

PIOTR JUSZKIEWICZ
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza

CZY SZTUKA NARODOWA MOŻE BYĆ NOWOCZESNA? UWAGI DO GENEZY POLSKIEGO MODERNIZMU

W wielu rozwijanych od lat 90. XX w. badaniach nad polską artystyczną nowoczesnością dwudziestolecia międzywojennego wyraźnie widoczny jest dominujący rys narracyjny, który spłót polskiego modernizmu z kwestiami narodowymi naznacza negatywnymi kategoriami ocennymi. Efekty nawiązywania do sztuki ludowej, próby wypracowania narodowego stylu czy narodowej formuły modernizmu w wielu opracowaniach dyskutowane są jako gorszy, prowincjonalny bądź też zniekształcony modernizm. Równie negatywnie charakteryzowane są w sposób mniej lub bardziej bezpośredni przyczyny odbiegania w Polsce od głównych, jak się przyjmuje, nurtów zachodniego modernizmu oraz intencje artystów, w których twórczości owe zapóźnienia lub zniekształcenia dają się dostrzec. Brak refleksyjności nad obciążającą tradycją romantyczną oraz oportunistyczny wykazywany w adaptowaniu własnej twórczości do państwowych zamówień o charakterze politycznym należą tu do najczęściej formułowanych zarzutów.

Zanim jednak bliżej przyjrzymy się argumentom, które to, co narodowe w praktyce artystycznej i towarzyszącym jej dyskursie, czynią odpowiedzialnym za zbaczanie polskiego modernizmu z europejskiego kursu, postawmy tezę wręcz przeciwną: nie jest historycznie uzasadnione twierdzenie, że polska sztuka nowoczesna z pierwszych dziesięcioleci XX w. oraz jej dyskursywne koncepcje nie były dość europejskie, ponieważ obciążały je i zniekształcały wplatanie w nią kwestie narodowe. Na odwrót, właśnie w tym zakresie, w jakim problem sztuki narodowej nieodłącznie spleciony został z dążeniami modernizacyjnymi, polska artystyczna nowoczesność wpisuje się w zupełności w tradycję europejskiego modernizmu.

Zacznijmy jednak od charakterystyki dwóch zasadniczych fundamentów owego dominującego rysu narracyjnego. Pierwszy z nich wiąże się z przekonaniem, że „wzorcowy” modernizm jest uniwersalistyczny i kosmopolityczny, w związku z tym jakiegokolwiek próby zanieczyszczenia go problematyką inną niż wynikającą z liberalnego wzorca ideowego prowadzą do obniżenia jego rangi artystycznej oraz do sprzeniewierzenia się w planie politycznym takim wartościom, jak indywidualna wolność (w tym artystyczna) i społeczna emancypacja.

Może najbardziej dobitnie wyraził to Piotr Piotrowski w 1993 r. w wydanym po angielsku tekście na temat polskiej sztuki lat 20. XX w.¹ Otóż jego zdaniem modernizm prezentowany przez rytmowców czy polskich uczestników wystawy paryskiej w 1925 r. był „podrobiony”, a nawet „sfalszowany”, jeśli wydobyć mocniejsze znaczenie z użytego w artykule sformułowania: „faked modernism”. Za tym ostatnim przemawia fakt, że zdaniem Piotrowskiego artyści, którzy wysłali swoje prace na wystawę paryską, a także członkowie Rytmu generalnie, w odróżnieniu od spontanicznego charakteru nowoczesnej sztuki

¹ P. Piotrowski, *Art and Independence: Polish Art in the 1920s*, „Artium Quaestiones”, VI, 1993, s. 31–37. Rok wcześniej David Crowley w swojej książce: *National style and Nation-State. Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style*, Manchester 1992, zawyrokował równie autorytatywnie: „[...] Polish display [Paryż 1925 – przyp. P.J.] cannot be regarded as completely ‘modern’[...]”, s. 72.

narodowej w wydaniu formistów, z rozmysłem, w sposób taktyczny zaadaptowali nowoczesną poetykę na potrzeby wizualnej polityki państwa, licząc na możliwość realizacji państwowych zamówień. Czy jednak unarodowiony czy upaństwowiony modernizm jest w stanie utrzymać swój nowoczesny charakter? – pytał Piotrowski². I odpowiadał, że jest to niemożliwe, ponieważ w latach 20. „ontologie modernizmu i nacjonalizmu były sprzeczne” (*discordant*), a modernizm pozbawiony poprzez oddanie go w służbę narodu czy państwa swojego kosmopolitycznego podłoża staje się sztuczny (*artificial*)³. Choć konsekwentnie trzeba by wiele przykładów z zakresu sztuki niemieckiej, włoskiej czy francuskiej uznać za egzemplifikację przekroczenia owej „ontologicznej” różnicy lub wynik jej niedostrzegania (jak na przykład udział członków polskiego środowiska konstruktywistycznego w wystawie paryskiej z 1925 r.), to dokonane przez Piotrowskiego rozróżnienie na fałszywy i prawdziwy modernizm podtrzymane zostało w wielu późniejszych publikacjach.

Podjęła je na przykład Agnieszka Chmielewska, próbując zrekonstruować podstawowe założenia ideowe wspomnianej paryskiej ekspozycji, ze szczególnym zwróceniem uwagi na poglądy Jerzego Warchałowskiego⁴. Nowoczesność zaprezentowana przez polskich artystów w Paryżu w 1925 r. nie była jej zdaniem ani awangardowa, ani przemysłowa, ale: „klasycyzująca, wyrafinowana, rzemieślnicza, nawiązująca do europejskiej tradycji”⁵. I choć co prawda taka nowoczesność nie była wyłącznie polskim zjawiskiem, bo odwołania do sztuki ludowej i tradycji rzemiosła znalazły swój wyraz w paryskich prezentacjach artystów czechosłowackich, łotewskich, a szczególnie mocno zaakcentowane zostały w pawilonie Królestwa Serbów Chorwatów i Słoweńców⁶, to zdaniem autorki była to domena „niestabilnych, dziwacznych, a nawet czasem operetkowych państweczek”, które pojawiły się na arenie politycznej po I wojnie światowej, z której wówczas zniknęli, jak pisze Chmielewska, „poważni partnerzy gry politycznej”⁷. Intencją zaś wypracowania identyfikowalnego idiomu wizualnego i związania go z pojęciem narodu sprowadziła do dość nieskomplikowanej motywacji politycznej: „[...] ponieważ były to państwa narodowe, należało przede wszystkim pokazać charakter tworzącego je narodu, udowodnić jego odrębność i w ten sposób *ex post* uzasadnić przyznanie niepodległości”⁸.

Podobnie negatywnie fakt zaprawienia polskiego modernizmu komponentami nacjonalistycznymi i ludowymi oceniła Iwona Luba⁹. W jej przekonaniu specyfika polskiego modernizmu brała się z niemożności i niechęci polskich artystów do wyzwolenia się z tradycji romantycznej. Niejasnemu w swej naturze zniewoleniu polskich artystów przez romantyzm, napiętnowaniu przez ludowość i oglądaniu się w przeszłość towarzyszyło instrumentalne traktowanie folkloru, by zyskać akceptację głównego organizatora wystawy, gustującego w sztuce ludowej – Jerzego Warchałowskiego oraz zyskać poklask paryskiej publiczności, dla której różnego rodzaju egzotyka stanowiła miłą i pożądaną rozrywkę¹⁰. W rezultacie artystyczny plon wystawy paryskiej to element strategii budowania narodowej i państwowej tożsamości, który mieści się w perspektywie „modernistycznego nacjonalizmu”, jak twierdzi autorka, powołując się na opinię Piotrowskiego¹¹. Artystyczny wynik tego specyficznego splecenia, czy zderzenia folkloryzmu i ludowości z „nurtem klasycznym o proveniencji zachodniej” nie okazał się na dodatek, konstatuje Luba, politycznym sukcesem, bo podobną strategię przyjęły inne nowe państwa Europy, a nawet, co zadziwia autorkę, w budzącym jej uznanie sowieckim „supernowoczesnym” pawilonie Melnikowa zaprezentowano eksponaty etnograficzne¹².

² Piotrowski, *op. cit.*, s. 37.

³ *Ibidem*.

⁴ A. Chmielewska, *Czym jesteśmy, czym być możemy i chcemy w rodzinie narodów?*, [w:] *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 16–17 listopada 2005*, red. J.M. Sosnowska, Warszawa 2007, s. 65–74.

⁵ *Ibidem*, s. 67.

⁶ A. Szczerski, *Nowa Europa – nowe państwa na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku*, [w:] *Wystawa paryska 1925...*, s. 52–64.

⁷ Chmielewska, *op. cit.*, s. 68.

⁸ *Ibidem*.

⁹ I. Luba, *Wystawa jako wizerunek państwa. Pawilon radziecki na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku – z polskiej perspektywy*, [w:] *Wystawa paryska 1925...*, s. 129–138; eadem, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.

¹⁰ Luba, *Duch romantyzmu...*, s. 253–268.

¹¹ *Ibidem*, s. 260.

¹² *Ibidem*, s. 260.

Ten ostatni aspekt jest przykładem jeszcze jednej kwestii, która dopełnia pojawiającą się w wymienionych opracowaniach wizję modernizmu jako prądu zakorzenionego w uniwersalistycznie pojmowanych wartościach artystycznych i pozaartystycznych. Chodzi mianowicie o jego wewnętrzne sprzeczności – nie w sensie zanieczyszczeń lokalnymi odniesieniami czy niekonsekwencji wynikających z nie dość radykalnych decyzji formalnych artystów, ale niewytłumaczalnych napięć w samym jego jądrze. W tym konkretnym przypadku funkcjonalny, radykalny formalnie przejaw modernistycznej twórczości zostaje związany z czymś z przeciwnego bieguna – folklorem, a więc z czymś, co lokalne, historyczne, etniczne. Za podobnie paradoksalne zjawisko Katarzyna Adamska uznała punkt dojścia modernistycznych dyskusji o stylu w początku XX w., w świetle których umieściła ona namysł Jerzego Warchałowskiego nad kwestią sztuki narodowej¹³. Niewątpliwie słusznie sięgając do dyskusji w kręgu Werkbundu i jej zadłużenia w rozważaniach Gottfrieda Sempera, Adamska dochodzi do wniosku, że nowoczesne pragnienie prawdziwego stylu oznaczało tęsknotę do, jak to ujmuje: „przedkonwencjonaln[ego] język[a] gestów, utracon[ego] język[a] komunikacji wspólnoty” i że „[a]rchitekci związani z Werkbundem utożsamiali styl z przedkapitalistycznymi formami społecznymi”¹⁴. Ma też rację autorka, przypisując temu środowisku przekonanie, że ówczesną kulturę zdeorganizowały alienacja i konsumpcjonizm. Jednakże końcowy wniosek formułuje ona w kategoriach paradoksu, nierozwiązywalnej wewnętrznej sprzeczności modernizmu, który poszukując tego, co autentyczne w kulturze, sięgał do tego, co akulturowe¹⁵.

W podobnie ocennym tonie sformułowanych zostało kilka artykułów w wydanej pod redakcją Jacka Purchli i Wolfa Tegethoffa książce: *Naród, styl, modernizm*¹⁶. Dla Tegethoffa styl narodowy to po prostu kwestia mitu, sprawdzająca się jednak doskonale jako konstrukcja hipotetyczna w kontekście nacjonalizmu XIX i początków XX w. Prezentacje zaś w zamierzeniu najlepszych tradycji kulturalnych poszczególnych narodów na międzynarodowych wystawach zaowocowały jedynie; „dość osobliwymi demonstracjami słabości twórczej i artystycznej bezpłodności [...]”¹⁷. W tym samym tomie Timothy O. Benson¹⁸ i Hubert van den Berg¹⁹ rozmaitym formułom związki sztuki z kategoriami narodowymi czy politycznymi przeciwstawiają międzynarodowy modernizm (awangardę) nomadyczny (Benson) czy koczowniczy (Berg), antycypujący w gruncie rzeczy współczesny globalizm i sieciowy charakter artystycznego świata.

Zamknijmy ten przegląd zredagowaną przez Ulricha Schmidta książką: *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, w której w otwierającym ją wstępie Schmid na podstawie publicystycznych przykładów formułuje tezę o dominującym współcześnie wśród Polaków romantycznym i wyidealizowanym obrazie własnej historii, abstrahując zupełnie od kształtującego ją kontekstu bieżącej polityki zarówno międzynarodowej, jak i wewnętrznej²⁰.

Ten skromny wybór przykładów pokazuje, że w badaniach nad kwestiami związków nacjonalizmu i nowoczesności w polskiej sztuce dwudziestolecia międzywojennego w negatywnym osądzie wpływu problematyki narodowej na intensywność modernizowania sztuki zakłada się rozłączność, czy też przeciwstawność obu tych dziedzin. Wynika to zapewne z dwóch głównych przyczyn. Pierwsza z nich ma naturę ideologiczną i światopoglądową, bo skłania do widzenia zjawiska nacjonalizmu jako przede wszystkim efektu dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej inżynierii społecznej, a więc jako zjawiska historycznego, związanego z politycznymi potrzebami nowoczesnego państwa, jako jeden z najbardziej skutecznych środków mobilizacji społeczeństwa wokół politycznych celów (np. E. Hobsbawm, E. Gellner). W perspektywie zaś postmodernistycznego postulatu destabilizacji utrwalonych w praktyce społecznej struktur kategoria narodu została już tylko sprowadzona do funkcji bycia kolejnym instrumentem projektowania indywidualnych tożsamości i politycznego zarządzania nimi. Ta ideologiczna interwencja w proces badawczy utrudnia dostrzeżenie komplikacji związków pojęć narodu i nacjonalizmu z kontekstem społecznym

¹³ K. Adamska, *Jerzy Warchałowski i debata o stylu*, „Rocznik Historii Sztuki”, XLI, 2016, s. 187–196.

¹⁴ *Ibidem*, s. 192.

¹⁵ *Ibidem*, s. 193.

¹⁶ *Naród, styl, modernizm*. Materiały z międzynarodowej konferencji, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Monachium, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 6–12 września 2003, red. J. Purchla, W. Tegethoff, Kraków–Monachium 2006.

¹⁷ W. Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, [w:] *Naród, styl...*, s. 17.

¹⁸ T.O. Benson, *Modernizm nomadyczny. W poszukiwaniu sztuki międzynarodowej*, [w:] *Naród, styl...*, s. 129–144.

¹⁹ H. van den Berg, „Pojawiła się ogólnościowa sieć czasopism...” *Kilka uwag na temat internacjonalizmu i ponadnarodowości konstruktywizmu europejskiego w okresie międzywojennym*, [w:] *Naród, styl...*, s. 147–157.

²⁰ *Przedmowa*, [w:] *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. U. Schmid, Warszawa 2014, s. 8–9.

i politycznym, z dyskursem akademickim (historia, psychologia, nauki społeczne) i artystycznym²¹. Co więcej jednak, krytycznie sformatowane pod ideologicznym wpływem pojęcia narodu i nacjonalizmu muszą zafunkcjonować negatywnie w zestawieniu z takim ujęciem modernizmu, które bazuje na liberalnym schemacie myślenia o nim w kategoriach prymatu twórczej wolności oraz uniwersalnych wartości etycznych i estetycznych. Ale właśnie to pozbawienie modernizmu jego historyczności i związków ze społecznym aspektem procesów modernizacyjnych staje się drugą, ważniejszą może nawet przyczyną nieadekwatnego historycznie opisu niektórych nurtów polskiej sztuki w dwudziestoleciu międzywojennym jako nie dość nowoczesnych, bo obciążonych faktem podjęcia problematyki narodowej. W rezultacie zatarciu ulega także opis genezy polskiego modernizmu artystycznego, który to opis, jak wspomniałem wyżej, całkiem odmiennie niż liberalny mit modernizmu, nie tyle pyta o zachowanie jego rzekomej zachodniej autentyczności (tym samym ciągle ustawiając polskich twórców w roli adaptatorów) w polskiej praktyce artystycznej, ile przeciwnie właśnie poprzez wskazanie na integralny jego związek z kategorią narodu oraz kultury ludowej sytuuje go w pobliżu podobnych procesów przebiegających wówczas w europejskiej sztuce.

Zanim bardziej szczegółowo podjęty zostanie zarys takiego opisu i określone zostaną kierunki potrzebnych badań, by kontury narracyjne wypełnić historycznym materiałem, nakreślmy skrótowo taką perspektywę definiowania i dookreślania artystycznego modernizmu, która zachowuje związek zjawisk artystycznych z historycznymi procesami modernizacji w obszarze społecznym i która dzięki temu pozwala przekroczyć przywołane tu rzekome jego wewnętrzne sprzeczności.

Warto przywołać w tym kontekście badania brytyjskiego historyka Rogera Griffina, który na kwestię zdefiniowania szeroko rozumianego modernizmu (w tym także modernizmu artystycznego) proponuje spojrzeć z dwóch splatających się perspektyw: antropologicznej i historycznej²². Ta pierwsza pozwala Griffinowi łączyć proces modernizacji z przemianami społecznych struktur aksjonormatywnych podanych w Europie bardzo istotnemu oddziaływaniu przyspieszonego tempa procesów unowocześniania indywidualnego i społecznego życia spowodowanego gwałtowną industrializacją, postępem technicznym, rozwojem infrastruktury komunikacyjnej. Korzystając z obserwacji socjologów, badaczy religii, antropologów (m.in. E. Durkheim, P. Bürger, V. Turner), Griffin zwraca uwagę na mniej dotychczas akcentowany aspekt procesu nowoczesności, kluczowy jednak do zrozumienia modernistycznej formacji. Otóż okres najintensywniejszej modernizacji opisuje brytyjski autor, wskazując te jej społeczne skutki, wyłaniające się z historycznych świadectw, które wyraźnie pokazują, że okres od lat 60. XIX w., a szczególnie w czasie bliskim pierwszej wojnie światowej, może być adekwatnie opisany z użyciem takich terminów, jak: „anomia”, „święty baldachim”, „liminalność”. Trafnie oddają one bowiem mentalne i społeczne procesy, które okres najbardziej intensywnej nowoczesności uczyniły czasem chaosu aksjologicznego, czasem granicznym charakteryzującym się daleko idącą niepewnością, właściwą dla okresów przejściowych, czasem wreszcie, kiedy usiłuje się na nowo zrekonstruować wspomniany „święty baldachim” – porozrywany nowoczesnym sekularyzmem system przekonań zabezpieczający mentalnie społeczeństwo przed grozą nicości. Innymi słowy, terminy te opisują mechanizmy społecznych reakcji na szok nowoczesności, najbardziej intensywny w Bismarckowskich Niemczech i w Wielkiej Brytanii, ale odczuwany w całej Europie w obliczu runięcia tradycyjnych społecznych struktur pod ciosami pospiesznej modernizacji. W efekcie od lat 60. XIX w. przekształcony przez procesy nowoczesności świat odbierany i opisywany był w kategoriach upadku i degeneracji w każdym jego aspekcie: fizycznym, społecznym i duchowym. W szerokim dyskursie pojawiają się wówczas, twierdzi Griffin, wezwania do odwrotu nie tylko od negatywnych skutków modernizacji, ale od tej, wywodzącej się z Oświecenia, jej wersji, która zdegradowała otoczenie człowieka, a jego samego wyjąłowała z żywotnych sił, pozbawiając zdrowia fizycznego i duchowego. Równolegle mamy do czynienia

²¹ P. Lawrence, *Nacjonalizm. Historia i teoria*, tłum. P.K. Frankowski, Warszawa 2007.

²² R. Griffin, *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Basingstoke, New York 2007. Por. P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013; idem, *Burzyć, mieszkać, produkować. Ideowe podstawy urbanistycznych teorii awangardy rosyjskiej lat 20. i 30. XX wieku w projekcie socgorodu Nikołaja Milutina*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXIX, 2014, s. 143–155; idem, *Ambicje i mitologizacje. O paradoksach modernizmu*, [w:] *Postęp i higiena*. Katalog wystawy, red. A. Rottenberg, Zachęta, Warszawa 2014, s. 36–48; idem, *Ludowe, dziecięce, prymitywne, nowoczesne. O ceramice Antoniego Kenara*, [w:] *Polska. Kraj folkloru*. Katalog wystawy, red. J. Kordjak, Zachęta, Warszawa 2016, s. 189–201; idem, *Filozofia błazeństwa. Wprowadzenie*, [w:] *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Łódź 2017, s. 15–25; idem, *Tradycja nowego, czyli dwa mity*, [w:] *Potęga awangardy*, koncepcja M. Czubińska, Kraków 2017, s. 48–56; idem, *Peryferie regeneracji. Regeneracja peryferii*, [w:] *Regiony wyobraźni. Peryferyjność w kulturze XIX i XX wieku*, red. M. Lachowski, Warszawa 2017, s. 43–54.

z proliferacją projektów i ruchów ideologicznych, politycznych, społecznych, których głównym hasłem jest regeneracja zdegradowanej rzeczywistości i upadłej ludzkości.

Sam termin: „regeneracja” można w jakimś sensie w tej płodnej perspektywie poznawczej uznać za słowo klucz w definiowaniu szeroko rozumianego modernizmu, jako bardzo zróżnicowanego frontu regeneracyjnych projektów i działań, w tym także artystycznych. Ich głównym celem wszakże nie był historyczny regres, odrzucenie nowoczesności w ogóle, z jej technologicznym postępem, naukowym rozwojem, tendencjami egalitarnymi w przeobrażaniu społeczeństwa. Przeciwnie, i to jest zapewne najbardziej charakterystyczny rys koncepcji Griffina. Działającym na wielu polach regeneratorom chodziło o powołanie nowej wersji nowoczesności, pozbawionej wad pierwszej jej poświeceniowej fali, o stworzenie zmodernizowanego świata, ale jednocześnie zdrowszego, bardziej racjonalnego, sprawiedliwszego, a może przede wszystkim o wykreowanie Nowego Człowieka, doskonalszego cieleśnie, umysłowo, uduchowionego, a zarazem będącego przedmiotem i podmiotem społecznej sprawnej organizacji. Negatywna ocena pierwszej fali nowoczesności i jej skutków rodziła jeszcze jedną, kluczową dla zrozumienia dynamiki modernizmu konsekwencję, a mianowicie specyficzny stosunek regeneratorów do czasu i tradycji. Wbrew obiegowym opiniom nowocześni odnowiciele świata i sztuki nie odrzucali przeszłości jako takiej, skupiając się na tym, co miało nadejść. Krytyce, i to intensywnej, podlegała przeszłość najbliższa (nawet jeśli oznaczało to epokę renesansu). Natomiast uwaga regeneracyjnie nastawionych reformatorów kierowała się ku przeszłości dalekiej, w której szukano źródeł regeneracyjnej energii w postaci zapomnianych wzorców, zasad i wartości, które zamierzano odkryć, wydobyć i, co niezmiernie istotne, dostosować i użyć do zbudowania lepszej wersji nowoczesnego świata. Przeszłość zatem modernistom wydawała się niezmiernie ważna dla zbudowania przyszłości. Ten aspekt modernistycznego myślenia pozwala zatem zrozumieć, jaką i jak istotną rolę odgrywały w projektach reformatorów wizje społeczeństwa pierwotnego, wyobrażone światy kultury prymitywnej i ludowej, a także przypuszczenia dotyczące natury dziecięcej kreatywności.

Perspektywa historyczna pozwoliła zaś Griffinowi ów antropologiczny model wypełnić ogromną liczbą historycznych świadectw obecności regeneracyjnej dominanty w niezliczonych reformatorskich projektach, przedsięwzięciach, ideologicznych programach, politycznych konstrukcjach i artystycznych manifestacjach. Ostatecznie zatem, ujmując rzecz skrótowo, Griffin definiuje modernizm jako termin ogólny (*generic term*), obejmujący zróżnicowaną wielość palingenetycznych (czyli związanych z kolistą koncepcją czasu, ideą wiecznego powrotu) reakcji na domniemany upadek nowoczesnego świata, a także podejmowanych w związku z tym zróżnicowanych aktywności kolektywnych, politycznych, społecznych czy artystycznych²³. W tak ujmowanej charakterystyce zrodziły się pozorne paradoksy modernizmu – jednoczesna obecność elementów futurystycznych i nihilistycznych, rewolucyjnych i konserwatywnych, romantycznych i klasycznych oraz współistnienie zachwyty nad techniką i jej potępienia, krytyki historyzmu i jednoczesnego sięgania do tradycji, wizji nowoczesnego społeczeństwa i odwoływania się do prymitywnego sposobu życia²⁴. Modernizm artystyczny jest zatem dla Griffina, co przyjmuję także jako własny punkt widzenia, elementem szerokiego frontu regeneracyjnego, artystyczną odpowiedzią na krytyczną diagnozę skutków poświeceniowej nowoczesności, a zarazem zróżnicowanym zespołem wielorakich projektów i realizacji regeneracyjnych zadań o równie zróżnicowanym zasięgu i charakterze – od prób ograniczonych do rewitalizacji języka artystycznego w ramach jakiegoś medium do utopijnych wizji reorganizacji całego światowego społeczeństwa za pomocą narzędzi artystycznych.

W moim przekonaniu historyczną płaszczyznę opisu modernizmu Griffina, szczególnie jeśli przedmiotem badawczej uwagi będzie sztuka polska, warto uzupełnić o zjawisko historyczne o wielkim znaczeniu kulturowym, zwłaszcza dla krajów niemieckojęzycznych, znane pod zbiorową nazwą reformy życia (*Lebensreform*)²⁵. Termin ten obejmuje niezliczoną liczbę inicjatyw podejmowanych na wszystkich polach aktywności kulturalnej, a zmierzających w wyniku krytyki rzeczywistości pod rządami cesarza Wilhelma do wytworzenia (także i po I wojnie światowej) różnorodnych formuł „życia alternatywnego”, takich jak: „ruchy młodzieżowe (*Jugendbewegung*, *Wandervogel*), koncept sztuki małoobjęzycznej (*Heimatkunstabewegung*), ruchy związane z ogrodową koncepcją miasta (*Gartenstadtbewegung*), ruch nordycki, ugrupowania neopogańskie i neogermańskie, teozofie i antropozofie, [...] ugrupowania rasowo-eugeniczne, projekty

²³ Griffin, *op. cit.*, s. 54–55, 116–117.

²⁴ *Ibidem*, s. 55.

²⁵ C. Karolak, W. Kunicki, H. Orłowski, *Dzieje kultury niemieckiej*, Warszawa 2006, s. 394–403.

urbanizacji »dla życia« i budownictwa ekologicznego oraz kolonii artystycznych i osiedli artystycznych, komuny wiejskie i projekty osiedlowe, ochronę zwierząt, projekty pedagogiki zreformowanej, kult ciała naturalnego i tężyzny fizycznej, [...] nudyzm i/czy naturyzm ideologiczny i reformę seksualną, [...] leczenie naturalne i dietetykę, wegetarianizm i ruchy abstynenckie, reformę małżeńską i pedagogiczną, [...] projekty reform religijności, reakcje antycywilizacyjne, projekty poradnictwa życiowego. [...] w programach większości tych ruchów i projektów centralne miejsce zajmują takie hasła jak: autentyczność, czystość, klarowność, piękno i naturalność, nie mówiąc już o zawołaniach naczelnym, a więc życiu, naturze oraz młodości. Współcześni znawcy dorzucają jeszcze kilka innych skrytych pojęć kluczowych: prostotę, jasność, godność i uszlachetnianie (Veredelung)²⁶. Reforma życia, jak widać, podobnie jak ramowo pojmowany modernizm, spletała kwestie ideowe, polityczne z artystycznymi, łącząc je w wielki konglomerat aktywności nakierowanych na wybudowanie alternatywnej rzeczywistości wobec krytycznie zdiagnozowanego współczesnego świata naznaczonego forsowną modernizacją. O zakresie oddziaływania reformy życia na wszystkie dziedziny sztuki, a szczególnie na architekturę i sztuki stosowane daje pojęcie imponujący dwutomowy katalog zorganizowanej w 2001 r. w Darmstadt wystawy „Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900” (Reforma życia, projekty nowego ukształtowania życia i sztuki około 1900 r.)²⁷.

Anonsowaną zatem na początku niniejszego artykułu tezę, że koncepcje polskiej sztuki narodowej są nieodłącznie splecione z dążeniami modernizacyjnymi i właśnie w tej postaci i z tego między innymi powodu wpisują się w zupełności w tradycję europejskiego modernizmu, można teraz uzupełnić twierdzeniem, iż jasne staje się to dzięki jej zobaczeniu w perspektywie tej koncepcji artystycznego modernizmu, która respektuje jego historyczną postać, to jest jego skoncentrowanie wokół regeneracyjnych idei i wielorakie przenikanie się z pojętym jako artystyczne zadanie postulatem reformy życia.

Spójrzmy teraz z tego punktu widzenia na rozwijaną przez Jerzego Warchałowskiego koncepcję narodowej sztuki, co pozwala zrozumieć jej główne idee, związek z bardziej generalnymi dyskursami oraz rzuci światło na genezę jednego z najintensywniej rozwijających się nurtów polskiej nowoczesności. W rezultacie zaś przesuwamy narracyjne kontury historii polskiego modernizmu w dwudziestolecie międzywojennym w sposób, który w moim przekonaniu jest adekwatny wobec historycznej dynamiki. Zastrzeżę jednak przy tym trzeba, że zespół poniższych uwag jest raczej szkicem planu badawczego niż gotowym zestawem konstatacji wyprowadzonych z w miarę kompletnej analizy obszernego materiału historycznego, oczekującego na systematyczne opracowanie. Dodajmy ponadto, że wybór koncepcji sztuki narodowej formułowanej przez Warchałowskiego w jego pisemnych wypowiedziach i w praktyce kuratora i organizatora artystycznego życia ma tutaj charakter przykładowy. Chodzi w niniejszym tekście bowiem bardziej o wskazanie kierunków historycznej interpretacji idei sztuki narodowej niż mogące pretendować do jakiejś kompletności wypełnienie wciąż istniejącej luki w tym zakresie w historii polskiego modernizmu.

Zgadając się z Katarzyną Adamską, że w przypadku wypowiedzi Warchałowskiego mamy do czynienia ze swoistą ciągłością dyskursywną²⁸, będąc jego koncepcję narodowej sztuki traktował jako pewną całość, pozbawioną radykalnych zwrotów w dłuższym okresie – od tekstów w „Architekcie”, krakowskim czasopiśmie, publikowanych w pierwszych latach XX w., do artykułów z końca lat 30. Bardziej też niż wewnętrzna ewolucja języka publicystycznego Warchałowskiego interesuje mnie tu rekonstrukcja jego ideowego planu i jego związek z regeneracyjnym i reformistycznym kontekstem, który mógł być dla tego krytyka i animatora artystycznego życia istotny.

Punktem dojścia namysłu nad koncepcją narodowej sztuki dekoracyjnej Jerzego Warchałowskiego jest zapewne opublikowana trzy lata po wystawie paryskiej książka z esejem jego autorstwa i zebranim przezeń materiałem ilustracyjnym ukazującym wystawione obiekty i fragmenty aranżacji pokazów zarówno w pawilonie polskim, jak i Galerii Inwalidów²⁹. Trzon tego namysłu stanowi kilka bazowych przekonań, z jednej strony pojawiających się w różnych konfiguracjach w publicystyce Warchałowskiego od początku XX w., z drugiej powtarzanych w niej do końca lat 30. Decydująca o kierunku myślenia Warchałowskiego na temat sztuki i jego na tym polu aktywności była jego wiara w wyjątkowe znaczenie sztuki

²⁶ *Ibidem*, s. 395.

²⁷ *Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Bd. 1–2, Hrsg. K. Buchholz, R. Latocha, H. Peckmann, K. Wolbert, Darmstadt 2001.

²⁸ Adamska, *op. cit.*, s. 187.

²⁹ J. Warchałowski, *Polska sztuka dekoracyjna*, Warszawa 1928 [reprint Szczecin 2012].

dekoracyjnej. Przy czym termin ten rozumiał on szeroko, obejmując nim nie wąsko pojmowane rzemiosło o estetycznych ambicjach, ale wieloraką działalność artystyczną nakierowaną na kształtowanie przestrzeni życiowej człowieka, a szczególnie jego domu i mieszkania. Sztuka dekoracyjna była więc zbiorową nazwą na architekturę, a nawet urbanistykę, projektowanie wnętrz i wiele dziedzin sztuki stosowanej, takich jak meblarstwo, ceramika, sztuka tkaniny, malarstwo ścienne. Choć przymiotnik „dekoracyjna” akcentował wagę aspektu estetycznego, to Warchałowski podkreślał, że obok niego i różnorodnej „treści plastycznej” artystycznych prac kluczowe znaczenie ma praktyczny (funkcjonalny) i zdrowotny (higieniczny) wymiar tej sztuki³⁰. Jej ambicje reformatorskie obejmowały jednakże nie tylko ciało (higiena, funkcjonalność) i ducha (estetyka, treść) odbiorców, ale także krajową gospodarkę zarówno w wymiarze wewnętrznym, jak i zewnętrznym³¹. Ten pierwszy łączył się z przekonaniem o istotnej roli ekonomicznej, jaką odegrać może intensywne produkcja i konsumpcja wytworów tak rozumianej sztuki dekoracyjnej na rynku krajowym, ten drugi – z postulatem przykładania wagi do międzynarodowej konkurencji o charakterze ekonomicznym, ale też kulturalnym, uznanej za nieuniknioną, bo naturalną formę relacji pomiędzy narodami (rasami) i państwami. Tak pomyślana sztuka dekoracyjna powinna zostać wyprowadzona z rodzimej sztuki ludowej, ale nie w sensie „przerabiania elementów sztuki ludowej przez artystyczną inteligencję”, nie w sensie stylizacji, a poprzez zastosowanie w nowoczesny sposób, „mając oczy otwarte na postęp techniczny, na przeobrażenia społeczne”, logiki i doświadczeń ludowej twórczości, które harmonijnie spletają się z jej estetyką³². Towarzyszy tym zrębom idei sztuki narodowej zarys genezy reformatorskiej tendencji środowiska polskich modernistów. Warchałowski ich początek sytuuje w działalności aktywistów zgromadzonych wokół krakowskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego z jego działalnością warsztatową i ważnej roli czasopisma „Architekt”. Kolejne etapy wyznaczają powołanie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (1901), organizacja wystawy „Architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowym” (1912) oraz utworzenie Warsztatów Krakowskich (1913). Poczesną rolę odegrało też wzmożone zainteresowanie sztuką podhalańską (Matlakowski, Witkiewicz, a później Szkoła Przemysłu Drzewnego pod dyrekcją Karola Stryjeńskiego). Wystawa paryska w tej genealogii reformy polskiej sztuki była oczywiście punktem kulminacyjnym.

Rozwińmy teraz obie kwestie: ideę narodowej sztuki Warchałowskiego oraz dynamikę rozwojową początków polskiego dwudziestowiecznego modernizmu. Większość wybrzmiewających w przywołanym eseju Warchałowskiego idei związanych z koncepcją zreformowanej sztuki narodowej pokrywa się z zasadniczymi przekonaniem zawartymi w mającej charakter manifestu książce Hermanna Muthesiusa: *Sztuka stosowana i architektura*, którą Warchałowski nie tylko przetłumaczył i opatrzył własnym wstępem, ale z której tezami w zupełności się utożsamiał³³. Co więcej, uznał ją także za adekwatny opis sytuacji w sztuce nie tylko niemieckiej, ale i polskiej, i to tak trafny, że wystarczyłoby jego zdaniem zamienić oba przymiotniki, by wspomniana książka w zupełności uchodzić mogła za krytyczną analizę polskiej architektury i rzemiosła artystycznego tego czasu. Zapewne ta opinia Warchałowskiego brała się z faktu, że tekst Muthesiusa utrzymany został w charakterystycznej regeneracyjnej retoryce i spletał w swoich ramach wezwania do nowoczesnego i reformatorskiego nastawienia w artystycznej twórczości z apelami o modernizację i ochronę narodowej kultury.

Zdaniem Muthesiusa kryzysowa sytuacja w kulturze europejskiej związana była z jednej strony z niektórymi aspektami cywilizacyjnego rozwoju, z drugiej – z estetycznym schematyzmem, który kładł nacisk na zewnętrzny kostium stylowy, stosowany rozumowo, bez „artystycznego poczucia”³⁴. Najwyraźniej widoczne było to jego zdaniem w architekturze, którą niekorzystne konsekwencje cywilizacyjne pchnęły w niewłaściwym kierunku, na przykład wymuszając formę miejskiego piętrowego domu o wielu mieszkaniach, która jest jednak jedynie surogatem domu³⁵. Skostniałe zaś formy kształcenia architektów i porzucenie rodzimej tradycji zamknęły fazę samodzielnej, twórczej architektury w Niemczech na gotyku, dopuszczając „nieszczerze pierwiastki obcych kultur, pozbawione istotnego, wewnętrznego sensu”³⁶. Wspomniany kryzys miał zatem dla Muthesiusa charakter zapaści społecznej (w związku z niezaspokojoną szeroką potrzebą

³⁰ *Ibidem*, s. 10.

³¹ *Ibidem*, s. 14.

³² *Ibidem*, s. 16–18.

³³ H. Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, tłum. J. Warchałowski, Kraków 1909.

³⁴ *Ibidem*, s. 20.

³⁵ *Ibidem*, s. 65.

³⁶ *Ibidem*, s. 43.

godnego zamieszkiwania), estetycznej (wywołanej dominacją myślenia artystycznego w kategoriach uzasadnionego erudycją doboru stylu), moralnej (w wyniku poczucia braku własnej artystycznej wartości) oraz narodowej (w sensie zaniedbania historycznej misji narodów germańskich)³⁷.

Godną naśladowania reakcją na ten kryzys dostrzegali Muthesius w Anglii, która jako pierwsza odrzuciła dominację kultury francuskiej i generalnie romańskiej, łącząc to z ruchem umysłowym zmierzającym do przewyciężenia oświeceniowego dziedzictwa, jak pewnie należy rozumieć pochwalane przez niemieckiego autora i dostrzegalne jego zdaniem zmierzanie do prawdy, szczerości prostoty i pogłębienia życia duchowego możliwego dzięki takim postaciom, jak Carlyle, a potem Ruskin, który potrafił dotrzeć, zdaniem Muthesiusa, z duchowym przesłaniem do najszerzych warstw narodu. Pozostaje oczywiście pytanie, czy Muthesiusowi chodziło głównie o kwestie estetyczne obecne w pismach Ruskina, czy o regeneracyjny w istocie program społeczny autora *Munera Pulveris*, alternatywny wobec ówczesnej fazy kapitalizmu.

Jeśli idzie o twórczość artystyczną, to Muthesius nie miał wątpliwości, podobnie jak Warchałowski, że w zakresie sztuki stosowanej geneza nowoczesności związana jest z ideami Williama Morrisa, a zwłaszcza z przywróceniem rzemiosłu charakteru artystycznego i skierowaniem uwagi twórcy, który przestaje być po prostu dekoratorem, na całokształt procesu tworzenia przedmiotu, celowość jego formy i zgodność z charakterem materiału³⁸.

Zgodnie z modernistyczną koncepcją czasu i stosunku do tradycji Muthesius przyznawał, że wspomniane wyżej zasady są stare jak świat, ale musiały zostać na nowo przypomniane. Zresztą sama Morrisowska idea wymagała zdaniem Muthesiusa podobnego potraktowania, a więc przetworzenia w nowoczesnym duchu. Szło mianowicie o kwestię maszyny. Muthesius rozumiał motywy występowania Morrisa przeciwko maszynowej masowej produkcji i jego nacisk na ręczną pracę, która leżała u podstaw całego społecznego programu Morrisa. W niej upatrywał on bowiem bazowej zasady organizacji przyszłego wyzwolonego społeczeństwa komunistycznego, którego członkowie mieliby, jak wierzył Morris, oddawać się ulubionym czynnościom, niezależnie od tego, czy było to na przykład gotowanie, czy szycie ubrań, z takim poświęceniem i oddaniem, jak robią to artyści. Skrótowno rzecz ujmując: Morris projektując w *Wieściach znikąd* przyszłe społeczeństwo, jego zasadą ekonomiczną czynił wzajemną wymianę usług i produktów, a ręczną, quasi-artystyczną pracę rozumiał jako sposób na przewyciężenie opisywanej przez Marksa alienacji. Muthesius jednakże przypisywał Morrisowi potępienie nie tyle „istoty maszyny”, ile jej „fałszywego użycia” i wynikającego z tego „niezdrowego wpływu” na przedmioty użytkowe³⁹. W duchu już bowiem dwudziestowiecznym i zgodnym z ideą narodowej rywalizacji gospodarczej Muthesius w maszynowej produkcji sztuki stosowanej widział możliwość poszerzenia jej oddziaływania na „szerokim terenie gospodarczym”, co byłoby niemożliwe przy ograniczaniu się do dzieł pojedynczych, unikatowych, dostępnych jedynie nielicznym z powodów ekonomicznych⁴⁰. Co więcej, właśnie respektowanie wspomnianej zasady celowości i poprawności użytkowego przedmiotu pod względem materiału i techniki otworzyło, zdaniem Muthesiusa, perspektywę „wytwórczości szerszej”, przy użyciu nowoczesnych środków produkcji.

Jeśli idzie o architekturę, to za podstawowe zadanie współczesnego artysty Muthesius w zupełnej zgodności z modernistycznym duchem uznawał „stwarzanie i budowę mieszkań”⁴¹. Architekturę zaspokajającą tę podstawową potrzebę nazwał on w kontraście do „architektury stylowej” „architekturą rzeczową”, zespoloną ze „sztuką inżynierską”, stosującą nowe materiały konstrukcyjne – żelazo i szkło, w której funkcja i wymogi higieniczne przekształcają dom mieszkalny i torują drogę nowej estetyce, charakteryzującej się jasnymi tonami, wprowadzaniem powietrznych przestrzeni i gładkich płaszczyzn⁴². Ale niezmiernie ważnym źródłem inspiracji, pozwalającym przejść do „architektury rzeczowej”, było i jest, twierdził Muthesius, stare, swojskie budownictwo ludowe: domy chłopskie i budynki wiejskie. W nich bowiem przechowała się zasada zaspokajania potrzeb (spełniania funkcji) bez oglądania się na architektoniczne mody i „bawienia się” w style. Wyzwolenie było więc możliwe, konstatował Muthesius, dzięki zaczerpnięciu „ze świeżego źródła sztuki ludowej”⁴³. I tym razem w procesie wyzwalań architektury przyznawał on pierwszeństwo budowniczemu angielskiemu, choć zarazem

³⁷ *Ibidem*, s. 143.

³⁸ *Ibidem*, s. 7, 10.

³⁹ *Ibidem*, s. 12.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, s. 19.

⁴² *Ibidem*, s. 35.

⁴³ *Ibidem*, s. 65.

przestrzegał przed bezmyślnym naśladownictwem ich rozwiązań w Niemczech. Nie tylko dlatego, że warunki angielskie, jak przekonywał, różnią się od niemieckich, ale też dlatego, że za niezwykle istotną kwestię uważał konieczność rozwinięcia „ogólnonarodowej idei artystycznej”, „widomego znaku narodowej kultury”⁴⁴, co jego zdaniem miało swój aspekt moralny (wychowanie narodowe, odzyskanie poczucia własnej wartości), ekonomiczny i polityczny (zdobycie na zewnątrz uznania) oraz dziejowy (narody romańskie ustępują z historycznej sceny na rzecz germańskich z ich odmiennym poczuciem piękna i poglądem na świat)⁴⁵.

Jak więc widać, Jerzy Warchałowski mógł właściwie w sposób kompletny zaczerpnąć swój program artystyczny, odwołując się do modernistycznego, w przyjętym tu sensie, tekstu Muthesiusa, wzywającego do ukształtowania społecznej i artystycznej nowoczesnej przyszłości na bazie krytyki najbliższej tradycji i odzyskania wartości wciąż jeszcze zdeponowanych w kulturze ludowej, a wszystko to w związku z zadaniem narodowej odnowy politycznej, gospodarczej, estetycznej i duchowej. Zwróćmy jednak uwagę, że wiele z pojawiających się w tekście Muthesiusa idei, które Warchałowski akceptował, przewija się w jego tekstach sprzed daty wydania pracy niemieckiego autora, choć nie w takiej kondensacji i kompletności, jak w omówionej tu, przetłumaczonej przezeń książce.

Przykładem zbieżnych poglądów Jerzego Warchałowskiego i niemieckiego architekta może być wezwanie do stworzenia „własnej sztuki, zgodnej z duchem narodu”, która wzmocniłaby poczucie odrębności narodowej, cechowała się „swojskim pięknem”, a jednocześnie miała znaczenie ekonomiczne i której źródeł trzeba szukać w sztuce ludowej, jakie odnajdziemy w jego tekście opublikowanym w 1904 r. w periodyku „Czas”⁴⁶. W 1905 r. w „Materiałach” wydawanych przez Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana z kolei Warchałowski podejmuje dwie inne kwestie, istotne także dla Muthesiusa – wagi materiału oraz tradycji w architekturze⁴⁷. Polskie budownictwo drewniane, bo taki jest główny temat artykułu, stało się wedle Warchałowskiego szczególną ostoją rodzimego stylu, podlegając w minimalnym tylko stopniu wpływom historycznej architektury, tym mniejszym, im bardziej przykłady drewnianego budownictwa oddalone były od cywilizacyjnych centrów. Zachowało ono swoją prostotę, skromność, związek z życiem codziennym ludu i stanowić może alternatywę dla ciągle jeszcze pokutującego historyzmu, jak i „ułatwionego, uproszczonego, taniego »stylu koszarowego«, który zapanował w milionowych miastach, w małych miścinach, ba, po wsiach nawet”, ubolewał autor, myśląc zapewne o zespołach domów dla robotników. Przy czym zgodnie z modernistyczną zasadą rozumienia tradycji nie namawiał do nostalgicznego przejmowania motywów z dawnej sztuki. Wzywał do stworzenia „nowożytnego stylu” i „nowożytnego budownictwa” nie poprzez naśladowanie obiektów z przeszłości, ale ich zrozumienie, gdyż: „nie w naśladowaniu tego co już było, wyraża się cześć dla przeszłości lecz w jej poznaniu i uszanowaniu, we wchłanianiu w siebie nauki, jaką głosi”⁴⁸. W tym kontekście dość szczególną zaletą okazywał się zastój cywilizacyjny Galicji, bo pozwolił na zachowanie wielkiej liczby przykładów tradycyjnej architektury drewnianej, niezmięconych przez modernizacyjne procesy. Idee regeneracyjne Warchałowskiego zyskują więc rys dość szczególny. Co prawda jako modernista, podobnie jak Muthesius, skarży się on na negatywne skutki nowoczesności: koszarowe bloki, dominację tandety i brzydoty, ciasnotę, wyobcowanie ludzkiej pracy i jej bezdusność⁴⁹, ale jednocześnie jest on świadom szczególnej sytuacji lokalnej w Galicji – właśnie związanej z cywilizacyjnym zapóźnieniem, które choć w tym konkretnym przypadku było zaletą, to jednak dla wielu regeneracyjnie nastrojonych polskich reformatów społecznych stawało się istotnym wyzwaniem.

Ten szczególny rys polskiego dyskursu regeneracyjnego, związany z postulatami nie tyle naprawy skutków „ekscesu” cywilizacji, ile jej niedostatku, wymaga oczywiście szerszego rozpoznania, ale o jego istnieniu dowodzi na pewno jedna z najbardziej dyskutowanych w końcu XIX w. książek o tematyce ekonomicznej i społecznej, a mianowicie *Nędza Galicji w cyfrach* Stanisława Szczepanowskiego⁵⁰. Autor, człowiek o niezwykłej biografii – inżynier, znawca zagadnień przemysłowych, specjalista od kwestii ekonomicznych Indii i Persji, brytyjski urzędnik i obywatel, ceniony za ekspercką wiedzę urzędnik tamtejszego ministerstwa do spraw Indii, wreszcie poseł do Sejmu Krajowego, przemysłowiec i reformator – właśnie w cywilizacyj-

⁴⁴ *Ibidem*, s. 139.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 142–143.

⁴⁶ J. Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904.

⁴⁷ J. Warchałowski, *Budownictwo drzewne*, „Materiały – Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana”, 1905, z. 6, s. 2.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ J.W. [J. Warchałowski], [w:] „Sztuka Stosowana”, 1906, z. 8–9, s. 2.

⁵⁰ S. Szczepanowski, *Nędza Galicji w cyfrach i program energicznego rozwoju gospodarstwa krajowego*, Lwów 1888.

nym zapóźnieniu Galicji upatrywał szanse na jej radykalną reformę społeczną, ekonomiczną i edukacyjną. Udowadniając porównawczą analizą gospodarczą i społeczną zapaść Galicji, Szczepanowski postulował jej odbudowę i „uobywatelnienie” jej mieszkańców z naciskiem na aspekt narodowy i kwestię ekonomicznej międzynarodowej konkurencji. „Ani niemieckie Bürger, ani francuskie citoyen, ani angielskie citizen, nie dają najmniejszego wyobrażenia o tym, co dla każdego Polaka tkwi w samym wyrażeniu obywatel, duch obywatelski, obowiązek obywatelski, działać po obywatelsku”, pisał. „To wyobrażenie takie uniwersalne, tak głęboko filozoficzne, tak doskonale odpowiadające potrzebom czasu, jest zarazem tak pospolitym i utartym u nas, że je każdy Polak, czy szlachcic czy żyd, chłop lub mieszczanin od razu zrozumie. Każdy od razu ocenia jego doniosłość, mimo woli pociągnięty jest do niedoskonałego chociaż urzeczywistnienia, a ze wstrętem odwraca się od obłudnego przywłaszczenia sobie imienia bez wypełniania obowiązków, które to miano nakłada. [...] Obywatelstwo wymaga poświęcenia się sprawie publicznej, wyzwolenia się z wszystkiego co marne i błahe, wymaga prostoty życia, szlachetności duszy i podniosłości myśli. A jednak bez dążenia do tego już nie można być Polakiem, można być karykaturą Polaka, człowiekiem paplającym bezmyślnie po polsku, ale nie Polakiem duchem i prawdą”⁵¹. I nieco wcześniej: „[...] u nas prawie wcale jeszcze nie ma tej warstwy kapitalistów, których błędy socjalizm ma wytykać i krytykować. [...] Stwórzmy nasamprzód taką klasę, a potem będziemy jej błędy poprawiali. [...] Zresztą socjalizm, tak samo jak jezuityzm lub kapitalizm i wiele innych izmów, jest tylko obcą naleciałością, zaszczerpieniem na naszym gruncie obcych wyobrażeń, wytworzonych pod zupełnie innymi warunkami, stojących w sprzeczności z naszymi własnymi tradycjami obywatelskimi i myślami organizacji społecznej, stanowiącymi treść naszej wielkiej literatury. Powróćmy do samodzielnego i oryginalnego życia umysłowego, do dalszego budowania na podstawach już przeszłością narodu uzyskanych, do rozwoju zarodków tkwiących w naszej własnej organizacji społecznej i narodowej, a tak jak słońce rozprasza mgłę, tak powrót do naszych własnych tradycji rozpędzi te choroby zachodnio-europejskie, naśladownictwem do nas przeniesione”⁵².

Przywołanie postaci i poglądów Stanisława Szczepanowskiego ma w tym miejscu oczywiście charakter jedynie sygnałowy w tym sensie, że choć idee odrodzenia sztuki narodowej w tej jej formule, która wiąże ją z ludową tradycją, ekonomicznym programem i reformatorską misją wyrażaną przez Warchałowskiego, mogły zostać i zapewne zostały przez niego sprecyzowane i pogłębione po lekturze Muthesiusa, to jednak ich źródła są nie tylko wcześniejsze, ale i szersze. Rzecz jasna opis genealogii i dynamiki polskiego dyskursu regeneracyjnego to dziś przede wszystkim postulat badawczy, ale charakter koncepcji Warchałowskiego i jej wielorakie rozgałęzienia i zakorzenienia tylko na tle takiego opisu dałyby się adekwatnie ukazać. Niemniej jednak już teraz warto zwrócić uwagę na kilka kwestii, które odgrywają ważną rolę w sieci powiązań idei sztuki narodowej Warchałowskiego z polskim dyskursem modernistycznym.

Z całą pewnością podstawowym problemem, który powinien zostać satysfakcjonująco rozświetlony w trakcie systematycznego opisu koncepcji narodowej sztuki Warchałowskiego i otoczenia, w którym działał w pierwszych dwóch dziesięcioleciach XX w., jest kwestia bezpośredniego zaplecza ideowego kształtującego rozumienie kategorii narodu. Niezależnie od indywidualnych sympatii politycznych członków przenikających się kręgów Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, krakowskiego Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego⁵³ czy czasopisma „Architekt” podstawą idei narodowej w toczonych tam dyskusjach były przekonania, kategorie i pojęcia wypracowywane i formułowane w kręgach ruchu narodowo-demokratycznego, sięgającego korzeniami utworzonej w 1893 r. przez Romana Dmowskiego Ligi Narodowej. Na korzyść tej tezy przemawia po pierwsze argument czysto ilościowy, cieszący się bowiem wielkim poparciem społecznym i oddziałujący silnie na polski publiczny dyskurs ruch narodowy miał szerokie społeczne poparcie, a z myślą narodową, to jest z ujęciem narodu, jako podstawowej grupy społecznej i podmiotu historii, związane były, jak pokazuje Lech Zdybel, dziesiątki polskich intelektualistów z różnych dziedzin: pisarze, badacze literatury, historycy, ekonomiści, socjologowie, filozofowie, teoretycy wychowania i publicyści⁵⁴. Najogólniejszym wspólnym przekonaniem obecnym w poglądach Zygmun-

⁵¹ *Ibidem*, s. 143.

⁵² *Ibidem*, s. 113.

⁵³ P. Hapanowicz, *Działalność Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie i jego likwidacja w latach 1949–1950*, „Zarządzanie w Kulturze”, 2007, t. 8, s. 43–62.

⁵⁴ L. Zdybel, *Interpretacje procesu historycznego w polskiej myśli nacjonalistycznej 1900–1939*, [w:] L. Gawor, L. Zdybel, *Idea kryzysu kultury europejskiej w polskiej filozofii społecznej*, Lublin 1995; w przyp. 5 autor przytacza bardzo obszerną i bliską kompletności listę intelektualistów polskich związanych w dwudziestolecie międzywojennym z ideą narodową.

ta Wasilewskiego, Zygmunta Balickiego, Romana Dmowskiego, Jana Ludwika Popławskiego, Ignacego Balińskiego, a więc czołowych ideologów i polityków narodowej demokracji, było przeświadczenie, iż narody są podmiotem historii, która tworzy się w procesie ścierania się interesów narodowych. W sposób naturalny sens historycznym wydarzeniom i indywidualnej aktywności nadawał narodowy pożytek, korzyści zbiorowe, jakie dany naród uzyskiwał na arenie międzynarodowej konkurencji. Przy czym naród był rozumiany nie jako wtórny wytwór procesów ekonomicznych, politycznych zabiegów i propagandowych przedsięwzięć, ale jako naturalny punkt dojścia rozwoju ludzkich wspólnot. Wychodząc z takiego założenia, twierdzi Zdybel, analizując poglądy Balińskiego, narodowi jako naturalnie powstałej wspólnocie języka, terytorium i kultury zwolennicy orientacji narodowej przeciwstawiali te projekty ideowe i polityczne, które w centrum swego zainteresowania stawiały abstrakcyjnie rozumianego człowieka, a więc także abstrakcyjnie rozumianą ludzkość. Różne formy liberalizmu, których celem stawało się zwiększenie zakresu indywidualnej wolności, prowadzącej do wyzwolenia ludzkości jako takiej, wydawały się w tej perspektywie pozbawione historycznej treści i politycznego realizmu, a inne rodzaje wspólnot, jak klasowa (socjalizm) czy zawodowa (syndykalizm), rozumiane były jako próba wytworzenia sztucznej i doraźnej solidarności grupowej. Narodowcy zatem przeciwstawiali indywidualizmowi, który uważali za egoistyczne dążenie jednostek do ustanowienia własnej przewagi nad innymi, do osobistego poczucia szczęścia, narodowy solidaryzm, prymat działania na rzecz dobra narodu, zachowania jego swoistego charakteru i jego konsolidacji. Łączyło się to logicznie z przeświadczeniem, że narody rozumiane jako całości kulturowo-cywilizacyjne wkraczają na historyczną arenę, żeby odegrać swoją dziejową misję. Nacjonalizm łączył się zatem w tej perspektywie bezkolizyjnie z ideą postępu cywilizacyjnego z jednej strony jako ostateczna forma uspołecznienia jednostki, z drugiej – jako niezbędny element światowego rozwoju. Nacjonalizm nie dawał się więc sprowadzić do patriotyzmu, raczej przekraczał go jako emocjonalną jedynie stronę idei narodowej, pretendując do miana zbiorowej myśli. Stąd też pojęcie rasy, które często się w dyskursie narodowców pojawiało, definiowane było w kategoriach jednolitości nie biologicznej, ale psychologicznej. Instytucja państwa była zatem wobec narodu wtórna, ale jego demokratyczna formuła była w stanie zapewnić cyrkulację narodowej idei i postępującą egalitaryzację. Nie zawsze jednak narodowy dyskurs nasycony był historiozoficznym optymizmem, jak to ujmuje Zdybel, analizując wypowiedzi Bronisława Dembińskiego, który przestrzegał przed zwycięstwem prądów uniwersalnych, przenikających ludzkość, których celem było przekształcenie czy zburzenie ustroju świata. Dlatego trzeba, przekonany był Dembiński, bronić kultury: „Ogniowej próbie ulegają wszystkie wartości trudem wieków zdobyte, pracą ludów wykute, wartości, które były istotą, zasługą i chlubą kultury, kultury zachodnioeuropejskiej”⁵⁵.

Dodajmy, że tak jak w dziedzinie sztuki Warchałowski wraz z Muthesiusem wskazywali na zasługi artystów angielskich, tak Roman Dmowski dostrzegał właśnie w Zjednoczonym Królestwie najwyższy w Europie stopień rozwinięcia nowoczesnego patriotyzmu. „Podstawą jego – pisał – przywiązanie do angielskiego języka, zwyczajów, tradycji, do instytucyj angielskich i przejawów angielskiego ducha, wyrazem zaś głównym obrona interesów angielskich zawsze i wszędzie oraz noszenie ze sobą Anglii po całym świecie, polegające na tem, że Anglicy tak bogatą mają indywidualność narodową i tak silnie są do niej przywiązani, że w drobnych nawet grupkach na obcym gruncie zdolni są sobie angielskie życie stworzyć i oprzeć się asymilującemu wpływowi otoczenia. W światlejszych umysłach ten patriotyzm czy też nacjonalizm angielski obejmuje nie tylko społeczeństwo samej Anglii, ale rozciąga się na wszystkich Anglików rozległego imperium brytańskiego, dziś zaś już nawet zaczyna się rozciągać na cały świat, mówiący po angielsku[...]”⁵⁶.

Naturalizacja kategorii narodu oraz otwarcie wyrażany sprzeciw wobec tych ideologicznych orientacji i projektów społecznej zmiany, które nosiły charakter antropologicznej rewolucji, zakorzeniały myślenie narodowych demokratów w dziewiętnastowiecznej europejskiej myśli konserwatywnej. Nie wchodząc w tym miejscu w szczegóły źródeł i pokrewieństwa charakteryzowanej tu idei narodowej z konkretnymi autorami, przywołajmy jedynie nazwiska Josepha de Maistre’a i Edmunda Burke’a z ich przekonaniem o konieczności przestrzegania naturalnych praw i z negacją przypisywania sobie przez człowieka prawa do ufundowania na nowo porządku społecznego w oparciu o wyobcowany z tradycji instrumentalny

⁵⁵ *Ibidem*, s. 29.

⁵⁶ R. Dmowski, *Myśli nowoczesnego Polaka*, Lwów 1903.

rozum, jak określiliby to Theodor Adorno i Max Horkheimer⁵⁷. Potwierdzenie sympatii politycznych i pokrewieństw ideowych Jerzego Warchałowskiego wymaga oczywiście skrupulatniejszych badań, choć wiadomo, że w jego rodzinie żywe były zarówno idee konserwatywne, jak i liberalne. Starszy brat Jerzego, Kazimierz, znana postać życia polskiej emigracji w Brazylii, aktywny polityk, związany był z Ligą Narodową, fascynował się poglądami i osobą Romana Dmowskiego. Z kolei młodszy brat, Józef, związany był z ruchem socjalistycznym i Józefem Piłsudskim, do którego legionów wstąpił w roku 1914, a zginął w walkach z Ukraińcami w 1919⁵⁸.

Rozświetlenia wymaga także rola tradycji romantycznej dla obecnej w tekstach Warchałowskiego kategorii narodu i koncepcji narodowej sztuki. Przywołajmy sygnalnie postać Wincentego Lutosławskiego, badacza filozofii Platona o światowej renomie, a jednocześnie jednego z członków założycieli Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana i członka Ligi Narodowej, który od 1899 r. współpracował z Balickim, Dmowskim i Popławskim. Lutosławski, platonik nie tylko z zawodu, ale z przekonania, zwolennik palingenezy, uważał, że naród jest przede wszystkim wspólnotą duchową⁵⁹. W odróżnieniu od dominującego wśród działaczy Ligi poglądu na wspólnotę narodową kładł on nacisk na duchową indywidualność, jako prymarną kategorię ontologiczną, wyposażoną w zdolność twórczości, która stawała się wyrazem indywidualnej wolności. Z tą ostatnią wiązał wszakże Lutosławski odpowiedzialność zarówno w odniesieniu do nadawania sensu pojedynczemu istnieniu, jak i do relacji pomiędzy jednostką a społeczeństwem⁶⁰. Szczególną rolę odgrywał tu stosunek jednostki do narodu, zbiorowości, która jest efektem nawiązania przez jednostki ze sobą głębokiej, duchowej więzi, ułatwionej przez duchowe pokrewieństwo, współtworzące wspólnotę na zasadach solidarności⁶¹. Z tych przesłanek wynikało przekonanie Lutosławskiego, że postęp społeczny wiąże się z wewnętrznym doskonaleniem się człowieka, a on sam zobowiązany jest do aktywnego działania na rzecz rozwoju duchowego rodaków, a zwłaszcza młodego pokolenia, rozbudzenia ich świadomości narodowej, które doprowadzić miało do odrodzenia całej ludzkości w ramach wspólnoty bliskiej ojczyźnie narodów (Królestwu Bożemu) Augusta Cieszkowskiego⁶². Swój etycznie rozumiany obowiązek Lutosławski spełniał za pomocą swoich tekstów, ale także cyklu wykładów na Uniwersytecie Jagiellońskim (styczeń 1899 – listopad 1900), wygłaszanych z żarem, który usprawiedliwiał ich określanie przez samego autora jako kazań – zarówno ich treść, jak i forma pozwalały mu pretendować do roli kontynuatora Mickiewicza, Słowackiego i Towiańskiego⁶³. Lutosławski był także założycielem organizacji „Eleusis”, jednej z gałęzi ruchu neofilareckiego, działającej we Lwowie i w Krakowie, która kontynuowała tradycję wileńskich romantyków i łączyła kwestię wyzwolenia narodowego i reformy społecznej z odrodzeniem moralnym narodu w oparciu o religię katolicką. Oczywiście, jak zwraca uwagę Krystyna Ratajska, Dmowski, Baliński i inni ideolodzy ruchu narodowego krytykowali romantyczną tradycję mesjanistyczną, przeciwstawiając uczuciowym uniesieniom i nieprzemyślanym powstańczym zrywom etos systematycznej pracy na rzecz nowoczesnej rzeczywistości⁶⁴. Filomaci i filareci byli jednak wyjątkiem w tym zakresie – ich krytyka nie dotyczyła, a ukute przez nich hasła były aprobowane, szczególnie przez młodzież z kręgów narodowych, a zwłaszcza te, które mówiły o współdziałaniu uczucia i rozsądku, choć podlegały one przy tym dość dowolnej interpretacji. Co ciekawe, Ratajska przytacza przykład aktualizowania zgodnie z potrzebami nacjonalistycznej wykładni międzynarodowej rywalizacji słynnego wersu z *Ody do młodości*: „Gwałt niech się gwałtem odciska” poprzez zestawienie go z cytatem ze wspomnianej już pracy Szczepanowskiego, który przekonywał swoich czytelników do pewnej stanowczości w kwestii rywalizacji ekonomicznej⁶⁵. Dodajmy, że przedstawiciele neofilaretyzmu, którzy filomatyzm i filaretyzm na początku XX w. traktowali

⁵⁷ T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia [fragmenty filozoficzne]*, tłum. M. Łukasiewicz, oprac. M.J. Siemek, Warszawa 1994.

⁵⁸ S. Warchałowski, *I poleciał w świat daleki... Wspomnienia z Brazylii, Polski i Peru*, Warszawa 2009, s. 11–12.

⁵⁹ A. Rossmanith, *Metafizyczne uzasadnienie filozofii społecznej Wincentego Lutosławskiego*, „Kwartalnik Kolegium Ekonomiczno-Społecznego. Studia i prace”, 2016, nr 3, s. 153–173.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 161.

⁶¹ *Ibidem*, s. 162.

⁶² *Ibidem*, s. 165. Por. M. Sikora, *Sens dziejów i kenoza w myśli Augusta Cieszkowskiego i Włodzimierza Sołowjowa*, „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, XXVII, 2015, s. 139–157.

⁶³ *Ibidem*, s. 168.

⁶⁴ K. Ratajska, *Dziedzice filomatyzmu*, Wrocław 1987.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 207.

jako ożywcze źródło inspiracji programów wychowania narodowego, powołując się na tradycję filomacką, głosili także konieczność studiów nad ludem i jego kulturą⁶⁶.

Kończąc już wątek badawczych potrzeb w odniesieniu do opisu zaplecza ideowego tego aspektu koncepcji Warchałowskiego, który odnosi się do myśli narodowej, uzupełnijmy go jeszcze o wskazanie faktu, że wartościowe poznawczo byłoby porównanie idei z kręgu Dmowskiego z innymi ujęciami kwestii narodowej, na przykład w wersji Jana Stachniuka, którego doktryna mieściła się w nurcie ruchów neopogańskich, ważnego elementu modernistycznego odrotu od chrześcijaństwa i częstego fenomenu w szerokim froncie Lebensreform⁶⁷. O tyle w tym przypadku miałyby to znaczenie, że odwołania Stachniuka do praslaviańskiej przeszłości w jego projektach odnowy narodowej i społecznej bliskie były pomysłom Stanisława Szukalskiego, który *nota bene* przez bardzo krótki czas ze Stachniukiem współpracował, a którego prace Warchałowski cenił i również wybrał na wystawę paryską.

Kolejne zagadnienie, które wymaga historycznej interpretacji w odniesieniu do koncepcji sztuki narodowej Warchałowskiego, to kwestia odwołań do kultury ludowej. W zaproponowanej tu perspektywie rozumienia modernizmu, jako wielonurtowego dążenia do regeneracji otaczającej człowieka rzeczywistości rzekomo zniszczonej w trakcie pierwszej modernizacyjnej fali, wszelkie postulaty zwrócenia się do odległej przeszłości traktowane być muszą jako próby poszukiwania źródeł odnowicielskiej energii. Z całą pewnością jednym z zasadniczych celów takiego zwrotu wśród regeneracyjnie nastrojonych intelektualistów europejskich był rozmaicie definiowany prymityw. Brak możliwości w niniejszym tekście zaprezentowania bardziej precyzyjnego zarysu genezy i znaczenia tego zjawiska w kulturze modernizmu pozwala na jedynie zaznaczenie kilku istotnych kwestii. Po pierwsze prymityw jako obiekt nadziei na zetknięcie się człowieka cywilizowanego z ożywczą a zagubioną naturalnością międzyludzkich relacji oraz prostotą i szczerością prymitywnej kultury poszukiwany był na obrzeżach cywilizowanego świata, gdzie, jak mniemano, przechowały się świadectwa odległej przeszłości człowieka. Stąd też kwestie zainteresowania kulturami prymitywnymi trzeba łączyć z zainicjowaniem i rozwojem badań etnologicznych. Ich wyniki jednak i powstałe w ich obrębie hipotezy na temat najdawniejszej przeszłości człowieka determinowane były przez ich krytyczną funkcję wobec ocenianej jako zdegenerowana współczesnej rzeczywistości. „Europejczycy w drugiej połowie XIX wieku – jak pisze Adam Kuper – wierzyli, że są świadkami rewolucyjnych przemian [...]”. [Marks, Durkheim, Weber] „[...] każdy z nich wyobrażał sobie nowy świat w opozycji do społeczeństwa tradycyjnego, lecz za tym społeczeństwem tradycyjnym kryła się pierwotna czy pradawna wspólnota, która stanowiła rzeczywistą antytezę nowoczesności. Nowoczesne społeczeństwo definiowano przede wszystkim przez państwo terytorialne, monogamiczną rodzinę i własność prywatną. Społeczeństwo pierwotne musiało zatem być nomadyczne, rządzone przez więzy krwi, seksualnie promiskuitywne oraz komunistyczne. W okresie dzielącym społeczeństwo pierwotne i nowoczesne miał nastąpić też postęp umysłowy. Człowiek pierwotny był nielogiczny i przesądny. Społeczeństwo tradycyjne żyło w okowach religii. Nowoczesność była wszakże epoką nauki”⁶⁸.

W kulturze europejskiej prymitywizm stał się w związku z tym dyskursywną konstrukcją, za którą kryła się obietnica przemiany kultury i zreformowania społecznej organizacji. Odsłaniając wewnętrzne mentalne rusztowanie artystycznego „prymitywizmu”, złożone ze specyficznych redakcji kategorii czasu, przestrzeni, płci, rasy i klasy, Robert Antliff i Patricia Leighton wskazali, iż sztuka prymitywna traktowana była przez nowoczesną kulturę Zachodu jako beczasowa (tradycyjna, konserwatywna, niezmienna, bo wyabstrahowana z rozwoju, postępu), anonimowa (oderwana od konkretnej osoby i konkretnego miejsca, które stawało się miejscem wyobrażonym) i nastawiona na samoodtwarzanie (niezdolna do inspirowania się obcymi wpływami). Z jednej strony – jako produkt dzikich ludów – sztuka prymitywna zawierać miała w sobie pierwiastek irracjonalny, instynktowny, brutalny, będąc niemożliwym do przekształcenia w prawdziwą sztukę wyrazem instynktownych popędów. Z drugiej jednak strony spontaniczność i surowość tej sztuki fascynowały, twierdzą Antliff i Leighton, artystów okresu modernizmu, którzy upatrywali w niej możliwości duchowego odrodzenia, zniszczonych przez rozwój cywilizacyjny, jak sądzono, żywotnych

⁶⁶ *Ibidem*, s. 212.

⁶⁷ Por. B. Grott, *Religia, cywilizacja, rozwój. Wokół idei Jana Stachniuka*, Kraków 2003; J. Skoczyński, *Neognoza polska*, Kraków 2004; R. Siedliński, *Człowiek – mit – kultura. Filozofia społeczna i historiozofia Jana Stachniuka*, Toruń 2008.

⁶⁸ A. Kuper, *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, tłum. T. Sieczkowski, A. Dąbrowska, Kraków 2009, s. 12.

korzeni sztuki europejskiej, licząc na odnowicielskie, „młodzieńcze orzeźwienie”, jakie miał przynieść prymitywizm⁶⁹.

Podobne wartości modernistycznej odnajdowali w kulturze ludowej i dlatego w planie najbardziej ogólnym sztuka ludowa może być wraz z innymi formami niewydukuowanej twórczości rozumiana jako wyobrażone źródło regeneracyjnej energii w obszarze sztuki, zdolne zasilić wysiłek wytworzenia nowego języka bądź stylu artystycznego. Oczywiście w konkretnym historycznym przypadku, jaki w tym tekście stanowi koncepcja nowoczesnej narodowej sztuki związanej z dziedzictwem kultury ludowej, jaką formułował Warchałowski, ta zarysowana generalna perspektywa regeneracyjno-prymitywistyczna musi zostać skonkretyzowana poprzez rekonstrukcję lokalnego dyskursu na temat kultury ludowej. Przy czym, tak jak powyżej w odniesieniu do zagadnień związanych z narodowymi ideologiami, w oczekiwaniu na pełniejsze rozpoznanie relacji pomiędzy polskim modernizmem a sztuką ludową chcę wskazać na jeden inspirujący przykład. Mam na myśli konstatacje Stefana Szumana, filozofa, psychologa i teoretyka edukacji, który w sposób charakterystyczny dla początków dwudziestolecia międzywojennego zestawiał twórczość ludową ze sztuką prymitywów i dzieci. Odpowiadając na pytanie, dlaczego dziecko rysuje inaczej niż dorosły i jakie są psychologiczne powody tego, że rysuje ono świat w swój specyficzny, dziecięcy sposób, Szuman wskazywał na różnice pomiędzy psychiką dziecięcą a psychiką człowieka dorosłego. Jego zdaniem dziecko nie naśladuje rzeczywistości, ale rysuje to, co o jej poszczególnych fragmentach wie. Nie idzie tu jednak o kwestie symbolizowania, ale o odzwierciedlenie w dziecięcej plastyce procesu poznawczego właściwego kolejnym fazom rozwojowym dziecka, a dokładniej rzecz biorąc, odzwierciedlenie charakteru schematu poznawczego, jaki dziecko jest w stanie wypracować i jakim jest się w stanie posługiwać. Tak formułując podstawy charakterystyki dziecięcej twórczości, Szuman dokonał dość szczególnej kontaminacji: psychologicznych hipotez Jeana Piageta i etnologa neoewolucjonisty Richarda Verworna. Innymi słowy, wypracowane przez Verworna pojęcia: „ideoplastyka” i „fizjoplastyka” połączył Szuman z Piagetowskim pojęciem schematu poznawczego. Zasadniczy rozwój rysunku dziecięcego związany był w tym kontekście, zdaniem Szumana, z przejściem od okresu formowania się schematów (tzw. okres bazgrania), przez okres posługiwania się schematem (ideoplastyka) do okresu poschematycznego (fizjoplastyka), w którym zrazu schemat zostaje opanowany do perfekcji, a potem porzucany na rzecz upodabniania wizerunków do naturalnych wyglądków. Wspomniany Richard Verworn te dwa powyższe terminy odnosił do etapów ewolucji prymitywnego społeczeństwa – to tworzące sztukę ideoplastyczną pozostawało, ze względu na charakter środowiska, na niższym etapie społecznego i ekonomicznego rozwoju, niż to społeczeństwo, którego członkowie zdolni już byli do fizjoplastycznego kształtowania.

Szumanowi natomiast ta kontaminacja inspiracji psychologicznych i etnologicznych posłużyła do określenia specyfiki sztuki ludowej i prymitywnej. Ta pierwsza jego zdaniem pozostaje na ogół w okresie schematyzmu i typu, wzbogacając co prawda ten schematyzm w bardzo bogate i przez pokolenia zachowywane i rozwijane wartości dekoracyjne i ornamentacyjne⁷⁰. Ta druga natomiast znajduje się na szczyblu rozwoju typowości. „Dziecko i człowiek prymitywny cenią w rysunku środek ekspresji i upiększania życia. Odtwarzanie natury w sposób ściśle naturalistyczny jest dla nich za trudne, bo metody prowadzące do takiego rysowania są zbyt rozumowe, oderwane. Metody te leżą zbyt daleko, aby umysł pierwotny sam po nie sięgał. [...] prymitywność sztuki kończy się z tym momentem, w którym dziecko czy człowiek dorosły zaczyna myśleć o naturalizmie leżącym poza obrębem typu”⁷¹. W sposób charakterystyczny dla swego czasu tym naukowym rozważaniom towarzyszył komentarz odnoszący się do współczesności i podszty regeneracyjnym myśleniem. „Zmysł dla niej [sztuki prymitywnej – uzup. P.J.] zrodził się, pisał Szuman, w naszych czasach. [...] sami artyści zaczęli zbierać wyroby sztuki wschodniej, prymitywnej i ludowej. Sztuka dekoracyjna zaczyna się odradzać dzięki tym wpływom. Sztuka głębsza [...] zrzuciła więzy skrajnego naturalizmu i wróciła do prymitywności. [...] Ogięta sztuka całej prymitywnej ludzkości była podobna do sztuki dziecka. Człowiek dorosły przestał być ideoplastykiem [...] nauczył się jednak patrzeć i widzieć inaczej: naturalistycznie, tak jak aparat fotograficzny i sztuka naturalistyczna. [...] Tak bardzo nasza kultura zmanierowała umysł większości swoich wychowanków. Tymczasem – kontynuował – [...] do rysunków dziecka trzeba się zbliżać również z nastawieniem kontemplacyjnej naiwności, zdolnej pojąć

⁶⁹ M. Antliff, P. Leighton, *Primitivism*, [w:] *Critical terms for Art History*, ed. R. Nelson, R. Shiff, Chicago 2003, s. 58–60.

⁷⁰ S. Szuman, *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej dziecka*, Warszawa 1927, s. 77.

⁷¹ *Ibidem*, s. 93.

świeżość uczucia i wyrazu. [...] Dusza dorosłego jest niejako podobna do ogrodów podmiejskich. Są tam utarte ścieżki, po których chodzi codzienność, drzewa, które już przestały rosnać, i papiery, które ogród zaśmieciły. Dusza dziecka jest w porównaniu z tym, jak ogród na wiosnę. Pełno tam młodych roślinek [...]. Nie ma ani śmieci, ani zakurzonych ścieżek⁷².

Z tych konstatacji wywodził Szuman wniosek, który dotyczył roli współczesnego artysty w odniesieniu do inspiracji płynących ze sztuki dziecięcej, ludowej i prymitywnej. W książce na temat dawnych kilimów ludowych pisał o spontaniczności, która wspólna jest twórczości dzieci i sztuce ludu, w którego aktywności sztuka staje się elementem nieomal instynktownym, splecionym z całokształtem ludowego życia. „W ludzie nie ma rozdzielenia pomiędzy projektem a wykonaniem, między rysunkiem a barwą, między myślą a czynem, między obmyśleniem a wykonaniem” – pisał Szuman. „Lud tka barwną przędzą tak, jak ptak buduje gniazdo⁷³, dodawał, twierdząc, że tej spontaniczności sztuka ludowa zawdzięcza swą bezpośrednią i silną obrazowość. Ale ten idylliczny stan należał już zdaniem Szumana do przeszłości. Lud tworzył sztukę własną, póki miał swobodę, kiedy tworząc, bawił się i radował. To różni sztukę ludową od sztuki wysokiej, bo artysta, tworząc, wprawia się w stan powagi i wzniosłości⁷⁴. Jednakże w czasach współczesnych „żadna moc nie zdoła ludowi z powrotem dać naiwności twórczej i naturalnej siły produkcji. Lud w tym znaczeniu przestał istnieć”, konstatował Szuman, a sztuka ludowa jałowiej tym bardziej, im bardziej „inteligencja zaprzęga go do artystycznego przemysłu ludowego⁷⁵. Zadanie inteligencji jest jednak inne, pisał dalej. Jest bowiem „rzeczą beзуyteczną starać się być ludowym [...], jest śmieszne udawać prymitywa”. Czerpanie ze sztuki ludowej oznacza konieczność nauki tego, jak lud postępował, potrzebę nauczania się na wytworach tajników pracy artystycznej, dojścia do jej zasad i uświadomienia ich sobie.

Tego typu wezwania powtarzane były i przez między innymi Karola Stryjeńskiego czy Wojciecha Jastrzębowski, a więc przez tych artystów polskich, którzy nie widzieli sprzeczności pomiędzy ludowym a nowoczesnym. Pamiętajmy jednak, że formułując zasady powrotu do prymitywu i sztuki ludowej, Szuman szedł nie tylko tropem psychologów i etnologów, ale wprost w swej książce o kilimach odwoływał się do Norwidowskiego *Promethidiona*, w którym poeta domagał się, aby bogactwo kultury ludowej znalazło wyraz ogólnoludzki, poprzez stworzenie takiej formy, w której sztuka ludu stanie na wyżynie ducha cywilizacji.

W tekstach samego Warchałowskiego odnajdziemy dwa momenty wiążące jego konstatacje z obserwacjami Szumana. Pierwszy dotyczy Norwidowskiej tradycji, uzupełniającej między innymi dzięki ruchowi neofilareckiemu przepływ zainteresowania kulturą ludu od romantyzmu do modernizmu. Pisze o niej krótko Warchałowski w *Polskiej sztuce dekoracyjnej* z 1928 r., wymieniając u podstaw zainteresowania sztuką ludową w Polsce obok „Norwidowej pieśni” także publikacje Zygmunta Glogera⁷⁶ i Władysława Matlakowskiego⁷⁷. Łącznik drugi pochodzi z tekstu o rok późniejszego dotyczącego twórczości Zofii Stryjeńskiej, której talent opisuje Warchałowski najwyraźniej z wykorzystaniem terminologii Szumana: „Tak dalece w jej talencie tkwi potrzeba wypowiedzania się postaciami i zdarzeniami. Cecha wspólna sztuce ludowej, sztuce prymitywnej i sztuce dziecka [...]. Po okresie dzieciennego bazgrania, formowania schematów i typów, po okresie następnym upajania się różnymi technikami węgla, oleju, akwareli [...] znalazła się artystka w Monachium⁷⁸”.

Rzecz jasna kwestia zainteresowania sztuką ludową na ziemiach polskich ma długą historię, bo podejmowana była już w końcu XVIII w. przez artystów, etnografów czy kolekcjonerów pamiątek⁷⁹. Niemniej jednak charakterystyczna zmiana, podyktowana modernistycznym stosunkiem do tradycji, o czym była mowa już wcześniej, następuje w stosunku do niej w Polsce w początkach XX w. Istotne przykłady tej zmiany pochodzą z kręgów wiejskich związków młodzieżowych. Jak zwróciła uwagę Mirosława Drozd-Piasecka: „Jeszcze przed odzyskaniem niepodległości postępowi działacze chłopscy (m.in. M. Malinowski,

⁷² *Ibidem*, s. 110–112.

⁷³ S. Szuman, *Dawne kilimy w Polsce i na Ukrainie*, Poznań 1929, s. 94.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 100.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Z. Gloger, *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, t. 1–2, Warszawa 1907–1909.

⁷⁷ W. Matlakowski, *Budownictwo ludowe na Podhalu*, Kraków 1892; idem, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarys życia ludowego*, Warszawa 1901.

⁷⁸ J. Warchałowski, *Zofia Stryjeńska*, Warszawa 1929, s. 13–14.

⁷⁹ M. Drozd-Piasecka, *Spoleczne funkcje sztuki ludowej. Sztuka ludowa w ideologii i świadomości szlachecko-inteligenckiej (od oświecenia po neoromantyzm)*, „Etnografia Polska”, XXVI, 1982, z. 2, s. 69–127.

T. Nocznicki, I. Kosmowska) skupieni wokół pisma »Zaranie« wydawanego w Warszawie (1907–1915) nawiązywali do neoromantycznej koncepcji ludowości. »Zaraniarze«, zrywając z pozytywistyczną ideologią pracy »dla ludu«, starali się utrwalić wiarę w twórcze wartości ludu, bazując na nim samym. Jako podstawę ilustrującą wartość jego kultury wykorzystywali w znacznej mierze twórczość młodopolską (m.in. W. Orkana, W. Reymonta, S. Wyspiańskiego, L. Rydla), która stała się główną inspiracją dla tworzenia teoretycznych programów związków młodzieży wiejskiej. Już wówczas nawiązywano do wątków ludowych m.in. w pracy teatralnej kół młodzieżowych. Założone w Królestwie Polskim w 1912 r. pierwsze pismo młodzieży wiejskiej »Drużyna« w odezwie programowej skierowanej do młodych odbiorców postuluje m.in. ocalenie pierwiastków piękna i dobra zawartych w rodzimej kulturze ludowej, a następnie włączenie ich do skarbcza kultury ogólnonarodowej, wzbogacając ją i społeczeństwo nowymi treściami – ludowymi⁸⁰.

Dodajmy, kończąc ten wątek, że zagadnienie wzmożonego zainteresowania kulturą ludową w dwudziestoleciu międzywojennym trzeba także widzieć w kontekście rozwijającego się regionalizmu i ideologii agraryzmu. Odnotujmy jeszcze przytaczany przez Drozd-Piasecką intensywnie regeneracyjny w charakterze głos Wojciecha Skuzy, poety i redaktora krakowskiego „Znicza”, który odmiennie niż Warchałowski, znacznie bardziej radykalnie, w duchu proletkultu, myślał o sztuce ludowej. Jego zdaniem powinna ona stać się oryginalną sztuką chłopską, tworzoną przez zżytych z przyrodą chłopskich artystów, i powinna zastąpić dotychczasowe „bawienie się ludowością” oraz zamierającą, zwyrodniałą i skarłałą sztukę mieszczańską⁸¹.

Podsumowując powiedzmy, że kwestia koncepcji sztuki narodowej, jak widać na powyższym przykładzie, jakim jest namysł Jerzego Warchałowskiego nad tym zagadnieniem, wymaga refleksji historycznej, która łączyłaby ów namysł z uhistorycznionym wizerunkiem modernizmu i wieloma dyskursami lokalnymi i ponadlokalnymi, które przecinając się i uzupełniając wypełniłyby generalną narracyjną ramę zawdzięczającą swój charakter pojęciu regeneracji, konkretną historyczną treścią. Tak zarysowany wywód na temat polskiej sztuki początków XX w. przesunąłby zarazem genealogię polskiej nowoczesności, zakorzeniając ją w środowisku krakowskich reformatorów sztuki, skupionych wokół krakowskiego muzeum Techniczno-Przemysłowego Adriana Baranieckiego, Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana i czasopisma „Architekt”, przejętych Morrisowską ideą odrodzenia rzemiosł, jako narzędzia regeneracji społecznej i narodowej. Wpływ tej idei związany jest z bezpośrednią recepcją (od ok. 1907 r.) programu odnowy rzemiosł i architektury Hermanna Muthesiusa oraz, szerzej, Werkbundu, oddziałującego na praktykę artystyczną, organizacyjną i publikacyjną tego środowiska. Nie było ono oczywiście ziemią jałową. Miało własną tradycję refleksji nad kulturą narodową i sztuką ludową, samodzielnie recypowało ważne dla werkbundowców idee architektoniczne Gottfrieda Sempera⁸² i koncepcję miasta ogrodu Ebenezera Howarda⁸³. To w tym środowisku, kontynuując główne reformatorskie idee, utworzono Warsztaty Krakowskie przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym i tu w gruncie rzeczy Warchałowski wypracował swoją koncepcję sztuki narodowej, właściwie w ciągu kolejnych lat jej nie zmieniając. Cały ten proces wpisuje się w modernistyczne myślenie regeneracyjne w zakresie roli sztuki, ale także łączy sztukę z różnymi kontekstami reformatorskimi powiązanymi w sposób mniej lub bardziej bezpośredni z właściwą dla całego modernizmu europejskiego, a szczególnie obszaru niemieckojęzycznego, reformą życia. Regeneracyjna idea Warchałowskiego, by poprzez sięganie do korzeni i podstawowych zasad sztuki stworzyć sztukę nowoczesną, co jednocześnie oznaczało narodową, była zaś nie tyle jakimś wyjątkowym, jednostkowym konceptem, ile raczej typowym sposobem ówczesnego myślenia o zadaniach twórczości artystycznej, obecnym w głównym modernistycznym nurcie w krajach zachodniej Europy, a także w nowo utworzonych po zakończeniu I wojny światowej państwach Europy Środkowej i Wschodniej.

⁸⁰ M. Drozd-Piasecka, *Spoleczne funkcje sztuki ludowej. Sztuka ludowa w życiu społeczeństwa II Rzeczypospolitej*, „Etnografia Polska”, XXVII, 1983, z. 1, s. 51–108.

⁸¹ *Ibidem*, s. 66.

⁸² G. Semper, *Cztery pierwiastki architektury*, „Architekt”, 1904, nr 5 do „Architekt”, 1905, nr 2.

⁸³ W numerze 8 „Architekta” z 1912 r. opublikowano artykuł na temat wykładu o koncepcji miasta ogrodu, który 14 lipca tego roku Ebenezer Howard wygłosił w Krakowie.

CAN NATIONAL ART BE MODERN?
REMARKS ON THE GENESIS OF POLISH MODERNISM

Summary

The main subject of this article is the concept of national art that was formulated by Jerzy Warchałowski in his texts. In many earlier studies attempts to draw on folk art or to develop a national style or a national formula of modernism were discounted as inferior, provincial or distorted modernism. Meanwhile, the historical interpretation of Warchałowski's ideas proposed in this paper aims to connect it with the wide stream of post-Enlightenment criticism of modern formation and the multiplicity of initiatives and regenerative programs as well as the multi-faceted and wide-ranging so-called 'life reform'. Seen from this perspective, the apparent paradoxes of modernism become understandable – the simultaneous presence of elements that are both futuristic and nihilistic, revolutionary and conservative, romantic and classical, the coexistence of an admiration for the technique and also its condemnation, the criticism of historicism and the reaching for tradition, the vision of modern society and the appeal to the primitive way of life. From this point of view, drawing on the resources of the folk culture as the basis of national tradition is situated in the very centre of modernist debates and modern artistic movements. Warchałowski's concept of decorative art is inscribed in the general modernist vision, defined as a wide-ranging artistic activity aimed at shaping man's living space, particularly his house or flat. In addition to the aesthetic aspect, the practical (functional) and health-related (hygienic) dimensions of this activity were of key importance to Warchałowski. It was also to have an educational and economic meaning as an important segment of the national economy.

The analysis of Warchałowski's ideas in the text suggests necessary shifts in the genealogy of the Polish modernism. Very important in this regard was the milieu of Kraków's reformers of art gathered around the Technical-Industrial Museum of Adrian Baraniecki, The Society for Polish Applied Art, and the magazine *Architect*, influenced by William Morris's idea of the revival of traditional handicrafts as a tool of the social and national regeneration. The impact of this idea is linked with the direct reception of Hermann Muthesius's program of renewal of handicrafts and architecture and, more broadly, with Werkbund influencing the artistic, organizational, and publishing practice of that milieu. The latter had its own tradition of reflection on the national culture and folk art and reciprocated the important architectural ideas of Gottfried Semper and the concept of the garden city of Ebenezer Howard, crucial for the members of the Werkbund. The whole of this process was part of the modernist regenerative ideas on the role of art, but also connected art with various reforming contexts related in a more or less direct way to the 'reform of life', characteristic of the entire European modernism, especially in the German-speaking countries. Warchałowski's regenerative idea of drawing on folk roots and basic principles of art to create modern art, which also meant national art, was in the first decades of the twentieth century not so much a unique or an individual concept, but rather a typical way of thinking about the role of art in the modernist movement in Western Europe, and in the countries of the Central and Eastern Europe created after the end of World War I.

transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek