

ANDRZEJ SZCZERSKI
UNIwersytet Jagielloński

HISTORIA SZTUKI II RZECZYPOSPOLITEJ – PERSPEKTYWY BADAWCZE

W ostatniej dekadzie zauważalny jest wyraźny wzrost zainteresowania badaniami nad sztuką i architekturą w czasach II Rzeczypospolitej, które z pewnością będzie narastać w kolejnych latach. Przekonanie to wynika przede wszystkim z poszerzenia pola badawczego o całkowicie lub w niewielkim stopniu eksploatowane dotąd zagadnienia związane zarówno z niedocenianymi dziedzinami twórczości, tak różnymi jak grafika użytkowa czy wystawiennictwo, geografiami badań uwzględniającą coraz wyraźniej dawne województwa wschodnie II RP i ośrodki prowincjonalne czy opracowywaniem niewykorzystanych dotąd źródeł, dotyczących pierwszorzędnych twórców, między innymi najwybitniejszych architektów wykształconych przed II wojną światową, którzy kontynuowali swoją działalność także w okresie powojennym. Dynamika badań i zainteresowanie nimi ze strony nowego pokolenia badaczy jest gwarancją twórczej kontynuacji nie tylko w najbliższej przeszłości.

Powodów zainteresowania dziedzictwem artystycznym lat 1918–1939 jest wiele, ale bez wątplenia świadczą one o kształtowaniu się dziś w Polsce, używając określenia Mieczysława Porębskiego, nowej „granicy współczesności”. Staje się nią rok 1918 i odzyskana wtedy niepodległość, a przede wszystkim zainicjowane wówczas procesy cywilizacyjne i kulturotwórcze związane z definiowaniem polskiej tożsamości, odpowiadającej na wyzwania XX w. Problemy takiej autodefinicji pozostają do dziś aktualne, a mimo radykalnych zmian, jakie dokonały się w Polsce w konsekwencji wybuchu II wojny światowej, to właśnie odwołania do czasów II RP wciąż okazują się kluczowym punktem odniesienia dla współczesnych przemian.

Analizy komparatystyczne dwóch niepodległości – z lat 1918–1939 i po 1989 r. – prowadzone są przez przedstawicieli różnych dziedzin humanistyki, a z perspektywy badań historycznych prowokują do postawienia tezy o możliwej do odnalezienia historycznej ciągłości między obydwoma okresami. Przy podkreśleniu dzielących je odmienności intrygująca wydaje się perspektywa odnalezienia w dzisiejszych czasach kontynuacji debat, ale i konkretnych rozwiązań, które przyniosło dwudziestolecie. Kwestie te w autorskim opracowaniu, inspirowanym głośnym esejem Lecha Niemojewskiego na temat różnic między szkołą krakowską i warszawską w architekturze, podsumował Krzysztof Ingarden, pokazując paralele między architekturą II i III RP. Jak twierdzi Ingarden, oba te okresy są porównywalne pod względem zewnętrznych warunków rozwoju architektury, kiedy Polska odzyskiwała niepodległość, „a twórczości architektonicznej nie ograniczały narzucone z zewnątrz polityczne doktryny”¹. Uważa on też, że wyraźna ciągłość tendencji formalnych uwidacznia się zarówno w ich referencyjności (np. modernizm – neomodernizm), jak i w przeciwstawieniu (np. konstruktywizm – dekonstruktywizm), a mimo wszystkich różnic

¹ K. Ingarden, *Jakimi mówimy językami? Próba klasyfikacji architektury Drugiej i Trzeciej Rzeczypospolitej*, Kraków 2017, s. 7.

„obecna kontynuacja tendencji formalnych architektury międzywojennej może świadczyć o niezwyklej sile trwania tradycji w kulturze, ale także o prawdopodobnym wyczerpaniu się możliwości w zakresie kształtowania formy, począwszy od kopiowania wzorów historycznych do pełnego formalnego abstrahowania”².

Doceniając znaczenie badań nad dziedzictwem II Rzeczypospolitej, warto zadać pytania o ich dalsze perspektywy, w tym o konieczność poszukiwania metod, które pozwoliłyby nie tylko w nowatorski sposób odczytać historyczne źródła, ale przede wszystkim docenić lata 1918–1939 jako pretekst do przemyślenia modelu pisania historii sztuki nowoczesnej w Polsce.

Fundamentalne zmiany w różnych dziedzinach życia, do jakich doszło w rezultacie odzyskania niepodległości, w oczywisty sposób nie pozostały bez wpływu na powstającą w tym okresie sztukę i architekturę, wyznaczając punkt zwrotny w historii kultury polskiej XX w. Interpretacja tych procesów wymaga tym samym nowych narzędzi metodologicznych, pokazujących znaczenie i skalę tego nieodwracalnego „zwrótu modernizacyjnego”, który dokonał się w sztuce po 1918 r. Nowa „granica współczesności” to także okazja do innego spojrzenia na miejsce Polski w historii nowoczesności, zwłaszcza jej dwudziestowiecznego rozdziału. Dwudziestolecie pozwala dostrzec, że nowoczesność i związane z nią procesy modernizacyjne są integralną częścią polskiej tożsamości i wyrażają się nie tylko przez imitację i dialog z „centrami”, ale też przez wewnętrzną dynamikę i przemiany kultury polskiej, a przede wszystkim toczony w jej ramach spór o najbardziej adekwatny model nowoczesności, którą w Polsce warto budować. Dodać należy, że tak zarysowana perspektywa badawcza pozwala także uniknąć problematycznego traktowania roku 1945 jako historycznej cezury i początku nowej rzeczywistości, niemającej wiele wspólnego z polską przeszłością. O tym, że mimo katastrof, jakie przyniosła II wojna światowa, nie nastąpiło całkowite zerwanie kulturowej ciągłości, świadczą właśnie próby kontynuacji procesów modernizacyjnych, które w warunkach ograniczonej suwerenności udało się przeprowadzić, nawiązując do dokonań z czasów II RP. Dowodzić tego może między innymi architektura późnego modernizmu, ale i historia powojennej awangardy odnajdującej swoje korzenie w twórczości Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro czy Stanisława Ignacego Witkiewicza³.

Wśród problemów metodologicznych dotyczących badań nad okresem II Rzeczypospolitej szczególnie istotne znaczenie mają trzy kwestie. Pierwsza z nich odnosi się do studiów postkolonialnych i ich adekwatności do badania historii sztuki polskiej XX w. Postkolonializm nie stał się szczególnie istotną metodą w polskiej humanistyce, ale niektóre związane z nim pojęcia i kryteria analityczne zdobyły sobie dużą popularność, pojawiając się także w publikacjach z zakresu historii sztuki. Próbę opisu tego zjawiska podjęli Ewa Partyga, Joanna M. Sosnowska i Tadeusz Zadrozny, redaktorzy tomu *Perspektywa (post)kolonialna w kulturze. Szkice i rozprawy*, który ukazał się w serii Studiów Komparatystycznych Instytutu Sztuki PAN w 2012 r. Zebrane w książce artykuły wskazywały na problematyczny charakter tytułowej perspektywy w historii sztuki polskiej, przede wszystkim podkreślając błędne uznawanie zależności między sztuką polską i zachodnioeuropejską za przejaw kolonializmu, a także polemizując z tezą o polskim kolonializmie na Ukrainie czy Litwie. Jak stwierdzał Dariusz Skórczewski zrównanie wpływów kulturowych z zależnością polityczną „nadmiernie rozszerza pojęcie kolonizacji, obracając to nie najgorzej wyostrzone narzędzie badawcze współczesnej humanistyki [...] w ogólnikową, nieostrą i przez to mało użyteczną kategorię”⁴. Redaktorzy i autorzy tomu nie mieli jednak wątpliwości, że postkolonializm, opisujący zarówno zależność od hegemonu, jak i próby dominacji nad własnymi koloniami, pozwala na nowo spojrzeć na obecne w historii sztuki polskiej toposy i stereotypy, zarówno dotyczące obrazu Polski i polskiej kultury zagranicą, jak i tradycji rodzimej kultury, w tym prawa do dziedzictwa kulturalnego, które wielokrotnie próbowano zredefiniować i zawłaszczyć. Najistotniejszym przesłaniem książki był jednak postulat wykorzystania perspektywy postkolonialnej do odrzucenia charakterystycznego dla kultury polskiej XX w. kreowania tożsamości opartej na traumach i resentymentach, co powoduje, jak zauważyła Joanna M. Sosnowska, że z jednej strony poszukuje się akceptacji u hegemonu i gardzi współziomkami, a z drugiej nienawidzi wszystkiego, co obce i nadmiernie wynosi narodowe zasługi i przymioty⁵.

² *Ibidem*, s. 131.

³ O kwestiach tych pisałem szerzej w książce *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015. Por. też *Oni odbudowali i rozwijali Polskę. Wielcy Polacy w Polsce Ludowej*, red. A. Karpiński, P. Kozłowski, Warszawa 2016.

⁴ D. Skórczewski, *Polska skolonizowana, Polska zorientalizowana. Teoria postkolonialna wobec „innej Europy”*, [w:] *Perspektywa (post)kolonialna w kulturze. Szkice i rozprawy*, red. E. Partyga, J.M. Sosnowska, T. Zadrozny, Warszawa 2012, s. 39.

⁵ J.M. Sosnowska, *Mówić z marginesu*, [w:] *Perspektywa (post)kolonialna w kulturze...*, s. 48.

Studując historię sztuki czasów II RP, warto odnieść się do powyższego postulatu po to, aby docenić specyfikę procesów modernizacyjnych, wówczas rozpoczętych przede wszystkim w dziedzinie architektury i wzornictwa, ale także w malarstwie i rzeźbie.

Paradoksalnie, postkolonialne kryteria pozwalają zakwestionować tezę o wtórności polskiej modernizacji, a służąc jako przykład negatywny, ułatwiają dostrzeżenie jej oryginalnego i specyficznego charakteru, pokazując także, że porównania z osiągnięciami „centrów” nie zawsze przynoszą wartościowe rezultaty poznawcze. Nie należy więc dogmatycznie analizować dorobku II RP wobec rozwoju sztuki na zachodzie Europy, w Stanach Zjednoczonych czy ZSRR, podkreślając jej wtórność lub prekursorski charakter, ale trzeba dostrzegać twórczą siłę peryferii takich jak Polska. To właśnie sytuowanym dotąd na peryferiach krajom dwudziestowieczna modernizacja stworzyła szansę na cywilizacyjny awans przy wykorzystaniu własnych i specyficznych wartości kulturotwórczych, nie będąc znakiem kolonialnej podległości, ale przeciwnie narzędziem budowania podmiotowości, a tym samym różnorodnej interpretacji kanonu nowoczesnych wartości.

Taki punkt widzenia pozwala także zakwestionować podważaną już od lat przez nauki społeczne tezę o jednolitym wzorcu nowoczesności, do którego wszyscy powinni dążyć, a tym samym uznawać procesy niemieszczące się w tym wzorcu za niedoskonałe lub sprzeczne ze współczesnym światem⁶. Czasy II Rzeczypospolitej stanowią szczególnie adekwatny punkt odniesienia do przekroczenia postawy kolonialnej, a także jej specyficznego wariantu, czyli autokolonializmu, w którym poszukuje się z własnej woli kolonialnej podległości. W niepodległej Polsce podjęto próby nowatorskich reform dostosowanych do potrzeb i możliwości odrodzonego kraju, podkreślając związek z kulturą europejskiego Zachodu, ale bynajmniej nie kopiując stosowanych tam rozwiązań, chociażby ze względu na ograniczone zasoby, jakimi dysponowano, i wyzwania, którym należało sprostać. Współczesne badania nad historią sztuki czasów II RP, nie popadając w postkolonialne schematy, powinny wydobywać ten specyficzny charakter polskiej modernizacji, koncentrując się na tworzonych na peryferiach projektach modernizacyjnych i skali ich oddziaływania w konkretnych realiach historycznych i terytorialnych.

Kolejny postulat badawczy dotyczy docenienia innej niż dotąd geografii badań nad sztuką dwudziestolecia, zarówno w odniesieniu do kraju, jak i kontekstu międzynarodowego. Odkrywanie nieznanego mapy artystycznej II RP dokonuje się już od wielu lat, ale nadal zbyt mało uwagi zwraca się na zjawiska zlokalizowane na prowincji, która uległa daleko idącym zmianom, zarówno ze względu na inwestycje państwowe tak głośne jak budowa Centralnego Okręgu Przemysłowego, ale i mniej znane inicjatywy, jak rozwój turystyki górskiej i infrastruktury sportowej, rozbudowa sieci kolejowej czy wznoszenie budynków publicznych i kompleksów mieszkaniowych dla urzędników państwowych, zwłaszcza w województwach wschodnich⁷. Zagadnienie to jest o tyle istotne, że pokazuje skalę i ambicje rozpoczętego projektu modernizacyjnego, który nie miał być skupiony tylko w wybranych ośrodkach centralnych, ale obejmował cały kraj, podkreślając tym samym skalę i konsekwencję „zwrotu modernistycznego”. Warto zauważyć, że taka nowa mapa modernizacji uwzględnia nie tylko architekturę, ale także liczne i różnorodne inicjatywy na rzecz innych dziedzin sztuki, jak między innymi rozwój profesjonalnej i amatorskiej fotografii w całym kraju, plenery malarskie w Krzemieńcu, objazdowe wystawy sztuki organizowane w małych ośrodkach miejskich przez stowarzyszenie „Ruchoma Wystawa Sztuki” z Warszawy lub też działania władz miasta i samych mieszkańców na rzecz rozwoju życia artystycznego w przemysłowej Gdyni.

Sztukę II Rzeczypospolitej trzeba także rozpatrywać wobec analogicznych zjawisk przede wszystkim w Europie Środkowo-Wschodniej, gdzie w podobnej do polskiej, chociaż nie identycznej sytuacji znalazło się wiele państw utworzonych po I wojnie światowej, od Estonii po Jugosławię. Tereny uznawane dotąd za prowincje europejskich imperiów, a często postrzegane jako symbole zacofania, bardzo szybko stały się miejscem realizacji śmiałych projektów modernizacyjnych. Kontekst ten pozwala zobaczyć zachodzące w Polsce zmiany jako fragment większego procesu cywilizacyjnego awansu środkowoeuropejskiego regionu w latach 1918–1939, ale także znaleźć odpowiedni punkt odniesienia do oceny rezultatów przeprowadzanych reform.

⁶ S.N. Eisenstadt, *Nowoczesność jako odrębna cywilizacja*, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, wybór i oprac. A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski, t. 2, Warszawa 2006, s. 754–768.

⁷ Wśród najnowszych publikacji dokonujących rewizji geografii polskiego modernizmu warto wspomnieć książkę: M. Pszczołkowski, *Kresy nowoczesne. Architektura na ziemiach wschodnich II Rzeczypospolitej 1921–1939*, Łódź 2016.

Należy jednak podkreślić, że kontekstów dla wydarzeń w kraju powinno się szukać także w innych peryferyjnych miejscach, bardziej odległych niż najbliższe sąsiedztwo, gdzie dokonywały się podobne, partykularne procesy modernizacyjne. W konsekwencji warto zatem pisać o policentrycznym modernizmie, w którym nie istnieje pojedyncze centrum, naśladowane przez prowincje, ale współistnieją równoległe różnorodne ośrodki nowoczesności, realizujące projekty modernizacyjne wynikające z miejscowych uwarunkowań i możliwości. Atrybutem każdego z takich ośrodków jest posiadanie oryginalnego programu modernizacyjnego oraz umiejętność realizacji wyznaczonych sobie celów, zgodnych z postulatami epoki nowoczesnej, przynoszących cywilizacyjny i kulturowy awans. Architektura polska z lat 1918–1939 powinna być zatem analizowana i porównywana nie tyle z tym, co działo się w Paryżu czy Nowym Jorku, ile z działaniami podejmowanymi w Tel-Awivie czy Skandynawii, a z kolei kontekstem dla polskiej artystycznej awangardy może być nie tyle Berlin czy Moskwa, ile Bukareszt lub kraje Ameryki Łacińskiej.

Warto zauważyć, że policentryzm modernizmu pozwala dostrzec, że historię nowoczesności pisano nie tylko w centrach, ale także na peryferiach, a lokalne ośrodki wypracowywały wzorce zarówno na potrzeby własnych krajów czy regionów, jak i takie, które adaptowano w skali międzynarodowej. W tym kontekście można rozpatrywać aktywność polskich artystów poza granicami kraju, w tym udział Tadeusza Peipera w madryckiej awangardzie, osiągnięcia polskich architektów modernistycznych po II wojnie światowej w Brazylii (Lucjan Korngold), Libanie (Karol Schayer) i Indiach (Maciej Nowicki), czy przypomniany niedawno wpływ na rozwój nowoczesnej typografii w Wielkiej Brytanii, jaki wywierali od końca lat 40. XX w. Franciszka i Stefan Themersonowie⁸.

Trzeci z postulatów badawczych wynika z ewolucji prowadzonych ostatnio badań i znaczącego poszerzenia zakresu podejmowanej problematyki, przede wszystkim bazy źródłowej, jak i zjawisk z pogranicza historii sztuki, kulturoznawstwa i antropologii stających się przedmiotem studiów. Takie syntetyczne i synkretyczne ujęcie przeszłości pozwala dostrzec świadectwa procesów modernizacyjnych w niewykorzystywanych dotąd przez historię sztuki obszarach badawczych, jak działalność instytucji edukacyjnych, organizacji społecznych, dynamicznie rozwijającej się w II RP spółdzielczości, ale także instytucji życia publicznego, jak partie i stowarzyszenia polityczne. Niezwykle istotne okazuje się także odnajdywanie związków między różnymi dziedzinami sztuk, które korzystały nawzajem ze swoich doświadczeń, przede wszystkim w kręgach awangardowych zajmujących się malarstwem, grafiką, teatrem i filmem. Nowym punktem odniesienia mogą stać się związki między awangardowym projektowaniem a rozwijającymi się pod koniec lat 30. dziedzinami nowoczesnego przemysłu, w tym telekomunikacją i motoryzacją. Przykłady takie można mnożyć, ale zwrócenie na nie uwagi służy podkreśleniu uniwersalnego oddziaływania modernizacyjnych haseł i ich akceptacji przez bardzo szerokie spektrum odbiorców.

Istotna jest jednak także konstatacja, że z projektem zmian utożsamiali się nie tylko artyści awangardy i nie należy widzieć w nich jedynych promotorów zmian, które otwierały kulturę polską na XX w. Obchodzony w 2017 r. Rok Awangardy, koordynowany przez Muzeum Sztuki w Łodzi, pokazał nie tylko znaczącą skalę osiągnięć polskiej awangardy, ale i niezwykłą aktualność jej haseł w różnym stopniu przypominających o roli sztuki w procesach transformacji i modernizacji, których świadkami jesteśmy także we współczesnej Polsce⁹. Analiza wystaw, publikacji i konferencji odbywających się w ramach obchodów stulecia powstania pierwszego awangardowego ugrupowania, jakim byli formiści, pozwala stwierdzić, że obok rozpoznanych już treści związanych z uniwersalizmem i międzynarodowym charakterem awangardowego eksperymentu zwrócono także uwagę na jego ścisły związek z lokalnymi uwarunkowaniami. Przykład formistów pokazał nawet, że u początku swojej historii awangarda nie odżegnywała się od kontekstów narodowych, odnosząc się do zakorzenionych jeszcze w młodopolskiej tradycji poszukiwań narodowej formy w sztuce i tradycyjnej ikonografii, zaczerpniętej między innymi z twórczości ludowej. Obserwacja ta pozwala stwierdzić, że procesy modernizacyjne dokonywały się nie tylko w imię zerwania z przeszłością, ale także haseł podkreślających kulturową ciągłość i zwracających uwagę na potrzebę nowej interpretacji kulturowego kanonu, a nie jego zakwestionowania. Konserwatywny modernizm wielokrotnie okazywał się zresztą bardziej niż awangarda skuteczny w propagowaniu modernizacyjnych treści, wpisując je w zakorzenione w kulturze toposy, takie jak budowa narodowej wspólnoty, indywidualne poświęcenie

⁸ Kwestia działalności polskich artystów i architektów poza krajem, zwłaszcza w XX w., nie została dotąd ujęta w sposób syntetyczny. Por. pionierską publikację na ten temat *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. M. Morka, P. Paszkiewicz, Warszawa 1993.

⁹ <http://rokawangardy.pl/>

dla dobra ogółu czy konieczność przełamania politycznej i gospodarczej zależności od obcych w imię etosu niepodległościowego¹⁰. Warto, aby nowe badania były w stanie opisać i poddać analizie tak szeroko zakreślone pole badań, a tym samym pokazać komplementarność zjawisk artystycznych na scenie II Rzeczypospolitej i ich paralelne działania na rzecz realizacji postulatów „zwrotu modernistycznego”.

Proponowane perspektywy badawcze pozwalają przede wszystkim podkreślić wartość i znaczenie dwudziestolecia dla najnowszej historii kultury polskiej i rozpoczętego wtedy procesu poszukiwania podmiotowego miejsca w historii nowoczesności. Modernizacyjne wzorce kulturowe i tworzenie oryginalnych modeli transformacyjnych miały służyć przełamywaniu prowincjonalności kraju odziedziczonej po czasach zaborów oraz gwarantować jego polityczną niepodległość. Partykularny i odpowiadający na lokalne uwarunkowania charakter tych modeli warto opisać i docenić, zamiast traktować je jako przykład prowincjonalizmu i niedostosowania do standardów obowiązujących w „centrum”. Warto także przemyśleć przyznawanie awangardzie, jako jedynej, tak eksponowanej roli w procesach modernizacyjnych i dostrzec ich wielowątkowość, a przez to także akceptację na szerszą skalę niż tylko wśród zwolenników awangardowego radykalizmu. Historia sztuki XX w., dostrzegając te problemy i analizując konsekwencje „zwrotu modernistycznego”, może dzięki temu pokazywać doświadczenie nowoczesności jako element kluczowy dla współczesnego definiowania kanonu kultury polskiej.

A HISTORY OF THE ARTS OF THE SECOND POLISH REPUBLIC – RESEARCH PERSPECTIVES

Summary

The relatively recent increase in the interest in the arts and architecture of the Second Polish Republic (1918–1939) invites us to ask questions about its future perspectives. This includes the need to search for new methods to read historical sources and to appreciate the period as a pretext to rewrite the history of modern Polish art. Three research postulates are being proposed here. The first one refers to postcolonial studies and indicates that paradoxically postcolonial categories allow us to question the supposedly imitative nature of Polish modernisation. As a negative example, they let us see its unique and original character and demonstrate that comparisons with the accomplishments of ‘centres’ not always produce a valid academic result. The second postulate refers to the appreciation of a different research geography of the arts of the interwar period, both in terms of Poland and the international context. Research on provincial modernisation projects should be continued, by showing the scale of the program of reforms undertaken, but also by emphasizing the importance of the context of the Central and Eastern Europe, where many countries formed after the First World War, from Estonia to Yugoslavia, were in a similar situation to Poland. Points of reference should be sought in other peripheral locations where similar regional modernisation processes took place. Research should also be continued on the polycentric modernism, in which there is no single centre imitated by the provinces, but where various centres of modernity co-exist, implementing modernisation projects resulting from local conditions. The third of the research postulates stems from the significant expansion of source databases as well as the phenomena observed on the borderline of history of art, cultural studies, and anthropology, which are also becoming subjects of study within our discipline. The synthetic and syncretic approach to the past allows us to perceive the evidence of modernisation processes in the research areas previously unexploited by history of art, such as the activities of educational institutions, social organisations, cooperatives, but also public institutions such as political parties and associations. These examples can be multiplied, and paying attention to them serves to emphasize the universal impact of modernisation slogans and their acceptance by a wide spectrum of recipients. It is important to note that not only the avant-garde artists identified themselves with the project of changes, and one should not see in them the only promoters of change that opened Polish culture to the 20th century. Such a broad field of research shows the complementarity of the artistic phenomena on the scene of the Second Polish Republic and their parallel activities to implement the postulates of the ‘modernist reversal’ after 1918.

transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek

¹⁰ O związkach między konserwatyzmem i modernizmem w sztuce oraz pojęciu „konserwatywnego modernizmu” jako pierwsza pisała Romy Golan, *Modernity and nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, New Haven 1995. Por. też R. Scruton, *A Political Philosophy: Arguments for Conservatism*, London 2006.