stanowi ówczesna zbiorowość polskich artystów plastyków oraz jej najważniejsze problemy. Stanowiła ona najbliższe, codzienne otoczenie społeczne interesujących nas twórców, a jej specyfika musiała w sposób istotny wpływać na ich poglądy. Ponieważ rozdział ten ma charakter wprowadzenia do zasadniczego tematu książki, poruszone w nim zagadnienia zostaną przedstawione z konieczności w sposób skrócony i nieco uproszczony, z naciskiem na te aspekty, których zrozumienie przydatne będzie w dalszych analizach. Jest to także obraz niepełny, ponieważ w dotychczasowej literaturze przedmiotu nie podjęto próby dokładnej rekonstrukcji całej zbiorowości i jej ośrodków, która wymagałoby podjęcia szeroko zakrojonych badań archiwalnych i, ze względu na brak materiałów, dokonania wielu wyliczeń szacunkowych<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Podstawę do opracowania tego rozdziału i do dziś najlepsze źródło wiedzy o życiu artystycznym w dwudziestoleciu międzywojennym stanowi tom *Polskie życie artystyczne 1915–1939* (PZA 1974).

## Artyści plastycy: próba charakterystyki społecznej

### *Artyści*

Liczebność zbiorowości zawodowej artystów plastyków w dwudziestoleciu międzywojennym jest dość trudna do określenia i trzeba ją rekonstruować na podstawie przypadkowych danych. Wiadomo, że 1929 roku Mieczysław Treter doliczył się około 2000 malarzy (Treter 1929: XIV), w 1937 roku podawano liczbę 4000 plastyków (Dutkiewicz 1937: 191), a niezachowane spisy Wydziału Sztuki MWRiOP obejmowały podobno około 5000 nazwisk (Garlińska-Zembrzuska 1963: 327). Takie obliczenia potwierdza informacja z „Kurjera Warszawskiego” z 1937 roku o tym że w Zachęcie było zarejestrowanych 3000 malarzy (ASP, WPI, 1)<sup>14</sup>. Jednocześnie jednak inne wiarygodne źródła podają dużo mniejsze liczby. Według szacunków TOSSPO podanych w liście do ZZPAP w 1938 roku, było 1200 artystów<sup>15</sup>, co zgadza się wyliczeniami dokonanymi przez Aleksandra Wallisa – około 1500 artystów zrzeszonych w 20 związkach (Wallis 1964: 45). Taka rozbieżność prawdopodobnie wynika z faktu, że Ministerstwo rejestrowało wszystkich potencjalnych członków zbiorowości zawodowej, podczas gdy TOSSPO i Wallis skupiali swoją uwagę na aktywnych i liczących się twórcach, należących do ważniejszych związków.

Artyści wykształceni jeszcze przed pierwszą wojną światową studiowali na ogół w jedynej wyższej uczelni artystycznej na terenie kraju – Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, lub w jednej z najbardziej uczęszczanych przez Polaków akademii europejskich: w Petersburgu, Wiedniu lub Monachium. Zazwyczaj spędzano też kilka lat w Paryżu, studiując jednak na ogół w szkołach i pracowniach prywatnych. Warszawska, prywatna, wyższa Szkoła Sztuk Pięknych została otwarta dopiero w 1904 roku i nie dorównywała prestiżem krakowskiej.

Po zakończeniu I wojny światowej, już w II Rzeczypospolitej powstały nowe, państwowe ośrodki nauczania artystycznego na poziomie akademickim, w 1919 roku Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, a w 1923 roku przejęta przez państwo i zreorganizowana Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, która w 1932 roku uzyskała status Akademii. Zarówno przy krakowskiej, jak i warszawskiej uczelni działało studium dla nauczycieli rysunku w szkołach średnich. Dodatkowo Akademia krakowska utrzymywała w latach 1925–1937 swój oddział w Paryżu,

<sup>14</sup> Różnice między danymi Zachęty, a informacjami podawanymi w tym samym okresie przez Dutkiewicza mogą po prostu wynikać z faktu, że nie wszyscy artyści należeli do TZSP.

<sup>15</sup> Blok ZAP 158, ZZPAP 348, Zachęta 450, inni 244 (IS PAN, ZZPAP, VI–2).

kierowany przez Józefa Pankiewicza<sup>16</sup>. Dopiero od 1918 roku kobiety uzyskały możliwość pełnoprawnego studiowania na Akademii krakowskiej (gdzie od 1896 roku mogły uczestniczyć w zajęciach), a później także w nowo powstających uczelniach.

Dlatego w okresie dwudziestolecia liczba artystów stale wzrastała. Przed pierwszą wojną potencjalnych artystów było stosunkowo niewiele, w roku akademickim 1910/1911 w wyższych szkołach plastycznych studioowało 146 osób. Tymczasem po odzyskaniu niepodległości i otwarciu nowych uczelni nastąpił wyraźny wzrost liczby studentów; w roku akademickim 1923/24 było ich już 493, w roku 1929/1930 – 627, a w roku 1937/38 – 692 (Wallis 1964: 81). Także w tym przypadku niektóre statystyki podają dużo wyższe liczby, dotyczą one jednak uczniów szkół plastycznych różnego stopnia, których w 1937 roku było aż 2000 (ASP, WPI). Zwiększał się także udział kobiet w tej zbiorowości – dysponujemy co prawda tylko danymi zebranymi przez Wallisa w latach pięćdziesiątych, oddają one jednak zasadniczą tendencję – wśród żyjących wówczas artystów plastyków urodzonych do 1890 roku było 21,5% kobiet, wśród urodzonych w latach 1891–1900 – 29,0%, a w latach 1910–1920 – 30% (Wallis 1964: 25). W badaniach Wallisa widać też wyraźnie, że otwarcie polskich uczelni zmniejszyło zainteresowanie studiami za granicą. Spośród artystów debiutujących do 1917 roku, a studiujących przed I wojną światową 41% pobierało nauki za granicą, z debiutujących w latach 1918–1929 – 21,9%. Wyraźna zmiana dotyczy twórców, którzy całą edukację plastyczną odbywali już po wojnie, z debiutujących w latach 1930–1939 za granicą studioowało już tylko 6%, a w latach 1940–1948 – 5,1% (Wallis 1964: 29).

Kariera artysty plastyka zazwyczaj nie zapewniała stabilności materialnej. Większość utrzymywała się ze sprzedaży swoich prac, co było szczególnie trudne dla reprezentantów nowoczesnych kierunków w sztuce. Dlatego chętnie starano się o posadę nauczycielską zabezpieczającą podstawy bytu materialnego. W grę wchodziły zarówno etaty nauczycieli rysunków i robót ręcznych w gimnazjum, jak i stanowiska wykładowców w wyższych szkołach artystycznych, przy czym te ostatnie zapewniały najwyższe dochody i prestiż społeczny. Inną, dość popularną metodą stałego zarobkowania była praca projektanta, redaktora graficznego i ilustratora w wydawnictwie. Warunki pracy twórczej poszczególnych artystów były bardzo różne,

---

<sup>16</sup> Starania o utworzenie tego oddziału prowadzono od 1918 roku, a do jego ostatecznego otwarcia przyczynił się wyjazd do Paryża pierwszej grupy studentów, tzw. Komitetu Paryskiego, w 1924 roku. Po śmierci Pankiewicza w 1937 roku działalność oddziału zawieszono, a później reaktywowano pod kierownictwem Wacława Zawadowskiego, ale nie była to już funkcjonująca stale i bez zakłóceń pracownia.

zależnie od ich kondycji finansowej, bogaty wachlarz możliwości zawierał się między pracownią Kossaka na ostatnim piętrze warszawskiego hotelu Bristol a pracownią-mieszkaniami Bolesława Cybisa i Antoniego Łyżwańskiego w filarze Mostu Poniatowskiego (przywilej uzyskany za protekcją).

Zbiorowość plastyków była wyjątkowo słabo zinstytucjonalizowana, właściwie wszyscy badacze tego okresu podkreślają krańcowe **zdeformalizowanie więzi wewnętrznych** i dezintegrację tej kategorii zawodowej. Była ona rozproszona i rozdarta konfliktami, o czym najlepiej świadczy fakt, że w 1932 roku działało 47 różnego rodzaju organizacji plastyków (Zjazd 1932), a w 1939 roku liczba ta wzrosła do ponad 100. Zanim w latach trzydziestych zbiorowość podzieliła się na zwolenników dwóch najważniejszych związków zawodowych, Bloku Zawodowych Artystów Plastyków (Blok ZAP) i Związku Zawodowych Artystów Plastyków (ZZPAP), do najważniejszych organizacji należały założone w 1899 roku Warszawskie Towarzystwo Artystyczne, działający w Warszawie od lat 1916–1917 (i wspomniani już w poprzednim rozdziale) PKA, oraz powstała w 1920 roku Konfraternia Artystów w Toruniu. Skupiały one przedstawicieli różnych dziedzin sztuki oraz prowadziły ożywioną działalność wystawienniczą, popularyzatorską i towarzyską. Obie organizacje warszawskie podupadły zresztą w latach trzydziestych, kiedy życie artystyczne stolicy skupiło się wokół IPS-u.

Brakowało uznawanych przez wszystkich autorytetów, nawet najwybitniejsi twórcy byli tylko patronami poszczególnych kręgów artystycznych, najczęściej kolejnych pokoleń swoich uczniów. Pod tym względem profesorowie uczelni artystycznych odgrywali uprzywilejowaną rolę jako wychowawcy i inspiratorzy nowego pokolenia. I tak, Józef Pankiewicz, profesor krakowskiej ASP, był patronem kapistów, a Tadeusz Pruszkowski, profesor SSP – kilku grup artystycznych. Uczniowie utrzymywali z nimi żywy kontakt nawet po ukończeniu studiów, przejmując ich postawę wobec sztuki i społeczeństwa (Zjazd 1937/8: 82; Wallis 1964: 153).

### *Centra kulturowe*

Od końca dziewiętnastego wieku dwoma podstawowymi ośrodkami sztuk plastycznych były Kraków i Warszawa. W końcu stulecia Kraków zdobył zresztą wyraźną przewagę, ze względu na działalność tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Była to najważniejsza szkoła artystyczna na ziemiach polskich, do której tradycyjnie przyjeżdżali także studenci z Kongresówki. Oprócz Krakowa i Warszawy, wyraźnie słabszym, ale liczącym się ośrodkiem był Lwów. W tych trzech miastach istniały instytucje wspierania sztuki, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych z własnymi gmachami wystawowymi (w Warszawie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych). Warto

także pamiętać, że około 1910 roku ważnym ośrodkiem polskim był Paryż, do którego zjeżdżano dla uzupełnienia edukacji artystycznej, a stale mieszkało i pracowało w Paryżu niewielkie grono artystów polskich, głównie żydowskiego pochodzenia, związanych z Ecole de Paris.

Sytuacja zaczęła się zmieniać po 1918 roku, ponieważ w niepodległym państwie wyraźne tendencje centralistyczne sprzyjały Warszawie. Stolica była nie tylko siedzibą władz i najważniejszych organizacji zajmujących się życiem artystycznym kraju, ale także stanowiła największy rynek pracy. Tu miały swoje siedziby instytucje kultury scharakteryzowane w poprzednim rozdziale: MSiK, MWRiOP, TOSSPO, FKN i IPS. W dodatku w 1923 roku otwarto w Warszawie wyższą uczelnię artystyczną, Szkołę Sztuk Pięknych (SSP), która konkurowała z uczelnią krakowską. Stolica stała się najsilniejszym ośrodkiem artystycznym, spychając Kraków na drugie miejsce. Wyraźnie rysowała się rywalizacja między artystami związanymi z ośrodkiem krakowskim i warszawskim. Ważnymi ośrodkami życia artystycznego były także Lwów, Poznań, Wilno, Łódź i Zakopane. W tych miastach działały różnego rodzaju prywatne szkoły artystyczne oraz średnie szkoły rzemiosł, np. Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu (od 1921 roku państwowa). Dopiero w 1938 roku wprowadzono reformę przekształcającą szkoły średnie działające w Warszawie, Krakowie, Lwowie i Poznaniu w Państwowe Instytuty Sztuk Plastycznych o ujednoliconym programie działające na poziomie szkół wyższych.

W tych miastach działały także najpoważniejsze **instytucje wystawiennicze**. Okres międzywojenny przyniósł wzmożenie ruchu wystawienniczego. W Warszawie były to „Zachęta” i IPS, oraz szereg mniejszych galerii, z których należy wymienić przede wszystkim Salon Aleksandra Krywulca, Salon Stefana Kuligowskiego i Salon Sztuki Czesława Garlińskiego. Autorytet konserwatywnej „Zachęty”, dostosowanej do gustów miłośników sztuki, został mocno nadszarpnięty w wyniku konfliktu z umiarkowanymi nowocześniejszymi artystami z grupy „Rytm”, który rozpoczął się w 1924, a którego apogeum przypadło na rok 1927. Dlatego otwarcie IPS-u z nowymi salami wystawienniczymi zostało przyjęte z ulgą przez większość warszawskich zwolenników nowoczesności w sztuce. W Krakowie najważniejszą rolę odgrywał ciągle Pałac Sztuki, stanowiący własność Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, działało również podobne towarzystwo we Lwowie. W Poznaniu w latach 1932–1935 funkcjonował Instytut Krzewienia Sztuki, zamknięty z powodu braku funduszy, później rolę centrum życia artystycznego przejął Salon Henryka Koterby. W Łodzi ważną rolę odgrywała filia IPS-u.

*Publiczność*

W okresie dwudziestolecia nastąpiły zmiany w strukturze społecznej i liczebności widzów, rozpoczął się proces demokratyzacji publiczności, która jednak w dalszym ciągu rekrutowała się spośród mieszkańców największych ośrodków kultury. Wiemy, że w latach 1927–1937 wyraźnie zmalała zarówno liczba widzów w „Zachęcie”, jak i liczba członków Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, natomiast wzrastała frekwencja w IPS-ie, gdzie przychodziła głównie publiczność inteligencka i młodzież. Jednak łączna liczba zwiedzających w obu galeriach nie przekraczała frekwencji „Zachęty” sprzed I wojny światowej. Skończyły się lata świetności mecenatu mieszczańskiego i ziemiańskiego, ale nie było grup społecznych, które mogłyby powołać inny model opieki nad sztuką (Wallis 1964: 92–97, 110).

**Artyści plastycy: najważniejsze podziały**

Scharakteryzowana już wstępnie zbiorowość artystów była dość wyraźnie podzielona ze względu na uznawane koncepcje artystyczne. Większość badaczy piszących o okresie międzywojennym wskazywała trzy zasadnicze obozy: awangardę, kapistów i, różnie określanych, artystów „państwowotwórczych”. Silne podziały artystyczno-ideowe decydowały nie tylko o sympatiach artystycznych, ale także o działalności organizacyjnej i wystawieniowej. Ich krótka charakterystyka pozwoli wyznaczyć miejsce artystów „państwowotwórczych” w całej zbiorowości, wskazać podstawowe cechy wyróżniające ich działalność i ideologię, a jednocześnie określić podstawowe osie ówczesnych sporów artystycznych, które decydowały o podziałach zbiorowości i sposobach określania się artystów.

Przed charakterystyką najważniejszych kierunków artystycznych i ich zwolenników wspomnieć jednak wypada, że najbardziej popularni i cenieni w szerokich kręgach społeczeństwa byli **artyści kontynuujący linię dziewiętnastowiecznego realizmu**. Do najwybitniejszych przedstawicieli tego kierunku należeli m.in.: Wojciech Kossak, Michał Boruciński i Józef Rapacki. To właśnie ich malarstwo, choć zazwyczaj lekceważone przez krytyków i historyków sztuki, było najchętniej oglądane i kupowane. Eleganckie portrety, pejzaże i sceny historyczne odpowiadały gustom zamożnych obywateli, ziemianstwa i burżuazji. Szczególnie ceniono malarstwo historyczne, które w okresie zaborów dobrze spełniało swoją patriotyczną powinność. TZSP propagowało właśnie ten rodzaj sztuki, dlatego dość często używa się określenia „malarze zachętowscy”.

Zbiorowością, która także nie odzęgnywała się od sztuki tematycznej, tyle że zmodernizowanej, byli właśnie **artyści „państwowotwórczy”** związani z warszawską SSP. W Szkole propagowano koncepcję stylu narodo-

wego i sztuki o charakterze narodowym, których głównymi zadaniami miały być: wyrażenie wielkości epoki i odzwierciedlenie wielkich chwil w życiu narodu polskiego (odzyskanie niepodległości), reintegracja narodowa i udział w budowaniu nowego społeczeństwa, reprezentacja państwa polskiego i propaganda zagraniczna oraz ożywienie rozwoju ekonomicznego poprzez stymulowanie rozkwitu rzemiosł i promowanie polskich surowców. Powstające kolejno stowarzyszenia absolwentów SSP: „Ryt”, „Bractwo św. Łukasza”, „Ład”, „Forma”, „Szkoła Warszawska”, „Loża Wolnomalarska”, „Czerń i Biel” pozostawały wierne naukom swoich profesorów. W 1934 roku wszystkie wymienione grupy zjednoczyły się w Bloku Zawodowych Artystów Plastyków (Blok ZAP) i wydawały wspólnie pismo „Plastyka”.

Grupa profesorów Szkoły od początku aktywnie włączała się w nurt życia artystycznego kraju, co wynikało zarówno z potrzeby udziału w odbudowywaniu niepodległej Polski, jak i z przekonania, że państwo było wówczas jedynym liczącym się mecenasem sztuki. Warto przypomnieć, że dwaj kolejni dyrektorzy Departamentu Sztuki MWRiOP, Wojciech Jastrzębowski i Władysław Skoczyła, byli profesorami SSP. Ich koledzy i współpracownicy zasiadali we władzach IPS-u i w komisji artystycznej TOSSPO. W dodatku w większości byli oni związani z pilsudczykami, a w „Gazecie Polskiej” wydawanej przez obóz rządowy, dział plastyki prowadził Skoczyła, a później Jan Kleczyński i Tadeusz Pruszkowski.

Dwudziestolecie kojarzone jest jednak przede wszystkim z intensywną działalnością awangardy. W Polsce, tak jak i w całej Europie, pojawiały się kolejne kierunki: futurizm (zwany tutaj formizmem), konstruktywizm i surrealizm, najsłabiej chyba reprezentowany. **Konstruktywizm** był zdecydowanie najsilniejszym i najdłużej trwającym nurtem, choć poszczególni artyści wywodzili się z jego różnych odłamów – Henryk Berlewi współpracował z El Lissitzkim w Berlinie, a Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro przybyli z Rosji z kręgu Kazimierza Malewicza. W początkach 1924 roku powstała pierwsza grupa konstruktywistów – „Blok” (Blok kubistów, konstruktywistów i suprematystów) i zaczęło wychodzić czasopismo pod tym samym tytułem. Oprócz wyżej wymienionych do grupy należeli także Henryk Stażewski i Mieczysław Szczuka. Różnorodność zainteresowań i sympatii teoretycznych poszczególnych artystów powodowała, że grupa dość szybko rozpadła się, a jej członkowie tworzyli nowe alianse<sup>17</sup>.

W tych pierwszych latach wspólny program sformułował Mieczysław Szczuka w artykule *Co to jest konstruktywizm?*, w którym wyjaśniał główne

<sup>17</sup> W 1926 roku po rozpadzie „Bloku” powstał „Praesens”, a w 1929 roku grupa „a. r.”.



zasady kierunku. Każdy przedmiot powinien być zbudowany według zasad wynikających z jego funkcji i materiału: „Konstruktywizm nie dąży do stworzenia stylu jako niezmiennego szablonu opartego na raz wynalezionych i przyjętych formach, lecz podejmuje zagadnienia BUDOWY, która może i musi ulegać ciągłym przemianom i doskonaleniom, pod naciskiem nowych i coraz bardziej złożonych wymagań narzuconych przez zasadniczy rozwój społeczny” (Blok 1924).

Malarstwo służyło przede wszystkim jako laboratorium form, pozwalało poszukiwać uniwersalnych zasad konstrukcji, które mogłyby później zostać zastosowane w architekturze i sztuce użytkowej. Najważniejszą dziedziną sztuki wydawała się architektura, która, organizując życie codzienne społeczeństwa, może oddziaływać na świadomość każdej jednostki.

W latach trzydziestych podzieleni sporami konstruktywiści przestali tworzyć jednolity front, co wiązało się z ogólnoeuropejskim zjawiskiem odwrócenia od awangardy. W dodatku konstruktywiści byli wtedy atakowani przez młodszych artystów z kręgu awangardy, przedstawicieli surrealizmu i realizmu proletariackiego.

Grupą, która wyraźnie zmieniła układ sił latami trzydziestych, byli **kapiści**. Jej rdzeń stanowili studenci Józefa Pankiewicza z Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, którzy w 1924 roku zorganizowali Komitet Paryski (KP), aby wyjechać na studia do Paryża. Byli wśród nich m.in.: Jan Cybis, Józef Czapski, Józef Jarema, Artur Nacht-Samborski, Hanna Rudzka-Cybisowa i Zygmunt Waliszewski. W Paryżu studiowali malarstwo starych mistrzów w Luwrze i postimpresjonistów, a jednym z ważniejszych źródeł inspiracji była dla nich twórczość Pierre’a Bonnard.

Po powrocie do Polski, w początkach lat trzydziestych kapiści rozpoczęli walkę o przewartościowanie polskiej tradycji malarskiej. Krytykowali powszechne uwielbienie dla malarstwa historycznego i Matejki, a w zamian proponowali nowo odkrytych mistrzów, takich jak np. Piotr Michałowski. Kryterium wyboru nowego kanonu malarstwa polskiego miały być wyłącznie „wartości malarskie”, a więc przede wszystkim kolor i kompozycja. Kapiści próbowali nadrobić zacofanie malarstwa polskiego, które, zagrożone w powinnościach patriotycznych, nigdy nie zdołało zająć się problemami formalnymi, a nowe kierunki w sztuce (począwszy od impresjonizmu) właściwe nie zostały nigdy przyswojone. Udało im się zainspirować szerszy krąg artystów i zainicjować nurt koloryzmu w malarstwie polskim. Podstawowym gatunkiem malarstwa uprawianym przez kapistów była martwa natura pozwalająca na wielotygodniowe opracowywanie „rozstrzygnięć barwnych”. Temat był nieistotny, liczyła się przede wszystkim wartość malarska obrazu, a społeczne i narodowe funkcje sztuki były całkowicie ignorowane.

Z czasem kapiści zdobyli silną pozycję i stali się główną przeciwwagą dla artystów „państwowotwórczych”. Z ich czasopiśmie „Głos Plastyków” współpracowali także konstruktywiści, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński, oraz byli formiści, Zbigniew Pronaszko, Tytus Czyżewski i Leon Chwistek. Artystów łączyła walka o wartości formalne sztuki nowoczesnej i zbudowanie nowej tradycji artystycznej, chociaż dla konstruktywistów kapizm (i szerzej: koloryzm) był tylko rodzajem passeizmu, co tak wspominał jeden z kapistów, Józef Czapski: „Z grupą Strzemińskiego, Stażewskiego, z abstrakcjonistami od Malewicza i Mondriana, ze stolicą w Łodzi, grupą o wysokim poziomie intelektualnym, aktywną i ruchliwą, stanowiliśmy faktycznie jeden front i stosunki nasze były przyjazne, choć dzieliła nas przepaść stosunku do natury [...] Dla Strzemińskiego i jego przyjaciół robiliśmy pożyteczną robotę, robotę malarzy o pewnej kulturze, wymiatających stajnie Augiasza i za to nas szanowali. Ale byliśmy dla nich naturalnie sztuką przeszłości skazaną na zagładę” (Czapski 1996b: 47–48).

Kapiści razem z artystami spod znaku awangardy znaleźli się także w jednym Związku Zawodowym Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP), opozycyjnym wobec Bloku ZAP stworzonego przez kręgi warszawskiej SSP. Podział był tak wyraźny, że na propozycję Skoczylasa zaczęto organizować dwa oddzielne doroczne salony malarstwa w IPS-ie, zróżnicowane według dobrowolnego podziału artystów na „zwolenników szczepienia wpływów zachodnich” oraz „szukających tradycji i odrębności sztuki polskiej” (Pruszkowski 1936).

W ostatnich latach okresu międzywojennego różnice między artystami „państwowotwórczymi” a awangardą i kapistami znalazły wyraz w konkurencji dwóch związków zawodowych. Twórczość tych pierwszych, nowoczesna w stosunku do dzieł „malarzy zachętowskich”, w porównaniu z utopijnymi projektami nowego ładu społecznego konstruktywistów i studiami kolorystycznymi kapistów wydawała się tradycyjna, ale była też najbardziej zaangażowana w problemy społeczne dwudziestolecia.

### **Sprawy bytowe artystów plastyków**

Działalność i ideologia artystów „państwowotwórczych” miały się także przyczynić do rozwiązania dotkliwych problemów bytowych, z którymi borykali się wszyscy przedstawiciele zbiorowości zawodowej. Do ich powstania przyczyniły się przede wszystkim izolacja społeczna sztuki nowoczesnej oraz kryzys gospodarczy, który doprowadził do ostatecznego upadku rynku sztuki. Jednocześnie artystów plastyków stale przybywało – po odzyskaniu niepodległości działało więcej szkół artystycznych, które opuszczały kolejne roczniki absolwentów. Tak jak i w całej Europie, kłopoty material-

ne wzmacniały zainteresowanie artystów mecenatem państwowym i powrotem do sztuki realistycznej.

W II Rzeczypospolitej malarstwo przeżyło tylko krótki **okres prosperity** w latach 1923–1924, w okresie inflacji marki polskiej, kiedy to sztuka stała się bezpieczną lokatą kapitału (Wallis 1964: 106): „Przeżył Salon Garlińskiego chwile wielkiego powodzenia w czasie, kiedy spadek waluty przysporzył nam niespodziewanych zgoła kolekcjonerów i miłośników sztuki, zręcznie lokujących kapitał w Borowskich, Skoczylasach i Wąsowiczach, którzy drożeli nierównie wolniej niż akcje, a nawet towary lokciowe; przeżywa obecnie chwile stabilizacji, połączonej w sposób przedziwny ze zubożeniem tychże kolekcjonerów na sprawy sztuki i jej kierunków” (Husarski 1925: 58).

Po tym okresie nastąpiła wyraźna stagnacja i raczej wyzbywano się dzieł sztuki. Tym bardziej że w związku z przemianami w sztuce i estetyce kupowano coraz mniej obrazów do dekoracji wnętrz (Winkler 1938: 3). Rynek dzieł sztuki, a także związany z nim mecenat ziemiański i mieszczański bardzo wyraźnie podupadły, natomiast mecenat państwowy był słabo rozwinięty. Na pracę mogli liczyć głównie artyści zajmujący się sztuką użytkową, wykonawcy dekoracji do gmachów publicznych i rzeźbiarze projektujący pomniki. W początkach lat trzydziestych zmiany przepisów podatkowych jeszcze pogorszyły sytuację, co tak wspomina Jan Skotnicki, malarz i wieloletni pracownik Departamentu Sztuki MWRiOP: „Po skasowaniu departamentu [czyli po 1931 roku] zabrano się również do mecenasów i nabywców dzieł sztuki, karząc ich wzmożonymi podatkami za trwonienie pieniędzy na takie luksusy. Wobec czego handel obrazami stał się tajny. Na wystawach i salonach ukrywano nazwiska nabywców” (Skotnicki 1957: 303). Również sami artyści musieli płacić dość wysokie podatki.

Twórcy zaczęli się interesować **rozwojem mecenatu państwowego**. Z powstaniem nowego państwa wiązano wielkie nadzieje, skoro sztuka położyła ogromne zasługi dla utrzymania świadomości narodowej w okresie zaborów. Już pierwszy ogólnokrajowy zjazd artystów, zwołany w 1919 roku w Warszawie, poświęcony był głównie dyskusjom dotyczącym organizacji mecenatu państwowego.

MSiK istniało, jak wiemy, bardzo krótko. Po jego upadku sprawami sztuk pięknych zarządzał Departament Sztuki MWRiOP, którym zarządzali kolejno czterej artyści plastycy: Julian Fałat, Jan Skotnicki, Wojciech Jastrzębowski i Władysław Skoczylas (Rogoyska 1954: 131–140; Pollakówna 1974a: 547–549). Największymi sukcesami Departamentu były zorganizowanie działu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku oraz stworzenie IPS-u, nowoczesnej placówki badawczo-wystawienniczej finansowanej przez państwo, jedynej liczącej

się konkurencji dla dziewiętnastowiecznej „Zachęty”. Artyści świętowali powstanie Instytutu jako wielki sukces, ale jak słusznie zauważył Alexander Wallis (1964: 97): „Oznaczało ono [...] przejście przez państwo i przez samych artystów tych funkcji mecenatu artystycznego, które poprzez Towarzystwo Zachęty sprawowała zainteresowana część społeczeństwa”. Taką zmianę odzwierciedla także statystyka dokonywanych zakupów, na przykład w roku 1936/1937 dokonano zakupów państwowych za kwotę 14 510 zł, a nabywcy prywatni wydali tylko 4188 zł (IPS 1937: 300).

Stale brakowało pieniędzy na wspieranie sztuk pięknych Departament, a potem Wydział Sztuki dostawały z budżetu nieduże sumy, z których tylko niewielka część mogła być przeznaczana na stypendia dla żyjących artystów i zakupy ich prac (Rogoyska 1954: 148). Więcej pieniędzy miał FKN, ale, jak powszechnie uważali plastycy, wydawano te pieniądze w sposób bezmyślny i budzący protesty (Anders 1972: 67). Dzieła sztuki współczesnej miała zbierać także dyrekcja Państwowych Zbiorów Sztuki, jednak były lata, kiedy prawie nic nie kupowano. Państwo finansowało jeszcze wystawy sztuki polskiej za granicą organizowane przez TOSSPO. Właściwie cała zbiorowość artystów plastyków uważała te środki za niewystarczające. Wydatki na sztukę zmniejszone z powodu kryzysu ekonomicznego nigdy nie wróciły do dawnych kwot – w latach 1930–1931 z budżetu państwa wydano na sztuki piękne 485 000, a w roku 1938–1939 70 000 zł (Wallis 1964: 35).

Ze względu na konieczność obrony swoich interesów zawodowych plastycy próbowali zorganizować jeden **ogólnopolski związek zawodowy**. Taką inicjatywę po raz pierwszy zgłoszono przy okazji ogólnopolskiego zjazdu plastyków, który odbył się w marcu 1927 roku w Warszawie w PKA. Wtedy to uchwalono założenie organizacji ogólnokrajowej Związku Plastyków, która zajmowałaby się sprawami zawodowymi dotyczącymi całej zbiorowości (Skoczylas 1933c; PZA 1974: 168; Anders 1972: 67–68). Podobne problemy dyskutowano także w czasie Ogólnopolskiego Zjazdu Artystów Plastyków w Krakowie zorganizowanego w listopadzie 1932 roku. Jednak przeprowadzeniu wspólnej akcji stało na przeszkodzie rozbieżności zbiorowości. Dopiero w końcu lat trzydziestych konkurujące ze sobą związki ZZPAP i Blok ZAP podjęły rozmowy na temat wspólnej ogólnopolskiej organizacji plastyków. Stworzenie jednej i jednomyślnej reprezentacji całej kategorii zawodowej ułatwiłoby negocjacje z władzą, a w tym okresie pojawiły się po raz pierwszy poważne szanse na wynegocjowanie stałego programu dekoracji gmachów państwowych oraz innych form mecenatu. Jak powszechnie zastrzegano, taka organizacja miałaby pełnić wyłącznie funkcje socjalno-zawodowe przy całkowitym pominięciu jakichkolwiek dyskusji ideowo-artystycznych. Mimo tej wstępnej zgody, ze sprawoz-

dania ZZPAP za rok 1938 wynika, że dopiero wówczas udało się doprowadzić do powstania Centralnego Komitetu Porozumiewawczego Międzyzwiązkowego (IS PAN, ZZPAP, I), który miał się zająć stworzeniem projektowanej organizacji.

\*

Upadek mecenatu burżuazyjnego i rynku sztuki przy jednoczesnym stałym przyroście liczby artystów plastyków powodował, że najważniejszymi problemami ogólnopolskiej zbiorowości zawodowej stały się podstawowe sprawy ekonomiczno-bytowe. Dotkliwość tych problemów była tak wyraźna, że zwolennicy wszystkich najważniejszych kierunków artystycznych byli skłonni, mimo silnych konfliktów artystyczno-ideowych, stworzyć jedną, wspólną instytucję pełniącą funkcje społeczno-zawodowe. Było to możliwe, ponieważ w sprawach materialnych właściwie wszyscy zgadzali się, że jedynym możliwym rozwiązaniem jest rozbudowa mecenatu państwowego i opieka państwa nad tą kategorią zawodową. Działalność istniejących instytucji państwowych nie zaspokajała ich potrzeb, dlatego domagali się zabezpieczeń socjalnych, rozbudowy różnorodnych instytucji życia artystycznego i stworzenia stałych programów mecenatu państwowego. Bez wątplenia do stawiania takich żądań i intensyfikowania działalności związkowej zachęcały przykłady innych krajów.



## Artyści „państwowotwórczy”: ludzie i instytucje

Jak wynika już ze wstępnej charakterystyki ogólnopolskiej zbiorowości plastyków, artyści „państwowotwórczy” skupiali się przede wszystkim wokół jednej uczelni artystycznej, warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych (SSP), chętnie ze sobą współpracowali, uznawali wspólną ideologię artystyczną i stworzyli własny związek zawodowy, Blok Zawodowych Artystów Plastyków (Blok ZAP), którego członkowie zachowywali wyraźną odrębność wobec przedstawicieli drugiego związku zawodowego, Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP). Już te informacje pozwalają zakładać, że artyści „państwowotwórczy” tworzyli grupę społeczną, i że była to grupa celowa typu zrzeszeniowego. Jednak ostateczne potwierdzenie tej tezy oraz dokładniejsza charakterystyka grupy, jej struktury wewnętrznej, ośrodków skupienia, a także więzi społecznej, jaka wytworzyła się pomiędzy poszczególnymi jej członkami i podgrupami, wymaga przedstawienia zarówno samych artystów „państwowotwórczych”, jak i stworzonych przez nich grup, stowarzyszeń i spółdzielni artystycznych<sup>1</sup>. Podstawowym celem tej części będzie właśnie dokonanie takiej analizy.

---

<sup>1</sup> Klasyczną definicję pojęcia „grupa społeczne” podaje Jan Szczepański (1970: 258–346), a obszernie rozważania na ten temat przynależności do grupy społecznej zawiera artykuł Stanisława Ossowskiego (1983). W moich analizach nie pojawił się natomiast termin „środowisko artystyczne”, choć dość często posługiwano się nim w pracach z zakresu socjologii zawodów twórczych. Jest to pojęcie nieostry i wieloznaczne, które w pracach poświęconych artystom plastynom bywa stosowane na określenie elity całej ogólnopolskiej zbiorowości czynnych zawodowo artystów, twórców z określonego ośrodka geograficznego, cechu artystów, salonu artystycznego, grupy lub pokolenia. Ze względu na wyjątkowo silne w okresie międzywojennym rozbieżności ogólnopolskiej zbiorowości artystów plastyków, której poszczególne, zwalczające się odłamy uznawały zupełnie różne koncepcje sztuki, autorytety i ideologie, a co więcej usiłowały na własną rękę tworzyć sformalizowane instytucje życia artystycznego, trudno przyjąć istnienie jednego ogólnopolskiego środowiska artystycznego. Natomiast uznanie poszczególnych grup artystycznych, pokoleń lub kawiarni artystycznych za odrębne środowiska prowadziłoby, przy zmienności i krótkotrwałości wielu grup w dwudziestolecie, do sztucznej fragmentaryzacji życia artystycznego i zatarcia ciągłości pewnych stale obecnych wątków.

Jak wiemy, konkurencja między dwoma działającymi związkami zawodowymi, Blokiem ZAP i ZZPAP, decydowała o specyfice życia artystycznego w drugiej połowie lat trzydziestych. Ten podział był wynikiem wcześniej zarysowanych rozbieżności ideowych między artystami, które wynikały przede wszystkim z odmiennych koncepcji społecznej roli artysty i sztuki. Połączenie zasad związku zawodowego z cechami grupy ideologicznej powodowało, że w Bloku ZAP znaleźli się zwolennicy ideologii „państwowotwórczej”, zaś przystąpienie do ZZPAP było w gruncie rzeczy deklaracją niechęci do tych poglądów. Dlatego punktem wyjścia do podjętej w tej pracy próby określenia zasięgu i centrum grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” będzie właśnie przynależność do Bloku ZAP.

Oczywiście, nie wszyscy członkowie omawianej grupy społecznej byli członkami związku, choć najprawdopodobniej wszystkich artystów, którzy należeli do Bloku ZAP można uznać za związanych z tą grupą społeczną. Mogli istnieć członkowie grupy, którzy z różnych względów pozaideowych nie przystąpili do związku, artyści, których członkostwo w grupie miało tylko charakter subiektywny lub ideologiczny, a także artyści „państwowotwórczy” potencjalni i nieuświadomieni, których jednak uznaliby za takich członkowie Bloku ZAP. Dlatego w tej pracy zostaną też przedstawione grupy, spółdzielnie i stowarzyszenia artystyczne, które przystąpiły do związku, mimo iż nie wszyscy ich członkowie znaleźli się w Bloku ZAP, oraz najbliższe kręgi towarzysko-artystyczne artystów ze związku.

Wiemy, że członkami **grupy społecznej artystów „państwowotwórczych”** byli zawodowi artyści plastycy czynni w okresie dwudziestolecia międzywojennego, z których zdecydowana większość ukończyła studia artystyczne i działała w Warszawie. Liczebność całej grupy wynosiła zapewne około 300–320 artystów (w tym ok. 250 w Bloku ZAP). Wśród starszych wiekiem artystów „państwowotwórczych” większość urodzona była w końcu lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku, a studiowała na zagranicznych akademiach sztuk pięknych lub w Krakowie przed I wojną światową. Natomiast członkami Bloku ZAP byli przede wszystkim twórcy młodszy, urodzeni w końcu dziewiętnastego lub w początkach dwudziestego wieku, studiujący lub kończący studia i debiutujący już w II Rzeczypospolitej – głównie absolwenci warszawskiej SSP. Do grupy należały także stosunkowo liczne artystki, z których starsze kończyły zazwyczaj szkoły prywatne (przed I wojną wiele akademii nie przyjmowało kobiet), a młodsze były na ogół absolwentkami warszawskiej uczelni.



Trudniej uzyskać informacje na temat narodowości i wyznania interesującej nas zbiorowości<sup>2</sup>. Wiadomo, że na uczelniach artystycznych studiowała także młodzież narodowości żydowskiej i ukraińskiej, przy czym w Warszawie zdecydowanie przeważali ci pierwsi, wywodzący się przede wszystkim z rodzin modernizującej się, zasymilowanej inteligencji i drobnomieszczactwa. Mimo iż jest niemożliwe precyzyjne odtworzenie pochodzenia społecznego wielu artystów „państwowotwórczych”, zachowane informacje wskazują, że tradycyjnie nie brakowało wśród nich dzieci artystów, ziemiaństwa i zamożnej inteligencji, choć wielu pochodziło także z rodzin niezamożnych: inteligenckich, mieszczańskich lub rzemieślniczych. Natomiast dzieci chłopskich było raczej niewiele, skoro Antoni Michalak był słynny i hołubiony, nie tylko ze względu na talent i pracowitość, ale także swoje „ludowe” pochodzenie. Warto jeszcze wspomnieć, że wśród studiujących bezpośrednio po zakończeniu I wojny dość często pojawiały się osoby, które w czasie wojny straciły rodziny i kształtowały się poza środowiskiem, z którego pochodziły.

Trudno także dokładnie rozpoznać rozkład sympatii politycznych wśród członków grupy artystów „państwowotwórczych”. Wiemy jednak, że wśród profesorów SSP przeważali artyści związani z obozem piłsudczyków, zarówno ze względu na legionową przeszłość, jak i zainteresowanie mecenatem państwowym. Wśród młodszych artystów można dostrzec większe zróżnicowanie poglądów – prawicy i ideologii narodowej różnych odmian bliżsi byli zapewne Wiktor Podoski, Włodzimierz Bartoszewicz, Eleonora Plutyńska czy Tadeusz Cieślewski-syn, choć nie brakowało i piłsudczyków.

---

<sup>2</sup> W słownikach biograficznych artystów i w monografiach artystycznych nader często pomija się takie informacje, jak wyznanie, pochodzenie społeczne czy sympatie polityczne. Tego rodzaju dane można zebrać tylko dla twórców, których biografie zostały szczegółowo zrekonstruowane lub których pochodzenie i poglądy wpłynęły w sposób istotny na przebieg twórczości. W przypadku innych znanych z imienia i nazwiska artystów, szczególnie tych najmłodszych, którzy wyemigrowali lub zaginęli w czasie II wojny światowej, brakuje czasem nawet podstawowych informacji biograficznych. Najobszerniejszy i najrzetelniejszy, choć nieukończony, *Słownik artystów polskich i w Polsce działających* (t. I–VII, Warszawa 1971–2003) obejmuje tylko plastyków, którzy zmarli przed 1966 rokiem, a więc bardziej długowieczni artyści „państwowotwórczy” zostali w nim pominięci. Zdobycie dokładnych informacji wymagałoby dotarcia do materiałów archiwalnych dotyczących poszczególnych członków związku. Istniejące materiały nie pozwalają na opracowanie ogólnej charakterystyki społecznej całej grupy; można zarysować tylko ogólne tendencje i wskazać znane jednostkowe przypadki.

ARTYŚCI „PAŃSTWOWOTWÓRCZY”:  
CHARAKTERYSTYKA SPOŁECZNA

Ponieważ nie sposób precyzyjnie wyznaczyć granice interesującej nas grupy społecznej czy też opracować wyczerpującą listę jej członków, do podstawowej charakterystyki społecznej artystów „państwotwórczych” można dojść tylko metodą kolejnych przybliżeń i dookreśleń. Dlatego pierwsza część analizy poświęcona będzie charakterystyce ludzi, którzy ją tworzyli, ich działalności i miejscu, jakie zajmowali w życiu artystycznym kraju. Rozpocznie ją próba wskazania kolejnych etapów rozwoju interesującej nas grupy poprzez podziały pokoleniowe, centrum grupy społecznej, jej najważniejszych sojuszników i antagonistów oraz określenie jej publiczności.

**Rozwój grupy społecznej artystów „państwotwórczych”:  
próba periodyzacji**

Przed przystąpieniem do szczegółowej charakterystyki społecznej artystów „państwotwórczych” i stworzonych przez nich instytucji, warto pokrótce przedstawić dzieje tej grupy i wyznaczyć najważniejsze etapy jej rozwoju. Taka periodyzacja pozwoli dokładniej osadzić działalność interesujących nas artystów w historii dwudziestolecia, wskazać najważniejsze dla nich miejsca i wydarzenia. Ponieważ grupę społeczną artystów „państwotwórczych” cechowało wyraźne dążenie do rozrostu i różnych form instytucjonalizacji, to właśnie kolejne etapy tych procesów, powstawanie ugrupowań, spółdzielni, stowarzyszeń artystycznych, a w końcu związku zawodowego reprezentujących interesy artystów „państwotwórczych” wyznaczać będą okresy rozwoju grupy.

*Okres założycielski: 1901–1923*

Otwiera go data założenia **Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”** (TPSS), a zamykają prace nad reorganizacją i programem SSP. Przyjęcie tej dość umownej daty pozwala podkreślić fakt, że na uformowanie poglądów artystów „państwotwórczych” najważniejszy wpływ miała bowiem koncepcja stylu narodowego wypracowana przez krakowskie kręgi artystów zainteresowanych sztuką użytkową oraz chęć jej dostosowania do potrzeb niepodległego państwa. Do TPSS, a później „Warsztatów Krakowskich”, należeli przyszli profesorowie SSP: Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Bonwentura Lenart, Karol Stryeński, Karol Tichy i Edward Trojanowski, a także entuzjastyczny propagator stylu narodowego, Jerzy Warchałowski.

TPSS powstało w Krakowie w 1901 roku, jako stowarzyszenie malarzy, historyków sztuki, architektów i etnografów poszukujących w twórczości ludowej zarówno źródeł odrębności narodowej sztuki polskiej, jak i inspiracji do własnej pracy artystycznej. Interesowali się oni wszystkimi obiektami sztuki ludowej i wernakularnej, jakie powstały na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, nie wyłączając dworów, bożnic i architektury małopolskiej. Towarzystwo podjęło akcję katalogowania zabytków budownictwa ludowego, zwracało uwagę na problem ich ochrony, prowadziło własne wydawnictwa, zbiory i bibliotekę. „Warsztaty Krakowskie” powstały dopiero w 1913 roku, jako stowarzyszenie typu spółdzielczego z niewielkimi wkładami założycieli, a rok później połączyły się oficjalnie z TPSS. W łonie „Warsztatów” opracowywano koncepcję polskiego stylu narodowego w sztuce dekoracyjnej. Ponieważ głównym źródłem inspiracji była sztuka ludowa, studiowano jej zagadnienia warsztatowe, a rzeczywisty kontakt z wykonawcami i techniką pracy miały zapewnić artystom warsztaty i kursy rzemiosł zorganizowane przy krakowskim Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Chodziło o to, aby podpatrzeć logikę pracy twórcy ludowego i w ten sposób uniknąć sztucznego przenoszenia motywów i form charakterystycznych dla określonej techniki na obcy grunt.

Dla uformowania się ideologii artystów „państwowotwórczych” istotne znaczenie miały także ówczesne polemiki artystyczne toczone wokół programu „sztuki dla sztuki” i wydawanej przez Miriamę-Przesmycką „Chimery”, odkrycie pism Norwida, fascynacje postacią Wyspiańskiego. Natomiast lata pierwszej wojny światowej i okres wojen polskich nie sprzyjały działalności artystycznej; są także słabiej udokumentowane. Jednak to właśnie w tym okresie musiał powstać pomysł dostosowania koncepcji stylu narodowego do potrzeb nowo powstałego państwa i włączenia artystów do realizacji „państwowotwórczych” zadań inteligencji. Niewiele również wiadomo o dyskusjach programowych poprzedzających otwarcie warszawskiej SSP (Piwocki 1965: 52–55).

#### *Okres ekspansji: 1923–1934*

Drugi etap intensywnego rozwoju grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” rozpoczyna otwarcie zreformowanej SSP, a kończy utworzenie własnego związku zawodowego, Bloku ZAP. Dla określenia dynamiki tego okresu ważne punkty stanowić będą kolejne sukcesy sprzyjające wzrostowi interesujących nas artystów i rozwojowi instytucjonalizacji grupy: sukces pawilonu polskiego na wystawie w Paryżu w 1925 roku, wyraziste wystąpienie szkoły i pierwszych grup artystycznych stworzonych przez jej absolwentów na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu 1929 roku, i w końcu uzyskanie przez Szkołę pełni praw akademickich w 1932 roku.

Warszawska uczelnia, w przeciwieństwie do konserwatywnej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie miała mieć charakter bardziej „praktyczny”, dostosowaniu do potrzeb państwa i narodu, a więc przyczynić się do rozwoju polskiego „przemysłu artystycznego”. Jej program opracowali twórcy wywodzący się z kręgu „Warsztatów Krakowskich” oraz artyści warszawscy, wcześniej związani z prywatną Szkołą Sztuk Pięknych, wymienieni już członkowie „Warsztatów Krakowskich” oraz: Tadeusz Breyer, Edmund Bartłomiejczyk, Zygmunt Kamiński, Miłosz Kotarbiński, Stanisław Nolakowski, Tadeusz Pruszkowski oraz Władysław Skoczylas. Dzięki podjęciu wspólnego zadania przyszli profesorowie stworzyli załączek grupy społecznej artystów „państwotwórczych”, która później powiększała się o kolejne roczniki absolwentów Szkoły wychowanych już według nowego programu. Zyskali szansę kształtowania następnych pokoleń artystów oraz wzmocnili swoje pozycje w życiu artystycznym kraju – posady profesorów szkoły wyższej zapewniały im wysoki prestiż.

Dla dalszej poprawy pozycji artystów „państwotwórczych”, a przede wszystkim profesorów szkoły, wielkie znaczenie miał udział w pracach przy organizacji pawilonu polskiego na **Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku**. Decyzję o udziale Polski w tej wystawie podjęto w 1921 roku i miało to być pierwsze poważne wystąpienie kraju na arenie międzynarodowej. Komisarzem działu polskiego został Warchałowski, który w poprzedzającej pracy organizacyjnej „Odezwie-ankiecie” pisał, że sztuka stosowana jako związana z życiem codziennym: „nadaje się najlepiej do zmanifestowania w sposób wymowny czem jesteśmy, czem być możemy i chcemy w rodzinie narodów” (IS PAN, rps. 808/11/1). W pracach nad działem polskim brali udział profesorowie szkoły oraz inni artyści bliscy ideowo koncepcji stylu polskiego i Warchałowskiemu, a większość prac przygotowawczych do wystawy związane było z SSP. Dzięki temu Szkoła otrzymała dotacje państwowe na zorganizowanie nowych pracowni: tkackiej, farbiarskiej i stolarskiej, a jej uczniowie byli zaangażowani w prace pomocnicze. Architekturę pawilonu zaprojektował Czajkowski, wnętrza – Józef Czajkowski, Jastrzębowski, Skoczylas i Stryjeński, dekoracje ścienne – Jastrzębowski i Zofia Stryjeńska, a na dziedzińcu ustawiono rzeźbę Henryka Kuny. Poza nimi spośród Polaków wystawiali jeszcze m.in.: Tichy, Trojanowski, Mieczysław Kotarbiński i Jan Szczepkowski.

Polski udział w wystawie został doceniony, polscy artyści otrzymali: 33 Grand Prix, 32 dyplomy honorowe, 43 złote medale i 42 srebrne medale. Warszawska uczelnia wystawiała także samodzielnie, jako szkoła, i otrzymała Grand Prix, a jej poszczególne pracownie nagrodzono wieloma medalami (Piwocki 1965: 78–79). Dzięki tej wystawie zostały sprecyzowane

formy polskiego stylu w sztuce dekoracyjnej – kanciaste kształty, ostre linie, krystaliczne i zrytmizowane formy, oraz udowodnione jego możliwości propagandowe, skutkiem czego stał się on powszechnie akceptowanym polskim stylem państwowym.

W latach 1926–1929, a więc bezpośrednio po sukcesie paryskim, można obserwować coraz większy **wpływ warszawskiej uczelni na życie artystyczne stolicy**. Kolejne roczniki studentów warszawskiej uczelni przyswajały program ułożony przez swoich profesorów i wchodziły w życie artystyczne kraju, tworząc pod ich patronatem nowe grupy, stowarzyszenia i spółdzielnie artystyczne. Najpierw powstały Stowarzyszenie Grafików „Ryt” i Spółdzielnia Artystów „Ład”, skupiające zarówno artystów z pokolenia profesorów, jak i pierwszych studentów SSP, a później pierwsza grupa malarska uczniów Pruszkowskiego – „Bractwo św. Łukasza”. Te trzy pierwsze grupy artystyczne szybko zdobyły zainteresowanie publiczności, sensacją w życiu artystycznym stolicy stała się pierwsza wystawa „Bractwa”, która odbyła się w „Zachęcie” w 1928 roku. Rok później, na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, która stanowiła przegląd dorobku odrodzonej Polski, wystawiały już „Ład”, „Bractwo św. Łukasza” i „Ryt”, a osobno prezentowano dorobek Szkoły.

Do umocnienia pozycji profesorów prowadziły także starania o pełne **prawa akademickie** – SSP była uznawana za szkołę wyższą, ale jej profesorowie nie byli nauczycielami akademickimi, uczniowie nie mieli praw studentów, a charakter dyplomu nie został jasno określony. Profesorowie z przejściem udowodniali, że nauczanie w Szkole osiągnęło wystarczająco wysoki poziom, a akademizacja szkoły nie przyniesie szkody dla Skarbu Państwa. Jak wielką wagę przywiązywano do tej sprawy może świadczyć fakt, że już w 1923 roku profesorowie „zrzekli się kategorycznie polepszenia uposażeń aż do całkowitej sanacji Skarbu” i „do tegoż terminu zrzekają się na rzecz Skarbu także wpływów z czesnego”, podejrzewając, iż powodem wstrzymania pełnej akademizacji były trudności finansowe państwa (jak pisano w *Deklaracji Rady Głównej SSP z 22. IV. 1926*, ASP, Stat.). Starania o akademizację prowadzono właściwie bezustannie, ale sprawę udało się załatwić ostatecznie dopiero w 1932 roku. Wtedy też Szkołę przemianowano na Akademię (Piwocki 1965: 48–50).

#### *Okres pełnej instytucjonalizacji: 1934–1939*

W tym okresie grupa społeczna artystów „państwowotwórczych” osiągnęła w pełni dojrzałą formę, uległa najsilniejszej konsolidacji i instytucjonalizacji we własnym związku zawodowym, Bloku ZAP. Katalizatorem tych procesów była rosnąca aktywność powracających z Paryża kapistów, którzy nie tylko krytykowali artystów „państwowotwórczych” i ich ideolo-

gię, ale jednocześnie, począwszy od 1930 roku, pracowali nad zorganizowaniem ogólnopolskiego ZZPAP. W 1932 roku powstał Związek w Krakowie, potem zakładano oddziały w innych miastach: Łodzi, Lwowie, Poznaniu i, w 1933 roku, w Warszawie. Do warszawskiego oddziału ZZPAP weszły początkowo: Komitet Paryski, „Rytm”, „Pryzmat”, Koło Plastyków Legionowych, Koło Plastyków POW, „Blok”, „Praesens” i artyści niezrzeszeni, a jego prezesem został Felicjan Kowarski.

Zaniepokojeni działalnością organizacyjną kapistów artyści „państwowotwórczy”, połączyli w tym samym 1933 roku najważniejsze grupy absolwentów warszawskiej uczelni w Związku 5 Stowarzyszeń Artystycznych („Bractwo św. Łukasza”, „Forma”, „Ład”, „Ryt” i „Szkoła Warszawska”). Ponieważ był to również rok dziesięciolecia SSP, 28 października otwarto w Instytucie Propagandy Sztuki (IPS) wystawę nowo utworzonego Związku. Tytus Czyżewski, malarz i recenzent, członek ZZPAP, ostro skrytykował tę wystawę; rozpoczęła się także polemika między zwolennikami kapistów a artystami „państwowotwórczymi” na łamach „Wiadomości Literackich”, a otwarty w kwietniu 1934 roku Salon IPS-u stał się okazją do dalszej krytyki. Zaostrzenie sporów spowodowało, że jeszcze w czerwcu tego samego roku artyści „państwowotwórczy” przekształcili Związek 5 Stowarzyszeń Artystycznych w ogólnopolski związek zawodowy Blok Zawodowych Artystów Plastyków, konkurencją dla ZZPAP. Jak pisał Jan Zamoyski, absolwent SSP, członek Bloku ZAP i „Bractwa św. Łukasza”: „Przeciwstawiając się zakusom ZZPAP do wyłącznego reprezentowania życia artystycznego (co tak jaskrawo zarysowało się w związku z organizowaniem wystawy sztuki polskiej w Moskwie 1933 r.) stowarzyszenia i grupy wywodzące się z Warszawskiej ASP i reprezentujące wszystkie dyscypliny plastyczne – utworzyły w 1934 r. własny związek nazwany Blokiem Zawodowych Artystów Plastyków” (Zamoyski 1989: 95).

ZZPAP i Blok ZAP konkurowały o miano najważniejszego reprezentanta zbiorowości zawodowej artystów plastyków. Oba dążyły do jak największego rozrostu, jak najpełniejszej formalizacji i instytucjonalizacji, organizowały osobne wystawy i wydawały zwalczające się pisma „Głos Plastyków” i „Plastykę”.

#### *Okres wojny: 1939–1945*

W tym czasie, wraz z upadkiem II Rzeczypospolitej, zawieszeniem oficjalnego życia artystycznego i zniszczeniem Warszawy nastąpiła całkowita dezintegracja interesującej nas grupy, a wielu jej członków zaginęło lub wyemigrowało. Wydarzenia II wojny światowej były szczególnie niekorzystne dla artystów działających w Warszawie – pracownie, szkoły, grupy i spółdzielnie artystyczne, wokół których skupiali się artyści „państwowotwór-

czy”, oraz ich związek, przestały istnieć. Kapiści, których centrum stanowił Kraków, znaleźli się w dużo korzystniejszej sytuacji, ponieważ miasto nie zostało zniszczone i mogli stosunkowo łatwo powrócić do swojej przedwojennej działalności. Dlatego zaraz po wojnie to właśnie oni zdominowali działalność organizacyjną ogólnopolskiej zbiorowości artystów, co boleśnie odczuli artyści „państwotwórczy”. Zamoyski wspominał: „Ale uśmiercić nas w sensie artystycznym usiłowano dopiero po wojnie.

Wykorzystując pustkę powstałą w życiu artystycznym stolicy, kapiści zdołali wreszcie osiągnąć to, czego nie udało im się uzyskać przed wojną – opanowali życie artystyczno-plastyczne kraju. Osiąganie przez nich tego celu cechowała zręczność, konsekwencja i bezwzględność. Przede wszystkim w 1945 r., w Krakowie, na zjeździe inauguracyjnym postanie Związku Polskich Artystów Plastyków, przeprowadzili wybór naczelnych władz związku całkowicie sobie podporządkowanych. Następnie większość swoich członków zdołali ulokować na stanowiskach profesorów wyższych uczelni artystycznych, szczególnie uwagę poświęcając Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zapewniło to im decydujący wpływ na wychowanie młodego pokolenia malarzy.

Kierownicze funkcje w ZPAP [Związku Polskich Artystów Plastyków – *A.Ch.*] oraz stanowiska profesorów stwarzały dodatkowo odpowiednią pozycję do nawiązywania kontaktów z przedstawicielami władz, co zostało należycie wykorzystane, a w sumie dawało możliwość silnego oddziaływania na formowanie się życia artystycznego w Polsce” (Zamoyski 1989: 116).

#### *Okres powojenny: 1945–1966*

Z dwudziestolecia przetrwały tylko dwie instytucje życia artystycznego stworzone przez artystów „państwotwórczych”, które po wojnie mogły stanowić dla nich punkty oparcia: warszawska Akademia Sztuk Pięknych i „Ład”. **Powojenna ASP** była już jednak zupełnie inną szkołą. Co prawda, do 1947 roku rektorem był Stanisław Ostoja-Chrostowski, absolwent SSP, członek „Rytu” i Bloku ZAP, ale ZPAP opowiadał się za nauczaniem sztuki „czystej”, a do grona pedagogicznego weszło wielu zwolenników kapistów. Z grona przedwojennych profesorów do 1952 roku zmarli: Chrostowski, Kowarski, Bartłomiejczyk i Breyer. Do tradycji dawnej MSZZiM nawiązywała natomiast Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych im. C. K. Norwida (PWSSP), gdzie zajmowano się zagadnieniami sztuki użytkowej, i gdzie znalazła zatrudnienie część plastyków należących dawniej do Bloku ZAP. W 1950 roku w ramach realizacji planu 6-letniego w plastyce obie szkoły połączono w jedną Akademię Sztuk Plastycznych, w której zatrudniono część profesorów z PWSSP, ale okres socrealizmu szybko przyniósł dalsze zmiany personalne i programowe (Piwocki 1965: 97–138; Włodarczyk 2005).

Z przedwojennych stowarzyszeń i grup artystycznych należących do Bloku ZAP przetrwała tylko **Spółdzielnia Artystów „Ładu”**, której znolizowany statut zarejestrowano w Warszawie już 11 października 1945 roku. Spółdzielnia rozwijała się bardzo dobrze, pozyskała nowe lokale i nowe tereny, otwarto warsztaty w Kłodzku, sklepy w Polanicy, Łodzi i w Warszawie. Członkowie „Ładu” projektowali dużo prestiżowych wnętrz, np.: Prezydium Rady Ministrów, sklepy na MDM, kino-teatr i Dom Kultury w Nowej Hucie, ambasady polskie w Meksyku i Sztokholmie. Problemy zaczęły się dopiero po podporządkowaniu „Ładu” Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (CPLiA) – w 1952 roku walne zgromadzenie Spółdzielni musiało przyjąć statut obowiązujący we wszystkich spółdzielniach Centrali. Do spółdzielni mieli teraz należeć wszyscy pracownicy, a nie tylko artyści. Tym ostatnim pozostawiono tylko nadzór artystyczny, a ich działalność projektową ograniczał biurokratyczny system norm i zarządzeń – liczyła się szybkość pracy, wzrost wydajności, oszczędności i upraszczanie projektów. W tym systemie nie było miejsca na eksperymenty artystyczne, dobrą jakość i wyrafinowane formy, co oznaczało stopniowy upadek idei „Ładu” (Huml 1992: 12–17).

Artyści „państwowotwórczy” związani przed wojną z grupami artystycznymi tworzącymi Blok ZAP, usiłowali odzyskać swoją poprzednią pozycję w życiu artystycznym kraju. W 1947 roku w Warszawie powstała **grupa „Powiśle”**, do której należeli dawni profesorowie i absolwenci SSP, m. in.: Eugeniusz Arct, Tadeusz Breyer, Edmund Bartłomiejczyk, Michał Bylina, Stanisław Ostoja-Chrostowski, Wojciech Jastrzębowski, Alfons Karny, Edward Kokoszko, Tadeusz Kulisiewicz, Bronisław Linke, Stefan Płuzański, Janusz Podoski, Teresa Roszkowska i Mieczysław Szymański. Nazwę grupy wzięto po prostu od przedwojennej lokalizacji SSP, co tak zostało wyrażone w katalogu pierwszej wystawy (otwartej w 1948 roku): „Grupa Powiśle nie reprezentuje jednolitego światopoglądu artystycznego, lecz łączy ją przede wszystkim wspólny sentyment do Powiśla tj. do miejsca, w którym się znajdował gmach Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Cechami charakterystycznymi tego środowiska warszawskiego są: lojalność dla wszystkich kierunków w sztuce, równowartość wszystkich jej działów oraz wysiłki związania sztuki z życiem. Te tradycje Powiśle ma zamiar kontynuować” (Powiśle 1948: 3).

Wystawę zorganizowano pod protektoratem Michała Roli-Żymierskiego, ministra obrony narodowej, i Stefana Dybowskiego, ministra kultury i sztuki. Zestaw reprodukcji w tym katalogu otwierał reprezentacyjny portret *en pied* marszałka Żymierskiego autorstwa Edwarda Kokoszki, a Michał Bylina wystawiał obraz *Szlak I Armii*. Mimo tych zabiegów grupa nie zdobyła większego znaczenia w życiu artystycznym kraju i tylko niektórzy



z jej uczestników zdołali znaleźć dla siebie miejsce w formule realizmu socjalistycznego.

Drugą wystawę „Powiśla”, wystawę wnętrza mieszkalnego, zorganizowano dopiero w 1959 roku w blokach WSM Wola. Rok później odbyła się w „Zachęcie” wielka wystawa zbierająca dawnych studentów SSP i niewielką grupkę ich uczniów z powojennej ASP, w sumie 65 osób (Zakrzewska 1992a). Dopiero w katalogu tej wystawy otwarcie nawiązano do ideologii artystycznej Bloku ZAP: „Grupa nasza nawiązuje do postawy i działalności Bloku Zawodowych Artystów Plastyków, organizacji powołanej do życia w Warszawie w 1934 roku, jednoczącej wówczas około 200 plastyków – w znacznej większości wychowanków uczelni warszawskiej. Dla charakterystyki tego stowarzyszenia przytoczmy wysuwane wówczas przezeń poglądy i hasła: lojalny stosunek do różnych poszukiwań twórczych, przeciwstawianie się wszelkim próbom monopolizowania wyrazu współczesności przez jeden kierunek lub czynienia różnic hierarchicznych między poszczególnymi dyscyplinami plastycznymi, dążenie do powiązania sztuki z życiem przez podkreślenie społecznej funkcji artysty.[...] Powiśle, nawiązując do wspomnianych dążeń Bloku ZAP, pragnie w miarę swoich sił przyczynić się do wyjaśnienia niektórych problemów nurtujących współczesną plastykę polską” (Kokoszko, Orthwein 1960).

To wystąpienie było już spóźnione i nie mogło przynieść sukcesu – w okresie odwilży powszechnie zachwycono się zachodnioeuropejską abstrakcją, a spośród polskich artystów dwudziestolecia największe zainteresowanie budzili konstruktywiści. Natomiast wszelkie odmiany realizmu, tradycjonalizmu i narodowego wyrazu kojarzyły się z dopiero minionym socrealizmem.

### **Dwa pokolenia: profesorowie i studenci**

Jak widzieliśmy, dla powstania i rozwoju grupy społecznej artystów „państwowotwórczych”, niezwykle ważna była warszawska Szkoła Sztuk Pięknych, której profesorowie i twórcy programu wychowywali następne pokolenia zwolenników swojej ideologii. Dzięki temu interesująca nas grupa była grupą międzypokoleniową, w której wyraźnie rysuje się podział na dwa pokolenia (dwie podgrupy): profesorów i studentów. Współpraca międzypokoleniowa umożliwiała stały rozwój grupy społecznej, tworzenie kolejnych grup i stowarzyszeń artystycznych, a w końcu utworzenie własnego związku zawodowego. Co więcej, opieka profesorów zapewniała studentom łatwiejsze wejście w życie artystyczne kraju. Charakterystyka tych dwóch pokoleń pozwoli lepiej zrozumieć łączące ich poszczególnych przedstawicieli więzi i sposób funkcjonowania interesującej nas grupy,

a próba określenia typowych dla ich przedstawicieli elementów biografii (także ideowej i artystycznej) ułatwi rekonstrukcję ich losów i poglądów.

Do pokolenia profesorów należy zaliczyć przede wszystkim twórców SSP, artystów wykształconych i debiutujących jeszcze przed pierwszą wojną światową, którym przypadło w udziale nie tylko organizowanie warszawskiej uczelni, ale także życia artystycznego II Rzeczypospolitej w ogóle. To wśród nich i w ich kręgach towarzysko-zawodowych należy szukać twórców ideologii „państwowotwórczej” i największych autorytetów środowiska. Natomiast do drugiego pokolenia, pokolenia studentów, należą artyści, którzy odbyli studia już w niepodległej Polsce, zazwyczaj pod kierunkiem profesorów.

Grupę profesorów tworzyli przede wszystkim artyści urodzeni w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dziewiętnastego stulecia: Edmund Bartłomiejczyk (1885–1950), Józef Czajkowski (1872–1947), Wojciech Jastrzębowski (1884–1963), Henryk Kuna (1879–1945), Bonawentura Lenart (1881–1973), Tadeusz Pruszkowski (1888–1942), Stanisław Rzeki (1888–1972), Władysław Skoczylas (1883–1934), Ludomir Sleńdziński (1889–1980), Karol Stryjeński (1887–1932), Karol Tichy (1871–1939) i Edward Trojanowski (1873–1930). Natomiast do pokolenia studentów wypada zaliczyć np.: Eugeniusza Arcta (1899–1974), Juliana Bohdanowicza (1892–1943), Michała Bylinę (1904–1982), Stanisława Ostoję-Chrostowskiego (1897–1947), Tadeusza Cieśliewskiego-syna (1895–1944), Bolesława Cybisa (1895–1957), Mieczysława Jurgielewicza (1900–1983), Alfonsa Karnego (1901–1989), Czesława Knothe (1900–1985), Edwarda Kokoszko (1900–1962), Edwarda Manteuffla (1908–1941), Antoniego Michalaka (1899–1975), Teresę Roszkowską (1904–1992), Aleksandra Raka (1899–1978), Mieczysława Schulza (1895–1951) i Jana Zamoyskiego (1901–1986).

Warto zauważyć, że taki podział na pokolenia (podobnie jak ich dalsza charakterystyka) dość dobrze odpowiada wyróżnionym przez Romana Wapińskiego (1991)<sup>3</sup> pokoleniom ideowym II Rzeczypospolitej: pokoleniu niepokornych, pokoleniu przełomu i pokoleniu Polski niepodległej. Według tych kategorii, profesorowie należeliby do pokolenia niepokornych i, przede wszystkim, do pokolenia przełomu, natomiast studenci do pokolenia Polski niepodległej. Według Wapińskiego, przedstawiciele pokolenia niepokornych, wychowani już po klęsce powstania styczniowego (urodzeni w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku), podjęli wysiłek zredefiniowania koncepcji walki o niepodległość, natomiast

<sup>3</sup> W gruncie rzeczy charakterystyka pokoleń inteligentek II Rzeczypospolitej dokonana przez Ludwika Hassa (1999) także nie odbiega od propozycji Wapińskiego, jednak jej wadą jest bardzo sztywny i mechaniczny podział pokoleń.

na okres dwudziestolecia przypadła już dojrzała i schyłkowa faza ich działalności. Przedstawiciele pokolenia przełomu, w większości urodzeni w latach osiemdziesiątych, podjęli działalność polityczną na skutek wydarzeń 1905 roku, a centrum życia politycznego stała się dla nich Galicja. Typowym doświadczeniem tego pokolenia było zaangażowanie w ruch niepodległościowy i służba w Legionach. Ponieważ jego przedstawiciele byli świadkami i uczestnikami procesu powolnego stawania się państwa polskiego, również po wojnie niepodległe państwo pozostawało dla nich wartością nadrzędną. Natomiast pokolenie Polski niepodległej, którego najstarsi przedstawiciele zdążyli walczyć w czasie pierwszej wojny, w życie polityczne wchodziło już z wyraźną perspektywą niepodległości kraju i w ciągu dwudziestolecia odgrywało coraz istotniejszą rolę. Dla tego pokolenia charakterystyczne było przekonanie o narodzinach nowej epoki.

### *Pokolenie profesorów*

W pokoleniu profesorów przeważali artyści wywodzący się z Galicji i Kongresówki, z polskich rodzin inteligenckich i ziemiańskich, choć nie brakowało także gorzej urodzonych. Na przykład Władysław Skoczylas był synem sztygara z kopalni soli, Edmund Bartłomiejczyk pochodził z warszawskiej rodziny rzemieślniczej, a Henryk Kuna z ortodoksyjnej rodziny żydowskiej. Dla większości z nich centrum polskiego życia artystycznego stanowił młodopolski Kraków; studiowali w tamtejszej Akademii, pozostając pod przemożnym wpływem twórczości Stanisława Wyspiańskiego (choć część rozpoczynała swoją edukację artystyczną w Warszawie). Po studiach w kraju przeważnie wyjeżdżali uzupełnić wykształcenie w największych ośrodkach artystycznych Europy. Polska kolonia artystyczna zazwyczaj trzymała się razem, wiemy, że w Paryżu około roku 1909 przebywali i pozostawali w codziennym kontakcie: Waclaw Borowski, Jastrzębowski, Kamiński, Kuna, Pruszkowski, Szczęsny Rutkowski, Rzecki i Skoczylas (Anders 1972: 48–50; Nowakowska-Sito 2001a: 20–24).

Jak już pisałam, bardzo ważne dla tego pokolenia, a szczególnie dla artystów zajmujących się sztuką użytkową były idee powstałe w kręgu TPSS i „Warsztatów Krakowskich”. Do tego pierwszego należeli przede wszystkim przedstawiciele pokolenia niepokornych, natomiast w drugim znaleźli się już raczej artyści należący już do pokolenia przełomu. Ich pracę w „Warsztatach” przerwała wojna – Jastrzębowski wspominał w wywiadzie prasowym: „Poszliśmy wszyscy do Legionów. Rozproszyliśmy się na szereg lat, aby się spotkać dopiero przy organizowaniu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych” (ASP, WP. II). Wielu artystów z tego pokolenia związało się już wcześniej z organizacjami niepodległościowymi, takimi jak Związek Strzelecki, POW, ZWC i „Zet”.

W **Legionach** znalazło się bardzo wielu artystów, przede wszystkim związanych z ośrodkiem krakowskim m.in. Jastrzębowski i Lenart (Wyganowska 1994: 111–130), a także inni artyści „państwowotwórczy”, np. Jan Skotnicki, Tadeusz Pruszkowski i Zofia Trzcińska-Kamińska. Zdecydowana większość artystów z pokolenia profesorów zaciągnęła się do armii w czasie wojen lat 1919–1920; oprócz legionistów w wojsku, znaleźli się wtedy także Bartłomiejczyk, Kamiński i Sleńdziński (AAN, MWROiP, 7046). Część artystów-żołnierzy Legionów pozostała w wojsku osiągając z czasem wysokie pozycje – do najsłynniejszych należą: Czesław Jarnuszkiewicz, Kazimierz Młodzianowski, Edward Rydz-Śmigły, Kordian Zamorski i Mariusz Zaruski (Wyganowska 1994: 43).

Po wojnie artyści „państwowotwórczy” z pokolenia profesorów zajęli się organizacją życia artystycznego kraju, dokonali także reorganizacji SSP, którą recenzent prasy warszawskiej, Jan Kleczyński, określił w „Gazecie Polskiej” trafnie, choć w sposób nieco afektowany, jako: „[...] dzieło, wyrosłe w tem samym pokoleniu, wśród tych samych ludzi, którzy od początku wieku obecnego czynnie walczyli o niepodległość i twórczo budowali nową Polskę duchową, dając jej jednocześnie żywe ciało i krew żywą” (ASP, WP. I). Pozycje profesorów stołecznej uczelni artystycznej zapewniały szczególnie udział w organizowaniu życia artystycznego stolicy – byli oni, niejako z urzędu, powoływani do różnego rodzaju komisji artystycznych. Tylko w latach akademickich 1924/1925 i 1925/1926 Rada Główna SSP wytypowała swoich delegatów do: Rady Artystycznej Wydziału Kultury m. Warszawy, komisji dyscyplinarnej dla urzędników szkół wyższych przy UW, a także sądów konkursowych: na banknot, na znak dla Kasy Chorych, dyrekcji Monopoli Tytoniowego, na pomniki Słowackiego we Lwowie i Mickiewicza w Wilnie (ASP, KPRG). Po przewrocie majowym wpływ wielu z nich na życie artystyczne wzrósł, ze względu na legionową przeszłość i dobre kontakty ze sferami pilsudczyków. To właśnie artyści z pokolenia niepokornych i pokolenia przełomu współtworzyli i opanowali tworzone wówczas państwowe instytucje kulturalne, takie jak Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO) i Instytut Propagandy Sztuki (IPS).

W pokoleniu profesorów można wyróżnić trzy najważniejsze dla artystów „państwowotwórczych” **autorytety**, artystów, którzy decydowali zarówno o ideologii, jak i o sile grupy, zasiadali w różnych komisjach i urzędach oraz współtworzyli warszawską uczelnię, w której byli także najbardziej uwielbianymi profesorami. Byli to: Władysław Skoczylas, Wojciech Jastrzębowski i Tadeusz Pruszkowski. Skoczylas był nie tylko twórcą polskiej szkoły drzeworytniczej, wysoko cenionej w kraju i za granicą, ale także nieustrudzonym organizatorem życia artystycznego, dyrektorem Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego

(MWRiOP), współtwórcą dwóch warszawskich szkół artystycznych – Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa (MSSZiM) oraz SSP, organizacji rządowych IPS i TOSSPO, grup „Rytm” i „Ryt”, aktywnym członkiem Polskiego Klubu Artystycznego i Związku Polskich Artystów Grafików, a wreszcie recenzentem rządowej „Gazety Polskiej”. Drugi z nich, Jastrzębowski, zajmował się przede wszystkim architekturą wnętrz i sztuką użytkową, stworzył charakterystyczny dla SSP program zajęć „Kompozycja brył i płaszczyzn”, stymulował pracę szkolnych warsztatów i powstanie „Ładu”. On także należał do grona twórców IPS-u, był członkiem TOSSPO, dyrektorem Departamentu Sztuki MWRiOP, a w latach trzydziestych uchodził za nieoficjalnego eksperta grupy pułkowników do spraw sztuki – po wyborach w 1935 roku został nawet senatorem. Natomiast trzeci, Pruszkowski, współtwórca „Rytmu”, członek IPS-u i TOSSPO, publicysta „Gazety Polskiej”, był przede wszystkim uwielbianym profesorem malarstwa, inicjatorem plenerów w Kazimierzu Dolnym, zabaw i ceremonii szkolnych. Co znamienne, to właśnie tę trójkę profesorów studenci przedstawili jako Trzech Króli w jednej z szopek Szkoły (Sopoćko 1989: 50). Ponieważ każdy z nich miał inną specjalność, wspólnie wpływali oni na działalność absolwentów warszawskiej uczelni we wszystkich dziedzinach sztuki. Wszyscy trzej, tak jak i większość artystów „państwotwórczych” z tego pokolenia, związani byli z obozem piłsudczyków i stworzonymi przezeń instytucjami, a Jastrzębowski był powszechnie uważany za pierwszego piłsudczyka SSP.

Profesorowie Szkoły byli związani nie tylko z kręgami artystów wywodzącymi się „Warsztatów Krakowskich”, ale także z jedną z najmłodniejszych grup artystycznych dwudziestolecia nazwaną „**Rytm**”. Była to grupa artystyczna skupiająca zwolenników zmodernizowanego realizmu różnych odmian, założona w 1921 roku w Warszawie przez Waclawa Borowskiego, Eugeniusza Zaka, Henryka Kunę i Tadeusza Pruszkowskiego, bez ściśle określonego programu artystycznego (Anders 1972: 23; Nowakowska-Si-to 2001a). Skoczylas pisał: „głównym celem Rytmu jest osiągnięcie przede wszystkim możliwie wysokiego poziomu artystycznego organizowanych przez niego wystaw, z szerokim uwzględnieniem współczesnych tendencji artystycznych” (Skoczylas 1932b: 11). Takie postawienie sprawy powo- dowało, że do „Rytmu” trafiały kolejne grupy zaprzyjaźnionych ze sobą arty- stów z pokolenia profesorów: Zygmunt Kamiński, Roman Kramsztyk, Sta- nisław Rzecki, Władysław Skoczylas, Edward Wittig, a później Maja Bere- zowska, Tadeusz Breyer, Antoni Buszek, Leopold Gottlieb, Tadeusz Gro- nowski, Waclaw Husarski, Felicjan Kowarski, Rafał Malczewski, Tymon Niesiołowski, Stanisław Noakowski, Irena Pokrzywnicka, Waclaw Roguski, Ludomir Sleńdziński, Zofia Stryjeńska, Jan Szczepkowski, Waclaw Wąso- wicz, Romuald Kamil Witkowski i Jerzy Zaruba (Anders 1972: 24–25;

Nowakowska-Sito 2001a). Przynależność do „Rytmu” była raczej niezobowiązująca, każdy na własną rękę szukał rozwiązań stylowych. Dość powszechnie przyjął się jednak pewien typ stylizacji kojarzony z grupą, nowoczesny, lecz łatwy dla widza. Dzięki temu sztuka „rytmistów” podobała się inteligencji i dobrze się sprzedawała w okresie inflacji. Tak wielkiej grupie, złożonej z różnorodnych indywidualności trudno było zachować spójność, dlatego w końcu lat dwudziestych „Rytm” zaczął tracić znaczenie, aby rozpaść się ostatecznie w 1932 roku.

W twórczości członków „Rytmu” wyraźna jest nie tylko modna stylizacja Art Déco, ale też ogólnoeuropejska tendencja powrotu do klasycyzmu, tradycji śródziemnomorskiej i narodowej. Do zwolenników uniwersalnej tendencji klasycyzującej zaliczyć wypada Zaka, Kowarskiego, Niesiołowskiego, podczas gdy dla Skoczylasa, Stryjeńskiej czy Szczepkowskiego najważniejsza była inspiracja sztuką ludową, rozumianą jako podstawa tradycji narodowej (Anders 1972: 9). To właśnie przedstawiciele nurtu narodo-wo-ludowego w „Rytmie” wraz ze zwolennikami stylu narodowego w sztuce użytkowej byli predestynowani do przejścia roli oficjalnej reprezentacji sztuki polskiej – okres odbudowy państwa sprzyjał ambicjom stworzenia sztuki, która mogłaby się stać symbolem jego niepodległości (Piotrowski 1993a); ich też wypada zaliczyć do artystów „państwowotwórczych” z pokolenia profesorów. Jednak w grupach i stowarzyszeniach artystycznych, które przystąpiły w końcu do Bloku ZAP znalazła się tylko część przedstawicieli tego pokolenia, wielu pracowało samodzielnie, nie wiążąc się z żadnym związkiem czy grupą.

Dla artystów z tego pokolenia **wybuch II wojny** oznaczał koniec świata, w którym dobrze prosperowali. Na okres wojny przypadał już naturalny kres życia przedstawicieli pokolenia niepokornych – spośród artystów plastyków wszystkich orientacji w czasie wojny zmarło 55 osób, a dalszych 15 zginęło, podczas gdy spośród artystów z pokolenia przełomu zmarło 38, a zginęło 90 (Rutowska, Serwański 1987: 60). Wśród artystów „państwowotwórczych” z pokolenia profesorów po wojnie poważniejsze prace wykonywali już tylko Wojciech Jastrzębowski i Jan Szczepkowski. Jastrzębowski projektował wnętrza, odznaki i monety, np. wnętrze konsulatu PRL w Moskwie i order Budowniczy Polski Ludowej, natomiast Szczepkowski opracował płaskorzeźby do odbudowanego gmachu Sejmu, pomnik Bogusławskiego i Moniuszki na placu Teatralnym.

### *Pokolenie studentów*

Kategorii pokolenia Polski niepodległej odpowiada pokolenie artystów, którzy rozpoczęli studia w czasie I wojny światowej lub po jej zakończeniu, a którzy zdolali zaistnieć w życiu artystycznym kraju jeszcze w dwudziesto-

leciu międzywojennym. Byli to przede wszystkim członkowie kolejnych grup artystycznych absolwentów SSP, którzy zdążyli debiutować do połowy lat trzydziestych. Pokolenie studentów było dość zróżnicowane wiekowo, wojna zakłóciła normalny bieg edukacji i opóźniła podjęcie studiów. Niektórzy jego przedstawiciele rozpoczęli studia jeszcze w czasie wojny, często za granicą, i musieli je przerwać na skutek działań wojennych<sup>4</sup>. Dlatego między najmłodszymi z profesorów a najstarszymi studentami było w niektórych wypadkach mniej niż dziesięć lat różnicy. W dodatku w pierwszych powojennych latach, szczególnie w szkołach artystycznych, system rekrutacji i nauczania nie był zbyt ściśle sformalizowany; przyjmowano absolwentów różnych szkół, czasami bez matury, jako wolnych słuchaczy. Warto też pamiętać, że studia zazwyczaj się przeciągały, spośród studentów wszystkich wyższych uczelni około 50% uzyskiwało dyplom dopiero po 7–9 latach studiów – nie inaczej było w SSP (Piwocki 1965: 66–81; Piłch 1997: 5).

Wielu starszych przedstawicieli tego pokolenia zdążyło jeszcze przed wojną zaangażować się w działalność niepodległościową – w Legionach służył Stanisław Horno-Popławski, Bolesław Pisarkiewicz był od 1912 roku członkiem Związku Strzeleckiego, a później POW, z tą ostatnią był także związany Stanisław Ostoja-Chrostowski. W 1918 wszystkie środowiska akademickie w kraju zdecydowały, że studenci powinni wstąpić do wojska. Podobne nastroje musiały panować wśród uczniów prywatnej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Wielu z nich uczestniczyło w kampanii lat 1918–1920. Spośród przyszłych artystów „państwotwórczych” do wojska wstąpili wtedy np.: Tadeusz Dąbrowski, Lucjan Kintopf, Alfons Karny, Edward Kokoszko, Józef Korolkiewicz, Jan Kurzątkowski, Adam Malicki, Antoni Michalak, Konrad Szrednicki i Franciszek Strynkiewicz (AAN, MWRiOP, 7046).

Prywatna Szkoła Sztuk Pięknych działała aż do roku 1920, a po jej zamknięciu większość uczniów przeniesiono do MSSZiM, objętej przez Skoczylasa, lub do prywatnej Szkoły Konrada Krzyżanowskiego; działały także kursy pedagogiczne prowadzone przez profesora Tichego (Piwocki 1965). Mimo trudnego okresu, możliwe było utrzymanie ciągłości nauczania i byli uczniowie Szkoły na ogół kontynuowali studia aż do czasu otwarcia

---

<sup>4</sup> Patrz rozdział poświęcony ogólnopolskiej zbiorowości artystów plastyków. Wojna opóźniła także wiele karier artystycznych, wśród artystów urodzonych w latach 1891–1900 tylko 29% debiutowało przed 24. rokiem życia, 37,6% w wieku 25–30 lat, a 33,4% po 30. roku życia, a dla urodzonych w latach 1901–1910 procent opóźnionych debiutów wyglądał podobnie, było to odpowiednio 25,4%, 42,0% i 32% (Wallis 1964: 28–29).

w 1923 roku zreorganizowanej przez artystów „państwowotwórczych” uczelni. Jednak nie wszyscy studenci z tych pierwszych roczników, które tylko kończyły naukę w zreformowanej Szkole, zdążyli przejść poglądy nowych profesorów. Dlatego w centrum pokolenia studentów powinni się znaleźć ci, którzy po reorganizacji odbyli jeszcze kilkuletnie studia.

O ile większość profesorów związana była z obozem piłsudczyków, to dość trudno określić **zapatrywania polityczne** pokolenia studentów, szczególnie ze archiwa związków studenckich działających w tej uczelni zaginęły (Piwocki 1965: 88). Wydaje się, że większość studentów nie była specjalnie zainteresowana polityką: „Polityką nie zajmowaliśmy się wtedy. Zaprzętały nas sprawy dla nas donioślejsze” (Sopoćko 1989: 31). Wiemy, że na terenie warszawskiej SSP nie działały żadne korporacje: „My, studenci ASP, nie lubiliśmy korporantów i podkpiwaliśmy z nich sobie przy lada okazji. Mieliśmy o nich opinię śmiesznych bufonów, a oni o nas śmieszna opinię nieodpowiedzialnych honorowo” (Sopoćko 1989: 56)<sup>5</sup>. Przy takich nastrojach w Szkole nigdy nie doszło do żadnych zajęć antysemitycznych, nie podnoszono także sprawy *numerus clausus* (Żeromska 1993: 144, 169). Najważniejszą organizacją studencką była bardzo sprawnie działająca „Bratnia Pomoc”, która organizowała słynne na całą Warszawę bale i szopki noworoczne, a także imprezy w Kazimierzu Dolnym ułatwiające sfinansowanie plenerów – zazwyczaj na uniwersytetach w wyborach do „Bratniaka” zwyciężali przedstawiciele młodzieży piłsudczykowskiej (Pilch 1972: 24, 46, 113, 121; 1997: 288), ale jak było w SSP nie wiemy. Niektórzy artyści „państwowotwórczy” z pokolenia studentów byli związani z polityczną prawicą – Wiktor Podoski pisał o sztuce do „Myśli Narodowej” i „ABC”, a Włodzimierz Bartoszewicz był bratankiem Joachima, wybitnego ideologa endecji. Nie brakowało też zapewne sympatyków piłsudczyków, szczególnie wśród byłych członków POW, wiemy na przykład, że Jan Kurzątkowski był autorem okładki piłsudczykowskiej „Drogi”, a Antoni Wajwód autorem plakatu OZN.

Wydaje się, że mimo różnych sympatii politycznych artyści „państwowotwórczy” z tego pokolenia zachowywali **solidarność w sprawach sztuki**. Takie podejście zadeklarował Bartoszewicz, absolwent SSP i członek „Bractwa św. Łukasza”, w wywiadzie z „Gazetą Warszawską” na temat walk o „Zachętę”, uważaną za instytucję opanowaną przez narodowców, którą artyści „państwowotwórczy” z pokolenia profesorów próbowali zreformować, wprowadzając do jej Komitetu kilku swoich wychowanków:

<sup>5</sup> O wyjątkowo małym zainteresowaniu studentów polityką piszą Hanna Ostrowska-Grabska (1980: 262–263), która wspomina także kpiny z korporantów próbujących agitacji na terenie SSP, i Monika Żeromska (1993: 169).



„– Czy nie przypuszcza pan, że walka, która toczyła się na walnym zebraniu, może nasunąć myśl o nieporozumieniu w łonie obozu narodowego?”

– Nie miałyby to sensu. Obóz narodowy to obóz polityczny. Walne zebranie „Zachęty” nic z polityką wspólnego nie ma. Może pan być spokojny, że w sprawach politycznych pójdziemy zawsze ramię przy ramieniu. Czyż jednak członkowie lub zwolennicy jednego stronnictwa muszą mieć te same gusty i poglądy na sztukę?” (Kronika 1932: 211)

Natomiast recenzja wystawy sztuki radzieckiej napisana przez Wiktora Podoskiego do narodowego „ABC” nie różniła się specjalnie od tej opublikowanej przez Skoczylasa w „Sztukach Pięknych” – obie podkreślały wagę tych samych problemów (Skoczylas 1933b; Podoski 1933).

Wiemy także, że studenci komunizujący byli traktowani na równi z innymi. Co prawda Rada SSP na wniosek starosty grodzkiego udzieliła ostrej nagany Juliuszowi Krajewskiemu i Kazimierzowi Gede, zatrzymanym w czasie demonstracji ulicznej, ale już miesiąc później Krajewski otrzymał nagrodę pierwszego stopnia (Piwocki 1965: 51). Eryk Lipiński wspominał zaś o Jastrzębowski: „Koledzy nie chcieli wierzyć, że rektor, były legionista, piłsudczyk i działacz sanacyjny, odroczył mi spłatę czesnego, mimo że widział mnie kroczącego przed Akademią na czele pochodu pierwszomajowego” (Lipiński 1990: 58).

**W życiu artystycznym stolicy** artyści z pokolenia studentów zaczęli odgrywać znaczącą rolę dopiero w końcu lat dwudziestych, a więc po debiutach „Ładu”, „Rytu” i „Bractwa św. Łukasza”. Kolejne grupy artystyczne zyskały od razu sporą popularność, ich wystawy budziły powszechne zainteresowanie, tworząc obraz młodej sztuki polskiej, nowoczesnej, ale mocno osadzonej w tradycji. Ich członkowie kontynuowali działalność rozpoczętą przez profesorów, co podkreślali, przyjmując często któregoś z nich za patrona. Umacnianiu pozycji studentów w życiu artystycznym kraju sprzyjała coraz silniejsza w końcu lat trzydziestych tendencja do zwiększania funduszy na dekorację gmachów publicznych i państwowe prace reprezentacyjne. Absolwenci SSP byli doskonale przygotowani do takich zadań – mogli liczyć na zamówienia państwowe, tym bardziej że w przeważającej liczbie komisji zasiadali ich profesorowie. Z biegiem czasu artyści z pokolenia studentów podejmowali także pracę dydaktyczną w różnych szkołach plastycznych, przenosząc do nich ideologię i system nauczania opracowane w warszawskiej uczelni.

W tym pokoleniu **brakowało wyraźnych autorytetów** – przed wojną dominowali organizatorzy i ideolodzy z pokolenia profesorów, a po wojnie artyści „państwotwórczy” nie zdołali już stworzyć liczącej się grupy artystycznej. Potencjalnymi autorytetami było zapewne trzech drzeworytni-

ków, aktywni społecznie i dużo piszący Tadeusz Cieślewski-syn i Wiktor Podoski, a także Stanisław Ostoja-Chrostowski, który jeszcze przed wojną został profesorem SSP, a po wojnie był jej pierwszym rektorem. Jednak Cieślewski-syn zginął w czasie Powstania Warszawskiego, Podoski został na emigracji, a Ostoja zmarł w 1947 roku. Dość ważną postacią był także Edward Kokoszko, pierwszy prezes Bloku ZAP, późniejszy działacz „Po-wiśla”, ale i on nie odgrywał już większej roli w okresie powojennym.

**Wybuch II wojny** przerwał ich dobrze zapowiadające się kariery – Zamoyski wspominał: „W 1939 rok Bractwo wkraczało pełne rozmachu i głę-bokiego przekonania, że nie powiedzieliśmy jeszcze ostatniego słowa, że założenia nasze owocujące coraz obficie czeka dalszy rozwój.

Wojna przekreśliła nasze nadzieje i brutalnie przerwała działalność Bractwa” (Zamoyski 1989: 113–114).

W czasie wojny pokolenie Polski niepodległej poniosło największe straty, z całej ogólnopolskiej zbiorowości artystów zmarło 11, a zginęło aż 112 osób (Rutowska, Serwański 1987: 60), część przedstawicieli tego pokole-nia wyemigrowała. Artyści związani z Warszawą znaleźli się w najgorszej chyba sytuacji – większość ich prac i pracowni spłonęło.

Mimo to poszczególni artyści „państwowotwórczy” z pokolenia studen-tów dość dobrze sobie radzili w powojennej rzeczywistości, głównie dzięki przygotowaniu do prac usługowych. Projektowali wnętrza i meble, małowali freski, projektowali mozaiki, grafikę użytkową, ilustracje. Gorzej było z twórczością malarską – mimo dobrego opanowania warsztatu realistycz-nego, kariera wybitnych socrealistów była dla nich zamknięta ze względu na „sanacyjną” przeszłość, a po 1956 roku ich twórczość zupełnie nie pa-sowała do mody na nowoczesność i awangardę. Malarze wywodzący się grupy społecznej „państwowotwórczych” pozostawali więc raczej na ubo-czu głównych nurtów, choć często dobrze sobie radzili, na przykład Włod-zimierz Bartoszewicz był specjalistą od portretów reprezentacyjnych, a Michał Bylina – pierwszym batalistą PRL.

### *Trzecie pokolenie*

Potencjalnie istniało jeszcze trzecie pokolenie artystów „państwowo-twórczych”. Tak się jednak złożyło, że studenci urodzeni po 1910 roku, którzy studiowali w latach trzydziestych pod okiem artystów z pokolenia profesorów, w zdecydowanej większości nie zdążyli zadebiutować przed wybuchem II wojny światowej<sup>6</sup>. Nawet jeśli to pokolenie zostało

<sup>6</sup> Spośród artystów urodzonych w latach 1911–1920 do 24. roku życia zdążyło zadebiutować tylko 17,3%, pomiędzy 25.–30. rokiem życia 38,4%, a po 30. – aż 44% (Wallis 1964: 30).

uformowane zgodnie z ideologią „państwowotwórczą”, to doświadczenia wojenne, rozproszenie grupy, dynamika polskiego życia artystycznego po 1945 roku oraz wprowadzenie doktryny socrealizmu uniemożliwiły kontynuację przedwojennych idei. Zabrakło także pomocy i zachęty profesorów.

Niektórzy przedstawiciele tego pokolenia, uczniowie Leonarda Pękalskiego (zginął w Powstaniu), usiłowali debiutować razem i założyli w 1946 roku grupę artystyczną „**Warszawa**” (Zakrzewska 1992b: 18). Należeli do niej, m. in.: Jerzy Bauriski, Edmund Burke, Krystyna Cękańska-Bauriska, Jerzy Chojnacki, Maria Hiszpańska, Mieczysław Majewski, Henryk Musiałowicz, Edward Piwowski, Monika Przybyszewska-Piwońska, Stanisław Sikora i Krzysztof Zaydler-Zborowski. Większość z nich studiowała przed wojną, ale dyplom robiła już po 1945 roku. Warto wspomnieć, że przywódcami tej grupy byli artyści najdłużej pozostający w orbicie wpływów artystów „państwowotwórczych” – Bauriski, Burke i Piwoński przed wstąpieniem na SSP studiowali w MSSZiM, szkole średniej, w której profesorami zostawało wielu absolwentów warszawskiej uczelni.

Pierwsza wystawa „Warszawy” została otwarta 22 lutego 1947 roku i była pierwszą po wojnie wystawą grupy artystycznej w stolicy. W wydawnym wówczas katalogu deklarowano zainteresowanie malarstwem tematycznym i niechęć do formalizmu: „Zwalczamy kolorowe gadulstwo obrazów, tworzonych li tylko dla przyjemności wzrokowej. Zwalczamy obojętny stosunek bezkształtnej plamy barwnej do spraw ludzkich [...]” (Burke 1947). Odbyły się jeszcze dwie kolejne wystawy grupy w 1948 i 1949 roku. Ta ostatnia była pomyślana jako wystawa objazdowa sztuki dla szerokich mas odbiorców – najpierw pojechała do warszawskiej fabryki Wedla, gdzie odbyły się prelekcje i dyskusje z robotnikami (Zakrzewska 1992: 20). Mimo takiego otwarcia na sprawy popularyzacji sztuki wśród mas ludu pracującego, „Warszawa” nie przetrwała wprowadzenia doktryny socrealizmu.

### Centrum i peryferie

Po przedstawieniu etapów rozwoju grupy społecznej oraz pokoleń artystów „państwowotwórczych” warto podjąć próbę wskazania i scharakteryzowania centrum i peryferii tej grupy społecznej, która pozwoli ustalić hierarchię ważności poszczególnych ośrodków działania interesujących nas artystów i, co za tym idzie, pozycję, jaką mogli zajmować działający w nich artyści i grupy artystyczne. Ze względu na specyfikę życia artystycznego, najważniejszą rolę w tym przeglądzie odgrywać będą poszczególne szkoły artystyczne, wokół nich koncentrowało się bowiem zazwyczaj życie artystyczne poszczególnych ośrodków. W dodatku objęcie posad nauczycieli,

szczególnie akademickich, pozwalało artystom wpływać na twórczość i poglądy następnych pokoleń plastyków, a jednocześnie zapewniało prestiż społeczny i stabilizację materialną<sup>7</sup>.

### *Warszawa*

Jak można wnioskować na podstawie przedstawionego materiału, artyści „państwowotwórczy” działali przede wszystkim w Warszawie, która w kilka lat po zakończeniu I wojny stała się głównym ośrodkiem intelektualno-artystycznym na ziemiach polskich. W stolicy powstawały najważniejsze instytucje artystyczne: zbiory sztuki, uczelnie artystyczne i rynek sztuki; tutaj podejmowano decyzje w zakresie polityki kulturalnej i naukowej państwa. Nic więc dziwnego, że właśnie z Warszawą związali się artyści zainteresowani tworzeniem stylu narodowego i ścisłą współpracą ze strukturami państwowymi, profesorowie SSP.

Centrum grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” stanowiły bez wątpienia stowarzyszenia grupujące absolwentów i profesorów **Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie**, które stopniowo zdominowały ośrodek warszawski. W okresie międzywojennym przez szkołę przewinęło się 1188 studentów. Po upaństwowieniu i reorganizacji Szkoła została ponownie otwarta 11 marca 1923 roku, na postawie ustawy sejmowej, która określała: „celem szkoły jest kształcenie młodzieży w malarstwie, rzeźbie i sztukach pokrewnych oraz rozwijanie jej jako siły twórczej z uwzględnieniem realnych potrzeb narodu i państwa” (Piwocki 1965: 91). Zgodnie z tym założeniem, profesorowie opracowali program, który został ogłoszony w trakcie ceremonii otwarcia w przemówieniu Józefa Czajkowskiego, a także w artykule Miłosza Kotarbińskiego w „Tygodniku Ilustrowanym”. Szkoła miała dążyć do odrodzenia nowoczesnej sztuki polskiej we wszystkich dziedzinach, a szczególnie sztuki dekoracyjnej, najlepiej w oparciu o wzory sztuki ludowej. Wychowankowie powinni być dobrze przygotowani do działania we wszystkich dziedzinach sztuki i wносить do nich pierwiastek twórczy „z korzyścią własną i kraju” (Czajkowski 1928: 32–34). Taki program odrodzenia sztuki polskiej wymagał od profesorów i studentów rzetelnej pracy, ale przewidywał także nagrodę: „Młodemu pokoleniu przypadnie to szczęście stworzenia nowej sztuki, która obejmuje całe życie polskie i zapewni następnym pokoleniom lepszą i szlachetniejszą egzystencję niż nasza” (Czajkowski 1984: 9).

---

<sup>7</sup> Znaczenie kariery artystyczno-pedagogicznej oraz rolę, jaką wyższe uczelnie artystyczne odgrywają w przekazywaniu ideologii trafnie scharakteryzował Aleksander Wallis (1964: 80–83, 143–144).

Przez pierwsze dwa lata studenci odbywali ogólny kurs wstępny, w zakres którego, oprócz przedmiotów klasycznych, takich jak rysunek i malarstwo, wchodziły zajęcia z „kompozycji brył i płaszczyzn”, kurs obmyślony przez Wojciecha Jastrzębowskiego. Miał on dawać podstawy zasad komponowania i myślenia plastycznego uniwersalne dla wszystkich dziedzin sztuki. Specjalną wagę przywiązywano do umiejętności wykorzystywania specyficznych cech każdej techniki, materiału i narzędzia, oraz ich właściwego wyboru zależnie od postawionego zadania. Po ukończeniu kursu wstępnego studenci zdawali półdyplom i wybierali specjalizację w pracowni malarstwa, rzeźby, grafiki, sztuki stosowanej lub kurs pedagogiczny. Przy specjalizacji w malarstwie studiowało się także malarstwo dekoracyjne, obok grafiki warsztatowej użytkową, rzeźbiarze mieli osobne zajęcia z rzeźby monumentalnej, istniały także pracownie: stolarska, tkacka, ceramiczna, technik metalowych i dekoracji teatralnych. Oprócz zajęć z historii sztuki, wprowadzono także wykład poświęcony sztuce ludowej<sup>8</sup>.

Specyficzną cechą szkoły był brak widocznych społecznie konfliktów pokoleniowych, nie było istotnych walk między uczniami, a profesorami, buntów „młodych” przeciw programowi „starych”, na co dość często zwracała uwagę prasa, w 1929 roku „Świat” pisał: „Profesorowie szczerze lubią swych uczniów, uczniowie są często fanatycznymi zwolennikami profesorów [...]” (ASP, WP. I), „Kurjer Czerwony” twierdził, że panuje w niej: „idealna symbioza dwóch pokoleń artystycznych” (ASP, WP. I), a „Kurjer Poznański”, że uczniowie żywią bezgraniczne zaufanie wobec profesorów i powszechnie naśladują ich styl (ASP, WP. I). Profesorowie byli dumni ze swoich uczniów, starali się nimi opiekować i podsuwać zlecenia (ASP, WP. I), a w 1939 prasa raportowała, że gabinet dyrektorski był bogato udekorowany pracami studentów (ASP, WP. II). Integrację i współpracę pomiędzy studentami i profesorami wzmacniały dodatkowo doroczne plenery w Kazimierzu Dolnym oraz słynne bale i szopki organizowane przez członków „Bratniej Pomocy”. W marcu 1930 roku na posiedzeniu Rady Głównej wspomniano, że powstał nawet klub towarzyski dla profesorów i absolwentów założony przez tych ostatnich (ASP, KPRG). Także po ukończeniu szkoły absolwenci dążyli, jak pisał jeden z recenzentów, Kazimierz Mołędziński w 1936 roku: „do zachowania pewnej duchowej z nią [SSP] łączności, do kontynuowania życia pracowni szkolnej w stowarzyszeniach artystycznych, stanowiących w swej istocie trzon niemal każdego pokolenia pracownianego” (ASP, WP. I).

---

<sup>8</sup> Jest to ostateczna wersja programu ustalona w końcu lat dwudziestych, wcześniej ulegał on pewnym zmianom (Piwocki 1965: 66–81).

Mimo wszystko również w SSP pojawiały się grupki studentów, którzy nie poddawali się wpływowi profesorów-autorytetów, nie przyjęły ideologii „państwowotwórczej” i nie przystąpiły do Bloku ZAP. Pierwszy wyłom w jednolitej postawie studentów uczynili uczniowie Felicjana Kowarskiego, którzy w 1930 roku przenieśli się za swoim profesorem z Krakowa do Warszawy, przynosząc wyraźne wpływy kapizmu i malarstwa z kręgu krakowskiej ASP (Czyżewski 1933). Krakowski „Tygodnik Artystów” tak oceniał rolę Kowarskiego w Warszawie:

„Uśmiech na każde wnosi zebranie,  
sarkazmu zawsze po trosze,  
a w duchu myśli, czekajcie dranie,  
ja wam zarazę przynoszę,  
Straszna zaraza w mieście się szerzy  
przez Felicjana osobę,  
sam się uchronił, ale młodzieży  
francuską wszczepił chorobę” (Ballada 1934)

Do najślynniejszych malarzy z tego kręgu należeli: Lucjan Adwentowicz, Karol Larisch, Marian Jaeschke, Zenon Kononowicz i Kazimierz Tomorowicz. Studenci Kowarskiego od 1932 roku wystawiali razem, a w 1933 roku założyli grupę artystyczną „Pryzmat”. Większość z nich należała, tak jak profesor, do ZZPAP, a nie do Bloku ZAP. Jednak już następne roczniki absolwentów jego pracowni, studenci kształceni od początku w warszawskiej uczelni, nie wyłamywały się tak wyraźnie z ogólnej linii szkoły.

Drugą grupę absolwentów, która nie podporządkowała się wpływom profesorów, stanowili twórcy Grupy Plastyków Warszawskich „Czapka Frygijska” działającej w latach 1934–1937. Byli to studenci komunizujący, w zdecydowanej większości członkowie Organizacji Młodzieży Socjalistycznej „Życie”, dość silnej w Szkole, m.in.: Franciszek Bartoszek, Mieczysław Berman, Kazimierz Gede, Juliusz Krajewski i Franciszek Parecki. Malowali obrazy realistyczne o klarownej wymowie społecznej i politycznej, a sprawy ideowe uważali za nadrzędne w stosunku do zagadnień artystycznych.

**Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie (MSSZiM)** była szkołą średnią, której program odpowiadał programowi SSP i w której uczyło wielu artystów „państwowotwórczych”. W 1920 roku, a więc jeszcze przed otwarciem Szkoły Sztuk Pięknych, dyrektorem MSSZiM został Skoczylas, który od razu zajął się jej reorganizacją, otworzył kurs zdobniczy, a jako profesorów przyjął m.in.: Miłosza Kotarbińskiego, Stanisława Noakowskiego, Jana Szczepkowskiego i Edwarda Trojanowskiego. Po odejściu Skoczylasa do SSP, szkołę prowadził Szczepkowski, który, jak wspominała jego żona, kontynuował linię poprzednika

i kładł nacisk na rodzimość sztuki. Za jego kadencji ostatecznie opracowano program MSSZiM, przewidując dwuletni kurs przygotowawczy dla wszystkich uczniów, a później dwa lata specjalizacji w następujących dziedzinach: malarstwo ścienne, grafika, rzeźba dekoracyjna, wnętrza handlowe i techniki malarskie (Rogoyska 1954: 148–151). Większość absolwentów podejmowała prace w rzemiośle i przemyśle (Kubaszewska 1974: 528), co było zgodne z programem szkoły, który kładł nacisk na podnoszenie szeroko rozumianej kultury plastycznej poprzez wyrabianie stylu narodowego we wszystkich dziedzinach sztuki użytkowej: „Pośrednim zadaniem szkoły jest podniesienie poziomu rodzimego przemysłu artystycznego, uniezależnienie się od wzorów zagranicznych przez wyodrębnienie cech narodowego stylu, wyrabianie i podnoszenie smaku estetycznego w szerokich kołach producentów i konsumentów wyrobów zdobniczo-przemysłowych” (AAN, MWRiOP, 7047).

W 1936 roku kolejnym dyrektorem Szkoły został Julian Bohdanowicz, absolwent SSP, członek „Ładu” i prezes Bloku ZAP. W tych ostatnich latach w szkole zwiększono ilość warsztatów, zdecydowana większość profesorów należała do Bloku ZAP (w 1939 roku aż 14 z 17), w gronie pedagogicznym przybywało absolwentów SSP, takich jak: Mieczysław Dunin-Bartodziejski, Edward Kokoszko, Jan Kurzątkowski, Wiktor Podoski, Mieczysław Schulz i Marian Sigmund (Puciata-Pawłowska 1939: 64–68). MSSZiM stawała się powoli miejscem praktyki pedagogicznej dla artystów „państwotwórczych” z pokolenia studentów. W dodatku szkoła nabierała charakteru szkoły przygotowawczej do SSP, gdzie coraz więcej uczniów kontynuowało studia. Krytycy, np. Zofia Norblin-Chrzanowska w 1936 roku, zarzucali nawet tym dwóm szkołom zbyt małe zróżnicowanie programu (ASP, WP. I).

### *Wilno*

Dużo słabszym ośrodkiem grupy było Wilno, w którym artyści „państwotwórczy” skupiali się w **Wileńskim Towarzystwie Artystów Plastików** (przystąpiło do Bloku ZAP) i w którym istniała wyższa uczelnia artystyczna, **Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego** (USB). Ferdynand Ruszczyk, tworząc wydział w 1919 roku, zatrudnił jako profesorów Józefa Czajkowskiego, Wojciecha Jastrzębowskiego, Miłosza Kotarbińskiego i Bonawenturę Lenarta, starał się także sprowadzić do Wilna Karola Tichego (Ruszczykówna 1974: 531). Czajkowski i Jastrzębowski już po roku rezygnowali z pracy na USB, Kotarbiński pozostał aż do roku 1923, ale ostatecznie wszyscy związali się z warszawską SSP. Wydaje się, że koncepcja Ruszczyca musiała być zbieżna z ideami profesorów warszawskich, skoro przewidywała zajęcia ze sztuki stosowanej, a do roku

1926 na wydziale istniały równolegle sekcja plastyki i architektury (Poklewski 1994: 259–267).

Natomiast artyści z WTAP początkowo nie mieli wpływu na studentów Wydziału Sztuk Pięknych, który wobec tego ostro krytykowali na łamach „Południa”. Uważali, że przy braku odpowiednich instytucji życia artystycznego, należałoby raczej skoncentrować się na organizacji dobrej szkoły średniej. Ataki „Południa” skończyły się, kiedy artyści Towarzystwa zaczęli uzyskiwać etaty na Uniwersytecie (Poklewski 1994: 287–289): w 1925 roku Ludomir Sleńdziński, w 1928 Tymon Niesiołowski, w 1931 Jerzy Hoppen i Bronisław Jamontt. Do tego grona dołączyli dwaj rzeźbiarze warszawscy, członkowie Bloku ZAP, Henryk Kuna i Stanisław Hornopopławski, absolwent SSP (Ruszczyćówna 1974: 534). Można więc przyjąć, że w latach trzydziestych wydział został zdominowany przez artystów z WTAP, tym bardziej że w 1932 roku Sleńdziński został jego kolejnym dziekanem. Jednak nie wszyscy z nich byli związani z artystami „państwotwórczymi”, np. Tymon Niesiołowski był członkiem ZZPAP.

Pierwszą grupą studentów, która prawdopodobnie pozostawała pod wpływem artystów WTAP, a przynajmniej swojego kuratora, Sleńdzińskiego, było założone w 1929 roku „Bractwo Artystyczne”. Grupa polemizowała z „Cechem św. Łukasza”, konkurencyjnym ugrupowaniem studenckim silnie związanym z Obozem Wielkiej Polski i ideologią narodową. Członkowie „Bractwa”, do którego należały m.in.: Janina Oświecimska i Zofia Pruszyńska, podkreślali znaczenie rzetelnej pracy i swobodnej twórczości dla wypracowania polskiego ducha w sztuce, co wyraźnie przypominało deklaracje Bloku ZAP (Konstantynów 1998).

Nazwiska profesorów i absolwentów Wydziału Sztuk Pięknych można też odnaleźć wśród członków Spółdzielni Artystów, założonej w 1933 roku, jej członkami byli m.in.: Edward Kulesza, Janina Oświecimska, Jan Pekszo, Michał Rouba, Aleksander Szturman i Krystyna Wróblewska. W ich ulotce odnajdujemy hasła upowszechniania sztuki w społeczeństwie i połączenia jej z życiem bieżącym charakterystyczne dla artystów „państwotwórczych”, a wykluczone w gronie członków ZZPAP<sup>9</sup>. W 1937 ro-

<sup>9</sup> Warto zacytować taki fragment z *Ulotki Spółdzielni Artystów* (IS PAN, IPS, „Korespondencja 1933”): „Zastanawiając się nad układem współczesnego życia można stwierdzić, że sztuka została zepchnięta na szary koniec, straciła bezpośredni związek z życiem bieżącym i stała się czemś dziwnie niepotrzebnym dla szerokich mas. W poszukiwaniu dróg wyjścia, grono artystów szczerze oddane sztuce, zainicjowało utworzenie takiego zespołu, któryby czynnie wystąpił między szersze warstwy społeczeństwa w celu propagandy i szerzenia głębszego zrozumienia dla kultu sztuk plastycznych, bez jakichkolwiek uprzedzeń [...]”.



ku absolwenci USB stworzyli także czysto artystyczną „Grupę Wileńską”, blisko związaną z wydziałem i jego profesorami, którą też zapewne można sytuować w pobliżu artystów „państwowotwórczych” (Poklewski 1994: 284–285).

W latach 1921–1923 WTAP prowadziło także **Szkołę Rysunkową**, utrzymaną na poziomie szkoły średniej. Jej celem było propagowanie wiedzy z zakresu sztuk plastycznych i podniesienie poziomu rzemiosła, oraz odrodzenie malarstwa monumentalnego. Po kilkuletniej przerwie, w 1928 roku, udało się otworzyć kolejne wcielenie tej samej szkoły, Szkołę Przemysłu Artystycznego, w której uczyli przede wszystkim artyści WTAP (Poklewski 1994: 256–258). Zapewne i w tych szkołach na poglądy uczniów wpływali wileńscy artyści „państwowotwórczy”.

Jednak artyści wileńscy skupieni wokół Sleńdzińskiego pozostawali raczej na uboczu głównego nurtu, zachował się list Cieślewskiego-syna, jednego ze współtwórców Bloku ZAP, do Zarządu tego związku: „Kończąc nie potrzebuję dodawać, że malarstwo P. P. Sleńdzińskich niewiele istotnie ma wspólnego z moimi ideałami sztuki, w której by się »duch polski raz wreszcie wy tłumaczył«” (IS PAN, Blok ZAP, 1351–I, II). Na liście członków Bloku ZAP z 1939 roku odnajdujemy nazwisko Cieślewskiego, brakuje już jednak Sleńdzińskiego, choć w 1934 roku należał on do Komitetu założycielskiego „Plastyki”. Warto zarazem pamiętać, że w Wilnie nigdy nie powstał oddział ZZPAP.

#### *Inne ośrodki artystyczne*

Wiemy, że przystąpieniem do Bloku ZAP, a więc do związku zawodowego stworzonego przez artystów „państwowotwórczych”, były zainteresowane dwa ugrupowania artystyczne spoza Warszawy, łódzki **Polski Związek Zawodowych Łódzkich Artystów Plastyków (PZZŁAP)** oraz lubelski **Związek Artystów Malarzy „Krağ”**. Nie mamy jednak pewności, czy te lokalne związki rzeczywiście przystąpiły do Bloku ZAP, czy też tylko wyrażały taki zamiar. Na listach członków tego ostatniego brakuje nazwisk, które można by skojarzyć z tymi organizacjami, wobec czego miasta te wypada uznać za dalekie peryferie grupy artystów „państwowotwórczych”. Niewykluczone, że zainteresowanie tych lokalnych związków Blokiem ZAP wynikało przede wszystkim z miejscowych konfliktów personalnych z członkami konkurencyjnego ZZPAP, a nie więzów towarzyskich, artystycznych czy ideowych z artystami „państwowotwórczymi”. PZZŁAP stworzyli bowiem artyści usunięci, jako „zbyt słabi”, na przełomie lat 1932–1933 z łódzkiego Zrzeszenia Artystów Plastyków przez Władysława Strzemińskiego i twórców bliższych awangardzie. Ta „czystka” była wstępem do przekształcenia Zrzeszenia w łódzki oddział ZZPAP (Karnicka

1993: 79; Zagrodzki 1975: 24). Natomiast „Krağ” konkurował z lubelskim Związkiem Artystów Plastyków, który miał ambicję zmonopolizowania życia artystycznego w mieście, i który w 1938 roku przystąpił do ZZPAP (Mroczek 1986: 7).

Również w innych ośrodkach geograficznych artyści „państwowotwórczy” nie zyskali większego znaczenia. Być może sytuacja uległaby zmianie w początkach lat czterdziestych wraz ze zwiększeniem ruchliwości społecznej absolwentów SSP, którzy już w końcu lat trzydziestych zaczęli powoli przejmować nauczanie w średnich szkołach artystycznych – w Poznaniu podjął pracę Lucjan Kintopf z „Ładu”, a we Lwowie Antoni Michalak z „Bractwa św. Łukasza” i Marian Wnuk, członek „Formy”. W dodatku, w roku 1938 rozpoczęto reformę średniego szkolnictwa artystycznego i różnorodne szkoły rzemiosła artystycznego działające we Lwowie, Krakowie i Poznaniu przekształcono w podporządkowane jednolitym regulacjom Państwowe Instytuty Sztuk Plastycznych (AAN, MWRiOP, 7031). Zapewne stanowiłyby one naturalne pole ekspansji dla absolwentów warszawskiej uczelni, dobrze przygotowanych do nauczania sztuki użytkowej i zagadnień warsztatowych, tym bardziej że kuratorem szkolnictwa artystycznego w MWRiOP była wówczas inna absolwentka SSP, Wanda Telakowska.

### Sojusznicy i antagoniści

Po wstępnej charakterystyce artystów „państwowotwórczych” warto jeszcze podjąć próbę dokładniejszego ulokowania ich na mapie życia artystycznego II Rzeczypospolitej poprzez wskazanie ich najważniejszych sojuszników i antagonistów oraz zarysowanie podstawowych linii konfliktu. Wśród sojuszników przedstawione zostaną instytucje współpracujące z artystami „państwowotwórczymi”, zarządzane przez nich i plastyków z ich kręgów artystyczno-towarzyskich, oraz recenzenci życzliwie, a zazwyczaj także wysoko oceniający w swoich artykułach sztukę, działalność i ideologię artystów „państwowotwórczych”<sup>10</sup>. Analogicznie, w przypadku antagonistów, scharakteryzowane zostaną instytucje pozostające w stałym i wyraźnym konflikcie z instytucjami artystów „państwowotwórczych” oraz recenzenci systematycznie krytykujący ich działalność i twórczość, a także działalność współpracujących z nimi instytucji (dokładniejsza charakterystyka podstaw ideowych i artystycznych tych sporów znajdzie się w ostatniej części książki).

<sup>10</sup> Pomijam tu oczywiście artystów „państwowotwórczych”, członków Bloku ZAP, którzy sami współpracowali z prasą jako recenzenci, takich jak np.: Władysław Skoczylas, Tadeusz Pruszkowski, Tadeusz Cieślewski-syn czy Wiktor Podoski.

*Sojusznicy – instytucje*

Pośród sojuszników grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” najważniejszą rolę odgrywały instytucje państwowe powołane do kształtowania życia artystycznego, przede wszystkim TOSSPO i IPS, które mimo założonej neutralności, miały jednak swoje preferencje. Były bowiem stworzone i kierowane przez artystów „państwowotwórczych” z pokolenia profesorów lub ich kolegów związanych zazwyczaj z „Rytmem” lub z tradycją „Warsztatów Krakowskich”, oddanych sprawie reprezentacji państwa przez sztukę i organizacji mecenatu państwowego.

**Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych** opiniowało dla Ministerstwa Spraw Zagranicznych wszystkie inicjatywy związane ze sprawami sztuki i miało monopol na organizowanie oficjalnych wystaw finansowanych z jego funduszy propagandowych (AAN, MSZ, 8685). Zrezygnowało 113 członków, w tym 19 plastyków, a jego dyrektorem był znany historyk sztuki i krytyk, Mieczysław Treter. W Komisji statutowej zasiadali dwaj profesorowie SSP, Miłosz Kotarbiński i Władysław Skoczylas, a obok nich Jerzy Warchałowski oraz dwaj rzeźbiarze, Wacław Szymanowski i Edward Wittig. Do Rady należeli kolejni profesorowie SSP, Józef Czajkowski i Tadeusz Pruszkowski, oraz artyści związani z koncepcją stylu narodowego: Karol Frycz, Jan Szczepkowski, Warchałowski i Wittig. Do Sekcji Plastycznej Towarzystwa należało aż pięciu profesorów SSP: Czajkowski, Jastrzębowski, Kowarski, Bogdan Pniewski, Pruszkowski, a także trzech wychowanków szkoły: Ostoja-Chrostowski (od 1939 roku profesor SSP), Cieślewski-syn i Zamoyski. Skład sekcji uzupełniali zwolennicy sztuki narodowej opartej na motywach ludowych: Władysław Jarocki, Wacław Wąsowicz, Stanisław Czajkowski (brat Józefa), Bohdan Treter (brat dyrektora, przez rok profesor SSP), Frycz, Szczepkowski i Warchałowski oraz bliższy kapistom Stanisław Szczepański.

TOSSPO wystawiało przede wszystkim prace artystów związanych ze środowiskiem warszawskim i nawiązujące do sztuki ludowej, unikało natomiast sztuki wpisującej się w nurty ogólnościatowe. Taka polityka wystawiennicza wynikała z potrzeby wyraźnego odróżnienia sztuki polskiej i wykazania jej własnego oblicza na forum międzynarodowym. Treter tłumaczył, że recenzenci oglądający wystawy zastanawiają się przede wszystkim nad tym, czy istnieje szkoła polska. Z tego punktu widzenia mieszanie prac wielu artystów i nurtów było zupełnie nieracjonalne, uniemożliwiało bowiem klarowne scharakteryzowanie kraju, zaś wystawianie sztuki inspirowanej osiągnięciami francuskimi byłoby zaprzeczaniem odrębności Polski (Treter 1933: 125–146). Preferencje Towarzystwa wynikały więc, według Tretera, z troski o obraz sztuki polskiej: „[...] ogólny charakter wystaw naszych na terenie zagranicznym jest rzeczą o wiele ważniejszą, aniżeli opor-

tunistyczne względy i poglądy na swoiście pojmowaną sprawiedliwość, aniżeli niezadowolenie, jakie w kraju naszym z natury rzeczy budzi zawsze pominięcie nazwisk poszczególnych artystów, czy nawet całych grup i stowarzyszeń” (TOSSPO 1937/8: 120).

Taka polityka budziła tym większe zarzuty ze strony pomijanych artystów, że Towarzystwo działało sprawnie. Jak podawało pismo TOSSPO do ZZPAP, do października 1938 roku, a więc w ciągu dwunastu lat, zorganizowano 73 wystawy (IS PAN, ZZPAP, VI–2).

Kolejną ważną instytucją, zastępującą w pewnej mierze zlikwidowany Departament Sztuki MWRiOP i organizującą życie artystyczne kraju był **Instytut Propagandy Sztuki**, który współpracował zresztą dość blisko z TOSSPO. W pierwszych latach istnienia Instytutu myśłano nawet o połączeniu tych dwóch instytucji<sup>11</sup>, tym bardziej że były one wyraźnie powiązane personalnie, i stworzeniu jednej reprezentacji artystów monopolizującej współpracę z rządem. Głównymi inicjatorami założenia IPS-u byli: Jastrzębowski, Skoczylas, Stryjeński, Warchałowski i Stanisław Woźnicki. Jastrzębowski został pierwszym prezesem Rady IPS-u i pozostawał na tym stanowisku do września 1931 roku, później jego miejsce zajął Skoczylas, który po likwidacji Departamentu Sztuki odszedł z MWRiOP, a po śmierci tego ostatniego prezesem został Bogdan Pniewski. Dyrektorami IPS-u byli kolejno: radca MWRiOP, Władysław Woydyno, artyści Karol Stryjeński i Szczesny Rutkowski, a od 1935 roku Juliusz Starzyński, historyk sztuki. O wszystkich działaniach decydowała Rada, w której pierwszym składzie zasiadali profesorowie SSP: Bartłomiejczyk, Józef Czajkowski, Pruszkowski i Stryjeński, a także Władysław Jarocki, Jan Szczepkowski i Mieczysław Treter z TOSSPO. Uzupełniali ich Michał Boruciński i Henryk Grombecki, związani wcześniejszą działalnością z Jastrzębowskim, Waclaw Borowski, Apoloniusz Kędzierski, Henryk Kuna i Ludomir Sleńdziński. Niejako z urzędu do Rady weszli Woydyno i dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki, Alfred Lauterbach. Zaproszono także dwóch architektów, Edgara Norwertha i Lecha Niemojewskiego, którzy jednak dość szybko się wycofali (Sosnowska 1992: 3–4). Powoływani przez Zebranie Ogólne członkowie Instytutu zmieniali się, ale nawet w ostatnim okresie, w 1938 roku na 34 artystów plastyków ponad połowę stanowili artyści „państwotwórczy”, w zdecydowanej większości członkowie Bloku ZAP, podczas gdy zwolenników awangardy lub kapizmu było tylko sześciu (Sosnowska 1992: 102).

---

<sup>11</sup> Z taką inicjatywą wystąpił Skoczylas na zebraniu Komitetu Głównego, 29 kwietnia 1931 roku, ale podjęcie decyzji w tej sprawie odłożono do czasu wybudowania pawilonu (IS PAN, IPS, „Komitet Główny”).

IPS prowadził przede wszystkim działalność wstawienniczą – było to właściwie jedyne miejsce wystaw sztuki współczesnej; starano się także kontrolować zakupy i zamówienia państwowe, konkursy artystyczne, bronić interesów twórców, rozbudować archiwum i działalność wydawniczą. Upowszechnianie sztuki i kultury plastycznej we wszystkich warstwach społeczeństwa było jednym z podstawowych zadań Instytutu, co podkreślał Skoczylas w katalogu jego pierwszej wystawy. Znamienne, że ta pierwsza ekspozycja poświęcona była polskiej sztuce ludowej, a więc sztuce popularnej, która najlepiej wyraża charakter narodowy, i która przechowywała wartości rodzime (Skoczylas 1930b). Kiedy w 1938 roku zaczęło się ukazywać czasopismo Instytutu „Nike”, w pierwszym numerze ogłoszono, że jego zadaniem, jako organu IPS-u, jest popularyzowanie zagadnień sztuki współczesnej, wspieranie rozwoju polskiej sztuki o własnym narodowym charakterze i zapewnienie jej ważnego miejsca we współczesnej kulturze polskiej (Nike 1937).

Wydaje się, że obie organizacje, TOSSPO i IPS starały się zachować bezstronność przy organizowaniu życia artystycznego kraju. Dyrektor Towarzystwa dość racjonalnie uzasadniał swoje wybory artystyczne koniecznością tworzenia wyrazistego i odrębnego wizerunku Polski za granicą, a ideologia głoszona przez Instytut nie wpływała zbyt silnie na jego profil wystawienniczy. Nie da się jednak ukryć, że w obu przypadkach rządzący artyści z pokolenia profesorów – profesorowie warszawskiej SSP wspomagani przez zwolenników sztuki o charakterze narodowym. Taki układ sił na pewno ułatwiał wchodzenie w życie artystyczne artystom „państwowotwórczym” z pokolenia studentów i sprzyjał umacnianiu ich grupy społecznej. Codzienna praktyka wyraźnie wskazywała, że ich poglądy są słuszne, powszechnie uznawane, a w dodatku wspierane przez czynniki rządowe<sup>12</sup>.

### *Sojusznicy – recenzenci*

Drugą istotną kategorię sojuszników artystów „państwowotwórczych” stanowili recenzenci prasy ogólnopolskiej, stale sprzyjający ich działalności i propagujący podobne poglądy. Do największych entuzjastów należał **Jan Kleczyński**, krytyk uformowany jeszcze w młodopolskim Krakowie, piszący regularnie do „Kurieru Warszawskiego”. Był on wielkim zwolennikiem stylu narodowego, uważał że sztuka polska ma w niepodległym państwie szanse na nowy renesans, że będzie mogła wyrazić polski charakter naro-

---

<sup>12</sup> Na powiązania personalne i programowe między TOSSPO, IPS-em, „Szkołą Warszawską” i „Bractwem św. Łukasza” oraz silną pozycję tych grup w życiu artystycznym kraju zwracają uwagę Iwona Luba (1996: 120–121) i Joanna Sosnowska (2000: 57–69).

dowy i w ten sposób przyczyni się do społecznego uznania artystów. Sukces polskiego stylu narodowego wiązał z rozbitiem sztuki europejskiej na style narodowe, a także upadkiem pustej, bezideowej i beztreściowej sztuki (Kleczyński 1931). Kleczyński zawsze dobrze pisał o dorocznych wystawach studentów SSP, wychwalając przy tej okazji program szkoły, który uważał za nowożytny i europejski: „Czas już zrozumieć, że uczyć twórczości polskiej może tylko szkoła polska – i to tak wyjątkowa, tak idealowo wysoko stojąca, tak jedyna, najlepsze na świecie metody posiadająca, – metody wyrosłe z głębokiego zrozumienia sztuki polskiej i ducha polskiego – jak warszawska szkoła sztuk pięknych” (ASP, WP. I).

Natomiast po pierwszej wystawie „Bractwa św. Łukasza” napisał panegyryk, w którym wychwalał Pruszkowskiego i jego metody pedagogiczne, a w malarstwie „Bractwa” widział początek nowej, świetnej epoki w sztuce polskiej i drogowskaz wskazujący Europie jak uniknąć rozbitcia idei sztuki (Orthwein 1956: 392).

Także **Mieczysław Treter**, jako krytyk sztuki, wysoko cenił malarstwo tematyczne, popierał koncepcję sztuki narodowej i chwalił program SSP, natomiast krytykował epigonów modernizmu pracujących według cudzych receptur: Leona Chwistka, Henryka Stażewskiego i Władysława Strzebińskiego. Kiedy zaczęła wychodzić „Gazeta Polska”, najważniejszy dziennik obozu rządowego po przewrocie majowym, jej dział plastyki prowadzili kolejno Skoczylas, Kleczyński i Pruszkowski, a okazjonalnie drukowano tam także artykuły Tretera i Stanisława Woźnickiego, redaktora „Plastyki”.

Zdeklarowanym sympatykiem SSP oraz jej ideologii był **Wacław Husarski**, członek „Rytmu” zaprzyjaźniony ze Skoczylasem i Pruszkowskim. Uznawał on konieczność tworzenia sztuki popularnej, dostępnej całemu społeczeństwu: „Ten wymagalnik zrozumiałości i popularności sztuki jest najzupełniej na miejscu, bo ezoteryzm, w który popadła ona ostatnimi czasy, stał się nieszczęściem dla niej i dla społeczeństwa, [...]” (IS PAN, IPS, 70). Zwalczał zaś frankofilów, zarzucając im jednolitość oraz brak tematu i treści w sztuce. Także **Franciszek Siedlecki**, grafik związany z koncepcją stylu narodowego, był zwolennikiem programu nowoczesnej sztuki rodzimej, samodzielnej i zgodnej z duchem rasy, a rozwój przemysłu artystycznego wiązał ze zmianą struktury społecznej i odrodzeniem społeczeństwa. Oczywiście, za centrum tego kierunku artystycznego i gwarancję jego rozwoju uznawał warszawską SSP. Obydwaj wymienieni krytycy współpracowali także z pismem WTAP „Południe”.

**Władysław Jarocki**, redaktor naczelny „Sztuk Pięknych”, odpisał po otrzymaniu Deklaracji Ideowej Bloku ZAP: „Powstanie Bloku uważam za zdarzenie bardzo ważne i szczęśliwe, »Sztuki Piękne« są zawsze dla »Bloku« otworem, bez zastrzeżeń proszę niemi dysponować” (IS PAN,

Blok ZAP, 1351-II-[2]). Oczywiście, o SSP pisali dobrze **Jerzy Warchalowski** i **Szczęśny Rutkowski**, od lat współdziałający z jej profesorami.

*Antagoniści – instytucje*

W latach dwudziestych koncepcja stylu narodowego była krytykowana przez konstruktywistów na łamach ich pisma „Blok” – były to jednak spory czysto ideowe. Polemiki nabrały ostrości dopiero w latach trzydziestych, gdy najważniejszymi antagonistami artystów „państwowotwórczych” stali się kapiści i ich **Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków**, którego członkowie nie mogli należeć do żadnego innego związku zrzeszającego artystów<sup>13</sup> i mieli obowiązek prenumerować „Głos Plastyków”.

Kapiści po powrocie do kraju nie mogli zdobyć w życiu artystycznym miejsca odpowiadającego ich ambicjom, jeden z nich, Józef Czapski, pisał: „Co do wystawy w Warszawie – myślę o niej bez żadnego entuzjazmu i wątpię żebyśmy z niej mieli jakikolwiek rezultat pieniężny. I skąd pieniądze brać na jej organizację [...]. Tu się czuje, że wszystkie pieniądze na sztukę zależą – od małej paczki ludzi – i której przynajmniej połowa jest nam wprost wroga, a połowa obojętna albo platonicznie przyjazna – tak myślę, że trzeba będzie latać po tej Warszawie i hałas robić – to mnie mierzi [...]” (Czapski 1996a).

Chodziło głównie o artystów „państwowotwórczych” z pokolenia profesorów i ich sojuszników, z którymi kapiści nie potrafili, a może nie chcieli, się porozumieć: „Ze Skoczylasem, Jastrzębowskiem, Treterem – organizatorem wystaw zagranicznych, Pruszkowskim, malarzem chyba najpopularniejszym wówczas w Warszawie, nasze stosunki psują się prawie natychmiast. Pierwszy powód zatargu, to Tytus Czyżewski, którego jesteśmy wyznawcami i przyjaciółmi. [...] Nasze ataki wzrastają w miarę naszego zakorzenienia się w Polsce i wzrastającego wpływu na młodych. Poza Skoczylasem, Jastrzębowskiem, Treterem, Pruszkowskim jest Bractwo św. Łukasza, najsilniejsza zdolna grupa młodzieżowa spod znaku Pruszkowskiego. Wszystkich w czambuł krytykujemy, zarzucamy im brak poczucia hierarchii wartości, zupełną dezorientację jeżeli chodzi o plastykę, zamazywanie konfliktów i problemów w plastyce istotnych, skrajny prowincjonalizm i nieprawdopodobną malarską ignorancję. My jesteśmy tu bogoburcami

<sup>13</sup> Kontrolę przeprowadzono w początkach 1938 roku i 19 marca 1938 roku ZZPAP wysłał całą serię listów do członków, którzy należeli także do jakiegoś innego związku, z żądaniem opowiedzenia się przy jednej tylko organizacji, np. do Jankiela Adlera w sprawie przynależności do Stowarzyszenia Żydowskich Artystów Plastyków, do Jana Golusa – do Bloku ZAP (IS PAN, ZZPAP, VI-1). Z kolei Blok ZAP nie tolerował wśród swoich członków przynależności do ZZPAP.

wobec dobrze już ustalonych wartości artystycznych i dobrze umocowanych władz i prebend” (Czapski, 1996b: 46).

Pomijając na razie różnice artystyczne pomiędzy zwolennikami dwóch związków, warto podkreślić, że władze ZZPAP były wyjątkowo wrażliwe na jakiegokolwiek oznaki ewentualnej przewagi konkurencyjnego Bloku ZAP, tym bardziej że obydwie dążyły do zdobycia statusu jedyne go poważnego przedstawiciela ogólnopolskiej zbiorowości artystów plastyków. Na przykład w pismach wewnętrznych wymienianych między oddziałami ZZPAP w sprawie przygotowań do kolejnego kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Zawodowego Artystów Plastyków w 1937 roku, wspomniano, że na poprzednim był delegat Bloku ZAP „[...]”, który przez niko go nie upoważniony uzurpował sobie prawo reprezentowania artystów plastyków polskich i sprawozdanie jego pełne było fałszów i przedstawiało jednostronnie życie artystyczne Polski” (IS PAN, ZZPAP, VI-1). O sprzyjanie temu związkowi stale podejrzewano również starające się zachować neutralność władze IPS-u. W 1935 roku, w czasie przygotowań do kolejnego salonu IPS-u zaniepokojony ZZPAP gotów był, w razie trudności, ogłosić bojkot Instytutu: „[...] jako instytucji stronnictwo reprezentującej wyłącznie sfery zbliżone do Akademii Warszawskiej i odtrącającej od wystaw ogół artystów” (IS PAN, ZZPAP, VI-2). Dwa lata później, po zgłoszeniu kandydatów do Jury Salonu Grudniowego władze związku przewidywały, jak się później okazało niesłusznie, że Komitet Instytutu dołoży „dla równowagi” większość stronników Bloku ZAP (IS PAN, ZZPAP, VI-2).

„Głos Plastyków”, oficjalny organ ZZPAP, systematycznie krytykował koncepcję sztuki artystów „państwotwórczych”, posuwając się nierzadko, szczególnie w anonimowych notach redakcyjnych, do mało eleganckich chwytów. I tak, pisząc o wystawie „Bractwa św. Łukasza”, naśladowanie przez nich malarstwa holenderskiego nazwano nieporozumieniem i „młodzieńczą onanją”. Pojawiały się też informacje, że Józef Pankiewicz, główny autorytet kapistów, kupuje „Kurier Warszawski” specjalnie po to, aby pośmiać się z recenzji Kleczyńskiego (Głos 1932).

Największe emocje ZZPAP i, co za tym idzie, „Głosu Plastyków”, budziła działalność TOSSPO, które, jak twierdzono, stale pomijało najwybitniejszych przedstawicieli sztuki polskiej, prezentując Polskę jako oryginalny kraj peryferyjny z silną sztuką ludową, niezwiązany z dorobkiem sztuki europejskiej. Już w 1935 roku po Nadzwyczajnym Walnym Zebraniu Członków ZZPAP wydano okólnik, nakazujący zbieranie skarg i dowodów na ignorowanie członków związku, aby przygotować materiał do rozmów zarządu z TOSSPO (IS PAN, ZZPAP, VI-1). „Głos Plastyków” często pisał o Towarzystwie jako o klice stale popierającej tych samych artystów: „Poza tym TOSSPO stwierdza, że w zorganizowanych dotąd wystawach



brało udział z górą 400 artystów plastyków. Nie ma tedy mowy – jak twierdzi TOSSPO – o forytowaniu jednych kosztem drugih. Tymczasem na podstawie sprawozdań z poszczególnych wystaw wiadomo, że ciągle powtarzają się te same nazwiska od szeregu lat, tak jakby TOSSPO zupełnie nie wiedziało o istnieniu całego szeregu poważnych i dojrzałych artystów, którzy nie wiadomo z jakich przyczyn są stale pomijani” (Głos 1937/8).

Rzeczywiście Towarzystwo nie ceniło kapistów i awangardy, w archiwum MSZ zachowała się taka nota o Salonie ZZPAP z 1936 roku: „[...] stoi pod znakiem przeciętności wygasłego już na zachodzie nowatorstwa. [...] Dyrektor TOSSPO dr Treter wyraził się o tej wystawie ujemnie z punktu widzenia propagandy na zewnątrz, twierdząc, że gdyby chodziło o wybór z tej wystawy na jakiś pokaz zagraniczny nie wybrałby ani jednego” (AAN, MSZ, 8221).

Artyści „państwotwórczy” stawali w obronie Towarzystwa, a szczególnie drażnił ich sposób, w jaki „Głos Plastyków” prowadził polemiki. Edward Kokoszko cytował jako przykład jednostronności i doktrynerstwa pewnych artystów chętnie stosujących niedozwolone chwyt i „reklamę negatywną”, opublikowany tam list *Quo usque tandem tosspo...?*, w którym skrót TOSSPO objaśniono jako „Towarzystwo ośmieszania sztuki polskiej wśród obcych” (Kokoszko 1934). Doskonale wyczuwali także wrogość ZZPAP i nie darzyli kapistów ani sympatią, ani zaufaniem. Według Zamoyskiego, kapiści postanowili odnieść sukces nie tyle dzięki pracy i wystawom, co poprzez pozyskanie prasy i stworzenie silnego związku: „Ale posunięciem, które miało im zapewnić opanowanie całego życia artystycznego w Polsce, było stworzenie przez nich Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków oraz jego organu »Głos Plastyków«. Do ZZPAP przyjmowano nawet kompletnych dyletantów, byle tylko zwiększyć liczbę jego członków i prowincjonalnych oddziałów, mających świadczyć o zasięgu oddziaływania ZZPAP” (Zamoyski 1989: 94).

Autor wyrobił sobie taką opinię w czasie dłuższego pobytu w Gdyni, gdzie lokalny oddział ZZPAP mieli tworzyć zupełni amatorzy pod przewodnictwem jedyne go dobrego malarza, Mariana Szyszko-Bohusza, który wstydił się ich nieudolności.

Spory dwóch związków nałożyły się na antagonizm między artystami krakowskimi (z tym miastem związani byli z kapiści) a warszawskimi, a także między dwiema uczelniami artystycznymi: Akademią Sztuk Pięknych (ASP) i SSP. Po 1918 roku Kraków został przecież pozbawiony funkcji stolicy kultury polskiej, a działająca tam ASP przestała być jedyną polską wyższą uczelnią plastyczną. Według artystów „państwotwórczych” to właśnie artyści krakowscy sprzeciwiali się nadaniu warszawskiej Szkole tytułu Akademii (Zamoyski 1989: 94). W tej sprawie antagonizm między

uczelniami objawił się jeszcze po II wojnie. Aleksander Rafałowski, malarz i urzędnik pierwszego powojennego Ministerstwa Kultury i Sztuki, wspominał, że senat krakowskiej ASP przesłał na posiedzenie sejmowej Komisji Kultury i Sztuki swoją negatywną opinię w sprawie restytucji uczelni warszawskiej (Rafałowski 1970: 203–204).

Również wybory władz Związku Polskich Artystów Plastyków przeprowadzone w 1945 roku, byli członkowie Bloku ZAP odebrali jako zamach stanu przeprowadzony przez zwolenników kapistów, co tak podsumował Włodzimierz Bartoszewicz, prezes „Szkoły Warszawskiej” i członek Bloku ZAP: „To »wyborcze zwycięstwo« naszych krakowskich antagonistów miało dla polskiej sztuki poważne następstwa. Po przegłosowaniu swych warszawskich kolegów i odsunięciu ich od wpływów na kierowanie przyszłą sztuką polską – kapiści przystąpili do wykonywania swoich planów. Przede wszystkim więc zajęli się unieszkodliwieniem swoich rywali, stosując w tym celu względem nich metodę dyskryminowania i przemilczania, gdzie tylko się dało, wszelkich ich osiągnięć czy sukcesów” (Bartoszewicz 1983: 285).

#### *Antagoniści – recenzenci*

Spośród poważnych recenzentów najbardziej konsekwentnym krytykiem sztuki tworzonej przez artystów „państwotwórczych” był **Tytus Czyżewski**, malarz, jeden z twórców formizmu, członek ZZPAP. Programowi SSP zawsze zarzucał odejście od tradycji wielkiej sztuki i nauki malarstwa, na rzecz mieszania sztuki czystej i użytkowej. W ten sposób studenci otrzymywali, co prawda, podstawy zawodowe ułatwiające zarobkowanie, ale byli też zachęceni do zaniedbywania „sztuki twórczej” i studium koloru na rzecz „odgórnjej stylizacji”<sup>14</sup>. Kiedy powstał „Głos Plastyków”, Czyżewski stał się jednym z jego głównych publicystów. Jego niechęć zauważali również sami zainteresowani – po kolejnej wystawie „Bractwa św. Łukasza” Zamoyski pisał: „I znowu obok entuzjastycznych wprost ocen – druzgocąca krytyka zwolenników tzw. awangardy, której przewodniczył – jak zwykle – Tytus Czyżewski” (Zamoyski 1989: 99).

Z grona samych kapistów najwybitniejszym polemistą był **Józef Czap-ski**. Jego artykuły odnosiły się zazwyczaj do problemów czysto artystycznych, a szczególnie takich zagadnień, jak np. charakter narodowy sztuki i rola wpływów obcych, ale jego opinia na temat działalności krytycznej i popularyzatorskiej artystów „państwotwórczych” była zupełnie jednoznaczna: „Artykuły Skoczylasa i Mieczysława Tretera, krytyków wzajemnie

<sup>14</sup> Na przykład recenzje Czyżewskiego z dorocznych wystaw ASP w 1931 i 1936 roku dla „Kuriera Polskiego” (ASP, WP. I). Przegląd jego krytycznych opinii podaje także Piwocki (1965: 63–64).

się dopełniających i wyřęczających, w »Gazecie Polskiej«, cechuje skrajny, pozbawiony kryterjów, pełen sprzeczności ideologicznych oportunizm, przetykany bezimiennymi przeważnie atakami na artystów, tak czy inaczej związanych ze sztuką francuską, w imię fałszywie rozumianego pojęcia »sztuki narodowej«, pod której sztandarami jest szwarcowane złe, bezwartościowe malarstwo” (Czapski 1933a).

## Publiczność

Na zakończenie warto jeszcze podjąć próbę określenia publiczności artystów „państwotwórczych” (choć przy obecnym stanie opracowania tematu precyzyjna rekonstrukcja jest właściwie niemożliwa). Wiemy, że w okresie dwudziestolecia publiczność wystaw stanowiła przede wszystkim wielkomięjska inteligencja. Bardziej szczegółowe informacje czerpać można tylko z opublikowanych sprawozdań IPS-u, które podają dane dotyczące frekwencji i zakupów z poszczególnych ekspozycji. Niestety, ponieważ zazwyczaj prezentowano równolegle kilka różnych wystaw (duże pokazy zajmujące całą przestrzeń wystawienniczą należały do rzadkości), nie sposób określić, która z nich rzeczywiście przyciągała publiczność. Spośród większych wystaw, na Wystawę Związku 5 Stowarzyszeń Artystycznych (grup absolwentów SSP, które stworzyły podwaliny Bloku ZAP) w dniach 28 październik – 29 listopad 1933 roku przyszło 4638 osób, podczas gdy retrospektywną wystawę Józefa Pankiewicza (wychowawcy kapistów) i grupy „Pryzmat” otwartą w dniach 11 maja – 7 czerwca tego samego roku odwiedziło 3446 widzów, a pośmiertną wystawę Skoczylasa 6 grudnia 1934 – 4 stycznia 1935 roku – 4694. Rok później odbyły się dwa słynne, konkurencyjne Salony Plastyków, Salon ZZPAP w dniach 4–26 stycznia zgromadził 3610 widzów, a Salon Bloku ZAP w dniach 29 lutego – 22 marca – 6228, a więc prawie dwukrotnie więcej. Warto także odnotować, że największe zainteresowanie budziły prace z zakresu sztuki użytkowej – wystawa „Ładu” zatytułowana „Sztuka Wnętrza” połączona z wystawą „Sztuka Hafciarska” zgromadziły w dniach 2 lutego – 23 lutego, tego samego roku 11 143 zwiedzających<sup>15</sup>.

Wydaje się, że zarówno jeśli chodzi o frekwencję, jak i zakupy Blok ZAP utrzymywał lekką przewagę nad ZZPAP. Z wystawy Pankiewicza

<sup>15</sup> Jednak rekord frekwencyjny Instytutu padł w 1933 roku, na wystawę „Sztuka Artystów ZSRR” otwartą między 4 marca a 9 kwietnia przyszło 18 009 widzów, co tłumaczyć chyba należy lekko sensoryjnym posmakiem wydarzenia – kontakty z ZSRR były wówczas dość ograniczone, choć wiele się mówiło o tamtejszych eksperymentach społecznych i kulturalnych.

i „Pryzmatu” dokonano zakupów państwowych za kwotę 900 zł. i prywatnych za 1550 zł, a z Wystawy Związku 5 Stowarzyszeń odpowiednio za 1300 i 845 zł. Rok później na prace z pośmiertnej wystawy Skoczylasa państwo wydało 1385 zł, a osoby prywatne 4095 zł, z Salonu Bloku ZAP odpowiednio 3420 zł i 105 zł, podczas gdy na Salonie ZZPAP zakupów dokonały tylko władze państwowe na sumę 2000 zł (IPS 1937: 216–312). Informacje o zakupach potwierdzają powszechnie przyjętą tezę, że publiczność bardzo niechętnie kupowała prace „nowoczesnych” malarzy z młodszej generacji. Wyjątkowo wysoka kwota zakupów prywatnych z wystawy Pankiewicza i „Pryzmatu” oznacza zapewne zainteresowanie dawnymi pracami Pankiewicza, profesora SSP, jednego z twórców tzw. „polskiego impresjonizmu” w początkach lat dziewięćdziesiątych dwudziestego stulecia. Dużym zainteresowaniem cieszyły się także prace graficzne Skoczylasa, dzieła wówczas popularne, utrzymane w powszechnie znanym i lubianym stylu, tym bardziej że ceny poszczególnych odbitek nie były wysokie – ryzyko zakupu było więc dużo niższe niż w przypadku malarstwa. Zainteresowanie pracami artysty wzmocniła też na pewno jego niedawna, niespodziewana śmierć i apele o wspomnienie rodziny artysty.

Dużym powodzeniem cieszyły się subskrypcje grafik „Rytu” organizowane w latach 1933–1939 przez dodatek literacko-artystyczny „ABC”, a później „Prosto z Mostu” oraz „Słowo wileńskie”. Według wyliczeń redakcji „ABC” wśród kupujących przeważała inteligencja, w większości urzędnicy państwowi, wyraźna była też przewaga zamówień z Warszawy nad tymi „z prowincji”. W 1938 roku „Prosto z Mostu” pisało: „W ciągu tygodnia subskrypcji za pośrednictwem naszej redakcji polscy artyści-graficy sprzedają więcej, niż w IPS-ie w ogóle wszyscy artyści polscy (nie tylko graficy) na wszystkich wystawach przez cały rok” (Prosto z Mostu 1938). Rzeczywiście, w prasie warszawskiej kwoty całkowitej sprzedaży osiągały od 5500 do 12 000 zł.

Istnieje także sporo wiadomości dotyczących klientów zamawiających meble i wnętrza w „Ładzie”, były to bowiem kosztowne, praco- i czasochłonne realizacje, projektowane i wykonywane zazwyczaj dla konkretnego odbiorcy, a nie na skład, jak w przypadku obrazów. Członkowie Spółdzielni projektowali reprezentacyjne wnętrza dla urzędów państwowych, takich jak MSZ, MWRiOP, a także dla polskich transatlantyków. Poza tym „Ład” pracował dla stowarzyszeń i organizacji np. Związku Zawodowego Kolarzy, Stowarzyszenia Krawców Warszawskich i warszawskiego Aeroklubu, dla sklepów „Len Wileński”, „Artystyczne Rękodzieło Wsi”, sklepu-księgarni pisma „Płomyk” oraz sklepu przy Muzeum Polskim w Rapperswilu. Natomiast spośród osób prywatnych zamówienia składała głównie zamożna inteligencja, inżynierowie i adwokaci, właściciele dużych

mieszkań w nowoczesnych warszawskich kamienicach, domów w Podkowie Leśnej czy Milanówku.

Hanna Mortkowicz-Olczakowa, córka słynnego wydawcy i absolwentka SSP należąca do Bloku ZAP, tak pisała o klientach „Ładu”: „Panowie z dyplomacji rozsiadają się wygodnie na fotelach krytych zielonkawą materią, na tle wzorzystych kilimów. Panie z arystokracji strząsają popiół z papierosa do popielniczek o mieniącej się turkusowej polewie i mrużą badawczo oczy, patrząc na wernisażach na lśniącej politurę mebli, na miękkość bładawych tkanin ze lnu i jedwabiu. Młode, studenckie lub urzędnicze małżeństwa stoją długo przed taflą okna sklepowego w Hotelu Europejskim, zastanawiając się, jaki to garnek lub makatkę, za jaką sumę oszczędności uda im się na przyszły miesiąc ściągnąć do swego jednopokojowego, jasnego mieszkania. Na posiedzeniach i fajfach, w poczekalniach ministerialnych i w salonach, w gmachach poselstw i w blokach mieszkaniowych, na koloniach i na Żoliborzu wiadomo już powszechnie co to jest »Ład«” (Mortkowicz 1934).

Wiemy także, że do dekoracji wnętrz „ładowskich” lansowano grafikę, jako prezentującą wyższy poziom artystyczny niż reprodukcje i tańszą niż obrazy, a więc gatunek sztuki najbardziej dostępny dla inteligencji (Chmielewska 1998a: 344–345).

Z poszczególnych gatunków sztuki uprawianych przez artystów „państwowotwórczych” najmniejszy zasięg, ograniczony tylko do wielkomięskiej inteligencji, publiczności wystaw, miało niechętnie kupowane malarstwo sztalugowe (choć zawsze popularnym gatunkiem pozostawały portrety). Nieco większe zainteresowanie budziła sztuka użytkowa, ale do szerszej publiczności mogły docierać dopiero prace wykonywane do dekoracji miejsc publicznych: kompozycje monumentalne, meble, tkaniny, obrazy i grafiki oraz dekoracje kościołów. Do najszerszych kręgów społeczeństwa, publiczności masowej, miały szansę trafić jedynie prace z dziedziny grafiki użytkowej: plakaty, okładki książek, ilustracje i winiety czasopism, znaczki, pudełka papierosów i zapalek. Trzeba więc zakładać, że podstawową publiczność artystów „państwowotwórczych”, odwiedzającą ich wystawy oraz kupującą ich prace prywatnie, w imieniu urzędów państwowych i instytucji publicznych, stanowiła polska inteligencja.

Ze względu na trudności w ustaleniu dokładnego zasięgu grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” i zdobyciu szczegółowych materiałów biograficznych dotyczących poszczególnych osób, dokonana w po-

przedniej części charakterystyka społeczna artystów „państwowotwórczych” wymaga uzupełnienia analizą wytworzonych przez nich form organizacyjnych. Jest to tym ważniejsze, że grupę społeczną artystów „państwowotwórczych” cechowało dążenie do rozrostu i różnych form instytucjonalizacji<sup>16</sup>. Punktem wyjścia tej analizy będzie Blok ZAP, stworzony przez interesujących nas plastyków związek zawodowy o ambicjach ogólnopolskich. Jak wynika z przeprowadzonej w poprzednim rozdziale charakterystyki rozwoju grupy społecznej stanowił on ukoronowanie wysiłków organizacyjnych artystów „państwowotwórczych”, powstał w okresie największego rozwoju grupy i skupiał wszystkie wytworzone do tej pory ugrupowania artystyczne. Z dotychczas przeprowadzonej analizy wynika również, że wielokrotnie już wspomniany podział na Blok ZAP i ZZPAP istotnie odzwierciedlał podziały ideowe ogólnopolskiej zbiorowości plastyków.

### **Blok Zawodowych Artystów Plastyków**

Blok ZAP zarejestrowano 7 czerwca 1934 roku. Związek grupował przede wszystkim wychowanków warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych (SSP). Jego trzonem było pięć najstarszych i już okrzepłych grup absolwentek: „Bractwo św. Łukasza”, „Ryt”, „Ład”, „Forma” i „Szkoła Warszawska”, które rok wcześniej stworzyły Związek 5 Stowarzyszeń Artystycznych. W Bloku ZAP dołączyły do nich kolejne grupy absolwentów warszawskiej uczelni – „Kolor”, „Loża Wolnomalarska”, „Czerń i Biel”, „Grupa Czwarta”, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków, „Ars Christiana” oraz artyści niezrzeszeni. Do związku zgłosiły także akces, choć nie wiemy, czy zostały przyjęte, Polski Związek Zawodowy Łódzkich Artystów Plastyków i Lubelski Związek Artystów Malarzy „Krąg”.

Władze Bloku ZAP wybierane na dorocznym walnym zgromadzeniu składały się z sześćoosobowego Zarządu (w tym prezes i dwóch wiceprezesów) i dwunastoosobowej Rady, dodatkowo powoływano także Komisję Rewizyjną i Sąd Koleżeński. Przez cały okres działania związku były one wyraźnie zdominowane przez artystów z kręgu warszawskiej uczelni. Pierwszy Zarząd tworzyli: prezes Edward Kokozko („Bractwo św. Łukasza” i „Ład”), Bolesław Cybis („Bractwo św. Łukasza”), Tadeusz Cieślowski-syn („Ryt”), Eugeniusz Arct („Szkoła Warszawska”), Edward Manteuffel („Loża Wolnomalarska” i „Ryt”) i Kazimierz Orthwein. W pierwszej Radzie zasiadali dwaj profesorowie, Tadeusz Pruszkowski i Wojciech Ja-

<sup>16</sup> Na temat procesów instytucjonalizacji patrz np.: Clark 1973; Chmielewski 1995; Kraśko 1996.

strzębowski, oraz przedstawiciele absolwentów: Michał Bylina („Szkola Warszawska”), Wiktor Podoski i Bogna Krasnodębska-Gardowska („Ryt”), Mieczysław Jurgielewicz („Ryt” i „Ład”), Lucjan Kintopf, Julian Bohdanowicz, i Marian Sigmund („Ład”) oraz Jan Zamojski („Bractwo św. Łukasza”); w Komisji Rewizyjnej znaleźli się: Edward Czerwiński, Stanisław Ostoja-Chrostowski („Ryt”), Roman Schneider („Ład”), Jadwiga Umińska. Po Kokoszcze funkcję prezesa sprawowali kolejno Sigmund i Bohdanowicz, ale skład władz nie zmieniał się zbyt – można zauważyć rotację tych samych 20–30 nazwisk. Niestety nie wiemy, czy w łonie związku dochodziło do walk o władzę, czy też raczej grono artystów chętnych do podjęcia poważnej pracy organizacyjnej było ograniczone. Działalność związku nie była zbyt ściśle sformalizowana, nie miał on żadnych etatowych pracowników administracyjnych, a lokal wynajmowano tylko na umówione dyżury lub spotkania.

Związek prowadził aktywną działalność wystawienniczą i propagandową, organizował wieczory klubowe połączone z prelekcjami. Ważną częścią działalności była organizacja wycieczek zagranicznych umożliwiających artystom poznanie zbiorów muzealnych i sztuki współczesnej poszczególnych krajów europejskich.

#### *Podstawowa charakterystyka społeczna*

Stalą liczebność związku wypada szacować na około 200 osób, choć w ciągu pięciu lat istnienia przewinęło się przezeń zapewne około 230–250 artystów<sup>17</sup> wszystkich specjalizacji: malarzy, grafików, rzeźbiarzy, scenografów i artystów zajmujących się szeroko rozumianą sztuką użytkową, a także dwóch architektów i jeden historyk sztuki (członek IPS-u). Spośród artystów wymienionych na liście członków związku z 1939 roku liczącej 223 nazwiska najstarszy urodzony był w roku 1865, a najmłodszy w 1911, ale tylko 28 osób należało do pokolenia profesorów, w tym z gro-

---

<sup>17</sup> Informacje na temat liczby członków Bloku ZAP dość są różnorodne – TOSSPO w 1938 roku podawało liczbę 158 artystów (IS PAN, ZZPAP, VI-2), ale lista członków związku z 15 lutego 1939 roku zawiera 223 nazwiska (IS PAN, Blok ZAP, 1330). Określenie liczebności wszystkich grup artystycznych, które zgłosiły akces do związku, jest niemożliwe. Nie ma pewności, czy lubelski „Krağ” i łódzki związek ostatecznie przystąpiły do Bloku, nie znamy także liczby ich członków, również w przypadku „Ars Christiana” znane są tylko nazwiska kilku najważniejszych artystów i jej orientacyjna liczebność. Blok był organizacją dobrowolną, miał niejasne granice, a stopień zaangażowania jednostek był bardzo różny. Zapewne sytuacja była dość płynna i akces nowej grupy artystycznej mógł zmienić liczbę członków związku w sposób istotny, choć po okresie początkowego entuzjazmu część artystów rezygnowała z formalnej przynależności, przestawała wpłacać składki lub płaćla nieregularnie.

na profesorów SSP: Edmund Bartłomiejczyk, Tadeusz Breyer, Wojciech Jastrzębowski, Zygmunt Kamiński i Tadeusz Pruszkowski. Do Bloku nie weszli bowiem najstarsi profesorowie warszawskiej uczelni, współtwórcy jej programu. W okresie powstawania związku ich kariery były już w pełni rozwinięte, a pozycje ustabilizowane – należy przypuszczać, że nie potrzebowali instytucjonalnego wsparcia i nie byli już zainteresowani intensywną działalnością organizacyjną i społeczną, zapewne pozostawiali to młodszemu. Wśród członków związku przeważali artyści z pokolenia studentów, przede wszystkim absolwenci warszawskiej SSP.

Według jedynej ocalałej listy członków z 15 lutego 1939 roku (IS PAN, Blok ZAP, 1330), do Bloku ZAP należało natomiast dość wiele kobiet, w całym okresie jego istnienia co najmniej 79, w tym aż 14 z pokolenia profesorów (a więc połowa członków z tego pokolenia). Artystki sporadycznie pojawiały się także we władzach; wieloletnim sekretarzem, a od 1938 roku wiceprezesem była Janina Tereszczenkowa, malarka, w Radzie zasiadała Bogna Krasnodębska-Gardowska, wybitna graficzka z „Rytu”, a w Sądzie Koleżeńskim nawet przedstawicielka starszego pokolenia – Zofia Katarzyńska-Pruszkowska, malarka, żona profesora.

Tak jak i w przypadku całej grupy społecznej artystów państwowotwórczych trudniej uzyskać potwierdzone informacje na temat narodowości i wyznania interesujących nas artystów. Na liście Bloku ZAP znajdują się nazwiska 17 osób, o których żydowskim pochodzeniu można mówić z dużą dozą pewności. Trudniej wskazać artystów pochodzenia ukraińskiego, choć na liście Bloku ZAP odnaleźć można dwóch członków grupy artystów ukraińskich „Spokij”.

Nowych członków przyjmowano do Bloku ZAP na podstawie zgłoszenia i przedstawionych prac. Jednak, jak się wydaje, taka procedura dotyczyła tylko części kandydatów. Większość artystów przystąpiła do związku niejako automatycznie, razem ze swoimi dotychczasowymi stowarzyszeniami. Należy przypuszczać, że przyjmowanie kolejnych absolwentów SSP przebiegało również w sposób niesformalizowany; profesorowie i starsi koledzy znali przecież prace studentów, a poprzez kontakty nieformalne łatwo było uzyskać pełną informację o kandydacie. Zapewne dość często nie było więc potrzeby organizowania oficjalnego przeglądu dotychczasowego dorobku kandydata. Natomiast artyści nieznanymi, z małych ośrodków byli proszeni o nadesłanie prac, a ich zgłoszenia czasem odrzucano (niestety, nie wiemy, czy „obcych” przyjmowano chętnie).

Jedną z podstawowych cech Bloku ZAP była odrębność, a nawet konkurencyjność w stosunku do ZZPAP. Ponieważ obydwie związki zaprojektowano jako ogólnopolskie związki zawodowe, ale ten drugi zorganizował się wcześniej, zdarzało się, że artysta najpierw przystępował do ZZPAP,



a potem, zazwyczaj wraz z całą grupą, do Bloku. W takiej sytuacji Blok ZAP żądał wyjaśnienia sytuacji i wystąpienia z którejś organizacji (tak samo postępował drugi związek). Zachowała się korespondencja z Michałem Roubą dotycząca jego podwójnej przynależności, którą wykryto przy okazji organizacji dwóch odrębnych Salonów ZZPAP i Bloku ZAP w IPS-ie w 1936 roku: „[...] ze względu na odrębność kierunków artystycznych tych dwóch stowarzyszeń, [...] uczestnictwo Sz. Kolegi w obydwu salonach nie jest dopuszczalne, jak również przynależność jednoczesna do obydwu stowarzyszeń” (IS PAN, Blok ZAP, 1351-II-[2]). Rouba został zawieszony na trzy miesiące, do czasu podjęcia ostatecznej decyzji. Okazało się zresztą, że artysta już wcześniej wystąpił z ZZPAP, uzasadniając swoją decyzję bliższym związkiem ideowym z Blokiem ZAP.

Udało się odnaleźć pewne informacje o 9 przypadkach wystąpienia artystów z Bloku ZAP, w większości niestety bez podania powodów. Znamy tylko trzy uzasadnienia rezygnacji – w 1936 roku mieszkający w Katowicach Czesław Kuryatto wystąpił z powodu złej informacji, bowiem większość wiadomości o wystawach i konkursach docierała do niego po terminie, a rzeźbiarze Alfons Karny i Julia Keilowa odeszli w początkach roku 1939, ponieważ ze względu na problemy z transportem i ekspozycją rzeźb związek często rezygnował z ich wystawiania (IS PAN, Blok ZAP, 1351-II-[2]).

Blok ZAP wydawał własne czasopismo, „Plastykę”, która miała być przeciwwagą dla „Głosu Plastyków” organu ZZPAP. Dość trudno określić zasięg oddziaływania pisma. Z korespondencji związku z 1937 roku wiemy tylko, że prenumerowanie „Plastyki” stało się obowiązkiem członków Bloku (IS PAN, Blok ZAP, 1351-II-[2]), że było wówczas 700 prenumeratorów (IS PAN, Blok ZAP, 1330), a w 1938 roku cały nakład wynosił 3000 egzemplarzy (IS PAN, Blok ZAP, 1351-II-[2]). Początkowo, w 1935 roku, pismo uruchomiono dzięki składkom 29 aktywistów związku, którzy weszli do kolegium członków założycieli „Plastyki”. Głównym organizatorem i redaktorem naczelnym czasopisma był Stanisław Woźnicki z WTAP. „Plastyka” nie zawsze wychodziła regularnie; mimo dotacji z MWRiOP, FKN, Pocztowej Kasy Oszczędności i Komitetu Przyjaciół Sztuki Polskiej pismo stale borykało się z trudnościami finansowymi (IS PAN, Blok ZAP, 1351-II-[2]). W nadziei na poprawę sytuacji finansowej i pozyskanie szerszego grona czytelników od stycznia 1938 roku nawiązano współpracę z „Kurierem Porannym”. Dość często zmieniano redaktorów; w 1936 roku nowym naczelnym został Mieczysław Schulz, w 1937 roku architekt Marek Leykam, a w 1938 roku Edward Kokoszko, pierwszy prezes Bloku. W tym samym roku pismo ostatecznie zawieszono (Orthwein 1956: 407–410, 427).

*Założenia ideowe*

Zaraz po utworzeniu związek ogłosił deklarację ideową *Sztuka jest funkcją życia*, w której jako główny cel określono działania na rzecz podniesienia rangi sztuki polskiej i ożywienia polskiego życia artystycznego poprzez odrodzenie rodzimej tradycji artystycznej, a także poprzez powiązanie sztuki współczesnej z potrzebami bieżącymi życia. Blok ZAP miał być otwarty dla przedstawicieli wszystkich orientacji artystycznych i wszystkich gatunków sztuki, a jego członkowie uważali się za artystów, którzy zrzeszyli się w obronie swego prawa do spokojnej twórczości: „[...] zostaliśmy zmuszeni do zablokowania się jako przeciwstawienie samozwańczym, jednostronnym usiłowaniom **zmonopolizowania wyrazu** współczesności” (Kokoszko 1934: 4).

Za uzupełnienie tej deklaracji władze związku uważały także artykuł Tadeusza Cieślewskiego-syna, wybitnego grafika, członka „Rytu”, zatytułowany *Chwalebny prowincjonalizm*, który podkreślał konieczność osiągnięcia polskiego wyrazu we wszystkich dziedzinach sztuki oraz: „wysiłek w kierunku ukulturalnienia życia społeczeństwa w zakresie spraw sztuki” (Cieślewski-syn 1934a)<sup>18</sup>. Koncepcja sztuki związanej z potrzebami współczesnego życia społeczeństwa została nieco szerzej objaśniona w katalogu pierwszej wystawy Bloku ZAP, napisanej przez profesora SSP, Tadeusza Pruszkowskiego: „Blok pragnie tworzyć plastykę, która mogłaby stanąć na wezwanie wszelkich potrzeb życia, zamówień państwa czy społeczeństwa, sztukę tematową, związaną ściśle z dziejami naszej współczesności” (Pruszkowski 1936d).

Czasopismo Bloku ZAP, „Plastyka”, zostało początkowo pomyślane jako pismo poświęcone problemom zawodowym artystów plastyków, które zamierza wspierać przenikanie się wszystkich dziedzin plastyki, propagować wiedzę fachową i wartościową sztukę polską, a także informować szczegółowo o najważniejszych wydarzeniach życia artystycznego (Plastyka 1935d). Rzeczywiście, pisano o wszystkich dziedzinach sztuki, podkreślając szczególnie znaczenie wiedzy technologicznej, wiele miejsca poświęcając kronice wydarzeń artystycznych, relacjom z konkursów na duże prace publiczne i doniesieniom o organizacji życia artystycznego w Polsce i na świecie. Jednak w wydawaniu pisma nastąpił kryzys, a kiedy później

---

<sup>18</sup> Ten artykuł, tak jak i deklaracja ideowa Bloku ZAP, został opublikowany w kilku czasopismach (Cieślewski-syn, 1934b), a w liście do Władysława Jarockiego, redaktora „Sztuk Pięknych”, twórcy związku pisali, że uważają go za uzupełnienie deklaracji: „Zaznaczamy, iż wspomniany artykuł ma charakter zasadniczy i jest poniekąd uzupełnieniem naszej Deklaracji Ideowej, wobec czego może być drukowany przez wszystkie zainteresowane sprawą wydawnictwa równocześnie” (IS PAN, Blok, 1351-II-[2]).

próbowano je powiązać z jakimś silniejszym wydawnictwem, jego program został nieco przeformułowany, o czym świadczy list do Ferdynanda Goetla z 1937 roku (IS PAN, Blok ZAP, 1330). Zaczęto podkreślać społeczną i narodową funkcję sztuki, znaczenie jej popularyzacji, pojawiło się hasło: „Sztuka wszędzie i dla wszystkich”, jako najlepiej wyrażające nowy program. Tak więc, zapewne ze względu na kłopoty finansowe, „Plastyka” musiała zadeklarować poszerzenie profilu z pisma fachowego, na popularyzatorskie. Jednak w samej zawartości numerów nie zaszły istotne zmiany.

**Grupy i stowarzyszenia artystyczne: „Ryt”, „Ład”, „Bractwo św. Łukasza”, „Szkoła Warszawska”, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków i inne**

Ten rozdział zostanie poświęcony krótkiej charakterystyce grup, stowarzyszeń związków i spółdzielni artystycznych, które przystąpiły do Bloku ZAP. Ich przegląd pozwoli wyraźniej określić zasięg grupy społecznej artystów „państwowotwórczych”, ponieważ nie wszyscy jej członkowie należeli do tego związku zawodowego, ale zdecydowana większość z nich związana była z tworzącymi go grupami artystycznymi. Lista członków Bloku ZAP jest więc węższa niż zasięg całej grupy artystów „państwowotwórczych”.

Przeгляд kolejnych grup artystycznych otworzą najstarsze stowarzyszenia absolwentów SSP, najpierw „Ryt”, „Ład” i „Forma”, później zostaną scharakteryzowane kolejne grupy artystyczne tworzone przez uczniów Pruszkowskiego, druga grupa grafików – „Czerń i Biel”, a w końcu mniej znacząca „Ars Christiana”, której trzon tworzyli zapewne artyści związani z SSP. Następnie przedstawione zostaną zrzeszenia artystyczne słabiej związane z centrum, czyli WTAP, a także PZZŁAP i „Krag” (nie wiadomo, czy te dwa ostatnie rzeczywiście przystąpiły do Bloku). Wszystkie wymienione ugrupowania artystyczne będą przedstawione w miarę posiadanych materiałów – ich pełna nazwa, rok założenia, skład osobowy, krótka charakterystyka celów, programu i uprawianej sztuki oraz inne informacje, jeśli ułatwiają określenie specyfiki działalności artystów „państwowotwórczych” (działalność popularyzatorska, współpraca z instytucjami sojusznikami, współpraca między grupami).

*Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików „Ryt”*

Stowarzyszenie zostało założone w końcu 1925 roku i zrzeszało drzeworytników skupionych wokół profesora Władysława Skoczylasa. Początkowo „Ryt” łączył grafików z pokolenia Skoczylasa i młodszych, jego uczniów z SSP. Wśród starszych należy wymienić: Edmunda Bartłomiej-

czyka, Wacława Borowskiego, Ludwika Gardowskiego, Zygmunta Kamińskiego, Stanisława Rzeckiego, Wacława Wąsowicza oraz samego Skoczylasa. Natomiast Tadeusz Cieślowski-syn, Janina Konarska, Bogna Krasnodębska-Gardowska (żona Ludwika), Wiktor Podoski i młodsi, należeli już do grupy wychowanków profesora. Z czasem grupa uczniów powiększała się o kolejnych absolwentów pracowni graficznej Szkoły, podczas gdy artyści z pokolenia Skoczylasa wycofywali się z działalności w „Rycie”. W ciągu czternastu lat istnienia do grupy należało 24 grafików, a jeszcze kilka osób często wystawiało z „Rytem”, nie należąc do niego (Bołdok 1963: 211; Jakimowicz 1997: 150, 153). Stowarzyszenie skupiało większość uczniów Skoczylasa, a ponieważ jego pracownia była najsilniejszym ośrodkiem graficznym w Polsce, to „Ryt” zdominował obraz grafiki polskiej dwudziestolecia.

Stowarzyszenie nigdy nie ogłosiło sformalizowanego programu, ale swoje zamiary graficy deklarowali we wstępach do kolejnych katalogów. Głównymi celami „Rytu” było po prostu „organizowanie wystaw graficznych o możliwie najwyższym poziomie artystycznym”, ułatwienie swoim członkom działalności artystycznej oraz propagowanie grafiki wśród szerokich warstw społeczeństwa (Cieślowski-syn 1929; Treter 1929). Oczywiście, członków łączyły podobne poglądy na najważniejsze zagadnienia artystyczne, umiłowanie warsztatu graficznego, fascynacja wczesnym drzeworytnictwem i odrzucenie inspiracji malarzkich, w większości wypadków oparte na przekonaniach Skoczylasa przyswojonych w okresie studiów. Wszyscy uprawiali przede wszystkim drzeworyt. Dość jednorodna formuła stylistyczna ich prac wynikała z przestrzegania tych samych zasad warsztatowych wynikających ze specyfiki techniki, stylizacji ludowej i wierności realizmowi, bliskiemu malarstwu „Bractwa św. Łukasza” lub „Rytmu”.

Stowarzyszenie działało bardzo sprawnie, dużo wystawiano. Udało się nawet doprowadzić do zorganizowania w Warszawie dwóch Międzynarodowych Wystaw Drzeworytów w 1933 i 1936/37 roku. Nie można także lekceważyć działalności popularyzatorskiej „Rytu” – organizowano subskrypcje drzeworytów, a poszczególni członkowie stowarzyszenia: Tadeusz Cieślowski-syn, Wiktoria Goryńska, Władysław Skoczylas, i Wiktor Podoski, chętnie zajmowali się popularyzacją sztuki i krytyką artystyczną na łamach prasy (Bołdok 1963; Jakimowicz 1997: 153). Grafiki „Rytu”, jako typowo polska sztuka, były stale wysyłane przez TOSSPO na wystawy zagraniczne, zazwyczaj zresztą zestawione z „ładowskimi” tkaninami (Chmielewska 1998a).

### *Spółdzielnia Artystów Plastyków „Ład”*

Tak jak grafika polska została zdominowana przez prace „Rytu”, tak dekoracja wnętrz okresu międzywojennego kojarzy się przede wszystkim z meblami i wnętrzami współpracującego z nim „Ładu”. Spółdzielnia po-

wstała w 1926 roku, a w jej komitecie organizacyjnym znaleźli się profesorem SSP: Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, Karol Stryjeński, Karol Tichy, i studenci: Lucjan Kintopf, Eleonora Plutyńska oraz jej mąż Antoni Plutyński, ekonomista. W pierwszym roku istnienia Spółdzielnia liczyła 30 członków, ale w ciągu dwudziestolecia należało do niej około 80 osób<sup>19</sup>. Pierwszym prezesem Rady Nadzorczej był dawny artysta z „Warsztatów Krakowskich”, później generał i minister spraw wewnętrznych, Kazimierz Młodzianowski. Po jego rezygnacji stanowisko przejął Jerzy Warchałowski (Kintopf 1936), organizator działu polskiego na wystawie w Paryżu w 1925 roku. Na Powszechnej Wystawie Krajowej zorganizowanej w 1929 roku w Poznaniu wystąpiło pierwsze pokolenie absolwentów SSP, członków „Ładu”: Maria Bielska, Halina Karpińska, Czesław Knothe, Przemysław Kocowski i Marian Sigmund<sup>20</sup>. Później do spółdzielni dołączali kolejni absolwenci zajmujący się sztuką użytkową, zazwyczaj uczniowie profesorów Czajkowskiego, Jastrzębowskiego i Tichego.

„Ład”, tak samo jak „Ryt”, nie miał osobno sformułowanego programu ani deklaracji, ale w statucie zapisano: „Celem Sp-ni jest projektowanie, wyrób i zbycie: tkanin, sprzętów z drzewa i metalu, kamienia, szkła, skóry, gliny, tektury, papieru i wszelkich przedmiotów przemysłu artystycznego oraz dostarczanie całkowitych urządzeń wnętrz z wyraźnym dążeniem do doskonałości formy, surowca i wykonania” (Huml 1974a: 591).

Chodziło więc o jak najlepsze, zarówno od strony projektowej, jak i rzemieślniczej, realizowanie różnorodnych prac z dziedziny szeroko rozumianej sztuki użytkowej. Warunkiem wysokiej jakości była współpraca artysty z rzemieślnikiem, bowiem forma projektowanych przedmiotów miała, tak jak w sztuce ludowej, wynikać z charakteru surowca i przyjętej techniki wykonania. Produkcja miała charakter unikatowy, w eksperymentalnych pracowniach projektowano i wykonywano przedmioty, które potem mogłyby być naśladowane przez przemysł krajowy.

Przez pierwsze cztery lata istnienia Spółdzielnia była ściśle związana ze Szkołą i korzystała z jej pracowni (Grabowski 1956: 9). Jednak już w 1929 roku zorganizowano pięć własnych warsztatów „Ładu”: tkacki, farbiarski, ceramiczny, meblarski i kowalstwa artystycznego. Ich uruchomienie było możliwe dzięki udziałom członków, subwencji sejmowej, dotacji MWRiOP oraz Ministerstwa Przemysłu i Handlu (Huml 1963: 76–78; 1973: 591). Z biegiem czasu podjęto także współpracę z dobrymi firmami stolarskimi oraz fabrykami wyrobów srebrnych i platerowanych.

---

<sup>19</sup> Według szacunkowych wycień Anny Frąckiewicz.

<sup>20</sup> Chociaż pierwsza wystawa „Ładu” miała miejsce już wcześniej, w 1928 roku w Katowicach.

Prace „Ładu” zdobyły popularność w sferach inteligenckich i urzędniczych, tym bardziej że spółdzielnia projektowała i wykonywała wiele reprezentacyjnych wnętrz państwowych. W dodatku od 1931 roku działał sklep „Ładu” ulokowany w Hotelu Europejskim na Krakowskim Przedmieściu 13.

### *Spółdzielnia Rzeźbiarska „Forma”*

W środowisku SSP powstała jeszcze jedna spółdzielnia, „Forma”, tym razem zrzeszająca artystów rzeźbiarzy. W 1929 roku założyli ją profesoro- we i studenci tej uczelni. W Radzie Nadzorczej i Artystycznej znaleźli się profesorowie: Tadeusz Breyer, Karol Stryjeński i Franciszek Strynkiewicz. Członkami było 24 rzeźbiarzy, przede wszystkim studentów Breyera, m.in.: Stanisław Horno-Popławski, Alfons Karny, Julia Keilowa, Antoni Kenar, Ludwika Nitschowa, Karol Tchorek, Marian Wnuk i Bazyl Wójto- wicz. Inicjatorem powstania „Formy” był profesor Karol Stryjeński, członek „Ładu” i można przypuszczać, że spółdzielnia powstała według tego samego wzoru, tyle że zamiast prac wnętrzarskich realizowano wszelkie prace rzeźbiarskie.

„Forma” miała wyraźnie utylitarny charakter, chodziło o ułatwianie kontaktów pomiędzy rzeźbiarzem a zleceniodawcą. Przyjmowano zlecenia dotyczące wszystkich dziedzin rzeźby, począwszy od nagrobka i pomnika, a skończywszy na nagrodzie sportowej. Rada uzyskiwała zamówienia, rozpiszyła konkurs wewnętrzny na wykonanie pracy lub arbitralnie wybierała wykonawcę. Nadzór profesorów i firma spółdzielni miały być gwarancją dobrego wykonania zamówienia, a poszczególni członkowie spółdzielni wygrali wiele konkursów na rzeźbę pomnikową, sportową i portretową (Baranowicz 1974c). „Forma” nie ogłosiła osobnego programu artystycznego, ale generalne założenia ideowe twórców spółdzielni wyłożył Władysław Skoczylas w katalogu jej wystawy, podkreślając konieczność stworzenia współczesnej sztuki polskiej o wysokich walorach artystycznych i użytkowych, podniesienie poziomu plastycznego nowo powstających pomników, tablic upamiętniających, nagrobków itp., tworzących ikonosferę II Rzeczypospolitej (Skoczylas 1930a).

### *„Bractwo Św. Łukasza”*

Szczególną rolę w Bloku ZAP odgrywały kolejne grupy i stowarzyszenia artystyczne powstające w kręgu najbardziej ekspansywnej i najsłynniejszej pracowni malarzkiej SSP, pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, która właściwie decydowała o charakterze malarstwa warszawskiej uczelni. Pracownia słynęła nie tylko z ogromnych ambicji malarzskich i poważnego traktowania pracy, ale także żartów, fantastycznych uroczystości i wspólnych ple-

nerów w Kazimierzu Dolnym. Dowodem na jej niezwyklej dynamikę miała być, m.in. aktywność organizacyjna absolwentów tworzących co kilka lat nową grupę artystyczną. Grupy te miały wzorem „Bractwa św. Łukasza” przebojem i z rozgłosem wkraczać w życie artystyczne kraju (Piwocki 1965: 87, 90). Oparte były na koleżeńskich więzach łączących uczniów nie tylko między sobą, ale i z uwielbianym mistrzem (zwanym powszechnie „Pruszem” lub „Grubasem”), inspiratorem ich powstania i patronem dalszej działalności.

Pierwsze ugrupowanie uczniów Pruszkowskiego, „Bractwo Św. Łukasza”, powstało w roku 1925 i skupiało studentów, którzy opuścili pracownię na przełomie lat 1927/1928. Należeli do niego: Bolesław Cybis, Jan Gotard, Eljasz Kanarek, Edward Kokoszko, Antoni Michalak, Mieczysław Schulz, Czesław Wdowiszewski, Jan Wydra, Jan Zamoyski oraz przyjęci później, w 1935 roku: Bernard Frydrysiak, Jeremi Kubicki i Stefan Płuzański (Zamoyski 1989: 95). Nie ogłoszono żadnej deklaracji programowej, a jak wspominał Włodzimierz Bartoszewicz, także uczeń Pruszkowskiego, najważniejsze było sformalizowanie grupy koleżeńkiej, która powstała w pracowni: „Chodziło o utrzymanie po wyjściu ze Szkoły więzi koleżeńkiej i tradycji pracownianej. Przez pewien czas istniał projekt stworzenia z pracowni Pruszkowskiego malarskiego cechu z mistrzem, czeladnikiem i uczniami – na sposób średniowieczny” (Bartoszewicz 1983: 212).

Już w samej nazwie Bractwo nawiązywało do tradycji średniowiecznych cechów malarskich, miało zresztą własną Kapitułę i Walne Zgromadzenie, przeprowadzało także ceremonię wyzwolin. Wielką wagę przywiązywano do średniowiecznej tradycji malarstwa cechowego, z jego poszanowaniem wiedzy technologicznej i rzetelnej jakości wykonania. Malarstwo członków Bractwa, cechowała staranność wykonania, opanowanie rysunku, technik malarskich i kompozycji. Najchętniej tworzyli duże, realistyczne kompozycje figuralne, religijne lub historyczne, podejmowali także tematykę rodzajową – niedoścignionym wzorem było tu przede wszystkim malarstwo niderlandzkie XVI i XVII wieku. Z czasem ich twórczość uległa zróżnicowaniu, jednak do dziś malarstwo uczniów Pruszkowskiego kojarzone jest przede wszystkim z wczesnym stylem Bractwa.

Bractwo prowadziło dość intensywną działalność wystawienniczą, a pierwsza wystawa zorganizowana w 1928 roku w Zachęcie była prawdziwą sensacją. Ponieważ z biegiem czasu jego członkowie wyspecjalizowali się w wykonywaniu dużych prac dekoracyjnych na zamówienia państwowe, ich kompozycje zdobyły miejsca publiczne np.: transatlantyki, Wojskowy Instytut Geograficzny czy Gimnazjum Polskie w Gdańsku. Ostatnią wielką pracą „Łukaszców” było zespołowe wykonanie kompozycji historycz-

nych do Sali Honorowej pawilonu polskiego na Międzynarodowej Wystawie w Nowym Jorku w 1939 (Baranowicz 1974a: 588).

*Stowarzyszenie Plastyków „Szkoła Warszawska”*

„Szkoła Warszawska” była drugą grupą artystyczną absolwentów pracowni Pruszkowskiego. Powstała w 1929 roku z inicjatywy i pod kierunkiem profesora, a należało do niej czternaście osób, m.in.: Eugeniusz Arct, Włodzimierz Bartoszewicz, Michał Bylina, Aleksander Rak, Teresa Roszkowska, Efraim i Menasze Seidenbeutel. Stowarzyszenie powstało na wzór Bractwa, jego celem było przede wszystkim ułatwienie debiutu artystycznego i wzajemne wsparcie członków (Luba 1996: 128–131), a w perspektywie podniesienie poziomu sztuki polskiej: „»Szkoła Warszawska« ma w swych poprzednikach – »Bractwie Świętego Łukasza« – żywy przykład celowości łączenia się w niewielkie grupy dla wspólnej pracy malarskiej. Młody artysta, wypuszczony ze szkolnych murów na szeroki świat, pozbawiony atmosfery, którą wytwarza współpraca koleżeńska pod okiem profesorów, narażony na ciężką walkę o chleb powszedni – zatracca nieraz swą artystyczną indywidualność i rzetelność w traktowaniu rzemiosła, by w końcu zejść z wybranej za młodu drogi.

Myślą przewodnią »Szkoły Warszawskiej« była chęć uniknięcia powyższych niebezpieczeństw. Chodziło o wytworzenie w łonie stowarzyszenia atmosfery wzajemnej współpracy, kontrolowanej przez silną i bezwzględną opinię koleżeńską, która by na wzór dawnych cechów pobudzała członków stowarzyszenia do coraz intensywniejszej pracy nad sobą a jednocześnie gwarantowała na zewnątrz rzetelność wykonania i poziom artystyczny, Stowarzyszenie »Szkoła Warszawska« postawiło sobie za cel pracę dla dobra polskiej sztuki i kultury” (Szkoła 1930: 3–4).

Nie sformułowano żadnych wspólnych założeń programowych, grupa była zresztą bardziej różnorodna niż Bractwo i właściwie składała się z poszczególnych indywidualności. Wspólna dla jej wszystkich członków była dobra znajomość malarskiego warsztatu, zamiłowanie do stosowania efektów fakturowych, łatwość tworzenia, a także dużo większe niż u „Łukaszowców” zainteresowanie kolorem, skłonność do ludowości i „naiwnej” stylizacji.

*„Loża Wolnomalarska”*

W 1932 roku powstała kolejna grupa artystyczna założona przez uczniów Pruszkowskiego pod patronatem profesora: „Loża Wolnomalarska” (przemianowana w 1935 roku na „Lożę Malarską”). Należało do niej szesnaście osób, a wśród nich: Antoni Kudła, Bronisław Linke, Irena Lorentowicz-Karwowska, Edward Manteuffel, Jadwiga Simon-Pietkiewiczowa, Mieczysław Szymański, Feliks Topolski, Franciszka Weinles-Themer-



son i Kazimierz Zielenkiewicz (Baranowicz 1974b). Były to bardzo różne osobowości, które łączyły przede wszystkim wspólne studia, znajomość warsztatu malarskiego, swobodna technika i zainteresowanie malarstwem tematycznym. W warstwie formalnej ich malarstwo bliższe było pracom „Szkoly Warszawskiej” niż „Łukaszowców”, głównie ze względu na zainteresowanie problemami koloru. Duża część członków grupy przejawiała zainteresowanie „użytkowym” zastosowaniem malarstwa, czyli ilustratorstwem, scenografią i tkaniną artystyczną. Grupa, tradycyjnie już, nie ogłaszała żadnej deklaracji programowej i należy przyjąć, że jej cele były takie same, jak Bractwa i „Szkoly Warszawskiej”, czyli przede wszystkim ułatwienie pracy w pierwszym okresie po ukończeniu studiów.

### *„Grupa Czwarta”*

Następna grupa artystyczna uczniów Pruszkowskiego nazywała się po prostu „Grupa Czwarta” i powstała w 1935 roku. Należał do niej profesor i dwunastka studentów: Bolesław Baake, Jan Betley, Janina Hergertowa, Jerzy Jelowicki, Helena Okołowicz, Hanna Pachniewska, Zofia Pereyko (Poreyko), Marta Podoska-Koch, Helena Sołtanowa, Aleksander Sołtan, Irena Wilczyńska i Władysław Wincze. Ze wszystkich czterech grup wychowanków Pruszkowskiego, ta była najmniej znana, działała krótko, zorganizowała niewiele wystaw, a w dodatku nie miała wyrazistego stylu, który nadawałby jej zdecydowany charakter. Wydaje się, że impet pracowni już się wyczerpał, a „Grupa Czwarta” powstała przede wszystkim ze względu na tradycję i ambicje profesora.

### *„Kolor”*

Poza czterema dużymi grupami absolwentów pracowni Pruszkowskiego do Bloku ZAP należała jeszcze mała grupka „Kolor” założona w początkach 1929 roku przez trzy malarki z tej pracowni: Elżbietę Hirszberżankę, Gizelę Hufnagelównę (później Klimaszewską-Arct) i Marię Litauer-Schneiderową. O tej grupce wiemy jedynie, że miała kilka wystaw, a jej nazwa pozwala przypuszczać, że skupiała się na zagadnieniach koloru w malarstwie.

### *Zespół Grafików „Czerń i Biel”*

Ostatnim ugrupowaniem wychowanków warszawskiej SSP, które dołączyło do Bloku ZAP, był Zespół Grafików „Czerń i Biel”, założony w 1936 roku pod patronatem profesora Leona Wyczółkowskiego i prezesurą Tadeusza Cieśliewskiego-syna, do którego należeli Janina Kłopocka, Zofia Fijałkowska, Bernard Frydrysiak, Aleksander Sołtan i Fiszal Zylberberg. Była to próba przeniesienia idei „Rytu” na młodsze pokolenie studentów grafiki

(Bołdok 1963: 223; Zachęta 1936), które kończyło studia już po śmierci Skoczylasa (w 1934 roku), pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego. Ponieważ nowy profesor był mistrzem litografii, w pracowni nastąpiła zmiana – osłabła wielka fascynacja drzeworytem. Należący do grupy graficy, uprawiali także suchą igłę i litografię, a ich prace były wyraźnie bliższe malarstwu niż ortodoksyjnie graficzne prace „Rytu”. Zespół miał tylko jedną wspólną wystawę i opublikował jedną tekę grafiki (Olszewski 1988: 67).

#### *Stowarzyszenie „Ars Christiana”*

Do Bloku ZAP przystąpiło także stowarzyszenie „Ars Christiana”, które powstało w 1936 roku, i którego prezesem był Włodzimierz Bartoszewicz ze „Szkoly Warszawskiej”. Od początku należeli do niego Stefan Dauksza i Kazimierz Pręczkowski, członkowie Bloku (Szurlejówna 1936). Dwa lata później stowarzyszenie liczyło już dwudziestu kilku członków, przede wszystkim, jak można przypuszczać, absolwentów warszawskiej uczelni zajmujących się malarstwem tematycznym i sztuką użytkową, a zainteresowanych pracą na zamówienie Kościoła. Prezes deklarował: „Celem stowarzyszenia ma być praca nad podniesieniem poziomu sztuki kościelnej i znalezieniem, odpowiadającego dzisiejszym wymaganiom artystycznym, polskiego jej wyrazu” (Plastyka 1936c). Chodziło o prowadzoną w porozumieniu z władzami kościelnymi walkę z tandetą artystyczną, „podniesienie kultury plastycznej narodu” i zachęcenie artystów do pracy nad sztuką kościelną (Stokowski 1938).

#### *Stowarzyszenie Artystów Ukraińskich „Spokij”*

Na zakończenie przeglądu grup artystycznych związanych z warszawską SSP wypada jeszcze wspomnieć Stowarzyszenie Artystów Ukraińskich „Spokij”, które nie należało zapewne do Bloku ZAP, ale pozostawało z nim w przyjacielskich stosunkach. I o tym stowarzyszeniu niewiele wiadomo. „Spokij” tworzyli ukraińscy malarze, w większości studenci i absolwenci Szkoły, z których dwóch, Piotr Chołodnyj i Piotr Megik, było również członkami Bloku. „Spokij” przysyłał zawsze życzenia świąteczne związkowi (IS PAN, Blok ZAP, 13351–I, II), a jego wystawa została życzliwie oceniona w „Plastyce”, jako istotna próba „właściwego zrozumienia treści i formy życia ukraińskiego” (Ciechomski 1938b). Wydaje się, że Blok ZAP popierał ich wysiłki, widząc w nich realizację podobnych aspiracji na gruncie ukraińskim.

#### *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków*

Poza ugrupowaniami bezpośrednio związanymi z warszawską uczelnią w 1934 roku do Bloku ZAP zgłosiło akces także Wileńskie Towarzystwo

Artystów Plastyków (WTAP) (IS PAN, Blok ZAP, 1351-II-[2])<sup>21</sup>. Towarzystwo było już wówczas organizacją okrzeplą – miało czternastoletnie doświadczenie w działaniu. Założyli je artyści wileńscy, w większości absolwenci akademii petersburskiej m.in.: Waclaw Czechowicz, Stefan Dauksza, Jerzy Hoppen, Bolesław Jamontt, Tymon Niesiołowski, Michał Roubu, Ludomir Sleńdziński prezes Towarzystwa, oraz architekt i krytyk sztuki Stanisław Woźnicki. Kilka lat przed wstąpieniem do Bloku ZAP towarzystwo przeżyło rozłam; w 1931 roku najbardziej zachowawczy artyści dokonali secesji, tworząc Wileńskie Towarzystwo Niezależnych Artystów Malarzy.

Program WTAP miał na celu ogólną poprawę poziomu sztuk plastycznych w Polsce, a więc budzenie zainteresowań estetycznych w społeczeństwie, podnoszenie poziomu rzemiosła, organizację ruchu wystawienniczego i wspieranie talentów, bez względu na reprezentowany kierunek artystyczny. Takie poglądy propagował własny periodyk Towarzystwa, „Południe”: „Podkreślać i podnosić więc będziemy każdy rzetelny wysiłek twórczy, skądkolwiek by on pochodził, podamy dłoń wszystkim szczerym artystom bez względu na obóz i zawołanie, dopomożemy im w mozolnym trudzie uświadamiania własnej indywidualności twórczej” (Huml 1974b: 572).

Popierano przede wszystkim nurt klasycyzującego monumentalizmu, który uprawiali sami członkowie grupy, ale dobrze pisano także o artystach kubizujących i o formistach. Krytykowano natomiast przebrzmiałe style przeszłości, czyli secesję, impresjonizm, naturalizm i, oczywiście, malarzy z pod znaku „Zachęty”. Trzon WTAP stanowiła grupa malarzy skupiona wokół Sleńdzińskiego, bliska „Bractwu św. Łukasza” ze względu na kult warsztatu i zainteresowanie malarstwem tematycznym, mimo że w tym kręgu zamiast wzorów niderlandzkich preferowano wzory klasyczne, a szczególnie włoskie *Quattrocento*. Natomiast „Południe” ilustrowane było często oryginalnymi drzeworytami Władysława Skoczylasa i Waclawa Wąsowicza, członków „Rytu”, mimo że artyści wileńscy sami raczej nie inspirowali się sztuką ludową.

Towarzystwo miało początkowo ambicję organizowania ogólnokrajowej działalności artystycznej, a w 1921 roku doprowadzono nawet do powstania Międzyzwiązkowej Komisji Kulturalno-Artystycznej, która repre-

---

<sup>21</sup> Nie wszyscy członkowie WTAP należeli do Bloku ZAP, wiemy, że Niesiołowski należał do ZZPAP. Sam Sleńdziński musiał zapewne zrezygnować z oficjalnej przynależności do Bloku ZAP, brakuje go bowiem na liście członków z 1939 roku, choć w 1934 należał do Komitetu założycielskiego „Plastyki”. Na tej liście widnieją jednak nazwiska Daukszy, Hoppena, Roubu, Woźnickiego.

zentowała 46 artystycznych zrzeszeń i związków zawodowych. Co roku organizowano wystawy WTAP w Wilnie i w Warszawie, udało się także uruchomić w Wilnie średnie szkolnictwo artystyczne, a w 1931 roku Muzeum Sztuki Współczesnej. Natomiast po przystąpieniu do Bloku ZAP nastąpiło wyraźne załamanie działalności WTAP, zrezygnowano nawet z organizowania wystaw (Huml 1974b; Poklewski 1994: 256–258, 274). „Południe” wychodziło w latach 1921–1925, przy czym w 1924 redakcja została przeniesiona do Warszawy. Redaktorem naczelnym czasopisma był Stanisław Woźnicki, przysły naczelnny „Plastyki”<sup>22</sup>.

#### *Polski Związek Zawodowy Łódzkich Artystów Plastyków*

W 1934 roku do Bloku ZAP zgłosił też akces Polski Związek Zawodowy Łódzkich Artystów Plastyków (PZZŁAP) (IS PAN, Blok ZAP, 1351–II–[2]) konkurujący z łódzkim oddziałem ZZPAP. Należeli do niego artyści zachowawczy niezakwalifikowani do tego ostatniego, którym przewodzili Szczepan Andrzejewski i Władysław Dobrowolski (Karnicka 1993: 79; Zagrodzki 1975: 24). Ostatecznie nie wiadomo, czy PZZŁAP zostało przyjęte do Bloku ZAP – na liście z 1939 roku nie można odnaleźć nazwisk jego przywódców, a pełnej listy członków nie znamy.

#### *Związek Artystów Malarzy „Krąg”*

Blok ZAP miał także sympatyków w Lublinie – w 1936 roku swój akces zgłosił „Krąg”. Należało do niego około dwudziestu artystów lubelskich, m.in.: Zygmunt Bartkiewicz, Janina Miłosiowa i Zenon Kononowicz, który skończył studia w warszawskiej SSP, gdzie przeniósł się z Krakowa za swoim profesorem, Felicjanem Kowarskim. „Krąg” był związkiem, który powstał pierwotnie w Krakowie, jako stowarzyszenie ogólnopolskie. Dopiero kiedy krakowska działalność zamarła, artyści lubelscy zarejestrowali związek w Lublinie, dalej jako organizację ogólnopolską, która miała się zajmować działalnością samopomocową artystów, dbać o interesy materialne swoich członków, prowadzić działalność wystawienniczą i popularyzatorską (IS PAN, Blok ZAP, 1351–II–[2]; Mroczek 1986: 8). Podobnie jak w przypadku PZZŁAP brakuje potwierdzenia, czy lubelski związek ostatecznie przystąpił do Bloku ZAP, a na liście członków z 1939 roku nie ma nazwisk artystów „Kręgu”.

---

<sup>22</sup> Warto dodać, że w komitecie redakcyjnym pisma, obok Sleńdzińskiego i Woźnickiego zasiadał także Władysław Tatarkiewicz.

## Artyści „państwowotwórczy” a instytucje państwowe

Ambicje kształtowania oblicza współczesnej sztuki polskiej integrującej całe społeczeństwo powodowały, że artyści „państwowotwórczy” byli żywo zainteresowani współpracą z mecenasem państwowym i wszystkimi instytucjami tworzonymi przez niepodległe państwo. Poszukiwali różnorodnych sposobów, aby udowodnić swoją przydatność do celów państwowych, przekonać instytucje i ludzi decydujących o polityce kulturalnej państwa o propagandowych możliwościach sztuki i swojej niezwyklej przydatności, a także ułatwić, zacieśnić i zinstytucjonalizować kontakty z przedstawicielami władzy. W przekonaniu o słuszności takich dążeń utwierdzały ich jeszcze ogólnoeuropejskie tendencje do silnego powiązania państwa i sztuki. Zapewne ułatwienie kontaktów z władzą było także jednym z ważnych celów działalności Bloku ZAP, który jako sformalizowany związek zawodowy reprezentujący polskich artystów plastyków mógł prowadzić negocjacje z instytucjami państwa. Wszystkie te zabiegi utrudniał zresztą brak zainteresowania władz sztuką i stałe kłopoty finansowe już utworzonych państwowych instytucji kulturalnych.

Dlatego w tym rozdziale, jako uzupełnienie charakterystyki artystów „państwowotwórczych” i ich instytucji, zostaną wskazane najważniejsze metody, jakimi starano się osiągnąć stałą współpracę z państwem i zwiększyć jego wydatki na plastykę. Były to, przede wszystkim, manifestowanie gotowości do wykonywania różnego rodzaju prac dekoracyjno-propagandowych na potrzeby władz państwowych oraz postawy obywatelskiej i zaangażowania w sprawy państwa, zabiegi o stworzenie systemu finansowania sztuki, a w końcu starania o jak najlepsze, formalne i nieformalne, kontakty z ludźmi władzy. Te działania nie były jednak przejawem wyrachowania, lecz wynikały z wiary we własne, niepodległe państwo i chęci udziału w jego budowie (co zostanie dokładniej scharakteryzowane w następnej części pracy poświęconej ideologii). Artyści „państwowotwórczy” nigdy nie reprezentowali postawy roszczeniowej w czystej postaci i jeśli dopominali się o lepsze finansowanie sztuki i zlecenia rządowe, to zawsze wysuwali szereg argumentów udowadniających propagandową i społeczną przydatność takich prac.

### *Gotowość do podejmowania prac dekoracyjno-propagandowych*

Spółdzielnie „Ład” i „Forma” były z założenia nastawione na realizację różnorodnych zamówień, w tym bardzo chętnie zamówień instytucji państwowych czy publicznych. „Ład” projektował wiele wnętrz rządowych – do najsłynniejszych należą wnętrza polskich ambasad i przebudowanego pałacu Brühlowskiego, siedziby MSZ. „Forma” deklarowała chęć wykony-

wania prac rzeźbiarskich każdego rodzaju, a w tym: pomników, tablic upamiętniających i nagród sportowych.

Również malarze i graficy nie wstydzi się pracy na zamówienie. Wręcz przeciwnie, Stanisław Woźnicki lansował w „Plastyce” taką postawę jako wiążącą artystę z życiem i zapewniającą mu poczucie przydatności (Woźnicki 1938). Dobra znajomość zagadnień warsztatowych i stylistyka zmodernizowanego realizmu predestynowały zresztą artystów „państwowotwórczych” do prac propagandowych. Członkowie „Bractwa św. Łukasza” wspólnie wykonali wielkie kompozycje historyczne do Pawilonu Polskiego na międzynarodową wystawę w Nowym Jorku w 1939 roku. Bardzo sprawni klasycyści, Ludomir Sleńdziński, otrzymywał szczególnie wiele zamówień rządowych, np. malował portrety reprezentacyjne dla Senatu, a jego obraz batalistyczny *Na straży* dekorował gabinet Piłsudskiego w Belwedrze (AAN, MWRiOP, 6153). Jeśli to tylko było możliwe, artyści „państwowotwórczy” brali udział w konkursach na zamówienia publiczne.

Deklarowali także gotowość do wykonywania różnorodnych prac plastycznych odpowiednich do dekoracji przestrzeni publicznej w zamian za pomoc i opiekę. Kiedy w 1939 roku Blok ZAP zwracał się do prezydenta Stefana Starzyńskiego z prośbą o uwzględnienie budowy pracowni artystycznych, argumentowano, iż plastycy „mogliby stanąć do współpracy we wszelkich poczynaniach artystycznych i propagandowych Miasta” (IS PAN, Blok ZAP, 1351-II-[2]). Stanisław Woźnicki namawiał w „Plastyce” do malowania widoków stolicy i innych miast Polski, które, zgodnie z koncepcją prezydenta Starzyńskiego, byłyby najstosowniejszą dekoracją urzędów miejskich (Woźnicki 1935c).

Z nastawieniem na prace propagandowe łączyło się wyjątkowe **zainteresowanie artystów „państwowotwórczych” monumentalnymi technikami malarstwa ściennego**, które doskonale nadawały się do dekoracji gmachów publicznych i w dodatku przeżywały właśnie swój renesans zarówno w Europie, jak i w Ameryce. Podjęcie takich monumentalnych prac malarzkich prowadziło do samych korzyści – dawało artystom nie tylko pracę i zarobek, ale także satysfakcję i poczucie przydatności społecznej. Dekoracjami ściennymi interesowali się także kapiści, jednak artyści „państwowotwórczy” mieli nad nimi przewagę dzięki lepszemu przygotowaniu warsztatowemu, praktyce w opracowywaniu realistycznych kompozycji wielofiguralnych i gotowości do malowania wszelkich zamówionych tematów.

Wskazywali przy tej okazji rozmaite korzyści, jakie państwo i społeczeństwo mogłyby odnieść dzięki podjęciu monumentalnych prac dekoracyjnych. Tadeusz Pruszkowski z przejęciem tłumaczył na łamach „Gazety Polskiej”, że ściana malowana jest tańsza niż okładana kamieniem i długo nie wymaga remontu (Pruszkowski 1936b). W wywiadzie dla „Gońca War-

szawskiego”, z tego samego roku, proponował także zorganizowanie „robót publicznych dla sztuki”, w ramach których komisja przydzielałaby artystów do poszczególnych inwestycji (ASP, WP. II). W ciągu lat trzydziestych wykonywano coraz więcej takich prac. Sleńdziński dekorował np. salę PKO w Wilnie, salę posiedzeń Sejmu i wnętrza MSZ. W technice fresku zaczęli się także specjalizować Bolesław Cybis i Jan Zamoyski z „Bractwa św. Łukasza”, którzy w 1938 roku wykonali malowidła historyczne w Wojskowym Instytucie Geograficznym w Warszawie, a przy współpracy Stefana Płużańskiego i Mieczysława Jurgielewiczca pokryli dekoracjami salę widowiskową gimnazjum polskiego im. Józefa Piłsudskiego w Gdańsku. Edward Manteuffel wykonał oprawę zegara słonecznego na Zamku Królewskim.

Szczególną okazją do manifestacji pełnej gotowości do podejmowania prac na potrzeby rządowe była **akcja dekorowania gmachów warszawskich na uroczystości pogrzebowe Marszałka**. Prace wykonali studenci SSP, około 30 osób, pod kierownictwem Wojciecha Jastrzębowskiego. W ciągu dwóch dni, pracując także w nocy, udekorowano kaplicę żałobną w Belwederze, wnętrza i elewacje katedry, elewacje budynków Aeroklubu Rzeczypospolitej i MSW. Przygotowano także oprawę uroczystości na Polu Mokotowskim stawiając i dekorując trybuny, słupy, flagi. Jak donosiła „Dekada”, profesorowie i część studentów SSP, przy współpracy Jana Szczepkowskiego (który zdygotał także maskę pośmiertną), wykonali dekoracje pociągu żałobnego, natomiast inna grupa studentów przygotowała trasę konduktu z katedry na Mokotów oraz przeprowadziła kontrolę dekoracji wystaw sklepowych (ASP, WP. I). Taka akcja wymagała całkowitej mobilizacji, poświęcenia talentu i wielu godzin gorączkowej pracy na wykonanie ulotnych dekoracji, ale pozwalała udowodnić wyjątkową sprawność artystów oraz ich przydatność dla władz państwowych. Była manifestacją patriotyzmu, przywiązania artystów do Marszałka, możliwością współdziałania w wydarzeniu powszechnie odbieranym jako niezwykle ważne dla losów państwa i narodu. W przypadku artystów pokolenia profesorów związanych z Legionami i obozem piłsudczyków, takich jak Jastrzębowski i Szczepkowski, był to też zapewne dość oczywisty odruch serca.

#### *Zaangażowanie w sprawy państwa*

Blok ZAP starał się zawsze manifestować postawę obywatelską i zaangażowanie w sprawy państwa – należał oczywiście do BBWR, a później do OZN, organizował zbiórki na FON. W 1939 roku, po słynnym przemówieniu Józefa Becka wysłano do niego telegram: „Blok Zawodowych Artystów Plastyków łączy się z całą Polską w holdzie dla Pana Ministra za obronę honoru i mocarstwowego stanowiska Polski” (IS PAN, Blok

ZAP, 1351-II-[2]). Specjalnie czczono pamięć Józefa Piłsudskiego. Przebywający w Krakowie w trakcie uroczystości żałobnych Michał Bylina raportował w liście do związku, że zgodnie z instrukcjami wpisał Blok do księgi delegacji na pogrzeb Marszałka (IS PAN, Blok ZAP, 1351-I, II). Pierwszy numer „Plastyki”, który wyszedł w czerwcu 1935 roku (a więc miesiąc po jego śmierci) zamieścił na wyklejce przed pierwszą stroną reprezentacyjny portret Marszałka *en pied*, a na następnej stronie cytaty z jego wypowiedzi na temat znaczenia sztuki i kultury dla rozwoju narodu.

Elementem strategii artystów „państwowotwórczych” było także manifestowanie gotowości do podjęcia współpracy z wszystkimi agendami rządowymi odpowiedzialnymi za sprawy sztuki i kultury, zazwyczaj powiązane z próbą zmonopolizowania oblicza sztuki polskiej. Blok ZAP zgłosił się do FKN, przedstawiając się jako „najliczniejsza organizacja plastyków na terenie Polski” (co chyba nigdy nie było prawdą), która chętnie podejmie się opiniowania sztuki dla potrzeb Funduszu (IS PAN, Blok ZAP, 1351-II-[2]). Deklaracja ideowa Bloku została wysłana do Wydziału Sztuki MWRiOP, a w towarzyszącym jej piśmie sprecyzowano ofertę związku: „Pragniemy tu jeszcze podkreślić, iż Blok Zawodowych Artystów Plastyków zamierza przyjąć możliwie czynny udział w pracach podejmowanych przez państwo na odcinku budowy polskiej kultury narodowej.

W związku z powyższym deklarujemy gotowość jaknajofiarniejszej współpracy we wszystkich tych wypadkach gdzie Ministerstwo zechce brać pod rozwagę głos zorganizowanych sfer artystycznych” (IS PAN, Blok ZAP, 1351-II-[2]).

### Zabiegi o system finansowania sztuki

Trudno w tym miejscu przedstawić wszystkie pomysły, jakie przewijały się w wypowiedziach artystów „państwowotwórczych”, warto natomiast skupić się na najdłuższej, najbardziej rozbudowanej i bardzo ciekawej akcji mającej zapewnić artystom stałe zlecenia państwowe, nazywanej dla uproszczenia „**procent na sztukę**”. Została ona zapoczątkowana prawdopodobnie przez artystów „państwowotwórczych” w początkach lat trzydziestych. Chodziło o obowiązek przeznaczania na dekorację artystyczną nowo wznoszonych gmachów rządowych i publicznych jednego procenta z ich kosztorysów budowy. Przy ożywieniu budowlanym i planach budowy reprezentacyjnych gmachów urzędów zapewniłoby to stałą pracę wielu malarzom, rzeźbiarzom i artystom projektującym rzeźby, freski i przedmioty użytkowe. W 1933 roku sprawą zwiększenia ilości zamówień państwowych, szczególnie na dekoracje monumentalne do nowo budowanych gmachów, zainteresowała się Rada IPS-u (IS PAN, IPS), a podczas ogół-



nopolskiego zjazdu plastyków w Krakowie o „procentcie na sztukę” mówił Władysław Skoczylas (1933b: 9). W 1936 roku do akcji włączył się Blok ZAP (IS PAN, Blok ZAP, 1351–I, II) i tak jak IPS (IS PAN, IPS) próbował zdobyć informacje o podobnych przepisach wprowadzonych już we Włoszech (warto przypomnieć, że podobny system funkcjonował w USA). Jastrzębowski, od 1935 roku senator, wymienił sprawę „procentu na sztukę” pośród najważniejszych problemów plastyki w swoim przemówieniu wygłoszonym w Senacie w 1938 roku: „Społeczeństwo artystów plastyków oczekuje, już od lat kilku, projektu ustawy, która by zobowiązywała do wstawiania w kosztorysy przy budowie nowych gmachów użyteczności publicznej, pewnego procentu na rzeźby, malarstwo, które tworzą nierozrwalną całość z budowlą i świadczyłyby mogły w przyszłości o wyrazie naszej epoki, a do codziennego naszego życia wniosły by więcej radości i piękna” (Plastyka 1938a: 136).

Jak oświadczył na zebraniu Komitetu Głównego IPS-u, był to w jego przekonaniu najważniejszy postulat artystów, o którym należało stale przypominać (IS PAN, IPS). „Plastyka” włączyła się także do kampanii o procent na sztukę, podkreślając wartość propagandową prac dekoracyjnych na potrzeby wojska: „Przez zaoszczędzenie drobnego wysiłku finansowego, który sięga zaledwie najdrobniejszego ułamka kosztów technicznych – pozostaje niewyzyskany nie tylko ogromny skarb kulturalny o znaczeniu ogólnopństwowym, ale i potężny środek psychologicznego oddziaływania specjalnie dla wojska cenny” (Notwerth 1938: 45–46).

W tym samym w 1938 roku artyści odnieśli pierwszy sukces, Ministerstwo Spraw Wojskowych przyznało pół procenta z kosztorysów gmachów wojskowych na ich dekorację (IS PAN, Blok ZAP, 1330). Protokół Walnego Zebrania Bloku ZAP stwierdza, że sukces ten zawdzięczano przede wszystkim Związkowi Zawodowemu Artystów Rzeźbiarzy (IS PAN, Blok ZAP, 1351–I, II), chociaż na przychylne stanowisko Ministerstwa wpłynęły zapewne wszystkie wcześniejsze starania, a także bardzo dobra współpraca z Janem Zamoyskim i Bolesławem Cybisem przy okazji realizacji fresków w Wojskowym Instytucie Geograficznym (Zamoyski 1989: 112). Perspektywa trwałej współpracy z wojskiem ożywiła zresztą działalność międzyzwiązkową – artyści chcieli się porozumieć i stworzyć wspólne listy plastyków o odpowiednich kwalifikacjach, aby jak najlepiej wykorzystać tę szansę. Sprawa stałej współpracy z mecenatem państwowym była niezwykle ważna dla wszystkich związków. W październiku 1938 roku Blok ZAP zaprosił przedstawicieli ZZPAP na specjalne zebranie poświęcone zorganizowaniu współpracy artystów z wojskiem, a 5 listopada Centralny Komitet Porozumiewawczy Międzyzwiązkowy wystosował do Departamentu Budownictwa ministerstwa specjalne podziękowanie (IS PAN, Blok ZAP, 1351–II–[2]).

*Kontakty z ludźmi władzy*

Starania o przychylność i współpracę z instytucjami państwowymi wiązały się oczywiście z zabiegami o dobre kontakty z przedstawicielami sfer rządowych. Artyści „państwowotwórczy” pokolenia profesorów wykorzystywali przy tym więzy koleżeńskie z dawnymi artystami-legionistami, obecnie dygnitarzami z obozu piłsudczyków. Szczególnie przydatne do takich działań były wszystkie święta i rocznice państwowe. Kiedy w 1931 roku profesorowie SSP zdołali uruchomić IPS, pierwszy Salon Wiosenny połączono z obchodami imienin Piłsudskiego i nazwano Salonem jego imienia. W 1933 roku zorganizowano dla odmiany Wystawę Plastyków Legionistów, co było wyraźnym odwołaniem do wspólnej przeszłości i związków artystów z obozem rządzącym.

Część dostojników rzeczywiście utrzymywała nieformalne kontakty z artystami. Z protokołów zebrań Komitetu Głównego wiemy, że starania o nowy budynek dla IPS-u wspierali Bolesław Wieniawa-Długoszowski, Adam Koc i Roman [?] Górecki (IS PAN, IPS). Na szopki SSP przychodziła co roku „cała kulturalna Warszawa” z Julianem Tuwimem, Antonim Słonimskim i Wieniawą na czele (Sopoćko 1989: 19–20). W 1934 roku, podczas przygotowań do zabawy karnawałowej „Śledź u artystów” w IPS-ie Komitet Pań organizowała Jadwiga Beckowa (IS PAN, IPS). W rok później, w celu sformalizowania związków ze sferami rządowymi do Rady IPS-u powołano Kordiana Zamorskiego, związanego wówczas z Głównym Inspektoratem Sił Zbrojnych i mianowanego jeszcze w tym samym roku szefem policji. Kiedy w 1933 roku powstał Komitet Przyjaciół Sztuki Polskiej założony przez sfery okolorządowe, znalazła się w nim spora grupa artystów „państwowotwórczych”, zdecydowanie większa niż zwolenników ZZPAP<sup>23</sup>. Komitet Przyjaciół Sztuki Polskiej nie tylko zaprenumerował dla swoich potrzeb „Plastykę”, ale także zebrał w swoim gronie listę prywatnych prenumeratorów (IS PAN, Blok ZAP, 1351-II-[2]).

Specjalnym zainteresowaniem artystów cieszył się, rzecz jasna, Edward Rydz-Śmigły, malarz, absolwent krakowskiej ASP, który po śmierci Piłsudskiego sięgał po coraz wyższe godności w kraju. Często starano się o jego patronat nad poszczególnymi wydarzeniami artystycznymi i organizacjami

<sup>23</sup> Do władz Komitetu należeli: Maria Jędrzejewiczowa, Karol Bertoni, Bronisław Gembarzewski, Jan Kleczyński, Wanda Norwid-Neugebauerowa, Kazimierz Pieracki, Tadeusz Pruszkowski, Edward Rydz-Śmigły, Jadwiga Raczkiewiczowa, Jerzy Sienkiewicz i Kazimierz Sosnkowski. W jego władzach zasiadał też Michał Boruciński. Ciałem doradczym miała być konferencja delegatów organizacji artystycznych, gdzie na 10 przedstawicieli było 4 członków Bloku ZAP (Eugeniusz Arct, Tadeusz Cieślewski-syn, Lucjan Kintopf i Wojciech Jastrzębowski), artyści „zachętowscy” i tylko 2 przedstawiciel ZZPAP.

– był na przykład protektorem zorganizowanej za sprawą „Rytu” II Międzynarodowej Wystawy Drzeworytów. Natomiast, w 1938 i 1939 roku marszałek Rydz-Śmigły został zaproszony na wystawę końcową SSP, którą zwiedzał przez 2 godziny oprowadzany przez rektora Jastrzębowskię, a „Bratnia Pomoc” wręczyła mu dyplom Honorowego Członka i tekę prac graficznych (ASP, WP. II). Blok ZAP także o nim pamiętał – wysyłano mu depesze z hołdem imiennym (IS PAN, Blok ZAP, 1351-II-[2]).

Podobne strategie pozyskiwania kół rządowych stosowały prawdopodobnie także inne grupy artystów, choć na nieco mniejszą skalę i z gorszym, jak się wydaje, skutkiem. Wiemy bowiem, że ZZPAP również należał do OZN i starał się o opiekę gen. Zamorskiego, ale jego kontakty z obozem piłsudczyków były słabsze, a postulat autoteliczności sztuki uniemożliwiał dostosowanie jej do potrzeb propagandowych państwa. Kapiści zdobyli co prawda zamówienie na wykonanie plafonów na zamku na Wawelu, ale trudno wymienić inne zamówienia państwowe o ściśle propagandowo-reprezentacyjnym charakterze, uprawiany przez nich rodzaj sztuki nie bardzo się do tego nadawał.

## Podsumowanie

Dopiero tak szczegółowa charakterystyka społeczna artystów „państwowotwórczych”, ich grup, stowarzyszeń i spółdzielni artystycznych, oraz ich związku zawodowego pozwala podjąć próbę podsumowania, w którym spróbuję określić zasięg grupy społecznej i etapy jej rozwoju, scharakteryzować jej spoiwość i strukturę wewnętrzną oraz charakter zmian społecznych, jakie w niej następowały. Rozważania końcowe powinny także umożliwić zarysowanie „mapy” grupy społecznej artystów „państwowotwórczych”, która pozwoli ulokować poszczególnych członków i ugrupowania artystyczne wobec centrum oraz określić ich wzajemne relacje i stopień bliskości. Ta „mapa” będzie przydatna w następnej części pracy, w trakcie rozważań na temat ideologii artystów „państwowotwórczych”, pozwoli bowiem określić stopień związania poszczególnych autorów z centrum grupy społecznej, a więc i stopień reprezentatywności ich wypowiedzi.

Jak widzieliśmy, grupa artystów „państwowotwórczych” skupiała zawodowych artystów plastyków i działała w okresie międzywojennym. Większość jej członków była związana z Warszawą, przede wszystkim z tamtejszą SSP, którą zreformowali artyści „państwowotwórczy” i którą opuszczali kolejne roczniki plastyków wychowanych według ich programu. Dlatego też interesująca nas grupa społeczna była **grupą międzypokoleniową**, w której odróżnić można przedstawicieli dwóch pokoleń, profesorów i studentów. Artyści z pokolenia profesorów stworzyli warszawską uczelnię

i byli jednymi z najważniejszych organizatorów życia artystycznego w stolicy, a po zamachu majowym ich sytuację poprawiły jeszcze dobre kontakty z obozem rządowym. Natomiast plastycy z pokolenia studentów zapewniaли rozrost i trwanie grupy społecznej – to głównie oni byli członkami ciągle powstających kolejnych grup artystycznych, dzięki którym możliwe było stworzenie własnego związku, Bloku ZAP. Z tego powodu centrum grupy społecznej artystów „państwotwórczych” należy lokować w Warszawie, wokół SSP oraz związanej z nią, personalnie i programowo, MSZZiM. Sojusznikami artystów „państwotwórczych” w życiu artystycznym kraju były instytucje zakładane przez profesorów SSP i artystów z ich kręgów towarzysko-artystycznych, TOSSPO i IPS, oraz związani z tymi kręgami recenzenci. Natomiast ich najważniejszymi antagonistami byli kapiści i artyści awangardy skupieni w ZPPAP.

Dla charakteru grupy społecznej i stworzonego przez nią związku zawodowego, Bloku ZAP, najważniejsze były organizacje – grupy, spółdzielnie i stowarzyszenia artystyczne, skupiające absolwentów warszawskiej uczelni, oparte na przyjaźniach i poczuciu solidarności ukształtowanych jeszcze w okresie studiów: „Ryt”, „Ład”, „Forma”, „Bractwo św. Łukasza”, „Szkoła Warszawska”, „Loża Wolnomalarska”, „Grupa Czwarta”, „Kolor”, „Czerń i Biel”. Przystępowały do Bloku ZAP niejako automatycznie, a ich przedstawiciele zarządzali związkiem, formułowali jego program i decydowali o linii programowej „Plastyki”. Ze względu na rozgłos, aktywną działalność, długie trwanie, a także sukcesy artystyczne, najważniejsze spośród nich były „Ryt”, „Ład” i „Bractwo św. Łukasza”, organizacje, które stały się właściwie symbolami osiągnięć warszawskiej uczelni.

Grupy i stowarzyszenia absolwentkie przejawiały aktywność we wszystkich dziedzinach sztuki: malarstwie, grafice, rzeźbie i sztuce użytkowej. Dwie spółdzielnie, czyli „Ład” i „Forma”, były z racji swoich specjalizacji szczególnie nastawione na działalność usługową, pracę na zamówienie i wykonywanie zadań mających służyć podniesieniu estetyki otoczenia codziennego. Jednak i malarze chętnie podejmowali prace na określony temat lub o charakterze dekoracyjnym, czego najlepszym przykładem może być cykl obrazów do pawilonu polskiego na wystawie nowojorskiej, wykonany wspólnie przez „Bractwo św. Łukasza”. To właśnie postawa wobec odbiorcy, chęć tworzenia użytecznej i przystępnej sztuki osadzonej w tradycji nadawała, na przekór różnorodności formalnej, wspólny charakter wysiłkom poszczególnych grup należących do Bloku ZAP. Dostrzegając to już ówczesna krytyka, wiążąc wyraźnie malarstwo uczniów Pruszkowskiego z ideologią Bloku ZAP: „Stara się ono odpowiedzieć potrzebom normalnego odbiorcy zarówno treścią, która dla szerszego ogółu stanowi zawsze nieodzowny pierwiastek dzieła sztuki, jak i formą, zrozumiałą, nie-

przerafinowaną nadmiernie – nie oderwaną od tradycji. To stanowisko ideologiczne, ten program, zbliża owych malarzy raczej do dzisiejszych poczynań w dziedzinie grafiki, rzeźby, sztuki wnętrza, niż do orientacji ogólnej dzisiejszego malarstwa o wyższych aspiracjach. Tym się tłumaczy, że wychowawcy pracowni Pruszkowskiego woleli połączyć się z »Blokem« niż ze zrzeszeniami czysto malarskimi” (Husarski 1936).

Oprócz artystów warszawskich, Blok ZAP znalazł oparcie w Wilnie, w towarzystwie, które samo miało ambicję działania na poziomie ogólnokrajowym. WTAP było organizacją dużo starszą, ale podobnie jak związek, głosiło dość ogólne ideały podnoszenia poziomu kultury plastycznej w Polsce. Można zgadywać, że przystąpienie do Bloku ZAP było dla niego próbą przedłużenia własnej, wygasającej już powoli, działalności, konsekwencją głoszonego otwarcia na wszystkie rzetelne inicjatywy artystyczne i kolejną próbą realizacji ogólnopolskich ambicji. Trudno stwierdzić, czy Blok ZAP działał w Lublinie i Łodzi.

Sam Blok ZAP stanowił miał organizację nadrzędną, podporządkowującą poszczególne grupy artystyczne ogólnym zasadom ideowym i ułatwiającą osiągnięcie znaczącej pozycji w życiu artystycznym kraju, przede wszystkim poprzez organizację wystaw. Jednak, mimo że wszystkie wymienione wyżej organizacje przystąpiły do Bloku ZAP, trudno było nad nimi zapanować czy wprowadzić dyscyplinę – nie wszyscy ich członkowie przystępowali do Bloku ZAP. Na przykład część artystów z WTAP znalazła się w ZZPAP, a Słędziński w pewnym momencie wystąpił z Bloku. Niestety, zachowała się tylko część dokumentacji związku, która nie pozwala na rekonstrukcję sporów wewnętrznych i napięć pomiędzy poszczególnymi grupami artystycznymi.

Co więcej, wśród artystów „państwotwórczych” i członków Bloku ZAP, jak w każdej grupie społecznej o charakterze ideologicznym ujętej częściowo w ramy organizacji, **stopień zaangażowania i uczestnictwa poszczególnych artystów był zróżnicowany**. Można wśród nich wskazać ideologów i działaczy głęboko zaangażowanych w propagowanie ideologii „państwotwórczej” oraz polemiki z antagonistami, a także artystów związanych z grupą niejako automatycznie i bezrefleksyjnie – ze względu na studia w SSP, związek z grupami artystycznymi należącymi do Bloku i/lub związki przyjacielskie z jego członkami. O ile bowiem przynależność do małej grupy artystycznej lub stowarzyszenia wiązała się z osobistą decyzją wynikającą z akceptacji sztuki uprawianej przez innych członków grupy i, najczęściej, przyjaźni z okresu studiów, to decyzję o przystąpieniu do związku zawodowego podejmowali zapewne już tylko przywódcy takiej grupy. Można także przypuszczać, że pewna część artystów wiązała swoją przynależność do Bloku ZAP z nadziejami na większe możliwości kariery i dostęp do zamówień rządowych wynikające z patronatu wpływowych pro-

fesorów i większej skuteczności działania sformalizowanej instytucji. Niemniej jednak, bez względu na powody przystąpienia, poszczególni członkowie związku poczuli się do pewnej solidarności z innymi artystami z Bloku, świadomie w nim uczestniczyli, płacili składki, wspólnie wystawiali, a także uznawali te same cele, normy i światopogląd artystyczny, co najwyraźniej rysowało się w zetknięciu z antagonistami spod znaku ZZPAP.

### *Więź międzypokoleniowa*

Do wywodzących się z warszawskiej uczelni grup, spółdzielni i stowarzyszeń artystycznych, a także do Bloku ZAP należeli zarówno artyści „państwotwórczy” z pokolenia profesorów, jak i z pokolenia studentów. Oznaczało to, że wszystkie grupy artystyczne wywodzące się z warszawskiej SSP były między sobą ściśle powiązane personalnie, miały wspólnych patronów z grona profesorów i członków wywodzących się z tych samych roczników studenckich. Każde z tych pokoleń stanowiło grupę społeczną, podgrupę całej grupy artystów „państwotwórczych”.

**Profesorów** łączyło wspólne zadanie stworzenia SSP i jej programu, działalność w różnych instytucjach państwowych, wspólna realizacja prac reprezentacyjnych na potrzeby państwa, a wielu znało się jeszcze z okresu studiów w Krakowie lub w Paryżu. To oni stanowili w latach dwudziestych centrum grupy artystów „państwotwórczych”, choć już w następnej dekadzie część z nich wycofała się z aktywnej działalności, pozostawiając pole swoim wychowankom, najaktywniejszym członkom grup absolwenckich, a zarazem twórcom i działaczom Bloku ZAP. **Artyści z pokolenia studentów** byli silnie związani z „państwotwórczą” ideologią artystyczną, decydowali o programie i podejmowanych przez związek działaniach. Wywodzili się w większości z tych samych grup przyjacielskich i kręgów towarzyskich studentów warszawskiej uczelni, chodzili na te same zajęcia w tych samych pracowniach i wspólnie wyjeżdżali na plenery. Akceptowali jednolity program szkoły i uznawali te same autorytety-profesorów. Niektórzy z nich należeli nawet do dwóch, trzech różnych grup artystycznych działających na polu różnych dyscyplin artystycznych.

Między obydwojma pokoleniami istniały silne **więzi międzypokoleniowe**, czemu szczególnie sprzyjała specyfika nauczania artystycznego oraz barwne życie towarzyskie szkoły: szopki, bale, plenery. Profesorowie byli związani ze swymi wychowankami, chętnie z nimi współpracowali, a sukcesy studentów wydawały się potwierdzeniem wartości nowatorskiego na gruncie polskim programu Szkoły. Chętnie też wciągali swoich uczniów do wspólnej realizacji większych prac, ułatwiali debiuty artystyczne ich kolejnych ugrupowań i wspólnie z nimi wystawiali. Prestiż profesorów, ich wysokie pozycje zajmowane w hierarchii artystycznej i związek z różnymi instytucjami życia arty-

stycznego zachęcały studentów do kontynuowania ideologii „państwowotwórczej”, a wielu z nich było wręcz zafascynowanych osobowościami i twórczością swoich profesorów (przede wszystkim Pruszkowskim).

*Więź społeczna i struktura wewnętrzna*

Wszystkie grupy, spółdzielnie i stowarzyszenia artystyczne należące do Bloku ZAP były grupami celowymi typu zrzeszeniowego z dobrowolnym członkostwem, ale dość słabo sformalizowanymi i opartymi na bezpośrednich stosunkach osobistych, czemu sprzyjała ich niewielka liczebność oraz ścisłe połączenie życia towarzyskiego i artystycznego charakterystyczne dla życia zawodowego artystów plastyków (Wallis 1964: 157–176). **Centrum grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” stanowiły małe, słabo sformalizowane grupy artystyczne oraz spółdzielnie i stowarzyszenia absolwentów SSP.**

Dokładniejszą analizę ich charakteru warto zacząć od najmniejszych, choć dość dynamicznych i licznych, grup artystycznych tworzonych przez kilka roczników studentów jednej pracowni. Były to grupy uczniów Pruszkowskiego: „Bractwo św. Łukasza”, „Szkoła Warszawska”, „Loża Wolnomalarska”, „Grupa Czwarta” i „Kolor”, a także grupa grafików z pracowni Wyczółkowskiego „Czerń i Biel”. Ich liczebność nie przekraczała 20 osób, wywodzących się na ogół ze związanych ze sobą studenckich grup koleżeńskich. Ze względu na wspólne cele studentów, którzy, kończąc Szkołę, próbowali sobie zapewnić jak najkorzystniejszy debiut i możliwości kariery artystycznej, grupy koleżeńskie były formalizowane i przekształcane w grupy celowe. Pozostawały pod wpływem charyzmatycznej osobowości profesora, który należał do każdej z grup i z nią wystawiał, choć bezpośrednio nie wpływał już raczej na jej konkretne poczynania. Członkostwo w tych grupach było dobrowolne, sformalizowane i ekskluzywne, przyjmowano tylko absolwentów jednej pracowni kończących studia w tym samym okresie (około 2–3 lat) i często organizowano specjalne ceremonie wstąpienia do grupy. Miały też prostą strukturę władzy – spośród grupki aktywistów wybierano prezesa, ale stosunki między członkami pozostawały demokratyczne i opierały się dalej na więzach koleżeńskich. Były to wszystko zrzeszenia publiczne nieformalne, a więc takie, które posiadają trwale uregulowane na płaszczyźnie obyczajowej, a nie prawnej, stosunki z otoczeniem społecznym. Posługiwanie się nazwą „stowarzyszenie” czy „bractwo” miało raczej charakter dekoracyjny, choć te nazwy odzwierciedlały zapewne sposób, w jaki członkowie myśleli o swojej grupie<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Charakteryzując poszczególne zrzeszenia artystów „państwowotwórczych”, korzystam z typologii zrzeszeń zaproponowanej przez Kazimierza Z. Sowę (1988: 67–75).

Nieco inny charakter miały spółdzielnie i stowarzyszenia łączące artystów z wielu roczników, a nawet z obu pokoleń, profesorów i studentów, takie jak: „Ład”, „Forma”, „Ryt” i „Ars Christiana”. Były one większe i zrzeszały przedstawicieli dwóch pokoleń, między którymi wytwarzały się zapewne słabsze więzi niż między członkami studenckiej grupy koleżeńskiej. W ich strukturze można wyróżnić różne podgrupy – grupy koleżeńskie studentów jednej pracowni ze zbliżonych roczników, profesorów SSP i ich uczniów, a wreszcie twórców należących do kręgów artystyczno-towarzyskich profesorów. Spółdzielnie „Ład” i „Forma” były na pewno sformalizowane i miały jasno sformułowane statuty, ponieważ wymagała tego rozwinęta na dużą skalę działalność usługowa. Obydwie liczyły początkowo nieco ponad dwudziestu członków, ale o ile „Forma” dość szybko podupadła, to „Ład” rozwijał się dobrze, realizował wiele zleceń, przynosił dochody i stale przyjmował nowych członków. Zapewne w podobny sposób wyglądała struktura stowarzyszenia „Ars Christiana”, które także skupiało artystów z różnych pokoleń i nastawiało się na działalność usługową dla potrzeb kościoła.

**W pobliżu centrum** grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” sytuowali się profesorowie SSP oraz ci członkowie grup i stowarzyszeń absolwenckich tworzących Blok ZAP, którzy, co prawda, nie należeli do tego ostatniego, ale też nigdy nie znaleźli w orbicie ZZPAP. Z członkami Bloku łączyły ich przecież silne więzy koleżeńskie i ideowe, a nie można też wykluczyć, że niektórzy z nich mogli przez krótki okres należeć do związku<sup>25</sup>. Podobnie sytuowali się zapewne członkowie Bloku ZAP uczący w MSSZiM, nawet jeśli nie byli związani z warszawską SSP i ze scharakteryzowanymi wyżej zrzeszeniami. SSP, MSSZiM i absolwenckie grupy artystyczne były bowiem blisko związane z Blokiem ZAP, zarówno pod względem personalnym, jak i ideowym.

**Na peryferiach** grupy społecznej sytuowali się artyści „państwowotwórczy” z WTAP. Samo Towarzystwo było dużym zrzeszeniem publicznym sformalizowanym, do którego należało kilkudziesięciu artystów z obu pokoleń należących do jednego kręgu towarzyskiego, powiązanych wspólną działalnością wystawienniczą i ogólnymi założeniami programowymi. Ponieważ poglądy artystyczne członków WTAP były dość różnorodne, jeszcze przed przystąpieniem do Bloku ZAP przeżywało ono rozłamy, a ostatecznie część jego członków przystąpiła do ZZPAP. Jednak założyciele Towarzystwa, ze Śleńdzińskim na czele, należeli do tych samych kręgów to-

<sup>25</sup> Jedyna kompletna lista członków Bloku ZAP, jaką dysponujemy, pochodzi z 1939 roku, nie znamy więc pełnego składu związku z poprzednich lat. Wiadomo jednak, że kilkoro twórców oficjalnie wystąpiło ze związku, zapewne byli i tacy, którzy po prostu przestali płacić składki.



warzysko-artystycznych co profesorowie SSP i akceptowali program Bloku ZAP, choć zapewne nie identyfikowali się z nim tak silnie jak artyści centrum. Do członków grupy słabiej związanych z centrum zaliczyć wypada także artystów z pokolenia profesorów, którzy należeli do Bloku ZAP, ale nie byli osobiście związani ani z SSP, ani z MSZZiM. Ich przystąpienie do związku było zapewne przede wszystkim aktem lojalności wobec kolegów, profesorów SSP – twórców związku, i ich ideologii, a także manifestacją odrębności wobec ZZPAP<sup>26</sup>.

Oprócz wymienionych już kategorii członków grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” pozostają jeszcze przedstawiciele pokolenia profesorów, którzy, choć należeli do kręgów artystyczno-towarzyskich profesorów SSP, współpracowali z członkami Bloku ZAP z tego pokolenia, tworzyli podobną sztukę i nierzadko podzielali te same poglądy, to jednak nie należeli do żadnego z dwóch antagonistycznych związków zawodowych. Byli to przede wszystkim zwolennicy charakteru narodowego sztuki – członkowie „Rytmu” lub twórcy zajmujący się sztuką dekoracyjną, współautorzy oficjalnych wystąpień polskich na forum międzynarodowym. Wypada ich uznać za zwolenników „państwowotwórczej” koncepcji sztuki, a więc członków ideologicznych interesującej nas grupy społecznej, słabo związanych z centrum i niekoniecznie tych związków świadomych – być może ich więź z grupą społeczną uświadamiały tylko wspólne wystawy organizowane przez TOSSPO i ataki recenzentów z kręgu ZZPAP.

### *Grupa społeczna i jej instytucje*

Grupa społeczna artystów „państwowotwórczych” nie tylko rozrastała się, ale także dążyła do instytucjonalizacji, stąd tworzenie kolejnych zrzeszeń absolwenckich, a w końcu własnego związku zawodowego, Bloku ZAP. Warto w tym miejscu przypomnieć uwagi Pawła Rybickiego (1979: 519–524), który tworzenie instytucji określił jako próbę zapewnienia grupie międzypokoleniowej ciągłości i skuteczności, a mnożenie instytucji przez grupę uznał za oznakę utraty wiary w możliwość realizacji określonych zadań przez spontaniczne siły.

Interesująca nas grupa społeczna powstała w oparciu o państwową instytucję nauczania artystycznego, **Szkołę Sztuk Pięknych**. To przy reorganizacji tej uczelni i opracowywaniu jej nowego programu wytworzyła się grupa społeczna profesorów, którzy wykształcili następne pokolenie artystów „państwowotwórczych”. Jednak państwowa uczelnia musiała pozo-

---

<sup>26</sup> W tej kategorii członków Bloku ZAP znaleźć można np. Zofię Trzecińską-Kamińską i Zofię Katarzyńską-Pruszkowską, żony profesorów SSP.

stać otwarta również dla profesorów (np. Kowarski) czy studentów, którzy nie zamierzali identyfikować się z tą grupą społeczną i jej ideologią. Nie mogła też objąć swoim działaniem wszystkich artystów „państwotwórczych”, poza nią pozostawali absolwenci, a także wielu artystów z pokolenia profesorów.

Dlatego, aby utrzymać dotychczasowe więzy, absolwenci i profesorowie zaczęli tworzyć niezależne od Szkoły grupy, spółdzielnie i stowarzyszenia artystyczne. Wśród tych zrzeszeń większość stanowiły jednak małe grupy artystyczne zakładane przez konkretnych artystów, ściśle zależne od ich charyzmy. Były to zrzeszenia ekskluzywne w sensie społecznym, ponieważ grono ich potencjalnych członków było ograniczone do niewielkiego kręgu artystów kończących w tym samym okresie tę samą pracownię, nie przewidywano także wymiany członków zrzeszenia. Jedynie dwie spółdzielnie, „Forma” i „Ład”, zostały zaprojektowane jako instytucje, miały bowiem nie tylko określony cel i funkcje, materialne i niematerialne środki ich realizacji, ale również ustalone role społeczne wykonujących czynności, które miały trwać dłużej niż ich członkowie. Do spółdzielni stale mogli przystępować kolejni artyści-spółdzielcy wywodzący się z kolejnych roczników absolwentów warszawskiej uczelni, dopuszczano także całkowitą wymianę członków, jak to było w przypadku istniejącego kilka dziesięcioleci „Ładu”.

Dopiero **związek zawodowy** stworzył możliwość instytucjonalizacji całej grupy społecznej artystów „państwotwórczych”, a tym samym jej wyraźne wyodrębnienie, konsolidację oraz formalizację więzi zarówno pomiędzy jej członkami, jak i stworzonymi przez nich zrzeszeniami. Własny związek podnosił także status grupy społecznej i zapewniał ciągłość trwania – wymiana kolejnych grup artystycznych czy pokoleń artystów nie zagrażała istnieniu grupy. Blok ZAP był też, w pewnym sensie, instytucją zabezpieczającą młodsze pokolenie grupy, kolejne roczniki absolwentów mogły od razu po opuszczeniu Szkoły przejść pod jego opiekę. W ten sposób nie zagrażało im odejście od wpojonych w warszawskiej uczelni ideałów i osłabienie więzi z dotychczasowymi autorytetami i kolegami. Warto przypomnieć, że od początku swego istnienia związek skupiał przede wszystkim, artystów z pokolenia studentów, to oni, wraz z dwoma profesorami, sprawowali władzę.

Do takiej formy instytucjonalizacji przyczynili się kapisci, tworząc ogólnopolską instytucję, ZZPAP. Artyści „państwotwórczy” musieli to odebrać jako próbę zdominowania i zdeformowania obrazu sztuki polskiej, a nowy związek stał się dla nich negatywną grupą odniesienia. Działania kapistów wzmocniły ich poczucie identyfikacji z własną grupą społeczną, zrodziły potrzebę zmanifestowania jedności i spójności dotychczas powstałych zrzeszeń oraz chęć stworzenia przeciwwagi ZZPAP w postaci jednej instytucji o zasięgu ogólnopolskim.

Jako związek zawodowy, Blok ZAP dążył do włączenia wszystkich przedstawicieli kategorii zawodowej artystów plastyków, służył ochronie i zabezpieczeniu interesów swoich członków. Jego twórcy deklarowali otwarcie na różne postawy artystyczne, co stwarzało szansę przeważenia antagonistów z ZZPAP liczebnością i udowodnienia, że większość polskich artystów nie zgadza się z postawami kapistów. Aby ten cel osiągnąć, podjęto przede wszystkim akcję koncentracji dotychczas istniejących zrzeszeń, do których należeli artyści „państwowotwórczy”, prowadzono także nabór indywidualnych członków wśród artystów dotychczas słabo związanych z grupą i jej ideologią. Mimo rozrostu i formalizacji, Blok ZAP nigdy nie stał się typowym dużym zrzeszeniem. Udało się, co prawda, doprowadzić do zjednoczenia artystów uznających podobną ideologię artystyczną, ale już nie do formalizacji zasad działania, rozbudowy aparatu administracyjnego czy centralizacji władzy (co dość trudno osiągnąć w organizacjach tworzonych przez artystów).

W Bloku ZAP występowały elementy feudalnego i demokratycznego systemu władzy, bowiem w demokratycznie wybieranych władzach wymieniali się przede wszystkim artyści z pokolenia studentów należący do centrum grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” – to ich interesom najlepiej służył związek. Więź pomiędzy artystami należącymi do Bloku ZAP oparta była głównie na kontaktach bezpośrednich i osobistych, stopień depersonalizacji i obiektywizacji czynności był dość niski, a aparat administracyjny działał niezbyt sprawnie (jak można wnioskować z korespondencji związku). Dlatego twórcy związani z centrum grupy społecznej, działający na stałe w Warszawie i należący do zrzeszeń absolwentów SSP, powiązani ze sobą różnorodnymi więzami formalnymi i nieformalnymi, pozostawali w środku spraw Bloku. Można się domyślać, że to ich problemy wpływały na działania kolegów tworzących władze związku, to oni konsultowali projekty nowych inicjatyw, a informacje o życiu Bloku ZAP rozprzeszczerzały się wśród nich drogami nieformalnymi. Natomiast członkowie związku słabo związani z centrum grupy, pozbawieni stałych, bezpośrednich, osobistych kontaktów z władzami, a skazani na niedoskonały system działania instytucji, mogli się czuć członkami drugiej kategorii. Dlatego dla wielu plastyków najważniejsza pozostawała jednak więź z małymi zrzeszeniami, podgrupami analizowanej grupy społecznej. Stąd brały się także kłopoty historyków sztuki, którzy wyraźnie dostrzegali małe grupy, spółdzielnie i stowarzyszenia artystyczne, ale nie zawsze zdawali sobie sprawę z więzi istniejących pomiędzy tymi zrzeszeniami.

Na zakończenie warto podjąć próbę określenia grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” w najbardziej ogólnych kategoriach: wspólnoty i zrzeszenia. Była to grupa hybrydowa, w której występowały zarówno

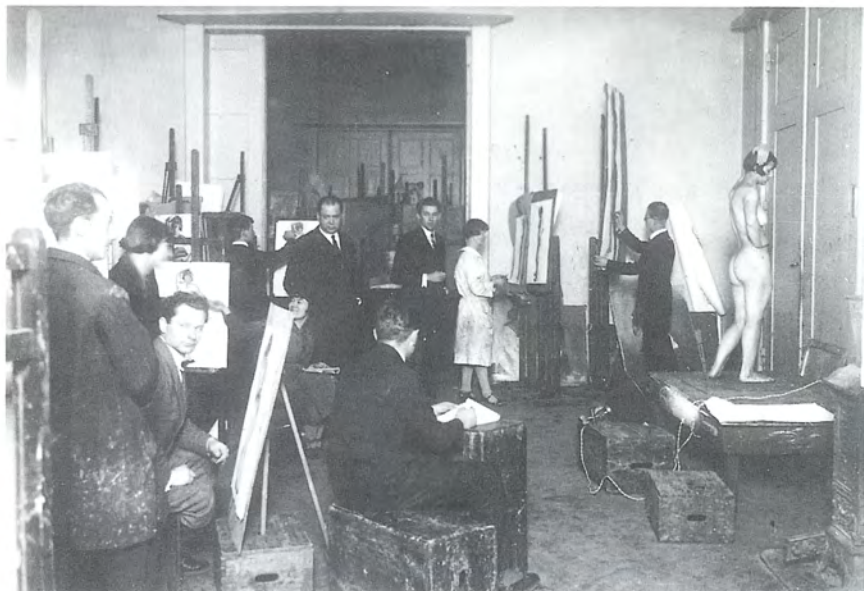
składniki o charakterze wspólnotowym, jak i zrzeszeniowym. Małe grupy artystyczne artystów z pokolenia studentów, które powstawały w oparciu o nieformalne grupy koleżeńskie, miały bez wątpienia silne elementy wspólnotowe, choć ostatecznie sformalizowały się jako zrzeszenia. Spółdzielnie i większe stowarzyszenia były silniej sformalizowane i miały wyraźniejszy charakter zrzeszeniowy, choć i w ich strukturze ważną rolę odgrywały nieformalne grupy koleżeńskie. Silna tendencja do rozrostu i instytucjonalizacji całej grupy społecznej sprzyjała stopniowej przewadze elementów o charakterze zrzeszeniowym, jednak do końca najważniejsze pozostały niezapśredniczone więzi pomiędzy członkami grupy.



Przed wystawą „Szkoły Warszawskiej” w „Zachęcie”, 1930. W pierwszym rzędzie od lewej siedzą: Michał Bylina i Aleksander Rak, dalej stoją: Waclaw Palessa, Tadeusz Pruszkowski, Włodzimierz Bartoszewicz, Henryk Jaworski i Waclaw Ujejski. Nad nimi od lewej stoją: Antoni Łyżwański, Leokadia Bielska, Eugeniusz Arct, Teresa Roszkowska, Menasze i Efraim Seidenbeutel, Jadwiga Przedzka. Fot. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie.



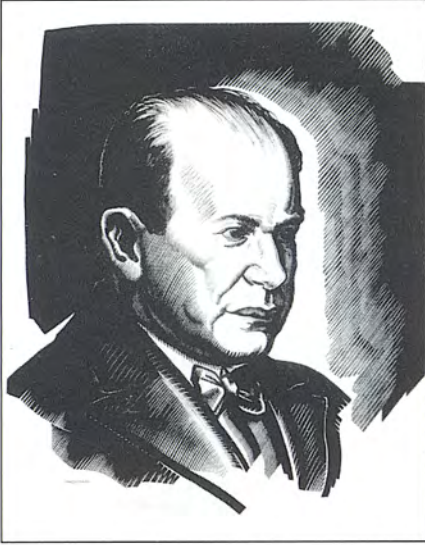
Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, 1936, otrzęsiny w pracowni połączone z imieninami Tadeusza Pruszkowskiego (po środku). W górnym rzędzie w cylindrze Franciszek Parecki, niżej po lewej Adam Siemaszko (z profilu) i Eryk Lipiński, przy profesorze Włodzimierz Bartoszewicz, pod nim Jan Zamoycki, niżej Eliasz Kanarek, pod nim Hanna Pachniewska-Betleyowa i Irena Wilczyńska. Fot. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie.



Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, przed 1935 rokiem, zajęcia „Akt wieczorny” z profesorem Władysławem Skoczylasem. Fot. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie.



Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, przed 1933 rokiem, grupa profesorów i absolwentów Studium dla Nauczycieli Rysunku. Od lewej stoją profesoria: Karol Tichy, Tadeusz Pruszkowski, Karol Stryjeński, x, Wojciech Jastrzębowski, Józef Czajkowski. Fot. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie.



Stanisław Ostoja-Chrostowski, *Portret Władysława Skoczylasa*, 1936, drzeworyt. Fot. G. Policewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie.



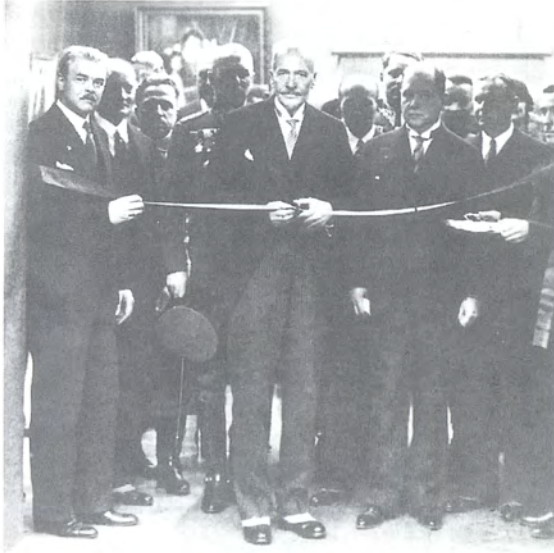
Tadeusz Pruszkowski, *Autoportret z fajką*, 1915, olej na desce. Fot. H. Romanowski, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Alfons Karny, *Głowa Stanisława Ostoja-Chrostowskiego*, przed rokiem 1948. Fot. J. Mierzecka, Instytut Sztuki PAN.



Wojciech Jastrzębowski, *Bolesław Wieniawa-Długoszowski*, 1916, węgiel, papier. Fot. Instytut Sztuki PAN.



Otwarcie pawilonu IPS w Warszawie, 1931. Na pierwszym planie, przy wstędze od lewej: Władysław Skoczylas, prezydent RP Ignacy Mościcki i Wojciech Jastrzębowski. Fot. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie.



Otwarcie Salonu Zimowego IPS, 1931-1934, w pierwszym rządzie od lewej: poseł jugosłowiański Lazarowicz, Władysław Skoczylas, Tadeusz Pruszkowski, minister WRiOP Janusz Jędrzejewicz, radcy MWRiOP, Władysław Zawistowski i Władysław Woydyno, Władysław Jastrzębowski, x. Fot. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie.



## Struktura ideologii artystów „państwowotwórczych”: wzorce i wartości ideologiczne

Ideologia artystyczna, sformułowana przez autorytety – profesorów Szkoły Sztuk Pięknych (SSP), i przyjęta przez plastyków z pokolenia studentów, była ośrodkiem skupienia grupy społecznej artystów „państwowotwórczych”, zapewniała podobieństwo postaw jej członków i wspólny system wartości, ważniejsze dla spójności grupy niż przywiązanie do pewnej stylistyki formalnej. Na znaczenie różnic ideologicznych pomiędzy dwoma najważniejszymi, antagonistycznymi związkami zawodowymi plastyków – Blokiem Zawodowych Artystów Plastyków (Blok ZAP) i Związkiem Zawodowym Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP), przy ich jednoczesnej tolerancji dla różnorodności formalnej sztuki, zwracała uwagę już ówczesna krytyka: „Jako przeciwstawne sobie fronty występują tu z jednej strony Warszawski Związek Zawodowy Artystów Plastyków, reprezentujący w pewnym stopniu ideologię większości naszych Związków [ZZPAP – *A. Ch.*]; z drugiej zaś strony Blok, grupujący także pokaźną liczbę artystów. O jakiegokolwiek jednolitości formalnej, reprezentowanej przez artystów jednego lub drugiego obozu nie może być oczywiście mowy – można natomiast mówić o pewnych skłonnościach czy aspiracjach, kształtującej się powoli ideologii” (Masłowski, Garlińska-Walicka 1935: 183).

Swoją rekonstrukcję i analizę tej ideologii uporządkowałam wokół dwóch najważniejszych zagadnień kształtujących poglądy i postawy badanych plastyków: wzorca społecznego artysty (członka grupy) i wzorca dzieła sztuki. Trudności sprawia określenie **nośności i zasięgu rekonstruowanych wzorców**, można jednak przyjąć, że były one podzielane przez artystów związanych z centrum grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” z obu pokoleń. Poglądy profesorów – autorytetów grupy, które odnajdujemy w ich artykułach (niektóre z nich to przedruki przemówień i wykładów inauguracyjnych), były przekazywane w procesie kształcenia, a zachowane wspomnienia artystów z pokolenia studentów deklarują pełną akceptację tych poglądów. W wypowiedziach badanych twórców trudno natrafić na przekonania niezgodne z rekonstruowanymi wzorcami. Oba wzorce musiały być też akceptowane przez plastyków z Bloku ZAP, słabiej

identyfikujących się z interesującą nas grupą społeczną – artyści, którym ta ideologia nie odpowiadała wiązali się z innymi grupami artystycznymi i przystępowali do ZZPAP. Nie zachowały się zresztą żadne przekazy o podziałach wewnątrzgrupowych, choć zapewne artyści słabiej związani z centrum mogli reprezentować bardziej indywidualne warianty ideologii.

Ponieważ stopień internalizacji ideologii był różny i zazwyczaj wiązał się z poziomem zaangażowania w uczestnictwo w grupie społecznej, przy jej rekonstrukcji posługiwać się będą przede wszystkim wypowiedziami **arty-  
stów najsilniej związanych z centrum grupy**<sup>1</sup>. Szczególne znaczenie będą miały także deklaracje programowe tych dwóch najważniejszych instytucji, z którymi byli związani artyści „państwowotwórczy”, Bloku ZAP i SSP. Mogą one także stanowić, jak uważam, dobre wprowadzenie do poruszanych w tej części pracy zagadnień (ich fragmenty będą przywoływane i szczegółowo analizowane w kolejnych rozdziałach). Pozwalają bowiem poznać charakter większości wypowiedzi artystów „państwowotwórczych”, wskazać najważniejsze elementy ich ideologii i sposób ich wzajemnego powiązania.

Tworząc nowy związek zawodowy, Blok ZAP, artyści „państwowotwórczy” ogłosili deklarację ideową zatytułowaną *Sztuka jest funkcją życia*, w której tak określili genezę i cele instytucji: „Jesteśmy organizacyjnym wykładnikiem szerokiego odłamu społeczności artystycznej, który chce skrytalizować, mimo rozlicznie stawianych mu przeszkód, najistotniejsze ce-

---

<sup>1</sup> W większości są to materiały oparte na wypowiedziach pojedynczych artystów. Jak już wspomniano we wstępie, interesujący nas artyści dość niechętnie podejmowali rozważania teoretyczne i programowe, co powoduje, że ideologię trzeba rekonstruować na podstawie krótkich artykułów polemicznych, wzmianek i dygresji poruszających zazwyczaj w sposób niezbyt systematyczny i precyzyjny wiele różnych problemów naraz. Większe zespoły artykułów pozwalające na w miarę pełną rekonstrukcję poglądów pozostawili po sobie jedynie Tadeusz Pruszkowski i Władysław Skoczylas, profesorowie SSP, którzy podjęli się regularnego komentowania polskiego życia plastycznego na łamach „Gazety Polskiej”. Spośród przedstawicieli młodszego pokolenia najwięcej artykułów o charakterze programowym pisali Tadeusz Cieślewski-syn i Edward Kokoszko. Wiele wypowiedzi pozwalających na pełniejsze zrozumienie znaczenia kategorii narodowości w sztuce według artystów „państwowotwórczych” (głównie z pokolenia profesorów) sprowokowała ich dyskusja z kapistami, która toczyła się na łamach „Wiadomości Literackich” w 1933 roku. Interesujące są także, wymienione już wcześniej, wspomnienia Włodzimierza Bartoszewicza i Jana Zamoyskiego, które zawierają, spisane po latach, streszczenia i interpretacje nauk profesorów przekazywanych w procesie kształcenia w SSP oraz oddają stosunek poszczególnych grup i kręgów uczniów do swoich nauczycieli. Jako uzupełnienie wymienionych źródeł przedstawione zostały także krytyczne wypowiedzi przedstawicieli konkurencyjnych środowisk artystycznych, kapistów i awangardy, dotyczące przede wszystkim postulatu narodowego charakteru dzieła sztuki.

chy polskiej twórczości artystycznej, opartej na głębokiej wierze we własne siły.

Organizacja nasza wchodzi w życie w chwili, gdy zataczający coraz szersze kręgi ferment jałowych sporów i niezdrowych metod walki artystycznej, zatrzuwa atmosferę pracy twórczej, zrywa łączność między artystą a społeczeństwem, a tem samem niszczy najrzetelniejsze wartości, na których musi się oprzeć dalszy rozwój sztuk plastycznych w Polsce.

Będziemy walczyli o swobodę ruchu i czynu artystycznego w Polsce, by zwiększyć skalę i zasięg ujawniania rodzimych wartości plastycznych i umożliwić narastanie własnej tradycji artystycznej.

Sztuka jest emanacją i funkcją życia: z założenia powyższego wyciągniemy jaknajdalej idące wnioski.

Będziemy ciągle kontrolowali i aktualizowali nasze stanowiska, by stosunek do życia uczynić możliwie intensywnym i bezpośrednim; by różnicowanie i rozrost problemów w poszczególnych specjalnościach plastycznych wykształcały się w bezustannym kontakcie z potrzebami chwili bieżącej.

Nie dopuścimy, by plastyka polska miała choć na chwilę załamać się w niedowiarstwie i powątpiewaniu we własne siły, nie zrezygnujemy z walki o godne i należne sztuce miejsce w szeregu najważniejszych elementów budowy kultury narodowej.

Wobec ogromu postawionych sobie zadań praca nasza obliczona jest na długie lata. Jeśli zbudujemy sobie solidne podstawy dla rozwoju sztuk plastycznych w Polsce w myśl rzuconych tu haseł, to cel nasz – w pierwszej fazie działalności – zostanie osiągnięty” (Blok ZAP 1934)<sup>2</sup>.

Założyciele i członkowie Bloku ZAP określali się jako reprezentanci szerokiej rzeszy artystów i obrońcy prawa do rzetelnej, swobodnej pracy na rzecz rozwoju sztuki polskiej, na przekór szkodliwym działaniom antagonistów z ZZPAP. Uważali, że plastyka musi odzyskać ważną pozycję w kulturze i życiu społecznym kraju, ale może to osiągnąć tylko wtedy, jeśli będzie zakorzeniona w polskiej tradycji i dostosowana do potrzeb bieżących społeczeństwa. Natomiast sposób powiązania sztuki z życiem społeczeństwa został określony precyzyjniej dopiero we wstępie do katalogu pierwszej wystawy Bloku ZAP, pióra Tadeusza Pruszkowskiego (1936b): „Blok pragnie tworzyć plastykę, która mogłaby stanąć na wezwanie wszelkich potrzeb życia, zamówień państwa czy społeczeństwa, sztukę tematową, związaną ściśle z dziejami naszej współczesności”.

Do przytoczonej powyżej krótkiej deklaracji związku dołączono, jako jej oficjalne uzupełnienie, artykuł Tadeusza Cieślewskiego-syna, wybitne-

<sup>2</sup> Deklarację ideową Bloku ZAP opublikowano także w „Życiu Sztuki” (Blok ZAP 1935):

go grafika, członka „Rytu”, zatytułowany *Chwalebny prowincjonalizm* (1934a), w którym autor podkreślał konieczność stworzenia współczesnej i wszechstronnej polskiej kultury plastycznej: „Powstanie stowarzyszenia »Blok Zawodowych Artystów Plastyków« jest skryształizowaniem się w formie organizacyjnym pewnej potrzeby, nurtującej umysły szeregu artystów niezależnie od ich indywidualnych stanowisk wobec zagadnień sztuki.

[...] dopiero dzień wczorajszy odsłonił kilka nazwisk polskich, które mówią o zdolnościach twórczych naszego narodu. I oto właśnie kiedy zaczęliśmy ten twórczy udział w pracy narodów Europy nad rozwojem sztuki, właśnie teraz pewni artyści nagle przekreślają ten udział i na nowo ślepo korzą się przed, przebrzmiałymi zresztą na zachodzie, hasłami malarstwa, narzucając naśladownictwo jako jedyną prawdziwą sztukę. W imię tego naśladownictwa wyszydzą też cechy odrębności naszego wysiłku artystycznego.

Nie negując wartości artystycznej dzieł ludzi, którzy zwalczają swojskość sztuki w Polsce, pragniemy, zawiązując nasze stowarzyszenie, umocnić zasadę tolerancji jako podstawę współpracy rozmaitych, nazwijmy je tak »kierunków«, dla jednego celu.

Nie upieramy się, że sztuka polska ma być sztuką koloru, albo sztuką linii, ale upieramy się, że sztuka w Polsce ma być zupełna, to znaczy, że nie może zabraknąć w jej lirze ani jednej struny.

Uważamy, że kultura artystyczna danego kraju nie może zaczynać się i kończyć na olejnym czy akwarelowym obrazku. Uważamy, że zagadnienia sztuki obejmują także inne działy, jak na przykład budownictwo, meblarstwo czy tkactwo. Społeczeństwo lubujące się jedynie pięknymi obrazkami, a siedzące na brzydkich meblach w brzydkich wnętrzach jest, naszym zdaniem, społeczeństwem niekulturalnym.

Artysta polski patrzący na Podhale przez receptę prowansalską Cezanna kompromituje się jako artysta w ogóle. Artysta polski nie interesujący się Podhalem czy Pomorzem kompromituje się tembardziej.[...] Toteż dopóki artyści Polscy nie znajdą malarskiego wyrazu dla pejzażu polskiego, dopóty sztuka polska nie będzie mogła zaliczać się do twórczych. Dopóki artyści polscy nie znajdą w swych kompozycjach malarskiego wyrazu dla psychiki polskiej, dopóty sztuka polska będzie jedynie »pawiem i papugą narodów«. [...]

Póki artyści polscy tego nie zrozumieją, póty będzie się sztuka polska wlec w ogonie taborów, nie w linii bojowej Sztuki Europejskiej.

Właśnie dla przeciwstawienia się tej niepojętej a wstyd przynoszącej polskiemu imieniu akcji podnoszenia niewolnictwa artystycznego wobec obcych wzorów do wysokości chwalebnej »europejskości« zrzeczyliśmy się pod hasłem »chwalebnej polskości«, która z ducha i ciała polskiego wypro-

wadzi sztukę polską, dając społeczeństwu i państwu własny dywan, własny puchar, wnętrze mieszkalne, obraz, rycinę, fresk czy posąg, w którym się »duch polski raz wreszcie wytłumaczy«.

I w tej wypowiedzi Blok ZAP został przedstawiony jako obrońca tolerancji i swobody rozwoju sztuki polskiej. Jego celem miało być stworzenie sztuki narodowej związanej z rodzimą specyfiką, obejmującej wszystkie dziedziny twórczości i podnoszącej poziom kultury całego społeczeństwa. Tylko te cechy mogły zdobyć sztuce polskiej uznanie w całej Europie, choć jej strona formalna pozostawała na razie nieokreślona. Natomiast odrzucenie rodzimej specyfiki i zastąpienie jej studiami dokonań zachodnioeuropejskich musiało prowadzić do utrzymania niskiego poziomu sztuki i ogólnej kultury plastycznej w Polsce, tym bardziej że wysiłki zwolenników takiego działania skupiały się tylko na malarstwie.

Warto jeszcze w tym miejscu zacytować krótką charakterystykę celów wydawanego przez związek pisma, „Plastyki”, opublikowaną w pierwszym numerze: „»Plastyka« ogarniać będzie wszystkie dziedziny sztuk plastycznych równorzędnie, stwarzając sprzyjające warunki dla wzajemnych przenikań przez źródłowo prowadzoną, obszerną kronikę życia bieżącego, oraz rozważania i opracowania refleksyjne.

Jako organ Bloku Z. A. P. »Plastyka« będzie miała specjalne zadanie współdziałać w pogłębieniu wiedzy fachowej wśród kolegów, podkreślać i naświetlać wszelkie wartościowe samoistne przejawy naszej plastyki oraz szeroko uwzględniać sprawy zawodowe i organizacyjne świata artystycznego” (Plastyka 1935d).

Najważniejsze wątki tych deklaracji, a więc dążenie do stworzenia sztuki polskiej o współczesnym charakterze i potrzeba związania jej z życiem codziennym społeczeństwa, wywodziły się dość wyraźnie z programu SSP, według którego kształciła się większość artystów z pokolenia studentów. Trzeba więc powrócić do jego podstawowych założeń. Na otwarciu warszawskiej uczelni w 1923 roku jeden z profesorów, Józef Czajkowski, wygłosił wykład inauguracyjny: *Sztuka stosowana* (1984), który z okazji pięćdziesiątlatnicy Szkoły opublikowano z niewielkimi uzupełnieniami jako *Cele i zadania Szkoły* (Czajkowski 1928). Autor potępiał w nim naśladowanie stylów historycznych i dziewiętnastowieczny upadek sztuki, a jej odrodzenia upatrywał w rozwoju sztuki użytkowej, która jako współczesna i związana z techniką wpłynie poprzez sztukę wnętrza i architekturę na wszystkie dziedziny sztuki: „Dalszą charakterystyczną cechą nowej sztuki z nowym życiem związanej jest to, że jest ona wyrazem życia ludzi skromnych żyjących z pracy rąk i głowy.[...]”

Obok życia i potrzeb człowieka prywatnego rozwinęło się w olbrzymi sposób nowoczesne życie publiczne, wymagające również nowych form.

Niezbędne stały się gmachy dla tysięcy ludzi, dworce kolejowe, parlamenty, domy ludowe, koncertowe, hale targowe, wystawy, gdzie gospodarzem jest tłum coraz liczniejszy.[...] I oto dochodzimy do przekonania, że nie ma sztuki stosowanej ani sztuki czystej, że nie ma zdobnictwa, bo nie o zdobienie chodzi, lecz o tworzenie całości.[...]

[...] jeżeli jednak chcemy być u siebie czymś i rościć sobie prawo do nazwy cywilizowanego i kulturalnego narodu, musimy zakasać rękawów i zabrać się nareszcie do roboty.[...] Młodemu pokoleniu przypadnie to szczęście stworzenia nowej sztuki, która obejmuje całe życie polskie i zapewni następnym pokoleniom lepszą i szlachetniejszą egzystencję niż nasza. Jaka droga mamy dążyć do tego celu? Czy posiadamy warunki i dane tkwiące w duszy narodu, aby stworzyć formy odpowiadające duchowi czasu i jego wymaganiom, będące jednocześnie formami własnymi, polskimi? Każdy naród żywy je posiada; że Polska ma takie warunki dowodzi Polska Sztuka Ludowa. Wspaniała sztuka ludu, który nie twierdził nigdy, że sztuka jest zbytekiem w życiu niepotrzebnym, ale żywiłowo tworzył tak, że nie ma ani jednej budowy, ani rzeczy wyszłej z rąk ludu, która by nie czarowała nas swoim wdziękiem, sztuką i jednocześnie zdrową i prostą celowością” (Czajkowski 1984: 7–11).

W tym wykładzie konieczność odrodzenia sztuki polskiej została uznana za niezbędny element procesu tworzenia niepodległego, nowego i lepszego życia narodu. Taka sztuka powinna być współczesna, odpowiadać nowoczesnemu stylowi życia i mieć własne, polskie, nowoczesne formy, takie jak miała sztuka ludowa. Referat zakończyło takie wezwanie z cytatem z Norwida: „Tylko przestańmy wierzyć, że sztuka i piękno w życiu to zbytek – »bo piękno na to jest by zachwycało do pracy – praca, by się zmartwychwstało«” (Czajkowski 1984: 7–11).

Natomiast w wersji z 1928 roku cele Szkoły zostały dokładniej sprecyzowane: „Polska zmartwychwstała politycznie odradza się również wewnętrznie i jako taka musi znaleźć swój wyraz plastyczny. Problem sztuki u nas, pojętej oczywiście w sposób najszerzy, to nie tylko problem estetyczny. Dzięki sztuce Polska w czasie najazdu ostała się wewnętrznie, przez sztukę w czasie wolności musi zdobyć sobie należne miejsce w kulturalnym świecie wnosząc swoje własne wartości twórcze. Bo jak żaden naród bez swojego własnego języka żyć nie może, tak i nie może żyć bez własnej formy plastycznej we wszystkich możliwych jej przejawach.

[...] program Szkoły Sztuk Pięknych, który wychować ma artystę twórczego o szerokim horyzoncie i najwyższej kulturze artystycznej i duchowej, zdającego sobie sprawę ze wszystkich zagadnień plastycznych jakże życie nastrecza, który na podstawach wyniesionych ze szkoły może równie dobrze poświęcić się malarstwu, jak i każdej innej gałęzi twórczości plastycz-

nej, wnosząc wszędzie pierwiastek twórczy – swój własny, od nikogo nie pożyczany, z większymi możliwościami spożytkowania swego talentu i swej umiejętności, niż to się dotąd działo, z korzyścią własną i kraju” (Czajkowski 1928: 32–34).

Tym razem profesor podkreślił konieczność utrzymania charakteru narodowego sztuki, niezbędnego aby odrodzona kultura polska zachowała swoją odrębność i została doceniona za granicą. Taką sztukę stworzyć mieli absolwenci warszawskiej uczelni, artyści wszechstronnie wykształceni i przygotowani do pracy we wszystkich dziedzinach sztuki, którzy, wnosząc własny/polski „pierwiastek twórczy”, będą mogli rozwinąć zarówno własną osobowość artystyczną, jak i sztukę odrodzonej Polski.

Rok później cele i zadania Szkoły sformułował raz jeszcze Władysław Skoczylas, grafik, jeden z najważniejszych autorytetów artystów „państwowotwórczych”: „Naczelnym celem i zadaniem naszym jest odnajdywanie i rozwój rodzimych pierwiastków twórczych, które by były wyrazem naszej narodowej odrębności i charakteryzowały jej kulturalny poziom.

Długoletnia niewola naszego narodu pokryła czysty kształt naszej rasowej odrębności porostami obcych wpływów. Oczyścić sztukę polską od tych chwastów i pasożytów, które głuszają jej rozwój, to jedno z wielkich zadań jakie musimy wypełnić.[...] Nie znaczy to, że chcemy się odgraniczać chińskim murem od wielkiej kultury zachodu i kultury wschodu. Chcemy i musimy poznać, co wielkiego w sztuce inne narody dokonały; dopiero jednak, gdy wiedzę tę przepuścimy przez filtr własnej duszy, znajdziemy nie tylko własny i odrębny wyraz dla naszej sztuki, ale równocześnie najbardziej wzbogacimy skarb kultury całej ludzkości. Drugim naszym celem musi być dążenie do osiągnięcia w sztuce naszej współczesnego wyrazu. Musimy tworzyć sztukę, która swą formą świadczyć będzie o epoce, w której powstała.[...] Trzecim wreszcie hasłem naszym to jedność sztuki. Nie uznajemy tu podziału na tak zwaną sztukę czystą i tak zwaną stosowaną.[...] Oto nasze naczelną hasła: polskość, współczesność i jedność sztuki.[...] Marzymy o tym, aby wpływ nasz był widoczny w naszym życiu, aby panował na ulicy, wdzierał się zarówno do świątyń i gmachów reprezentacyjnych, jak i do mieszkania biednego robotnika. Jeśli w przyszłości ktoś – wskazując jakiś budynek, krzesło, czy obraz – powie, że są to dzieła szkoły warszawskiej z naszej epoki, to zadanie nasze będzie spełnione” (Skoczylas 1929).

Dla Skoczylasa najważniejszym zadaniem było odrodzenie narodowego charakteru sztuki, która dzięki temu wniesie nowe wartości do dorobku sztuki europejskiej. Powinna to być sztuka współczesna, dostosowana do potrzeb epoki, która obejmie wszystkie dziedziny twórczości plastycznej i będzie obecna zarówno w przestrzeni publicznej, jak i we wnętrzach prywatnych obywateli.

We wszystkich tych deklaracjach pojawiają się podobne postulaty. Wyraźnie sformułowano przekonanie o konieczności stworzenia sztuki polskiej opartej na rodzimej tradycji i dostosowanej do polskiej specyfiki, która będzie jednocześnie sztuką współczesną, związaną z bieżącymi potrzebami społeczeństwa. Powinna to być sztuka jednorodna, ogarniająca jednym stylem wszystkie dziedziny plastyki i formująca otoczenie życia codziennego. Sztuka spełniająca te postulaty będzie mogła wpływać na podniesienie poziomu kultury w kraju, a także wzbogaci dorobek sztuki europejskiej. W cytowanych wypowiedziach stosunkowo mało miejsca poświęcono samym artystom, wiemy już jednak, że powinni być dobrze i wszechstronnie wykształceni, oraz że mają rzetelnie pracować realizując różnorodne zadania plastyczne na potrzeby społeczeństwa.

Niestety, o ile zebrane na potrzeby tej pracy materiały pozwalają na dokonanie rekonstrukcji i analizy najważniejszych elementów badanej ideologii, to trudno na ich podstawie scharakteryzować dynamikę ideologii artystów „państwotwórczych” oraz jej odmiany. Brakuje dużych zespołów umożliwiających odtworzenie całości poglądów poszczególnych autorytetów czy też wielu wypowiedzi różnych autorów i artykuły z różnych lat dotyczących tego samego zagadnienia. Nie istnieją także materiały pozwalające ujawnić wewnętrzne spory ideologiczne pomiędzy badanymi plastykami, czasem można się ich jedynie domyślać na podstawie rozbieżności w artykułach dotyczących tych samych zagadnień, a napisanych przez różnych autorów.

Przy obecnym stanie badań trudno z całą pewnością określić sympatie polityczne poszczególnych artystów, co mogłoby ułatwić interpretację niektórych używanych przez nich sformułowań i pojęć, które miały różne od-cienie znaczeniowe zależnie od wyznawanej przez autora ideologii politycznej. Warto jednak pamiętać, że artyści plastycy posługiwali się i posługują zazwyczaj mało precyzyjną terminologią, zaczerpniętą w dużej mierze popularnych, powszechnie czytanych czy frazeologii politycznej. Specyfikę tych rozważań trafnie scharakteryzował Aleksander Wallis: „Plastycy wszakże doskonale swych mówców rozumieją, a ich niewprawny i nieścisły dla obcego ucha język zawiera mnóstwo zwrotów i skrótów adekwatnych do sposobu myślenia i odczuwania własnego środowiska. Wreszcie rzecz najistotniejsza – mimo zawichości i niespodziewanych dróg, jakimi często kluczy myśl i mowa plastyka, spoza wielkiej nieraz obudowy słownej można wyluskać rzeczywiste zagadnienia. Wiele swych spraw artyści tłumaczą sobie lub innym opacznie lub prymitywnie, lecz same problemy odczuwają i wskazują bezbłędnie. Ich ideologia – niezależnie od formy, w jakiej na może być zaprezentowana – dotyczy również rzeczywistych problemów” (Wallis 1964: 144–145).



W literaturze z dziedziny historii sztuki nie podejmowano próby rekonstrukcji i analizy ideologii artystów „państwowotwórczych”, tak jak i oni sami nie byli nigdy tematem osobnych studiów. Ich poglądy były zazwyczaj charakteryzowane w sposób skrótowy, a poszczególni autorzy chętnie koncentrowali się na jednym, najbardziej charakterystycznym aspekcie. Sprzyjało to określaniu tych samych artystów w różnych pracach jako zwolenników neotradycjonalizmu, sztuki narodowej lub sztuki państwowej. Nie próbowano natomiast dokonać analizy powiązań pomiędzy poszczególnymi elementami tej ideologii, ani wyjaśnić ich genezy. Tymczasem, większość wypowiedzi i deklaracji artystów „państwowotwórczych” porusza jednocześnie wiele zagadnień charakterystycznych dla tej ideologii – to właśnie ich ścisłe powiązanie decyduje w dużej mierze o jej specyfice (nawet jeśli różni artyści mówili o tych samych sprawach w nieco odmienny sposób).

W niektórych pracach wyróżniano wśród tych plastyków, przede wszystkim na podstawie jednorodności formalnej dzieł, szkoły artystyczne: „szkołę Pruszkowskiego”, „szkołę Skoczylasa” i „szkołę wileńską”. Takie podejście uniemożliwia jednak wskazanie powiązań artystycznych i ideowych między członkami grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” zakwalifikowanymi do poszczególnych „szkół”. Aby je dostrzec, trzeba przyjąć szerszą definicję „szkoły” stosowaną w naukach społecznych i określającą ją jako grupę uznającą jeden styl myślenia, próbującą rozwiązać podobne problemy i na ogół skupioną wokół mistrza-profesora. Można by wtedy mówić o „szkole warszawskiej” (czy, precyzyjniej, „szkole warszawskiej SSP”) jako o jednej szkole myślenia o sztuce, którą wyróżniałyby właśnie wspólny wzorzec społeczny artysty i wzorzec dzieła sztuki, co nie implikuje jednak jednorodności formalnej tworzonej przez jej członków sztuki. Jednak nawet przy tak szerokiej definicji „szkoły warszawskiej”, trudno do niej włączyć malarzy ze „szkoły wileńskiej”, którzy byli słabiej związani z grupą społeczną artystów „państwowotwórczych” i których zainteresowanie postulatami składającymi się na wymienione wzorce było zdecydowanie słabsze.

Szczegółowa analiza ideologii artystów „państwowotwórczych” wymaga znajomości niektórych popularnych wątków, jakie pojawiały się w wielu piśmiach poświęconych sprawom sztuki w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia, i które, aż do wybuchu I wojny światowej, stanowiły dość powszechne źródła inspiracji. Trzeba także pamiętać, jakie najważniejsze problemy społeczne wyłoniły się w ciągu dziewiętnastego stulecia w związ-

ku z przyjęciem romantycznej koncepcji sztuki. Z konieczności wszystkie te zagadnienia zostaną scharakteryzowane skrótowo, odpowiednio do ich znaczenia dla poglądów interesujących nas artystów. Będzie to ruch odnowy rzemiosł, koncepcja stylu narodowego i ogólne przekonanie o konieczności tworzenia sztuki o charakterze narodowym, a także problemy związane ze społeczną izolacją „sztuki dla sztuki”, zadaniami sztuki w nowoczesnym społeczeństwie demokratycznym i możliwościami pozyskania publiczności masowej, stojące u podstaw marzenia o sztuce będącej funkcją życia.

Na tych problemach, związanych ze społeczną funkcją sztuki, koncentrowali się w swoich rozważaniach także artyści „państwowotwórczy”. Wyłoniły się one ciągu dziewiętnastego stulecia, kiedy w wyniku powszechnej akceptacji romantycznej koncepcji *l'art pour l'art*, powiększał się rozdźwięk między artystą a społeczeństwem i publicznością<sup>3</sup>. Według tej koncepcji, artysta został ulokowany w centrum świata sztuki jako źródło wartości kulturowych; cechowały go wrażliwość, twórczość, oryginalność i geniusz, a nie umiejętność, wiązana z wyraźnie teraz oddzielnym od świata sztuki pojęciem rzemieślnika. Zmiana sposobu postrzegania miejsca sztuki i artysty w społeczeństwie wiązała się z depersonalizacją kontaktu z rosnącą publicznością z klasy średniej, zmianą systemu patronatu i podporządkowaniem sztuki prawom rynku. Modernizacja przyniosła także industrializację i demokratyzację, procesy, na które reagowano zazwyczaj podkreślaniami autonomicznych wartości sztuki oraz zagrożeń, jakie niesie sztuce i wartościom humanistycznym umasowienie kultury, rozwój rynku i cywilizacji, choć podejmowano także próby reintegracji sztuki z życiem codziennym społeczeństwa.

Wysoki status przyznawany artystom, podkreślanie autonomii sztuki i powszechnie uznawany mit wolności artystycznej wzmacniały konflikt artysty ze społeczeństwem i lekceważące podejście artystów do opinii o sztuce wyrażanych przez niefachowców. Bohema artystyczna stała się samodzielną grupą towarzyską, w ramach której funkcjonowały jedyne uznawane przez twórców autorytety, i której wsparcie umożliwiało im przeciwstawianie się presji i poglądom szerokiej publiczności. Powodowało to jednak utratę kontaktu ze społeczeństwem, a przede wszystkim z potencjalnymi nabywcami sztuki, wyraźne zmniejszenie ilości zakupów, obniżenie prestiżu społecznego zawodu oraz zamknięcie we własnym kręgu zawodowym. Poszczególni twórcy mogli ignorować opinie publiczności i szukać uzasadnienia dla swej pracy w ideologii artystycznej głoszącej hasło „sztuka dla sztuki”, albo, w nadziei na popularność, pracować na potrzeby „przecięt-

<sup>3</sup> Zasygnalizowane tutaj problemy obszernie omawiają np.: Williams 1958; Poggioli 1982; Kłoskowska 1983; Ryan 1992.

nego gustu” stereotypowej i abstrakcyjnej publiczności, sprzeniewierzając się romantycznej koncepcji artysty – samotnego geniusza.

Tym przemianom towarzyszył stopniowy rozwój kultury masowej, której poszczególne dziedziny potrzebowały specjalistów z wykształceniem artystycznym pracujących nierzadko anonimowo w dużych zespołach twórczych. Jej rozwój zmienił dotychczasowy podział pracy i wytworzył gamę nowych zawodów artystycznych związanych z takimi dziedzinami plastyki, jak: sztuka użytkowa, scenografia, grafika reklamowa, fotografia czy wreszcie moda. Ich przedstawiciele rezygnowali z wysokiego statusu artysty-geniusza na rzecz zawodowca, podkreślając znaczenie umiejętności natury rzemieślniczej, gwarantujących wysoką jakość produktu, w miejsce talentu. Ich twórczość została podporządkowana prawom rynku, a zarobek uzależniony od sprzedaży, co ograniczało chęć do eksperymentowania – artyści byli odpowiedzialni za możliwość sprzedaży swoich prac.

Artyści „państwowotwórczy” musieli dość dobrze zdawać sobie sprawę z tych problemów – większość przedstawicieli pokolenia profesorów studiowała w młodopolskim Krakowie. Mniej więcej w tym czasie (1901–1907) wokół „Chimery” toczyły się, szeroko komentowane, dyskusje na temat koncepcji „sztuki dla sztuki” i roli artysty. Natomiast w latach poprzedzających wybuch I wojny światowej wielu z nich uzupełniało swoje studia artystyczne w Paryżu – niekwestionowanej stolicy świata sztuki. W swoich rozważaniach artystycznych podejmowali odważnie większość wskazanych problemów, nawiązując przede wszystkim do tradycji nurtu *l’art social*, który usiłował przywrócić związek między sztuką a społeczeństwem. Starali się także uwzględnić specyfikę sytuacji polskiej, w której stosunkowo wysoka społeczna ranga sztuki i artysty wynikała z patriotycznych zasług malarstwa historycznego w okresie zaborów. Służba narodowa nobilitowała artystów, i problemy, z którymi borykali się moderniści prawie nie dotyczyły malarzy tradycjonalistów przedstawiających sceny z historii Polski lub z życia ludu. Dopiero odzyskanie niepodległości przyniosło konieczność udowadniania, że sztuka jest niezbędna także w wyzwolonym państwie i że zasługuje na społeczne wsparcie. Natomiast problemy związane z rozwojem kultury masowej, znane już z literatury, zaczęły nabierać znaczenia dopiero w ciągu dwudziestolecia międzywojennego, kiedy to Polska przekroczyła pierwszy próg umasowienia kultury.

### Ruch odnowy rzemiosł

Nurt *l’art social* przeciwstawiający się koncepcji *l’art pour l’art* musiał stanowić dla artystów „państwowotwórczych”, tak jak i dla wszystkich zwolenników społecznej roli sztuki, jedno z najważniejszych źródeł inspiracji.

U początków tej linii myślenia o sztuce odnajdujemy prace i działalność społeczno-artystyczną Johna Ruskina i Williama Morrisa, twórców ruchu odnowy rzemiosł, które stanowiły popularne źródło inspiracji dla reformatorów społecznych, rzeczników sztuki pięknej i demokratycznej. Elementy podstawowe dla uformowania ideologii artystów „państwotwórczych”: ideał średniowiecznego artysty-rzemieślnika, jedność sztuki czystej i użytkowej, koncepcja sztuki ogarniającej wszystkie dziedziny życia zostały zaczerpnięte właśnie z tego nurtu. Zarówno krytycy, jak i artyści z pokolenia profesorów, przede wszystkim związani z „Warsztatami Krakowskimi” oraz ze spółdzielnią „Ład”, często wymieniali najważniejsze nazwiska przedstawicieli tego ruchu jako źródło najbardziej oczywistych inspiracji.

Okolo połowy dziewiętnastego wieku **John Ruskin** zaproponował powrót do wzorów średniowiecznej organizacji społecznej (którą uważał za idealny wzór chrześcijańskiego społeczeństwa) jako sposób przeciwstawienia się industrializacji i urbanizacji. Procesy te zniszczyły bowiem piękno przyrody oraz doprowadziły do całkowitego zdegenerowania wartości artystycznych dawnej sztuki w produkcji przemysłowej. Jediną możliwością podniesienia społeczeństwa przemysłowego z jego kulturalnego i moralnego upadku było ograniczenie mechanizacji i powrót do artystycznej pracy rękodzielniczej, a ideał artysty stanowił średniowieczny rzemieślnik. Ponieważ sztuka odzwierciedla jakość społeczeństwa, jej odrodzenie musi iść w parze z odrodzeniem religijnym katolicyzmu. Natomiast **William Morris**, przekonany socjalista, twierdził, że sztuka i piękno muszą się stać dostępne dla wszystkich. Piękne powinny być wszystkie przedmioty należące do otoczenia człowieka, a będące wynikiem ludzkiej działalności. Pojawienie się dobrych dzieł sztuki użytkowej w życiu codziennym miało wytworzyć nową warstwę odbiorców sztuki i, w konsekwencji, zwiększyć zapotrzebowanie na taką sztukę. Jeśli chodzi o zasady projektowania, to Ruskin uważał, że przedmioty powinny być dekorowane stosownie do swojej funkcji, co Morris rozwinął w zasadę konieczności bezpośrednich powiązań pomiędzy ornamentem a tworzywem, techniką i strukturą przedmiotu (Williams 1958: 130–158).

Zasady angielskich teoretyków rozpropagował w Niemczech około roku 1900 Hermann Muthesius, który także występował przeciw przemysłowej tandecie. W zamian proponował projektowanie na potrzeby przemysłu przedmiotów o jednorodnych i współczesnych formach. W jego poglądach ujawniła się wyraźnie potrzeba przełamania eklektycznego charakteru sztuki i osiągnięcia jednego stylu, który ogarniałby wszystkie przejawy sztuki (Mrozek 1996: 261). Także inni teoretycy, jak np. **Henry van de Velde**, rozszerzyli swoje zainteresowania na produkcję przemysłową i postulowali wprowadzenie form i ornamentów dostosowanych do jej charakteru. Jed-

norodny, współczesny styl rozumiany był jako wyraz „ducha czasu”, symbol wielkości i jedności ideowej epoki. Rezultatem stylotwórczych wysiłków artystów była secesja, która, choć na krótko, narzuciła jednolitość stylową większości produktów europejskiej sztuki i rzemiosła artystycznego<sup>4</sup>.

W Polsce o konieczności współpracy artystów z przemysłem pisali m.in. Józef Ignacy Kraszewski, Bolesław Prus, Wojciech Gerson, zgodnie wskazując, że podniesienie jakości estetycznej produkcji jest ściśle związane z wykształceniem estetycznym społeczeństwa (Wojciechowski 1953: 14–15, 19–20; Szczerski 2002: 205–215). Sprawom sztuki stosowanej najwięcej miejsca poświęcił w swoich artykułach **Julian Marchlewski** (Morawski 1958: 96–99; Szczerski 2002: 212–215). Według niego, sztuka stosowana, bezpośrednio zależna od rozwoju ekonomiki, techniki i handlu, powinna zajmować dominujące miejsce w życiu społecznym. Powtarzał przy tym postulaty teoretyków sztuki stosowanej dotyczące specyficznych dla tej dziedziny metod projektowania – formy przedmiotów powinny być dostosowane do nowoczesnego trybu życia, wynikać z funkcji, materiału i techniki wykonania. Nie wolno więc stosować zbędnej ornamentacji, imitować lepszych materiałów, stylów historycznych ani sztuki ludowej, choć nie można ich odrzucić jako źródeł inspiracji: „trzeba dopiero, aby do dzieła zabrali się artyści, którzy nie małpowali wzorów, lecz zgłębili ich zasady artystyczne, a poczuli tworzyć według własnej indywidualności” (Wojciechowski 1952: 193).

Po 1900 roku popularną formą działalności projektanckiej były warsztaty, w których artyści wraz z rzemieślnikami pracowali nad odrodzeniem rzemiosł; powstały „Wiener Werkstätte” (1903) i stowarzyszenie „Sezes-

---

<sup>4</sup> O rosnącej popularności idei Ruskina w Polsce około roku 1900 mogą świadczyć kolejne przekłady jego pism: *Gałązka dzikiej oliwy*, tłum. W. Szukiewicz, Warszawa 1900; *Sezam i lilie*, tłum. W. Szukiewicz, Warszawa 1900; *Wybór pism*, t. I: *Malarstwo i poezja*, tłum. A. Lange, t. II: *Sceny z podróży Widoki natury*, tłum. M. Chwalibóg, Warszawa 1900; *Etyka pyłków. Dziesięć odczytów o zasadach krystalizacji*, tłum. W. Szukiewicz, Warszawa 1901; *Królowa powietrza*, tłum. W. Szukiewicz, Warszawa 1900. Jeszcze wcześniej wydano opracowanie: Robert de la Sizeranne, *Ruskin i kult piękna*, t. I–II, tłum. A. Potocki, Warszawa 1898–1899. W tym samym okresie wychodziły pisma Morrisa: *Sztuka jej troski i nadzieje*, Kraków 1902; *Nadzieje i troski sztuki. Cztery odczyty*, Warszawa 1902; *Podstawy kultury estetycznej*, Lwów 1906; *Wieści z nikąd. Powieść utopijna*, Lwów 1902; oraz książka, w której zawarto 3 prace Morrisa, *Sztuka a Piękność ziemi*, Roberta de la Sizeranne, *Więzienie sztuk*, i Paula Rée, *O warunkach piękna w sztuce stosowanej*, Lwów 1906. Wyszło także opracowanie: Leon Winiarski, *William Morris*, Warszawa 1900. W 1909 roku w Krakowie wyszła książka Hermana Muthesiusa, *Sztuka stosowana i architektura*, w przekładzie Jerzego Warchałowskiego, który dodał do niej aneks z pismami innych teoretyków sztuki stosowanej: Waltera Crane’a, Ebenzera Howarda, Camille’a Mauclaira, Hermanna Obrista i Henry’ego Van de Velde.

sion” w Wiedniu, „Deutsche Werkstätte” (1900) w Berlinie, ośrodki Abramcewo (1884) i Tałaszkino (1903) w Rosji, a w Polsce przede wszystkim przedstawione już w poprzednim rozdziale Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana” (TPSS) i „Warsztaty Krakowskie”, a także stowarzyszenia „Kilim” i „Sztuka Podhalańska”. Ostatecznie zrównano status projektantów sztuki użytkowej z innymi artystami. Ich ambicją było stworzenie współczesnego języka plastycznego opartego na zasadzie zgodności formy z funkcją i techniką wykonania. Zaczęto się także interesować estetyką wyrobu masowego i projektowaniem dla przemysłu, co najwyraźniej widoczne było w programie i działalności „Deutsche Werkbund” (1907), stawiającym na współpracę z przemysłem oraz uznającym jedność zasad formalnych stosowanych w sztukach plastycznych, produkcji maszynowej, rzemiośle i budownictwie. Natomiast w krajach mniej uprzemysłowionych, Polsce i Rosji koncentrowano się raczej na sztuce ludowej i badaniu technik dawnego rzemiosła (Huml 1973: 251–309).

Z tym nurtem wiązała się także **krytyka klasycznego wykształcenia akademickiego**, które nie zapewniało studentom tak potrzebnego przygotowania do pracy na polu sztuki użytkowej, co ułatwiłoby im znalezienie pracy i zapewniło wysoki poziom projektów. Warto w tym miejscu wspomnieć niemiecką eksperymentalną szkołę nowego typu, Bauhaus, założoną w 1919 roku w Weimarze, której program wynikał z prac teoretyków ruchu odnowy rzemiosł: Ruskina, Morrisa, van de Velde, Josepha Olbricha, Petera Behrensa i, przede wszystkim, założyciela „Deutsche Werkbund”. **Walter Gropius**, architekt, twórca i pierwszy dyrektor szkoły, pisząc o jej programie zdecydowanie krytykował koncepcję „sztuki dla sztuki” i akademicki system kształcenia, które izolują artystę od społeczeństwa: „Akademickie szkolenie wytworzyło jednakże masę artystycznego proletariatu, przeznaczonego z góry na nędzę społeczną. Ów proletariatus artystyczny, ukołysany marzeniami o geniuszu i uwikłany w artystyczne zarozumiałstwo, przygotowywany był do »zawodu« w architekturze, malarstwie, rzeźbie czy sztukach graficznych, nie otrzymawszy jednak zasobów prawdziwej edukacji, jedynej, która by zapewniła mu ekonomiczną i estetyczną niezależność. Jego umiejętności ograniczały się w ostateczności do jakiegoś rysunku i malarstwa, które nie miało żadnego związku z realnością materiałów, technik czy ekonomiki. Brak rzeczywistego związku z życiem społeczności prowadził nieuchronnie do jałowej spekulacji estetycznej. Podstawowy błąd pedagogiczny akademii wyrósł z przejścia się wyłącznie ideą genialnej jednostki i niedoceniaania konkretnych osiągnięć o mniejszej skali. Ponieważ akademia szkolili w rysunku i malarstwie rzesze mniejszych talentów, spośród których zaledwie jedno na tysiąc stawał się rzeczywistym architektem lub malarzem, wielka masa tych jednostek, wykarmiona fał-

szywą nadzieją i wyszkolona w jednostronnym akademizmie, skazana była na życie w bezowocnej działalności artystycznej” (Gropius 1969: 392).

W Bauhausie akademickiej edukacji przeciwstawiano rzetelne wykształcenie w warsztatach pod kierunkiem najlepszych rzemieślników poparte teorią, zasadami projektowania i rysunku. Ponieważ sztuki nie można nauczyć poprzez studia, starano się nauczyć biegłości, rzetelnej wiedzy technicznej oraz podstaw wysiłku twórczego robotnika i artysty. Wprowadzono kurs wstępny (*Vorlebre*), w trakcie którego wpajano studentom ogólne zasady projektowania, przede wszystkim zgodność formy z techniką i cechami materiału (tak jak w SSP), a wiele ćwiczeń polegało na kształtowaniu form wprost w materiale (Whitford 1988: 103–107). Największe znaczenie przywiązywano do architektury, łączącej wszystkie sztuki, i projektowania dla przemysłu. Nauczycielami byli wybitni artyści związani z kręgami awangardy europejskiej, m.in.: Paul Klee, Wassily Kandinsky i László Moholy-Nagy. W polskiej literaturze zwracano nawet uwagę na zbieżności podstawowych założeń programu Bauhausu i SSP, które wynikały, jak się wydaje, z faktu, iż obie szkoły wywodziły się z tradycji ruchu odnowy rzemiosł<sup>5</sup>.

### Styl narodowy

Kolejnym ważnym dla artystów „państwowotwórczych” wątkiem w dziewiętnastowiecznej myśli o sztuce, ściśle zresztą związanym z ruchem odnowy rzemiosł była koncepcja stylu narodowego. Zakładano, że skoro każdy naród ma własną indywidualność i ulubione formy powtarzające się w jego sztuce, a dostosowane do klimatu, psychiki i warunków życia, powinny się one objawiać we wszystkich dziedzinach sztuki, wytworzyć styl nowoczesny osadzony w miejscowej tradycji (głównie sztuce ludowej). Styl narodowy był szczególnie popularny od końca dziewiętnastego wieku, aż do wybuchu I wojny światowej, przede wszystkim w architekturze i sztuce użytkowej małych narodów europejskich pozbawionych własnej państwowości<sup>6</sup>.

Punktem wyjścia dla koncepcji stylu narodowego było zainteresowanie sztuką użytkową i rzemiosłem artystycznym, które często wiązało się ze studiami nad rodzimością i narodowymi cechami sztuki. Powszechne było, ugruntowane w ciągu XIX wieku przekonanie, że każda grupa etniczna/ra-

<sup>5</sup> Na temat zbieżności programów obu szkół patrz: Piwocki 1965: 58–61; Kossakowska 1983.

<sup>6</sup> Na temat metod kreowania stylów narodowych w Europie patrz np.: Gordon Bowe 1993; Gordon Bowe 1997; Muthesius 1997; Omilanowska 1998.

sa/naród ma swój własny charakter, który w sztuce przejawia się jako upodobanie do specyficznych form. Przekonanie o immanentnym charakterze narodowym kultury i sztuki pojawiło się po raz pierwszy w pismach Jana Jakuba Rousseau i Johanna Gottfrieda Herdera, zostało rozpropagowane przez romantyków, a w końcu przyjęte jako coś naturalnego i oczywistego. Sztuka miała wyrażać geniusz narodowy, a jej odrębności powinny być pieczołowicie zachowane. Świat narodów bowiem, to świat niepowtarzalnych kultur, z których każda ma swoją wartość i przyczynia się do wzbogacenia kultury ludzkości (Smith 1993: 86–88).

**Gottfried Semper**, popularny teoretyk architektury, twierdził że formy budownictwa, a także rzemiosła i sztuki rozwijają się w różnych kulturach zależnie od warunków naturalnych (klimat, zasoby naturalne) oraz społecznych (rasa, narodowość, religia, ustrój). Takie przekonanie prowadziło go do zainteresowania stylami narodowymi i do wysokiej oceny dzieł, w których wyraźnie ujawniał się związek z kształtującymi je czynnikami. Dlatego Semper był także zwolennikiem przywrócenia dawnej jedności sztuki i rzemiosła: „[...] separacja sztuk pięknych od przemysłowych, która wyraża się w istnieniu obok siebie tych dwu instytucji, jest zupełnie nieodpowiednia i współczesne pokolenie nie chce jej uznać” (Semper 1989: 499)<sup>7</sup>. Jednocześnie dołączał do chóru krytyków wykształcenia akademickiego, wskazując, iż tylko niektórzy absolwenci akademii zostają wybitnymi twórcami, podczas gdy wielu, z konieczności i bez przygotowania, zajmuje się rzemiosłem. Niestety, artysta akademicki nie potrafi ukształtować przedmiotu, ani nadać mu jednolitości, ponieważ nie zna i nie rozumie zastosowanego materiału ani techniki.

To przekonanie usystematyzował i rozpropagował w swoich pracach **Hippolyte Taine**, chętnie czytany i tłumaczony na polski. Twierdził on, że o kształcie epok cywilizacyjnych decydują rasa, środowisko społeczne i moment historyczny. Te trzy czynniki zazębiają się i wspólnie zawierają w sobie takie elementy, jak: właściwości kulturowe narodu, zmiany historyczne, czynniki geograficzne, polityczne, socjalne i obyczajowe. Taine’a interesowała głównie psychika twórcy, którą kształtuje przede wszystkim rasa, a w której środowisko społeczne i moment historyczny tkwią jako refleksy współczesności. Rasy i narody mają swój własny geniusz, który wpływa na ich historię, a także swoje upodobania artystyczne związane w dużej mierze z klimatem w jakim żyją. W szczytowym okresie każdej epoki po-

---

<sup>7</sup> Podstawowe dzieło Sempera z 1851 roku, *Cztery pierwiastki sztuki budowniczey. Przyczynek do porównawczej umiejętności budowniczey przez Gottfryda Sempera*, wyszło w Krakowie w 1904 roku w tłumaczeniu architekta Władysława Ekielskiego.



wstają jej największe arcydzieła. Charakteryzuje je „ważność”, czyli umiejętność przedstawienia cech danego okresu historycznego, rasy lub natury ludzkiej w ogóle, „walor moralny”, który w plastyce przejawia się w trafnym odtworzeniu zdrowia fizycznego i charakteru człowieka, a także zbieżność treści i formy (Morawski 1961)<sup>8</sup>.

Heinrich Wölfflin w popularnych *Podstawowych pojęciach historii sztuki* (1915), jednej z najsłynniejszych książek poświęconych teorii sztuki, a szczególnie zagadnieniu stylu, także przypisywał poszczególnym narodom stałe upodobanie do pewnych rozwiązań formalnych, wprowadzając podstawowy podział na narody południa i północy. Podobne przekonanie o powiązaniu rasy czy narodowości z zamiłowaniem do specyficznych form wiązał kolejny wybitny historyk sztuki Alois Riegl, opracowując swoją koncepcję *Kunstwolle* (Podro 1982: 71–97). Te przekonania znalazły także wyraz w poradach praktycznych, wspominany już Muthesius, tak jak i wielu innych zwolenników ruchu odnowy rzemiosł, propagował projektowanie domów w stylu rodzimym, opartym na miejscowej tradycji.

Również w Polsce próbowano wypracować własny styl narodowy<sup>9</sup>. Zgodnie z ogólnym przekonaniem, należało sięgnąć do sztuki ludowej, najbardziej uzależnionej od warunków naturalnych, a jednocześnie uchronionej przed wpływami obcych kultur, która zachowała charakter narodu w stanie nieskażonym. Do korzystania z inspiracji rodzimością, malowniczością wsi polskiej, wyrobami sztuki ludowej nawoływał m.in. Józef Kraśzewski. Jednocześnie, idealizowana sztuka ludowa postrzegana była jako wzór jednorodności stylowej ogarniającej wszystkie przejawy kultury materialnej. Artysty mieli ją poznać i przetworzyć w kulturę „wysoką”, która pozwoli zachować charakter narodowy – postulat szczególnie ważny w przypadku narodów pozbawionych własnego państwa. Ponieważ uważano, że istnienie stylu i jednorodnej sztuki jest dowodem wielkości danej kultury, polscy krytycy pisali: „Naród jest tyle wart, co warta jest jego sztuka; ona mówi o jego żywotności i jego upadku” (Konieczny 1911: 75).

Nowy, wszechogarniający styl miał być stylem polskim wynikającym ze sztuki ludowej. Rozpropagowanie jednego stylu narodowego w sztuce użytkowej całego społeczeństwa manifestowałoby solidarność narodową, zacierając różnice pomiędzy poszczególnymi zaborami i poszczególnymi

---

<sup>8</sup> Praca Taine’a, *Historia literatury angielskiej*, wyszła w Warszawie w 1900 roku w tłumaczeniu Elizy Orzeszkowej. Poglądom Taine’a poświęcił też sporo uwagi Stanisław Brzozowski: *Hipolit Taine jako estetyk i krytyk*, Warszawa 1902 i *H. Taine i jego poglądy na filozofię, psychologię i historię*, Warszawa 1902.

<sup>9</sup> Rozwój koncepcji polskiego stylu narodowego omawiają m.in.: Olszewski 1956; Huml 1991; Crowley 1992; Sieradzka 1996: 75–201.

warstwami społecznymi, a podkreślając odmienność Polaków od innych narodów, przede wszystkim od zaborców. Wierzano także, że moda na sprzęty i materiały rzemiosła ludowego spowoduje rozkwit rękodzielnicstwa i wspomocze rozwój gospodarczy zacofanych regionów kraju. Pierwsze, niezwykle ważne próby stworzenia stylu narodowego w oparciu o sztukę ludową podjęli **Stanisław Witkiewicz** i **Stanisław Wyspiański**. Szczególny sukces odniósł styl zakopiański opracowany przez tego pierwszego, a krytykowany później za bezmyślne kopiowanie ornamentów ludowych oraz niedostosowanie do potrzeb produkcji przemysłowej. W nowocześniejszy sposób kontynuowały prace nad polskim stylem narodowym TPSS i „Warsztaty Krakowskie”, kładąc nacisk na przejmowanie ze sztuki ludowej sposobu formowania przedmiotów zgodnie z techniką i materiałem, a nie kopiowanie ich poszczególnych elementów.

Właśnie w okresie zainteresowania sztuką użytkową i stylem narodowym Zenon Miriam-Przesmycki rozpoczął publikację odkrytych przez siebie w Paryżu pism **Cypriana Kamila Norwida**. W siódmym tomie „Chimery” z 1904 znalazł się poemat *Promethidion* (1851), który przyjęto entuzjastycznie, i który do końca dwudziestolecia międzywojennego pozostawał najsłynniejszym dziełem poety. Norwidem był zafascynowany Stanisław Witkiewicz, a za patrona przyjęli go artyści „Warsztatów Krakowskich” (Sawicki 1997: 45–48). Warto zauważyć, że pierwszą z trzech zaledwie audycji literackich zorganizowanych przez IPS w latach 1933–1934 był właśnie „Wieczór ku uczczeniu 50-ej rocznicy zgonu Cypriana Norwida”<sup>10</sup>. Dla artystów „państwowotwórczych” *Promethidion* był bez wątpienia jednym z najważniejszych źródeł inspiracji i cytatów – wielokrotnie nawiązywali do niego Wojciech Jastrzębowski, Józef Czajkowski i Tadeusz Cieślowski-syn. Jan Szczepkowski, rzeźbiarz z pokolenia profesorów, dyrektor MSSZiM, podobno nigdy nie rozstawał się z kieszonkowym wydaniem tego poematu (Morozowicz-Szczepkowska 1968: 217).

W *Promethidionie* Norwid określał sztukę jako dar boży, który przynosi ludziom poczucie wyższego porządku, zbliża do tajemnicy wiary i uszlachetnia ich działania. Piękno było w tym ujęciu związane z miłością i dobrem, mogło objawiać się w przedmiotach, ale jego wcielenie wymagało rzetelnego wysiłku i pracy. Przekonanie o zbawczej roli sztuki wiązało się także z przypisywaniem artystom wielkich możliwości oddziaływania społecznego, to właśnie z Norwida wzięto nieraz powtarzane i transponowane stwierdzenie: „Narodowy artysta organizuje wyobraźnię, jak na przykład polityk narodowy organizuje siły stanu [...]” (Norwid 1997: 103).

<sup>10</sup> Wieczór ten odbył się 25 maja 1932 roku (IPS 1937: 237).

Sztuka nie powinna mieć granic, powinna być dostępna dla każdego człowieka w każdym przejawie życia i organicznie związana z pracą. Dlatego, dla Norwida jedność sztuki czystej i użytkowej była oczywista: „Rozdzielenie ekspozycji publicznych na ekspozycje, czyli wystawy, sztuk pięknych i rzemiosł albo przemysłu jest najdoskonalszym dowodem, o ile sztuka dziś swojej powinności nie wypełnia. Wystawa, powinna być, przeciwnie, tak urządzona, ażeby od statuy pięknej do urny grobowej, do talerza, do szklanki pięknej, do kosza uplecionego pięknie, cała cyrkulacja idei piękna w czasie danym uwidomioną była. Żeby od gobelinu, przedstawującego Rafaelowski pędzel jedwabną tkaniną, do najprostszego płóciennika cała gamma idei pięknego rozlewająca się w pracy uwidomioną była – wtedy wystawy będą użyteczne i sprawiedliwie na uszanowanie i ocenienie pracy wpływać – dziś jest to rozdział duszy z ciałem, czyli śmierć!...” (Norwid 1997: 108–109).

Związek sztuki z pracą, tak jak duszy z ciałem, był warunkiem koniecznym prawidłowego rozwoju sztuki i społeczeństwa. Norwid dzielił bowiem społeczeństwo na dwie warstwy, wykonujących prace fizyczne, „ręczne” w kontakcie z ziemią i materiałami oraz pracujących umysłowo. Aby społeczeństwo się rozwijało obie, wzajemnie dopełniające się warstwy powinny pozostawać w ścisłym kontakcie. Analogicznie sztuka, która mogłaby doprowadzić do odrodzenia społecznego i narodowego, musi powstawać z połączenia elementów pracy fizycznej i idei. Sztuka narodowa powinna obficie czerpać inspiracje ze sztuki ludowej, ponieważ pracujący fizycznie lud jest najlepiej związany z rodzimą naturą i przez to może zapewnić sztuce własną specyfikę. Sprawą „pracujących duchowo” artystów i intelektualistów jest podniesienie tych partykularnych motywów ludowych do poziomu uniwersalnego: „Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą – podnoszenie ludowego do Ludzkości nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać się daje z Muzy Fryderyka [Chopina – *A. Ch.*] jako zaśpiew na sztukę narodową” (Norwid 1997: 103).

Natomiast, próby naśladowania wzorów sztuki obcej nie mogły przynieść pozytywnego rezultatu: „Každy naród przychodzi inną drogą do uczestnictwa w sztuce; ile razy przychodzi tą samą co i drugie, to nie on do sztuki, ale sztuka doń przychodzi i jest rośliną egzotyczną, i nie ma tam miejsca na artystów... Tak jest gdzieśgdzie do dziś” (Norwid 1997: 101).

Zafascynowani Norwidem byli nie tylko artyści, ale i **Stanisław Brzozowski**, czytany powszechnie zarówno przed pierwszą wojną, jak i w okresie dwudziestolecia (Mencwel 2001: 5–20). Również według Brzozowskiego, dla Europy i szeroko rozumianej ludzkości można działać tylko po-

przez swój naród, naturalne i konieczne środowisko: „Są rzeczy starsze i głębsze od narodów, ale nie poznaje się człowiek jak tylko przez naród, gdyż nie ma beznarodowych, międzynarodowych organów duchowego życia. Wiem i wierzę głęboko, całą istotą wierzę, że jest ludzkość, że człowiek sam jako taki prowadzi, tworzy zbiorowe dzieło, ale organami jego życia są narody i myśl nasza działa tylko przez nie” (Brzozowski 1910a: 251).

Wartościowa świadomość ludzka i kultura muszą być zawsze zakorzenione w narodzie, a treści kultury obcych narodów są istotne tylko, jeśli stają się inspiracją do wytworzenia rodzimych treści narodowych: „Życie historyczne i aktualne narodu, naród jako żywa twórczość, zespolona przeszłością i tworząca swą własną, samoistną, niepodobną do niczego innego przyszłość – oto jest właściwe ognisko naszego życia duchowego, jedyna i najgłębsza nasza podstawa w bycie. Nie komunikujemy się z niczym bez pośrednictwa narodu, żadna droga, która nie prowadzi poprzez jego dźwigający nas duch-ciało, nie prowadzi do życia, jest bowiem tylko wrogim własnej ich naturze, zabójczym dla nich sposobem zużytkowania naszych zdobyczy umysłowych i duchowych” (Brzozowski 1910a: 248).

U Brzozowskiego naród ma charakter dynamiczny, gdyż konstruuje go aktywność społeczności, a przestaje istnieć, jeśli tworząca go społeczność nie wnosi w jego istnienie dostatecznej sumy energii narodotwórczych. Gwarancją istnienia narodu jest więc jego aktualna siła, którą czerpie z mobilizacji energii ludzkiej do twórczej, celowej, świadomej pracy, a nie tradycje bez pokrycia w teraźniejszości. Aby istnieć, naród musi także przystosowywać się do zmiennych warunków i wносить wkład w twórczość/rozwój całej ludzkości. Analogicznie, istnienie i przynależność jednostki do narodu zależy od jej wartości – wkładu pracy w naród. Wartość treści i procesów kulturowych mierzy się ich pobudzeniem siły świadomości narodowej i stopniem wyrażania świadomości wartościowych grup społecznych w obrębie narodu.

Według niego, romantycy, a przede wszystkim Norwid, wskazywali już nowy model Polski, kraju wolności rozwijającego się poprzez pracę. Zadaniem współczesnych miała być kontynuacja tej idei, praca nad stworzeniem w Polsce nowoczesnej świadomości narodowej i nowoczesnej cywilizacji, co wiązało się z przewyciężeniem szlachetczyzny „Polski dziedzinniałej”. Dla realizacji tego zadania najważniejsze były wiara, siła duchowa oraz aktywność jednostek i grup społecznych, a nie działalność partii i ich programy. Przyszła Polska miała być społeczeństwem wolnych robotników, siłą ekonomiczną, naukową i kulturalną, zdolną wnieść wartościowe elementy do kultury Europy i całej ludzkości. Dlatego zadaniem inteligencji powinna być praca nad wyzwoleniem mas pracujących przy pomocy jednego z najważniejszych narzędzi kształtowania mentalności – literatury (Cywiński 1974: 257–276).

## Sztuka i społeczeństwo

Kolejny ważny problem, który podejmowali artyści „państwowotwórczy”, wiązał się z nowymi zadaniami inteligencji w nowoczesnym, demokratycznym, suwerennym państwie i modernizującym się społeczeństwie. W Polsce odzyskanie niepodległości i idąca za tym demokratyzacja zaktywizowały niższe warstwy społeczeństwa, a inteligencja miała podjąć zadanie ich edukacji i wprowadzenia w kulturę narodową. Również sztuka mogła służyć tym zadaniom – artyści „państwowotwórczy”, tak jak Matthew Arnold czy William Morris, wierzyli w możliwości wychowawcze sztuki, możliwość jej demokratyzacji, a jednocześnie pragnęli podnieść kulturę masową do poziomu kultury „wysokiej”. Z tą wiarą twórcy ruchu odnowy rzemiosł łączyli pragnienie umożliwienia kontaktu z pięknem i sztuką wszystkim członkom społeczeństwa. Artyści mieli tworzyć sztukę popularną o jak największym potencjale edukacyjnym, tak dobierając jej treści i formy, aby wykształcić publiczność dla dobrej sztuki. Wiarę w społeczne posłannictwo artysty ugruntowały jeszcze kolejne kierunki awangardowe mające ambicje kształtowania i modernizowania społeczeństwa.

W Polsce podziały na zwolenników „społecznikowskiego” podejścia do sztuki i elitę estetów po raz pierwszy wyraźnie zarysowały się około roku 1900, przede wszystkim dzięki działalności Stanisława Przybyszewskiego oraz artykulom publikowanym w „Chimerze” **Zenona Przesmyckiego** – Miriama, zdecydowanie propagującym koncepcję elitarną „sztuki dla sztuki”. To właśnie „Chimera” stała się symbolem młodopolskiego modernizmu. Miriam uważał sztukę za wielkie zadanie metafizyczne, które ma wyrażać uniwersalne problemy ludzkości. Służy ona tylko duszom wrażliwym, a doczesne sprawy ziemskie, zagadnienia społeczne czy narodowe są tylko niepotrzebnymi ograniczeniami spraw sztuki i ducha. Najważniejsze jest bowiem indywidualne przeżycie ludzkie, któremu rzeczywistość zewnętrzna może służyć tylko jako źródło inspiracji, a treść i temat dzieła mają znaczenie drugorzędne wobec jakości estetycznej.

W kręgu „Chimery” na piedestale stawiano artystę-kapłana, genialną jednostkę, która w izolacji od świata i jego pokus prowadzi metafizyczne zmagania. Artysta jest człowiekiem przeklętym, skazanym na konflikt ze społeczeństwem, które nie jest w stanie docenić jego dzieła. Publiczność/burżuazja/tłum są niejako z definicji niewrażliwe na sztukę i niechętnie twórczym indywidualnościom. Współczesne społeczeństwo może tylko źle wpływać na artystę, podcinać mu skrzydła; nie ma w nim miejsca dla prawdziwej sztuki. Jako źródło zła Miriam wskazywał procesy modernizacyjne: urbanizację, industrializację i demokratyzację, które prowadzą do całkowitego zniszczenia tradycji i ciągłości kultury, upadku ducha, a także do ustanowienia dyk-

tatury tłumu. Istnieją jednak „artyści-symulanci”, którzy zniżają się do poziomu tłumu i zostają jego bożyszczami. Dzielą się oni na dwa typy – artystów obrotnych i żądnych popularności, którzy zawsze tworzą wedle zasad najnowszych kierunków artystycznych i artystów tworzących wedle starych, utartych schematów, ale za to wyżywających się w sporach teoretycznych. Upowszechnianie sztuki i edukacja społeczeństwa nie budziły zainteresowania „Chimery”, miały one, jeśli to w ogóle możliwe, postępować powoli i w sposób naturalny. Wobec tego ironicznie traktowano „panów społeczników” i dziennikarzy – laików, którzy nie powinni zabierać głosu w sprawach sztuki. Chwalono za to mecenasów sztuki, pod warunkiem, że nie ingerowali w treść ani w formę zamówionego dzieła (Wallis 1953).

Wspomniany już popularyzator sztuki użytkowej, Marchlewski, był właśnie jednym z takich polemizujących z „Chimerą” „panów społeczników” (Marchlewski 1952; Wojciechowski 1952). Przypominał, że istnieje związek między bytem materialnym społeczeństwa a sztuką (tu powoływał się na Taine’a), i że demokratyzacja społeczeństwa musi prowadzić do udostępnienia jej tłumom. Sztuka nie jest bowiem rozrywką dla wybranych, tym bardziej że piękno, jako czynnik moralny, ma moc udoskonalania i uszlachetniania: „sztuka to nie zbytek, lecz chleb powszedni duszy, nie upiększenie życia, lecz życie samo” (Marchlewski 1952: 170). Prości ludzie mają instynkty artystyczne, które jednak trzeba kształcić poprzez upowszechnianie sztuki i podniesienie estetyki przedmiotów codziennego użytku.

Jednym z najciekawszych i najważniejszych krytyków Przesmyckiego i Młodej Polski był **Stanisław Brzozowski**, który przeciwstawiał im swoją „filozofię pracy”, uznając pracę (fizyczną) za fundament kultury ludzkiej, twórczość, wyraz czynnego stanowiska jednostki wobec świata. Praca jest domeną wolności gatunku, gdyż dzięki niej człowiek uniezależnia ludzkość od natury, zdobywa kontrolę nad otoczeniem i sobą samym, a także wytwarza własne środowisko. Dzięki pracy człowiek uświadamia sobie twórczy charakter własnego istnienia oraz wytwarza kulturę, rozumianą jako autonomiczny wobec natury całokształt swojej fizycznej i duchowej twórczej aktywności. Ponieważ obecna organizacja społeczna opiera się na zniewoleniu pracy, ludzkość musi dążyć do jej wyzwolenia, które przyniesie także wyzwolenie człowieka i nową kulturę wyzwolonej ludzkości. Powstaje nowa rzeczywistość społeczna, którą charakteryzują takie procesy modernizacyjne, jak: urbanizacja, industrializacja, cywilizacja, tworzenie się nowoczesnych narodów i uobywatelnienie mas. O wyzwolenie pracy walczy proletariatus, nowy podmiot społeczny, aktywny, uniwersalny i praktyczny, który będzie także tworzyć kulturę wyzwolonej ludzkości. Także w Polsce proletariatus stworzy samorządne społeczeństwo pracujących, wytworzy nową uniwersalną kulturę: miejską, industrialną, liberalną i demo-

kratyczną oraz nowy, odpowiedzialny typ Polaka. Natomiast inteligencja, za wyjątkiem jej twórczych odłamów, odrywa myśl od pracy i utrwała jej zniewolenie (Pomian 1974: 43–98; Mencwel 1976: 302–333; 2001).

Z punktu widzenia „filozofii pracy” młodopolski modernizm był antykulturą. Zamiast przyczynić się do modernizacji kultury i wytworzenia nowoczesnej świadomości narodowej, Młoda Polska proponowała wzór osamotnionej jednostki odizolowanej od społeczeństwa, autonomizację kultury, indywidualizm, subiektywizm i estetyzm, odrywała myśl od pracy: „Wszelka sztuka powstaje z życia i zmagania się z jego żywymi, nieustannie zmieniającymi się zadaniami. Miriam oderwał sztukę od życia i skazał ją na manieryzm. Manierę nazwał pięknem, duszą sztuki. W zamian za to wszystko zwolnił dusze artystów polskich od ciężących na nich zagadnień i zadań i przeniebierstwo to nazwał głębokością” (Brzozowski 1973: 72).

W dodatku, Młodą Polskę cechowało zadomowienie we własnej bezsilności i rozpacz oraz niechęć do podejmowania odpowiedzialności za sprawę polską. Buntowała się ona, co prawda, przeciw współczesnemu jej wzorowi kultury polskiej, ale proponowany w zamian modernistyczny estetyzm był tylko zastępczym sposobem istnienia narodowego, tak samo zresztą jak romantyczny mesjanizm i pozytywistyczny organicyzm (Brzozowski 1910b; Mencwel 1976: 305–332; 2001: 53–62). Tymczasem walka o nową sztukę powinna być walką „[...] o treść duchową dla budzących się do życia tłumów – o słowo żywiące, którym prócz chleba żyje człowiek” (Brzozowski 1973: 66).

Problem izolacji społecznej artysty i funkcji społecznych sztuki, który wydaje się szczególnie nurtować artystów „państwotwórczych”, powracał także w pracach niektórych autorów polskich w dwudziestoleciu międzywojennym. Pisał o tym **Alfred Lauterbach**, historyk sztuki, członek Rady IPS, którego poglądy były akceptowane przez większość członków Bloku ZAP<sup>11</sup>. Według Lauterbacha, współczesny kryzys sztuki wynikał z jej oderwania od funkcji społecznych, które zawsze spełniała i spełniać musi. Istniały zresztą dwa rodzaje tych funkcji – praktyczne, czyli organizacja i kształto-

<sup>11</sup> Podstawowy wykład jego poglądów można znaleźć w Lauterbach 1929, przede wszystkim w artykułach: *O społecznej funkcji sztuk plastycznych*, s. 5–22, oraz *O dawnym i nowym stosunku do sztuki*, s. 23–31. Ciekawą analizę wyłożonych tam teorii proponuje Witold Kalinowski (1973: 140–145). Z „Plastyki” (1936a: 184) wiemy, że: „Dnia 30 stycznia r. b. W lokalu Bloku odbył się przy przepelnionej sali odczyt d-ra Lauterbacha p.t. »Obraz i odbiorca«. [...] W dyskusji, która podkreśliła zgodność audytorium z wywodem prelegenta, zabierali głos m. in. W. Husarski, T. Pruszkowski i T. Cieślowski (syn)”. Warto dodać, że Lauterbach mówił o izolacji społecznej zwolenników koncepcji „sztuki dla sztuki”, a nadzieje na odzyskanie kontaktu ze społeczeństwem widział w powrocie do użyteczności sztuki, podejmującej cele praktyczne i społeczne.

wanie estetyczne otoczenia człowieka, oraz integracyjne, czyli nadawanie kulturze jednolitej formy i stylu. Oderwanie sztuki od funkcji społecznych wynikało z zaniechania pracy na zamówienie, zawsze przecież uzasadnionej potrzebami społecznymi. Dokonała tego rewolucja przemysłowa poprzez zerwanie bezpośrednich kontaktów artysty z użytkownikiem i odizolowanie aktu twórczego od przeznaczenia dzieła sztuki. Artyści zaczęli tworzyć na potrzeby rynku sztuki, czego wynikiem był rozwój malarstwa sztalugowego i upadek malarstwa monumentalnego do dekoracji architektury (najbardziej społecznej ze sztuk). Z tymi procesami wiązały się także szybkie zmiany form oraz preferencja dla form indywidualnych i chwilowych, które uniemożliwiają integrację kultury, czyli stworzenie stylu powszechnego. Co gorsza pozbawienie sztuki sensu praktycznego, wymuszone okolicznościami historycznymi, zostało podniesione do rangi normy i wzoru sztuki „czystej”.

Jako remedium na kryzys sztuki Lauterbach proponował zwrócenie jej ku tematowi oraz praktycznym zadaniom społecznym, a więc przywrócenie jej użyteczności. Praca we wszystkich dziedzinach sztuki miała ułatwić sformułowanie stylu epoki, a także poprawić społeczną sytuację artysty: „Należy skończyć z naiwnym poglądem, że artysta jest tylko od portretu, pejzażu i martwej natury. Zamiast jarmarcznych wystaw i maniackiego kolekcjonerstwa pozwólmy wejść sztuce do kościołów, banków, hal i szkół; niech artyści zdobią miasta, domy i ściany, niech projektują meble, tapety i garnki. Wtedy samo społeczeństwo przekona się łatwo, że artysta nie jest pieczeniarem kultury, lecz jest jej współtwórcą-wyrazicielem [...]” (Lauterbach 1929: 21).

Nowoczesność tego systemu pracy dla potrzeb publicznych miała polegać głównie na zastąpieniu indywidualnego mecenasu jednostką kolektywną: państwem, miastem, związkiem zawodowym lub trustem (Kalinowski 1973: 140–145).

W drugiej połowie lat trzydziestych swoje rozważania na temat społecznej roli artysty opublikował także **Florian Znaniecki** (1937). Według niego, kryzys sztuki wiązał się z powszechnym przyjęciem wzoru wolnego artysty pracującego tylko dla zaspokojenia potrzeb estetycznych ludzi prywatnych (artykuł otwierał przegląd społecznych ról artysty w poszczególnych epokach). Taka sytuacja sprzyja kultowi nowatorstwa cenionego jedynie przez nielicznych, i powoduje, że sztuka uważana jest za zbytek przez zbiorowość ludzką. Istniejący rozdźwięk między artystą-nowatorem a jego środowiskiem społecznym, wzmacniany jeszcze przez różnicę poziomu wyrafinowania elity i mas, mógł zlikwidować powrót do tematu w malarstwie: „Bodźce do szczerego, spontanicznego rozwoju iść muszą z samej sztuki, nie z poza niej. Dla laika jednak, który w tworzeniu sztuki nie



uczestniczy, jedynym takim bodźcem może być pozytywne zainteresowanie, budzone przez gotowe dzieła. Zainteresowania tego nie może jednak obudzić sam estetyczny porządek, realizowany w dziele, którego laik jeszcze nie rozumie, do którego właśnie dopiero musi się wznieść, aby go ocenić. Trzeba więc, aby przemawiał doń temat dzieła, temat pojęciowy, wyobrażeniowy lub wrażeniowy, w każdym razie jednak wywołujący skojarzenia, silnie zabarwione uczuciowo. [...] Artyści-nowatorzy, gardzący tematowością, pozbywają się w dzisiejszych warunkach możliwości kształcącego działania na laików i uzyskania normalnego poparcia dla swych dążeń innowacyjnych” (Znaniński 1937: 515).

Tylko temat mógł przyciągnąć uwagę szerokiej publiczności i zachęcić do prób zrozumienia różnych aspektów dzieła sztuki. Tak więc ratunkiem miał być powrót do sztuki tematycznej. W dalszej perspektywie, w związku z postępem techniki i zwiększającą się ilością czasu wolnego, rozwiązaniem mogłoby też być wprowadzenie mas do czynnego udziału w twórczości artystycznej. Wszyscy pracowaliby nad estetycznym kształtowaniem środowiska i przez to również nad własnym wykształceniem estetycznym. Taką działalność należałoby zresztą wprowadzić raczej metodą przywództwa artystów, niż nauczania.

Warto także zwrócić uwagę na **czasopismo „Pion”**, które w pierwszym, bojowym i propaństwowym okresie swego istnienia (Jaworski 1967) publikowało artykuły podejmujące problem kryzysu i izolacji społecznej sztuki, wykazujące konieczność związania sztuk plastycznych z państwem oraz odrodzenia malarstwa tematycznego. W „Pionie” pojawiały się artykuły artystów „państwowotwórczych”, artykuł Konrada Winklera o Władysławie Skoczylasie, Zofii Niesiołowskiej-Rotherkowej o Stanisławie Ostoja-Chrostowskim, uczniu Skoczylasa.

To właśnie w „Pionie” Antoni Wiczorkiewicz, przedstawiciel sanacyjnej lewicy, historyk sztuki uczący w MSSZiM, stwierdzał, że społeczeństwa rewolucyjne odrzuciły sztukę awangardową, a dalsze przemiany wyeliminują także indywidualnego odbiorcę sztuki: „Na rynku sztuki występuje odbiorca zbiorowy, albo zbiorowość reprezentujący. A więc przedewszystkiem Państwo i wszelkie inne organizacje życia zbiorowego. To stwarza zupełnie odmienne warunki od dotychczasowych i wymaga zasadniczych przestawień psychicznych” (Wiczorkiewicz 1934).

Dla państwa sztuka jest po prostu jednym ze środków oddziaływania, co oznacza konieczność odrodzenia malarstwa tematycznego. Co prawda słabsi malarze mogą wpaść w pułapkę tematowości, ale jest to jedyna droga do odbudowania społecznego znaczenia sztuki i podjęcia edukacji artystycznej społeczeństwa: „Odżegnywanie się od malarstwa tematowego, chronienie się w najdalszej konsekwencji logicznej w okopach malarstwa

geometrycznego, abstrakcyjnego jest oportunistycznym jednym krańca, jak oportunistycznym przeciwległego jest poświęcenie walorów i problemów malarskich na rzecz literatury w obrazie. [...] Malarstwo nowoczesne w ucieczce przed wyolbrzymianiem często niebezpieczeństwem tematu w obrazie, rezygnuje nie tylko z ważnej pozycji, jaką w dziedzinie życia państwa zająć powinno, ale rezygnuje również i z propagandy nowych, czysto malarskich walorów swej sztuki wśród szerokich warstw społeczeństwa” (Wieczorkiewicz 1934).

Malarstwo powinno się więc dostosować do potrzeb państwa i „innych organizacji życia zbiorowego”, i dla kompromisu połączyć zajmującą treść z wysoką jakością artystyczną. Jeśli trzeba, artyści powinni malować dobre obrazy batalistyczne, portrety oraz kompozycje monumentalne, gatunki najważniejsze, bo zapewniające jak najszerzą publiczność. Natomiast eksperymenty formalne należy zachować dla wąskiego grona fachowców.

Natomiast według innego z publikujących w „Pionie” autorów, Jerzego Szczutowskiego, dążenie do wyzwolenia formy od treści spowodowało kryzys i społeczną izolację sztuki oraz doprowadziło do walk modernistów z tematystami. Jednocześnie brak społecznej użyteczności sztuki prowadzi do poważnego zagrożenia jej materialnej przyszłości. Dlatego malarstwo tematyczne znowu budzi zainteresowanie: „Nie dziw, iż zaczyna to niepokoić awangardę plastyków, że wywołuje w niej głosy zalecające ‘powrót do tematu’ z powodów oportunistycznych, nie tylko zresztą materialnych, lecz niemniej propagandowo-ideowych” (Szczutowski 1935: 4). Nadzieją miała być logika procesu dziejowego, który prowadzi do dodatnich zmian emocjonalnych w psychice zbiorowej i powoduje wzrost znaczenia państwa: „Potężna i twórcza rola Państwa wysuwa się w nim na pierwszy plan i rozwijać może punkty zaczepne dla nowej interpretacji artystycznej. Znosi się na przełom nie tylko ustrojowy, lecz i kulturalno-duchowy. Budzi to nadzieję i zachęca do nieopuszczania rąk” (Szczutowski 1935: 4–5).

Tak więc, należało liczyć na związanie sztuki z państwem i jego potrzebami.

\*

Podsumowując ten krótki przegląd koncepcji, które najprawdopodobniej inspirowały artystów „państwotwórczych”, warto jeszcze raz podkreślić, że były to poglądy związane z wiarą w społeczne możliwości sztuki. Program odnowy rzemiosł miał prowadzić do odrodzenia społeczeństwa poprzez ogarnięcie wszystkich jego warstw współczesną i jednorodną sztuką. Kształtując codzienne otoczenie społeczeństwa, miała ona wpływać na rozwój wrażliwości i edukację plastyczną jego poszczególnych człon-

ków. Zwolennicy ruchu często krytykowali tradycyjne akademie sztuk pięknych, jako szkoły edukujące pięknoduchów, którzy nie chcą i nie potrafią zniżyć się do wykonywania prac z zakresu sztuki użytkowej.

Z ruchem odnowy rzemiosł wiązała się także koncepcja stylu narodowego, który miał być stylem rodzimym, opartym na lokalnej tradycji i dostosowanym do miejscowych warunków. Styl narodowy, nowoczesny, ale tradycyjny zarazem, powinien zostać zaakceptowany przez wszystkie warstwy społeczeństwa, a jego rozpowszechnienie mogło prowadzić do umocnienia i odrodzenia społeczności narodowej, co było szczególnie istotne w Polsce w okresie rozbiorów. Co więcej, w polskim przypadku, zarówno dla koncepcji ruchu odnowy rzemiosł, jak i stylu narodowego odnaleziono wspólnego prekursora, „czwartego wieszca”, Cypriana Norwida. Pisma polskich autorów, Norwida i Brzozowskiego, utwierdzały w przekonaniu, że tylko przez pierwiastki narodowe, rodzime, można osiągnąć uniwersalną wartość sztuki i kultury, a dostosowanie do lokalnych warunków i rodzimej tradycji jest samo w sobie wartością bezwzględna.

Dla twórców i teoretyków związanych z *l'art social* i ruchem odnowy rzemiosł charakterystyczna była postawa „społecznikowska”, wiara w zbawcze możliwości sztuki, która niesie wartości zdolne doprowadzić do modernizacji i udoskonalenia społeczeństwa. Aby wykorzystać te możliwości, należało jednak przelamać elitaryzm sztuki i doprowadzić ją, bez utraty wysokiej jakości, do poziomu zrozumiałego dla publiczności masowej. Ten zabieg umożliwiłby wciągnięcie warstw niższych do uczestnictwa w sztuce, a w konsekwencji otworzyłby sztuce możliwość oddziaływania na te warstwy, ich edukację i modernizację. Kontakt z tak szerokim kręgiem odbiorców mógłby działać ożywczo na sztukę i artystów, przelamać zniechęcenie wynikające z izolacji społecznej oraz zmobilizować do podjęcia zadań społecznych, co znowu wzmocniłoby zainteresowanie społeczeństwa sprawami sztuki.

Z tych oczekiwań wywodziły się również przedstawione wyżej nawoływania do przelamania izolacji społecznej sztuki współczesnej i zmiany wzorca artysty, z oderwanego od życia kapłana, na artystę żywo związanego z życiem codziennym społeczeństwa, dbającego o jego rozwój i edukację. W dwudziestolecie były to przede wszystkim postulaty odrodzenia sztuki przez współpracę z państwem i organizacjami społecznymi, co wymagało od artystów powrotu do sztuki tematycznej i gotowości do pracy na zamówienie. Warto podkreślić, że takie poglądy głosili przede wszystkim zwolennicy piłsudczykowskiej koncepcji sztuki państwowej.

## WZORZEC SPOŁECZNY ARTYSTY: PRÓBA REKONSTRUKCJI

W cytowanych we wstępie do tej części pracy wypowiedziach pojawiła się już krótka charakterystyka wzorca społecznego artysty, członka grupy społecznej artystów „państwowotwórczych”. Celem Szkoły Sztuk Pięknych było kształcenie artystów, którzy potrafią sprawnie działać we wszystkich dziedzinach sztuki, aktywnie uczestniczyć w życiu społeczeństwa i zaspokajać jego potrzeby „z korzyścią własną i kraju”, jak to ujął Józef Czajkowski w wykładzie inauguracyjnym. Oznaczało to również, słabiej widoczne w przytoczonych deklaracjach, zainteresowanie współpracą z państwem i mecenatem państwowym, zgodnie z argumentami autorów propagujących sztukę państwową na łamach „Pionu”.

**Przeciw programom, stronnictwom, koteriom**

Rozważania na temat wzorca społecznego artysty warto zacząć od oceny i krytyki dotychczas uznawanych wzorców artysty, jakie często pojawiają się w wypowiedziach artystów „państwowotwórczych”. Budowali oni swój wzorzec społeczny artysty w wyraźnej opozycji do popularnego wówczas modernistycznego hasła „sztuka dla sztuki” i wzorca artysty-geniusza, jakie na polskim gruncie propagowała „Chimera”. W dwudziestolecie międzywojennym kontynuowali je artyści awangardy i kapiści, a więc antagoniści z ZZPAP, dla których sprawy formalne i teoretyczne sztuki były ważniejsze od społecznych. Według interesujących nas plastyków, to właśnie ten wzorzec spowodował i pogłębiał społeczną izolację sztuki.

W wielu wypowiedziach artystów „państwowotwórczych” można znaleźć **negatywną charakterystykę modernistów** przekonanych o swojej wielkości i o słuszności wypracowanej przez siebie doktryny artystycznej. Mieli oni przede wszystkim przesiadywać w kawiarniach, marnować czas i talent na niepotrzebne dyskusje oraz drobne prace zapewniające przeżycie, tracąc szanse na podjęcie wielkich, poważnych zadań. Stanisław Ostoja-Chrostowski, wybitny grafik, student, a później profesor Szkoły Sztuk Pięknych (SSP), mówił w wykładzie inauguracyjnym: „Talenty wymieniono na tupet, twórczy impuls skroplił się w tryumfalne pół czarnej. Artysta stał się giełdźnikiem z notorycznym niepowodzeniem. Zakorzeniono w nim sugestię własnej niepotrzebności” (Ostoja-Chrostowski 1938: 139). Tacy artyści tworzyli nie tylko ciągle nowe kierunki w sztuce, ale także niezliczoną ilość wzajemnie się zwalczających grup i koterii. O kawiarnianych stronnictwach studenci SSP śpiewali już w szopce z roku szkolnego 1924/1925:

„Gdzie rzucisz okiem – tam stronnictw bez liku:  
 Tyle kierunków, tyle »nowych szkół«!  
 Każde stronnictwo przy swoim stoliku  
 Spode łba patrzy na sąsiedni stół.  
 Wszyscy tak mali, a przecież tak butni  
 Wiodą nikomu niepotrzebny spór.  
 Zewsząd brzmi dzika kakofonia kłótni –  
 W niezgodzie zgodny chór”

(Zamoyski 1989: 24).

Negatywna charakterystyka pozwalała wykazać zło, a jednocześnie mobilizowała do stworzenia przeciwstawnego wzorca artysty opartego przede wszystkim na rzetelnej pracy. Jan Zamoyski, jeden z członków „Bractwa św. Łukasza” tak po latach wspominał postawę artystów z pokolenia studentów ukształtowaną pod wpływem Tadeusza Pruszkowskiego: „Rozpoczęty przez prof. Pruszkowskiego proces demaskowania rozpowszechnionych, bałamutnych mitów, pobudzał nas do ostrożności w bezkrytycznym przyjmowaniu zakorzenionych twierdzeń. Z życiorysów twórców dowiadaliśmy się, że najwięksi geniusze byli jednocześnie tytanami pracy. Stało to w jaskrawej sprzeczności z rozpowszechnionym szeroko drugim mitem o decydującej roli natchnienia w powstawaniu każdego wielkiego dzieła sztuki. Widywaliśmy »artystów« trwoniących czas przy pół czarnej, lub przy kieliszku czystej, oczekujących natchnienia, które się jakoś nie zjawiało. [...] Jako zasadę przyjęliśmy więc ośmiogodzinny dzień pracy, często go zresztą przekraczając” (Zamoyski 1989: 22–23).

Artyści „państwowotwórczy” często deklarowali wyraźną **nieufność wobec programów, prądów i kierunków**. Choć sami stworzyli deklarację ideową Bloku ZAP, program warszawskiej SSP, wstępy do katalogów, nie uważali tego za właściwą działalność teoretyczną, lecz raczej za konieczne objaśnienia swoich poczynań. Poszczególne grupy plastyków z pokolenia studentów nie ogłaszały manifestów ani programów *sensu stricto*, a partyjnej dyscyplinie formalnej i teoretycznej przeciwstawiały swobodę pracy i twórczości. W „Plastyce” tak charakteryzowano program „Bractwa św. Łukasza”: „Bractwo weszło w życie bez żadnych haseł, żadnych zapowiedzi, żadnego rzucania rękawic. Jedyńą jego dewizą było »my chcemy dobrze malować«. O reszcie miało zdecydować życie, ambicje, upodobania i wysokość uzdolnień poszczególnych członków. Podstawą dalszej organizacji miało być raczej życie koleżeńskie i nic więcej, przynajmniej nic z góry narzuconego” (Ciechomski 1938a: 48).

*Krytyka „doktrynerstwa”*

Zgodnie z tą strategią, Blok ZAP ogłaszał niechęć do teoretycznego doktrynerstwa i otwarcie na różne prądy artystyczne oraz posługiwał się ogólnymi hasłami wspólnej, rzetelnej pracy dla dobra sztuki polskiej. Stopniowe formalizowanie się grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” uzasadniano koniecznością obrony przed dobrze zorganizowanymi i steoretyzowanymi stronnictwami przeciwników artystycznych (Kokoszko 1934: 4). Takie ujęcie problemu prowadziło do przeciwstawiania sobie swoich i obcych, pełnej swobody artystycznej i życzliwego koleżeństwa – ciasnemu doktrynerstwu i zawistnym atakom, co znalazło swój wyraz nawet w cytowanej na wstępie deklaracji ideowej związku (Blok ZAP 1934).

Jałowym polemikom i walkom stronnictw prowadzonym przez twórców realizujących modernistyczny wzorzec artysty, artyści „państwowotwórczy” przeciwstawiali ideał rzetelnej i życzliwej krytyki, która zawsze powinna być utrzymana na dobrym poziomie merytorycznym. Natomiast antagonistom z ZZPAP zarzucali stosowanie chwytów, które, jak pisał Kokoszko, odpowiadały metodom zakazanej w handlu „reklamy negatywnej”. Według niego, odcięci od społeczeństwa i dyskutujący we własnym gronie artyści chwycili za pióra, wprowadzając tym samym chaos, który skutecznie zdezorientował publiczność. Tymczasem, należałoby raczej unikać jednostronności i doktrynerstwa, szczególnie że w wielu kierunkach artystycznych można uzyskać wybitne wyniki, a ważniejsza od inwektyw jest „praca dla dobra Sztuki” (Kokoszko 1934: 4–5).

Nieufność wobec grup ogłaszających własne programy artystyczne można też odnaleźć w wypowiedziach dwóch autorytetów-profesorów SSP, Skoczylasa i Pruszkowskiego. **Władysław Skoczylas** uważał, że pogłębiające się podziały zbiorowości zawodowej artystów są w gruncie rzeczy sztuczne i wcale nie wynikają z poważnych, rzeczywistych różnic programowych pomiędzy artystami. Tworzenie odrębnych grup artystycznych służy przede wszystkim zaspokajaniu indywidualnych ambicji: „[...] są to raczej kapliczki zgrupowane przez energiczniejsze i ambitne jednostki” (Skoczylas 1933d). Ich działalność jest szkodliwa, ponieważ spory, sprzeczne opinie i programy nie tylko dezorientują społeczeństwo, ale także ograniczają możliwości swobodnej pracy poszczególnych artystów.

**Tadeusz Pruszkowski**, patron wszystkich grup malarskich Bloku ZAP, także zwracał uwagę na szkodliwość podziałów i sporów doktrynalnych dla obrazu sztuki i artystów w oczach społeczeństwa. Uniemożliwiają one bowiem: „[...] osiągnięcie porozumienia artysty z widzem normalnie kulturalnym, lecz nieuzbrojonym w finezyjną umiejętność rozwartościowywania haseł artystycznych i teorii bieżących zaciemniających prosty pogląd na spr-

wy sztuki i tak potrzebnych jak przysłowiowe dzielenie włosa na trzy podłużne części” (Pruszkowski 1938).

Nie tylko sprzyjają one utrzymaniu izolacji społecznej artystów i utrudniają publiczności zrozumienie sztuki, ale także prowadzą do zagubienia poszczególnych artystów. Twórcy, którzy zdecydowanie dążą do inności: „Po prostu wpadają w prąd, który na jedną mieliznę ich wyrzuca. Na owej mieliznie uradzają wspólny front, jedynie jakoby słuszny, i w ten sposób powstaje kierunek. Twórcy nie tworzą kierunków, tylko naśladowcy. Spokojne dążenie do coraz nowego opanowania formy u utalentowanego artysty wywołuje wartości indywidualne, bo te w zarodku nosi w sobie każdy człowiek od przyjścia na świat” (Pruszkowski 1936a).

W dodatku, według Pruszkowskiego, całkowite podporządkowanie sztuki założeniom teoretycznym spowodowało, że publicznie wystawiano prace będące tylko eksperymentami ilustrującymi jakieś zagadnienie artystyczne zamiast pełnowartościowych dzieł sztuki wykonanych już z zastosowaniem wyników tych eksperymentów. Nie wierzył on w nowe, ściśle zdefiniowane kierunki i wielokrotnie stwierdzał, że większe zaufanie pokłada we wrażliwości artystycznej jednostki niż w teoretycznej doktrynie. Dlatego też był przeciwny krytykowaniu jakiegokolwiek kierunku *en bloc*, ponieważ: „[...] prawdziwy talent ma słuszność bez względu na to w jakim języku się wypowiada” (Pruszkowski 1936d).

### *Geneza kryzysu*

Zagubienie artystów wśród doktryn i kierunków wynikało, według Pruszkowskiego, z kierunku jaki przyjął rozwój sztuki w końcu XIX wieku, zwanym przez niego okresem secesji (chodziło zapewne o młodopolski modernizm). To właśnie „secesja” winna była zmanierowaniu artystów, nauczyła ich bowiem pogardy wobec innych i sprawiła, że wszyscy naśladowali jeden narzucony styl. Tymczasem, w chaosie modnych prądów i hasel zaginęły zdrowy sens i logika w sztuce. Nie mogły się też pojawić, tak przecież potrzebne, wielkie indywidualności artystyczne: „Na tle drobnego, prywatnego estetyzowania artysty wielkość jest nie do osiągnięcia” (Pruszkowski 1934). Wartość kolejnych nowych kierunków była tym bardziej wątpliwa, że w sztuce nie ma postępu, jest tylko zmiana: „[...] ale najwyższy poziom sztuk plastycznych stanowczo się obniża” (Pruszkowski 1934). Trudno się dziwić, że życie ucieka od sztuki, a biedni i rozgoryczeni takim obrotem rzeczy artyści pracują tylko na potrzeby niewielkiego rynku znawców sztuki.

Uczniowie pracowani przejęli poglądy profesora na genezę kryzysu sztuki, dezorientację artystów i publiczności. O szkodliwości dziewiętnastowiecznych przemian związanych z popularnością hasła *l'art pour l'art* pisał

np. **Edward Kokoszko**, członek „Szkoły warszawskiej” i pierwszy prezes Bloku ZAP: „Momentem przełomowym, który na dziesiątki lat zaważył na dalszej organizacji studiów, było zwycięstwo w wieku XIX hasła »Sztuka dla sztuki«. Punkt ciężkości został przerzucony na t, zw. talent. Zaczęto się tym słowem haszyszować. Wśród zgiekliwego entuzjazmu dla goniących za oryginalnością indywidualuów, w lekceważenie i pogardę szło to, co w dawnych wiekach stanowiło kapitał każdego malarza, to znaczy: wiedza praktyczna, znajomość malarskiego rzemiosła. Odbiegając od rzemiosła, artysta odbiegał od życia i uzbrojony tylko w talent, zaczął uważać siebie za człowieka, ulepionego z innej gliny.

Ta niezdrowa separacja sprzyjała hodowaniu wybujałego indywidualizmu. Artysta zaczął wyeliminowywać poszczególne zagadnienia czysto formalne, podnosił je do rangi naczelnego i jedyne go problemu malarskiego z pominięciem całokształtu swych wzruszeń artystycznych. Zagadnienia faktury, czy zestawień kolorystycznych, czy abstrakcyjne równoważenie plam w obrazie – wybujało się na naczelne stanowisko. Malarstwo stało się wyścigiem w rozwiązywaniu indywidualnie pojętych »rebusów« artystycznych, a zapomniano o wewnętrznych wartościach artysty, zapomniano o człowieku. Stało się terenem walk najrozmaitszych chwytów formalnych – czyniąc to wszystko dla wymagowanego, nieistniejącego odbiorcy – pięknoducha, umiejącego rozkoszować się samym abstrakcyjnym, estetycznym wzruszeniem. Formalizm zatryumfował, środki stały się celem” (Kokoszko 1938: 115).

**Jan Zamojski**, kolejny uczeń Pruszkowskiego, członek „Bractwa św. Łukasza” i Bloku ZAP, przeprowadził jeszcze dalej sięgający w historię sztuki wywód, w którym objaśniał powody nieszczęsnej ewolucji od naturalnie powstających dawnych stylów ku dziewiętnastowiecznej pogoni za nowością: „Sztuka najściślej związana z życiem stawiała się jednocześnie jego wyrazem. Inność wyrazu poszczególnych epok, nazywanych stylami, nie była wynikiem teoretycznych, z góry sprecyzowanych programów, a naturalnym rezultatem oddziaływania szeregu czynników kształtujących poгляд na świat i obyczaj.

Wiek XVIII wyzwolił ostatecznie artystę od rygorów cechowych, a jednocześnie podzielił sztukę plastyczną na »użytkową« i »czystą«. Zainteresowaniem »prawdziwego« artysty stała się oczywiście tylko sztuka »czysta«. Miejscem, gdzie można ją było zaprezentować, stały się organizowane w tym celu wystawy, a najwyższym osiągnięciem każdego artysty było umieszczenie jego dzieł w powstających wówczas muzeach.

Od tej pory twórczość plastyczna zaczęła się rozwijać pod przemożnym wpływem wystaw. Pozbawiona podłoża, na którym w sposób naturalny kształtował się jej wyraz, uległa prawom rządzącym każdą wystawą, gdzie



przede wszystkim inność i zaskakująca nowość zwracają na siebie uwagę. Toteż nic dziwnego, że »inność« w tych warunkach podsycana w dodatku przez teoretyków sztuki, stała się najważniejszym miernikiem wartości dzieła plastycznego, a pogoń za nowością za wszelką cenę rodziła coraz to nowe »kierunki«, doprowadzając do absurdalnego hasła »wszystko jedno jak, byle inaczej!«. [...] Przeciwwstawiając się temu hasłu stworzyliśmy własne: »maluj jak chcesz – byle dobrze«” (Zamoyski 1989: 25).

Tak więc, według Pruszkowskiego i jego uczniów, w ciągu osiemnastego i dziewiętnastego wieku wyzwolenie artysty od rzemieślniczych tradycji i uniezależnienie od potrzeb konkretnego klienta doprowadziły do zagubienia umiejętności technicznych, utraty kontaktu sztuki z życiem i zamknięcia się artystów we własnym kręgu zawodowym, jedynym zdolnym docenić nowatorstwo formalne. Była to w gruncie rzeczy krytyka romantycznej wizji artysty – postulatu jego całkowitej wolności i postawienia kryterium talentu i oryginalności ponad rzetelność i wysoką jakość warsztatową wykonanej pracy. Te przemiany doprowadziły do zaniku obiektywnych kryteriów oceny sztuki oraz skupienia się artystów na specjalistycznych zagadnieniach teoretycznych i formalnych, niedostępnych dla publiczności.

Doprowadziły one także do stworzenia akademickiego modelu nauczania sztuki, który, jak pisał Kokoszko, kształtował odizolowanych od publiczności i rozgoryczonych geniuszy *in spe*: „Zamiast tworzyć zastępy ludzi, którzy by naprawdę pomnażali kulturę plastyczną, wychowuje się przeważnie ludzi nieszczęśliwych, niezadowolonych neurasteników, setki donkiszotów, którzy mając rozbudzoną pobudliwość, uważają, iż każde zanotowanie przy pomocy farb prywatnego, jakże często przypadkowego doznania jest dziełem sztuki.

Widz błąka się wśród potopu bardziej lub mniej wyczutych przypadkowych notatek zrobionych na gorąco z otaczającego życia i nic z nich nie rozumie. Taka twórczość więcej mówi o pomnażaniu się wrażliwości naszego pokolenia, niż o męskiej woli zdobycia życia dla sztuki” (Kokoszko 1938: 117).

Jako antidotum na walki grup i poszukiwanie nowości za wszelką cenę, Pruszkowski proponował metodę pracy polegającą na pełnej swobodzie artystycznej: „[...] ponieważ historia sztuki wieków ubiegłych, nie wyłączając z nich najbliższych nam lat wykazuje że najwspanialsze dzieła sztuki stworzone zostały według najróżniejszych i najsprzecznějších zasad, haseł technik i motywów, należy pozostawić poszczególnym artystom moralne prawa uprawiania swego kunsztu w rodzaju jaki najbardziej wyraża ich przyrodzone wartości i chęci” (Pruszkowski 1938).

W jego pracowni na SSP panowała atmosfera pracy i wolności poszukiwań malarskich. Jak wspominał inny z jego uczniów, Feliks Topolski

(1945: 409), Pruszkowski: „[...] nadał szalone tempo swojej pracowni, naładował ją ambicją, oczyścił »arkadię« z barier koterii malarskich, otworzył perspektywy: jazda, brykać na całego!” Dało to efekt różnorodności formalnej, która często dezorientowała obserwatorów, co tak ujmuje Pia Górską, absolwentka tej pracowni (jako dużo starsza od większości studentów, pozostawała nieco na uboczu życia pracowni i Szkoły): „Prusz brawurowy indywidualista, nie narzucał nigdy schematów. Dowodzą tego jego uczniowskie ugrupowania, tak żenująco odrębne, iż jeden z krytyków twierdził, że nasza buda to nie uczelnia a najdziwniejszy z kalejdoskopów. Orzech był dla nich rzeczywiście twardy do zgryzienia. »Łukasze« bowiem tworzyli w atmosferze nawrotu do starych mistrzów i ambicji osiągnięcia szczytów techniki, lecz zapomnieli jakby o kolorze. Następców ich natomiast, z teje samej szkoły i spod kierunku tegoż samego Prusza, ożywiały ambicje nieraz wręcz rozbieżne, między innymi poszukiwanie za zaniedbanym nieco przez »Łukaszów« kolorem” (Górska 1956: 227–228).

### Artysta-geniusz czy artysta-fachowiec?

Już przedstawiona wyżej krytyka wzorca artysty-geniusza pozwala się domyślać, że wzorzec proponowany przez artystów „państwotwórczych” będzie jego zaprzeczeniem. O ile geniusza miały cechować talent, indywidualizm i dążenie do nowatorstwa formalnego, to w rekonstruowanym przeze mnie wzorcu podkreślano znaczenie wszechstronności, umiejętności warsztatowych i gotowości do podjęcia pracy na zamówienie. Takiemu ujęciu sprzyjała idealizacja średniowiecznego wzorca artysty-rzemieślnika i krytyka systemu nauczania w akademiach sztuk pięknych, elementy typowe dla poglądów artystów i teoretyków związanych z ruchem odnowy rzemiosł. Powrót do znajomości rzemieślniczych aspektów sztuki, zwrot ku sztuce użytkowej i zmiana sposobu kształcenia artystów miały ułatwić przełamanie społecznej izolacji sztuki, udowodnić jej użyteczność, a jednocześnie zabezpieczyć artystów przed frustracją i brakiem pracy.

Profesorowie warszawskiej uczelni w maszynopisie „Jakie argumenty wysuwamy za akademizacją Szkoły?” sprzed 1932 roku, tak określali swoje dążenia: „[...] aby absolwent Szkoły był nie tylko doskonałym zawodowcem w swojej specjalności, ale ponadto był uzbrojony we wszystkie środki najszerzej pojętej sztuki plastycznej i tem samym mógł spełnić wszystkie zadania, jakie życie współczesne stawia sztuce plastycznej” (ASP). Podobna charakterystyka pojawia się w cytowanym na wstępie tekście o celach i zadaniach Szkoły Józefa Czajkowskiego (1928: 17) – absolwent powinien być człowiekiem dobrze wykształconym, twórczym, o wysokiej kulturze i znajomości różnorodnych zagadnień plastycznych, który może pracować

w każdej dziedzinie sztuki „z korzyścią własną i kraju”. Szkoła miała więc nie tylko dawać studentom umiejętności i wykształcenie zawodowe, ale także formować odpowiednią postawę wobec rzeczywistości, chęć twórczego przetwarzania otoczenia zgodnie z potrzebami społeczeństwa. Z tego punktu widzenia na szczególną uwagę zasługiwały zajęcia przygotowujące do uprawiania malarstwa tematycznego i sztuki użytkowej, które mogły nieść określone treści, dekorować przestrzeń publiczną i prywatną, w przeciwieństwie do kameralnej dziedziny malarstwa sztalugowego, cenionego tylko przez nielicznych znawców. Uprawianie wymienionych gatunków dawało szansę przełamania społecznej izolacji sztuki, a także otrzymania korzystnych zamówień, prywatnych i państwowych, pozwalało więc powiązać korzyści społeczno-artystyczne z własnymi korzyściami materialnymi<sup>12</sup>.

Podstawową troskę artystów „państwowotwórczych”, która towarzyszyła zapewne także tworzeniu programu SSP, dobrze wyraził Edward Kokoszko w tekście traktującym o metodach kształcenia artystycznego: „Czy absolwenci szkół artystycznych są dostatecznie przygotowani do samodzielnej pracy i czy po wyjściu ze szkoły potrafią nawiązać bezpośredni kontakt z życiem dzisiejszym? Czy znajdują swoje miejsce w społeczeństwie i czy jest ich udziałem święte prawo człowieka pracy – poczucie, że jest się potrzebnym i pożytecznym” (Kokoszko 1938: 115).

Chodziło oczywiście o przezwyciężenie negatywnego wzorca artysty odizolowanego od społeczeństwa i nadanie mu statusu pełnoprawnego, aktywnego członka tego społeczeństwa, użytecznego specjalisty. Artyści „państwowotwórczy” nie chcieli dłużej tkwić w wieży z kości słoniowej, woleli uczestniczyć w kształtowaniu nowoczesnej Polski.

### *Wszechstronność*

Ważną i wysoko ocenianą cechą artystów „państwowotwórczych” była wszechstronność. Dzięki niej plastycy mogli pracować w różnych dziedzinach sztuki, zależnie od potrzeb społeczeństwa. O konieczności podejmowania przez artystów różnorodnej działalności mówili nie tylko profesoria, ale i uczniowie SSP. Jeden z absolwentów szkoły, rzeźbiarz Marian Wnuk, członek „Formy”, deklaruje: „Zadaniem artystów byłoby tworzyć warsztaty artystyczne o wyższym poziomie, które wykonywałyby przedmioty z wszystkich działów, jak reklama kinowa, urządzenie wystawy sklepowych, plakat” (AAN, MWRiOP 7042, 23–24). Podobne wątki znajdujemy w wywiadzie z kolejnym rzeźbiarzem z „Formy”, Franciszkiem Strynkiewiczem:

<sup>12</sup> Porównaj także rozważania Aleksandra Wallisa (1964: 65, 72) na temat korzyści wynikających z uprawiania sztuki użytkowej.

„Rzeźbiarz może i powinien podejmować się wielu prac, których gatunek uważał dotąd za niższy; tak np. powinien projektować nagrobki. [...]”

– Rzeźbę należy realizować w sensie życiowym. Studium oderwane jest wprawdzie rzeczą przyjemną, nie jest to jednak współczesne ujmowanie rzeźby. Jeśli rzeźbiarz pracuje nie pod kątem widzenia potrzeby, jeśli zamknie się w swej pracowni, staje się wówczas niezrozumiały i niepotrzebny dla otoczenia a co gorsza – sam z czasem dochodzi do wniosku, że jest niepotrzebny” (Miller 1938b: 132).

Wszechstronność była więc nierozzerwalnie połączona z przydatnością społeczną, artysta musiał dostosowywać się do potrzeb życia.

### *Umiejętności warsztatowe*

Tak chętnie deklarowana i wysoko oceniana wszechstronność wymagała ogólnej kultury wizualnej i umiejętności warsztatowo-technicznych pozwalających sprawnie wykonywać poszczególne zadania artystyczne. Dlatego redakcja „Plastyki”, organu Bloku ZAP, jako jedno z głównych zadań pisma uznawała „pogłębianie wiedzy fachowej” (Plastyka 1935d). Włodzimierz Bartoszewicz, wspominając zasługi warszawskiej uczelni, pisał, iż wyszło z niej „szereg wybitnych plastyków znających swoje rzemiosło” (Bartoszewicz 1983: 44). Według niego, było to wynikiem dobrej metody nauczania, uczono bowiem solidnego rzemiosła i wpajano „poważne ustosunkowanie się do swej pracy i swego zawodu” (Bartoszewicz 1983: 43).

Najsilniej podkreślano właśnie znaczenie umiejętności warsztatowych. W cytowanym wyżej wywiadzie Strynkiewicz podkreślał znaczenie praktyk terenowych w fabrykach ceramicznych, przy robotach cyzelerskich, medalierskich i przy odkuwaniu rzeźb, dzięki którym można poznać podstawowe umiejętności techniczne (Miller 1938b: 132). Natomiast przy okazji wystawy metaloplastyki Henryka Grunwalda w „**Plastyce**” pisano: „Wystawa jako całość może być dowodem, że możliwości szlachetnego »wzorku« istnieją w dalszym ciągu. Rezultat jest tylko wynikiem ustosunkowania się człowieka do zagadnień, przejścia od dyletantyzmu do fachowości. W rzeczywistości każdy artysta bowiem jest w założeniu rzemieślnikiem, rzemiosło zaś jest jego możliwością realizacji. Sztuka oparta na innych założeniach będzie zawsze niezaspokojoną pretensją osobnika, która musi się skończyć jego rozczarowaniem do zagadnienia i stworzy wewnętrzny defetyzm. Dzieła artystów tej skali nie przetrwają nawet pokolenia, a przeciw miarą wartości jest właśnie trwałość realizacji” (Proszyński 1938: 68).

Artysta musi znać doskonale techniki, jakimi się posługuje, a które dają mu solidną podstawę dla talentu i ambicji artystycznych, zapewnia także trwałość dzieła, przede wszystkim fizyczną, ale zapewne także estetyczną, ponieważ dobre wykonanie, odpowiednie do rodzaju przedmiotu i za-

stosowanej techniki, jest wartością ponadczasową, uniezależniającą sztukę od artystycznych mód.

Umiejętności warsztatowe były zawsze fundamentalne dla artystów zajmujących się sztuką użytkową z bardzo prostego powodu – ich projekty musiały się nadawać do realizacji. Dlatego wielką wagę przywiązywano do weryfikacji wiadomości teoretycznych przez pracę w warsztacie i współpracę z rzemieślnikami, metody wypracowanej jeszcze przez „Warsztaty Krakowskie”. Przy SSP istniały warsztaty zapoczątkowane jeszcze przy okazji prac przygotowawczych do wystawy paryskiej 1925 roku, w których studenci specjalizujący się w kierunkach użytkowych mogli się zapoznać ze specyfiką poszczególnych dziedzin rzemiosła (Piwocki 1965: 76, 78), studiowano także techniki stosowane przez artystów ludowych<sup>13</sup>. Konieczność zaznajomienia się z technicznymi aspektami pracy była również dość oczywista dla grafików i rzeźbiarzy – w tych dziedzinach opór materiału jest na tyle duży, że bez znajomości rzemiosła niewiele można osiągnąć. Wspólne podstawy myślenia przyswajano w trakcie obowiązkowych dla wszystkich studentów zajęć z „Kompozycji brył i płaszczyzn”, uczących zasad projektowania z uwzględnieniem specyficznych cech materiału i techniki, oczywiście dobranej odpowiednio do materiału.

Charakterystyczne dla artystów „państwotwórczych” było przekonanie, że również w malarstwie należy odrodzić znajomość zagadnień warsztatowych, mimo zwiększającej się produkcji gotowych materiałów malarskich. Znajomość tajników malarskiego rzemiosła pozwala bowiem uzyskać zamierzony efekt, powtórzyć chwyt podpatrzone u dawnych mistrzów, a obraz wykonany prawidłowo od strony warsztatowej jest po prostu solidnie wykonany i może przetrwać dziesiątki lat bez konserwacji. W SSP malarstwo podlegało tym samym zasadom co inne dziedziny sztuki, Kokoszko pisał: „W ciągu ostatnich lat, poddano niejednokrotnie rewizji te poglądy, które wytworzył impresjonizm i następujące po nim kierunki. W okresie powojennego przewartościowywania stanowisk artystycznych zrozumiano i takie prawo, że plastyk nie może lekceważyć jakości i charakteru materiału, w którym pracuje. Prawo to rozciągnięto na rzeźbę, grafikę i inne działy plastyki, ale nie dotarło ono w dostatecznej mierze na teren malarstwa sztalugowego” (Kokoszko 1938: 115).

Dla zainteresowania malarzy sprawami warsztatu najważniejsza była oczywiście postawa **Tadeusza Pruszkowskiego** i program jego pracowni. Profesor ostrzegał, że zła jakość fabrycznych materiałów malarskich powo-

<sup>13</sup> Bardzo ciekawym przykładem są studia prowadzone z inspiracji profesorów Wojciecha Jastrzębowskiiego i Józefa Czajkowskiego nad tkactwem ludowym i metodami farbowania przędzy, opisane przez Annę Demską (1998: 251–254).

duże nietrwałość współczesnych obrazów (Pruszkowski 1936e). Uważał także (zgodnie z programem Szkoły), że musi swoich uczniów przygotować do wykonywania różnorodnych prac: „Głównym celem moim, o którym zawsze pamiętam ucząc, jest wykształcenie uczniów w rzemiośle malarskim na tyle, aby gdziekolwiek się znajdą, mogli utrzymać się na powierzchni życia i nie potrzebowali liczyć na łaskawość i protekcję ludzką” (Ciechomski 1938a: 48). Warto pamiętać, że wykonanie fresków czy *panneaux* dekoracyjnych rzeczywiście wymaga większych umiejętności technicznych niż namalowanie obrazu sztalugowego.

Poglądy profesora na wiedzę warsztatową wspominał Jan Zamoyski: „Prof. Pruszkowski przywiązywał dużą rolę do gruntownego poznania i opanowania technik malarskich.

»Nie ma dobrego obrazu, źle namalowanego – mawiał. Najwybitniejszym dziełom sztuki towarzyszy zawsze doskonale rzemiosło«.

Nie twierdził wcale, że opanowanie rzemiosła jest w sztuce wszystkim. Uważał je jednak za narzędzie niezbędne przy formowaniu wartościowego dzieła. I to nie tylko w malarstwie i innych sztukach plastycznych, ale we wszystkich dziedzinach sztuki: w architekturze, w twórczości literackiej, w muzyce, w śpiewie i w tańcu. W sztuce bowiem najistotniejszym pytaniem jest nie »CO«, ale »JAK«. Dlatego dobrze namalowana głowa kapusty będzie na pewno lepsza od źle namalowanej głowy anioła. Dopiero przy jednakowym majsterstwie wykonania obu głów nabierze decydującego, wartościującego znaczenia pytanie: »CO«. [...] Samo narzędzie nie jest w stanie stworzyć niczego. Wartość dzieła powstającego przy jego pomocy zależy w końcu od tego, kto i jak tego narzędzia użyje. A to już jest kwestią talentu i osobowości artysty. Talentu nikogo nauczyć nie można – można jednak posiadany talent zwichnąć, a nawet całkowicie zmarnować lub też rozwinąć go i zaopatrzyć się w odpowiednie narzędzia umożliwiające mu jak najpełniejsze wypowiedzenie się. Tę możliwość stwarza właśnie malarzowi dogłębne opanowanie warsztatu, czyli rzemiosła zawodowego. I tego się można nauczyć” (Zamoyski 1989: 18–19).

Natomiast upadek jakichkolwiek rygorów rzemiosła, nastawienie na pogon za oryginalnością i nowatorstwem formalnym, prowadziły, według Zamoyskiego i zapewne Pruszkowskiego, do rozchwiania kryteriów, autonomizacji sztuki oraz zdegenerowania wzorca artysty. Dopóki warunkiem dopuszczającym do uprawiania zawodu było możliwie najdoskonalsze opanowane rzemiosła, sprawy miały się lepiej: „Prawdziwe kicze zaczęły się pojawiać dopiero z chwilą ostatecznego zaprzepaszczenia rzemiosła artystycznego, a jednocześnie gwałtownego i niczym nieskrępowanego wzrostu liczebnego artystów, co miało miejsce na przełomie XVIII i XIX wieku” (Zamoyski 1989: 20).

Podobnie jak w artykule poświęconym metaloplastyce, dobre opanowanie techniki postrzegane było więc jako podstawowa umiejętność, która pozwala artyście wykazać się talentem, a której braku sam talent zastąpić nie może. Postulat wysokiej jakości warsztatowej zapewniał trwanie dzieł w społeczeństwie, zabezpieczał przed zarzutami nierzetelności i niefachowości, a także umożliwiał powrót do najprostszych, obiektywnych i powszechnie akceptowanych kryteriów oceny, kategorii „solidnego wykonania”, a więc ucieczkę od zrelatywizowanych i niezrozumiałych dla społeczeństwa kryteriów estetycznych.

Także największy autorytet „szkoły wileńskiej”, klasycysta **Ludomir Sleńdziński** (1934) podkreślał dobroczynny wpływ znajomości rzemiosła na indywidualność malarza. To „szkole” (nie uczelnia) miała przekazywać znajomość rzemiosła, tradycji i teorii, stanowiące najlepszy „sprawdzian wartości dzieła i twórcy”.

#### *Praca na zamówienie*

Wszechstronność i znajomość rzemiosła umożliwiały artyście podejmowanie pracy na zamówienie i umiejętność pogodzenia jakości artystycznej z wymaganiami zleceniodawcy. I w tym przypadku warto zacytować Zamoyskiego: „Dziwnym również wydawało się nam pogardliwe odnoszenie się przez wielu żyjących współcześnie z nami malarzy – do prac wykonywanych na zamówienie. Cieszyli się oczywiście, gdy zamówienie otrzymywali, ale traktowali je na ogół jako przykry margines swej twórczości. Ich zdaniem »praca na obstalunek« zawierała w sobie coś dyskwalifikującego z góry jej wartość, coś żenującego i uwłaczającego godności artysty. [...] Za twórczość godną tego miana uważano jedynie obrazy powstałe z niczym nie skrępowanej woli artysty, tworzącego »sobie a Muzom« i hołdującego hasłu »sztuka dla sztuki«.

Trudno nam było pogodzić się z tego rodzaju stanowiskiem. Jak to? Czyż to, co świadczy o wyraźnym zapotrzebowaniu na dzieło sztuki, co nadaje konkretny sens pracy artysty, określając ściśle jego miejsce w życiu społecznym, ma się traktować jako zło konieczne? A czemuż zawdzięcza swoje wielkie osiągnięcia sztuka wszystkich narodów i wszystkich czasów aż do końca XVIII wieku, jak nie pracom wykonywanym na zamówienie? [...]

Mało tego. Sztuki plastyczne odpowiadając na konkretne zadania, spełniały doniosłą rolę w kształtowaniu środowiska człowieka i stawały się pomnikiem, a zarazem świadectwem kultury danej społeczności ludzkiej” (Zamoyski 1989: 24–25).

Artyści „państwotwórczy” nie rozumieli lekceważenia pracy na zamówienie, które było zresztą jeszcze jedną konsekwencją przyjęcia romantycznej koncepcji artysty. Wskazywali na realizację sztuki dawnej, które

osiągnęły najwyższy poziom artystyczny, choć powstały właśnie na zamówienie. Dzięki temu były one wyrazem ówczesnej kultury i potrzeb społeczeństwa, a nie tylko przemyśleń artysty, nadawały sens jego pracy, pozwalały czuć się użytecznym. Taką sytuację należało odrodzić – zerwać z izolacją społeczną „sztuki dla sztuki” i poprzez realizację zamówień, najchętniej instytucji społecznych czy państwowych, połączyć ją z potrzebami współczesnego społeczeństwa.

**Postawę usługową intensywnie propagowała „Plastyka”,** a szczególnie jej pierwszy redaktor Stanisław Woźnicki, który, w bardzo podobny co Zamoyski sposób, krytykował lekceważący stosunek artystów do zamówień, postawę nienowoczesną, przeżytek związany z młodopolskim wzorcem odizolowanego od życia artysty. Tymczasem plastycy chętnie przyjmujący zamówienia, tacy jak np. Stanisław Ostoja-Chrostowski, byli już związani z życiem społeczeństwa i przez to na wskroś nowoczesni: „W zamian czuje się potrzebnym, ściśle związanym z rozwijającym się wokół życia i jego wymogami. Taka nowoczesna, logicznie wypływająca z przekształceń ustroju społecznego postawa Chrostowskiego wobec zadań zawodowych, budzi oczywiście zastrzeżenia i wątpliwości wśród wielu jeszcze, nastawionych na kamerton dnia wczorajszego, artystów” (Woźnicki 1935a: 133).

Ten sam autor podobnie oceniał pracę Michała Byliny, batalisty pracującego na zamówienia wojskowe: „Sam przez się fakt pracy artystycznej dla określonego środowiska i określonego celu nadaje twórczości Byliny cechę charakterystycznego przejawu nowoczesnego w sztuce” (Woźnicki 1938: 168).

### *Artysta czy rzemieślnik?*

Mieczysław Treter, prezes TOSSPO i jeden z sojuszników artystów „państwotwórczych”, pisząc w 1927 recenzję z wystawy SSP, poszukiwał właściwego określenia dla artystów nowego typu: „Szkoła, która nie produkuje zablagowanych poetów pędzla i dłota, ale artystycznie wykształconych: robotników czy rzemieślników w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu? Artystów, ale takich, jakich posiadało średniowiecze? Plastyków, którym żadne zagadnienie, począwszy od rzeźby monumentalnej, z architekturą ściśle związanej, do kompozycji wewnątrz mieszkalnych z tem wszystkim, co się na nie składa i co je wypełnia nie będzie obce?” (ASP, WP. I).

Uczniowie bardzo wyraźnie odczuwali to przeniesienie akcentów ze sztuki czystej na użytkową i na znajomość zagadnień warsztatowych. W notce „Expressu Porannego” można znaleźć taką wypowiedź: „– Uważamy się – mówił mi jeden z młodych adeptów Szkoły sztuk pięknych – za artystów-rzemieślników, to jest za ludzi, którzy pragną wycisnąć piętno artystyczne we wszystkich gałęziach przemysłu i rękodzieła” (ASP, WP. I).



Była to deklaracja gotowości do zrezygnowania z wzorca artysty-geniusza na rzecz skromniejszego, artysty-rzemieślnika znającego swój zawód i gotowego do podjęcia praktycznych zadań uszlachetnienia swojego otoczenia.

Również Kokoszko przywoływał okres średniowiecza i wzorzec artysty-rzemieślnika jako przykład idealnej integracji artysty ze społeczeństwem oraz najlepszy model edukacji: „Będąc odpowiednio przygotowany [artysta – *A. Ch.*], w końcowym etapie nauki, pomagał swemu nauczycielowi w pracy nad wykonywaniem zamówień, a więc brał już udział w zaspokajaniu potrzeb ówczesnego życia. Czuł zatem swoją potrzebę, uzasadnienie swego istnienia i przyszłej samodzielnej pracy” (Kokoszko 1938: 115).

Jednak nawet w kręgu artystów „państwowotwórczych” status artysty i rzemieślnika był zupełnie różny, na przykład w „Ładzie” artyści ściśle współpracowali z rzemieślnikami, ale ci ostatni nie mogli zostać członkami Spółdzielni – Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład”.

### *Artysta-fachowiec*

Wzorzec artysty-geniusza zastąpiono skromniejszym, ale dużo bardziej przydatnym wzorcem artysty o rzetelnym przygotowaniu zawodowym, nawiązującym do tradycji cechowych artystów-rzemieślników. Jednak miał to być wzorzec nowoczesny, dlatego profesorowie SSP czy redakcja „Plastyki” mówili raczej o kształceniu zawodowców i pogłębianiu wiedzy fachowej. Chodziło bowiem o artystę-fachowca, przy czym fachowiec był wówczas określanym jako „człowiek obeznany z jakimś zawodem, posiadający dokładną znajomość przedmiotu lub znający pewną dziedzinę wiedzy – zawodowiec, specjalista, spec, profesjonalista”<sup>14</sup>. Ten aspekt wzorca artysty podkreślała także nazwa związku zawodowego stworzonego przez artystów „państwowotwórczych”, który nazwano Blokiem **Zawodowych** Artystów Plastyków, podczas gdy ich antagoniści kładli nacisk na inny przymiotnik, nazywając swój związek Związkiem Zawodowym **Polskich** Artystów Plastyków<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Hasło „Fachowiec”, w: *Mały słownik języka polskiego*, Trzaska, Evert, Michałski, Warszawa 1938.

<sup>15</sup> Przymiotnik „polskich” stał się nawet tematem poważnego sporu w okresie tworzenia łwowskiego oddziału ZZPAP. Lokalny związek artystów zgodził się przystąpić do ogólnopolskiego ZZPAP, ale pod nazwą Związek Zawodowy Artystów Plastyków, ponieważ tworzyli go artyści wywodzący się z różnych narodowości. Centrala ZZPAP nie chciała się na to zgodzić, co spowodowało dość ostry kryzys, choć ostatecznie oddział łwowski skapitulował i przyjął narzuconą nazwę. Na ten spór zwróciła mi uwagę Joanna Sosnowska (IS PAN, ZZPAP, VI–2).

Wzorzec artysty-fachowca mógł łączyć elementy średniowiecznego artysty-rzemieślnika, niezbędne jeszcze w okresie nowożytnym, takie jak doskonała znajomość warsztatu i praca na zamówienie, z nowoczesnym wykształceniem artystycznym i wysokim statusem artysty. Miał być zrozumiały i przydatny dla społeczeństwa, odpowiadać powszechnej tendencji do profesjonalizacji i specjalizacji, a w dodatku zapobiegać nadprodukcji malarzy walczących o miejsce na niewielkim rynku sztuki. Dobrze przygotowany artysta-fachowiec mógł także przekształcać codzienne otoczenie człowieka i w ten sposób pozytywnie oddziaływać na jego psychikę, edukować i wносить pierwiastek twórczy.

### **Z korzyścią własną i państwa**

Następnym ważnym elementem wzorca społecznego artysty była jego gotowość do współpracy z mecenatem państwowym. Taką postawę ułatwiałoby przyjęcie wzorca artysty-fachowca zamiast artysty-geniusza, fachowiec bowiem miał być twórcą wszechstronnym, skłonny dostosować się do potrzeb zamawiającego. W cytowanych na wstępie tej części pracy wypowiedziach podkreślano konieczność odrodzenia kultury niepodległej Polski i podniesienia poziomu edukacji społeczeństwa. W latach trzydziestych, w okresie wielkiego kryzysu i upadku rynku sztuki, praca na zlecenie mecenatu państwowego i zakupy do zbiorów państwowych zaczęły budzić jak najżywsze zainteresowanie wśród całej zbiorowości artystów. W 1932 roku, na ogólnopolskim zjeździe plastyków w Krakowie przyjęto wniosek Władysława Skoczylasa, który domagał się stworzenia programu zamówień państwowych, ponieważ: „Wobec zupełnego zaniku wszelkich zamówień prywatnych w dziedzinie sztuk plastycznych, jedyną formą podtrzymania twórczości artystycznej i bytu artystów mogą być zamówienia państwowe, samorządowe i społeczne” (IS PAN, ZZPAP, 82, III). Potem przy każdej okazji podejmowano akcje mające zapewnić finansowanie sztuki przez państwo, łącznie z przedstawionymi już dokładniej w poprzedniej części pracy staraniami o „procent na sztukę”.

#### *Uzasadnienie żądań artystów*

Żądania artystów wobec państwa uzasadniano zazwyczaj **zasługami sztuki dla zachowania tożsamości narodowej w okresie zaborów**, kiedy to przejęli oni rolę przodowników narodowych tworzących kulturę narodową i społeczeństwo narodowe<sup>16</sup>. Sztuka stała się namiastką działalności po-

---

<sup>16</sup> Na temat roli inteligencji i artystów w budowaniu narodu patrz np. Florian Znaniecki (1990).

litycznej, artyści konstruowali rodzimą tradycję i historię narodową, tworzyli „dla pokrzepienia serc”. Dość powszechnie wierzone, że po odzyskaniu niepodległości nastąpi rozkwit polskiej kultury i sztuki pod opieką odrodzonego państwa oraz wolnego społeczeństwa, a zasługi narodotwórcze artystów zostaną docenione i właściwie wynagrodzone. W niepodległym państwie sztuce należało się miejsce uprzywilejowane, a objęcie jej mecenatem państwowym miało być rodzajem spłaty długu zaciągniętego przez polskie państwo wobec polskiej sztuki w okresie zaborów. Takie przekonania zostały już dokładniej przedstawione w części poświęconej kontekstom polskim. Artyści używali takich argumentów, jak w petycji Polskiego Klubu Artystycznego do Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP): „Sztuka polska przez ofiarną służbę dla sprawy narodowej położyła w dziele odrodzenia znakomite i pełne chwaly zasługi. Wolność nie umniejszyła jej zadań i stanowiska w życiu narodu, władze niepodległej Polski nie oceniły jednak tych wartości, które sztuka przedstawia dla bytu państwowego”<sup>17</sup>.

Podobnie pisano w „Plastyce”: „Trudno jest obliczyć równowartość dzieł Matejki, Grottgera i wielu innych w armatach lub karabinach, ale nie ulega żadnej wątpliwości, że spełnili oni swój obowiązek w stosunku do Ojczyzny” (Appenzeller 1938: 59).

Sztuką wspierającą nowe państwo miał być właśnie styl narodowy zaprojektowany przez artystów „państwowotwórczych” z pokolenia profesorów. Mógł bowiem **reprezentować II Rzeczypospolitą w kraju i za granicą**, stać się elementem ułatwiającym **unifikację trzech zaborów** i metodą **uobywatelnienia mniejszości narodowych**. W tym stylu mogły być utrzymane polskie wystawy zagraniczne, wnętrza ambasad czy transatlantyków, które stanowiły wizytówki nowego państwa. W dodatku styl narodowy wykorzystywał tradycyjne motywy ludowe przetworzone zgodnie z modą na Art Déco, co dawało ogólne wrażenie nowoczesności, zarówno sztuki, jak i reprezentowanego przez nią państwa. Artyści wierzyli również, że sztuka może wpływać na **rozwój gospodarczy kraju**, reklamować rodzime towary, stymulować eksport i ożywić ruch turystyczny. Dlatego artyści z Bloku ZAP, pisząc do Ministerstwa Komunikacji, wskazywali korzyści propagandowe, jakie odnosi państwo wystawiając na forum międzynarodowym

---

<sup>17</sup> *Oświadczenie artystów złożone na ręce Ministra WRiOP po likwidacji Departamentu Sztuki dnia 18. IX. 1931 r.*, (IS PAN, IPS). Spośród plastyków oświadczenie podpisali Wacław Borowski, Michał Boruciński, Piotr Chojnowski, Józef Czajkowski, Henryk Grombecki, Tadeusz Gronowski, Wojciech Jastrzębowski, Miłosz Kotarbiński, Felicjan Kowarski, Henryk Kuna, Karol Stryjeński, Jan Szczepkowski, Rudolf Świerczyński, Karol Tichy, Mieczysław Treter, Jerzy Warchałowski, Jan Witkiewicz-Koszczyk.

dowym sztukę o wyraźnym polskim charakterze narodowym potwierdzającym odrębność kultury narodu (IS PAN, Blok ZAP, 1351–II–[2]). Tezę o możliwościach „państwotwórczych” sztuki polskiej najdobitniej sformułował Władysław Skoczylas, w tekście cytowanym już na wstępie tej pracy. Wśród funkcji sztuki wymieniał integrację zaborów, „uobywatelnienie mniejszości narodowych” i propagandę międzynarodową (Skoczylas 1984a: 41). Władze Bloku, pisząc do różnych ministerstw, podkreślały zasługi sztuki dla ożywienia ruchu turystycznego: odkrycie Kazimierza Dolnego, Sandomierza czy Huculszczyzny (IS PAN, Blok ZAP, 1351–II–[2]), wpływ sztuki na rozwój turystyki podkreślał także Pruszkowski (1937). Co więcej, sztuka miała się przyczyniać do **podniesienia ogólnej kultury społeczeństwa**, jak pisał Blok ZAP w memoriale do Ministra Skarbu z 1937 roku: „Dochód państwa z pracy artystów nad podnoszeniem i pielęgnowaniem kultury w kraju i wystąpien zagranicznych, które podnoszą prestiż danego narodu w kulturalnym współzawodnictwie z innymi narodami świata, jest tak duży, że należałoby naszym zdaniem pomóc tym, którzy do tego dochodu w wielu wypadkach się przyczyniają” (IS PAN, Blok ZAP, 1351–II–[2]).

### *Mecenat państwowy*

Zachowały się dość obszerne wypowiedzi trzech autorytetów, profesorów SSP: Władysława Skoczylasa, Wojciecha Jastrzębowskiego i Tadeusza Pruszkowskiego, poruszające te zagadnienia.

Według **Władysława Skoczylasa**, konieczność stworzenia systemu mecenatu państwowego wynikała przede wszystkim z kryzysu spowodowanego przez zmianę modelu kultury, jaka nastąpiła w początkach stulecia. Przemiany towarzyszące powstawaniu kultury masowej doprowadziły do degradacji wartości nadrzędnych. Rozwój techniki, merkantylizacja życia codziennego i zmiana trybu życia mas wytworzyły nowy typ umysłowości postrzegający wartości duchowe, a wśród nich i sztukę, jako luksusowy i zbędny dodatek do innych sfer życia: „Indywidualny odbiorca sztuki, tak zwany mecenas sztuki, staje się coraz rzadszym okazem; podróże, sporty i inne rozrywki coraz bardziej pochłaniają współczesnego, średnio zamożnego człowieka. Stroni on coraz bardziej od sztuki, jeszcze czasem utrzymuje z nią kontakt przez snobizm, ale przeważnie kino zaspokaja hurtownie wszystkie jego artystyczne potrzeby w dziedzinie literatury, muzyki i plastyki” (Skoczylas 1966: 186).

Tymczasem, sztuka nie jest wcale luksusem, lecz, jak powtarzali wszyscy dziewiętnastowieczni „społecznicy”, niezbędnym do życia elementem kultury: „Ludzkość może istnieć bez Wydziału Sztuki ale sztuki, jako funkcji w życiu narodu nie można wyeliminować” (Skoczylas 1984d: 59).

Ponieważ skończyła się epoka mecenatu prywatnego, obowiązek wspierania sztuki powinno, jego zdaniem, przejąć państwo, a do jego zadań w tej dziedzinie miały należeć, przede wszystkim, zapewnienie obywatelom możliwości zdobycia wykształcenia artystycznego i stymulowanie życia artystycznego (Skoczylas 1984b: 34). Ponieważ w polskiej rzeczywistości społeczeństwo i władze prezentowały lekceważący stosunek do sztuki, najważniejszym zadaniem było podniesienie kultury mas. Jednak na razie akcją edukacji społeczeństwa miało podjąć państwo: „Stwierdzając, że w ustroju demokratycznym państwo nie może objawiać swej osobistej, a stojącej na wysokim poziomie artystycznym woli, postawiłbym tezę, że olbrzymia przewaga wysiłków państwa w tej dziedzinie powinna wyrazić się w szerzeniu sztuki wśród szerokich mas, a nie prawie wyłączenie w popieraniu indywidualnych twórców” (Skoczylas 1928).

Według Skoczylasa należało stworzyć urząd centralny, którego zadaniem będzie wychowywanie mas na konsumentów sztuki, a właściwie wychowane i zainteresowane sztuką społeczeństwo samo wytworzy mechanizmy wspierające indywidualnych artystów. Państwo będzie natomiast wspomagać stowarzyszenia i wydawnictwa artystyczne, nadzorować powierzenie artystom prac reprezentacyjnych oraz powinno stworzyć organ o największym autorytecie: Akademię Sztuki (Skoczylas 1984a: 41–43). Namiastką takiego urzędu centralnego był stworzony przy współudziale Skoczylasa Instytut Propagandy Sztuki (IPS).

Skoczylas zdawał sobie wyraźnie sprawę, że powstające właśnie w Polsce społeczeństwo demokratyczne nie jest zainteresowane sztuką i samo się nią nie interesuje. Miał jednak nadzieję, że poprzez stopniową edukację będzie je można do tego nakłonić, a wtedy powstaną także samorzutnie przez nie wytworzone mechanizmy wspierania sztuki. Jednak odpowiedzialność za edukację społeczeństwa spadała na państwo, jedyną siłą zdolną ją przeprowadzić. Działalność mecenatu państwowego nie powinna więc wchodzić w sprawy finansowania artystów (poza niezbędnymi państwu pracami reprezentacyjnymi), ale raczej edukować społeczeństwo i wspierać ewentualne inicjatywy popierania sztuki. Proponowany przez niego docelowy model finansowania i opieki nad sztuką, oparty na inicjatywie i działalności społecznej, przypominał w gruncie rzeczy koncepcje takich klasyków myśli endeckiej, jak wspomniany już w rozdziale poświęconym polskim kontekstom Roman Rybarski (1925: 9–10), ale był niemożliwy do osiągnięcia bez początkowej interwencji państwa.

Konieczność przejęcia przez państwo opieki nad sztuką i stworzenia silnego systemu mecenatu państwowego była oczywista dla **Wojciecha Jastrzębowskiego**, nieoficjalnego eksperta grupy pułkowników od spraw artystycznych (Kamiński 1975: 276–277). Co prawda Jastrzębowski niewi-

le pisał, ale za to w 1938 roku miało miejsce jego słynne wystąpienie w Se-  
nacie w całości poświęcone sprawom sztuki. Stwierdził wtedy, że sztuce  
potrzebna jest pomoc ze strony państwa, ponieważ brakuje innych poten-  
cjalnych mecenasów, gdy tymczasem mecenat kulturalny i wpajanie warto-  
ści duchowych są niezbędne do ukształtowania cywilizowanego człowieka:  
„Opieka Państwa nad sztuką i twórczością, wychowaniem młodzieży i oby-  
watela w kulturze plastyki, muzyki i literatury to nie zbytek, który kiedyś  
ma się załatwić, lecz konieczność, gwarantująca zdrowy rozwój społecz-  
stwa, konieczność chroniącą od zdziczenia i barbarzyństwa” (Jastrzębow-  
ski 1938: 135).

Tymczasem Polska ma w dziedzinie kultury wielkie zaległości i „wielkie  
zobowiązania wobec historii”. Należało wobec tego zająć się szeroko rozu-  
mianym wychowaniem artystycznym kolejnych pokoleń młodzieży,  
a szczególną opieką otoczyć młodych artystów, uczelnie artystyczne i za-  
bytki. Jego największe nadzieje budził program prac przy dekoracji gma-  
chów publicznych scharakteryzowany już w poprzedniej części tej pracy ja-  
ko akcja „procent na sztukę”. Realizacja takich zadań ujawniłaby uśpione  
dotychczas talenty malarzy do monumentalnych prac dekoracyjnych, tak  
jak się to zdarzyło przy okazji doskonale wykonanych wewnątrz transatlanty-  
ków M/S „Batory” i M/S „Piłsudski”, Ministerstwa Spraw Zagranicznych  
i fresków w Wojskowym Instytucie Geograficznym w Warszawie (ASP,  
WP. II).

Dla Jastrzębowskiego, tak jak i dla Skoczylasa, oczywistą koniecznością  
było podjęcie jak najszerzej edukacji kulturalnej całego społeczeństwa.  
Miało ono prowadzić do nadrobienia zaległości z czasu zaborów i zrówna-  
nia pod tym względem Polski z innymi krajami Europy – Jastrzębowski wie-  
rzył zapewne, że epoka odzyskania niepodległości powinna się także cha-  
rakteryzować niezwykłym rozkwitem kultury odpowiadającym okresom  
największej świetności kultury polskiej. Oprócz wychowywania i edukowa-  
nia mas, państwo powinno stworzyć system wspomagania artystów poprzez  
zlecenie im prac reprezentacyjnych i dekoracji przestrzeni publicznej.

Także i trzeci z profesorów-autorytetów, **Tadeusz Pruszkowski**, był  
zwolennikiem mecenatu państwowego. Istnienie mecenatu uważał  
za rzecz naturalną i charakterystyczną dla każdej wielkiej epoki w sztuce,  
a w wypełnianiu przez sztukę zleceń zamawiającego nie widział nic zdroż-  
nego: „Sztuka nie utraciła nic ze swej wielkości służąc najpierw bogom,  
później Bogu. Służyła szczytnie państwu w Grecji i Rzymie, pracowała  
z cudownym skutkiem wśród Polaków nad utrwaleniem pamięci o po-  
wszechnej ojczyźnie, dlaczegóż mielibyśmy sądzić, że dzisiaj sztuka nie ma  
już żadnej wielkiej misji do spełnienia i winna się ograniczyć do miłych dla  
wzroku, estetycznych jedynie wyrobów?” (Pruszkowski 1989: 122).

Ponieważ w okresie dwudziestolecia nie było żadnych możliwych mecenasów, obowiązek opieki nad sztuką spadał na państwo (Pruszkowski 1935b) i społeczeństwo: samorządy, organizacje społeczne, kooperatywy itp. (o czym pisali także zwolennicy sztuki państwowej w „Pionie”): „Sztuki nie można zostawić bez społecznego przydziału, puszczona luzem degeneruje się i karleje. Marzę o publicznej sztuce, służącej ogółowi, spotykanej na każdym kroku, gdzie przebywa obywatel państwa. W sądzie, magistracie, urządzie skarbowym, na poczcie, w hali targowej, na placu, w łaźni, w koszarach, w szkole, nawet w kryminale i szalecie publicznym” (Pruszkowski 1936b).

Pruszkowski mówił w wywiadzie dla „Gońca Warszawskiego” z 1936 roku, że należy świadomie tworzyć epokę plastyki polskiej, a postawienie przed artystami wielkich zadań wyzwoli ukryte siły. Tak jak Jastrzębowski, posługiwał się przykładami dotychczas zrealizowanych prac, podkreślając, że pozwalają one stworzyć narodowy charakter dekoracji i wnętrz. Najlepszym rozwiązaniem wydawały mu się „roboty publiczne dla sztuki”, w ramach których komisja artystyczna przydzielałaby artystów do konkretnych inwestycji (ASP, WP. I). Sztuka powinna przede wszystkim słać najważniejszy moment współczesnej historii Polski – odzyskanie niepodległości: „Trzeba uczcić epokę, moment odzyskania niepodległości: Moment wielki, wspaniały, jedyny! Winniśmy straszliwymi piramidami zaznaczyć naszą w tej chwili obecność! Na każdym kroku trzeba zdobić, mieć, stroić odzyskany dom” (Pruszkowski 1936b).

Wielka epoka powinna wydać arcydzieła, więc Pruszkowski z właściwym sobie entuzjazmem opisał dzieła, które mogłyby słać niepodległość – miały to być luki triumfalne, monumentalne budowle państwowe i dekoracje ich wnętrz, freski, pomniki, portrety reprezentacyjne współczesnych autorytetów, dokumenty i literatura iluminowane dobrą grafiką, a także charakterystyczne sprzęty i tkaniny, które mogłyby w dodatku odnieść sukces eksportowy. Jednak rozwój sztuki monumentalnej wymaga systemu zamówień państwowych, ponieważ żaden artysta nie podejmie dużych i kosztownych prac na własne ryzyko. Proponował więc, aby zacząć od zamówień na malarstwo ścienne i plafony, które, gdyby się nie udały, są łatwe do usunięcia.

Przyznawał, że zainteresowanie sztuką dla państwa ma również wymiar ekonomiczny, a przy zanikającym popycie na malarstwo, artyści powinni się przestawić na freski do gmachów publicznych czyli potrzebny rodzaj sztuki (ASP, WP. I). I dla niego, problemem była niska kultura plastyczna społeczeństwa znieprawionego przez „groszową pseudo-estetykę” narzuconą przez fabrykantów (Pruszkowski 1936b).

Dla Pruszkowskiego istnienie mecenatu państwowego było zupełnie oczywiste, skoro sztuka zawsze miała jakiegoś mecenasa, a w istniejących

warunkach jedynym możliwym było państwo. Tym bardziej że w epoce odzyskania niepodległości sztuka powinna służyć państwu i w ten sposób realizować swoją misję społeczną sztuki, współtworzyć odrodzoną kulturę narodową i utrzymywać związek ze społeczeństwem. Pruszkowski z właściwym sobie entuzjazmem rozwijał projekty nowej sztuki, wielkiego, nowoczesnego stylu narodowego odpowiedniego do wielkości epoki, ogarniającego wszystkie dziedziny życia i wychwalającego wspaniałość nowego państwa. Było dla niego oczywiste, że ta sztuka będzie sztuką publiczną kształtującą całą ikonosferę państwa na wzór sztuki dawnych imperiów, co niebezpiecznie przypominało projekty realizowane wówczas w krajach totalitarnych. Taki program wymagał rozbudowanego systemu mecenatu państwowego, więc Pruszkowski używał wszelkiego rodzaju argumentów, ideowych i zupełnie praktycznych, aby przekonać do niego swoich czytelników. Rozwój tej wielkiej sztuki państwowej miał też zapewnić edukację plastyczną społeczeństwa poprzez podnoszenie estetyki jego otoczenia oraz stworzyć materialne podstawy bytu artystów w okresie kryzysu.

Wizję sztuki kształtującej wszystkie przestrzenie publiczne rozwijali także uczniowie Pruszkowskiego. Wielokrotnie już cytowany Zamoyski pisał: „Prawdziwe odrodzenie sztuk plastycznych widzieliśmy jednak w powiązaniu ich z architekturą i z życiem w ogóle. Marzyła nam się sztuka wkraczająca jako element stały do lokali użyteczności publicznej: do kin, teatrów, poczt, dworców kolejowych itp. Sztuka taka, odpowiadając na współczesne potrzeby życia musiałaby, siłą rzeczy, przemawiać odpowiednim językiem, a przez to musiałaby w sposób naturalny uzyskać prawdziwy współczesny wyraz” (Zamoyski 1989: 99–100).

Wydawało się, że aby te cele osiągnąć, wystarczy stworzyć stosowny klimat, wykazać, że artyści mogą i potrafią odpowiadać „na konkretne zapotrzebowanie w dziedzinie twórczości plastycznej”. Początkiem tej drogi miało być malowanie portretów, obrazów religijnych, fresków w gmachach wojskowych czy urządzanie wnętrz transatlantyków (Zamoyski 1989: 99–100). Plastycy chcieli służyć społeczeństwu i mieli nadzieję na rychłą realizację swych marzeń.

#### *Wobec nowych planów inwestycji państwowych*

Wydawało się, że będzie to możliwe w drugiej połowie lat trzydziestych, kiedy to państwo zaczęło wprowadzać w życie plany budowy nowych gmachów publicznych, czemu sprzyjało powolne przezwyciężanie kryzysu, prowadzona przez OZN propaganda mocarstwowa i powrót retoryki narodowej, a także rozwój monumentalnej sztuki państwowej w sąsiadujących z Polską państwach totalitarnych. Po kilku realizacjach propagandowych utrzymanych w stylu narodowym, które w latach dwudziestych wykonywa-



li głównie artyści z pokolenia profesorów, znowu pojawiła się szansa na wykonywanie prac reprezentacyjnych dla potrzeb państwa. Artyści z pokolenia studentów mogliby podjąć prace na wzór wielkich realizacji monumentalnych powstających w najprężniejszych państwach Europy.

W tej sytuacji z wyjątkowym entuzjazmem przyjęto podjętą w 1935 roku decyzję o **budowie w Warszawie dzielnicy Marszałka** z jego pomnikiem i świątynią Opatrzności: „Tak więc stanęliśmy wobec faktu, którego wagę dla dalszego rozwoju naszej plastyki trudno jest dziś przewidzieć. Powstaje wreszcie ów dawno oczekiwany przez polską plastykę olbrzymi »obstalunek społeczny«: naród żąda od artystów dzieła, które »stać się ma symbolem skoncentrowanych w nim wielkości, t.j. wielkości Józefa Piłsudskiego, wielkości Rzeczypospolitej i wielkości naszej stolicy«, żąda aby w formach, linjach i barwach znalazł wyraz duch Tego, pod którego przewodem kształtował się byt i potęga naszego organizmu państwowego.

W końcu pojawiła się nadzieja na zakrojone na wielką skalę i niezwykle prestiżowe dzieła, które dostarczyć mogły zajęcia wielu artystom i skupić uwagę społeczeństwa na ich poczynaniach. Poszczególne konkursy i postęp prac przy takim projekcie musiały być szeroko komentowane w prasie.

Dobrze przygotowani artyści-fachowcy od dawna czekali na takie zlecenie i przygotowali się do jego realizacji, co tak wyraził Woźnicki w „Plastyce”: „Chwila ta wisiała w powietrzu. Od lat już wśród artystów dojrzewiała antypatja do produkcji sztuki »wystawowej«, kielkowały myśli o sztuce dla wielkich mas, dla społeczeństwa, o monumentach, malowidłach ściennych, o szlachetnych materiałach. Na prawo i lewo, w warunkach niemal chałupniczych (bo nie posiadamy odnośnej państwowej instytucji badawczej), prowadzono na własną rękę badania i próby technik monumentalnych [...]. Któż zliczy ofiary, jakie pozbawieni środków, obstalunków (t. zn. potrzebnych zadań konkretnych), ponosili artyści w tej pracy, prowadzonej w narastającym przekonaniu, że wreszcie wielka Polska zażąda wielkiej sztuki monumentalnej” (Woźnicki 1935a: 37–38).

Dostrzegał on w tym projekcie szanse na stworzenie wielkiego ruchu prac dekoracyjnych i wypełnienie przestrzeni miejskiej sztuką, a więc zadania odpowiadające ambicjom artystów „państwowotwórczych”. Wydawało się, że mieli rację, wskazując na „państwowotwórcze” funkcje sztuki, nawołując do tworzenia monumentalnej sztuki państwowej, przekształcając odpowiednio do ich potrzeb program SSP i lokując w ich realizacji swoje największe ambicje. W końcu miała się rozpocząć praca godna wielkiej epoki niepodległości i rosnącej mocy Polski w pełni wykorzystująca ich możliwości.

Z tych ostatnich lat pochodzi jedna z najciekawszych wypowiedzi poświęconych relacjom sztuki i państwa, odpowiadająca ówczesnej sytuacji w Europie, która pozwala się zorientować jak ewoluować mogły poglądy

artystów z pokolenia studentów. Jest to wykład inauguracyjny wygłoszony w 1938 roku na warszawskiej uczelni przez nowo mianowanego profesora **Stanisława Ostoja-Chrostowskiego**, grafika, ucznia Skoczylasa. Ostoja podkreślał wielkie znaczenie, jakie zyskuje sztuka w służbie nowoczesnego państwa. Jak wskazują przykłady historyczne, pisał, sztuka może sprawować „rząd dusz” i być aktywnym podmiotem historii, skoro może kształtować społeczeństwo, działa na wyobraźnię i emocje mas. Jeśli więc Polska ma być nowoczesnym i silnym państwem europejskim powinna obserwować jak wykorzystuje się te możliwości sztuki w innych krajach: „I właśnie dzisiaj, gdy podejmuje się walkę o nowe, aktywne oblicze społeczeństwa, gdy idziemy w rzędzie wielkich mocarstw i przez to samo ulegamy przeobrażeniom narodowym, – dziś musi być przelamana dotychczasowa bierna rola sztuki, by w dokonującym się procesie państwowym stała się ona czynnikiem aktywnym i odpowiedzialnym.

Sztuka jest heroldem idei, dla których znajduje w swym métier materialne objawienie.

Jest motorem wyobraźni. Wyobraźnia – motorem energii. Energia – motorem pracy.

Sztuka wprowadza do pracy moment jakościowy. [...]

Sztuka jest jedynym chwytem taktycznym do emocjonalnego zainteresowania mas.

Siła jej oddziaływania na kształtowanie oblicza społeczeństw jest ogromna” (Ostoj-Chrostowski 1938: 140).

Użycie sztuki, która potrafi wpłynąć na emocje każdego obywatela, miało być nieodrodnym elementem nowoczesnego sposobu rządzenia społeczeństwem, w którym coraz większe znaczenie odgrywały masy. Dlatego należało wciągnąć artystów do jak najbliższej współpracy z państwem: „Wyraźnie w tym kierunku zdąża polityka planowa państw nowoczesnych.

Nie idzie dziś o opiekę nad sztuką, lecz o zorganizowane wciągnięcie do czynnego przeżywania narastającej rzeczywistości artystów, którzy dotychczas przeżywali tylko własną nędzę.

W przeciwieństwie bowiem do minionych czasów charakter mechaniczny rządzenia przekształca się w państwie współczesnym na charakter chemiczny, eksponując, jako obiekt rządów, nie stosunki – lecz bezpośrednio człowieka.

Rządzenie stało się walką o duszę.

W tej chemii społecznej zasadniczą rolę odgrywa uchwycenie wyobraźni.

Dlatego sztuka – jako najskuteczniejsze narzędzie pobudzania wyobraźni – staje się powszechnie integralną funkcją rządzenia.

Wszędzie – świadomie czy nieświadomie – organizuje cały aparat mistyczny liturgii państwowej” (Ostoj-Chrostowski 1938: 141).

Nie ulega wątpliwości, że Chrostowski uważnie obserwował przemiany zachodzące w ówczesnej Europie, a szczególnie we Włoszech, w III Rzeszy i ZSRR, gdzie umiejętnie wykorzystywano sztukę do mobilizacji społeczeństwa i starannie opracowywano „liturgię państwową” oddziałującą na emocje i wyobraźnię mas uczestniczących w wiecach, pochodach i festiwalach. Takie nowoczesne użycie sztuki jako środka propagandowego musiało fascynować. Łączył je także z nową postawą artystów, aktywnych specjalistów głęboko zaangażowanych w pracę państwową, a nie po prostu projektujących reprezentacyjną sztukę na zamówienie państwa. Wyobrażenia Chrostowskiego o wielkiej roli sztuki w kształtowaniu mocarstwowej Polski pozostawały także pod wyraźnym wpływem propagandy i retoryki OZN.

### **Wobec nowych wzorów mecenatu państwowego: ZSRR, Niemcy, Włochy**

Zainteresowani ścisłą współpracą z mecenatem państwowym artyści nie mogli ignorować przemian zachodzących w życiu artystycznym sąsiednich państw, ZSRR i Niemiec, ani rosnących w siłę i szczególnie chwalonych w Polsce Włoch. Budziły wśród nich zrozumienie hasła interwencjonizmu państwowego, odrodzenia pierwiastków narodowych w sztuce, nowej roli społecznej artysty – specjalisty zdolnego oddziaływać na wyobraźnię wszystkich członków społeczeństwa. Dlatego na zakończenie rozdziału poświęconego wzorcowi społecznemu artysty warto poznać ich opinie o nowych wzorach mecenatu państwowego, jakie pojawiły się w Europie.

Przemiany zachodzące w krajach sąsiadujących z Polską budziły wyraźne zainteresowanie. Bohdan Suchodolski (1935), w cytowanym już nieraz „Pionie”, wskazywał polskich sąsiadów, Rosję i Niemcy, jako kraje, w których podjęto prace nad wzmocnieniem siły kultury, równie ważnej jak potęga armii. W obu krajach dokonywało się wielkie przebudzenie mas i przebudowa kultury narodu. Wzorem tym przypatrywało się także kierownictwo IPS-u – głównym celem Instytutu miało być przecież propagowanie sztuki w oparciu o mecenat państwowy, którego największym zwolennikiem w łonie tej organizacji był Wojciech Jastrzębowski (Sosnowska 1992: 17). Nic dziwnego, że IPS patronował wycieczkom artystycznym do Włoch i ZSRR zorganizowanym w 1933 roku (IPS 1937: 300). Kiedy w 1939 roku w „Nike”, roczniku Instytutu, pojawił się artykuł omawiający aktualny stan plastyki w Europie, jego autor, Jan Gralewski, poświęcił sporo uwagi zmianom następującym w Niemczech, we Włoszech i w Sowietach. Najwyżej ocenił wyniki systemu włoskiego, niemiecki uznając za nadmiernie podporządkowany związkom, co grozi promowaniem miernot, a sowiecki za trudny do oceny ze względu na brak wiarygodnych informacji (Gralewski 1939).

„Życie Sztuki”, pisząc o nowo powstałym Bloku ZAP i jego założeniach, trafnie oceniało, że program związku prowadzi do zainteresowania tymi krajami: „Blok pragnie stworzyć plastykę, która mogłaby stanąć na wezwanie wszelakich potrzeb życia, zamówień państwa, czy społeczeństwa, sztukę tematową, związaną ściśle z dziejami naszej współczesności. Przy realizacji swoich zamierzeń ideolodzy Bloku będą skłonni szukać doświadczeń w gospodarce artystycznej Italji, Sowietów czy Trzeciej Rzeszy – nie zaś w malarstwie współczesnego Paryża” (Masłowski, Garlińska-Walicka 1935: 184).

Rzeczywiście, już w 1935 roku w związku powstała sekcja studiów organizacyjnych pod przewodnictwem Kazimierza Orthwiena, która miała zbadać sposoby ingerencji państwa w organizację plastyki w Niemczech, Rosji i Italii (Plastyka 1935c). Przy walkach o „procent na sztukę” chętnie powoływano się na przykłady Włoch i Italji (Norwerth 1938: 45), a przy staraniach o ulgowe bilety kolejowe dla artystów – na podobne rozwiązania w Niemczech, Włoszech i ZSRR (IS PAN, Blok ZAP, 1351–II [2]). Chwaląc w „Plastyce” pracę na zamówienie, Woźnicki (1935b: 134) przypominał: „Każdy dzień zdaje się potwierdzać słuszność tej nowej postawy, że wspomnimy tylko o analogicznych objawach w Sowietach, Trzeciej Rzeszy lub Italji”.

#### *Artyści „państwowotwórczy” o sztuce radzieckiej*

Obszerniejsze wypowiedzi poświęcone sztuce w ZSRR sprowokowała wystawa „Sztuka radziecka”, która odbyła się w IPS-ie w 1933 roku. W związku z tą wystawą **Skoczylas** (1933a) pisał, że rząd radziecki, tak samo jak rządy kapitalistyczne, niewiele interesuje się sprawami sztuki, oprócz wykorzystania jej do propagandy ustroju sowieckiego. Jednak narzucanie przez władze tematów obrazów nie stanowiło, według niego, większego problemu, bowiem historia sztuki zna wiele arcydzieł, które powstały na ściśle określone zamówienie, a artyści czasem sami tworzyli kanony malowania. Szkodliwa wydaje się być natomiast konieczność dostosowania formy do niskiego poziomu mas, choć istnieje nadzieja, że z biegiem czasu osiągną one wyższy poziom kultury plastycznej. Skoczylasa żywo interesowała organizacja życia artystycznego w ZSRR, pisał o roli związku zawodowego, który przydziela pracownie i materiały malarskie (słabej jakości), pracy artystów na zamówienia z fabryk, kooperatyw i klubów oraz braku odbiorców prywatnych. Warto w całości zacytować jego ocenę: „Nie są to wszystko warunki, któremi może się zachwycać artysta zachodnio-europejski, przyzwyczajony do swobodnej pracy artystycznej, ale jeśli weźmiemy pod uwagę i drugą stronę medalu, to znaczy fakt, że konsument prywatny u nas jest prawie na wymarcu, a zamówień publicznych wcale nie ma, to

u nas los artystów, nie opierających się o jakąś posadę nauczycielską, przedstawia się dość ponuro.

W Sowietach artysta jest skrępowany narzuconym tematem, formę swej sztuki musi stosować do poziomu szerokich mas, prowadzi żywot niewątpliwie dość nędzny, ale jego sztuka znajduje zastosowanie w życiu, zamówienia publiczne nie pozwalają umierać z głodu.

Z tych względów, bez koniecznego zachwycania się ustrojem społecznym w Sowietach, drogi rozwoju sztuki w tak odrębnych stosunkach należy śledzić z uwagą, a niewątpliwie znaleźć tam będziemy mogli wiele przykładów, które z korzyścią dla naszej sztuki, moglibyśmy zastosować u nas. Myślę tu przede wszystkim o zastąpieniu coraz bardziej ginącego prywatnego mecenasa przez gminy, związki, stowarzyszenia i różne instytucje społeczne” (Skoczylas 1933b).

W tym samym czasie pisał też w „Gazecie Polskiej” o obniżeniu poziomu sztuki w państwach, w których, jak w Italii i Sowietach, została ona zaprzęgnięta w służbę reżimu (Skoczylas 1933d). Zachodzące tam przemiany, dzięki którym w zamian za narzucenie sztuce tematu i ideologii politycznej artyści uzyskują zabezpieczenia socjalne, wynikają z kryzysu wewnętrznego sztuki, zmian w psychice nowoczesnego człowieka i kryzysu ekonomicznego. I tutaj Skoczylas powtarzał, że narzucanie tematu nie musi być złe, ponieważ hamuje rozwój „sztuki dla sztuki” i „zdegenerowaną pogoń za oryginalnością”, a także ułatwia przeżycie: „W tych warunkach, gdy artysta ma do wyboru albo powoli ginąć z głodu, albo stworzyć w duchu pewnej narzuconej mu ideologii, zawsze wybierze to drugie” (Skoczylas 1933d). Problemem natomiast pozostaje konieczność dostosowania formy do niskiego poziomu mas.

Skoczylas poważnie interesował się sytuacją sztuki w ZSRR, ponieważ dostrzegł kryzys sztuki na Zachodzie, wynikający głównie z jej izolacji społecznej, zmniejszenia publiczności i upadku rynku. Zagrażał on podstawom bytu materialnego artystów. Tymczasem, wydawało się, że w Sowietach przełamano izolację społeczną sztuki za cenę dostosowania jej do poziomu mas i podporządkowania państwu. Zainteresowanie społeczne i zamówienia publiczne pozwalały zachować artystom poczucie sensu i zarobić na utrzymanie. Rozumiał, że służba ideologii władzy może stać się dla artystów życiową koniecznością – nie wyklucza ona tworzenia dobrej sztuki. Trudniejszym postulatem było obniżenie poziomu tworzonych dzieł do możliwości publiczności masowej (stąd wynikała konieczność intensywnej edukacji społeczeństwa z pomocą państwa). W tej sytuacji należało, jak uważał, obserwować eksperymenty radzieckie i szukać w nich elementów, które można by zastosować w polskiej sytuacji – chodziło przede wszystkim o zamówienia państwowe i społeczne. Przeniesienie tych metod na ro-

dzimy grunt mogło przynieść lepsze efekty, skoro narzucona ideologia byłaby ideologią odzyskanego i z wysiłkiem odbudowanego państwa.

**Wiktor Podoski**, absolwent SSP, członek „Rytu” i Bloku ZAP, recenzent prasy narodowej, pisząc o wystawie sztuki radzieckiej, tak jak Skoczylas wskazywał, że przykład sowiecki jest próbą powiązania sztuki z życiem i z mecenatem państwowym, czyli odpowiedzi na wiele problemów, które dotyczą także artystów polskich, a wiążą się z określeniem roli sztuki w życiu państwa, narodu i społeczeństwa. Państwo radzieckie wymaga, aby tematem obrazów była praca, co według Podoskiego nie musiało wcale oznaczać obniżenia poziomu, ale niestety nie przywiązuje wagi do współczesności stosowanych form (Podoski 1933).

Inaczej zapatrywał się na sprawy formalne sztuki radzieckiej wileński klasycysta **Ludomir Sleńdziński**. Według niego nadszedł już czas na odwrót od nowoczesności i dokonanie syntezy dotychczasowego dorobku sztuki, a dobrym przykładem takich przemian jest na przykład sztuka radziecka: „Dzisiaj widzimy, zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie – w Rosji sowieckiej, wszędzie dojrzało zrozumienie potrzeby tej syntezy. Wszędzie tzw. lewe kierunki upadają i twórczość artystyczna idzie po zdrowej linii rozwojowej” (Sleńdziński 1934: 3–4). Poglądy Sleńdzińskiego w sprawach formy były więc bardziej konserwatywne niż Skoczylasa czy Podoskiego, warto jednak pamiętać, że działał on poza centrum grupy społecznej artystów „państwowotwórczych” i w pewnym momencie wystąpił z Bloku ZAP.

W 1935 roku „Plastyka” opublikowała obszerny i bardziej entuzjastyczny niż recenzje Skoczylasa artykuł **Edgara Norwertha**, architekta, poświęcony społecznym aspektom sztuki w Sowietach, napisany po spotkaniu z przejeżdżającą delegacją architektów radzieckich. Autora fascynowało zainteresowanie architektami i architekturą, jakie przejawiać miały radzieckie władze i społeczeństwo: „Na terenie ZSRR powstaje coś niby atmosfera jakiegoś dalekiego średniowiecza, kiedy każda przekupka na rynku przejmowała się postępowaniem budowy katedry, życiem i nastrojem budowniczego. Z architektami i artystami »noszą się«. Znajdują się oni w samym centrum życia publicznego” (Norwerth 1935: 134).

Norwerth podkreślał znaczenie dobrej atmosfery i zainteresowania społecznego sztuką: „[...] atmosfera szerokiego uznania i należytego doceniania jest ogromnym bodźcem stymulującym wysiłek pracy twórczej” (Norwerth 1935: 138), a hasło: „frontem do inteligenta” rzucone przez Stalina zaowocowało włączeniem architektów do udziału we władzy. Powstał ożywiony ruch budowlany, a jako element niezbędny i oczywisty przewiduje się także dekoracje artystyczne budynków. Zrzeszeni w związkach rzeźbiarze i malarze są na stałej gaży miesięcznej, mają do wykonania

określoną ilość prac dla państwa, ale mogą malować więcej, na własny rachunek. Taki stan rzeczy pozwala im więcej zarabiać: „A popyt na te rzeczy jest podobno wielki, zwłaszcza w komitetach różnych fabryk, kombinatów i kolchozów, które chętnie widzą swoje osiągnięcia efektownie i w stosownym nastroju wymalowane, i są dla obrotnych i ruchliwych artystów doskonałym rynkiem zbytu” (Norwerth 1935: 136).

Według deklaracji autora, zjawiska masowego zainteresowania społeczeństwa sztuką oraz ożywiony ruch artystyczny i budowlany należało ocenić wysoko bez względu na związaną z nimi sytuację polityczną: „Nie wchodzimy w ocenę celów, ukrytych czy jawnych, politycznych, gospodarczych, czy prestiżowych, dla których architektura i sztuka wysunęły się na czołowe miejsca w życiu sowietów. Nic nas to w tym miejscu nie obchodzi. Nie analizujemy (bo za mało mamy danych) samej istoty zjawiska, ani prawdziwej głębi ani szczerości zainteresowania. [...]”

Jedno jest pewne, że masy, sztucznie czy szczerze, wciągają się do zagadnień urbanistyki, architektury, sztuki, do zadań zewnętrznego uplastycznienia epoki. Obojętne jest, czym taka epoka zaznaczy się w wielkiej historii świata. Faszyzm czy komunizm, parlamentaryzm czy dyktatura, rządy krwawe czy humanitarne. Znamienne jest to, że architektura jest z epoką zrośnięta, że nadaje jej oblicze zewnętrzne, uplastycznia jej wielkość czy nikłość. Nie jest oderwanym i obojętnym strzępkiem, płaczącym się gdzieś na bocznych i tylnych drogach rozwoju, sprawą bez znaczenia i wagi” (Norwerth 1935: 136).

Norwerth wyraźnie stawiał tezę, że bez względu na pobudki zainteresowania państwa rozwojem sztuki, należy doceniać jego skutki, a więc rozwój sztuki, jej upowszechnienie w społeczeństwie demokratycznym i wychowanie masowej publiczności. Nie liczy się przy tym aspekt polityczny czy moralny sytuacji, ale przywrócenie sztuce prestiżu i możliwość nowych realizacji. Najważniejsze, że sztuka jest istotnym elementem życia państwowego, że będzie ona mogła wyrazić, dobry czy zły, charakter państwa i epoki. Zresztą trudno było wówczas ocenić system sowiecki, szczególnie artystom. W tekście Norwertha przeważa ogólne poczucie, że eksperyment radziecki jest niezwykle ważny i że bez względu na ogólną ocenę władzy radzieckiej, trzeba docenić jej zasługi w sprawach finansowania i upowszechnienia sztuki. Jest on wyraźnie bardziej entuzjastyczny niż Skoczyłaś i Podoski, co może wynikać zarówno z faktu, że wielkie programy totalitarne rozbudowy dawały szczególne możliwości właśnie architektom, jak i z wyreżyserowanego optymizmu uczestników wycieczki, z którymi rozmawiał. Być może takie postawienie sprawy było także wynikiem rozgoryczenia autora słabym zainteresowaniem sztuką ze strony władz polskich.

*Artyści „państwowotwórczy” o sztuce niemieckiej*

W tym samym 1935 roku członkom Bloku ZAP udało się zorganizować **wycieczkę do Berlina**. Polskimi artystami opiekował się na miejscu przedstawiciel niemieckiego Ministerstwa Propagandy (Plastyka 1935e), który zapewne czuwał, aby zobaczyli to, co powinni zobaczyć. Trzeba jednak przyznać, że w tym okresie niemiecki system państwowej opieki nad sztuką mógł budzić podziw, Izba Kultury Rzeszy wydawała się silnym związkiem broniącym interesów zawodowych artystów, realizacją ich marzeń, a centralizacja i fala czystek rasowych miały dopiero nadejść. Dlatego po wycieczce w dokumentach Bloku odnotowano: „Wywieźliśmy stamtąd głębokie przeświadczenie o doniosłej roli sztuki w życiu nowoczesnego państwa. To co się robi w Niemczech dla sztuki, zarówno od strony organizacyjnej jak i bezpośrednio nakładów pieniężnych, przeszło nasze najśmielsze wyobrażenia w tym względzie” (IS PAN, Blok ZAP, 1351–II [2]). Dla odmiany w doniesieniu o wystawie „Sztuka bez artyzmu”, a więc jednej z ekspozycji zniechęcających do nowoczesności w sztuce, „Plastyka” przyznawała, że jest to „[...] zbiór rzeczywiście bardzo nieudanych obrazów kubistów, futurystów i ekspresjonistów, przeważnie z czasów republiki weimarskiej” (Plastyka 1936a: 229). Referując przemówienie Hitlera o sztuce, pisano, że skrytykował różne kierunki, ale jednocześnie: „[...] polemizował z kołami, które kwestionują prawo do istnienia sztuki w chwili, gdy w całym kraju panuje jeszcze nędza i niedoła” (Plastyka 1935b: 128). A więc, tak jak w przypadku sztuki radzieckiej, artyści „państwowotwórczy” zwracali uwagę przede wszystkim na ogromne znaczenie, jakie reżimy totalitarne przyznawały sztuce i opiekę państwa nad sztuką, czego nie mogli się doczekać w Polsce.

Natomiast **wystawa rzeźby niemieckiej**, która odbyła się w 1938 roku w IPS-ie zyskała dość wstrzemięźliwie recenzje. Krytycy byli bezradni wobec dużej różnicy między prezentowanymi eksponatami a deklaracjami objaśniającymi charakter sztuki nazistowskiej, tym bardziej że sztuka III Rzeszy była w Polsce słabo znana. Wiedzano o prześladowaniach i wystawach *Entartete Kunst*, ale także o dekreście z 1934 roku nakazującym umieszczenie rzeźby w gmachach publicznych, wielkich zamówieniach państwowych i opiece społecznej związku zawodowego (Sosnowska 1994: 120–122). W Kronice „Plastyki” o poszukiwaniach stylu „germańskiego” w sztuce niemieckiej pisano: „Ale do znalezienia właściwej formy jeszcze długa i ciężka droga” (Plastyka 1935a).

W recenzji umieszczonej w „Plastyce” Stanisław Ciechomski objaśniał, że niedawne zmiany ideologiczne negatywnie odbiły się na niemieckim malarstwie, a nowe zasady jeszcze się nie przyjęły: „Niemcy dzisiejsze przeżywają wciąż jeszcze poważny kryzys swej sztuki spowodowany z jednej



strony znaną rewizją pewnych prądów i kierunków kształtujących do niedawna ich plastykę, a z drugiej strony narzuceniem sztuce nowych, może i na wskroś współczesnych i z punktu widzenia potrzeb narodowo-państwowych bardzo pożytecznych haseł, ale które, jak dotychczas, przyjmują się na terenie Niemiec bardzo powoli. Ten stan rzeczy wytworzył, jak zresztą zwykle w takich razach – fatalny chaos, który w pierwszym rządzie odbił się w sposób najbardziej niekorzystny na malarstwie, które zerwawszy radykalnie z całym postimpresjonistycznym ruchem, kształtującym się w Niemczech w sposób bardzo rozmaity, znalazło się w zupełnej pustce ideologicznej” (Ciechomski 1938d: 118).

Nowe zasady narzucone sztuce niemieckiej sprowadzają się do dwóch reguł, użyteczności i uczciwości: „Użyteczności – to znaczy, że artysta tworząc jakąkolwiek rzecz musi sobie zdawać pełną rację z przeznaczenia swojej pracy i tak tę pracę pokierować, aby moment użyteczności skończonego dzieła był bezsporny, a nawet przewyższał wszystkie inne wartości. Uczciwości – to znaczy, że artysta do zamierzonego celu musi dążyć najprostszymi i najkrótszymi drogami, ale drogami zmuszającymi go do rozwinięcia pełni jego uzdolnień artystycznych i wiedzy fachowej” (Ciechomski 1938d: 119–120).

Rzeźbiarze musieli więc zerwać z formalizmem i postarać się o uprzyśpieszenie swoich dzieł społeczeństwu. Autor zastrzegał, że można znaleźć argumenty zarówno za, jak i przeciw tym założeniom, ale nie wdawał się w dalsze rozważania na ten temat.

### *Uznanie dla mecenatu włoskiego*

Najbardziej jednak fascynowały dokonania mecenatu włoskiego, znane również z wystawy w IPS-ie. Temu zainteresowaniu dodatkowo sprzyjały polityczne sympatie Polski dla Włoch; w 1935 roku pojawiło się pismo „Polonia – Italia”, gdzie pisano m.in. o włoskim mecenacie państwowym, a Polscy artyści stale jeździli na stypendia do Włoch. Po wystawie sztuki włoskiej krytycy podkreślali powrót artystów do natury, tradycji narodowej, związek nowej sztuki z życiem oraz różnorodność postaw, którym nie sprzyjały inne modele mecenatu państwowego: radziecki i niemiecki (Sobieska 1997: 171; 2000: 57, 64–66).

W „Plastyce” tak pisano o sytuacji sztuki we Włoszech: „We Włoszech już od lat kilku prowadzi się wyęźżona akcja sprzęgnięcia zadań praktycznych sztuki z potrzebami państwa. Zostały rzucone nowe hasła ideowe, mające w swym rdzeniu ideę rosnącej potęgi państwa włoskiego i zdobywanego w wielkim wysiłku zbiorowym jego nowego oblicza kulturalnego i gospodarczego” (Plastyka 1935f: 43).

We wszystkich miejscach publicznych umieszcza się monumentalne malarstwo i rzeźbę finansowane dzięki przeznaczeniu na dekorację 2%

z kosztorysu każdego budynku, co spotyka się w Europie z powszechnym uznaniem: „Zrazu akcja ta spotkała się z nieufnością artystów i krytyków poza granicami Italji. Dzisiaj jednak jesteście świadkami coraz bardziej rosnącego zainteresowania, coraz szerzej rozchodzących się w Europie głosów że w plastyce włoskiej »coś się dzieje«” (Plastyka 1935f: 43).

Dawało to asumpt do pytania o możliwości wyzwolenia przez państwo energii artystycznych i związku wielkości sztuki z wielkością „autorytetu państwa”.

### **Kim powinien być artysta „państwowotwórczy”?**

Artyści „państwowotwórczy”, budując swój wzorzec społeczny artysty, wychodzili od zdecydowanej **krytyki modernistycznego wzorca artysty**, geniusza pochłoniętego eksperymentami formalnymi i lekceważącego społeczeństwo. Powszechna akceptacja tego wzorca doprowadziła bowiem do izolacji społecznej artystów i sztuki, które stały się podstawowymi przyczynami kryzysu sztuki, i które należało przezwyciężyć. Wobec tego artysta „państwowotwórczy” nie powinien uważać się za geniusza, izolować się od społeczeństwa, lekcewać popularyzacji sztuki, pracy na zamówienie ani wiedzy warsztatowej. Nie powinien, tak jak moderniści, wdawać się w bezowocne dysputy teoretyczne poświęcone sprawom sztuki, tworzyć nowych, doktrynerskich kierunków artystycznych ani prowadzić ostrych, bezpardonowych sporów z innymi artystami, które służą obronie pozycji jego własnego kierunku i pograżeniu przeciwników, ale osłabiają prestiż artystów w oczach publiczności. Ta krytyka awangardowego wzorca artysty mierzyła także, czego zazwyczaj nie wyrażano wprost, w artystów awangardy i kapistów, członków ZZPAP.

Artystom-geniuszom i sporom artystycznym przeciwstawiano **twórcę, który rzetelnie pracuje i nie wywyższa się ponad społeczeństwo, a w swoich poszukiwaniach formalnych kieruje się własnym instynktem**, lekceważąc modne doktryny artystyczne i podziały na poszczególne kierunki, które go tylko ograniczają. W ten sposób każdy artysta miał się dopracować swojego własnego stylu, prawdziwego, bo wynikającego w sposób naturalny z jego osobowości i najlepiej odpowiadającego jego temperamentowi, zainteresowaniom, pochodzeniu. Potrzebna była mu tylko jak najlepsza znajomość podstawowych zasad pracy, przede wszystkim umiejętności warsztatowych, oraz znajomość całego dotychczasowego dorobku sztuki. Osiągnięte rezultaty, dzieła sztuki, będą także łatwiejsze w odbiorze dla widza, możliwe do zrozumienia jako ciąg jednostkowych poszukiwań, których logikę można dostrzec bez zagłębiania się w zawile, ściśle specjalistyczne rozważania teoretyczne. Artysta powinien jednak być

tolerancyjny i lojalny wobec innych przedstawicieli zawodu, akceptować istnienie różnorodnych kierunków artystycznych oraz podejmować tylko merytoryczną, fachową krytykę cudzych osiągnięć.

Przekonanie o najwyższym znaczeniu intuicji i *élan vital* artystów wynikało zapewne w dużej mierze z lektury popularnego wówczas Bergsona lub znajomości dyskusji na temat jego teorii. Warto jednak zauważyć, że hasła swobodnej pracy, w której wykształci się z czasem indywidualny styl artysty, najwyraźniej formułował i najbardziej wytrwale propagował Tadeusz Pruszkowski, wspomniany zawsze jako człowiek pełen niespożytej energii życiowej, różnorodnych zainteresowań, wszechstronnie utalentowany i o wyjątkowej łatwości malowania, co raczej nie sprzyjało problematyzowaniu zagadnień twórczości. Stawianie na pierwszym miejscu pracy i intuicji połączone z niechęcią do modernistycznego teoretyzowania dało zapewne początek opinii o uznawanym przez artystów „państwowotwórczych” ideale głupiego malarza, ich braku teoretycznego przygotowania i nieumiejętności zwerbalizowania swoich celów artystycznych, którą sformułował Józef Czapski, a którą powtarzali później niektórzy historycy sztuki.

Fundamentem pracy i twórczości artystów „państwowotwórczych” miała być rzetelna znajomość warsztatu różnorodnych dziedzin sztuki. **Artysta „państwowotwórczy” miał być raczej nowoczesnym, wszechstronnym fachowcem**, który miał osiągnąć wysoki prestiż społeczny, dorównać dobrze wykształconym i dobrze zarabiającym inteligentom-profesjonalistom. Powrót do pracy na zamówienie był w tym ujęciu wyrazem nowoczesności artysty, pozwalał bowiem nawiązać utracony kontakt ze społeczeństwem, a pozycja fachowca zapewniała pewną niezależność wobec klienta, który co prawda zleca zadanie do wykonania, ale sposób jego wykonania pozostawia wysoko wykwalifikowanemu specjalistcie.

Taki wzorzec odpowiadał tendencji do uzawodowienia artystów, koncentrowano się w nim bowiem na umiejętnościach fachowych, które podlegają określonym normom, i które można przekazać w procesie nauczania. Jednocześnie pozwalał łatwo udowodnić społeczeństwu wartość i znaczenie artysty, który ma opanowany szeroki zakres specjalistycznych wiadomości i umiejętności. Wzorzec artysty-fachowca wywodził się przede wszystkim z tradycji myślenia o sztuce użytkowej, uważanej za bliską rzemiosłu i inżynierii, i był najlepiej dostosowany do potrzeb artystów zajmujących się właśnie tą dziedziną sztuki, o czym świadczyć może fakt, że utrzymywał się wśród nich co najmniej do lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku (Kostyrko 1987: 151–155)<sup>18</sup>. Jednak artyści „państwowotwór-

<sup>18</sup> Również i wtedy wzór artysty zajmującego się sztuką użytkową był przeciwstawiany wzorowi kapistów/kolorystów.

czy” przyjęli go dla wszystkich artystów, nie wyłączając malarzy – wszyscy mieli być zresztą wszechstronni i zajmować się różnymi dziedzinami sztuki.

Artysta „państwowotwórczy” miał dysponować umiejętnościami, które pozwolą mu dobrze funkcjonować w społeczeństwie i zapewnić sobie środki do życia dzięki sprawnej realizacji różnorodnych zamówień: ilustracji, przycisków na biurko czy obrazów religijnych, ale taka działalność nie zaspokajała ambicji artystów „państwowotwórczych” i nie zapewniała im odpowiedniego prestiżu. Ich **prawdziwym celem było podjęcie jak najszerszego zakresu prac na zlecenie państwa i społeczeństwa**, które pozwalały odbudować wysoki prestiż artysty i realizować misję społeczną, a jednocześnie uniezależnić się od rynku sztuki. Dopiero one zapewniały satysfakcjonującą skalę działania, możliwość wspierania i reprezentowania państwa, wychowywania i mobilizowania społeczeństwa. Takie nastawienie było zapewne wynikiem kilku nakładających się na siebie czynników: entuzjazmu polskiej inteligencji dla pracy przy odbudowie państwa i związanej z nią piłsudczykowskiej ideologii państwowej, tradycji narodowej misji artystów polskich i wiążącego się z nią społecznego uznania, chęci upowszechniania sztuki i edukowania społeczeństwa, a wreszcie wielkiego kryzysu, słabego rynku sztuki i ogólnej tendencji do wiązania sztuki z państwem, charakterystycznej dla lat trzydziestych. Praca na zamówienie wymagała od artysty przekazywania proponowanych przez zamawiającego treści, a współpraca z władzami państwowymi czy organizacjami społecznymi wydawała się gwarantować pracę w służbie najszczytniejszych idei – pełnienie misji państwowej, narodowej i społecznej, o której w gruncie rzeczy marzyli artyści „państwowotwórczy”. To oni, jako specjaliści w służbie władz, mieli decydować o sposobach realizacji postawionych przed nimi zdań. Chcieli oni także pracować na potrzeby nowego, dopiero powstającego społeczeństwa demokratycznego, a ofertę zaprojektowania sztuki dostosowanej do jego możliwości składali jego reprezentantom i kierownikom, przedstawicielom władz państwowych i samorządowych. Do praktycznej weryfikacji ich marzeń nigdy właściwie nie doszło, gdyż wybuch wojny przerwał przygotowania do podjęcia monumentalnych prac państwowych na większą skalę.

Takie sformułowanie wzorca społecznego artysty powodowało, że artyści „państwowotwórczy” **żywo interesowali się nowymi wzorami życia artystycznego i mecenatu artystycznego wprowadzanymi przez rządy Włoch, Niemiec i ZSRR**. Zdawały się one potwierdzać trafność scharakteryzowanego wyżej wzorca i nieuchronność związania artystów z państwem. Wydawało się, że skoro wskazywano te same najważniejsze problemy, i rozwiązania musiały być podobne. Nowe wzory mecenatu państwowego należało uważnie obserwować, aby odrzucając błędy całego systemu, wybrać rozwiązania, które mogłyby zostać zastosowane w Polsce w jak naj-

lepszyc intencjach. W krajach totalitarnych artyści mogli realizować swoją misję społeczną, ponieważ państwo zdecydowało się stworzyć nową, wielką epokę w sztuce. Szczególną uwagę budził wysoki prestiż przyznawany w tych państwach artystom przez władze i społeczeństwo, a także rozwój ruchu związkowego, który zapewniał im bezpieczeństwo socjalne i obronę praw zawodowych. Z perspektywy obywateli społeczeństw demokratycznych musiał się on wydawać ruchem artystów dążących do stworzenia reprezentacji zawodowej i zabezpieczenia swojej pozycji społecznej, a nie narzędziem całkowitego podporządkowania artystów władzy. Natomiast w zawilości polityki wniano niechętnie – trudno zresztą oczekiwać od artystów, zazwyczaj dość naiwnych w sprawach politycznych, niezwyklej przenikliwości w tym względzie.

Dla artystów „państwowotwórczych” ideałem historycznym był, zgodnie z dziewiętnastowieczną tradycją ruchu odnowy rzemiosł, średniowieczny artysta-rzemieślnik wykształcony w warsztacie mistrza i zdobywający doświadczenie poprzez współdziałanie w realizacji konkretnych zamówień. Z tą tradycją wiązały się także wezwania do specjalistycznego kształcenia artystów zajmujących się sztuką użytkową. Jednocześnie, zarzuty formułowane przez nich wobec modernistów były bardzo silnie osadzone w tradycji sporów o Młodą Polskę. Negatywna charakterystyka oderwanych od życia artystów-geniuszy przejętych sporami teoretycznymi przypominała w gruncie rzeczy opisywane przez Przesmyckiego typy „artystów-symulantów”, których cechowały m.in.: jałowość, spalenie się w kawiarnianych dyskusjach i koniunkturalne tworzenie nowych kierunków. Wyraźny był też nawiązujący do *Legandy Młodej Polski* Brzozowskiego wątek krytyki subiektywnego estetyzowania, które oddziela sztukę od spraw życia i społeczeństwa. Stąd też zapewne próba wymodelowania artysty na człowieka pracy i czynu borykającego się z problemami współczesności, który dąży do modernizacji społeczeństwa, a tym samym wnosi wkład do dorobku kultury. Mieszano przy tym wątki pozytywistyczne i romantyczne, powrót do pracy u podstaw nad edukacją plastyczną społeczeństwa łączył się z wiarą w niezwykle możliwości oddziaływania artysty, który jak polityk kształtuje świadomość narodu.

Pomysł przeciwstawienia nieużytecznemu geniuszowi artysty-fachowca, którego głównym zadaniem jest służba państwu i społeczeństwu warto jeszcze porównać z postulatami formułowanymi wobec inteligencji polskiej po odzyskaniu niepodległości, które zostały przedstawione w rozdziale poświęconym kontekstom polskim. Zarówno zwolennicy endecji, jak i piłsudczycy krytykowali wtedy negatywny wzorzec bezproduktywnego inteligenta, indywidualisty i erudyty, który marnotrawi czas na kawiarniane dyskusje. Nowemu państwu potrzebni byli inteligenci – ludzie moralnej i twórczej pracy obywatelskiej, specjaliści w swojej dziedzinie, których misją miało się stać kierowanie państwem, życiem narodu i szerokimi masami spo-

leczeństwa. Powszechnie podkreślano konieczność podniesienia etyki zawodowej oraz znaczenie fachowej, wyspecjalizowanej i rzetelnej pracy, która jest nie tylko zawodem, ale i powołaniem inteligencji. Wzorzec artysty-fachowca był właśnie wcieleniem takiego ideału człowieka rzetelnej pracy i fachowych umiejętności, kierownika lub eksperta dostosowującego się do potrzeb całego społeczeństwa. W dodatku, piłsudczycy na każdym kroku potępiali partyjnictwo, doktrynerstwo i jałowe spory polityczne oraz wynoszenie interesu grupowego ponad dobro powszechne, co być może stało się wzorem dla krytyki doktrynerstwa artystycznego i wysunięcia przez artystów „państwotwórczych” haseł stworzenia szerokiego frontu artystów pracujących dla dobra sztuki polskiej.

Na przeciwnym biegunie wzorca artysty-fachowca należy ulokować koncepcję artysty, którego jedyną powinnością jest służba takim ponadczasowym wartościom, jak piękno, dobro i prawda, co wyklucza możliwość uprawiania sztuki jako zawodu. Najpełniejszy zestaw argumentów przemawiających za taką postawą, choć na przykładzie literatury, zebrała Maria Dąbrowska (1964) (zapewne w odpowiedzi na nasilającą się kampanię o sztukę państwową). Do wykonywania zawodu wystarcza, jak pisała, fachowość, dobre opanowanie umiejętności, obowiązkowość i solidność, a oryginalny talent powoduje, że jednostka wyrasta już ponad swój zawód. Natomiast uprawianie literatury wymaga talentu, powołania, pasji twórczej i oryginalności nieliczącej się z wymaganiami życia. Określenie „dobry rzemieślnik” jest pochwałą dla fachowca, ale dla literata oznacza naganę i lekceważenie. Fachowcy dostosowują się do wymagań klienta i mogą się także podporządkować zadaniom państwowym. Natomiast literatura nie powinna służyć żadnej ideologii, choć może korzystać z dowolnych tematów, a jej jedyną służba społeczna i moralna to służba takim ponadczasowym wartościom, jak piękno, dobro i prawda.

Zapewne na tym samym biegunie co Dąbrowska, sytuowałiby się artyści plastycy z ZZPAP, a przede wszystkim kapiści (np. Józef Czapski 1933d). Według nich artysta miał przede wszystkim doskonalić swą sztukę, a nie angażować w służbę państwu, narodowi czy społeczeństwu. Podobne zarzuty – wyzbycia się ambicji artystycznych i łatwości służby lub tylko zagubienia wobec nasilających się wpływów sztuki faszystowskiej i nowego humanizmu dość często stawiali artystom „państwotwórczym” krytycy i historycy sztuki, bogatsi o znajomość doświadczeń II wojny światowej i okresu socrealizmu<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Takie zarzuty dobitnie formułowano w dyskusjach i tekstach publicystycznych, w publikacjach naukowych stawiano je rzadziej i zazwyczaj w sposób zawołany, można się ich jednak domyślać na przykład w pracach Hanny Morawskiej (1954), Elżbiety Grabskiej (1982), Joanny Pollakówny (1982) czy Joanny Sosnowskiej (1997).

WZORZEC DZIEŁA SZTUKI:  
PODSTAWOWE WYMIARY I PUNKTY WIDZENIA

Rekonstrukcja i analiza wzorca dzieła sztuki według artystów „państwowotwórczych” zostanie przedstawiona w trzech kolejnych rozdziałach poświęconych sprawom: równouprawnienia wszystkich dziedzin sztuki, charakteru narodowego sztuki oraz stworzenia sztuki popularnej, tematycznej, dostosowanej do potrzeb społeczeństwa demokratycznego.

**Równouprawnienie i jedność wszystkich dziedzin sztuki**

Zasada równouprawnienia i jedności wszystkich dziedzin sztuki, czyli zrównania ze sobą sztuki czystej i użytkowej sformułowana została jeszcze przez propagatorów ruchu odnowy rzemiosł i od końca dziewiętnastego wieku była powszechnie przyjęta w Europie przez wszystkich artystów interesujących się sztuką użytkową, w tym także przez „Warsztaty Krakowskie”. Dla artystów „państwowotwórczych” był to postulat fundamentalny, przyjmowany za oczywisty. Decydował o specyfice programu warszawskiej SSP i profilu Bloku ZAP, koncepcji wzorca artysty-fachowca oraz pozwalał wyraźnie odróżnić ich od kapistów. Tymczasem według tradycji akademickiej najwyższym gatunkiem było malarstwo (wewnętrznie uszeregowane zgodnie z hierarchią tematów), niższymi rzeźba i grafika, natomiast sztuka użytkowa pozostawała wyłączona z kategorii sztuk pięknych, jako zbyt bliska rzemiosłu i inżynierii.

Koncepcja równouprawnienia sztuk była założeniem podstawowym dla programu SSP, pierwszej uczelni w Polsce nastawionej na równoczesne kształcenie w sztuce czystej i użytkowej. W pierwszym wykładzie inauguracyjnym uczelni, Józef Czajkowski (1984: 7–8) mówił wprost: „I oto dochodzimy do przekonania, że nie ma sztuki stosowanej ani sztuki czystej, że nie ma zdobnictwa, bo nie o zdobienie chodzi, lecz o tworzenie całości [...]”. Według późniejszej, także już cytowanej, wypowiedzi Władysława Skoczylasa (1929), trzecim z najważniejszych zadań Szkoły było zniwelowanie podziału na sztukę czystą i stosowaną oraz stworzenie jednorodnej stylowo, współczesnej sztuki, która przejawiałaby się we wszystkich aspektach życia. Takie postawienie sprawy było zresztą jednym z punktów spornych pomiędzy uczelnią warszawską, a Akademią krakowską, w której przestrzegano tradycyjnej hierarchii sztuk plastycznych. Dlatego w okresie starań o akademizację SSP profesorowie wytoczyli także argument, że brak tytułu akademickiego: „[...] może wywołać wrażenie, że szkoła nowożytna, która stawia sobie za cel jedną wielką SZTUKĘ PLASTYCZNĄ, przenikającą wszystkie formy życia, jest szkoła niższego typu od szkół uprawiających wyłącznie malarstwo i rzeźbę” (ASP, Stat.).

Specyfikę programu uczelni warszawskiej od razu wychwycili studenci i już w pierwszej szopce noworocznej (1923/24 rok) Czajkowski tak tłumaczył muze zadania szkoły:

„Dekoracja, ornamentacja i biurokracja!

Zresztą, czy nie wiesz, kochana,

Co to sztuka stosowana?

Aby nasza Polska cała –

Zwaluciała i zmarniała –

Tą sztuką się sztukowała.

Praca najwyższa, najświętsza –

To wielkie i małe wnętrza!

Ozdabiam wszystko dokół,

Projektuję, dekoruję,

Rzucam się jak dzikie zwierzę

Na łyżki, miski, talerze.

Kociołki,

I kościołki,

Mankiety

I serwety,

Spluwaczki

I wykałaczkki,

Stoliki nocne

I jajka wielkanocne,

Wszystko musi być tradycyjne

Ornamentacyjne,

Ludowe,

Użytkowe

I mocne!

Dopóki ja tu mam władzę –

W tym duchu szkołę prowadzę.

Meblarstwo,

A nie malarstwo!

I przyjdzie czas niedługi

Wyrzucę wszystkie stalugi,

A zamiast nagiej kobiety

Każę malować tapety!

Trzeba nam ludzi – olbrzymów

Do przetykania kilimów”

(Bartoszewicz 1983: 55)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Ten sam fragment z drobnymi zmianami cytuje także Pia Górską (1956: 249).



Dążenie do jednej sztuki ogarniającej wszystkie dziedziny twórczości dostrzegala także krytyka artystyczna, wielokrotnie podkreślano brak specjalizacji i wszechstronność studentów. Krytykom, którzy byli sojusznikami grupy, tak jak Jan Kleczyński, odróżnianie sztuki czystej od zdobniczej wydawało się „anachronizmem naukowym” (ASP, WP. I). Natomiast ich antagoniści, jak Tytus Czyżewski, wskazywali na brak rzetelnych studiów malarskich i nadmierne dążenie do stylizacji.

Przekonanie o równości i jedności sztuk podzielali artyści „państwowotwórczy” wszystkich pokoleń. W cytowanej już deklaracji ideowej Blok ZAP od początku deklarował, że nie będzie czynił różnic hierarchicznych między poszczególnymi dziedzinami sztuki (Blok ZAP 1935). Także w dołączonym do niej artykule Cieśliewskiego-syna (1934b) podkreślone zostało przekonanie o konieczności rozwijania wszystkich dziedzin sztuki, od budownictwa po tkactwo, które dopiero razem stanowią o poziomie artystycznym kraju. U Cieśliewskiego był to zresztą argument przeciwko kapistom, skupiającym się wyłącznie na studiach malarskich. W „Plastyce” bardzo wysoko oceniano program SSP wprowadzający równouprawnienie sztuk, który oceniano jako przełomowy: „Dopiero w okresie powojennym, w okresie gruntownej rewizji wszystkich dziedzin pracy twórczej sztuka zdobnicza zajmuje właściwe stanowisko, usamodzielnia się i stawia sobie własne wymagania. W szkolnictwie artystycznym dokonywuje się przełom. Zjawia się szereg artystów, którzy powołanie swe widzą pracy nad podniesieniem przedmiotu użytkowego do wartości prawdziwego dzieła sztuki, nie przez aplikowanie uświęconych wzorów, lecz przez nadanie mu odpowiednich form, zgodnych w swym pięknie z materiałem, z jakiego przedmiot ma być wykonany i zgodnych z jego przeznaczeniem” (Miller 1938a: 183).

Skuteczne nauczanie wszystkich dziedzin sztuki było możliwe dzięki wypracowaniu uniwersalnych, zawsze obowiązujących zasad kompozycji, których wykład zawierał program zajęć z „Kompozycji brył i płaszczyzn” opracowany przez Wojciecha Jastrzębowskiego. Jak wspominał Konstanty Sopełko, grafik z „Rytu”, absolwent SSP (1989: 51), Jastrzębowski: „[...] był twórcą nowej, rewelacyjnej metody nauczania »kompozycji brył i płaszczyzn«. [...] To Jastrzębowski nauczył nas myślenia plastycznego”. Ten sam przedmiot wprowadzono później także do programu MSSZiM (Miller 1938a: 185–187). Już sam tytuł zajęć zapowiadał jednorodne podejście do wszystkich dziedzin sztuki, operujących przecież tymi samymi elementami kompozycyjnymi, bryłą i płaszczyzną. Kompozycja powinna być klarowna i dostosowana do funkcji, a forma – wykorzystywać i podkreślać zastosowaną technikę, odpowiednią dla wybranego materiału (Bojko 1971: 126)<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Na temat roli „Kompozycji brył i płaszczyzn” w sposobie projektowania patrz także: Chmielewska (1998b: 320–321, 323–324).

Bardzo wysoko oceniano wirtuozerię techniczną, eksponowanie zasad konstrukcji, wydobycie charakteru zastosowanej techniki i efektowne wykorzystanie śladów narzędzia, natomiast największym grzechem było udawanie innego materiału oraz maskowanie techniki. Te zasady były fundamentem pracy nad sztuką użytkową, ale z powodzeniem można je było stosować także w rzeźbie, grafice i malarstwie poprzez eksponowanie efektów warsztatowych oraz dobieranie techniki do formy i funkcji dzieła. Jak głęboko tkwiły te nauki w absolwentach SSP, może świadczyć fakt, że Maria Obrębska-Stieberowa, która zresztą po ukończeniu szkoły wstąpiła do Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP), w trakcie dyskusji na temat nowych kursów reklamy lwowskiego Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych (PISP) *en passant* „[...] wygłosiła wykład o projektowaniu w materiałach narzędziem z poszanowaniem właściwości techniki i tworzywa” (AAN, MWRiOP 7042, 26).

Przekonanie o równości wszystkich gatunków sztuki, podlegających w dodatku tym samym zasadom komponowania i chęć tworzenia sztuki towarzyszącej społeczeństwu w życiu codziennym prowadziły do szczególnie zainteresowania użytecznymi odmianami sztuki. Dlatego artyści „państwowotwórczy”, którzy nie uprawiali bezpośrednio sztuki użytkowej, tkactwa, meblarstwa czy ceramiki, ale gatunki sztuki „czystej”, interesowali się ich tematycznymi i dekoracyjnymi odmianami. Wielu malarzy specjalizowało się w monumentalnych technikach dekoracyjnych, takich jak fresk i sgraffitto, lub zajmowało się scenografią. Rzeźbiarze cenili formy monumentalne, pomniki i dekoracje architektoniczne, ale nie gardzili także projektowaniem nagród, nagrobków i innych form użytkowych. Graficy bardzo interesowali się ilustracją, grafiką użytkową i ekslibrisami, propagowano także kupowanie grafiki artystycznej do dekoracji wnętrz; była bowiem tańsza niż obraz, a bardziej estetyczna niż oleodruk (Skoczylas 1984d: 56; Cieslewski-syn 1936: 58).

### **Narodowy charakter sztuki**

Kolejnym ważnym założeniem, które pojawiała się we wszystkich cytowanych na wstępie tej części pracy deklaracjach, było przekonanie o konieczności utrzymania narodowego charakteru sztuki, nawiązania do rodzimej tradycji i wiary we własne siły. W ówczesnych sporach ideowych artyści „państwowotwórczy” prezentowali się bowiem jako zdecydowani zwolennicy sztuki narodowej opartej na sztuce ludowej i polskich motywach pejzażowych, a historycy sztuki często klasyfikowali ich jako „narodowców” lub zwolenników sztuki narodowej. Niezwykle wysokie wartościowanie takich cech, jak rodzimość i narodowość, a także przywiązanie do koncepcji sztu-

ki narodowej i stylu narodowego były rezultatem ukształtowania artystów „państwowotwórczych” z pokolenia profesorów w Krakowie przełomu wieków lub pod wpływem tego ośrodka. Typowa dla okresu studiów tego pokolenia była fascynacja sztuką i ideami Stanisława Wyspiańskiego, nowo odkrytym przez „Chimerę” *Promethidionem* Norwida oraz sztuką ludową. W dodatku część profesorów związana była z „Warsztatami Krakowskimi”.

### *Styl narodowy*

W dwudziestoleciu warszawska SSP stanowiła centrum prac nad stylem narodowym. Oparty na inspiracjach sztuką ludową i utrzymany w modnych formach Art Déco styl, który można było zastosować do wszystkich, szeroko rozumianych, dziedzin sztuki dekoracyjnej, miał kształtować przestrzeń publiczną i prywatną. Liczono na to, że stanie się oficjalnym stylem nowego państwa (Huml 1991: 13), bo przecież, jak w 1926 roku, przy okazji recenzji z dorocznej wystawy studentów SSP pisał Mieczysław Treter, prezes TOSSPO, gmachy państwowe: „[...] powinny posiadać własny, zdecydowanie rodzimy, oryginalny charakter” (ASP, WP. I). To właśnie artyści „państwowotwórczy” z pokolenia profesorów projektowali pawilon polski na Międzynarodową Wystawę Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu (IS PAN, AWP, 808/5/1), tu powstała spółdzielnia „Ład”, która miała kontynuować prace rozpoczęte w Szkole przy okazji przygotowań do tej wystawy. Ogarnięcie przez ich sztukę wszystkich dziedzin życia miało przynieść także całkiem wymierne korzyści polskiej gospodarce. W 1928 roku, po kolejnej wystawie SSP, Kleczyński (ASP, WP. I) pisał: „Czas aby artyści polscy zawładnęli moralnie przemysłem polskim i aby wytwory naszego przemysłu nabrały cech narodowej oryginalności – co będzie tylko z ich materialną korzyścią”. Poprawa estetyki wyrobów przemysłowych powinna działać także na rzecz państwa: „Producent i konsument rzeczy, zbliżających się konsekwentnie do doskonałości, wiedzą, że każdy w swoim zakresie, jeden produkując, drugi kupując, wzmacniają potęgę, odporność narodu i państwa”, przypominał Warchałowski, pisząc o „Ładzie” (1929: 186).

### *Charakter narodowy sztuki – profesorowie*

Właściwie wszyscy profesorowie warszawskiej uczelni podzielali przekonanie o konieczności utrzymania polskiego charakteru sztuki współczesnej; obszerniejsze wypowiedzi poświęcone temu zagadnieniu zostawili po sobie Józef Czajkowski, a także profesorowie stanowiący największe autorytety: Władysław Skoczylas, Wojciech Jastrzębowski i Tadeusz Pruszkowski.

W wielokrotnie już przypomnianym wykładzie inauguracyjnym na SSP **Józef Czajkowski** mówił: „Twórzmy więc swobodnie, nie oglądając się na kategorie i pojęcia, słuchając tylko i jedynie swoich najgłębszych upodo-

bań, leżących na dnie rasy i narodu, a odsłoni się twarz Polski w całym blasku własnej piękności [...]” (Czajkowski 1928: 30).

Artyści mieli poszukiwać inspiracji przede wszystkim w sztuce ludowej, a więc dziełach „powstałych z ducha i potrzeb narodu”, a nie sztuce wysokiej, kształtowanej przez cudzoziemców lub na obcą modłę. Zresztą, do skarbów architektury polskiej Czajkowski zaliczał nie tylko wiejskie kościółki, ale i synagogi. Odrodzona Polska musiała osiągnąć własną odrębność w sztuce – wyraźny dowód życia narodu, który pozwala wnieść do świata kultury własne „wartości twórcze” (Czajkowski 1928: 34). Natomiast w trakcie późniejszych polemik z kapistami wyraźnie sformułował przekonanie, że narodowa odrębność jest polskim atutem: „Niejednokrotnie wystawy na terenie międzynarodowym przekonały nas o wartości sztuki naszej, o jej odrębności, o tem, że właśnie ta odrębność budzi szacunek, poważanie, zaciekawienie, że wnosi ona do każdej wystawy międzynarodowej nutę odmienną, oczekiwaną i poszukiwaną, że możemy wreszcie dawać, a nie brać, jak braliśmy przez tyle wieków bez wstydu i godności. Przekonaaliśmy się także, że niebardzo jest co brać i do kogo, a już napewno nie od narodów romańskich, których (zapewne chwilowe tylko) wyjąłowanie na polu plastyki daje się gwałtownie odczuć” (Czajkowski 1933).

Dla Czajkowskiego oczywiste było, że każdy naród musi mieć własny, odrębny styl w sztuce, który jest świadectwem jego istnienia, i który pozwoli mu wyrazić własny charakter, a tym samym wnieść oryginalne wartości do dorobku sztuki światowej. Natomiast naśladowanie sztuki innych narodów z definicji nie mogło zaowocować żadnymi twórczymi dokonaniem. Wypracowanie polskiej odrębności w sztuce mogło być możliwe poprzez rozwój własnej osobowości artysty poparty studiami dotychczasowego dorobku kultury narodowej (do której włączał najwyraźniej kulturę mniejszości narodowych), a najlepiej sztuki ludowej, jako najbliższej charakterowi narodowemu.

Kolejny z profesorów, **Władysław Skoczylas**, któremu także przypadło w udziale określenie celów i zadań warszawskiej uczelni (w cytowanym już na wstępie tego rozdziału tekście), jako najważniejszy postulat wymieniał odnalezienie „rodzimy pierwiastków twórczych”, które umożliwią nadanie sztuce polskiej wyrazu narodowego i wzbogacą dorobek kulturalny ludzkości. W tym celu należało przede wszystkim usunąć obce wpływy narosłe w okresie zaborów. Skoczylas (1929) zastrzegł, że nie można odciąć się od dorobku sztuki innych narodów, ale nie można mu ulegać, lecz należy go „przefiltrować” przez własną, narodową osobowość<sup>22</sup>. Wypracowanie

<sup>22</sup> Stwierdzenie, że tylko sztuka narodowa oparta na lokalnej tradycji może poprzez swoje pierwiastki indywidualne wzbogacić uniwersalną kulturę europejską, pojawia się także innym artykule Skoczylasa (1984c).

wanie polskiego stylu w sztuce było, według niego, zadaniem bardzo istotnym, ponieważ sztuka, jako najważniejszy przejaw kultury narodu: „[...] utrwała w historii byt narodu i państwa daleko mocniej i głębiej niż wszelkie polityczne zwycięstwa” (Skoczylas 1984c: 38). Chodziło też o przezwyciężenie w sztuce „powierzchnowego międzynarodowego szablonu”, który odcina twórców od własnych wartości, i zmanifestowanie niepodległości kraju: „Niepodległość polityczna ma wtedy swe pełne uzasadnienie, gdy jest wyrazem odrębności kulturalnej narodu, a jeśli ta się zatracza, wtedy praktyczniej jest żyć w międzynarodowej wspólnocie politycznej i kulturalnej” (Skoczylas 1933a).

Źródłem inspiracji powinna być sztuka ludowa. Odrębność sztuki można osiągnąć przez związek ze sztuką ludową, a więc z własnymi korzeniami: „W sztuce ludowej najżywiej odzwierciedla się rasowa zdolność artystyczna narodu. Wyrasta ona z głębokich potrzeb wewnętrznych i podobna do tej krynicy, która wybuchając wprost ze źródła ujawnia swój czysty niezmacony obcemi naleciałościami nurt i manifestuje nierozdzielność sztuki od życia” (Skoczylas 1932a).

Co więcej, w sztuce ludowej tkwią te same wartości co w sztuce prymitywnej modnej w Paryżu: rytmiczność i dekoracyjność. Dlatego Skoczylas, (1933a) mimo że sam nigdy nie należał do „Warsztatów Krakowskich”, uznawał stworzony w tym kręgu system pracy nad stylem narodowym za najlepszy.

Uważał także, iż charakter sztuki ludowej danego kraju był zdeterminowany przez klimat i warunki społeczne, materiały i narzędzia, często zresztą podobne w różnych kulturach. Elementem decydującym o odmiennej i niepowtarzalnej strukturze sztuki były dopiero indywidualne upodobania (temperament) danego ludu, widoczne w charakterze łączenia i komponowania elementów bardziej niż w poszczególnych motywach. Najlepsza była sztuka tych regionów, w których obejmowała ona prawie wszystkie przejawy kultury materialnej, a więc Podhala i Huculszczyzny. Jej stosunkowo wysoki poziom w tych regionach miał wynikać także z braku pańszczyzny, albowiem „czynnik wolności i swobody konieczny jest do rozwoju sztuki” (Skoczylas 1932a). Skoczylas zdawał sobie sprawę z tego, że sztuka ludowa w Polsce zawiera różne pierwiastki etniczne: polski, ruski, litewski i słowacki, ale uważał, że rozdzielenie ich jest trudne, często niemożliwe, a w dodatku: „Poza okręgami ściśle polskimi, w okręgach kresowych dominuje często wpływ pierwiastków polskich, zwłaszcza w budownictwie, głównym trzonie sztuki plastycznej” (Skoczylas 1930b: 8).

Element ludowości był podstawą odrębności sztuki polskiej, która nabrała charakteru narodowego w okresie romantyzmu, gdy odkryto dla kultury „wysokiej” sztukę ludową. O charakterze narodowym sztuki miał de-

cydować zespół nastrojów i odpowiednich dla nich form: „To, co sztuką narodową wogóle zwiemy, jest to pewien określony świat uczuć, który pewien naród ze szczególnem zamiłowaniem odtwarza w pewnych charakterystycznych formach, które mimo zmieniających się prądów stale w dziełach artystów danego narodu się powtarzają” (Skoczylas 1984c: 74).

W tym samym tekście, jako cechy typowe dla stylu polskiego Skoczylas wymienił powagę oraz próbę wyrażenia najgłębszych uczuć: cierpienia, grozy, bólu, przy jednoczesnym niepoddawaniu się nastrojowi dekadencji i śmierci. Wymienione cechy miały być wyrażane zawsze poprzez specyficzną gwałtowność ruchu i bogactwo form. Pojawienie się takich właśnie cech charakterystycznych związane było w dużej mierze z dziejami kraju, a styl narodowy w twórczości konkretnego artysty miał wynikać ze związków kulturowych, z jego „polskiej duszy” raczej niż z jego pochodzenia<sup>23</sup>.

Oceniając pod tym kątem współczesną sztukę polską, uważał sztuki użytkowe i grafikę powstające w kręgu artystów „państwowotwórczych” za najbliższe osiągnięcia stylu narodowego. Ale nawet w malarstwie, najbardziej ulegającym sztuce francuskiej, Skoczylas dostrzegał cechy narodowe w twórczości większości artystów przebywających stale w Polsce. Przejawiały się one w pewnej specyfice formalnej: „[...] w podkreśleniu siły wyrazu, wydobycia charakteru rysunkowego przedstawionego tematu, bogatej kolorystyce i w syntetycznym pełnym rasowego temperamentu uderzeniu pędzla” (Skoczylas 1984d: 58).

Skoczylas, tak jak Czajkowski, nie miał wątpliwości, że sztuka ma niezwykle możliwości narodotwórcze, a odzyskanie niepodległości Polski musi się wiązać z odrodzeniem charakteru narodowego sztuki, która powinna teraz wnieść nowe, oryginalne wartości do dorobku sztuki światowej. W poszukiwaniu rodzimości najlepiej sięgać do sztuki ludowej, która, nieskażona obcymi wpływami, zachowuje charakter narodowy. Skoczylas, za Tainem wskazywał na determinanty sztuki poszczególnych narodów, i tak jak Czajkowski, myślał raczej o narodzie kulturowym niż etnicznym. Nie wahał się także wyliczyć cech typowych dla polskiej psychiki narodowej, które można odnaleźć w pewnych cechach formalnych sztuki polskiej – z dzieł współczesnych przede wszystkim właśnie w sztuce artystów „państwowotwórczych”, w tym swoich uczniów, grafików z „Rytu” (a zapewne i własnej).

**Wojciech Jastrzębowski**, drugi z autorytetów, także uważał, że nie można naśladować sztuki obcej, ale trzeba stworzyć własny styl. W wywia-

---

<sup>23</sup> Takie założenie pozwalało na swobodne włączenie artystów obcego pochodzenia, jakich nie brakuje w dziejach sztuki polskiej (np. Wit Stwosz), w poczet twórców, których sztuka wyraża charakter narodu.

dzie prasowym mówił, że dla odnalezienia specyfiki narodowej najważniejszy jest kontakt ze sztuką ludową: „[...] jeśli znając ją i szanując, zdobędziemy się na własny i szczerzy wysiłek twórczy artysty, otrzymać możemy dopiero wtedy dzieło nowe odrębne, a być może, że i prawdziwie polskie” (ASP, WP. II). Twierdził, że styl narodowy udało się osiągnąć w grafice, tkactwie i ceramice tworzonych przez artystów „państwowotwórczych”, głównie „Ryt” i „Ład” (ASP, WP. II). Podstawą tych osiągnięć było wykorzystanie technik i materiałów ludowych: „I na tych przesłankach powstała ideologia, z której wyrosła zupełnie odrębna sztuka stosowana polska, ta sama, która po dzień dzisiejszy stanowi kapitał zakładowy odrębności polskiej na sztuce światowej” (ASP, WP. I). Budowanie na tradycji ludowej zapewniło rodzimy charakter sztuki i pozwoliło uniknąć obcości. A więc i dla niego styl narodowy oraz sztuka o charakterze narodowym, przede wszystkim dorobek artystów „państwowotwórczych”, były przejawami polskiej indywidualności narodowej i pozwoliły polskim artystom zaistnieć na arenie międzynarodowej.

Także najsylniejszy profesor malarstwa SSP, **Tadeusz Pruszkowski**, lansował współczesną sztukę narodową o wyraźnym polskim charakterze<sup>24</sup>. Należało ją dostosować do charakteru i upodobań narodu, tym bardziej że artyści potrzebują akceptacji publiczności: „Polacy lubią rozkosze melancholijne i na nic się zda dostarczanie im uciech kręconych, tanecznych i wrzaskliwych” (Pruszkowski 1936b). Nie lubią okazywać wzruszenia ani głośnego entuzjazmu, mają za to silną obawę śmieszności wynikającą z przeraźliwych ambicji. W kraju udają się uroczystości smutne, a podczas wesółch: „[...] śmieją się, skaczą i wyprawiają figle aranżerowie, lud zaś kochany, dla którego to wszystko wzorem zachodnim, zostało uczynione spogląda spode łba i z niesmakiem na sfatygowanych, a niewczesnych wesółków” (Pruszkowski 1936b). W sztuce powinno się wykorzystać i wyeksponować te cechy narodowe. Byłby to przejaw patriotyzmu, który: „[...] jest niczym innym jak obroną odrębności naszej kultury, naszych przyzwyczajzeń czy urojeń. Więc gdy rezygnujemy z naszej odrębności, to jakbyśmy rezygnowali z naszej niepodległości. [...] A zatem naród to odrębność. Inaczej być nie może. A zatem jeżeli w imię tej odrębności tak kosztowne ponosimy ofiary i gotowiśmy ponieść nawet najcięższe, szanujemy ją tedy, kultuwujemy i żądamy od współplemieńców” (Pruszkowski 1936b). Tylko ci, którym obce są polskie właściwości, sięgają po gotowe zagraniczne wzory, co grozi stopieniem z sąsiadami.

<sup>24</sup> Poglądy Pruszkowskiego na sztukę narodową analizuje także Irena Kossowska (2003).

I u Pruszkowskiego pojawia się argument o konieczności wniesienia oryginalnych pierwiastków na forum sztuki europejskiej – trzeba się nastawić na kulturalny eksport, a nie import (Pruszkowski 1932). I on uważał, że w dziejach sztuki można wyłowić charakter narodowy poszczególnych krajów, i że właśnie z tej przeszłości należy czerpać tworząc sztukę współczesną: „Jest jakieś nieuchwytnie narzecze miejscowe nawet w plastycznych poczynaniach narodu. Rozwinąć je do rozmiarów i godności języka powinno być ambicją pokolenia naszego. Tylko we własnym języku i sposobie będziemy w stanie wyrazić tyleż lub więcej, ile wyraziły inne wspomniane narcje dzięki kultywacji i odnowie, szacunkowi i czułości do pierwiastków własnej kultury plastycznej” (Pruszkowski 1930).

Poglądy Pruszkowskiego odpowiadały więc w swoich głównych zarysach przekonaniom wyrażonym również przez przedstawionych wcześniej artystów z pokolenia profesorów. Tak jak pozostali, wiązał on odzyskanie niepodległości z odrębnością narodową sztuki i uważał, że dzięki oryginalności sztuki Polska może odnosić sukcesy na arenie międzynarodowej. Odrębności narodowej należało szukać w sztuce dawnej, bowiem zawsze dzieła tworzone przez przedstawicieli narodu odzwierciedlały psychikę narodową. W artykułach Pruszkowskiego jako źródło odrębności nie pojawiała się natomiast sztuka ludowa, co jest o tyle zrozumiałe, że malarzowi trudniej było dostrzec w niej bezpośrednie inspiracje.

#### *Charakter narodowy sztuki – studenci*

Wiara w konieczność rozwoju sztuki polskiej o charakterze narodowym i własnej tradycji artystycznej (wbrew przeszkodom stawianym przez artystów z ZZPAP) wyrażona została wyraźnie także w zacytowanej w całości, na wstępie tej części, deklaracji ideowej Bloku ZAP (1934). Dodatkowo, obronie postulatu polskości sztuki poświęcony był w całości towarzyszący tej deklaracji artykuł Tadeusza Cieślewskiego-syna *Chwalebny prowincjonalizm*. Autor bronił wysiłków artystów „państwotwórczych” i ich „prowincjonalizmu” przeciw atakom zwolenników uniwersalnej europejskości z ZZPAP. I dla niego było oczywiste, że tylko przez swoją specyfikę narodową sztuka polska może zdobyć uznanie Europy. Zastrzegał przy tym, że nie określa jak ta sztuka ma wyglądać, ale że musi ona obejmować wszystkie dziedziny twórczości, sztukę czystą i użytkową. Własny, polski wyraz w sztuce można osiągnąć poprzez samodzielne studiowanie polskich motywów pejzażowych i poszukiwanie wyrazu dla polskiego charakteru (Cieślewski-syn 1934b). Nie dawał przy tym żadnej dokładnej recepty, polskość miała sama, w sposób naturalny, wynikać z narodowej psychiki artysty – o swojej własnej twórczości pisał: „Czy jest polska? Nie wiem. Ale jeśli nie to i ja sam nie jestem polski” (Cieślewski-syn 1934b).



Także Edward Kokoszko, pierwszy prezes Bloku ZAP, widział wyraźny związek charakteru sztuki z miejscem, w którym powstała. I on nawoływał do studiowania pejzażu: „Wierzę głęboko, że jesteśmy w przede dniu polskiego renesansu. Ale wydaje mi się, że to musi powstać w ścisłym kontakcie z Naturą. Hasło zespolenia sztuki z życiem zazębia się o tendencje stworzenia sztuki narodowej, posiadającej właściwe naszemu otoczeniu cechy.

Źródłem takiej odrębności jest w pierwszym rzędzie pejzaż polski. Trzeba z nim obcować, trzeba się z nim żyć, nieustanną pracą poznawać, opanowywać i zgłębiać!...” (Kokoszko 1938: 117).

Zaś studia ojczystej natury należało wesprzeć studiowaniem całej historii sztuki i kultury plastycznej, a nie tylko kilku malarzy francuskich. Dotychczasowa tradycja plastyczna w Polsce jest uboga, właśnie dlatego, że ceniono tylko to, co obce (Kokoszko 1934: 4).

### *Wpływy obce*

Powszechnie zgadzano się, że wpływy sztuki francuskiej dowodzą słabości artysty, który pozbawiony własnej indywidualności lub też pełen snobizmu dał się przytłoczyć obcym wzorom. Dla artystów „państwowotwórczych” charakterystyczne było przekonanie, że naśladowując sztukę obcą, polscy plastycy nigdy nie osiągną światowego uznania, i że artyści polscy powinni prezentować specyfikę narodową. Na przykład Józef Czajkowski uważał, że fascynacja sztuką francuską, to wynik kryzysu i zagubienia kryteriów w sztuce. Dziwił się, że mimo wyjałowienia sztuki krajów romańskich ciągle znajdują się grupy „[...] które na najbardziej wydeptanych drogach Zachodu odkrywają źródła nowych wzruszeń w sztuce [...]”, mimo że sztuka polska zawsze była zbytnio zdominowana przez cudzoziemców (Czajkowski 1933).

Cieślowski-syn był zdecydowanie przeciwny naśladowaniu obcej sztuki: „Artysta polski patrzący na Podhale przez receptę prowansalską Cezanna kompromituje się jako artysta w ogóle. Artysta polski nie interesujący się Podhalem czy Pomorzem kompromituje się tembardziej.[...] Póki artyści polscy tego nie zrozumieją, póty będzie się sztuka polska wlec w ognie tabarów, nie w linii bojowej Sztuki Europejskiej” (Cieślowski-syn 1934b).

Powoływał się przy tym na autorytety: „Brzozowski powiedział, że walka o sztukę to walka o człowieczeństwo. Wszakże nie jest walką o człowieczeństwo stanie u złobu cudzego w który cudza dłoń obcą strawę kładzie” (Cieślowski-syn 1934b).

Takie poglądy można znaleźć i we wspomnieniach Jana Zamoyskiego: „W pogoni za innością za wszelką cenę, w dodatku innością nie własną, a importowaną z zagranicy w tym trwającym od pokoleń klepaniu przez sztukę polską pacierza za panią matką francuską, włoską, monachijską czy petersburską; w tym stałym dopędzaniu zagranicy – dostrzegliśmy jedną

z przyczyn nie liczenia się ze sztuką polską na arenie międzynarodowej. Bo kto jedynie dopędza – ten drepcze w ogonie. A w ogólnoludzkim dorobku liczy się naprawdę tylko to, co dany naród daje własnego, co odrębnością wyrazu wzbogaca ten dorobek” (Zamoyski 1989: 25–26).

### „Wielka popularna sztuka”

Ostatnim ważnym elementem wzorca dzieła sztuki według artystów „państwotwórczych” było przekonanie o konieczności wypracowania formuły sztuki o wysokich wartościach artystycznych, choć popularnej, dostępnej dla wszystkich, która ogarniałaby wszystkie przejawy życia. Ten postulat został sformułowany w tytule jednego z artykułów Tadeusza Pruszkowskiego: *O wielką popularną sztukę* (1934), zawierał się także w haśle Bloku ZAP: „Sztuka wszędzie i dla wszystkich”. Aby koncepcja „wielkiej popularnej sztuki” odniosła sukces, należało przygotować wszystkich członków społeczeństwa do odbioru sztuki, artystów zaś – do dostosowania się do potrzeb odbiorców. Silne przekonanie o konieczności zainteresowania całego społeczeństwa kulturą, a jednocześnie o możliwościach społecznych sztuki prowadziło artystów-fachowców do poszukiwania gatunków i form pozwalających nawiązać kontakt z jak najszerszymi masami. Dlatego proponowali sztukę, która mogłaby się znaleźć w miejscach publicznych, przekazywać czytelne treści lub być użyteczną, która z czasem zainteresuje widzów także swoimi walorami artystycznymi. Najwyżej interesowali się takimi dziedzinami sztuki, jak malarstwo monumentalne, grafika czy dekoracja wnętrz.

Zgodnie z tradycją społecznikowską zwolenników *l'art social*, sztuka miała zostać udostępniona wszystkim warstwom społeczeństwa, edukować je i uszlachetniać. Taka sztuka popularna powinna obejmować wszystkie dziedziny twórczości, przenikać całe otoczenie społeczeństwa, wyrażać ducha epoki i narodu, odpowiadać na zapotrzebowanie społeczne, a w końcu wychować odbiorców sztuki. U podstaw tej koncepcji stały więc także inne elementy wzorca dzieła sztuki artystów „państwotwórczych” – postulat równouprawnienia wszystkich dziedzin sztuki i stworzenia współczesnego stylu narodowego. Dodatkową trudność stanowił fakt, że musiała to być sztuka zrozumiała dla publiczności masowej, co wymagało opracowania stylistyki zmodernizowanego realizmu oraz przyspieszenia edukacji plastycznej całego społeczeństwa.

#### *Upowszechnianie sztuki*

O konieczności jak najpowszechniejszej edukacji plastycznej zawsze pamiętali profesorowie Szkoły Sztuk Pięknych. Wydawało się, że rzetelna praca i w wysiłki ze strony artystów mogą doprowadzić do poprawy sy-

tuacji. Absolwenci szkoły mieli krzewić wokół siebie kulturę materialną i piękno, działać na rzecz upowszechnienia sztuki, nawet jeśli nie będą czynnymi artystami. Dlatego rektor Jastrzębowski pytany przez dziennikarza „Świata” o kobiety, które stanowiły około 40% studentów, i które w większości wypadków wychodziły za mąż, nie kończąc Szkoły, nie uważał wysiłków włożonych w ich kształcenie za zmarnowane – będą przecież odpowiedzialne za estetyczne urządzenie mieszkania oraz ukształtowanie gustów i zainteresowań swoich dzieci (ASP, WP. I). Przy Szkole istniały, traktowane bardzo poważnie, kursy pedagogiczne dla nauczycieli rysunków i działało Powszechne Stowarzyszenie Nauczycieli Rysunku<sup>25</sup>. Profesorowie troszczyli się o nauczanie plastyki w szkołach, przy każdej okazji przypominając, że jest ona niezbędnym elementem ogólnej edukacji społeczeństwa i warunkiem przyszłego zainteresowania sztuką. Zwracano się w tej sprawie do MWRiOP: „Nierównie ważnym zadaniem jest stan kultury, której poziom obniży się w społeczeństwie z racji przesunięcia nauki rysunku w poczet przedmiotów nadobowiązkowych. Sztuka stanie się luksusem, dostępnym małej garstce wybranych, natomiast ilość duchowych konsumentów tego dobra powszechnego, rozumiejących i odczuwających piękno odwiecznie wypowiedane w plastyce zmaleje do minimum” (ASP, KR).

Bardzo poważnie traktowano misję kulturową inteligencji, wszyscy, którzy choć krótko studiowali w Szkole, powinni czuć się odpowiedzialni za poziom edukacji, a przede wszystkim edukacji artystycznej, całego społeczeństwa i swojego najbliższego otoczenia. Zainteresowanie wszystkich członków społeczeństwa sztuką było zresztą koniecznym warunkiem poprawy sytuacji społecznej i materialnej samych artystów.

Tadeusz Pruszkowski, szczególnie podkreślał konieczność kształcenia estetycznego: „Zamiast mnożyć te dobre oczy i uszy w interesie wielkości narodu (bo czyż może być wielkim naród żyjący w barbarzyństwie?) mamy

---

<sup>25</sup> Powszechne Stowarzyszenie Nauczycieli Rysunków korzystało z pomieszczeń i biblioteki Szkoły, a korespondencję do jego zarządu należało kierować na adres Szkoły. Jego prezesem był niestrudzony Pruszkowski, a wśród jego aktywnych członków odnaleźć można nazwiska artystów „państwowotwórczych”, profesorów SSP – Tichego, Jastrzębowskiego, Zygmunta Kamińskiego i Michała Walickiego (historyka sztuki), oraz członków Bloku ZAP – Zygmunta Andrzejewskiego, Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej, Edwarda Kokooszko, Antoniego Kudły, Wacława Radwana i Feliksa Rolińskiego. Brak natomiast nazwisk członków ZZPAP. O działalności Stowarzyszenia informowała dość szczegółowo „Plastyka”. Jego najważniejszą akcją była walka o przywrócenie obowiązkowej nauki rysunku w szkołach średnich, która zapewniłaby miejsca pracy dla plastyków. Niezwykle aktywny był tu Jastrzębowski, który wielokrotnie podnosił tę sprawę w MWRiOP, na zjeździe plastyków i w IPS-ie (Piwocki 1965: 67–68, 75).

popierać »désintéressement« młodzieży w tak doniosłej sprawie. To być nie może.

Musimy podnieść kulturę ogółu. Do tego celu warto by użyć siły. Byłaby to siła błogosławiona. Siłą wrzucić niechlujka do wanny, pozbawić pasożytów i przykłej woni [...]” (Pruszkowski 1935a).

Dla poparcia tego stwierdzenia podawał przykład szerokiego przekroju społecznego publiczności teatrów sowieckich, która początkowo siłą zaganiana na przedstawienia, z czasem doceniła sztukę. A przecież niepodległość i funkcjonowanie własnego państwa powinny zaowocować podniesieniem poziomu kultury: „Na nas ciąży obowiązek podniesienia kraju do wyżyn kultury antycznej Grecji, czy Italji czasów odrodzenia. Tymczasem jakżeż jesteśmy od tego dalecy. O kulturze narodu stanowi nie poszczególny wielki uczyony lub artysta, ale zawsze wykształcony obywatel” (Pruszkowski 1935a).

U podstaw tych poglądów stało przekonanie, że odzyskanie niepodległości musi zaowocować postępem społecznym i rozwojem kultury narodu. Tymczasem w roku 1935, kiedy powstał ten artykuł, nie było widać zwiastunów spodziewanego rozkwitu, co oznaczało, że należy przyspieszyć i wzmocnić działania edukacyjne, może nawet siłą, jeśli przyniesie to spodziewany efekt.

Hasło Bloku ZAP brzmiało: „Sztuka wszędzie i dla wszystkich”. W wielokrotnie już przypominanej deklaracji związku, zatytułowanej dla odmiany *Sztuka jest funkcją życia*, podkreślano, że sztuka ma reagować na potrzeby chwili i być ściśle związana z życiem społeczeństwa (Blok ZAP 1934), a w tekście towarzyszącym tej deklaracji Tadeusz Cieślewski-syn pisał: „Stowarzyszenie nasze chce podjąć pracę nad ugruntowaniem w świadomości i czynie społeczeństwa Norwidowej ewangelii sztuki, której ideą przewodnią jest by sztuka nie stanowiła jedynie smakołyku dla sybarytów lecz chleb powszedni dla głodnych” (Cieślewski-syn 1934b).

O potrzebie upowszechniania sztuki i udziale artystów w życiu społeczeństwa mówił także prezes Kokoszko na otwarciu wystawy Bloku ZAP: „Wystawy dzieł sztuki, umożliwiające obcowanie ze sztuką szerszym odłomom społeczeństwa, są jedną z ważniejszych form propagowania sztuki jako rzeczy potrzebnej i niezbędnej do życia człowieka. [...]”

Nowe formy życia naszych wsi i miast muszą znaleźć nowe formy korzystania z dobrodziejstw sztuki. Sztuka musi wejść w życie drogami starymi i rzeczowo przemyślanymi, ażeby stać się istotnym dobrem powszechnym, bez którego bytowanie staje się koszmarem i nędzą” (Sosnowska 1992: 46–47).

Przyjmowano więc za pewnik, że sztuka jest czynnikiem niezbędnym w życiu społecznym, który powinien być dostępny dla wszystkich. Do arty-

stów należało zadanie propagowania sztuki, a także takiego jej zaprojektowania, aby stała się zrozumiała dla wszystkich.

### *Malarstwo tematyczne*

W przypadku malarstwa, jedyną szansą na przełamanie izolacji społecznej wydawało się przywrócenie łatwo czytelnych walorów znaczeniowych, czyli zainteresowanie widzów tematem obrazu, pisał o tym wówczas Florian Znaniecki i publicyści „Pionu”. Wprowadzenie czytelnego tematu wydawało się niezbędne, aby oddziaływać na masy, a także umożliwiało podjęcie poważniejszych prac propagandowych dla mecenatu państwowego. Powrót do malarstwa tematycznego, figuralnego, realistycznego, był jednak zabiegiem prowokującym łatwe ataki. W końcu XIX wieku artyści nowocześni uznali przecież temat za sprawę drugorzędną, na pierwszy plan wysuwając walory formalne obrazu. Realizm kojarzył się z powszechnie pogardzaną twórczością akademicką, malarzami-konserwatystami, którzy „psują gust” i robią złe obrazy rozchwytywane przez niewrażliwych na sztukę klientów.

Podstawowe powody zainteresowania tematem wyłożył krótko **Władysław Skoczylas**. Sprzeciw wobec autotelizmu sztuki ułatwiał pracę na zamówienie i wyrażanie propagowanych przez zleceniodawcę treści, a tematowość dawała możliwość uratowania „dotychczasowej pozycji moralnej sztuki w społeczeństwie” (Skoczylas 1933d). Chodziło zapewne o udowodnienie potrzeby istnienia sztuki, która w przeszłości potrafiła nieść najważniejsze, powszechnie uznawane treści (sztuka religijna), a teraz zaczynała być postrzegana jako bezużyteczne dziwactwo, marnotrawstwo, też tęsknota za religijną, która podziwiano w ogóle, ze względu na jej treści.

Obronie i popularyzacji idei malarstwa tematycznego najwięcej artykułów poświęcił **Tadeusz Pruszkowski**. Jako przykład negatywny przedstawiał oczywiście kapistów, którzy uprawiając sztukę dla sztuki i naśladowując modę francuską, dla której człowiek jest tylko tematem rozgrywek formalnych, usuwają tym samym ze sztuki pierwiastki uczuciowe: „Nasuwa się pytanie czy słusznie trzodzi się człowieka do figurowania w plastycznym dziele sztuki, aby odgrywał tylko rolę plamy tego czy innego koloru” (Bałowa 1989: 9). Tym bardziej że celem sztuki winno być przyczynianie się do rozwoju ludzkiego przez wysiłek mózgu i rozwijanie spostrzegawczości, a kolor i faktura to tylko jedne z wielu czynników malarstwa: „Nie niedoceniam kolorystycznych i fakturowych liczných, przeliczných martwych natur, które stanowią osiemdziesiąt procent każdej dzisiejszej wystawy, ale na Boga, czy zestawienie choćby najlepsze kilku plam barwnych wyczerpuje możliwości i uprawnienia dzieła sztuki?” (Pruszkowski 1934).

W dodatku, jak pisał Kleczyński w 1926 roku w „Warszawiance”, takie malarstwo było już całkowicie przebrzmiałe w okresie „[...] gdy mody pust-

ki duchowej minęły i trzymają się jeszcze tylko uparcie weteranów abstrakcji i obcej formalistyki” (ASP, WP. I).

Obrazy świetnie namalowane powinny mieć temat, więc niesłusznie wyklina się bohatera i walkę, elementy, które pozwoliłyby zainteresować nowoczesnym malarstwem jak najszerszą publiczność: „Sztuka nigdy nie znajdzie drogi do wrażliwości zwykłego człowieka, o ile nie położy nad przepaścią dzielącą artystę i tegoż człowieka pomostu porozumienia w postaci zajmującej treści” (Pruszkowski 1932). Niestety większość artystów miała, jak uważał Pruszkowski, niechętny stosunek do popularyzacji sztuki, mimo że powinno się tworzyć dla społeczeństwa, a nie dla znawców i kolegów. W artykule *O wielką popularną sztukę* proponował właśnie sztukę, która przy zachowaniu wysokiej jakości artystycznej i zastosowaniu wszystkich wynalazków formalnych sztuki nowoczesnej miałaby także elementy zrozumiałe dla każdego: „Chodzi o to, aby wytworzyć atmosferę upoważniającą artystę do tworzenia wspaniałych dzieł, które zawierając wszystkie pierwiastki pogłębionej sztuki, miałyby w sobie jednak wartości popularne w takiej ilości, aby zwykły człowiek, człowiek tłumu znalazł w niej strawę dla siebie” (Pruszkowski 1934).

Taka sztuka mogła być jednocześnie wyrazem plastycznym nowej epoki związanej z początkiem niepodległości Polski. I on podkreślał, że aby wyrwać z kryzysu sztuki potrzebne jest: „[...] uczynienie z niej rzeczy tak prostej, tak niezbędnej, tak pożywnej i nigdy nieprzejadającej się jak chleb” (Pruszkowski 1934).

Argumentem przemawiającym za takim powrotem do tematu mogła być ogólnoeuropejska fala odrodzenia malarstwa figuratywnego i tematycznego. W tej sytuacji koncepcja realistycznego malarstwa tematycznego dla całego społeczeństwa wcale nie musiała wydawać się anachronizmem. Wręcz przeciwnie, skoro ideał sztuki awangardowej dla mas poniósł klęskę, była to próba logiczna i zgodna z duchem czasów, co trafnie wypunktował **Cieślewski-syn** (1934c): „[...] okazało się, że ani proletarijat, ani komunizm nie mają nic wspólnego z abstrakcjonizmem, tym objawem burżujskiego parnasizmu, wyrafinowania estetycznego intelektualistów”. Twórczość suprematystów i innych przedstawicieli awangardy, pisał dalej, pomyślana jako nowoczesność dla każdego, może być doceniana tylko przez nielicznych: „Jest to po prostu tragifarsa, – że to co miało być chlebem powszednim dla proletariatu jest smakołykiem, ostrygą estetyczną dla wykwintnisiów ustroju kapitalistycznego”.

**Artyści z Bloku ZAP** byli zainteresowani sztuką tematyczną i chętnie malowali kompozycje figuralne, które zazwyczaj nawiązywały w jakiś sposób do tradycji dawnego malarstwa. Ton ich malarstwu nadawały przecież grupy z pracowni Pruszkowskiego, przede wszystkim „Bractwo św. Łuka-

sza” i „Szkola Warszawska”. Na dwóch konkurencyjnych salonach malarstwa w IPS-ie, Salonie ZZPAP i Salonie Bloku ZAP, widać było podział na malarstwo kapistów, czyli przede wszystkim martwe natury, oraz nurt malarstwa tematycznego. Dlatego po Salonie Bloku ZAP Pruszkowski (1936e) podsumowywał: „Wydaje mi się, że zwycięstwo chyli się na stronę tematystów. Sobkowskie zanudzanie ludzkości »burżuazyjnymi« malarskimi prywatami nie ostoi się zbyt długo”. Uważał, że przyszedł czas na dzieła wielofiguralne, powrót do romantycznych wartości, a może nawet do symboliki. Blok ZAP miał być pierwszym ugrupowaniem śmiało podnoszącym ten problem wbrew „ironicznemu traktowaniu od prawdziwych artystów” (Pruszkowski 1936e).

Także Edward Kokoszko podkreślał odmienną postawę członków Bloku ZAP, którą tłumaczył dwiema drogami rozwoju plastyki po bankructwie kierunków modernistycznych. Pierwsza z tych dróg prowadzi do czysto formalnych poszukiwań związanych z impresjonizmem, druga do zainteresowania tematem: „Potrzeba nawiązania jak najściślejszego kontaktu z życiem – pełnemu nowych treści i odmiennemu od wczorajszego – urodziła konieczność uświęcenia przedmiotu, otoczenia go specjalną troską i wydobycia go, jako centralnego założenia, jako nowego celu” (Kokoszko 1936: 233).

Powrót do tematu i gotowość realizowania prac propagandowych o zaprojektowanej przez zleceniodawcę treści usprawiedliwiano przykładami z historii. Przecież wielcy artyści często malowali narzucone im tematy, a mimo to powstawały arcydzieła. Wskazywano tutaj przede wszystkim na przykłady wielkich malarzy pracujących dla dworu i Kościoła. Poglądy Pruszkowskiego i jego uczniów tak zreferował Zamoyski (1989: 19): „»CO« nie należy [!] wyłącznie od woli artysty, gdyż często bywa narzucone mu z zewnątrz. Narzuca je również określony etap historyczny rozwoju danej społeczności ludzkiej, kształtowany przez szereg czynników jak: warunki geograficzne, stosunki polityczne i społeczne, światopogląd, obyczaj, poziom nauki i techniki itd. Natomiast odpowiedź na pytanie »JAK« jest sprawą jedynie artysty”.

Malarstwo tematyczne było, według „Plastyki”, nowoczesnym i niezwykle potrzebnym gatunkiem. Stanisław Ciechomski, tak jak Pruszkowski, podkreślał, że może ono wykorzystywać zdobycze formalne nowego malarstwa i jednocześnie wyrażać potrzeby współczesności: „Nowopowstające kościoły, szkoły, muzea, instytuty wołają nagością swoich ścian [...], ale do tego rodzaju pracy mogą przystąpić tylko ludzie, którzy mają szeroko otwarte oczy na dzisiejszą rzeczywistość. Dziś – powiedzmy to sobie szczerze – nie wystarcza nam a przynajmniej nie powinno wystarczać mądre rozbudowanie wielkiej powierzchni ściany i nawet najgenialniejsze na-

sycenie kolorem każdego jej centymetru kwadratowego. Dziś chcemy owej wzgardzonej treści, od której w panice uciekła sztuka ubiegłej epoki, chcemy w malarstwie wartości, które nie tylko cieszyłyby nasze oko, ale i cieszyłyby serce.

To jest jedyna droga, którą powinno pójść dzisiejsze, niesłusznie »dekoracyjnym« przewane malarstwo. Droga, której nakazy streszczają się w dwóch punktach: nie wyrzeczenie się zdobyczy malarstwa z okresu wielkich prób, poszukiwań i odkryć i zdobycie nowych wartości, których wymagają potrzeby dnia dzisiejszego, z którego wyrasta młode pokolenie” (Ciechomski 1938c: 163).

W „Plastyce” poparcie dla sztuki tematycznej było jednym z elementów kampanii na rzecz zamówień państwowych i związku sztuki z życiem. Jednym z pozytywnych przykładów przedstawionych na łamach pisma był Michał Bylina, batalista malujący na potrzeby Wojska Polskiego, a więc artysta, który, przelamując uprzedzenia wobec malarstwa tematycznego i pracy na zamówienie, odnalazł sens uprawiania sztuki: „– A przecież nastroje w Akademii tak dalece mnie zapeszyły w obranym przeze mnie kierunku, że wyszedłem z przeświadczeniem, że obraz tematowy i na zamówienie jest tym gorszym gatunkiem malarstwa. Z całym skupieniem woli i uczciwości wewnętrznej doszedłem potem do artystycznej słuszności obranego przeze mnie stanowiska. Dziś naprawdę nie rozumiem, dlaczego nie można tak malować, skąd to przekonanie, że jeżeli obraz jest tematowy i zrobiony na zamówienie to musi być knot.[...] A przecież cóż to jest temat? Może nim być założenie czysto kolorystyczne, jak również koń w ruchu czy pies, któremu błyszczy się oko. [...]

– Malarstwo dało mi rzecz najcenniejszą: ja się nie czuję niezwiązany z życiem” (Woźnicki 1938: 173)<sup>26</sup>.

### **Edukacyjny potencjał grafiki**

Obok malarstwa tematycznego dziedziną sztuki o masowym zasięgu i ogromnych możliwościach edukacyjnych wydawała się być grafika, zarówno warsztatowa, jak i użytkowa. Był to najtańszy gatunek sztuki, łatwy do powielenia i transportu. Dlatego oryginalne drzeworyty dodawano czasem do „Południa”, pisma Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków (WTAP), i do „Plastyki”, zachęcano do kupowania grafiki i dekorowania

---

<sup>26</sup> Bylina studiował w SSP w latach dwudziestych w pracowni profesora Pruszkowskiego, który zachęcał swoich uczniów do malowania dużych kompozycji figuralnych. W okresie powszechnego przyjęcia zasad modernizmu było to postrzegane jako osobliwość pracowni, a większy rozgłos i zrozumienie zyskało dopiero około połowy lat trzydziestych.



nią wewnątrz mieszkalnych. Wyjątkowo udaną akcją propagandową były subskrypcje „Rytu”<sup>27</sup>.

**Władysław Skoczylas** (1926) widział w grafice najlepszą metodę szerzenia kultury artystycznej wśród szerokich mas, zasługującą na szczególną uwagę mecenatu państwowego. Możliwość powielania wielkiej ilości prac miała szczególnie odpowiadać ustrojowi demokratycznemu, a przy tym dawała wielkie możliwości propagandowe i edukacyjne: „W czasach dzisiejszych, których najistotniejszą cechą jest urząd demokratyczny, sztuki graficzne mają szczególny wpływ na życie i przez to ze wszystkich sztuk najsilniej są z nim związane.

Ale prócz propagandy idei sztuki graficzne szerzą także propagandę form i przez to działają najsilniej na wychowanie estetyczne szerokich mas. Dzisiaj każda marka pocztowa, każdy banknot, każda etykieta na paczce tytoniu i każdy plakat, docierając do najodleglejszych i najbardziej ukrytych siedzib ludzkich wpływa na urobienie smaku i w ten sposób, ponieważ państwo może wyrzucić wielki wpływ na poziom kultury artystycznej w kraju, odpowiedzialność jego dzisiaj jest w tych sprawach większa niż była kiedykolwiek” (Skoczylas 1966: 182).

Wszechobecność grafiki mogłaby w jakimś sensie zastąpić kulejący system edukacji plastycznej społeczeństwa: „W tym szerzeniu kultury artystycznej grafika jest głównym narzędziem, którym państwo może i powinno się posługiwać” (Skoczylas 1966: 182). W konsekwencji grafika przyczynia się do demokratyzacji sztuki, tym bardziej że każda odbitka graficzna jest oryginałem dzieła sztuki, dość tanim i dostępnym. Co więcej grafika, szczególnie użytkowa, była przykładem sztuki, która sama, aktywnie poszukuje kontaktu z odbiorcą, nawet niezainteresowanym sztuką: „Dlatego wyparta z dotychczasowych posterunków sztuka wychodzi na ulicę, wdziera się do biur, sklepów tramwajów i wszystkich tych miejsc przez, które przepływa wartki nurt współczesnego życia. [...] działa daleko silniej na masy, kształci je i wychowuje, przyswaja nowe tendencje artystyczne daleko pręcej i skuteczniej niż wszystkie muzea razem wzięte. [...] zakres wpływów grafiki użytkowej obejmuje dosłownie miliony i trwa codziennie i bezustannie” (Skoczylas 1966: 187).

Dla Skoczylasa grafika była więc przykładem wartościowej sztuki masowej, takiej, która popularyzuje odkrycia poczynione przez sztukę najnowszą i przyswaja je, w sposób właściwie niezauważalny, ale bezustannie, całemu społeczeństwu. Rzeczywiście, grafika użytkowa – plakaty, okładki i opakowania, korzystały wówczas szeroko z odkryć awangardy i wzorów

---

<sup>27</sup> Także wystawy „Rytu” w Salonie Sztuki Czesława Garlińskiego dały 90% sprzedaży odbitek w stosunku do wystawianych (Bołdok 1963: 217–218).

współczesnej sztuki, które wykorzystywały, w sposób dowcipny do celów reklamowych. Były zauważane i zapamiętywane, a także narzucały modę.

Tezę o wyjątkowej roli grafiki w życiu społeczeństwa, wynikającej z jej masowości i możliwości społecznego oddziaływania, powtórzył w swoim, cytowanym już wykładzie inauguracyjnym w SSP uczeń Skoczylasa, **Stanisław Ostoja-Chrostowski** (1938: 138): „Stąd grafika przeżywa dziś swój renesans. [...] Płaszczyzna jej kontaktu z najszerzą publicznością zwiększa się stale i nosi wszelkie znamiona twórczego i realnego oddziaływania na masy, które charakteryzowało dyscypliny malarskie w przełomowych epokach ich rozwoju.

Łączy się to niewątpliwie z przeobrażeniem ustrojów politycznych, a w związku z tym z całkowitym przeobrażeniem psychiki i poglądów społeczeństw.

W zachodzącym bowiem procesie przemian społecznych wyraźnie zarysowuje się rola sztuki w ogóle. Potrzebą dnia staje się wbudowanie jej – z marginesu zbędnego luksusu – w tekst najniezbędniejszych potrzeb państwowych, oraz zrównanie wartości artystycznych z naczelnymi wartościami ideowymi nowoczesnego życia. Zobowiązuje to jednak sztukę nawzajem do aktywnego podjęcia zadań społecznych, o ile nie chcemy powiększyć rozmiarów spustoszenia, jakiego dokonała niedawna bezideowość w sztuce i kultywowanie fikcyjnego *splendid isolation*”.

Również według Chrostowskiego, wielofunkcyjność i wielokonakładowość grafiki czyniły ją gatunkiem sztuki najlepiej dostosowanym do potrzeb społeczeństwa demokratycznego. Nowoczesna, szeroko dostępna, stale oglądana, przykuwająca uwagę, mogła skutecznie przekazywać treści i oddziaływać na masy. Grafika wskazywała więc pożądany kierunek rozwoju sztuki ku aktywnemu uczestnictwu w życiu społeczeństwa i państwa. Wydawało się, że sztuka społecznie zaangażowana, wychodząca poza problemy formalne może przełamać społeczną izolację, i jest potrzebna nowoczesnemu państwu do mobilizacji społeczeństwa i kierowania masami.

### *Oddziaływanie wewnątrz na psychikę człowieka*

W tradycji ruchu odnowy rzemiosł, a więc także „Warsztatów Krakowskich”, za dziedzinę sztuki o największych możliwościach społecznych uważana być sztuka użytkowa. Przekonanie o jej niezwyklej znaczeniu, charakterystyczne dla artystów z pokolenia profesorów, dobrze wyraził w recenzji z wystawy SSP Franciszek Siedlecki, grafik, jeden z sojuszników artystów „państwotwórczych”: „Ukochanie zdobnictwa artystycznego, popieranie jego rozwoju i zapewnienie mu w kraju zbytu, może wpłynąć na nową strukturę społeczną, na wyrwanie duszy człowieka z pęt materializmu i prostracji duchowej. Zdobnictwo artystyczne odrodzić również mo-

ze sfery inteligencji, o ile przyjdą one do przekonania, że piękno w życiu powinno się przejawiać w każdym najdrobniejszym przedmiocie, służącym do codziennego użytku – i że nowe czasy potrzebują nowych rozwiązań estetycznych” (ASP, WP. I).

Dlatego artyści „państwowotwórczy” podejmowali się misji modernizacji kraju poprzez podniesienie kultury plastycznej życia codziennego jego mieszkańców. Szczególnie ważne z tego punktu widzenie było **wnętrze mieszkalne**, silnie oddziaływujące na psychikę człowieka, a organizowane właśnie przez różne dziedziny sztuki użytkowej. Już w pierwszym, wielokrotnie wspominanym, wykładzie inauguracyjnym warszawskiej uczelni mówił o tym Józef Czajkowski (1984: 8): „Powracając raz jeszcze do wnętrza, czyż trzeba dowodzić, jakie ogromne moralne znaczenie wywiera ono na człowieka od dziecka. Czyż dom, w którym żyje, nie staje się nierozdzielną częścią jego duszy, czy przebywając w otoczeniu piękna i wytworności otaczających go form nie nabierze szlachetności i dostojęstwa wewnętrznego. Linie, formy, barwy, nieuchwytnie odcienie i nastroj przez nie stworzone są to rzeczy, których znaczenia odzwyczailiśmy się zupełnie cenić, a jednak spełnią one kiedyś swoje zadania wychowania duszy ludzkiej lepiej może niż wiele moralnych nauk formalistycznie wpajanych”.

Na tym przekonaniu ufundowana była, między innymi, działalność „Ładu”, dla członków Spółdzielni było ono oczywistością. Na przykład Marian Sigmund, należący także do Bloku ZAP, pisał: „Zdajemy też sobie w całej pełni sprawę, że jeśli chodzi o kulturę narodu, problemat wnętrza posiada niesłychanie ważne znaczenie wychowawcze” (Sigmund 1936: 203). Podjęto walkę o nowoczesne, racjonalne, higieniczne, a jednocześnie polskie wnętrza; walkę z pluszowymi narzutami, historycznymi meblami i oleodrukami. Stanowiła ona ważny element modernizacji życia codziennego.

Członkowie Bloku ZAP uważali, że meble i wnętrza projektowane przez „Ład” są adresowane głównie do przedstawicieli „młodego pokolenia inteligencji miejskiej” związanej z bytem państwa polskiego (Orthwein 1957: 98; Mortkowicz 1934) i podejmującej odpowiedzialność za rozwój społeczny kraju, co tak ujął Woźnicki w „Plastyce”: „Są to wnętrza ludzi zorganizowanych, uspołecznionych, zafrasowanych walką o byt, poważnie pojmujących swoją rolę w kieracie życiowym i doszukujących się w nim jakichś zasad dogłębnych” (Woźnicki 1936). Jak wynika z materiałów zgromadzonych w rozdziale poświęconym publiczności artystów „państwowotwórczych”, było to przekonanie zgodne z prawdą. Projektowane w niewielkich seriach i starannie opracowane meble dla inteligencji miały później „pójść w lud”, stanowić wzory, które mogłyby naśladować masowa produkcja (Orthwein 1957: 91), i które mogłyby przechodzić do niższych warstw społeczeństwa.

## Zarzuty przeciwników artystycznych

Na zakończenie analizy wzorca dzieła sztuki warto przedstawić najważniejsze zarzuty, jakie stawiali ideologii artystów „państwowotwórczych” ich przeciwnicy artystyczni. Pozwolą one dostrzec wyraźniej specyfikę poglądów interesujących nas plastyków, wskazać zagadnienia budzące największe kontrowersje, a także usytuować je wobec innych koncepcji artystycznych. Dla większej jasności, oddzielnie przedstawione zostaną najważniejsze zarzuty artystów awangardy, poświęcone głównie koncepcji stylu narodowego i inspiracji sztuką ludową, a dopiero później krytyki kapistów skupiające się głównie na stosunku do wpływów obcych w sztuce i zagadnieniu sztuki tematycznej. Takie uporządkowanie materiału odzwierciedla w pewnym stopniu chronologię sporów, ponieważ pierwsze poważne ataki artystów awangardy nastąpiły w lata dwudziestych, podczas gdy kapiści włączyli się do polskich sporów artystycznych dopiero po swoim powrocie z Paryża, a więc w latach trzydziestych.

### *Zarzuty awangardy*

W ciągu lat dwudziestych nie doszło właściwie do otwartej polemiki między artystami „państwowotwórczymi” a konstruktywistami, choć zasady konstruktywizmu wykluczały akceptację sztuki i stylu narodowego opartych na inspiracji sztuką ludową. Dla przedstawicieli awangardy było oczywiste, że zadaniem sztuki jest modernizacja społeczeństwa, której najważniejszymi procesami są urbanizacja i industrializacja. Z tego punktu widzenia jakiegokolwiek **przywoływanie tradycji sztuki ludowej było utrwalaniem zacofania cywilizacyjnego** polskiego społeczeństwa. Warto w tym miejscu zacytować architekta Szymona Syrkusa: „Nie łowickie samodziąły wślawiły imię Polski, lecz KOPERNIK, który naukę polską uczynił nauką międzynarodową. Miejsce w świecie wyznaczy jej konkurencja wynalazków i wypływający z niej dorobek intelektualny, nie zaś walory folkloru i specyfiki etnograficzne” (Syrkus 1926: 6).

Konstruktywiści zaatakowali jednak koncepcję przygotowania pawilonu polskiego na Międzynarodową Wystawę Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku. „Blok” opublikował artykuł *Czy sztuka dekoracyjna?*, w którym stwierdzano, że to nowoczesna sztuka utylitarna, a nie styl narodowy – sztuka zdobnicza korzystająca z motywów ludowych, powinna reprezentować Polskę na wystawie w Paryżu. Organizatorzy prosili bowiem o dzieła sztuki współczesnej, wobec czego dekoracje pawilonu polskiego utrzymane w stylu narodowym są nieporozumieniem wynikającym z braku kontaktu z rozwojem sztuki w Europie, nieświadomości potrzeb społecznego życia i „robienia” na siłę sztuki narodowej. Co prawda, istnieją róż-

nice pomiędzy sztuką poszczególnych narodów, ale wynikają one w sposób naturalny z odmienności temperamentu i poziomu kultury. Natomiast, sztuka ludowa w ogóle nie może być brana za wzór dla sztuki współczesnej, ponieważ odpowiada cywilizacji niższego rzędu i jej naśladowanie grozi takimi absurdami jak „zdobienie polskich lokomotyw np. motywami łowickimi” (Blok 1925). Polska zaprezentuje się w Paryżu jako kraj zafany, tym bardziej że nowoczesne dziedziny życia: moda, kino, reklama, technika i przemysł, nie będą w ogóle reprezentowane.

Krytykując koncepcję stylu narodowego, konstruktywiści doprowadzali postulat naśladowania sztuki ludowej *ad absurdum*, ignorując podkreślany przez artystów „państwotwórczych” postulat naśladowania jej struktur i sposobu komponowania, tak aby stworzyć rzecz współczesną. Twierdzili, że jest to nakładanie ornamentów wziętych ze sztuki ludowej na przedmioty nowoczesne wykonane w nowoczesnych technologiach. Dla nich nie mogło być przełożenia pomiędzy sztuką ludową minionej cywilizacji a współczesnością, głosili przecież: „Sztuka utylitarna związana z codziennymi potrzebami życia podlega ciągłemu doskonaleniu się (jak i technika) w myśl WCZORAJSZA RZECZ JEST GORSZA OD DZISIEJSZEJ” (Blok 1925).

Kolejne wypowiedzi artystów związanych z awangardą na temat sztuki narodowej i stylu narodowego pojawiły się w 1937 roku, już w „Głosie Plastyków”, organie ZZPAP, w *Ankiecie rzeźby*. Katarzyna Kobro pisała: „Czy mam mówić o rzeźbie »narodowej« – o rzeźbie Szczepkowskiego i Szukalskiego? O rzeźbie, której »narodowość« przypomina rzeźbę hitlerowską? O rzeźbie biorącej swe składniki z dobrze zapomnianej secesji. W zadziwiający sposób sztuki »narodowe« wszystkich krajów są do siebie podobne. Ich cechą wspólną jest rezygnacja ze zdobyczy plastyki współczesnej, jest stabilizacja na poziomie sprzed lat kilkudziesięciu, jest likwidacja wszelkich zwrotów twórczości artystycznej. [...] Tam gdzie sztuka nie posiada wartości wewnętrznej, nie posiada wymowy elementów artystycznych – wysuwa się motywy »narodowe«, wali się we wszystkie bębny tromtadrcji, wykorzystywuje się wszystkie atawizmy i kompleksy, tkwiące u nas z epok dawnych i minionych. [...] Współczesna rzeźba polska...? – Była niegdyś rzeźba gotycka, rzeźba barokowa, była rzeźba impresjonistyczna... Ta cała wiedza i kultura tamtych czasów przeminęła. Obecnie jest rzeźba biurokratyczna i dziki ryk sztuki »narodowej«” (Kobro 1937/8).

Kobro w ten sam sposób zakwalifikowała Jana Szczepkowskiego, współtwórcę stylu Pawilonu Polskiego w Paryżu, jednego z dyrektorów MSSZiM i Stanisława Szukalskiego, skłóconego z całą niemal zbiorowością artystów przywódcę „Szczepu Rogate Serce”, autora wielu skandalizujących, skrajnie nacjonalistycznych i antysemickich wypowiedzi. Być może

do tego pierwszego odnosił się epitet „rzeźba biurokratyczna”, a do drugiego „dziki ryk sztuki »narodowej«”.

W tej samej ankiecie Maria Jarema sprowadziła pojęcie sztuki narodowej do dziewiętnastowiecznego malarstwa batalistycznego, historycznego lub przedstawiającego sceny z życia ludu, o których narodowości stanowi treść, a nie forma: „Tymczasem kwestia odrębności sztuki każdej rasy czy nawet narodu istnieje dla artysty jako kwestia różnic formalnych, ale nie ma powodu do sztucznego jej podtrzymywania i specjalnego hodowania: istnieje ona sama przez siebie, stworzona w swojej najbardziej naturalnej formie, przez te same czynniki, które wywołują ogólne zróżnicowanie rozmaitych narodowości” (Jarema 1937/8).

Nie negowała więc specyfiki narodowej przejawiającej się w upodobaniu do pewnych rozwiązań formalnych, lecz podkreślała, że pojawia się ona w sposób naturalny. W gruncie rzeczy jej wypowiedź nie różni się tak bardzo od postulatów artystów „państwowotwórczych”, którzy także dopatrywali się cech narodowych w formie, sposobie komponowania i ogólnym nastroju dzieła sztuki, a nie w temacie. Jednak nie ma wątpliwości, że dla Jaremiarki artyści „państwowotwórczy” należeli do tych, którzy sztucznie podtrzymują różnice narodowe.

W artykułach konstruktywistów pochodzących z lat trzydziestych można też znaleźć wypowiedzi na temat tak ważnej dla artystów „państwowotwórczych” realistycznej sztuki tematycznej. Henryk Stażewski (1933) twierdził, że funkcje ilustracyjną i informacyjną malarstwa przejęły inne media, nie ma też „mecenasów sztuki”, którzy wymagali zajmującego tematu, więc w obecnych warunkach społecznych **malarstwo o czytelnym temacie straciło rację bytu**. Tym bardziej że ekwiwalentem wzruszeń stały się środki plastyczne związane nie z naturą, lecz z cywilizacją (np. figury geometryczne). Sztukę tematyczną wiązał więc jedynie z mecenasem burżuazyjnego, który jest już przeżytkiem przeszłości.

Władysław Strzemiński uznawał malarstwo za teren eksperymentów formalnych, w którym wykluczone było realistyczne ilustrowanie jakichkolwiek tematów: „Terenem, na którym może nastąpić kontakt z masami, nie powinien być temat obrazu schlebający dążeniom zacofańszych elementów tych mas, lecz planowa praca nad przebudową organizacyjną norm bytu i form życia codziennego. [...] Celowość obrazu może być uzasadniona jedynie jako eksperyment plastyczny, jako laboratoryjne opracowanie koncepcji artystycznej, jako wynalazek zapładniający możliwości utylitarno-produkcyjne lub też – bezpośrednio – pomnażający ogólną aktywność i energię społeczeństwa” (Strzemiński 1935).

Strzemiński, inaczej niż Stażewski, rozumiał rolę tematu w nawiązywaniu kontaktu z publicznością masową, ale nie widział potrzeby znizania się

do ich poziomu, malarstwo miało być nowoczesnym wynalazkiem laboratoryjnym, a nie rozrywką mas.

### *Zarzuty kapistów*

Walczący o poprawę poziomu polskiej kultury plastycznej kapiści, tak jak i artyści awangardy odrzucali tematowość sztuki, walczyli z jej literacnością i ocenianiem jej według kryteriów pozaartystycznych. Podkreślali, że Polacy nie rozumieją plastyki, ponieważ w dziewiętnastym wieku malarstwo stało się narodową sztuką użytkową, której głównym celem było podtrzymywanie świadomości narodowej, skutkiem czego liczyła się wyłącznie treść. Takiemu podejściu sprzyjała również, jak pisał Józef Czapski (1933b), wyraźna przewaga wyrobienia literackiego nad plastycznym u przeciętnego Polaka. Braki te należało dopiero nadrobić poprzez popularyzację historii malarstwa, dobre wystawy i kompetentną krytykę artystyczną. Dla kapistów jasne było, że po odzyskaniu niepodległości sztuka nie powinna już służyć żadnym ideom.

W trakcie **polemiki na temat sztuki narodowej i wpływów obcych** prowadzonej na łamach „Wiadomościach Literackich” kapiści oskarżali artystów „państwowotwórczych” o lęk przed wpływami obcymi, separatyzm i chęć wybudowania chińskiego muru oddzielającego Polskę od świata. Według Władysława Lama, obawa przed wpływami obcymi jest dziedzictwem czasów rozbiorów i należy ją przezwyciężyć, bowiem po odzyskaniu niepodległości nadszedł czas, aby nadrobić opóźnienia i wyrównać do poziomu innych krajów. Pozostawanie przy narodowej specyfice nie może wzbudzić uznania w Europie Zachodniej: „[...] sztuka nasza może i powinna posiadać zdecydowany charakter i poziom europejski, że tylko tego rodzaju sztuką Zachód kulturalny zainteresujemy – natomiast postępując przeciwnie stawiamy się w rzędzie narodów egzotycznych środkowej Afryki lub conajwyżej głębokiej Azji” (Lam 1933).

Józef Czapski (1933c) także bronił wpływów obcych, podkreślając, że to właśnie one dopomogły w uformowaniu najważniejszych artystów polskich, Chopina i Mickiewicza, że wzbogacają kulturę narodową oraz przypominał, że nie sposób zamknąć się przed tymi wpływami. Według obu autorów odrębność formalną sztuki polskiej należało wypracować, absorbując i przetwarzając wpływy sztuki europejskiej, a więc analizując kolejne problemy artystyczne sztuki współczesnej.

W swoim kolejnym artykule poświęconym sprawie sztuki narodowej, sprowadzanej zazwyczaj do problemu tematu, powracał Czapski do tezy głoszącej, że dziedzictwem okresu zaborów jest lęk przed wpływami z Zachodu, chociaż: „To stawanie twarzą w twarz z obcymi kulturami zmusza nas do tego, żeby zginąć lub znaleźć swój wyraz” (1933d). Tymczasem

dzięki takiej konfrontacji tradycja narodowa miała osiągnąć związek z uniwersalną kulturą, a więc zrealizować postulaty Brzozowskiego i Witkiewicza. Opinię Czapskiego o sztuce narodowej miała najlepiej odzwierciedlać wypowiedź Konrada z *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego: „A co mi wstrętne i nieznośne to jest to robienie Polski na każdym kroku i codziennie... Bo to tak wygląda jakby Polski nie było, Polaków nie było... Jakby ziemi nawet nie było polskiej i tylko trzeba było wszystko pokazywać, bo wszystko zostało na pokaz, po trochu...[...] Po co, na co? Bez tych manifestacji jest: i ziemia i kraj i ojczyzna i ludzie” (Czapski 1933d: 250).

Czapski (1933a) wyśmiewał szczególnie koncepcję „wielkiej sztuki popularnej” Pruszkowskiego, w której jako przykłady sztuki wyrażającej wielkość epoki zostały wymienione monumentalne gmachy i łuki triumfalne. Widział naiwność entuzjazmu Pruszkowskiego, który zapędził się w monumentalne wizje i marzenia o propagandowym klasycyzmie kojarzącym się Czapskiemu ze wzorami monumentalnej architektury niemieckiej. Natomiast zarzut tworzenia „sztuki dla sztuki”, jaki stawiano kapistom, przypisywał bezsilności złych malarzy, których ratuje jedynie patriotyczna tematyka. Tymczasem, skoro po odzyskaniu niepodległości polscy artyści po raz pierwszy mogą pracować bez obciążenia posłannictwem narodowym, powinni tę szansę wykorzystać. Dla objaśnienia tej postawy Czapski przywoływał cytat z Prousta: „Barrés mawiał, że artysta (tak jak Tycjan) powinien przede wszystkim służyć chwale swojej ojczyzny. Ale może jej służyć tylko **będąc artystą**, to znaczy pod warunkiem, że w chwili kiedy robi doświadczenia, odkrycia równie subtelne (delicatés) jak odkrycia w nauce, nie myśli o niczem nawet o ojczyźnie, ale tylko **o prawdzie wobec której stoi**” (Czapski 1933a).

Artysta nie powinien się rozpraszać na sprawy pozaartystyczne, lecz skupiać na zagadnieniach estetycznych, bowiem najlepiej służy krajowi, stając się jak najlepszym artystą. Jego najważniejszym zadaniem miało być po prostu doskonalenie sztuki. „Ciężar odpowiedzialności społecznej artysty przesuwali w ten sposób z relacji »artysta–społeczeństwo« na relację »artysta–dzieło«, jak to trafnie ujął Aleksander Wallis (1964: 138–139). Jedyłą ich powinnością społeczną miało być tworzenie dobrych, rzetelnie zbudowanych obrazów.

### Wzorzec dzieła sztuki według artystów „państwotwórczych”

Wzorzec dzieła sztuki proponowany przez artystów „państwotwórczych”, tak samo jak ich społeczny wzorzec artysty, zawierał wiele elementów zaczerpniętych ze wspomnianej na początku tego rozdziału tradycji *l’art social*. Sztuka miała przenikać wszystkie dziedziny życia, po to aby wy-



chowować całe społeczeństwo. **Ostatecznym celem ich działalności twórczej miało być ogarnięcie współczesną i jednorodną sztuką wszystkich sfer życia.** Dlatego wzorzec dzieła sztuki był wzorcem uniwersalnym, dostosowanym do różnorodnych dzieł powstających w różnych dziedzinach sztuki czystej i użytkowej, które miały podlegać tym samym zasadom kompozycyjnym i tym samym kryteriom oceny. Wysoko wartościowano zrozumienie funkcji dzieła sztuki, powiązanie z nią materiału oraz techniki wykonania.

Dlatego szczególne zainteresowanie budziła sztuka dekoracyjna, która umożliwiała kształtowanie codziennego otoczenia i, poprzez jego oddziaływanie estetyczne, podniesienie kultury plastycznej społeczeństwa. Również w przypadku malarstwa, grafiki i rzeźby artyści „państwowotwórczy” żywo interesowali się gatunkami o możliwym dekoracyjno-użytkowym zastosowaniu, a więc takimi, które mogły się znaleźć w miejscach publicznych i kształtować codzienne otoczenie społeczeństwa. Te dzieła, umieszczone w przestrzeni prywatnej lub publicznej, były dla wielu ludzi jedyną szansą kontaktu ze sztuką, niezbędnym przecież elementem kultury, nośnikiem wartości.

Mimo deklarowanej tolerancji dla wszystkich stylów w sztuce, artyści „państwowotwórczy” zgodnie zakładali, że **dzieło sztuki powinno mieć wyraźny i współczesny charakter narodowy.** Sami wierzyli w możliwość stworzenia współczesnej, wszechogarniającej i jednorodnej sztuki polskiej o wyraźnym charakterze narodowym, która byłaby pierwszym oryginalnym wkładem Polaków w dzieje sztuki, bowiem tylko poprzez odnalezienie własnej specyfiki narodowej można stworzyć sztukę o wartościach uniwersalnych. Zazwyczaj zgadzali się też, że powstająca w ich kręgu sztuka użytkowa i grafika są najbliższe osiągnięcia postulowanego stylu narodowego dzięki inspiracji sztuką ludową, jej materiałami, technikami i sposobem komponowania. Wprowadzenie do dzieła sztuki czytelnych motywów ludowych nie było zresztą wcale koniecznym warunkiem osiągnięcia efektu polskości, wystarczyło zastosowanie rodzimych materiałów i sposobu komponowania wywiedzionych z analizy metod pracy artystów ludowych. Współczesność opartej na takiej inspiracji sztuki wypływała naturalnie z faktu, że była ona tworzona przez artystów współczesnych, którzy przetwarzali dawne wzory i sposoby komponowania zgodnie ze swoją współczesną osobowością. Bardziej mgliście wyglądały próby określenia polskiego charakteru w malarstwie. Zazwyczaj przyjmowano, że polskość to jakiś „temperament”, który można dostrzec w warstwie formalnej obrazu, w niezdefiniowanym, choć charakterystycznym sposobie malowania. Miała ona w sposób naturalny i niejako podświadomy wynikać z psychiki artysty, z jego inspiracji rodzimym pejzażem, osadzenia w kulturze narodowej

i „wzucia się” w polski charakter narodowy. Zakładano, że ujawni się sama, poprzez swobodny rozwój osobowości twórczej, byle tylko nie przytłoczyć jej jakimś obcym, podpatrzonym za granicą, sposobem malowania. Podkreślanie znaczenia inspiracji sztuką ludową było charakterystyczne przede wszystkim dla artystów z pokolenia „profesorów” związanych z tradycją stylu narodowego, natomiast naturalny, podświadomy sposób osiągnięcia charakteru narodowego podkreślali głównie malarze z pokolenia studentów.

W praktyce do odróżnienia artystów, których sztuka odpowiada charakterowi narodowemu, stosowano zapewne kryteria personalne; wiadomo było, kto jest zwolennikiem polskości w sztuce, a kto uważa, iż trzeba studiować malarstwo francuskie, aby nadrobić polskie zaległości. Według artystów „państwotwórczych” do powstania stylu narodowego przyczyniali się bardziej tacy artyści żydowskiego pochodzenia, jak rzeźbiarze Julia Keilowa czy Henryk Kuna, członkowie Bloku ZAP, niż zacządzeni francuskimi wzorami kapiści, Józef Czapski i Hanna Rudzka-Cybisowa.

Poszczególni artyści wypowiadający się na temat kategorii narodowości w sztuce najprawdopodobniej nadawali temu pojęciu różne odcienie znaczeniowe, zależnie od swoich sympatii politycznych. Jednak zazwyczaj zakładano, że charakter narodowy wynikał z przesłanek kulturowych raczej (jak u Skoczylasa i Czajkowskiego) niż biologicznych – chodziło przede wszystkim o charakter sztuki, a nie o pochodzenie artysty. W repertuarze form przydatnych do tworzenia polskiej sztuki narodowej znajdowały się więc przejawy twórczości wszystkich grup etnicznych, żydowskie synagogi i sztuka Huculów. Takie ujęcie najbliższe było piłsudczykom i postępowej inteligencji miejskiej, która preferowała model kultury narodowej oparty na idealizowanej ludowości, wywodzący się z tradycji romantycznej<sup>28</sup> i, zgodnie z koncepcją federacyjną piłsudczyków, włączała do kultury polskiej wszystkie tradycje etniczne dawnej Rzeczypospolitej. Jednocześnie jednak wypowiedzi odwołujące się do bliżej nieokreślonej „rasowości” sięgały po retorykę bliską nacjonalistom.

Ta narodowa sztuka obejmująca wszystkie gatunki i przejawiająca się we wszystkich dziedzinach życia miała łączyć w sobie **pierwiastki sztuki elitarnej i popularnej**. Wysokiej jakości formalnej powinien towarzyszyć zajmujący temat, który mógłby przyciągnąć uwagę masowej publiczności. Chodziło o to, aby dzieło sztuki było powszechnie dostępne i zrozumiałe, aby propagowało współczesną kulturę artystyczną i wyrabiało w odbiorcach nawyk zainteresowania sztuką. Należało wszelkimi dostępnymi środ-

<sup>28</sup> Jerzy Jedlicki (1991) wyróżnia dla okresu dwudziestolecia międzywojennego trzy modele kultury narodowej: neoromantyczny (piłsudczykowski), ludowy i nacjonalistyczny.

kami krzewić kulturę plastyczną i dążyć do przekształcenia otoczenia w lepsze, piękniejsze. Jednocześnie, temat pozwalał także przekazywać treści wymagane przez zleceniodawcę, a więc służyć idei i przyczyniać się do narodowego, obywatelskiego i społecznego wychowania społeczeństwa. Sprawą artysty-fachowca było takie opracowanie formalne dzieła, aby jak najlepiej spełniało swoją funkcję wychowawczą i ideologiczną. Był to jeszcze jeden powód, aby cenić te gatunki sztuki, które z definicji przeznaczone były dla jak największej publiczności, mogły zaznaczyć obecność sztuki w życiu codziennym społeczeństwa, skutecznie je edukować i mobilizować. Najwyżej stawiano więc monumentalne dekoracje malarskie o czytelnym temacie, przeznaczone do umieszczenia w przestrzeni publicznej, wysokonakładową grafikę oraz projekty sprzętów, które mogły być produkowane w większych seriach.

**Wszystkie scharakteryzowane wyżej cechy powinny się stopić w jedno w nowoczesnej polskiej sztuce narodowej, która mogłaby reprezentować państwo za granicą oraz integrować, modernizować i edukować jego obywateli.** Społeczna użyteczność tak projektowanej sztuki miała być kontynuacją narodotwórczej funkcji sztuki w okresie zaborów, zmodyfikowaną stosownie do zmieniających się zadań polskiej inteligencji, która teraz przyjęła odpowiedzialność za zbudowanie państwa polskiego i modernizację społeczeństwa. Społeczna użyteczność sztuki miała utrzymywać jej wysoki prestiż społeczny, uzasadniała powiązanie z mecenatem państwowym i społecznym. Narodowy i współczesny charakter tej sztuki miał wyrazić charakter współczesnej Polski oswojonej po latach zaborów. Ponieważ sztuka nie musiała już bronić polskości, powinna być raczej dostosowana do możliwości nowoczesnej ekspansji kulturowej. Nowoczesny styl polski mógł nie tylko reprezentować Polskę za granicą, ale także dopomóc w unarodowieniu wszystkich obywateli oraz przestrzeni publicznej i prywatnej „zaśmieconej” w okresie rozbiorów obcymi wpływami i produktami; był rodzajem reakcji na takie działania, jak np. celowa rusyfikacja architektury miast polskich. Teraz należało odkryć charakter współczesnej polskości i wypełnić polską przestrzeń tą rodzimością, a wprowadzenie elementów sztuki ludowej zapewniało związek z tradycją i popularny charakter sztuki. Wszyscy obywatele demokratycznego państwa powinni mieszkać we wnętrzach o polskim, nowoczesnym charakterze, co bez wątplenia przyspieszyłoby procesy unarodowienia i uobywatelnienia, skoro estetyka sprzętów codziennego użytku kształtuje psychikę człowieka.

W wypowiedziach artystów „państwowotwórczych” właściwie nie pojawiały się osobne rozważania na temat **publiczności**, natomiast nieustannie powracał problem związków między sztuką i społeczeństwem oraz izolacji

społecznej sztuki. Jak wiemy, w dwudziestoleciu grono publiczności sztuki współczesnej było bardzo wąskie i ograniczało się właściwie do wielkomiejskiej inteligencji, co było dla interesujących nas artystów widowym znakiem izolacji społecznej sztuki. Ponieważ misją sztuki miała być modernizacja całego społeczeństwa, artyści „państwotwórczy” poszukiwali takich metod działania i gatunków sztuki, które pozwolą dotrzeć do wszystkich członków społeczeństwa, zainteresować ich sztuką i przekształcić w masową publiczność. Dlatego artyści-fachowcy opracowali projekt sztuki, dostosowany, jak im się wydawało, do możliwości tego społeczeństwa, który miał je dopiero wychować do uczestnictwa w kulturze, najlepiej przy wsparciu autorytetu państwa i organizacji społecznych. Jednak było to społeczeństwo wyobrażone przez plastyków utrzymujących rzeczywisty kontakt jedynie z inteligencją, która była ich publicznością i miała się stać pośrednikiem propagującym ich sztukę wśród reszty społeczeństwa – potencjalnej publiczności. Takiemu postawieniu problemu sprzyjał fakt, że jedynym źródłem finansowania sztuki wydawały się władze, więc tylko ich opinia mogłaby ewentualnie wpłynąć na modyfikację wzorca dzieła sztuki. Jednak, choć przez całe dwudziestolecie artyści „państwotwórczy” starali się na różne sposoby udowodnić przydatność swojej sztuki dla państwa i społeczeństwa, nie doczekali się z ich strony odpowiadającej ich ambicjom oferty.

Powrót do sztuki tematycznej i realizmu w malarstwie oraz skłonność do monumentalizmu i klasycyzmu nasilały się w latach trzydziestych. Wtedy też nastąpiło pewne rozluźnienie koncepcji stylu narodowego i osłabienie przywiązania do wzorów sztuki ludowej<sup>29</sup>. Zwiększone zainteresowanie monumentalną sztuką państwową wydawało się odzwierciedlać nowoczesną, ogólnoeuropejską tendencję, na co wskazywały przede wszystkim przykłady krajów totalitarnych, ale także Francji, w której propagowano sztukę nowego humanizmu – nieuchronną reakcją na modernistyczną dehumanizację sztuki. Na gruncie polskim temu zainteresowaniu sprzyjała piłsudczykowska propaganda sztuki i ideologii państwowej oraz hasła mocarstwowości Polski, coraz silniej pobrzmiewające w propagandzie OZN. Sztuka popularna, realistyczna i tematyczna, o łatwych do odczytania treściach wydawała się także niezbędna, aby dotrzeć do publiczności masowej. O ile w państwach totalitarnych miała ona ułatwić manipulowanie całym społeczeństwem, to według artystów „państwotwórczych”, w demokratycznej i niepodległej Polsce miała raczej realizować zadania społeczne

---

<sup>29</sup> Na przesunięcie akcentów z „narodowości” na „państwowość” na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych zwracało uwagę wielu badaczy, np.: Aleksander Wojciechowski (1982); Piotr Krakowski (1991); Wojciech Włodarczyk (2000).

państwa i misję inteligencji a obywateli „w aniołów przerobić”. Jednak do realizacji tego programu nigdy nie doszło i rację miał Przeclaw Smolik, jeden z krytyków sztuki, charakteryzując dla „Arkad” ambicje artystów „państwowotwórczych”, jako program, którego „[...] potrzebować może tylko państwo i społeczeństwo bardzo zasobne, mające wysokie i ustalone potrzeby kulturalne” (ASP, WP. II).

Wiara artystów „państwowotwórczych” w niezwykle możliwości społeczne oddziaływania sztuki, która sama stanowi wartość specjalną i jest równie potrzebna jak chleb, wywodziła się z romantycznej koncepcji sztuki i stała także u początków ruchu odnowy rzemiosł i nurtu *l'art social*. Z tej tradycji wywodziło się także przekonanie o niezwykłych możliwościach sztuki użytkowej, która poprzez formy codziennego otoczenia człowieka może kształtować jego psychikę oraz budzić potrzebę kontaktu ze sztuką, a także postulat zrównania wszystkich dziedzin sztuki. Te same przekonania pojawiały się także w socjalistycznych utopiach różnych odcieni.

Poglądy artystów „państwowotwórczych” na temat charakteru narodowego sztuki opierały się na wywiedzionej z pism *Sempera* i *Taine’a* pewności, że warunki geograficzne, psychika danej rasy/narodu oraz moment historyczny kształtują upodobanie do pewnych form. Na tym samym przekonaniu była zresztą ufundowana cała dziewiętnastowieczna tradycja stylu narodowego. Dlatego Skoczylas nie widział potrzeby sprawdzania etnicznego pochodzenia artystów lub poszczególnych motywów sztuki ludowej, jeśli były one związane z polską kulturą i tradycją, warunkami geograficznymi i historycznymi. Wydaje się, że to właśnie za *Tainem* stosowano wymiennie pojęcia rasa i naród bez potrzeby ich dokładniejszego określania czy odróżniania. Dlatego też, bez wiedzy o sympatiach politycznych konkretnego artysty, trudno czasem ustalić, czy pojęcie „rasowości” w jego refleksjach o narodowym charakterze sztuki wywodzi się z tej tradycji, czy też należy je wiązać z wpływami myśli endeckiej różnych odcieni.

Przekonanie o tym, że narodowość w sztuce jest pierwiastkiem twórczym, który powinien być podstawą budowania kultury niepodległej Polski, było oparte na tradycji romantycznej i neoromantycznej, a bezpośrednio nawiązywało przede wszystkim do myśli *Norwida* i *Brzozowskiego*, dla których osiągnięcie własnego wyrazu i uczestnictwo w kulturze narodowej stanowiło pierwszy i niezbędny krok do osiągnięcia wartości uniwersalnych. Natomiast naśladowanie wzorów obcych było z definicji nietwórcze i nie pozwalało wypracować własnego stylu. Zainteresowanie sztuką ludową, widoczne głównie wśród artystów z pokolenia profesorów zajmujących się sztuką dekoracyjną, wiązało się z odziedziczonym po polskich twórcach stylu narodowego, *Witkiewiczu*, *Wyspiańskim* i „Warsztatach Krakowskich”, przekonaniu o nieskażonym obcymi wpływami, prapolskim charakterze sztuki ludowej.

Na zakończenie tej rekonstrukcji wzorca dzieła sztuki warto przypomnieć koncepcje konstruktywistów i kapistów oraz podstawowe punkty ich sporu z artystami „państwowotwórczymi”. Dyskusje o charakterze narodowym sztuki i wpływach obcych odzwierciedlały konflikt dwóch koncepcji patriotyzmu plastyków. O ile artyści „państwowotwórczy” reprezentowali przekonanie, że artysta jest twórcą wartości plastycznych, które czynią go reprezentantem kultury narodowej, to konstruktywiści i kapiści uważali się za nosicieli wartości uniwersalnych, których zadaniem jest przekształcanie świadomości ludzkiej oraz plastyczno-przestrzennych form życia społecznego własnego społeczeństwa<sup>30</sup>. Dlatego w ich pojęciu modernizacja społeczeństwa polskiego przy pomocy sztuki miała polegać na nawiązaniu do prądów popularnych na zachodzie Europy i dorównaniu tamtejszej sztuce. Włączenie sztuki polskiej w nurt sztuki uniwersalnej i praca nad jej problemami formalnymi miały w sposób naturalny prowadzić do osiągnięcia własnego charakteru narodowego wyrażającego się poprzez bliżej nieokreśloną specyfikę formalną. Natomiast koncept stylu narodowego i sztuki narodowej, sprowadzony do zapożyczania ornamentów ludowych i ludowo-narodowej tematyki, uważali za narzędzie wzmacniające zacofanie społeczeństwa polskiego. Dla kapistów był to relikwyt okresu zaborów, objaw lęku przed zmierzeniem się z problemami czysto plastycznymi i wpływami obcymi, a także niekompetencją plastyczną polskiej publiczności. Przeciwnicy artystyczni zgodnie krytykowali też „państwowotwórczą” wizję reprezentacji Polski za granicą jako kraju o odrębnej kulturze i sztuce, co miało utrwalac jej obraz kraju egzotycznego i zacofanego.

Dla przedstawicieli awangardy i kapizmu o wartości sztuki decydowała forma, a temat był balastem, który mógł interesować jedynie nierozumiejące sztuki masy. Według artystów „państwowotwórczych” sztuka łącząca tradycję i nowoczesność, dostosowana do potrzeb demokratycznego państwa i społeczeństwa, była w pełni nowoczesna, natomiast ich przeciwnicy artystyczni nawiązywali do modnych niedawno, ale już wyczerpanych kierunków. Ponieważ jednak ta wizja nowoczesności, odpowiadająca w warstwie formalnej modnemu w sztuce europejskiej powrotowi do figuracji i „nowemu humanizmowi”, wywodziła się bezpośrednio z tradycji sztuki młodopolskiej, z pominięciem etapu awangardowych eksperymentów (na ogół), artyści „państwowotwórczy” prowokowali oskarżenia o konserwatyzm i tradycjonalizm.

---

<sup>30</sup> Te dwie koncepcje patriotyzmu plastyków wyróżnił Aleksander Wallis (1964: 140–142).



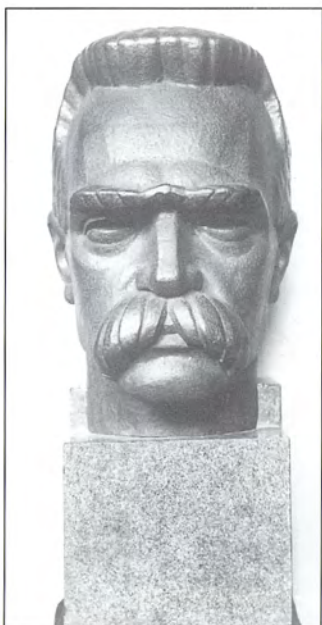
Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, 1929, wystawa prac uczniów. Fot. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie.



Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, pracownia stolarska. Fot. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie.



Tadeusz Pruszkowski, *Wit Stwosz*, 1920, olej na płótnie. Fot. S. Stępniewski, Instytut Sztuki PAN.



Alfons Karny, *Głowa Józefa Piłsudskiego*, 1928. Fot. J. Wołyński, Instytut Sztuki PAN.



Wojciech Jastrzębowski, nagroda polskiego Aeroklubu na zawody w Cleveland, 1934, alabaster. Fot. Instytut Sztuki PAN.





Józef Czajkowski, pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu, 1925. Fot. W. Wolny, Instytut Sztuki PAN.



Michał Bylina, *Józef Piłsudski na koniu*, 1935, olej na płótnie. Fot. Cz. Olszewski, Instytut Sztuki PAN.



Jan Zamoyski, *Madonna kąpiąca*, 1931, olej na dykcie. Fot. St. Sobkowicz, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Bolesław Cybis i Jan Zamoyski, *Bolesław Chrobry wytycza zachodnie granice Polski*, 1937, fragment fresku w hallu Wojskowego Instytutu Geograficznego w Warszawie. Fot. archiwum autorki.



Bolesław Cybis, *Panneaux dekoracyjne*, ok. 1937 roku, fresk na sklepcie. Fot. E. Gawryszewska, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Władysław Skoczylas, *Pochód zbójników*, 1915, drzeworyt. Fot. S. Deptuszewski, Instytut Sztuki PAN.



Władysław Skoczylas, *Żydzi w Kazimierzu*, 1930, drzeworyt. Fot. A. Wiehniwiec, Muzeum Narodowe w Warszawie.



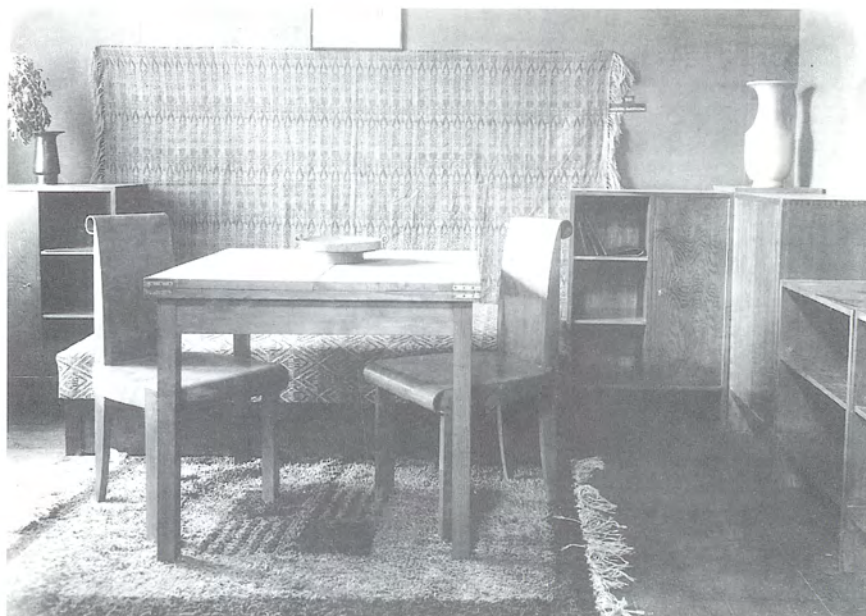
Tadeusz Cieślowski-syn, *Polska leży nad morzem*, 1936, drzeworyt. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie.



Edmund Bartłomiejczyk, *Projekt znaku Obozu Zjednoczenia Narodowego*, ok. 1937, tusz, karton. Fot. G. Policewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie.



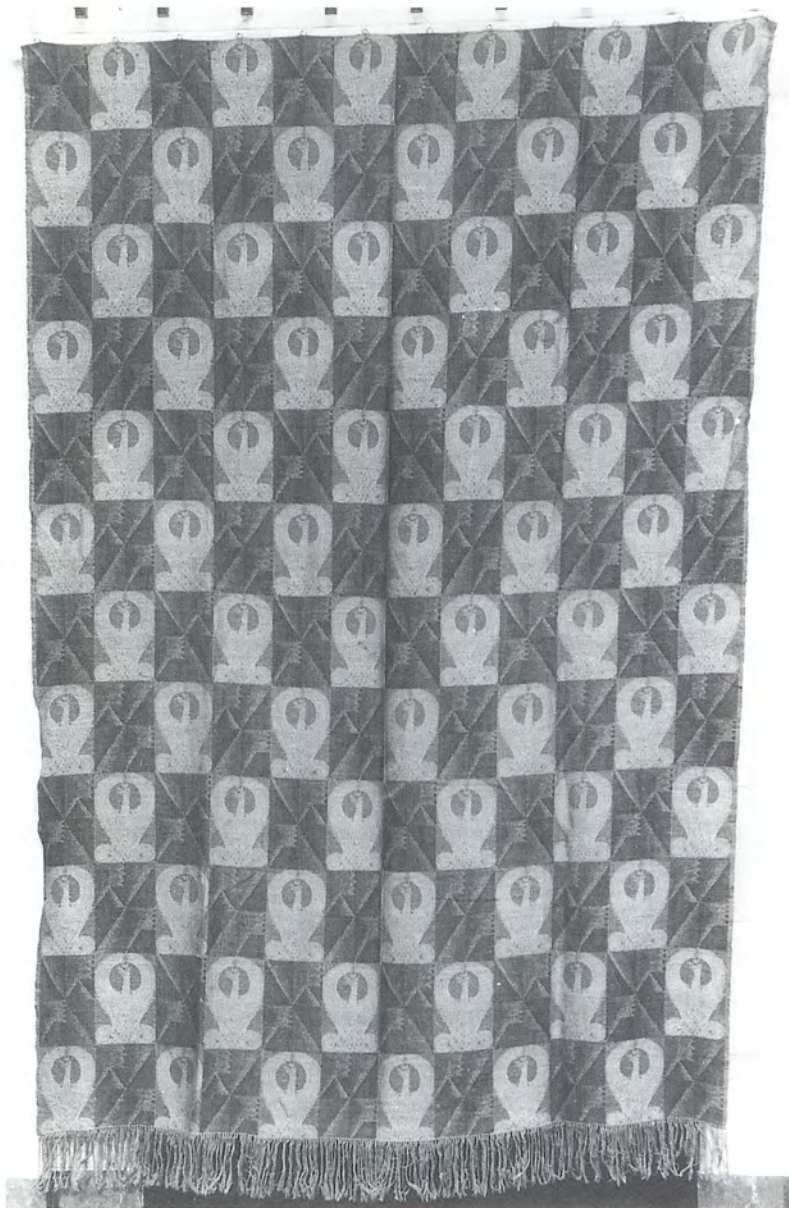
Stanisław Ostoja-Chrostowski, *Exlibris Józefa Becka*, 1938, drzeworyt. Fot. G. Policewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie.



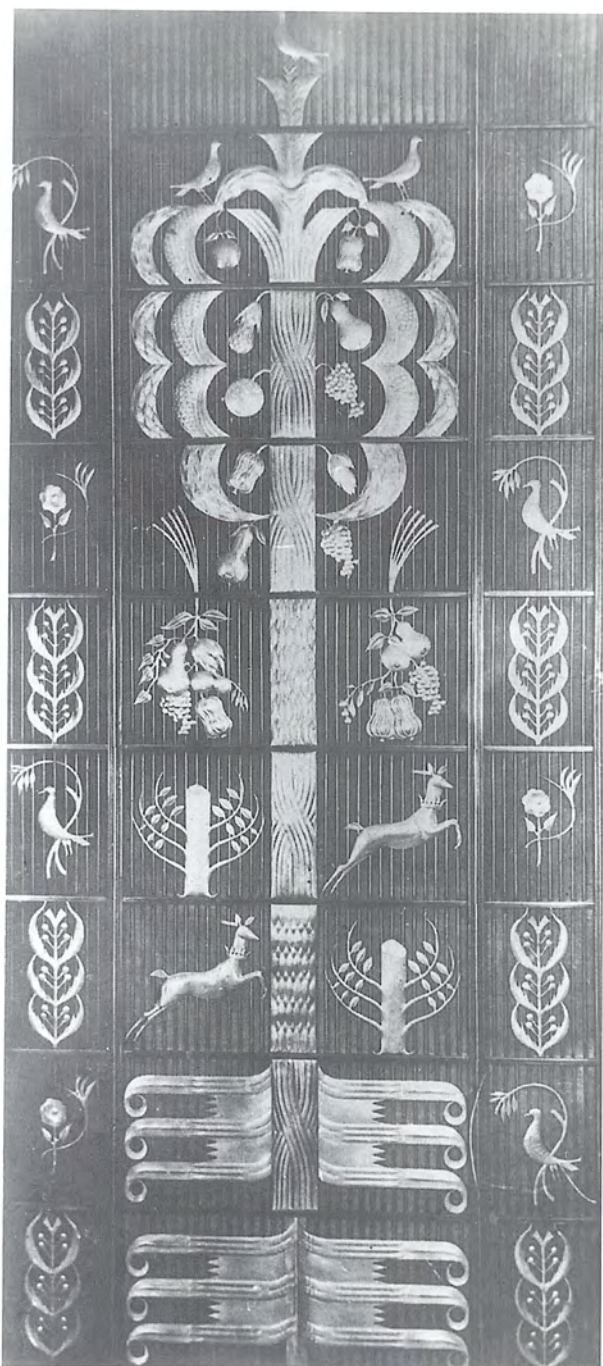
Marian Sigmund, wnętrze, Salon Listopadowy w IPS, 1930. Na stole patera Julii Kotarbińskiej, na ścianie żakard Lucjana Kintopfa *Róży* (zwany także „pasy słuckie”, 1926). Fot. Instytut Sztuki PAN.



Wojciech Jastrzębowski, kredens i krzesła do jadalni, 1929 (z zestawu mebli dla polskich placówek dyplomatycznych). Fot. M. Bronowski, Instytut Sztuki PAN.



Lucjan Kintopf, *Orły duże*, 1927, tkanina żakardowa, wykorzystana do dekoracji wnętrza gmachu Sejmu RP. Fot. H. Romanowski, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Henryk Grunwald, osłona na grzejnik, 1937, dla gmachu Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie (Pałac Brühla). Fot. Instytut Sztuki PAN.



# Zakończenie

## Artyści i ideologia: podsumowanie

Podstawowym celem tej książki było dokonanie charakterystyki społecznej artystów „państwowotwórczych” oraz rekonstrukcji i analizy najważniejszych wartości ich ideologii. Ponieważ w dotychczasowej literaturze przedmiotu zazwyczaj ograniczano się do wymienienia kilku grup artystycznych, nie postrzegając artystów „państwowotwórczych” jako całości, ani nie próbując rekonstruować ich poglądów, starałam się odpowiedzieć na pytania: czy tworzyli oni tylko zbiorowość, czy też grupę społeczną? jeśli grupę, to jakiego typu?

Przeprowadzone analizy wykazały, mam nadzieję, że **artyści „państwowotwórczy” stanowili grupę społeczną typu zrzeszeniowego**, choć nietypową, bo mało sformalizowaną i opartą przede wszystkim na stycznościach osobistych. Powstała ona wokół państwowej instytucji nauczania artystycznego, Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie (SSP), a ponieważ stale powiększała się kolejnych absolwentów tej uczelni, wytworzyła własną instytucję życia artystycznego, Blok Zawodowych Artystów Plastyków (Blok ZAP), który miał sformalizować więzi pomiędzy członkami grupy i zapewnić im większy wpływ na życie artystyczne kraju.

Kolejnym podjętym przeze mnie zadaniem była próba odtworzenia ideologii artystów „państwowotwórczych”, jej podstawowych wzorców i wartości. Tak jak wielu ówczesnych krytyków sztuki uważam bowiem, że za różnorodnością gatunkową i formalną uprawianej przez nich sztuki stały podobne przekonania artystyczno-ideowe. Zarówno program SSP, macierzystej uczelni większości artystów, jak i deklaracje Bloku ZAP zawierały zespół podstawowych postulatów wywodzących się przede wszystkim z przemyśleń profesorów Szkoły. Trzeba jednak przyznać, że badani twórcy wysuwali na pierwszy plan specjalistyczne zagadnienia plastyki, a do dyskusji o pozaartystycznych aspektach swojej ideologii odnosili się raczej niechętnie. Kiedy jeden z recenzentów, Jerzy Stokowski z „ABC”, wskazał wspólnotę postawy społecznej jako najważniejszą cechę „Bractwa św. Łukasza”, „Plastyka” zaprotestowała: „W obronie założeń »Bractwa św. Łukasza« staje i Jerzy Stokowski [...], ale robi to w sposób mało zręczny i całą kwestie przenosi na tereny pozaplastyczne.

»Artystyczna ideologia ‘Łukaszowców’ – pisze J. Stokowski – nie nakazuje im żadnej specjalnej formy malowania. Określa natomiast ich stosunek do malarstwa, jego zadań, do samej pracy, a co za tym idzie i do życia w ogóle. Wymaga od artysty, aby rozumiał swoje obowiązki społeczne i wyciągał z tego rozumienia wszystkie możliwe konsekwencje«.

W ten sposób można mówić o rzemiośle a nie o sztuce” (Plastyka 1938b: 110).

Jednak uważam, że to Stokowski miał rację, a ideologia, dużo wyraźniej niż cechy formalne sztuki określała charakter grupy społecznej artystów „państwowotwórczych”.

O stronie formalnej ich dzieł decydowały bowiem podstawowe wartości tej ideologii, ambicja przełamania izolacji społecznej sztuki i udowodnienia jej przydatności społecznej. **Sztuka miała być związana z życiem społeczeństwa, miała służyć odrodzonemu, nowoczesnemu i demokratycznemu państwu – II Rzeczypospolitej.** Miała się stać narzędziem pomocnym nie tylko w realizacji najważniejszych zadań państwa: reintegracji narodu i jego kultury, modernizacji i edukacji powstającego właśnie społeczeństwa demokratycznego, ale także reprezentacji odrębności narodowej i tradycji kulturowej samego państwa.

Ideologia artystów „państwowotwórczych” odważnie dotykała najważniejszych wówczas problemów społecznych i artystycznych zarazem, takich jak: kryzys liberalizmu, nacjonalizm, umasowienie, profesjonalizacja, dehumanizacja i społeczna izolacja sztuki, próbowała na nowo określić rolę sztuki i artysty w społeczeństwie. Jednak proponowane rozwiązania były dość naiwne, choć pełne optymizmu i entuzjazmu, oparte na popularnych wówczas lekturach, których idee i teorie przyswajano często w formie uproszczonej. Wiele podstawowych założeń wywodziło się jeszcze z dziewiętnastowiecznych koncepcji *l’art social* i ruchu odnowy rzemiosł.

Ta ideologia była także próbą odpowiedzi na nowe zadania stawiane inteligencji polskiej po odzyskaniu niepodległości. W ówczesnych krytykach inteligencji, których najważniejsze wątki zebrał później Józef Chałasiński (1958), przedstawicielom tej warstwy zarzucano zamknięcie w getcie, elitaryzm, snobizm, bezużyteczność, dyletantyzm, niechęć do pracy zawodowej, a szczególnie pracy fizycznej. Wzorzec społeczny artysty „państwowotwórczego” był dokładnym zaprzeczeniem tych zarzutów. Podkreślał związek artystów ze wszystkimi członkami społeczeństwa i konieczność dostosowania sztuki do ich potrzeb, społeczną użyteczność i fachowość artystów, znaczenie znajomości zagadnień warsztatowych, rzetelnej pracy i współpracy z rzemieślnikami. Artyści „państwowotwórczy” jako użyteczni artyści-fachowcy pracujący dla państwa i społeczeństwa nie

czuli się zamknięci w inteligenckim getcie (taki los mógł być tylko udziałem ich przeciwników artystycznych).

Akceptacja podstawowych założeń tej ideologii powodowała, że artyści „państwowotwórczy” chętnie zajmowali się sztuką użytkową, do czego byli dobrze przygotowani, a wielu z nich żyło z pracy na zamówienie. Na liście członków Bloku ZAP można odnaleźć wiele do dziś znanych nazwisk wybitnych twórców uprawiających grafikę warsztatową i użytkową, projektantów wnętrz, mebli i tkanin. Także wśród przedstawicieli dyscyplin sztuki „czystej”, malarstwa i rzeźby, nie brakuje twórców znanych głównie z rzeźby portretowej i pomnikowej, malarzy portrecistów i malarzy „usługowych”, którzy również w okresie PRL wiele pracowali na zlecenia władz kościelnych lub państwowych. Można zaryzykować twierdzenie, że zwolennicy ideologii „państwowotwórczej” uzyskiwali najlepsze efekty artystyczne w dziedzinach wymagających dobrego przygotowania warsztatowego, sprawności rysunkowej i znajomości reguł kompozycji figuralnej. Do wysokiej jakości artystycznej ich grafiki i sztuki użytkowej przyczyniły się postulat zrozumienia materiału i techniki oraz rzeczywista wiara w równość sztuk, która powodowała, że w tych pomniejszych, często lekceważonych, dziedzinach artyści „państwowotwórczy” pracowali z pełnym zaangażowaniem. Taka postawa wiązała się ze wzorcem artysty-fachowca pozbawionego nadmiernych ambicji teoretycznych, ale za to rzetelnie pracującego w swojej dziedzinie dla dobra całego społeczeństwa.

Ale postulaty tej ideologii i wzorec artysty-fachowca miały także swoje słabe strony – wśród artystów „państwowotwórczych” brakuje malarzy cenionych za nowatorstwo formalne i wysoką jakość artystyczną dzieł, którzy weszliby do panteonu polskich artystów dwudziestego wieku lub chociażby dwudziestolecia międzywojennego. Ich malarstwo do dziś jest mniej cennie niż ich sztuka użytkowa, było bowiem zazwyczaj słabsze artystycznie, pozbawione dramatyzmu i ambicji stawiania problemów, a ich wielkie kompozycje monumentalne kojarzą się ze sztuką państw totalitarnych i dorobkiem polskiego socrealizmu.

Sztuka artystów „państwowotwórczych” miała dotrzeć do wszystkich warstw społeczeństwa, także tych najniższych i niewykształconych. Jednak naprawdę odbiorcami tej sztuki byli przede wszystkim inteligenci. Potrafiliby oni docenić wysoką jakość wykonania dzieł, wykorzystanie dawnych technik, interpretację motywów ludowych i narodowych oraz nawiązania do wielkich dokonań sztuki dawnej. Natomiast dotarcie do masowego odbiorcy wymagałoby opracowania wzorów dostosowanych do masowej produkcji, a co za tym idzie obniżenia jakości, oraz znalezienia zainteresowanych nimi przedsiębiorców. Nawet projektowana przez interesujących nas twórców wielonakładowa grafika użytkowa powstawała przede wszystkim

na potrzeby dobrych wydawnictw oraz najważniejszych wydarzeń kulturalnych i propagandowych organizowanych pod auspicjami instytucji państwowych.

### **Artyści „państwowotwórczy” w służbie państwa, społeczeństwa czy narodu?**

Jak wynika z przeprowadzonej dotychczas analizy ideologii dla badanej grupy artystów najważniejsza była „państwowotwórcza” funkcja sztuki. Miała im zapewnić wysoki prestiż społeczny poprzez związanie z najważniejszym zadaniem inteligencji po odzyskaniu niepodległości – budową niepodległego państwa polskiego. Ponieważ miało to być państwo demokratyczne, uspołecznione i unarodowione, artyści „państwowotwórczy” nie czynili wyraźnych rozróżnień między pojęciami państwa, narodu i społeczeństwa – to nareszcie odzyskane, demokratyczne państwo wydawało się ucieleśnieniem marzeń polskiego społeczeństwa narodowego i miało zapewnić jego przyszły rozwój. Dlatego nie wprowadzali przeciwstawienia państwo–naród ani społeczeństwo–naród, a państwo, jako twór nadrzędny i siła sprawcza wszystkich ewentualnych reform, stało się głównym celem ich zabiegów.

Postawienie na pierwszym planie **państwowotwórczej funkcji sztuki** było po odzyskaniu niepodległości dość naturalną reakcją – inteligencja polska powszechnie i z entuzjazmem podejmowała służbę państwową w rozmaitych urzędach. Koncepcja artysty-fachowca pracującego dla państwa miała umożliwić włączenie artystów w realizację najważniejszego zadania inteligencji, a także przywrócić im ważne miejsce w społeczeństwie, przynieść prestiżowe zamówienia, pewną pracę i zabezpieczenia społeczne. Jednocześnie sztuka wprowadzona do życia codziennego z pomocą państwa i dla potrzeb państwa miałyby stymulować integrację i demokratyzację kultury narodowej oraz modernizację społeczeństwa – procesy niezbędne, aby wciągnąć niższe warstwy do współodpowiedzialności za nowo utworzone państwo i zapobiec zagrażającym jego istnieniu konfliktom klasowym. Artyści-fachowcy chcieli także przejąć odpowiedzialność za propagandę zewnętrzną i wewnętrzną państwa, a więc tworzyć jego oficjalny wizerunek i codzienną ikonosferę, których oddziaływanie miało przyspieszyć uobywatelnienie przedstawicieli mniejszości narodowych, a za granicą podkreślać na każdym kroku odrębność tradycji i kultury polskiej oraz zdobywać jej sympatyków.

**Spółeczeństwo**, postrzegane w powiązaniu z państwem, było także ważnym punktem odniesienia dla artystów „państwowotwórczych”. Udział artystów, na równi z innymi grupami inteligencji, w odbudowie państwa

polskiego i kształtowaniu nowoczesnej kultury społeczeństwa demokratycznego, miał prowadzić do odtworzenia związku sztuki z życiem oraz uznania społecznej przydatności artystów. Co więcej, kontakt z życiem codziennym i potrzebami społeczeństwa miały ożywić sztukę, zapewnić artystom inspirację, budzić w nich entuzjazm i poczucie przydatności. Dlatego konieczne było opracowanie takiego modelu sztuki, którą mogliby zrozumieć i docenić przedstawiciele wszystkich warstw społeczeństwa. Jak wskazywały wówczas wszystkie rozważania teoretyczne poświęcone sprawom sztuki i artystów, izolacja społeczna wynikała z dehumanizacji sztuki, pozbawienia jej zajmujących treści odnoszących się do człowieka, niezbędnych, aby zainteresować „masy” sztuką<sup>1</sup>. W przypadku sztuk plastycznych podstawą odzyskania społecznego zainteresowania miało być połączenie w dziele sztuki czytelnego i zajmującego tematu z wartościami artystycznymi, prowadzące do stopniowego wyrobienia gustu odbiorców i uwrażliwienia ich również na zagadnienia formalne. Dlatego, choć postrzegani przez swoich przeciwników artystycznych, a później przez historyków sztuki, jako tradycjoniści, artyści „państwowotwórczy” sami uważali się za przychodzących po przebrzmiałej i skompromitowanej awangardzie nowatorów, którzy potrafią wykorzystać dotychczasowy dorobek sztuki dla potrzeb nowoczesnego społeczeństwa i przekształcić je w jedną wielką masową publiczność.

Jednak według artystów „państwowotwórczych”, to niepodległe państwo miało przyjąć odpowiedzialność za rozwój i modernizację społeczeństwa, projektować i wdrażać programy jego edukacji. Artyści uważali się za fachowców, którzy mogą wskazać najlepsze metody osiągnięcia sformułowanych przez nie celów, stworzyć sztukę o wysokiej jakości artystycznej rozumiałą dla publiczności masowej, ale potrzebują oparcia w instytucjach państwa. Nie dostrzegali bowiem innych sił, które mogłyby wspomóc ich działalność dla dobra społeczeństwa, a samo społeczeństwo, pozbawione edukacji kulturalnej i plastycznej, nie rozumiało jeszcze, że potrzebuje sztuki. To państwo musiało uruchomić procesy modernizacyjne, zadbać o edukację społeczeństwa, stworzyć ramy instytucjonalne upowszechniania kultury i programy mecenatu artystycznego. Dopiero później, w miarę postępów edukacji plastycznej społeczeństwa i pojawiania się oddolnych inicjatyw wspierania sztuki, mogłyby się stopniowo wycofywać ze swojej działalności w sferze sztuki.

Sztuka miała także w dalszym ciągu pełnić **funkcję narodowotwórczą**. Po odzyskaniu niepodległości należało bowiem zadbać o zabezpieczenie

---

<sup>1</sup> Najwyraźniej przedstawił ten problem: José Ortega y Gasset (1996), w Polsce pisał o tym wówczas Florian Znaniecki (1937).

narodowego charakteru państwa, oczyszczenie kultury narodowej z obcych wpływów oraz unarodowienie niższych warstw społeczeństwa poprzez włączenie ich do uczestnictwa w tej kulturze. Dążenia do podkreślania charakteru narodowego państwa i jego sztuki najbardziej wyraziście rysowały się w latach dwudziestych, a ich kulminacją była, jak się wydaje, realizacja pawilonu polskiego na wystawie paryskiej w 1925 roku. Natomiast w latach trzydziestych nastąpiło przesunięcie akcentów w stronę monumentalnej sztuki państwowej o niedookreślonym pierwiastku narodowym, choć i w tym okresie powrót do kategorii narodowości w sztuce miał być tendencją nowoczesną. Dużo się o tym mówiło we Włoszech, w Niemczech, a także we Francji, gdzie w koncepcji nowego humanizmu podkreślano wartość regionalizmu i partykularyzmów narodowych.

Dla artystów „państwowotwórczych” charakter narodowy projektowanej sztuki związany był z charakterem narodowym państwa i w sposób oczywisty wynikał z faktu odzyskania niepodległości. Odrodzenie państwa polskiego miało zaowocować niebywałym rozkwitem kultury i sztuki narodowej, oczyszczonej z obcych wpływów oraz wzbogaconej różnorodnymi elementami tradycji narodowej. Było to tym ważniejsze, że nowe państwo, uważane powszechnie za narodowe, miało na forum międzynarodowym określać swoją tożsamość i odrębność właśnie w kategoriach narodowych. Współczesna sztuka narodowa powinna więc tworzyć wizerunek państwa, które osiągnęło standardy nowoczesności, nie tracąc związku z własną, bogatą tradycją, a elementy ludowe nie tylko zapewniały utrzymanie polskiego charakteru sztuki, ale także wprowadzały do niej pierwiastki popularne, które, jak wierzono, ułatwiają włączenie przedstawicieli warstw niższych do kultury ogólnonarodowej.

Z podkreśleniem znaczenia kategorii narodowości wiązała się także nieufność artystów „państwowotwórczych” wobec wpływów sztuki obcej, które groziły zatraceniem odrębności narodowej. Należało znać dorobek artystyczny innych narodów, ale tylko rodzimy charakter polskiej sztuki mógł zainteresować obcą publiczność i zapewnić tej sztuce międzynarodowe uznanie. Zgodnie z piłsudczykowską koncepcją federacyjną, za rodzime uważano wszystkie tradycje artystyczne związane z historią Rzeczypospolitej, nawet jeśli wywodziły się z kultury mniejszości narodowych. Zgodnie z zasadami demokracji artyści „państwowotwórczy” akceptowali poszukiwania własnej tożsamości artystycznej prowadzone przez przedstawicieli mniejszości narodowych.

Scharakteryzowanej tutaj tendencji do wiązania spraw sztuki ze sprawami państwa oraz podporządkowania temu ostatniemu funkcji socjotwórczej i narodotwórczej sztuki sprzyjały nie tylko tendencje europejskie, ale również bliskie związki artystów „państwowotwórczych” z pokolenia

profesorów z obozem legionowym oraz zabiegi propagandowe piłsudczyków – apele o wychowanie państwowe, pracę dla państwa i sztukę państwową nasilające się w latach trzydziestych. W dodatku, według piłsudczyków, rozwój kultury narodowej był zgodny zarówno z interesami państwa, jak i narodu, prowadził bowiem do podnoszenia poziomu edukacji w społeczeństwie oraz wzmocnienia wpływu kulturowego na przedstawicieli mniejszości (np. Górka 2002: 178–179). W tym kontekście nazwa związku, Blok Zawodowych Artystów Plastyków, przywodzi na myśl najsłynniejszy ówczesny Blok – Bezpartyjny Blok Współpracy z Rządem, a jego ideologia wydaje się przenosić do życia artystycznego takie podstawowe hasła BBWR, jak swobodna, rzetelna praca dla państwa i społeczeństwa oraz przeciwstawianie się partyjnictwu i doktrynerstwu. Należy jednak domniemywać, że założyciele Bloku ZAP dalecy byli od zrozumienia niuansów działalności politycznej BBWR, a bliżsi raczej masom inteligencji niepodległościowej spragnionej udziału w budowaniu nowej państwowości i czulej na hasła państwowotwórcze. Warto także pamiętać, że piłsudzczycy, w przeciwieństwie do endecji, stwarzali nadzieje na związanie sztuki z państwem i rozbudowę mecenatu państwowego.

### **Artyści „państwowotwórczy” jako artyści zaangażowani**

Artyści „państwowotwórczy” byli bez wątpienia artystami zaangażowanymi; mieli poczucie misji i czuli się powołani do przewodzenia społeczeństwu<sup>2</sup>. Nie wystarczała im działalność w sferze sztuki i wiara w autonomię jej wartości, która zdawała się skazywać na izolację społeczną. Uprawianie dobrej sztuki nie zaspokajało ich ambicji – pragnęli jeszcze, na przekór lekceważącym laików zwolennikom hasła „sztuka dla sztuki”, przezwyciężyć elitaryzm sztuki współczesnej i powiązać ją z życiem, tak aby pozyskać dla niej jak najszerszą publiczność. Byli przekonani o możliwościach społecznych swojej sztuki i chcieli je udowodnić wszystkim współobywatelom. Dlatego zrezygnowali z wzorca artysty-kapłana i „zeszli do mas”, aby tworzyć sztukę dostosowaną do ich potrzeb. Uważali się za fachowców, ekspertów w dziedzinie plastyki, a swoją wiedzę pragnęli wykorzystać dla dobra całego społeczeństwa, licząc zresztą na różnorodne korzyści, artystyczne, społeczne i finansowe. Dlatego po odzyskaniu niepodległości podjęli się służby państwu, modernizacji społeczeństwa i demokratyzacji kultury, co odpowiadało także przeformułowanym zadaniom inteligencji. Niepod-

---

<sup>2</sup> Porównaj rozważania Jerzego Szackiego (1990) na temat zaangażowania i misji społecznej intelektualistów.

legle, nowoczesne i demokratyczne państwo polskie miało być pomocą w realizacji ich zamiarów, a jednocześnie celem ich wysiłków.

Jednak w Polsce w warunkach demokracji niełatwo było zapewnić sobie wsparcie instytucjonalne czy finansowe władz i społeczeństwa. Co prawda większość inteligencji przyznawała szczególne znaczenie kulturze i wartościom sztuki, ale spierano się o zakres ingerencji państwa w tej dziedzinie. Nie brakowało zwolenników teorii, że wydatki na kulturę mogą ponosić tylko państwa i społeczeństwa zamożne, a zmagające się z kłopotami politycznymi i gospodarczymi władze zawsze odkładały sprawy kultury na później. W warunkach państwa demokratycznego do przeforsowania liczących się programów mecenatu państwowego potrzebna była zgoda większości sił politycznych, w tym reprezentantów ruchów masowych. Tymczasem w całym społeczeństwie sztuka nie była powszechnie uznawana za wartość, jej wagę kwestionowały szczególnie klasy średnie i warstwy najniższe, niewykształcone. Znaczenie wartości kultury należało im dopiero uświadomić, co wymagało państwowego lub społecznego wsparcia dla szerokich programów upowszechniania kultury. Dlatego artyści „państwowotwórczy” zrzeszali się, próbowali tworzyć różnego rodzaju instytucje życia artystycznego i podejmowali kolejne inicjatywy związania sztuki z mecenatem państwowym, które propagowali z niesłabnącym entuzjazmem w przemówieniach, katalogach wystaw, na łamach prasy oraz w kolejnych memoriałach.

W Polsce, inaczej niż w państwach totalitarnych **projekt sztuki zaangażowanej w służbę państwu i społeczeństwu, tematycznej i narodowej, powstał z inicjatywy samych artystów**. Władze państwowe nigdy poważniej nie zainteresowały się plastyką i nie stworzyły systemu zamówień wymuszającego czy tylko zachęcającego do tworzenia takiej sztuki. To sami artyści rozumieli potrzebę dostosowania sztuki do potrzeb państwa, powiązania jej z życiem i udostępnienia wszystkim warstwom społeczeństwa, a także ograniczenia nowatorstwa formalnego na rzecz czytelności. To oni wskazywali zadania państwa w sferze sztuki i kultury, wynikające z nich korzyści, a także proponowali różnorodne formy mecenatu państwowego. Kiedy powstawała konieczność stworzenia prac reprezentacyjnych, tak jak w przypadku wystawy paryskiej w 1925 roku czy wystroju urzędów i ambasad, władze mogły wykorzystać czekających na takie zlecenia artystów, którzy założenia sztuki „państwowej” mieli już dokładnie przemyślane. Wierzyli, że w końcu zyskają uznanie, bowiem ich propozycja jest najodpowiedniejsza dla potrzeb II Rzeczypospolitej, a projekty awangardy czy kapistów, skupione na kategorii nowatorstwa formalnego i nieprzystosowane do potrzeb współczesności nie mogą im zagrozić. Chcąc uczestniczyć w najważniejszym zadaniu inteligencji – budowie niepodległego państwa,



nie czekając na inicjatywę władz, rozpoczęli z zapałem pracę „na swoim odcinku”.

Choć ich sztuka była najbliższa uzyskania statusu sztuki oficjalnej II Rzeczypospolitej, nie zdołali podjąć dłuższej współpracy z rządem. Spośród dwóch najważniejszych stronnictw politycznych jedynie piłsudczycy, lansujący model sztuki państwowej o silnym pierwiastku wychowawczym, stwarzali nadzieje na finansowanie sztuki przez państwo. Być może lata czterdzieste przyniosłyby rozwój ich mecenatu i realizację monumentalnych planów budowlanych, przede wszystkim warszawskiej dzielnicy rządowej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego, a w konsekwencji bliższe zainteresowanie władz możliwościami społecznymi sztuki. Dlatego entuzjazm i umiejętności artystów „państwowotwórczych” zostały wykorzystane w niewielkim stopniu, brakowało zamówień ze strony organizacji społecznych czy państwowych, które mogłyby odpowiadać ich szeroko zakrojonym ambicjom. Państwo korzystało z ich usług tylko przy okazji przygotowań do nielicznych i krótkotrwałych akcji reprezentacyjnych, a spośród prywatnych klientów ich pracami interesowali się właściwie jedynie przedstawiciele inteligencji. Demokratyczne i proste hasło przyjęte przez Blok ZAP: „Sztuka wszędzie i dla wszystkich” okazywało się niemożliwe do wcielenia w warunkach demokracji, nie popierało go ani państwo, ani społeczeństwo.

Projektując swój program sztuki „państwowotwórczej” polscy plastycy z uwagą obserwowali przemiany artystyczne i społeczne zachodzące w krajach totalitarnych. Zdawały się one potwierdzać ich własne wybory i wprowadzały nowe rozwiązania, z których część można było wykorzystać na polskim gruncie, w warunkach demokratycznego państwa. Szczególnie fascynował ich rozwój ruchu związkowego i systemy zamówień państwowych. Nie zdawali sobie sprawy, że były one niezwykle skutecznymi narzędziami ubezwłasnowolnienia i kontroli artystów przez władze państwowe (dla twórców, którzy walczyli o możliwość podjęcia stałej współpracy z państwem i zapewnienie bezpieczeństwa socjalnego przedstawicielom swojej kategorii zawodowej, było to zapewne niewyobrażalne). Ze zrozumieniem przyjmowali informacje o próbach przymusowej edukacji artystycznej społeczeństwa i obowiązkowego uczestnictwa w kulturze wysokiej podejmowanych głównie w ZSRR. Wiedzieli przecież, że takie wykształcenie jest bezwzględnie dobre i niezwykle potrzebne wszystkim obywatelom. Rozumieli doskonale mechanizm rezygnacji z nowatorstwa formalnego, zarówno w warunkach demokracji, jak i totalitaryzmu (choć w totalitaryzmie była ona często wymuszona) – sztuka zaangażowana społecznie musiała być zrozumiała dla przedstawicieli wszystkich warstw społeczeństwa i zdolna do przenoszenia zaprojektowanych treści.

Artyści „państwowotwórczy” proponowali sztukę zaangażowaną w służbie państwa i modernizującą społeczeństwo odpowiednio do warunków artystycznych i społecznych dwudziestolecia, stąd liczne analogie zarówno do projektów sztuki totalitarnej, jak i demokratycznej sztuki „państwowej”. Ponieważ ich ideologia kształtowała artystów przekonanych o konieczności podporządkowania sztuki zadaniom społecznym i gotowych do pracy na zamówienie, wielu z nich zaakceptowało po II wojnie światowej hasła socrealizmu (Chmielewska 1999). W swoich deklaracjach nowe władze podkreślały przeciw znaczenie społeczne sztuki i konieczność jej dostosowania do możliwości masowego odbiorcy, a także upowszechniania, wprowadziły rozbudowany system mecenatu państwowego, który wydawał się realizacją postulatów z okresu międzywojennego. Wielokrotnie cytowany w tej pracy Włodzisław Bartoszewicz, który sam utrzymywał się głównie z malowania portretów reprezentacyjnych na zamówienia prywatne, z sympatią i zrozumieniem obserwował udział artystów w odbudowie warszawskiej Starej Warszawy – rzetelną i fachową pracę zyskującą im uznanie i sympatię szerokich mas społeczeństwa: „Na rusztowaniach, zawieszani nad przepaścią, ubrani w robocze kombinezony plastycy i ich młode koleżanki pokrywały ściany kamieniem farbą lub drapali rylcem sgraffitowe ornamenty. Rzeźbiarze ustawiali rzeźby, wygładzali i rzeźbili kunsztowne ornamenty i gzymsy. [...]

I wtedy to plastycy polscy zdobyli sobie imię i pozycję w naszym społeczeństwie. Znaczenie ich pracy, waga ich twórczego czynu stała się dla każdego jasna i widoczna.

Przestali być w oczach przeciętnego obywatela natchnionymi dziwakami, niepotrzebnie marnującymi czas na zasmarowywanie płócien niezrozumiałymi i nikomu niepotrzebnymi obrazami lub, lepienie równie niepotrzebnych nikomu figurek. Stali się potrzebni. Stali się nawet niezbędni. Bez ich talentu i twórczego wysiłku nie potrafilibyśmy odbudować tak pięknej Warszawy” (Bartoszewicz 1983: 281–282).

Jan Zamoyski również dobrze wspominał swój udział w odbudowie Warszawy. Skarżył się jednak na walki koterii malarskich i podkradanie tematów, które utrudniały mu osiągnięcie sukcesów w malarstwie socrealistycznym, choć był doskonale przygotowany do realizacji takich zadań. Miał poczucie, że on i jego koledzy byli prekursorami niektórych pojawiających się wtedy idei i metod pracy, ale ich zasługi stale pomijano: „Kiedy więc lansowano zespołowe wykonywanie kompozycji malarskich, powoływano się aż na artystów meksykańskich – nie wspominając ani słowem o naszych realizacjach tego rodzaju. Na Meksykanów powoływano się również w dyskusjach o malarstwie murarnym” (Zamoyski 1989: 117).

Wydaje się, że były to wypowiedzi dość szczerze, niewynikające z lizusostwa czy obawy przed cenzurą, po prostu, socrealizm i ideologia artystów „państwowotwórczych” były próbami rozwiązania tych samych problemów społecznych i artystycznych, głosiły podobne idee i hasła, a także proponowały pokrewne rozwiązania formalne, choć przy ich realizacji stosowano zupełnie różne metody.

Przykład artystów „państwowotwórczych” jest dobrą ilustracją problemów, z jakimi w wieku dwudziestym musieli się zmierzyć twórcy zaangażowani w rzeczywistość społeczną i polityczną. Program, który wydawał się dobrze dostosowywać sztukę do potrzeb nowoczesnego państwa i społeczeństwa demokratycznego, nie odniósł sukcesu, a co więcej był lekceważony i często opacznie rozumiany przez następne pokolenia artystów i znawców sztuki. Prowokował oskarżenia o rodzaj artystycznej „zdrady klerków”, rezygnację z poszukiwań artystycznych, oportunizm i koniunkturalizm, gotowość służby władzy. Po II wojnie światowej odbierano go zazwyczaj przez pryzmat negatywnych wzorów sztuki „państwowej” w krajach totalitarnych, co utrudniało dostrzeżenie jego wartościowych elementów. Przedwojenne hasła „państwowotwórcze” i wypowiedzi podkreślające znaczenie społecznej funkcji sztuki, podobnie jak same dzieła sztuki, kojarzyły się przede wszystkim ze wzorami radzieckimi i nazistowskimi z lat trzydziestych oraz z retoryką socrealizmu. Jednak projekt sztuki „państwowotwórczej” nie był narzucony i surowo egzekwowany przez władzę, jak to się działo w państwach totalitarnych. **Był to projekt dobrowolnie i z entuzjazmem opracowany przez twórców, którzy poszukiwali możliwości dwustronnej współpracy z nowo powstającym państwem demokratycznym i jego mecenatem**, a próby jego realizacji ujawniły wiele problemów, jakie powstają przy współpracy pomiędzy państwem, społeczeństwem i artystami w systemie demokratycznym.

Warto także pamiętać, że w swojej ideologii artyści „państwowotwórczy” próbowali odpowiedzieć na niezwykle ważne problemy dwudziestowiecznej sztuki i kultury, które do dziś nie znalazły rozwiązania (była to jedyna taka inicjatywa polskich plastyków – socrealizm podejmował te same problemy tylko w sferze deklaracji): jakie wymogi powinna spełniać sztuka finansowana z funduszy państwowych?, czy można tworzyć współczesną sztukę zaangażowaną, która będzie służyć celom politycznym, ideologicznym i społecznym (demokratycznemu państwu i społeczeństwu) nie tracąc przez to wysokiej jakości artystycznej?, czy sztuka współczesna jest skazana na elitaryzm, czy też może istnieć sztuka o wysokiej jakości artystycznej, która mogłaby być zaakceptowana przez publiczność masową?, czy możliwa jest edukacja społeczeństwa przez sztukę i podniesienie poziomu publiczności masowej? Artyści „państwowotwórczy” wierzyli, że jest to moż-

## ZAKOŃCZENIE

liwe, jednak nie udało się im jednoznacznie udowodnić swoich racji. Stworzyli wiele doskonałych prac graficznych i z dziedziny sztuki użytkowej (często o treściach propagandowych), ale w malarstwie nie udało im się osiągnąć równie wysokiej jakości artystycznej. Ich dorobek w tej dziedzinie jest dość nisko oceniany przez większość odbiorców zawodowo zajmujących się sprawami sztuki: artystów, krytyków i historyków sztuki – być może ciągle zbyt silne jest ciśnienie modernistycznych kryteriów nowatorstwa formalnego. Jednak ich sztuka, jako jeszcze zrozumiała, choć już nowoczesna, a w dodatku kojarzona z II Rzeczpospolitą (mitologizowaną w okresie PRL), jest do dzisiaj popularna wśród inteligencji i publiczności wystaw artystycznych.

## Zastosowane skróty

AAN – Archiwum Akt Nowych  
AChRR – Assocjacja Chudoźników Rewolucjonnojj Rossii  
ASP – Akademia Sztuk Pięknjjch  
Blok ZAP – Blok Zawodowjjch Artystów Plastyków  
CPLiA – Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego  
FAP – Federal Art Project  
FKN – Fundusz Kultury Narodowej  
IPS – Instytut Propagandy Sztuki  
IS PAN – Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk  
KP – Komitet Paryski  
MKiS – Ministerstwo Kultury i Sztuki  
MSiK – Ministerstwo Sztuki i Kultury  
MSZZiM – Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczzch i Malarstwa (w Warszawie)  
MWRiOP – Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświeceniia Publicznego  
PISP – Państwowy Instytut Sztuk Plastyzcznych  
PKA – Polski Klub Artystyczny  
PWAP – Public Works of Art Project  
PWSSP – Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastyzcznych  
PZZŁAP – Polski Związek Zawodowy Łódzkkich Artystów Plastyków  
SSP – Szkoła Sztuk Pięknjjch  
TOSSPO – Towarzystwo Szerzeniia Sztuki Polskiej wśród Obccych  
TPSP – Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknjjch  
TPSS – Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”  
TRAP – Treasury Relief Art Project  
TZSP – Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknjjch (w Warszawie)  
USB – Uniwersytet Stefana Batorego  
WPA – Work Progress Administration  
WTAP – Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków  
ZPAP – Związek Polskkich Artystów Plastyków  
ZZPAP – Związek Zawodowy Polskkich Artystów Plastyków

## Materiały archiwalne

### Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk (IS PAN)

*Archiwum Bloku ZAP, nr inw. 1330, 1351-I, II i 1351-II-[2]*

Archiwum Bloku Zawodowych Artystów Plastyków

zespół nr inw. 1330 zawiera korespondencję Związku z osobami prywatnymi i instytucjami, listę członków z 1939 roku, sprawozdania za rok 1938/9, wycinki prasowe;

zespół nr inw. 1351-I, II – protokoły różnego rodzaju zebrań Związku i innych organizacji, dokumenty dotyczące wydawania „Plastyki”, regulaminy różnych konkursów plastycznych, korespondencję przychodzącą z osobami prywatnymi i instytucjami, w tym z ZZPAP;

zespół nr inw. 1351-II-[2] – korespondencję Związku z osobami prywatnymi i instytucjami;

*Archiwum ZZPAP, nr inw. 82, teczki I–VI:*

Archiwum Oddziału Warszawskiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków;

teczka I: „Statut, komunikaty 1934–1939” zawiera dokumenty oficjalne Związku, statut, komunikaty;

teczka II: „Protokoły posiedzeń 1935–1939” – protokoły zebrań Oddziału Warszawskiego;

teczka III: „Zjazdy, współpraca” – sprawozdania z działalności związku oraz różnego rodzaju zjazdów plastyków, ogólnopolskich i międzynarodowych;

teczka IV: „Działalność 1935–1939” – dokumenty dotyczące działalności Oddziału;

teczka V: „Sprawy osobowe” – spisy członków związku, adresy;

teczka VI-1: „Listy” – korespondencja wychodząca do osób prywatnych i instytucji;

teczka VI-2: „Korespondencja przychodząca” – od osób prywatnych i instytucji

*Archiwum IPS, nr inw. 70 (IPS):*

wybrane teczki dotyczące spraw ogólnych i programowych, w tym protokoły posiedzeń Komitetu Głównego i Rady Głównej, korespondencja oraz teczki niektórych wystaw (dokumentacja i wycinki prasowe).

*Archiwum Wystawy Paryskiej 1925, rps 808 (AWP):*

wybrane teczki zawierające oficjalną dokumentację wystawy, odezwy, dokumenty ogólne dotyczące koncepcji ekspozycji polskiej  
 teczka 808/2: „Wystawa Paryska. Różne oficjalne” pisma dotyczące organizacji wystawy, projekty, regulaminy i instrukcje, korespondencja.  
 teczka 808/5: „Komitety” dokumenty związane z działalnością poszczególnych Komitetów (ogólnego i miejscowych), fragmenty dziennika Jerzego Warchałowskiego.  
 teczka 808/11: „Ankieta” w sprawie projektu wystawy i odpowiedzi artystów

**Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (ASP)**

zasoby dotyczące programu i działalności Akademii w okresie dwudziestolecia międzywojennego, w tym:

nr inw. 103/260 H, „Księga protokołów Rady Głównej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, 9. X. 1924–24. VI. 1932”, (KPRG)

korespondencja Rektora z lat 1932–1939, (KR)

teczka: „Statut Akademii Sztuk Pięknych” (Stat.) zawierająca dokumenty dotyczące statutu

„Wzmianki prasowe 1922–1937. Księga I” (WP. I): księga wycinków prasowych dotyczących Akademii

„Wzmianki prasowe. Księga II” (WP. II): księga wycinków prasowych dotyczących Akademii za lata 1937–1939

**Archiwum Akt Nowych (AAN)***Archiwum Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (zespół MWRiOP):*

pozostałości archiwum Ministerstwa, w którym znajdują się zachowane fragmenty: archiwum Ministerstwa Sztuki i Kultury, korespondencji MWRiOP z urzędami państwowymi, korespondencji z placówkami dyplomatycznymi w sprawach propagandy kulturalnej, korespondencji ze szkołami artystycznymi, dokumentacji dotyczącej utworzenia Państwowych Instytutów Sztuk Plastycznych i poszczególnych szkół, pisma od różnorodnych towarzystw wspierania sztuki oraz teczki osobowe artystów zatrudnionych w uczelniach państwowych.

MATERIAŁY ARCHIWALNE

*Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych (zespół MSZ):*

wybraneteczki dotyczące propagandy artystycznej, przede wszystkim dokumentów Wydziału Prasowego Departamentu Polityczno-Ekonomicznego, które zawierają korespondencję dotyczącą propagandy zagranicznej, w tym wydawnictw poświęconych sztuce i projektów wystaw zagranicznych.



## Bibliografia

- Adam, Peter [1992], *Art of the Third Reich*, New York.
- Affron, Matthew [1997], „Waldemar George: A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism”, w: *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, ed. by Matthew Affron and Mark Antliff, Princeton, New Jersey.
- Affron, Matthew, Antliff Mark eds. [1997], *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, New Jersey.
- Ajnenkiel, Andrzej [1988], „Piłsudczycy wobec państwa”, w: *Państwo w polskiej myśli politycznej. Polska myśl polityczna XIX i XX wieku*, t. VII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Anders, Henryk [1972], *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa.
- Appenzeller, Stanisław [1938], *Tragedia zbiorów państwowych*, „Plastyka”, R. IV, nr 2–3.
- Ballada [1934], *Ballada o Felicjanie – made grupa Pryzmat*, „Tygodnik Artystów”, R. I, nr 6–7.
- Balowa, Irena red. [1989], *Wstęp*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Tadeusz Pruszkowski. Wybór pism”, R. VIII, nr 2.
- Baraniewski, Waldemar [1996], „Sztuka a systemy totalitarne”, w: *Sztuka świata*, t. IX, pod red. Wojciecha Włodarczyka, Warszawa, s. 183–197.
- Baranowicz, Zofia [1974a], „Bractwo św. Łukasza”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Baranowicz, Zofia [1974b], „Loża Wolnomalarska”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Baranowicz, Zofia [1974c], „Spółdzielnia Rzeźbiarska Forma”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Bartoszewicz, Włodzimierz [1983], *Buda na Powiślu*, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa.
- Blok [1924], *Co to jest konstruktywizm?*, „Blok”, R. 1, nr 6–7, niepaginowany.

- Blok [1925], *Czy sztuka dekoracyjna?*, „Blok”, R. II, nr 10.
- Blok ZAP [1934], *Sztuka jest funkcją życia*, „Pion”, R. II, nr 29.
- Blok ZAP [1935], *Kronika plastyczna*, „Życie Sztuki”, R. II: 1935.
- Bojko, Szymon [1971], *Polska sztuka plakatu – początki i rozwój do 1939 r.*, Warszawa.
- Bołdok, Sławomir [1963], „Stowarzyszenie Ryt”, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, pod red. Juliusza Starzyńskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Borsi, Franco [1987], *The Monumental Era. European Architecture and Design 1929–1939*, New York.
- Brzozowski, Stanisław [1910a], *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, Lwów.
- Brzozowski, Stanisław [1910b], *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów.
- Brzozowski, Stanisław [1973], *Dziela*, t. I: *Kultura i życie*, Warszawa.
- Burke, Edmund [1947], bez tytułu, w: *Katalog wystawy grupy artystów plastyków ‘Warszawa’*, kat. wyst., Warszawa.
- Chałasiński, Józef [1958], *Przeszłość i przyszłość inteligencji polskiej*, Warszawa.
- Chmielewska, Agnieszka [1998a], „Grafika i graficy w ‘Ładzie’”, w: *Spółdzielnia Artystów „Ład” 1926–1996*, t. I, pod red. Anny Frąckiewicz, Warszawa.
- Chmielewska, Agnieszka [1998b], „Kurzątkowski i papieroplastyka”, w: *Spółdzielnia Artystów „Ład” 1926–1996*, t. I, pod red. Anny Frąckiewicz, Warszawa.
- Chmielewska, Agnieszka [1999], „Otworzyły się nowe możliwości...” *Idee środowiska przedwojennej ASP w Warszawie wobec propozycji socrealizmu*, „Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały”, R. IV, nr 4.
- Chmielewska, Agnieszka [2004], *Druga Rzeczpospolita i artyści – związki między państwem, społeczeństwem i sferą kultury*, „Kultura Współczesna”, nr 2.
- Chmielewska, Agnieszka [2005], *Rządowe programy finansowania sztuki w Stanach Zjednoczonych ery Nowego Ładu*, „Opuscula Musealia”, 2004, nr 14.
- Chmielewski, Piotr [1995], *Ludzie i instytucje. Z historii i teorii nowego instytucjonalizmu*, Warszawa 1995.
- Ostoja-Chrostowski, Stanisław [1938], *Wykład inauguracyjny*, „Marchołat”, R. IV, nr 2.
- Ciechomski, Stanisław [1938a], *Dziesięciolecie Bractwa św. Łukasza*, „Plastyka”, R. IV, nr 2–3.
- Ciechomski, Stanisław [1938b], *XI wystawa Spokiju*, „Plastyka”, R. IV, nr 5.

- Ciechomski, Stanisław [1938c], *Wystawa w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Plastyka”, R. IV, nr 6.
- Ciechomski, Stanisław [1938d], *Wystawa współczesnych rzeźbiarzy niemieckich*, „Plastyka”, R. IV, nr 5.
- Cieślowski-syn, Tadeusz [1929], *Pierwsza Wystawa Drzeworytów Stowarzyszenia Artystów Grafików Ryt*, Warszawa.
- Cieślowski-syn, Tadeusz [1934a], *Chwalebny prowincjonalizm*, „Sztuki Piękne”, R. X, nr 6.
- Cieślowski-syn, Tadeusz [1934b], *O sztukę w której się duch tłumaczy*, „Pion”, nr 29.
- Cieślowski-syn, Tadeusz [1934c], *Przez imaginację...*, „Pion”, R. II, nr 42.
- Cieślowski, Tadeusz [1936], *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie, Uwagi o graficznej rasowości drzeworytu*, Warszawa.
- Clark, Terry Nichols [1973], *Prophets and Patrons: The French University and the Emergence of the Social Sciences*, Cambridge, Massachusetts.
- Cowling, Elisabeth, Mundy, Jennifer [1990], *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, kat. wyst., London.
- Crowley, David [1992], *National Style and Nation-State. Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester–New York.
- Cullerne Bown, Matthew [1991], *Art under Stalin*, Oxford.
- Cywiński, Bohdan [1974], „Narodowe i ludzkie w myśli Stanisława Brzozowskiego”, w: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, pod red. Andrzeja Walickiego i Romana Zimanda, Kraków.
- Czajkowski, Józef [1928], „Cele i zadania Szkoły”, w: *Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie. Cele i zadania*, Warszawa.
- Czajkowski, Józef [1933], *Powrotna fala*, „Wiadomości Literackie”, R. X, nr 11.
- Czajkowski, Józef [1984], *Sztuka stosowana*, „Zeszyty Naukowe ASP w Warszawie. Wykłady inauguracyjne w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1923–1983”, R. III, nr 2.
- Czapski, Józef [1933a], *Emancypacja sztuki polskiej*, „Wiadomości Literackie” R. X, nr 6.
- Czapski, Józef [1933b], *Literatura i plastyka*, „Wiadomości Literackie”, R. X, nr 51.
- Czapski Józef [1933c], *Mur chiński*, „Wiadomości Literackie”, R. X: 1933, nr 17.
- Czapski, Józef [1933d], *Wpływy i sztuka narodowa*, „Droga”, R. XII, nr 3.
- Czapski, Józef [1996a], *Dwa Van Goghi nieznanne cudne. Niepublikowane listy Józefa Czapskiego do Hanny i Jana Cybisów*, „Gazeta Wyborcza”, R. VIII, nr 227.

- Czapski, Józef [1996b], „Tło paryskie i polskie”, w: tegoż, *Patrząc*, Kraków.
- Czyżewski, Tadeusz, *Entuzjaści koloru*, „Wiadomości Literackie”, R. X: 1933, nr 24.
- Dąbrowska, Maria [1964], „Zawód literacki jako służba społeczna” [1934/5], w: tejże, *Pisma rozproszone*, t. II, Kraków.
- Demska, Anna [1998], „»Ład« a tradycje tkactwa ludowego”, w: *Spółdzielnia Artystów „Ład” 1926–1996*, t. I, pod red. Anny Frąckiewicz, Warszawa.
- Dębicki, Zdzisław [1919], *Kryzys inteligencji polskiej*, Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków.
- Dobrowolski, Tadeusz [1964], *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. III, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Dutkiewicz, Jerzy [1937], *Kontrola produkcji artystycznej*, „Nike”, R. I.
- Frąckiewicz, Anna red. [1998], *Spółdzielnia Artystów „Ład” 1926–1996*, Warszawa.
- Friszke, Andrzej [1989], *O kształt niepodległej*, Warszawa.
- Garlińska-Zembrzuska, Hanna [1963], „Działalność wystawowa Salonu Sztuki Czesława Garlińskiego w latach 1922–1939”, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, pod red. Juliusza Starzyńskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Głos [1932], *Deptak*, „Głos Plastyków”, R. II, nr 1, s. 11.
- Głos [1937/8], *Kronika. Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO)*, „Głos Plastyków”, R. V, nr 1–7.
- Golan, Romy [1995], *Modernity & Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven–London.
- Gołomszok, Igor N. [1994], *Totalitarne iskusstwo*, Moskwa.
- Gordon, Bowe Nicola [1993], *Art and the National Dream: The Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-Century Design*, Dublin.
- Gordon, Bowe Nicola ed. [1997], „Wernakularyzm w Europie środkowej i poza nią widziany z perspektywy angielskiego kręgu językowego”, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej*, Kraków.
- Górka, Olgierd [2002], „Naród a państwo jako zagadnienie Polski” [1937], w: *Dusza społeczeństwa. Naród w polskiej myśli socjologicznej*, pod red. Joanny Kurczewskiej, Warszawa.
- Górska, Pia [1956], *Paleta i pióro*, Kraków.
- Grabowski, Józef [1957], „XXX-lecie Ładu”, w: *Ład XXX. 1926–1956. Wystawa spółdzielni artystów plastyków*, Warszawa.
- Grabska, Elżbieta [1982], „Lata 1914–1919 i 1939–1949, z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestolecie”, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa.

- Gralewski, Jan [1939], *Plastyka w Europie 1935–6*, „Nike”, R. II, nr 1.
- Grońska, Maria [1971], *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Grońska, Maria [1994], *Grafika w książce, tece, albumie*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Gropius, Walter [1969], „Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu”, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, pod red. Elżbiety Grabskiej i Hanny Morawskiej, Warszawa.
- Groys, Boris [1992], *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton.
- Hass, Ludwik [1999], „Pokolenia inteligencji Drugiej Rzeczypospolitej”, w: tegoż, *Inteligencji polskiej dole i niedole. XIX i XX wiek*, Łowicz.
- Hertz, Aleksander [1931], „Spór o inteligencję”, w: tegoż, *Ludzie i idee*, Warszawa.
- Hertz, Aleksander [1992], „Inteligencja wobec mas” [1933], w: tegoż, *Socjologia nieprzedawniona*, Warszawa.
- Heydel, Adam [1932], *Etatyzm w Polsce*, Kraków 1932.
- Huml, Irena [1963], „Twórczość Wojciecha Jastrzębowskiego”, w: *Z zagadnień plastyki polskiej w latach 1918–1939*, pod red. Juliusza Starzyńskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Huml, Irena [1973], *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Huml, Irena [1974a], „Ład”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Huml, Irena [1974b], „Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Huml, Irena [1978], *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa.
- Huml, Irena [1991], „Polish Art Deco, the Style of Regained Independence (the 1920s)”, w: *The Art of the 1920s in Poland, Bohemia, Slovakia, and Hungary. October 19–22, 1989. Seminaria Niedzickie*, Cracow.
- Huml, Irena [1992], „Spółdzielnia Artystów Plastyków ‘Ład’”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Huml, Irena [1998], *Kulturotwórcza rola warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w mieście i w kraju – wybrane zagadnienia*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, R. LII, nr 3–4.
- Husarski, Waclaw [1925], „Domy sztuki”, w: *Przegląd młodej sztuki. Pamiętnik Salonu Czesława Garlińskiego od kwietnia 122 roku do maja roku 1925*, Warszawa.

- Husarski, Waclaw [1936], *Salon „Bloku” w IPS-ie*, „Czas”, R. LXXXVIII, nr 70.
- IPS [1937], *Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 18. VI. 1930 do 1. IV. 1937*, „Nike”, R. I, nr 1.
- J. C. [1933], (Józef Chałasiński?) w zapisie dyskusji po referacie Aleksandra Hertza, „Inteligencja i masy”, w: *Pod znakiem odpowiedzialności i pracy. Dziesięć wieczorów*, pod red. Adama Skwarczyńskiego, Warszawa.
- Jaczewski, Bohdan [1971], *Organizacja i finansowanie nauki polskiej w latach międzywojennych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Jaczewski, Bohdan [1978], *Polityka naukowa państwa polskiego w latach 1918–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Jakimowicz, Irena [1997], *Pięć wieków grafiki polskiej*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997.
- Jakubiak, Krzysztof [1994], *Wychowanie państwowe jako ideologia wychowawcza sanacji*, Bydgoszcz 1994.
- Jarema, Maria [1937/8], *Ankieta rzeźby*, „Głos Plastyków”, R. V, nr 1–7.
- Jastrzębowski, Wojciech [1938], *Kronika. Przemówienie Senatora prof. Wojciecha Jastrzębowskiego w Senacie* [12. III. 1938 r.], „Plastyka”, R. IV, nr 5.
- Jaworski, Stanisław [1967], *Od „Drogi” do „Pionu”. O kształtowaniu się sanacyjnego programu „upaństwowienia” literatury*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej”, R. V.
- Jedlicki, Jerzy [1997], „Inteligencja”, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. Józefa Bachorza i Aliny Kowalczykowa, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Jedlicki, Jerzy [1991], *Polskie koncepcje kultury rodzimej*, „Kultura i Społeczeństwo”, R. XXXV, nr 2.
- Kamiński, Zygmunt [1975], *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa.
- Kalinowski, Witold [1973], *Wątki socjologiczne w polskiej estetyce międzywojennej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Karnicka, Zenobia [1993], „Kalendarium życia i twórczości”, w: *Władysław Strzemiński 1893–1952. W setną rocznicę urodzin*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź.
- Kawalec, Krzysztof [2000], *Spadkobiercy niepokornych. Dzieje polskiej myśli politycznej 1918–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Kilian, Stanisław [1997], *Mysł edukacyjna Narodowej Demokracji w latach 1918–1939*, Kraków.
- Kintopf, Lucjan [1936], *Pierwsze osiągnięcia młodego pokolenia „Ładu” (wywiad z Lucjanem Kintopfem)*, „Plastyka”, R. II, nr 2.
- Kleczyński, Jan [1931], *Idea i forma. Rzecz o dążeniach sztuki polskiej*, Warszawa.

- Kłoskowska, Antonina [1983], *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa.
- Kobro, Katarzyna [1937/8], *Ankieta rzeźby*, „Głos Plastyków”, R. V, nr 1–7.
- Kokozsko, Edward [1934], *O metodę walki artystycznej*, „Pion”, R. II, nr 44.
- Kokozsko, Edward [1936], *Dwie drogi*, „Plastyka” R. II, nr 3–4.
- Kokozsko, Edward [1938], *O właściwe drogi wychowania artystycznego*, „Plastyka” R. IV, nr 5.
- Kokozsko, Edward, Orthwein Kazimierz [1960], *Grupa artystów plastyków Powiśle, wystawa malarstwa, rzeźby, grafiki, ceramiki i tkanin*, Warszawa.
- Kołaczkowski, Stefan [1935/6], *Organizacja kultury w Polsce*, „Marchoń”, R. II, nr 1.
- Kołodziej, Roman [1934], *Społeczne zadania literatury*, Warszawa.
- Konieczny, Waldemar [1911], *Sztuka i rzemiosło*, „Krakowski Miesięcznik Artystyczny”, R. I, nr 7.
- Konstantynów, Dariusz [1998], „Wileński ‘Cech św. Łukasza’ (1927–1933) i jego ideologia”, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, pod red. Dariusza Konstantynowa, Roberta Pasiecznego, Piotra Paszkiewicza, Warszawa.
- Kornaś, Jerzy [1995], *Naród i państwo w myśli politycznej Związku Ludowo-Narodowego*, Kraków.
- Kossakowska, Maria [1983], *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych do czasu uzyskania praw akademickich*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie”, R. II, nr 2.
- Kossowska, Irena [1996], „Sztuka dwudziestolecia międzywojennego”, w: *Sztuka świata*, t. IX, pod red. Wociecha Włodarczyka, Warszawa.
- Kossowska, Irena [2003], *Jak stworzyć sztukę narodową? Poglądy Tadeusza Pruszkowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LXV, nr 3–4.
- Kostyrko, Krzysztof [1987], *Artyści plastycy – zawód, postawy twórcze*, Warszawa–Poznań.
- Krakowski, Piotr [1991], „Sztuka polska w latach trzydziestych”, w: *Sztuka lat trzydziestych*, Warszawa.
- Krakowski, Piotr [1994], *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Kraków.
- Kraśko, Nina [1996], *Instytucjonalizacja socjologii w Polsce 1920–1970*, Warszawa.
- Kronika [1932], *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne”, R. VIII, nr 7.
- Kubalska-Sulkiewicz, Krystyna [1974], „Instytut Propagandy Sztuki”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Kubaszewska, Hanna [1974], „Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych”, w: *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.

- Kulesza, Władysław [1985], *Koncepcje ideowo-polityczne obozu rządzącego w Polsce w latach 1926–1935*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
- Kwiatkowski, Maciej Józef [1989], *Radiofonia*, „Miesięcznik Literacki”, R. XXIV, nr 8.
- Lam, Władysław [1933], *O europeizacji sztuki naszej*, „Wiadomości Literackie”, R. X, nr 17.
- Lauterbach, Alfred [1929], *Pierścień sztuki. Historia i teoria*, Warszawa.
- Lehmann-Haupt, Hellmut [1954], *Art under a Dictatorship*, New York.
- Leiwand, Aleksandra J. [1998], *Sztuka w służbie utopii*, Warszawa.
- Lipiński, Eryk [1990], *Pamiętniki*, Warszawa.
- Lorentowicz, Irena [1972], *Oczarowania*, Warszawa.
- Luba, Iwona [1996], *Szkoła Warszawska 1929–1939. Przyczynek do badań nad ugrupowaniami artystycznymi w Polsce międzywojennej*, „Ikonotheka”, R. VI, nr 10.
- Łempicki, Zygmunt [1934/5], *Problemat inteligencji*, „Marchołat”, R. I, nr 2.
- Majchrowski, Jacek [1985], *Silni – zwarci – gotowi. Myśl polityczna Obozu Zjednoczenie Narodowe*, Warszawa.
- Marchlewski, Julian [1952], *Chimeryczny pogląd na stosunek społeczeństwa do sztuki* [1901], „Materiały do Studiów i Dyskusji”, R. III, nr 1.
- Marling, Karal Ann [1982], *Wall-to-Wall America. A Cultural History of Post-office Murals in the Great Depression*, Minneapolis.
- Masłowski, Maciej, Garlińska-Walicka Hanna [1935], *Kronika Plastyczna*, „Życie Sztuki”, R. II, s. 181–191.
- Mckinzie, Richard D. [1973], *The New Deal for Artists*, Princeton, New Jersey.
- Mencwel, Andrzej [1976], *Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej*, Warszawa.
- Mencwel, Andrzej [2001], „No! Io non sono morto...” Jak czytać „Legendę Młodej Polski”?, Kraków.
- Miller, Edmund [1938a], *Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie*, „Plastyka”, R. IV, nr 7.
- Miller, Edmund [1938b], *W pracowni Franciszka Strynkiewicza*, „Plastyka” R. IV, nr 5.
- Morawska, Hanna [1954], *Z zagadnień estetyzmu w Polsce w latach 1880–1920*, w: „Materiały do Studiów i Dyskusji”, R. V, nr 1.
- Morawski, Stefan [1958], *U źródeł marksistowskich poglądów na sztukę stosowaną*, „Sztuka i Krytyka”, R. IX, nr 33–34.
- Morawski, Stefan [1961], „W kręgu ideologii i estetyki H. Taine’a”, w: tegoż, *Studia z historii myśli estetycznej XVII i XIX w.*, Warszawa.



- Morozowicz-Szczepkowska, Maria [1968], *Z lotu ptaka*, Warszawa.
- Mortkowicz, Hanna [1934], „Ład”, „Pion”, R. II, nr 4.
- Mortkowicz-Olczakowa, Hanna [1959], *Bunt wspomnień*, Warszawa.
- Mroczek, Tadeusz [1986], bez tytułu, w: *Plastyka lubelska. Wystawa z okazji 50 rocznicy powstania Związku Artystów Plastyków w Lublinie*, kat. wyst., Lublin.
- Mrozek, Jozef A. [1996], „Sztuka stosowana i wzornictwo w pierwszej połowie XX wieku”, w: *Sztuka świata*, t. IX, pod red. Wociecha Włodarczyka, Warszawa.
- Muthesius, Stephan [1997], „Neowernakularyzm około roku 1900 historyczny czy odrodzeniowy, tradycjonalistyczny czy modernistyczny”, w: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej*, Kraków.
- Nałęcz, Daria [1975], „Droga” jako platforma kształtowania się ideologii piłsudczyków, „Przegląd Historyczny” R. LXVI, nr 4
- Nałęcz, Daria [1991], *Kultura Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa.
- Nałęcz, Daria [1994], *Sen o władzy. Inteligencja wobec niepodległości*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Nike [1937], *Od redakcji*, „Nike” R. I, nr 1, niepaginowane.
- Norwerth, Edgar [1935], *Echa życia sztuki w Sowietach*, „Plastyka”, R. I, nr 7.
- Norwerth, Edgar [1938], *Zagadnienia estetyczne w budownictwie wojskowym*, „Plastyka”, R. IV, nr 2.
- Norwid, Cyprian [1997], *Promethidion*, Kraków.
- Nowakowska-Sito, Katarzyna [2001a], *Rytm. Stowarzyszenie Artystów Polskich 1922–1932*, kat. wyst., Warszawa.
- Nowakowska-Sito, Katarzyna [2001b], „TOSSPO – Propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestoleciu międzywojennym”, w: *Sztuka i Władza*, pod red. Dariusza Konstantynowa, Roberta Pasiecznego, Piotra Paszkiewicza, Warszawa.
- Olszewski, Andrzej K. [1956], *Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej przelomu XIX i XX wieku*, „Sztuka i Krytyka”, R. VII, nr 3/4.
- Olszewski, Andrzej K. [1982], „Krytyka sztuki nowoczesnej we Francji w dwudziestoleciu międzywojennym”, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa.
- Olszewski, Andrzej K. [1988], *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa.
- Omilanowska, Małgorzata [1998], „Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku”, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, pod red. Dariusza Konstantynowa, Roberta Pasiecznego, Piotra Paszkiewicza, Warszawa.
- Ortega y Gasset, José [1996], „Dehumanizacja sztuki” [1925], w: tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa.

- Orthwein, Kazimierz [1956], *Blok Zawodowych Artystów Plastyków*, „Przegląd Nauk Historycznych i Społecznych”, R. VII.
- Orthwein, Kazimierz [1957], *Spółdzielnia „Ład” w latach przedwojennych i po wojnie*, „Kultura i Społeczeństwo”, R. I, nr 2.
- Ossowska, Maria [1983], „Wzór obywatela w ustroju demokratycznym” [1946], w: tejeż, *O człowieku, moralności i nauce. Miscellanea*, Warszawa.
- Ossowski, Stanisław [1983], „Wielogłowy Lewiatan i grupa społeczne (O perypetiach pojęciowych w socjologii)”, w: tegoż, *O osobliwościach nauk społecznych*, Warszawa.
- Ostrowska-Grabska, Halina [1980], *Bric a brac. 1848–1939*, Warszawa.
- Park, Marlene, Markovitz Gerald E. [1998], „New Deal for Public Art”, w: *Critical Issues in Public Art. Content, Context, and Controversy*, pod red. Harriet F. Senie, Sally Webster, Washington–London.
- Pilch, Andrzej [1972], *Studencki ruch polityczny w Polsce w latach 1932–1939*, Warszawa, Kraków.
- Pilch, Andrzej [1997], „Rzeczpospolita akademicka”. *Studenci i polityka. 1918–1933*, Kraków.
- Piotrowski, Piotr [1991], „Wielkie kwestie i martwa natura”, w: *Sztuka lat trzydziestych*, Warszawa.
- Piotrowski, Piotr [1993a], *Art and Independence: Polish Art in the 1920s*, „Artium Questiones”, R. VI.
- Piotrowski, Piotr [1993b], *Artysta między rewolucją i reakcją*, Poznań.
- Piskurewicz, Jan [1999], „Ministerstwo Kultury i Sztuki”, w: *Encyklopedia Historii Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa.
- Piwocki, Ksawery [1965], *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Plastyka [1935a], *Kronika. Plastyka zagranicą*, „Plastyka”, R. I, nr 7.
- Plastyka [1935b], *Kronika. Varia z kraju*, „Plastyka”, R. I, nr 5–6.
- Plastyka [1935c], *Kronika. Z życia organizacyjnego. Blok Zaw. Art. Plastyk.*, „Plastyka”, R. I, nr 1.
- Plastyka [1935d], *Od Wydawnictwa*, „Plastyka”, R. I, nr 1.
- Plastyka [1935e], *Polscy plastycy w Berlinie*, „Plastyka”, R. I, nr 1.
- Plastyka [1935f], *Varia*, „Plastyka”, R. I, nr 2.
- Plastyka [1936a], *Kronika. Kronika zagraniczna*, „Plastyka”, R. II, nr 2.
- Plastyka [1936b], *Kronika. Z życia Bloku Zawodowych Artystów Plastyków*, „Plastyka”, R. II, nr 1.
- Plastyka [1936c], *Varia*, „Plastyka”, R. II, nr 2.
- Plastyka [1938a], *Kronika*, „Plastyka” R. IV, nr 5.
- Plastyka [1938b], *Kronika. Przegląd prasy*, „Plastyka”, R. IV, nr 4.
- Podoski, Wiktor [1933], *Z powodu wystawy sowieckiej*, „ABC”, R. VIII, nr 72.

- Podro, Michael [1982], *The Critical Historians of Art*, New Haven–London.
- Poggioli, Renato [1982], „The Artist in the Modern World”, w: *The Sociology of Art and Literature*, ed. by Milton C. Albrecht, James H. Barnett, Mason Griff, 2 wyd., London.
- Poklewski, Józef [1994], *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń.
- Pollakówna, Joanna [1974a], „Ministerstwo Sztuki i Kultury”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Pollakówna, Joanna [1974b], „Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Pollakówna, Joanna [1982], *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa.
- Pomian, Krzysztof [1974], „Wartości i siła: dwuznaczności Brzozowskiego”, w: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, pod red. Andrzeja Walickiego i Romana Zimanda, Kraków.
- Poprzącka, Maria [1996], „Poza awangardami”, w: *Sztuka świata*, t. IX, pod red. Wociecha Włodarczyka, Warszawa.
- Porębski, Mieczysław [1975], „Oblicze lat trzydziestych”, w: tegoż, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa.
- Powisłe [1948], *Grupa Artystów Plastyków „Powisłe”*, kat. wyst., Warszawa.
- Prosto z Mostu [1938], *Tydzień Kulturalny*, „Prosto z Mostu”, R. IV, nr 1.
- Proszyński, Kazimierz [1938], *Henryk Grunwald*, „Plastyka”, R. IV, nr 2–3.
- Pruszkowski, Tadeusz [1930], *O Bractwie Św. Łukasza i Szkole Warszawskiej*, „Plastyka”, R. I, nr 1.
- Pruszkowski, Tadeusz [1932], *Wariacje na temat Bractwa Św. Łukasza*, „Kultura”, R. II, nr 6.
- Pruszkowski, Tadeusz [1934], *O wielką popularną sztukę*, „Wiadomości Literackie”, R. XI, nr 4.
- Pruszkowski, Tadeusz [1935a], *Rozważania plastyczne*, „Gazeta Polska”, R. VII, nr 277.
- Pruszkowski, Tadeusz [1935b], *Rozważania plastyczne*, „Gazeta Polska”, R. VII, nr 333.
- Pruszkowski, Tadeusz [1936a], *Alfons Karny*, „Plastyka”, R. II: 1936, nr 3.
- Pruszkowski, Tadeusz [1936b], *Niewyzyskane siły plastyki*, „Gazeta Polska”, R. VIII, nr 144.
- Pruszkowski, Tadeusz [1936c], bez tytułu w: *Salon Plastyków Bloku Zawodowych Artystów Plastyków*, kat. wyst., Warszawa.
- Pruszkowski, Tadeusz [1936d], „Salon Plastyków” w I. P. S., „Gazeta Polska”, R. VIII, nr 12.

- Pruszkowski, Tadeusz [1936e], *Z wystaw w IPS-ie. Salon plastyki Bloku Zawodowych Artystów Plastyków*, „Gazeta Polska”, R. VIII, nr 68.
- Pruszkowski, Tadeusz [1937], *Rozważania plastyczne*, „Gazeta Polska”, R. IX, nr 113.
- Pruszkowski, Tadeusz [1938], *Wystawa „Bractwa św. Łukasza”*, „Gazeta Polska”, R. X, nr 78.
- Pruszkowski, Tadeusz [1989], *Rozważania plastyczne. Wystawa polskiego malarstwa batalistycznego w IPS*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Tadeusz Pruszkowski. Wybór pism”, pod red. Ireny Balowej, R. VIII, nr 2.
- Puciata-Pawłowska, Jadwiga [1939], *Dzieje Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie*, Warszawa.
- PŻA [1974], *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Rafałowski, Aleksander [1970], *... i spoza palety*, Warszawa.
- Rogoyska, Maria [1954], *Z dziejów mecenatu artystycznego w Polsce w latach 1918–1930*, „Materiały do Studiów i Dyskusji”, R. V, nr 3–4.
- Ruszczycówna, Janina [1974] „Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie”, w: *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Rutowska, Maria, Serwański Edward [1987], *Losy polskich środowisk artystycznych w latach 1939–1945*, Poznań.
- Ryan, Bill [1992], *Making Capital from Culture. The Corporate Form of Capitalist Cultural Production*, Berlin–New York.
- Rybarski, Roman [1925], *Zadania polskie inteligencji*, „Przegląd Wszepolski”, R. IV, nr 1.
- Rybicki, Paweł [1979], *Struktura świata społecznego*, Warszawa.
- Salvadori, Roberto [2001], *Poszukiwanie nowoczesności*, Gdańsk.
- Sawicki, Stefan [1997], „Wstęp”, w: Cyprian Norwid, *Promethidion*, Kraków 1997.
- Semper, Gotfried [1989], „Nauka, przemysł i sztuka”, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce. 1700–1870*, pod red. Elżbiety Grabskiej i Marii Poręckiej, Warszawa 1989.
- Siciński, Andrzej red. [1998], *Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach*, Warszawa.
- Sigmund, Marjan [1936], *Sztuka Wnętrza*, „Plastyka”, R. II, nr 2.
- Siekierski, Stefan [1989], *Ministerstwo Sztuki i Kultury według E. Zegadłowicza*, „Miesięcznik Literacki”, R. XXIV, nr 8.
- Sieradzka, Anna [1996], *Art Déco w Europie i w Polsce*, Warszawa.
- Silver, Kenneth E. [1989], *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, London.

- Skoczylas, Władysław [1926], *Grafika i jej znaczenie*, „Grafika Polska”, R. IV, nr 2.
- Skoczylas, Władysław [1928], *Sztuka a państwo*, „Głos Prawdy”, R. VI, nr 244.
- Skoczylas, Władysław [1929], *Wł. Skoczylas o zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych, przemówienie wygłoszone w dniu 15 b. m. na uroczystości wręczenia godła uczniom Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Gazeta Polska”, R. I: 1929, nr 50.
- Skoczylas, Władysław [1930a], bez tytułu, w: *Forma. Spółdzielnia Rzeźbiarska w Warszawie*, kat. wyst., Warszawa 1930.
- Skoczylas, Władysław [1930b], „Wstęp”, w: *Katalog Wystawy Sztuki Ludowej*, Warszawa, s. 6–7
- Skoczylas, Władysław [1932a], *Polska sztuka ludowa*, „Gazeta Polska”, R. IV, nr 224.
- Skoczylas, Władysław [1932b], *Stowarzyszenie artystów polskich „Rytm”*, „Wiadomości Plastyczne”, R. I, nr 1.
- Skoczylas, Władysław [1933a], *Polski drzeworyt ludowy*, „Pion” R. II, nr 3.
- Skoczylas, Władysław [1933b], *Sztuka sowiecka w Warszawie*, „Sztuki Piękne”, R. IX: 1933, nr 5.
- Skoczylas, Władysław [1933c], *Zjazd plastyków*, „Pion”, R. I, nr 6.
- Skoczylas, Władysław [1933d], *Związki i stowarzyszenia artystyczne*, „Gazeta Polska”, R. V, nr 27.
- Skoczylas, Władysław [1966], „Grafika sztuka demokracji”, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, pod red. Juliusza Starzyńskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Skoczylas, Władysław [1984a], *O Ministerstwo Sztuki*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Władysław Skoczylas. Sztuka–szkoła–państwo”, pod red. Wojciecha Włodarczyka, R. III, nr 4.
- Skoczylas, Władysław [1984b], *Państwo i sztuka*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Władysław Skoczylas. Sztuka–szkoła–państwo”, pod red. Wojciecha Włodarczyka, R. III, nr 4.
- Skoczylas, Wojciech [1984c], *Styl narodowy w sztuce*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Władysław Skoczylas. Sztuka–szkoła–państwo”, pod red. Wojciecha Włodarczyka, R. III, nr 4.
- Skoczylas, Władysław [1984d], *Sztuki plastyczne w Polsce*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Władysław Skoczylas. Sztuka–szkoła–państwo”, pod red. Wojciecha Włodarczyka, R. III, nr 4.
- Skotnicki, Jan [1957], *Przy sztalugach i przy biurku*, Warszawa.
- Skwarczyński, Adam [1931], „Rola inteligencji w ruchu zawodowym świata pracy”, w: *tegoż, Myśli o nowej Polsce*, Warszawa.

- Sleńdziński, Leonard [1934], *W dążeniu ku wielkiej sztuce, wywiad S.Z. Kleczyńskiego z L. Śleńdzińskim*, „Pion” R. II, nr 1.
- Smith, Anthony D. [1993], *National Identity*, Reno–Las Vegas–London 1993.
- Sobieraj, Małgorzata [1991], „Deklaracje polityczne »Grupy Krakowskiej«”, w: *Sztuka lat trzydziestych*, Warszawa.
- Sopoćko, Konstanty [1989], *Jadwiga w tle*, Warszawa.
- Sosnowska, Joanna [1992] wybór i opracowanie, *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, IS PAN, Warszawa.
- Sosnowska, Joanna [1994], *Polski kontekst wystawy niemieckiej rzeźby współczesnej w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LVI, nr 1–2.
- Sosnowska, Joanna [1997], *Etyczny postulat*, „Kresy”, R. VII, nr 4.
- Sosnowska, Joanna [1998a], „Kapiści na tle dyskusji o sztuce narodowej”, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, pod red. Dariusza Konstantynowa, Roberta Pasiecznego, Piotra Paszkiewicza, Warszawa.
- Sosnowska, Joanna [1998b], *Sztuka w oczach polskiej prawicy do 1939 roku*, „Roczniki Humanistyczne”, R. XLVI, nr 4.
- Sosnowska, Joanna [2000], *Polacy na Biennale sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa.
- Sowa, Kazimierz Z. [1988], *Wstęp do socjologicznej teorii zrzeseń*, wyd. 2, Warszawa.
- Speer, Albert [1970], *Inside the Third Reich*, New York.
- Starzyński, Juliusz [1973], *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa.
- Stażewski, Henryk [1933], *Nowa sztuka a spuścizna epok minionych*, „Pion”, R. I, nr 5.
- Steinweis, Alan E. [1993], *Art, Ideology, & Economics in Nazi Germany. The Reichchamber of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill–London.
- Stokowski, Jerzy [1938], *Ars Christiana. Rozmowa z Włodzimierzem Bartoszewiczem*, „ABC”, R. XIII, nr 1.
- Stone, Marla [1998], *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton.
- Strenger, Tadeusz, „»Postępowa demokracja« a inteligencja”, w: *Inteligencja polska XIX i XX wieku. Studia*, pod red. Ryszarda Czepulis-Rastenis, t. IV, Warszawa 1985.
- Strzeмиński, Władysław [1935], *Hasło przeciw stabilizatorom sztuki*, „Tygodnik Artystów”, R. II, nr 4.
- Suchodolski, Bohdan [1935], *Siła zbrojna i siła kultury*, „Pion”, R. III, nr 46.
- Syrkus, Szymon [1926], *Preliminarz architektury*, „Praesens”, R. I, nr 1.

- Szacki, Jerzy [1990], „Intelektualiści pomiędzy polityką a kulturą”, w: *Spoleczeństwo, kultura, osobowość*, pod red. Zbigniewa Bokszańskiego, Bogusława Sulikowskiego i Andrzeja Tyszki, Warszawa–Łódź.
- Szacki, Jerzy [1991a], „Ideologia”, w: tegoż, *Dylematy historiografii idei oraz inne szkice i studia*, Warszawa.
- Szacki, Jerzy [1991b], „Gdzież są ci nasi inteligenci”, w: tegoż, *Dylematy historiografii idei oraz inne szkice i studia*, Warszawa.
- Szacki, Jerzy [1991c], „Tezy o inteligencji polskiej”, w: tegoż, *Dylematy historiografii idei oraz inne szkice i studia*, Warszawa 1991.
- Szczepański, Jan [1957], „Zmiany w strukturze i funkcjach inteligencji”, w: tegoż, *Inteligencja i społeczeństwo*, Warszawa.
- Szczepański, Jan [1970], *Elementarne pojęcia socjologii*, Warszawa.
- Szurlejówna, Stefania [1936], *Ars Christiana*, „Prosto z Mostu”, R. II, nr 1.
- Szczutowski, Stanisław [1935], *Malarstwo, literatura i styl*, „Pion”, R. III, nr 17.
- Szkoła [1930], *Katalog I Wystawy Stowarzyszenia Plastyków Szkoła Warszawska*, Warszawa.
- Szczerski, Andrzej [2002], *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków.
- Śliwa, Michał [1993], *Polska myśl polityczna w I połowie XIX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Topolski, Feliks [1945], „Tadeusz Pruszkowski”, w: *Straty kultury polskiej*, pod red. Adama Ortęgi i Tymona Terleckiego, t. II, Glasgow.
- TOSSPO [1937/8], *Raport TOSSPO za lata 1935–1937*, cyt. za: *Kronika. Sprawozdanie z działalności Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO)*, „Głos Plastyków”, R. V: 1937/8, nr 1–7.
- Treter, Mieczysław [1929], *Katalog Działu Sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa*, Poznań.
- Treter, Mieczysław [1933], *Wystawy zagraniczne a propaganda i zagadnienie sztuki narodowej*, „Sztuki Piękne”, R. IX.
- Turowski, Andrzej [1990], *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa.
- Uniechowski, Antoni [1961], *O sobie i innych*, Warszawa.
- Wallis, Aleksander [1953], *Zadania sztuki i artyści według „Chimery” Miriamy*, „Materiały do Studiów i Dyskusji”, R. IV, nr 1.
- Wallis, Aleksander [1964], *Artyści–plastycy. Zawód i środowisko*, Warszawa.
- Wapiński, Roman [1980], *Narodowa Demokracja 1893–1939. Ze studiów nad dziejami myśli nacjonalistycznej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Wapiński, Roman [1988], „Państwo w koncepcjach politycznych obozu narodowego”, w: *Państwo w polskiej myśli politycznej. Polska myśl polityczna XIX i XX wieku*, t. VII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź

- Wapiński, Roman [1989], *Świadomość polityczna w Drugiej Rzeczypospolitej*, Łódź.
- Wapiński, Roman [1991], *Pokolenia Drugiej Rzeczypospolitej*, Wrocław.
- Wapiński, Roman [1994], *Polska i małe ojczyzny Polaków. Z dziejów kształtowania się świadomości narodowej w XIX i XX wieku po wybuch II wojny światowej*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Warchałowski, Jerzy [1929], „Ład”, „Pamiętnik Warszawski”, R. I, nr 1.
- Wasilewski, Zygmunt [1921], *O życiu i katastrofach cywilizacji narodowej*, Warszawa.
- Whitford, Frank [1988], *Bauhaus*, London.
- Wieczorkiewicz, Antoni [1934], *Na bezdrożach i drogach malarstwa współczesnego*, „Pion” R. II, nr 52.
- Williams, Raymond [1958], *Culture and Society 1780–1950*, New York.
- Winkler, Konrad [1938], *Artysta i odbiorca*, „Pion”, R. VI, nr 35.
- Włodarczyk, Wojciech red. [1984], „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Władysław Skoczylas. Sztuka–szkoła–państwo”, R. III, nr 4.
- Włodarczyk, Wojciech [1986], *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–54*, Paryż.
- Włodarczyk, Wojciech [1991], „Przeciwnicy kolorystów”, w: *Sztuka lat trzydziestych*, Warszawa.
- Włodarczyk, Wojciech [2000], *Sztuka polska 1918–2000*, Warszawa.
- Włodarczyk, Wojciech [2005], *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Warszawa.
- Wojciechowski, Aleksander [1952], „Triumf sztuki nad maszyną”, „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką”, R. III, nr 1.
- Wojciechowski, Aleksander [1953], *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku*, Wrocław.
- Wojciechowski, Aleksander [1982], „Próby integracji polskiej kultury plastycznej”, w: *Polska odrodzona 1918–1939*, pod red. Jana Tomickiego, Warszawa.
- Woźnicki, Stanisław [1935a], *Doniosła dla sztuki polskiej decyzja*, „Plastyka”, R. I, nr 2.
- Woźnicki, Stanisław [1935b], *Na marginesie pracy zawodowej Stanisława O. Chrostowskiego*, „Plastyka”, R. I, nr 7.
- Woźnicki, Stanisław [1935c], *Zamówienie społeczne*, „Plastyka” R. I, nr 3–4.
- Woźnicki, Stanisław [1936], *Wystawa „Sztuka Wnętrza” w IPS-ie*, „Plastyka”, R. II, nr 2.
- Woźnicki, Stanisław [1938], *W pracowni Michała Byliny*, „Plastyka” R. IV, nr 6.



- Wyganowska, Wanda [1994], *Sztuka Legionów Polskich*, Warszawa.
- Zachęta [1936], *Przewodnik nr 109. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Styczeń 1937*, kat. wyst., Warszawa.
- Zagrodzki, Janusz [1975], *Z dziejów Łódzkiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków*, „Biuletyn Rady Polskich Artystów Plastyków”, R. XXVIII, nr 1.
- Zahorska, Marta [1978], „Spór o inteligencję w polskiej myśli społecznej do I wojny światowej”, w: *Inteligencja polska pod zaborami. Studia*, pod red. Ryszarda Czepulis-Rastenis, Warszawa.
- Zakrzewska, Krystyna [1992a], „Grupa Powiśle”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Zakrzewska, Krystyna [1992b], „Grupa Warszawa”, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Zakrzewski, Kazimierz [1929], *Zagadnienie inteligencji*, „Droga”, R. VIII, nr 4.
- Zamojski, Jan [1989], *Łukaszowcy*, Warszawa.
- Zjazd [1932], *Zjazd Polskich Artystów Plastyków w Krakowie. Według stenogramu reportera „Głosu Plastyków”*, „Głos Plastyków”, R. II, nr 9–10.
- Zjazd [1937/8], *Zjazd porozumiewawczo-organizacyjny Naczelnej Organizacji Plastyków Polskich w Warszawie*, „Głos Plastyków”, R. V, nr 8–12.
- Znaniński, Florian [1934], *Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości*, Lwów–Warszawa.
- Znaniński, Florian [1937], *Rola społeczna artysty*, „Wiedza i Życie”, R. XII, nr 8–9.
- Znaniński, Florian [1990], *Współczesne narody*, Warszawa.
- Żarnowski, Janusz [1997], „Inteligencja 1918–1945: Apogeum i klęska elity społecznej”, w: *Inteligencja polska XIX i XX wieku*, pod red. Aleksandry Garlickiej i Jerzego Jedlickiego, Warszawa.
- Żarnowski, Janusz [1999], *Polska 1918–1939. Praca – Technika – Społeczeństwo*, wyd. 2 uzupełnione, Warszawa.
- Żeromska, Monika [1993], *Wspomnienia*, Warszawa.
- Żeromski, Stefan [1923], *Snobizm i postęp*, Kraków–Warszawa.
- Żółkiewski Stefan [1973], *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Żurawicka, Janina [1978], *Inteligencja warszawska końca XIX wieku*, Warszawa.

## Indeks nazwisk

- Adler Jankiel 93  
Adwentowicz Lucjan 84  
Andrzejewski Szczepan 114  
Andrzejewski Zygmunt 205  
Arct Eugeniusz 70, 72, 100, 110, 120  
Arnold Matthew 151  
Baake Bolesław 111  
Bandrowski Juliusz, Kaden 39  
Bartkiewicz Zygmunt 114  
Bartłomiejczyk Edmund 66, 69, 70,  
72–74, 90, 102, 105–106,  
Bartodziejski Mieczysław, Dunin 85  
Bartoszek Franciszek 84  
Bartoszewicz Joachim 78  
Bartoszewicz Włodzimierz 13, 63, 78,  
80, 96, 109, 110, 112, 132, 166,  
234  
Bauriski Jerzy 81  
Beck Józef 117  
Beckowa Jadwiga 120  
Behrens Peter 144  
Berezowska Maja 75  
Bergson Henri 189  
Berlewi Henryk 54  
Berman Mieczysław 84  
Bertoni Karol 120  
Betley Jan 111  
Bielska Maria 107  
Bilewicz Hubert 16  
Bogusławski Wojciech 76  
Bohdanowicz Julian 72, 101  
Bonnard Pierre 55  
Borowski Wacław 57, 73, 75, 90, 106,  
173  
Boruciński Michał 53, 90, 120, 173  
Breyer Tadeusz 66, 69–70, 75, 102,  
108  
Bruce Edward 24  
Brzozowski Stanisław 147, 149–150,  
152, 157, 191, 203, 218, 223  
Burke Edmund 81  
Buszek Antoni 75  
Bylina Michał 70, 72, 80, 101, 110,  
118, 170, 210  
Cahill Holger 25  
Cézanne Paul 203  
Cękańska-Baurska Krystyna 81  
Chałasiński Józef 226  
Chojnacki Jerzy 81  
Chołodnyj Piotr (syn) 112  
Chopin Fryderyk 149, 217  
Choynowski Piotr 173  
Chrostowski Stanisław, Ostoja 69, 70,  
72, 77, 80, 89, 101, 155, 158, 170,  
180–181, 212  
Chwalibóg Maria 143  
Chwistek Leon 56, 92  
Ciechomski Stanisław 186, 209  
Cieślowski-syn Tadeusz 63, 72, 80,  
87–89, 100, 104, 106, 111, 120,  
132–133, 148, 153, 195, 202–203,  
206, 208  
Crane Walter 143  
Cybis Jan 55  
Cybis Bolesław 51, 72, 100, 109, 117,  
119  
Czajkowski Józef 64, 66, 72, 82, 85,  
89–90, 107, 135, 148, 158, 164,

INDEKS NAZWISK

- 167, 173, 193–194, 197–198, 200,  
203, 213, 220
- Czajkowski Stanisław 89
- Czapski Józef 55–56, 93, 96, 189,  
217–218, 220
- Czechowicz Wacław 113
- Czerwiński Edward 101
- Czyżewski Tytus 56, 68, 93, 96, 195
- Daszyński Ignacy 35
- Dauksza Stefan 112–113
- Dąbrowska Maria 192
- Dąbrowski Tadeusz 77
- Demska Anna 167
- Dębicki Zdzisław 41, 46
- Długoszowski Bolesław, Wieniawa  
120
- Dmowski Roman 43
- Dobrowolski Tadeusz 8
- Dobrowolski Władysław 114
- Dunin-Bartodziejski Mieczysław patrz  
Bartodziejski Mieczysław, Dunin,
- Dutkiewicz Jerzy 49
- Dybowski Stefan 70
- Ekielski Władysław 146
- Fałat Julian 57
- Fijałkowska Zofia 111
- Frąckiewicz Anna 16, 107
- Frycz Karol 89
- Frydrysiak Bernard 109, 111
- Gardowski Ludwik 106,
- Garliński Czesław 52, 57, 211
- Gawkowska Aneta 16
- Gede Kazimierz 79, 84
- Gembarzewski Bronisław 120
- Gerson Wojciech 143
- Goebbels Joseph 20
- Goetel Ferdynand 105
- Golus Jan 93
- Goryńska Wiktoria 106
- Gotard Jan 109
- Gottlieb Leopold 75
- Górecki Roman (?) 120
- Górska Pia 13, 164
- Grabska Elżbieta 8, 15
- Gralewski Jan 181
- Grochala Anna 16
- Grottger Artur 173
- Grombecki Henryk 90, 173
- Gronowski Tadeusz 75, 173
- Gropius Walter 144
- Grunwald Henryk 166
- Grzeszczyk Ewa 16
- Guze Justyna 16
- Hartwig Julia 16
- Hass Ludwik 72
- Herder Johann Gottfried 146
- Hergetowa Janina 111
- Hertz Aleksander 42, 46
- Heydel Adam 7
- Hirszberzanka Elżbieta 111
- Hiszpańska Maria 81
- Hitler Adolf 11, 186
- Hoppen Jerzy 86, 113
- Horno-Popławski Stanisław 77, 85,  
108
- Howard Ebenezer 143
- Hufnagelówna Gizela 111
- Huml Irena 16
- Husarski Wacław 75, 92, 153
- Jaeschke Marian 84
- Jamontt Bronisław 86, 113
- Jarema Józef 55
- Jarema Maria 216
- Jarnuszkiewicz Czesław 74
- Jarocki Władysław 89–90, 92, 104
- Jastrzębowski Wojciech 54, 57, 64, 66,  
70, 72–76, 79, 83, 85, 89–90, 93,  
100–102, 107, 117, 119–121, 148,  
167, 173–177, 181, 195, 197, 200,  
205
- Jedlicki Jerzy 220
- Jefowicki Jerzy 111

INDEKS NAZWISK

- Jędrzejewicz Janusz 39  
 Jędrzejewiczowa Maria 120  
 Jurgielewicz Mieczysław 72, 101, 117  
 Kaden-Bandrowski Juliusz patrz Bandrowski Juliusz, Kaden  
 Kalinowski Witold 153  
 Kamiński Zygmunt 66, 73–75, 102, 106, 205  
 Kanarek Eljasz 109  
 Kandinsky Wassily 145  
 Karny Alfons 70, 72, 77, 103, 108  
 Karpińska Halina 107  
 Katarzyńska-Pruszkowska Zofia 102, 127  
 Keilowa Julia 103, 108, 220  
 Kenar Antoni 108  
 Kersten Krystyna 16  
 Kędzierski Apoloniusz 90  
 Kintopf Lucjan 77, 88, 101, 107, 120  
 Kitliński Tomek 16  
 Kleczyński Jan 54, 74, 91–92, 94, 120, 195, 197, 207  
 Klee Paul 145  
 Klimaszewska-Arct Gizela patrz Hufnagelówna Gizela  
 Kłopocka Janina 111  
 Knothe Czesław 72, 107  
 Kobro Katarzyna 54, 215  
 Koc Adam 120  
 Kocowski Przemysław 107  
 Kokoszko Edward 70, 72, 77, 80, 85, 95, 100–101, 109, 132, 160, 162–163, 165, 167, 171, 203, 205–206, 209  
 Kołaczkowski Stefan 43  
 Kołoniecki Roman 33, 34  
 Konarska Janina 106  
 Kononowicz Zenon 84, 114  
 Kopernik Mikołaj 214  
 Korolkiewicz Józef 77  
 Kossak Wojciech 51, 53  
 Kossowska Irena 201  
 Kotarbiński Mieczysław 66  
 Kotarbiński Miłosz 66, 82, 84–85, 89, 173  
 Koterba Henryk 52  
 Kowarski Felicjan 69, 75–76, 84, 89, 114, 128, 173  
 Kozak Anna 16  
 Krajewski Juliusz 79, 84  
 Kramszyk Roman 75  
 Krasnodebska-Gardowska Bogna 101, 102, 106, 205  
 Kraszewski Józef Ignacy 143, 147  
 Krzyżanowski Konrad 77  
 Krywult Aleksander 52  
 Kubicki Jeremi 109  
 Kudła Antoni 110, 205  
 Kulesza Edward 86  
 Kuligowski Stefan 52  
 Kulisiewicz Tadeusz 70  
 Kuna Henryk 66, 72–73, 75, 85, 89, 173, 220  
 Kurczewska Joanna 15, 16  
 Kurzątkowski Jan 77, 78, 85  
 Kuryatto Czesław 103  
 Lam Władysław 217  
 Lange Antoni 143  
 Larisch Karol 84  
 Lauterbach Alfred 90, 153, 154  
 Lenart Bonawentura 64, 72, 74, 85  
 Lenin Włodzimierz Iljicz 8  
 Leszkowicz Paweł 16  
 Leykam Marek 103  
 Linke Bronisław 110  
 Lipiński Eryk 13, 79  
 Linke Bronisław 70  
 Lissitzki El 54  
 Litauer-Schneiderowa Maria 111  
 Lorentowicz-Karwowska Irena 13, 110  
 Luba Iwona 16, 91

INDEKS NAZWISK

- Łempicki Zygmunt 41  
 Łyżwański Antoni 51  
 Majewski Mieczysław 81  
 Malczewski Rafał 75  
 Malewicz Kazimierz 54, 56  
 Malicki Adam 77  
 Manteuffel Edward 72, 100, 110, 117  
 Marchlewski Julian 143, 152  
 Matejko Jan 55, 173  
 Mauclair Camille 143  
 Megik Piotr 112  
 Michalak Antoni 63, 72, 77, 88, 109  
 Michalski Stanisław 37  
 Michałowski Piotr 55  
 Mickiewicz Adam 74, 217  
 Miłosiowa Janina 114  
 Młodzianowski Kazimierz 74, 107  
 Moholy-Nagy Laszlo 145  
 Moleńdziński Kazimierz 83  
 Mondrian Piet 56  
 Moniuszko Stanisław 76  
 Morris William 142–144, 151  
 Mortkowicz-Olczakowa Hanna 13, 99  
 Musiałowicz Henryk 81  
 Mussolini Benito 7  
 Muthesius Hermann 142, 147  
 Nacht-Samborski Artur 55  
 Niemojewski Lech 90  
 Niesiołowska-Rothertowa Zofia 155  
 Niesiołowski Tymon 75, 76, 86, 113,  
 Nitschowa Ludwika 108  
 Noakowski Stanisław 66, 75, 84  
 Norblin-Chrzanowska Zofia 85  
 Norwerth Edgar 90, 184, 185  
 Norwid Cyprian Kamil 65, 136,  
 148–150, 157, 223  
 Norwid-Neugebauerowa Wanda 120  
 Obrębska-Stieberowa Maria 196  
 Obrist Hermann 143  
 Okołowicz Helena 111  
 Olbrich Joseph 144  
 Olszewski Andrzej K. 8, 15,  
 Orthwein Kazimierz 100, 182  
 Orzeszkowa Eliza 147  
 Ossowska Maria 7  
 Ossowski Stanisław 61  
 Ostoja-Chrostowski Stanisław patrz  
 Chrostowski Stanisław, Ostoja  
 Ostrowska-Grabska Halina 13, 77  
 Oświecimska Janina 86  
 Pachniewska Hanna 111  
 Pankiewicz Józef 50–51, 55, 94, 97, 98  
 Parecki Franciszek 84  
 Pekszo Jan 86  
 Pereyko Zofia 111  
 Pękalski Leonard 81  
 Pieracki Kazimierz 120  
 Pilsudski Józef 6, 37, 116, 118, 120,  
 179, 233  
 Piotrowski Piotr 15,  
 Pisarkiewicz Bolesław 77  
 Piwowarski Edward 81  
 Plutyńska Eleonora 63, 107  
 Plutyński Antoni 107  
 Płużański Stefan 70, 109, 117  
 Pniewski Bogdan 89, 90  
 Podoska-Koch Marta 111  
 Podoski Janusz 70  
 Podoski Wiktor 63, 78–80, 85, 88,  
 101, 106, 184–185  
 Pokrzywnicka Irena 75  
 Pollakówna Joanna 9  
 Poreyko Zofia patrz Pereyko Zofia  
 Porębski Mieczysław 15  
 Potocki Antoni 143  
 Pręczkowski Kazimierz 112  
 Pronaszko Zbigniew 56  
 Proust Marcel 218  
 Prus Bolesław 143  
 Pruszkowski Tadeusz (Prusz) 8, 12,  
 51, 54, 66–67, 72–75, 88–90,  
 92–93, 100, 102, 104, 108–111,

INDEKS NAZWISK

- 116, 120, 122–123, 125, 132–133, 139, 153, 159–164, 167–168, 174, 176–178, 189, 197, 201–202, 204–205, 207–209, 218
- Pruszyńska Zofia 86
- Przesmycki Zenon (Miriam) 35, 65, 148, 151–153, 191
- Przybyszewska-Piwowska Monika 81
- Przybyszewski Stanisław 151
- Raczkiewiczowa Jadwiga 120
- Radwan Waclaw 205
- Rafalowski Aleksander 96
- Rak Aleksander 72, 110
- Rapacki Józef 53
- Rée Paul 143
- Riegl Alois 147
- Roguski Waclaw 75
- Rola-Żymierski Michał patrz Żymierski Michał, Rola
- Roliński Feliks 205
- Roosevelt Franklin Delano 23, 26
- Roszkowska Teresa 70, 72, 110
- Rouba Michał 86, 103, 113
- Rousseau Jan Jakub 146
- Rowan Edward 24
- Rudzka-Cybisowa Hanna 55, 220
- Ruskin John 142–143
- Ruszczyc Ferdynand 85
- Rutkowski Szczęsny 73, 90, 93
- Rybarski Roman 41–42, 44, 175
- Rybicki Paweł 127
- Rydz-Śmigły Edward 74, 120, 121
- Rzecki Stanisław 72–73, 75, 106
- Schneider Roman 101
- Schulz Mieczysław 72, 85, 103, 109
- Seidenbeutel Efraim 110
- Seidenbeutel Menasze 110
- Semper Gottfried 146, 223
- Siciński Andrzej 35
- Siedlecki Franciszek 92, 212
- Sienkiewicz Jerzy 120
- Sieradzka Anna 8,
- Sigmund Marian 85, 101, 107, 213
- Sikora Stanisław 81
- Silberberg Fiszel patrz Zylberberg Fiszel
- Simon-Pietkiewiczowa Jadwiga 110
- Sizeranne Robert de la 143
- Skoczylas Władysław 7, 12, 54, 56–57, 66, 72–77, 79, 84, 88–93, 96–98, 105–106, 108, 112–113, 119, 132, 137, 139, 155, 160, 172, 174–176, 180, 182–185, 193, 197–199, 200, 207, 211–212, 220, 223
- Skotnicki Jan 39, 57, 74
- Skwarczyński Adam 33, 42
- Sleńdziński Ludomir 72, 74–75, 86–87, 90, 113–114, 116–117, 126, 169, 184
- Ślonimski Antoni 120
- Słowacki Juliusz 74
- Smolik Przemysław 223
- Soltan Aleksander 111
- Soltanowa Helena 111
- Sopoćko Konstanty Maria 13, 195
- Sosnkowski Kazimierz 120
- Sosnowska Joanna 7, 16, 28, 32, 91, 171
- Sowa Kazimierz Z. 125
- Szrednicki Konrad 77
- Stalin Józef Wissarionowicz 19
- Starzyński Juliusz 90
- Starzyński Stefan 116
- Stażewski Henryk 54, 56, 92, 216
- Stokowski Jerzy 225–226
- Stryjeńska Zofia 6, 66, 75–76
- Stryjeński Karol 64, 66, 72, 90, 107–108, 173
- Strynkiewicz Franciszek 77, 108, 165–166
- Strzeмиński Władysław 54, 56, 87, 92, 216
- Stwosch Wit 200

INDEKS NAZWISK

- Suchodolski Bohdan 181  
 Syrkus Szymon 214  
 Szacki Jerzy 6, 231  
 Szczepański Jan 61  
 Szczepański Stanisław 69  
 Szczepkowski Jan 66, 75–76, 84, 89–90, 117, 148, 173, 215  
 Szczuka Mieczysław 54  
 Szczutowski Jerzy 156  
 Szturman Aleksander 86  
 Szukalski Stanisław 215  
 Szukiewicz Wojciech 143  
 Szymanowski Waclaw 89  
 Szymański Mieczysław 70, 110  
 Szyszko-Bohusz Marian 95  
 Świerczyński Rudolf 173  
 Taine Hippolyte 146–147, 152, 200, 223  
 Tatariewicz Władysław 114  
 Tchorek Karol 108  
 Telakowska Wanda 88  
 Tereszczenkowa Jadwiga 102  
 Themersonowa Franciszka patrz Weinles-Themerson Franciszka  
 Tichy Karol 64, 66, 72, 77, 85, 107, 173, 205  
 Tomorowicz Kazimierz 81  
 Topolski Feliks 110, 163  
 Treter Bohdan 89  
 Treter Mieczysław 49, 89–90, 92–93, 95–96, 170, 173, 197  
 Trojanowski Edward 64, 66, 72, 84  
 Trzcńska-Kamińska Zofia 74, 127  
 Tuwim Julian 120  
 Tycjan 218  
 Umińska Jadwiga 101  
 Uniechowski Antoni 13  
 Velde Henry van de 142–144  
 Wajwód Antoni 78  
 Walicki Michał 205  
 Waliśzewski Zygmunt 55  
 Wallis Aleksander 49, 50, 58, 82, 138, 165, 218, 224  
 Wapiński Roman 72  
 Warchałowski Jerzy 64, 66, 89–90, 93, 107, 143, 173, 197  
 Wasilewski Zygmunt 7, 45  
 Watson Forbes 24  
 Wąsowicz Waclaw 57, 75, 89, 106, 113  
 Wdowiszewski Czesław 109  
 Weinles-Themerson Franciszka 110  
 Wieczorkiewicz Antoni 155  
 Wieniawa-Długoszowski Bolesław, patrz Długoszowski Bolesław, Wieniawa  
 Wilczyńska Irena 111  
 Wincze Władysław 111  
 Winkler Konrad 155  
 Winiarski Leon 143  
 Witkiewicz Stanisław 148, 218, 223  
 Witkiewicz-Koszczyk Jan 173  
 Witkowski Romuald Kamil 75  
 Wittig Edward 75, 89  
 Włodarczyk Wojciech 5, 7, 7, 89  
 Wnuk Marian 88, 108, 165  
 Wölfflin Heinrich 147  
 Woydyno Władysław 90  
 Woźnicki Stanisław 90, 92, 103, 113–114, 116, 170, 179, 182  
 Wójtowicz Bazyli 108  
 Wróblewska Krystyna 86  
 Wyczółkowski Leon 111–112  
 Wydra Jan 109  
 Wyspiański Stanisław 65, 73, 148, 197, 218, 223  
 Zak Eugeniusz 75–76  
 Zakrzewski Kazimierz 7, 43  
 Zamorski Kordian 74, 121  
 Zamojski Jan 13, 68–69, 72, 80, 89, 95–96, 101, 109, 117, 119, 132, 159, 162, 168–170, 178, 203, 209, 234  
 Zaruba Jerzy 75

INDEKS NAZWISK

|  |                           |
|--|---------------------------|
| Zaruski Mariusz 74                     | Zolberg Vera 16           |
| Zawadowski Waclaw 50                   | Zylberberg Fiszel 111     |
| Zaydler-Zborowski Krzysztof 81         | Żerel Małgorzata 16       |
| Zielenkiewicz Kazimierz 111            | Żeromska Monika 13, 77    |
| Ziamba Anna 16                         | Żeromski Stefan 39, 45    |
| Znaniecki Florian 7, 44, 154, 172, 207 | Żymierski Michał, Rola 70 |



# Spis treści

## WSTĘP 5

Artyści „państwowotwórczy” i ich znaczenie • Cele i zadania książki  
• Źródła i ich krytyka • Granice tematyczne i chronologiczne •  
Podziękowania

## KONTEKSTY KULTUROWE I SPOŁECZNO-POLITYCZNE 17

### Państwo i sztuka: ramy ogólne 17

Państwo totalitarne i sztuka: ZSRR, Niemcy, Włochy • Państwo demokratyczne i sztuka: przypadek USA

### Państwo i sztuka: ramy polskie 29

Państwo, społeczeństwo i kultura po odzyskaniu niepodległości • Suwerenne państwo i jego instytucje kultury • Inteligencja w suwerennym państwie: nowe zadania i role • Miejsce artystów wśród inteligentów

### Artyści plastycy w II Rzeczypospolitej 48

Artyści plastycy: próba charakterystyki społecznej • Artyści plastycy: najważniejsze podziały • Sprawy bytowe artystów plastyków

## ARTYŚCI „PAŃSTWOWOTWÓRCZY”: LUDZIE I INSTYTUCJE 61

### Artyści „państwowotwórczy”: charakterystyka społeczna 64

Rozwój grupy społecznej artystów „państwowotwórczych”: próba periodyzacji • Dwa pokolenia: profesorowie i studenci • Centrum i peryferie • Sojusznicy i antagoniści • Publiczność

### W kręgu instytucji 99

Blok Zawodowych Artystów Plastyków • Grupy i stowarzyszenia artystyczne: „Ryt”, „Ład”, „Bractwo św. Łukasza”, „Szkoła Warszawska”, Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków i inne • Artyści „państwowotwórczy” a instytucje państwowe • Zabiegi o system finansowania sztuki • Podsumowanie

## STRUKTURA IDEOLOGII ARTYSTÓW „PAŃSTWOTWÓRCZYCH”: WZORCE I WARTOŚCI IDEOLOGICZNE 131

### Inspiracje i analogie 139

Ruch odnowy rzemiosł • Styl narodowy • Sztuka i społeczeństwo

### Wzorzec społeczny artysty: próba rekonstrukcji 158

Przeciw programom, stronnictwom, koteriom • Artysta-geniusz czy artysta-fachowiec? • Z korzyścią własną i państwa • Wobec nowych wzorów mecenatu państwowego: ZSRR, Niemcy, Włochy  
• Kim powinien być artysta „państwowotwórczy”?

### Wzorzec dzieła sztuki: podstawowe wymiary i punkty widzenia 193

Równouprawienie i jedność wszystkich dziedzin sztuki •  
Narodowy charakter sztuki • „Wielka popularna sztuka” •  
Edukacyjny potencjał grafiki • Zarzuty przeciwników artystycznych  
• Wzorzec dzieła sztuki według artystów „państwowotwórczych”

## ZAKOŃCZENIE 225

Artyści i ideologia: podsumowanie • Artyści „państwowotwórczy”  
w służbie państwa, społeczeństwa czy narodu? • Artyści  
„państwowotwórczy” jako artyści zaangażowani

### Zastosowane skróty 237

### Materiały archiwalne 238

Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk (IS PAN)  
Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (ASP)  
Archiwum Akt Nowych (AAN)

### Bibliografia 241

### Indeks nazwisk 258





Agnieszka Chmielewska – adiunkt w Centrum Europejskim Uniwersytetu Warszawskiego. Ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim oraz Szkołę Nauk Społecznych przy IFiS PAN, studiowała także w Central European University w Pradze i w New School for Social Research w Nowym Jorku. Zajmuje się historią i socjologią kultury polskiej XX wieku.

„Tematem pracy jest oficjalny nurt plastyki tworzony przez artystów o świadomie przyjętych propaństwowych postawach, które autorka określa terminem »państwowotwórcze«. Przy czym obszarem jej zainteresowań są przede wszystkim ich postawy, poglądy polityczne oraz działalność społeczno-pedagogiczna, nie zaś poszukiwania i dokonania artystyczne, czyli same dzieła, których nie poddaje interpretacji czy ocenie merytorycznej w zakresie formy i treści. Wiadomo, że artyści tego kręgu odgrywali znaczącą rolę w ówczesnym życiu artystycznym zabiegając o prestiż sztuki, jej miejsce w kraju, jak również o reprezentację za granicą, a także występowali o mecenat państwowy na nią.

W badaniach powojennych nurt ten został, w przedstawionej pracy, po raz pierwszy potraktowany jako immanentna część ogólnej sytuacji artystycznej istniejącej w latach 1918-1939 i ukazany w ścisłym związku z przemianami ustrojowo-politycznymi oraz społeczno-ekonomicznymi tamtych lat.” – z recenzji prof. dr hab. Ireny Huml