



PIOTR PIOTROWSKI



SZTUKA WEDŁUG POLITYKI
OD MELANCHOLII DO PASJI

SZTUKA WEDŁUG POLITYKI

INSTYTUT HISTORII SZTUKI
UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO



ARS VETUS ET NOVA

REDAKTOR SERII
Wojciech Bałus

TOM XXVII

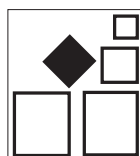
PIOTR PIOTROWSKI



SZTUKA
WEDŁUG POLITYKI

OD MELANCHOLII DO *PASJI*

Kraków



© Copyright by Piotr Piotrowski and Towarzystwo Autorów i Wydawców
Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007

ISBN 97883-242-1052-7
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor
JOLANTA STAL

Projekt okładki
STUDIO U

Na okładce:

ZOFIA KULIK, *I dom, i muzeum*, 1999, Muzeum Narodowe w Poznaniu (praca
zdemontowana przed otwarciem monograficznej wystawy artystki *Od Syberii do
Cyberii*).

Fot. Ryszard Rau

Spis treści

Słowo wstępne	7
I. Od <i>Melancholii</i> do <i>Żniwiarek</i>	11
II. Drang nach Westen	51
III. Sztuka w czasie końca utopii	71
IV. Nagroda Rembrandta	91
V. Między koloryzmem i modernizmem. W stronę estetyki recepcji malarstwa Piotra Potworowskiego	107
VI. Auschwitz <i>versus</i> Auschwitz	123
VII. Krzyż na placu Stalina	139
VIII. Od Syberii do Cyberii	155
IX. Sztuka według polityki	181
X. Szabla Sarmaty i pamięć historyczna	209
XI. Agorafobia po komunizmie	225
Spis ilustracji	245
Indeks nazwisk	251
Summary	257

Słowo wstępne

Oddawana do rąk Czytelników książka to wybór jedenastu esejów pisanych w ostatnich latach na temat polskiej sztuki XX wieku. Nie jest to więc systematyczny wykład; to raczej kilkanaście studiów szczegółowych, jednych o węższym, innych o szerszym zakresie historycznym, układających się w mozaikową, ale chronologicznie ułożoną opowieść o wybranych zagadnieniach sztuki minionego stulecia w Polsce.

Szukając symbolicznych obrazów tej opowieści, wyznaczających jej początek i koniec, wskazuję na *Melancholię* Jacka Malczewskiego (1894) oraz *Pasję* Doroty Nieznalskiej (2001). Zestawienie tych dwóch prac, nieco przypadkowe, nabiera ciekawego znaczenia. *Melancholia* przedstawiała „wiek w Polsce ostatni”, będąc jednocześnie otwarciem nowego wieku – ten odchodzący był wiekiem niewoli, ten, który miał przyjść, miał być wiekiem niepodległości i wolności. Aby jednak owo przejście było możliwe, Polska musiała ponieść ofiarę – musiała umrzeć, aby się odrodzić. *Pasja* z kolei, z jej pozaartystyczną historią, historią, która toczyła się na salach sądowych i na łamach nie zawsze życzliwej sztuce prasy, to jakby szczególnego rodzaju podsumowanie XX wieku w Polsce, w którym swoboda wypowiedzi oraz wolność artystów zostały zakwestionowane. Ten atak, paradoksalnie, nastąpił u progu następnego wieku, kiedy niektórym z nas się wydawało, że kraj zmierza prostą drogą do urzeczywistnienia dawnych marzeń o wolności. Co więcej, semantyczna wykładnia porównania tych dwóch dzieł okazuje się znacząca także na innych płaszczyznach. *Melancholia* została namalowana przez malarza mężczyznę, ale jej bohaterką jest kobieta, a przynajmniej uosabiana przez kobietę alegoria śmierci / życia; *Pasję* stworzyła kobieta, ale jej temat to problematyzacja kultu męskiego ciała. To odwrócenie płci w relacji podmiot–przedmiot pokazuje nie tylko drogę, jaką przeszła polska kultura artystyczna ostatniego stulecia, postrzeganą w kategoriach *gender*, ale też rozpiętość poruszanych

w sztuce w tym czasie zagadnień: od niepodległości narodu do polityki tożsamości. Nie jest to oczywiście ani odkrywczе, ani tym bardziej zaskakujące – służy jedynie budowie historycznej ramy wielu bardzo skomplikowanych procesów historyczno-artystycznych.

Od początku XX wieku więc, co mniej lub bardziej pokazują zamieszczone w tomie artykuły, sztuka podejmowała zadanie spełnienia sygnalizowanych przez *Melancholię* oczekiwań; na rozmaitych frontach, z lepszym lub gorszym skutkiem, podejmowała zadanie zarówno emancypacji, postrzegane zarazem w kategoriach narodowych, społecznych, jak też indywidualnych, ale też konserwacji nie zawsze sprzyjającej wolnościowym ambicjom przynajmniej części społeczeństwa. Ten proces śledzimy zarówno w obszarze podejmowanej przez sztukę problematyki, jak również w jej formułach obrazowania. W każdym jednak przypadku ruchu te widziane są w dialogu z procesami politycznymi; właśnie w dialogu, czy też we wzajemnej interakcji, a nie w perspektywie determinacji. Sztuka, jako aktywność publiczna, niejako ze swej natury jest działaniem politycznym w szerokim tego słowa znaczeniu, gdyż przestrzeń tę definiuje polityka, polityka pojęta jako konflikt między władzą a obywatelem, między różnymi obozami szeroko pojętej władzy, a także między różnymi grupami obywateli różniącymi się płcią, społecznym pochodzeniem, ekonomicznymi interesami, a także wyznawanymi systemami ideologicznymi, konflikt między tendencjami emancypacyjnymi a konserwującymi porządek społeczny, obyczajowy, polityczny. Ta przestrzeń to *agon*, obszar rywalizacji grup i jednostek, rywalizacji różnych podmiotów podejmujących czasami krytyczną, czasami apologetyczną dyskusję na rozmaite tematy, także te najważniejsze, jakimi są wolność i demokracja, co do której – jak pokazują poszczególne fragmenty mojej książki – spierają się nie tylko rzecznicy rewolucji z obrońcami starego porządku, ale spór prowadzony jest również wewnątrz poszczególnych grup pozornie politycznie i ideologicznie jednorodnych. Sztuka nie jest wyrazem tych procesów, ich ilustracją, lecz aktywnym aktorem pracującym w przestrzeni publicznej.

Głównym tematem tego wyboru artykułów jest jednak sztuka, dzieła artystów i artystek, poczynając od końca XIX do początku XXI wieku, artystów i artystek tworzących w kraju, który przybierał rozmaite kształty w ciągu ostatnich ponad stu lat. Okoliczności, w jakich ich twórczość powstała, były niekiedy dramatyczne, innym razem znacznie bardziej prozaiczne, w każdym jednak przypadku starali się oni, tak jak umieli, sprostać wyzwaniom, jakie niosła współczesna im rze-

czywistość. Jednym to się, naturalnie, udało lepiej, innym gorzej. Nie o ocenę mi jednak chodziło, raczej o ukazanie mechanizmu, w jakim sztuka pojawia się w historii. Ponieważ, jak napisałem wcześniej, teksty te powstawały w różnym czasie, pozostaje nadzieja, że w dalszym ciągu każda z tych opowieści spotka się z zainteresowaniem Czytelników i wzbudzi refleksję o meandrach procesów historyczno-artystycznych w Polsce.

* * *

Wybrane do tego tomu teksty na temat polskiej sztuki XX wieku powstały na bazie artykułów już wcześniej publikowanych w podanych niżej wydawnictwach. Tytuły niektórych z nich zostały zmienione.

1. *Od „Melancholii” do „Żniwiarek”.*

„Artium Quaestiones” 2004 (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM), nr XV; różne fragmenty w języku angielskim: *Central European Avant-Gerdes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, ed. T. O. Benson, Los Angeles–Cambridge MA: LACMA/The MIT Press, 2002, a także „Uměni” 2003 (Praha), nr 3; w języku niemieckim: *Der neue Staat. Polnische Kunst 1918–1939 zwischen Experiment und Repräsentation*, hrsg. R. Schuler, G. Gawlik, Wien: Leopold Museum/Hatje Cantz Verlag, 2003.

2. *Drang nach Westen.*

W języku angielskim: *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen 1800 bis 1939*, hrsg. R. Born, A. S. Labuda, B. Störkuhl, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2006.

3. *Sztuka końca utopii.*

„Biuletyn Historii Sztuki” 1999 (Warszawa), nr 3–4.

4. *Nagroda Rembrandta.*

Tadeusz Kantor. *Interior imaginacji*, red. J. Suchan i M. Świca, Warszawa–Kraków: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta/Ośrodek dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, 2005; w języku angielskim: *Tadeusz Kantor. Interior of Imagination*, ed. J. Suchan and M. Świca, Warszawa–Kraków: National Gallery of Art Zachęta/Center of the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor Cricoteka, 2005.

5. *Miedzy koloryzmem i modernizmem.*

Piotr Potworowski, 1898–1962, Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”/Fundacja Instytutu Promocji Sztuki, 1998.

6. *Auschwitz vs. Auschwitz.*

Zerstörer des Schweigens. Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa, hrsg. F. Grüner, U. Heftrich, H.-D. Löwe, Köln: Böhlau, 2006; w języku polskim: „Pro Memoria” 2004 (Oświęcim), nr 20.

7. *Krzyż na Placu Stalina.*

„Kronika Miasta Poznania” 2001 (Poznań), nr 2; w języku niemieckim: *Denkmäler in Kiel und Posen. Parallelen und Kontraste*, hrsg. R. Jaworowski, W. Molik, Kiel: Verlag Ludvig, 2002.

8. *Od Syberii do Cyberii.*

Zofia Kulik: od Syberii do Cyberii, red. P. Piotrowski, Poznań: Muzeum Narodowe, 1999.

9. *Sztuka według polityki.*

Negocjatorzy sztuki, red. B. Czubak, Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia”, 2000.

10. *Szabla Sarmaty i pamięć historyczna.*

Sztuka dzisiaj, red. M. Poprzęcka, Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2002.

11. *Agorafobia po komunizmie.*

W języku polskim i niemieckim: *Publiczna przestrzeń dla sztuki?/Öffentlicher Raum für Kunst?*, red. M. A. Potocka, Kraków–Wien: Bunkier Sztuki/Inter Esse/Triton Verlag, 2003; w języku angielskim: „Umění” 2004 (Praha), nr 1.

Piotr Piotrowski

I

Od *Melancholii* do *Żniwiarek*

W 1894 roku Jacek Malczewski ukończył jedno ze swych podstawowych dzieł, zatytułowane *Melancholia*, umieszczając na odwrocie płótna swego rodzaju podtytuł: „Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce (Tout un siècle)”. Znajdujący się obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu obraz jest jednym z kanonicznych przykładów polskiej sztuki XIX wieku. Wielokrotnie opracowywany i analizowany stanowi przykład manifestacji świadomości końca wieku, napięcia między sztuką i narodowymi uczuciami; wpisując się w ówczesną umysłowość, skupiając jak w soczewce podstawowe problemy narodowego myślenia Polaków tamtego czasu. Ówczesny nacjonalizm, albo wyraz uczuć narodowych, to klasyczny przykład nacjonalizmu przedmodernistycznego, opartego nie tyle – jak większość tego rodzaju ideologii – na strategii modernizacji państwa europejskiego, jaka dokonywała się w większości krajów Europy Zachodniej od XVIII wieku, lecz ideologii opartej na przesłankach etnojęzykowych, kulturalnych, stanowiących substytut niepodległego kraju¹.

Na pierwszy rzut oka obraz przedstawia kłębowisko postaci, które jednak przy dokładniejszym oglądzie układa się w pewną narrację². Po lewej stronie widzimy siedzącego na skraju krzesła przy sztalugach i odwróconego od nas tyłem malarza, trzymającego w lewej ręce paletę. Nie maluje on obrazu – raczej rozmyśla. To z jego głowy bardziej niż ze stojącego przed nim blejtramu wydobywa się do przestronnego wnętrza pracowni skłębiona grupa osób. Przybiera ona formę krzyża, którego podstawę stanowi gromada dzieci; korpus, ramiona oraz

¹ Por. krytyczny przegląd współczesnych dyskusji na temat teorii i historii nacjonalizmu: A. D. Smith, *Nationalism and Modernism. A critical survey of recent theories of nations and nationalism*, London–New York: Routledge, 1998.

² Wielostronną dyskusję na temat tego obrazu zawiera praca zbiorowa: „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego. *Materiały seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu*, red. P. Juskiewicz, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2002.

zwieńczenie, to starsze postacie, często w wojskowych płaszczach. W miejscu, gdzie ramiona przecinają korpus krzyża, znajduje się grupa uzbrojonych mężczyzn, a część tego uzbrojenia stanowią kosy, niemal mityczne narzędzie walki polskich powstańców. Ta grupa natrafia na wyraźny opór światła, które może przypominać ścianę ognia artyleryjskiego – salw oddanych z broni przeciwnika. Zgromadzone w centrum postacie zwracają się w stronę szerokiego okna, znajdującego się w prawej ścianie pracowni. To jakby stamtąd biło owo światło; to tam, na parapecie, ostatecznie wytrąca się impet grupy osób, starców w wojskowych płaszczach, dożywających jakby kresu życia, umierających. Stanowią oni bez wątpienia kompozycyjne *pendant* wobec umieszczonych po przeciwnej stronie obrazu dzieci. Na nich wypełnia się cykl życia, życia jednak szczególnego, gdyż znaczonego wysiłkiem walki zbrojnej prowadzonej w imię odzyskania niepodległości kraju, śmierci na zesłaniu, na dalekiej Syberii. Za oknem jednak pojawia się również dziwna postać w czerni. Znajduje się ona już poza przestrzenią pracowni, w ogrodzie, ale jednocześnie w sposób nienaturalny stoi przed, a nie za uchylonym oknem; co więcej – mimo że jest na zewnątrz, to właśnie ona to okno uchyla. Ta postać często interpretowana jest jako alegoria śmierci, jednakże śmierci szczególnej, która nie tylko kończy czas życia, stanowi jego kres, ale też symbolizuje początek, wizję nowego życia, które znajduje się za oknem, w „nowym wieku” – aby nawiązać do nadanego obrazowi przez malarza podtytułu – a więc w wieku XX. Do takiego rozumienia alegorii śmierci skłania również nadana kłębiącej się w pracowni grupie postaci forma krzyża, stanowiąca nawiązanie do zawartej w twórczości Adama Mickiewicza idei porównania losu Polski do męki Chrystusa. Śmierć Polaków może więc być widziana jako odkupienie, ale też konieczny etap zmartwychwstania, powstania nowego państwa w nowym czasie, w czasie po śmierci. Życie zatem, czas od urodzin do śmierci, to segment cyklu, który musi się ustawicznie wypełniać; życie powstaje jedynie przez śmierć będącą tyleż końcem, co początkiem. Tak jest również z historią narodu, który musi umrzeć, aby powstał na nowo, musi zginąć, aby mógł się odrodzić. Obraz jest zatem alegorią historii Polski, kraju, który może odzyskać niepodległość właśnie poprzez klęski kolejnych powstań.

Ten typ analizy obrazu Malczewskiego jest dość często formułowany³. Podkreśla się tu bardzo często osadzenie dzieła w polskiej histo-

³ Klasyczne interpretacje twórczości Jacka Malczewskiego to przede wszystkim

rizozofii, wypracowanej na gruncie romantycznej ideologii, której najbardziej wpływową postacią był Adam Mickiewicz. Zawarta w obrazie narracja to historia XIX wieku, historia walk o niepodległość, które nie przynosiły spodziewanego skutku, rozbudzały jednak mistyczne nadzieje na odzyskanie suwerenności państwa w przyszłości. Koniec wieku XIX to koniec całego ciągu wydarzeń i jednocześnie „prolog” nowego czasu – czasu zmartwychwstania. Zauważyć można tu też rolę artysty. „Melancholia” wszak to symbol twórcy. On sam zaś jest tu obecny w kilku odsłonach. Widzimy go po lewej stronie, jak siedzi przed pustym płótnem; potem, niejako w zwieńczeniu krzyża po przeciwniej stronie obrazu, widać trzy postaci, jakby trzech twórców: jeden z nich trzyma skrzypce, drugi zaczytany jest w książce, trzeci zaś – na samym końcu, blisko prawego dolnego narożnika obrazu – dzierży w rękę pędzel. To jednak nie koniec zaznaczonej obecności artysty w obrazie. W prawym dolnym narożniku płótna widzimy niewielki fragment stolika z przyborami malarskimi. To stolik, można rzec, autora dzieła; należy on jakby do innej rzeczywistości, bardziej realnej niż wyobrazeniowej. Wygląda na to, że malarz (Jacek Malczewski) stoi przed obrazem i przygląda mu się niejako naszymi oczami, przygląda się własnej wizji, jakby ją fotografując, i przypadkiem, kątem obiektywu, chwyta fragment swojej realnej pracowni i jej wyposażenia, ów stolik właśnie. Ten niejako realny artysta, którego oczyma my, widzowie, spoglądamy na wizję „wieku ostatniego w Polsce”, ma swoje *alter ego* w postaci siedzącego po lewej stronie płótna, rozmyślającego malarza. Ważne jest to, że on nie maluje; raczej widzi, bądź ma wizję – widzi historię, którą dopiero później zmaterializuje w obrazie. Widząc ją jednak, zaczyna rozumieć procesy historyczne, a zwłaszcza ten jeden – sens historii Polski.

Problematyka roli artysty w kontekście rozumienia procesu historycznego, jego zaangażowania w ekspresję uczuć narodowych, powinności wobec narodu itp. podnoszona jest również w polskiej historii sztuki. Często analizuje się tę problematykę w powiązaniu z romantyczną koncepcją mitu artysty, który wykorzystywał wszak tradycję

prace Agnieszki Ławniczakowej, wieloletniej badaczki tej sztuki. Por. m.in.: A. Ławniczakowa, *Jacek Malczewski*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1976, s. 30–35. A. Labuda, *Koncepcja artysty i sztuki w twórczości Jacka Malczewskiego*, maszynopis pracy magisterskiej, Instytut Historii Sztuki UAM. Temu zagadnieniu wiele uwagi w swoich seminariach i wykładach w Instytucie Historii Sztuki UAM poświęcał prof. Zdzisław Kępiński.

symboliki melancholii osadzoną w kulturze europejskiej od czasu renesansu. Nie starano się jednak, jak do tej pory, wnikać w psychiczną strukturę melancholii, aby na tym gruncie zapytać, jaki może być mechanizm kreacji uczuć narodowych i jak proces ten został przez Malczewskiego przedstawiony.

Zygmunt Freud, mimo zauważanych podobieństw, odróżnia stan melancholii od żałoby⁴. W dużym skrócie powiemy w ten sposób: melancholię wyróżnia jej podłoże narcystyczne oraz – powstający na tym gruncie – kryzys tożsamości. Utrata obiektu, wobec którego żywimy silne uczucia, powoduje, twierdzi Freud, przerzucenie ich na siebie. Tu jednak nie znajdują one pełnej realizacji – zostają odrzucone, a wraz z nimi odrzucone zostaje własne „ja”. Dzieje się tak dlatego, że uczucia wobec Utraconego są tak silne, że wraz z nim „ja” zaczyna tracić siebie – „ja” zostaje zakwestionowane. W efekcie więc następuje kryzys tożsamości. Co więcej, w przeciwieństwie do żałoby kryzys ten ma charakter ciągły; zachowuje się – jak pisze Freud – jak otwarta rana, ciągle podsycana uczuciem utraty. Wracając do naszego przykładu, możemy powiedzieć, że taki właśnie był mechanizm funkcjonowania uczuć narodowych w Polsce w XIX wieku. Utrata niepodległości pociągała za sobą kryzys tożsamości, gdyż wraz z likwidacją niepodległego państwa w końcu XVIII wieku naród utracił szacunek dla własnego „ja”. Rozwój nacjonalizmu wynikał więc z zakwestionowania własnej wartości, co z kolei stanowiło skutek utraty obiektu uczuć, niepodległości. Kolejne powstania, a wraz z nimi kolejne klęski, funkcjonowały w tym mechanizmie jak wspomniane przez Freuda jątrzenie rany. *Melancholia* Jacka Malczewskiego zatem to stan świadomości tego procesu, rozumienie mechaniki tworzenia i funkcjonowania uczuć narodowych – narodowego narcyzmu. Zdaje się ona odślaniać kryzys tożsamości narodu polskiego. Jej funkcją jest usprawiedliwianie klęski przez zarysowanie pocieszenia – odzyskanie siebie, własnego „ja”, odzyskanie utraconego obiektu uczuć, niepodległości, przez śmierć. Tym samym obraz staje się ekspozycją narodowego narcyzmu, ideologiczną wykładnią kryzysu tożsamości.

W 1918 roku Polska odzyskała niepodległość. Pojawiła się w Europie w określonym miejscu geograficznym, a nie, jak dotychczas, w krainie króla Ubu, „czyli nigdzie”. Pojawiła się w innej Europie niż

⁴ S. Freud, *Żałoba i melancholia*, w: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1999.

ta, którą opuszczała w XVIII wieku. Europa Środkowa bowiem przeszła daleko idące przeobrażenia. Na miejscu monarchicznej struktury Świętego Przymierza wyrosła cała plejada państw, z których część – jak Polska właśnie – odzyskiwała to, co utraciły inne – jak Czechosłowacja czy Jugosławia – i stanowiła zupełnie nowe podmioty polityczne. Wszystkie te państwa miały jednak mniej czy bardziej nowoczesny charakter. Europa Środkowa mimo zróżnicowania politycznego, ideologicznego oraz kulturalnego stała się nowoczesna. Proces tworzenia nowego państwa był szybki i dramatyczny. Przede wszystkim stanowił wyzwanie polityczne. Jeszcze w czasie wojny formułowano koncepcje odrodzenia Polski w kategoriach monarchistycznych, o czym świadczy równoczesne, w dniu 5 listopada 1916, wydanie dekretów władz pruskich (okupujących w tym czasie nie tylko teren „własnego” zaboru, ale również część terytorium zaboru rosyjskiego) i austriackich. W momencie zakończenia wojny idea ustroju monarchicznego w Polsce okazała się całkowicie odległa od rzeczywistości. Pojawiły się więc warunki sprzyjające powstaniu i funkcjonowaniu nowoczesnej ideologii nacjonalistycznej, związanej z tworzeniem państwa i jego struktur administracyjnych oraz polityki wewnętrznej i zewnętrznej; pojawiły się warunki do kreowania nowoczesnego nacjonalizmu, który w tradycji europejskiej związany był, z jednej strony, z rozwojem monoetnicznego państwa, lub – łagodnie rzecz ujmując – z dominacją w ramach jego struktur jednego narodu. Generalnie rzecz biorąc, jak już zostało powiedziane, rozwój nacjonalizmu na Zachodzie związany jest z modernizmem, z nowoczesnością, pojawia się w momencie rozbicia feudalnych struktur organizacji społecznej⁵. W Polsce, gdzie przejście od formuły feudalnej do nowoczesnej organizacji społeczeństwa dokonywało się, po pierwsze, później niż w Europie Zachodniej, po drugie, poza organizacją państwa, gdyż takowe na skutek dokonanych w końcu XVIII wieku rozbiorów wówczas nie istniało – ten nowoczesny (modernistyczny) nacjonalizm, rozumiany jako dyskurs państwowy, poprzedzony był nacjonalizmem etnojęzykowym. W momencie odzyskania niepodległości pojawiły się jednak przesłanki do przyjęcia (ze znacznym opóźnieniem) tej zachodnioeuropejskiej tradycji.

Wiele czynników złożyło się na to, że Polska ponownie stała się krajem niepodległym. Nie miejsce tu, aby je analizować. Zauważmy jedynie, nie umniejszając roli żadnego z nich, w tym „melancholijnej”

⁵ A. D. Smith, *op. cit.*

świadomości, że oto niemal nagle wojnę przegrali wszyscy zaborcy – z mapy Europy znikły wszystkie trzy okupujące terytorium Polski cesarstwa⁶. Nowe państwo więc do pewnego stopnia zostało jakby dane Polakom i tutejszym mniejszościom narodowym przez zbieg szczególnych okoliczności historycznych, zaczęło funkcjonować w zupełnie innych warunkach niż te, które sobie wyobrażano w czasach walki o niepodległość w XIX wieku. Zmienić się też musiały ramy „kwestii narodowej”. Nacjonalizm nie jest bowiem, jak pisze Rogers Brubaker, substancją, immanentnie istniejącym elementem narodowej świadomości, lecz praktyką, w jakiej naród działa. Jest konstrukcją każdorazowo powoływaną, strategią osiągania celu. Jego badacz więc winien się koncentrować na analizie sposobów funkcjonowania nacjonalizmu, instytucjach i praktykach, w jakich się on przejawia, powinien pytać, „jak” on istnieje, pytać o jego polityczne, ekonomiczne i kulturalne konstrukcje⁷. Odzyskanie niepodległości przez Polskę w 1918 roku przemodelowało potrzebę samoidentyfikacji narodu, wymusiło zmianę strategii budowania tożsamości, stawiając przed tego rodzaju polityką i praktyką dyskursywną konkretne, ale też inne niż wcześniej cele. Kraj był podzielony. Poszczególne dzielnice nowego państwa, tereny dawnych zaborów, miały rozmaite doświadczenia polityczne, ekonomiczne i kulturalne. Funkcjonowały też w oparciu o rozmaite systemy prawne. Inaczej kształtowała się mentalność Polaków żyjących pod rządami Rosjan, inaczej w sektorze niemieckim, jeszcze inaczej austriackim, gdyż – po prostu – inne były strategie „wynarodowienia” Polaków przez państwa okupujące terytorium dawnej Rzeczypospolitej. Ideologia narodowa wszelkich odcieni pomagała więc scalić kraj. Pozwalała odwołać się do wspólnych wartości, stosunkowo prostych i przekonujących, dających możliwość przekroczenia dzielnicowych podziałów. Dawała możliwość odnalezienia tożsamości. Ponadto, na arenie międzynarodowej nowe państwo także nie czuło się zbyt pewnie. Granice były kwestionowane, a pozycja dyplomatyczna kraju bardzo słaba. Ideologia narodowa także i w tym kontekście okazywała się przydatna; potwierdzała konieczność utrzymania i utrwalania niepodległego państwa. Nie wchodząc w zróżnicowanie nacjonalistycznych koncepcji formułowanych przez rozmaite obozy polityczne

⁶ Por. H. Wereszycki, *Historia polityczna Polski, 1864–1918*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.

⁷ R. Brubaker, *Nationalism reframed. Nationhood and the national question in the New Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

tamtego czasu, podkreślmy jedynie, że jej funkcja była zgoła inna niż w poprzednim wieku: służyła innym celom, wpisywała się w inne strategie i taktyki polityczne oraz – mimo podobnej nieraz (czasami wręcz identycznej) retoryki – formułowana była w innych praktykach dyskursywnych. Pytanie, jakie należy zadać, to pytanie o jej związek ze sztuką nowoczesną, o to, jak przejawiała się ona w sztuce nowoczesnej.

Zanim zaczniemy analizować tę kwestię, sformułuję kilka uwag natury historiograficznej, dotyczących rozumienia problemu polskiego modernizmu i sztuki nowoczesnej. Przyjmuję tu bowiem pewnego rodzaju wymiennosc pojęcia modernizm i nowoczesność, po części wbrew polskiej praktyce badawczej, w której często pierwsze z wymienionych pojęć, zarówno na gruncie badań historyczno-artystycznych, jak literackich, kojarzone jest z twórczością symbolizmu i wczesnego ekspresjonizmu. W tym artykule zakładam niejako perspektywę odwrotną: modernizm, względnie sztuka nowoczesna, albo „nowa sztuka”, wyrastał z krytycznej dyskusji z tradycją polskiego symbolizmu – debata ta, najogólniej rzecz biorąc, sprowadzała się do odrzucenia „literackich” elementów dzieła sztuki i podkreślania jego wartości *par excellence* plastycznych, w których dostrzegano esencję twórczości artystycznej. Przyjmując takie założenie, naturalnie pojawia się pytanie o datę graniczną polskiego modernizmu, historyczną cezurę, swoistego rodzaju początek historii polskiej sztuki nowoczesnej. Na ten temat istnieją już gotowe sugestie. Na przykład: początek nowoczesności w polskiej sztuce Piotr Łukaszewicz i Jerzy Malinowski widzą w roku 1912, kiedy w twórczości Zbigniewa Pronaszki i Tytusa Czyżewskiego widoczne są pierwsze „indywidualne” interpretacje kubizmu⁸. W istocie rzeczy, analizując ten – w dużej mierze słabo zachowany – materiał, możemy powiedzieć, że w tej sztuce następują zmiany świadczące o wyraźnym wpływie nowoczesnego sposobu przedstawiania, opartego na swoistego rodzaju kuboekspresjonistycznej redakcji obrazu, którą z kolei Andrzej Turowski podkreśla jako zasadniczą dla kształtowania się polskiej sztuki nowoczesnej, choć pełniejsze oddziaływanie kubizmu dostrzega on „dopiero” w rysunkach Tytusa Czyżewskiego z 1915 roku⁹. Przywołując jednak wcześniejszą cezurę, wymieńmy projekt ołtarza kościoła oo. Misjonarzy Zbigniewa Pronaszki (1912),

⁸ *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, red. P. Łukaszewicz, J. Malinowski, Wrocław: Muzeum Narodowe, 1980, s. 8.

⁹ A. Turowski, *Czym był kubizm w Polsce*, w: *idem, Awangardowe marginesy*, Warszawa: Instytut Kultury, 1998, s. 62.

ii.1.2

rysunki Tymona Niesiołowskiego, Zygmunta Waliszewskiego oraz *Madonnę* Tytusa Czyżewskiego z 1913 roku (której jednak takie datowanie nie jest pewne), a także – wspominate przez Turowskiego – nieco późniejsze realizacje artysty, w tym obrazy wielopłaszczyznowe, oraz pochodzące mniej więcej z tego samego czasu rysunki Gustawa Gwozdeckiego. Aby z kolei poszukać jakiegoś istotnego i jednocześnie bardziej spektakularnego, czy też przynajmniej wyraźnego wydarzenia, które mogłoby świadczyć o pojawieniu się w Polsce sztuki nowoczesnej, zwłaszcza w skali międzynarodowej, wskazałbym na pokazywane jeszcze przed wojną wystawy sztuki modernistycznej, w tym przede wszystkim wystawę *Futurystów, kubistów i ekspresjonistów* we Lwowie w 1913 roku, zorganizowaną we współpracy z berlińską galerią Der Sturm (A. Jawlensky, W. Kandinsky, O. Kokoschka, B. Kubišta i in.). Przyjmuję zatem, w ślad za powoływanymi wyżej historykami polskiej sztuki, iż w przededniu I wojny światowej rozpoczyna się historia polskiego modernizmu, rozumianego jako krytyczna polemika z tradycją twórczości symbolistycznej, zwłaszcza jej literackimi wartościami. Z kolei wydaje się, że koniec tej fazy „klasycznego” polskiego modernizmu – co zostanie podkreślone w końcowej części niniejszego artykułu – przypada na rok 1950, wieńczący przygotowania władz PRL do wprowadzenia realizmu socjalistycznego i eliminacji z polskiego życia artystycznego tradycji awangardy, czego z kolei spektakularnym przykładem może być likwidacja opracowanej przez Władysława Strzemińskiego w łódzkim Muzeum Sztuki tzw. „sali neoplastycznej”. Pojawiająca się z kolei w czasie odwilży sztuka nowoczesna to już zupełnie inna formuła modernizmu, uwolnionego z dyskutowanego w tym tekście napięcia między nacjonalizacją i socjalizacją formy. W istocie rzeczy więc ramy tej „klasycznej” (w odróżnieniu od „odwilżowej” i „poodwilżowej”) formuły polskiego modernizmu wyznaczałyby okolice dat: rok 1913 z jednej strony oraz 1950 z drugiej¹⁰. W konsekwencji więc analizowany na początku tego artykułu obraz Jacka Malczewskiego powiązany by został z formułą sztuki przedmodernistycznej, podobnie jak wyrażany przez niego rodzaj nacjonalizmu, w rozumieniu przywołanej na wstępie terminologii Anthony’ego Smitha.

¹⁰ Por. E. Grabska, *Lata 1914–18 i 1939–49. Z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestolecie*, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. T. S. Jaroszewski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.

Wracając do problemu relacji zachodzącej między sztuką nowoczesną a potrzebą narodowej ekspresji, sformułujmy na początku uwagę natury bardzo ogólnej: sztuka zawsze stanowiła jeden z przejawów wyrazu uczuć narodowych, albo też – mówiąc inaczej – zawsze stanowiła obszar, w którym te uczucia mogły (choć nie musiały) się ujawniać. Kreowane były one zarówno w intencjach artystów, jak też w strategiach interpretacyjnych. Dotyczy to obu wyróżnionych wyżej formuł nacjonalizmu: zarówno tego tworzonoego poza strukturami państwa, jak w jego ramach¹¹. *Melancholia* Jacka Malczewskiego ukazuje ich XIX-wieczne oblicze, etniczno-kulturalne. Jednak w okolicach roku 1918, w okresie tworzenia nowoczesnego państwa, ta konstrukcja wydawała się dość anachroniczna i bezużyteczna. Ideologia narodowa w zmienionej sytuacji historycznej musiała pojawić się inaczej; miast rozdrapywania otwartej rany obolałej tożsamości narodu musiała uwzględnić zupełnie inne cele – budowę nowoczesnego państwa w nowoczesnej Europie. Nowoczesność, wola budowy tego, co nowe, raczej aktywność nastawiona na życie niż zaduma nad znaczeniem śmierci – to nowe wartości narodowe. Przejawiały się one, rzecz jasna, w sztuce, ale na innej zasadzie niż dotychczas. Artysta–melancholik, romantyczny misjonarz głoszący odrodzenie życia po klęsce i śmierci, okazał się mało przydatnym modelem twórcy. Choć nie wszyscy ideolodzy nacjonalizmu tamtego czasu sobie to uświadamiali, w istocie rzeczy nowe państwo potrzebowało innej ekspresji ideologicznej – bardziej nowoczesnej. Mimo więc, że spora część rzeczników ideologii narodowej wspierała raczej sztukę nienowoczesną, czasami wręcz anachroniczną, wyprowadzaną z konserwatywnej twórczości XIX wieku, niemniej bardziej dynamiczne oraz skuteczne konstrukcje wyrazu ambicji narodowych rodziły się w tym czasie na gruncie sztuki modernistycznej, odslaniając jednocześnie zupełnie inną praktykę funkcjonowania pojęcia narodu, związaną z organizacją państwa, a więc modernistyczną, a nie – jak w wieku XIX – z uczuciami związanymi z pamięcią, kulturą, językiem, funkcjonującymi poza strukturami administracyjnymi.

Odpowiedzi na tego rodzaju nowe zapotrzebowanie, zapotrzebowanie nowej, czy wręcz nowoczesnej formuły sztuki narodowej, udzieliła m.in. grupa Formistów. Chociaż niektórzy artyści tego środowiska,

¹¹ Takie dwa typy nacjonalizmu, zarówno w sensie teoretycznym, jak historycznym, uwzględniającym różnice w rozwoju społecznym Europy Zachodniej i Wschodniej, analizuje Eric Hobsbawm: E. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Por. też: A. D. Smith, *op. cit.*, s. 121 n.

zwłaszcza Tytus Czyżewski i Zbigniew Pronaszko, zaczęli przejawiać zainteresowanie nowoczesną formą w przededniu I wojny światowej, a w czasie jej trwania w Zakopanem zorganizowana została wystawa często określana mianem swoistego rodzaju „prapremiery” Formistów, to faktycznym początkiem działalności środowiska (które nigdy nie przyjęło formuły sformalizowanej grupy) była I Wystawa Ekspresjonistów Polskich w listopadzie 1917 roku w Krakowie. Dla stawianej w tym artykule problematyki symptomatyczne są dyskusje toczone w latach 1917–1919 wokół nazwy grupy. Otóż istotne wydaje się to, że wówczas, tzn. w końcu 1917 roku, grupa występowała pod szyldem „ekspresjonistów polskich”. Przy czym należy podkreślić oba człony tej nazwy. „Ekspresjonizm” jako sygnał przynależności do szeroko i ogólnie rozumianej nowoczesności artystycznej oraz „polski” jako wskazówka narodowego charakteru ugrupowania. Nazwa ta jednak niosła w sobie pewną sprzeczność, napięcie między czynnikiem ogólnym (kosmopolitycznym) i lokalnym, narodowym. Sprzeczność tę rozwiązano, przesuwając punkt ciężkości na stronę „polską”. W 1918 roku zaczęto więc rezygnować z pojęcia „ekspresjonizm” na rzecz dość symptomatycznego neologizmu: „formizm”. Późniejsze wystawy, przede wszystkim już te w 1919 roku, a więc po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, odbywały się pod nazwą „Formistów”. Podkreślanie w licznych publikacjach problematyki formy (przedtem ekspresji) miało zaznaczać łączność z europejską nowoczesnością, ale przyjęcie nowej nazwy („formizmu”), nie mającej jednak swojego odniesienia w języku ówczesnej krytyki artystycznej innych krajów europejskich, sygnalizowało oryginalny i narodowy charakter tej nowoczesnej formacji. Joanna Pollakówna twierdzi, że oddalenie nazwy „ekspresjoniści” na rzecz „formiści” dyktowane było wolą odcięcia się od grupy poznańskiej Bunt, w pewnym sensie *par excellence* ekspresjonistycznej¹². Irena Jakimowicz idzie jeszcze dalej i sugeruje, że chodziło tu o „zaznaczenie narodowej odrębności od ruchu wyraźnie niemieckiego”¹³. Niezależnie od tego, którą z tej wersji przyjąć (raczej pierwszą, gdyż w Krakowie, skąd wywodziła się grupa, nie było tak silnych jak w Poznaniu nastrojów antyniemieckich), trzeba to odnotować z dużą uwagą; artystom chodziło mianowicie o polski ruch nowoczesny – sztukę jedno-

¹² J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972, s. 71.

¹³ *Formiści*, red. I. Jakimowicz, Warszawa: Muzeum Narodowe, 1989, s. 9.

częśnie polską i nowoczesną. Była to więc droga w stronę nacjonalizacji nowoczesności.

W polskiej literaturze historyczno-artystycznej panuje mniej więcej zgoda, że krakowskim artystom wyraźnie zależało na manifestowaniu polskiej tożsamości w sztuce współczesnej, choć większość z członków tego środowiska nie wypowiadała się na ten temat wprost lub w ogóle się nie wypowiadała. Niemniej już pierwsza ich wystawa (podówczas jeszcze „ekspresjonistów”) gromadziła nie tylko własne prace, ale też ludowe obrazy malowane na szkłe. Odwołanie się do folkloru znaczyło tu – zgodnie z tradycją rozumienia sztuki ludowej w poprzednich dziesięcioleciach – odwołanie się do polskości. Ikonografia zaczerpnięta z kręgu podhalańskiej kultury ludowej, a więc z okolic Krakowa, często pojawia się w twórczości niektórych członków tego kręgu. Liczne *Madonny* Tytusa Czyżewskiego oraz jego słynnego *Zbójnika* (1917–18) (nawiązujący do ludowej legendy o szlachetnym rozbójniku Janosiku, który w pobliskich górach okradał bogatych i rozdawał ich majątek biednym) można interpretować w tej perspektywie. Irena Jakimowicz pisze wręcz, że jest to „świadełstwo polskości formizmu”¹⁴. Sądzę jednak, że w procesie nacjonalizacji nowoczesności ważna jest nie tyle ludowa ikonografia oparta często na tematyce religijnych „świętów” (w gruncie rzeczy w twórczości innych artystów – z wyjątkiem Andrzeja Pronaszki – raczej nieeksponowana), nie tylko powołanie sztuki ludowej pojmowanej jako „skarbiec” narodowej kultury, co przede wszystkim to, że sztuka ludowa operowała formami, które nie zostały „skażone” cywilizacją (którą z kolei utożsamiano z klasyczną tradycją obrazowania artystycznego), były „prymitywne”, a więc jednocześnie „prawdziwie polskie” i „nowoczesne”. Krakowscy artyści szukali w „prymitywie” inspiracji nowoczesnego kształtowania formy i jednocześnie manifestowali przez to pozaartystyczne wartości, z drugiej jednak strony poszukiwali wyrazu o charakterze narodowym, szukali narodowej ekspresji. Co więcej, jak sugeruje Pollakówna, chodziło im wręcz o odnalezienie w góralskim folklorze źródeł nowoczesnego stylu narodowego¹⁵. Jeden z recenzentów pierwszej wystawy formistów („ekspresjonistów polskich”) napisał: „formizm polski wyrosły na rodzimej glebie i kontrolowany przez wyłącznie polskie prymitywy staje się zagadnieniem sztuki narodowej (...) po raz pierwszy w dziejach my-

ii. 1.3

¹⁴ *Ibidem*, s. 6.

¹⁵ J. Pollakówna, *op. cit.*, s. 45.

śli artystycznej w Polsce zjawia się kierunek, który okazuje chęci do wyodrębnienia się w samodzielny styl polski”¹⁶.

- ii.1.4 Zauważmy, że ten proces nacjonalizacji nowoczesności, a dokładniej: nacjonalizacji formy nowoczesnej, jest postawą charakterystyczną dla środowiska krakowskiego, dla kultury miasta, które przed wojną należało do imperium Austro-Węgier. W Poznaniu, który przed uzyskaniem niepodległości z kolei był stolicą prowincji pruskiej, relacje między sztuką nowoczesną, a więc nowoczesną formą i problematyką narodową, rozwijały się zupełnie inaczej. Widać to na przykładzie grupy Bunt, jedynego w gruncie rzeczy awangardowego środowiska artystycznego w tym mieście, jednocześnie jednak o znacznie bardziej międzynarodowym zasięgu niż krakowscy Formiści. Bunt powstał w początku 1918 roku przy założonym rok wcześniej przez Jerzego Hulewicza czasopiśmie „Zdrój”. Przeważająca większość artystów wchodzących w jej skład miała bardzo silne kontakty z Niemcami.
- ii.1.5 Stanisław Kubicki, najwybitniejsza postać tego środowiska, urodził się i wykształcił w Niemczech. Zresztą w Poznaniu przebywał bardzo krótko: między rokiem 1917, kiedy zdezerterował z niemieckiej armii, a 1919, kiedy z kolei powrócił do Berlina. Przyjeżdżał, co prawda, później do Polski, lecz jedynie okazjonalnie, bez jakichkolwiek reperkusji artystycznych. Jego żona, Margarete, była Niemką. W Niemczech przebywali też Adam Boderski, Stefan Szmaj, Jerzy Wroniecki oraz August Zamoyski. Znacznie krócej znajdował się tam Władysław Skotarek. Także animator całego tego literacko-artystycznego środowiska, Jerzy Hulewicz (podobnie jak jego brat Bohdan), również jakiś czas przybywał w Niemczech. Co więcej, już w momencie zawiązania się w Poznaniu grupy utrzymywano bardzo silne kontakty z berlińskim czasopismem „Die Aktion”, które z okazji rozmaitych „polskich” wystaw wydało dwa specjalne, poświęcone Buntowi zeszyty. Utrzymywano również stosunki z galerią Der Sturm, która z kolei eksponowała szereg „poznańskich” prac, m.in. Stanisława Kubickiego. Te niemieckie powiązania wyraźnie określały pozycję Buntu. Z drugiej jednak strony większość jego twórców była uprzednio związana (zarówno w Polsce, jak w Niemczech) z narodowymi i patriotycznymi organizacjami, mniej czy bardziej tajnymi¹⁷.

¹⁶ Cyt. za: H. Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa: Arkady, 1972, s. 127–128.

¹⁷ Na temat ugrupowania, jego historii, ideologii oraz twórczości artystycznej por. J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów „Bunt”, 1917–1922*, Wro-

Mimo wielu występujących między członkami poznańskiego środowiska podobieństw artystyczno-ideowych w sensie politycznym i ideologicznym Bunt nie był grupą jednolitą. Ścierały się tu bowiem, na ogólniej rzecz biorąc, dwie postawy. Z jednej strony wykazywano sympatię dla działalności Józefa Piłsudskiego, niewątpliwie charyzmatycznego przywódcy wybijającej się na niepodległość Polski, jednak w Wielkopolsce niepopularnego. Ta postawa to opcja zbrojnego powstania i budowa jednolitego państwa polskiego, obejmującego ziemie wszystkich trzech zaborów, państwa wielonarodowościowego, a w dalszej perspektywie odbudowa „federacji Jagiellońskiej”, a przynajmniej odbudowa jej mitu. Jerzy Hulewicz, rzecznik takiego poglądu, był głęboko zaangażowany w organizowanie w Wielkopolsce poparcia dla marszałka Piłsudskiego, wypowiadając się wielokrotnie za szybkim zjednoczeniem Polski. Organizując zresztą Wydawnictwo Ostoja oraz wspomniane pismo „Zdrój” we współpracy z goszczącym u niego (przybyłym również z Niemiec) Stanisławem Przybyszewskim, myślał o utworzeniu w Poznaniu ogólnopolskiego ośrodka kultury narodowej. Z drugiej zaś strony w środowisku Buntu formułowano utopię powszechnej rewolucji socjalistycznej, w wyniku której powstałaby pozbawiona konfliktów narodowych i społecznych wielka wspólnota. Część artystów prezentowała taki sposób myślenia od początku założenia grupy, a jego ostatnim akordem, a zarazem momentem funkcjonowania Buntu jako ugrupowania artystycznego, był udział Kubickich, Skotarka i Szmaja w berlińskiej Międzynarodowej Wystawie Artystów Rewolucyjnych w październiku 1922 roku. Dla Kubickiego, czołowej postaci tej orientacji, najbliższą tradycją – jak pisze referowany tu Jerzy Malinowski – była tradycja anarchizmu, a dokładnie: anarchosyndykalizmu, oraz koncepcje polityczne formułowane w kręgu „Spartakusa”: Róży Luksemburg i Karola Liebknechta¹⁸. Jego lewicowe poglądy ujawniły się bardzo wyraźnie w czasie pobytu w Poznaniu, a przejawem tego są publikowane w „Zdroju” teksty artysty, w tym jego swobodnego rodzaju manifest *Tamtym coś niecoś*¹⁹. Jego sztuka i poglądy na temat twórczości miały antyestetyczny charakter. Kubicki podkre-

ślaw: Wiedza o Kulturze, 1990. Zamieszczona tu rekonstrukcja funkcjonowania grupy oparta jest na tej monografii.

¹⁸ *Ibidem*, s. 118.

¹⁹ S. Kubicki, *Tamtym coś niecoś*, „Zdrój” 1919, nr 2, s. 34–36; przedruk: S. Kubicki, *Tamtym coś niecoś*, w: *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, oprac. J. Ratajczak, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1987, s. 81–84.

ślał bardziej elementy postawy, zaangażowania, „duchowy” – jak pisał – wymiar działalności artystycznej, a nie jej formalny, estetyczny charakter. Sztuka, dzięki swej „duchowości”, miała służyć zniszczeniu kapitalizmu, formacji wrogiej kulturze. Jego rysunki i obrazy, o dynamicznych, ale też uproszczonych formach, wymierzone były w estetyzm kultury mieszczańskiej. Pierwotnie były bardzo ekspresyjne, następnie bardziej „uporządkowane”, zdradzające zainteresowanie szeroko pojętym konstruktywizmem. Także późniejsza działalność Kubickiego, już po powrocie do Niemiec, dobitnie świadczy o jego zaangażowaniu, a nawet radykalizacji. Krytyka Novembergruppe, podpisanie w 1922 roku manifestu *Die Kommune*, udział w rozłamie podczas odbywającego się w tym samym roku w Düsseldorfie Pierwszego Kongresu Postępowych Artystów i sformułowanie drugiego manifestu *Die Kommune* – to wszystko wskazuje na postawę Kubickiego, bardzo odległą od tej, jaką przejawiał Jerzy Hulewicz²⁰.

Napięcia między tymi artystami, już wcześniej dość wyraźne, w późniejszym okresie okazały się nie do przezwyciężenia. Jest to pierwszy sygnał napięcia między nacjonalizacją i socjalizacją sztuki nowoczesnej, które z większą siłą zostanie ujawnione później. Niemniej jednak w kwestiach zasadniczych istniało między nimi porozumienie. Dotyczyło ono także formułowanej często poza praktyką artystyczną ideologii narodowej, manifestacji patriotyzmu oraz solidarności z nowym polskim państwem, któremu co rusz groziły różne niebezpieczeństwa. Spektakularnym tego przejawem – jak podaje Jerzy Malinowski – była ich (niezależna od siebie) reakcja na stanowisko wobec wojny polsko-bolszewickiej w 1920 roku, jakie zajął ich dawny sojusznik, „Die Aktion”. Kiedy berlińskie pismo opowiedziało się po stronie rosyjskiej, zarówno „Zdrój” (Hulewicz), jak i blisko powiązany z „Die Aktion” Stanisław Kubicki (co zapewne świadczy o sile jego uczuć narodowych) z tego samego powodu zerwali kontakty z Franzem Pfemfertem, redaktorem i wydawcą niemieckiego pisma²¹. To jednak, co wcześniej (w momencie założenia) konsolidowało grupę, to konflikt z bardzo wpływową w Poznaniu i Wielkopolsce partią Narodowej Demokracji, dla której nie do przyjęcia była zarówno „państwowa” perspektywa Hulewicza oraz – tym bardziej – koncepcja rewolucji Kubickiego. Dla „endeckich” krytyków nie do przyjęcia była

²⁰ J. Malinowski, *op. cit.*, s. 126 n.

²¹ *Ibidem*, s. 33.

też sztuka Buntu. Na przeszkodzie stał nie tylko estetyczny konserwatyzm „endeckich” publicystów i polityków, ale również (a może przede wszystkim) skojarzenie ekspresjonistycznej stylistyki Buntu z „niemieckością”. Agresywne ataki „Kuriera Poznańskiego”, czołowego poznańskiego prawicowo-nacjonalistycznego dziennika, na artystów i ich wystawy nie pozostawiały cienia wątpliwości, że zarówno sztuka, jak i wyrażane przez środowisko Buntu poglądy polityczne (niezależnie od ich wewnętrznego zróżnicowania) nie są do zaakceptowania przez kręgi Narodowej Demokracji. Dla wielkopolskiej (ale też – bardziej generalnie – polskiej) prawicy narodowa postawa Buntu była nieprzekonująca. Ekspresjonistyczna, nowoczesna forma prac poznańskich twórców bowiem, ale też towarzyszący jej dyskurs polityczny (zwłaszcza w przypadku odwołań, jak u Kubickiego, do tradycji anarchizmu oraz jego lewicowe, kosmopolityczne sympatie) w oczach rzeczników prawicowego nacjonalizmu podważały wiarygodność patriotycznych deklaracji. Prawica poznańska nie dopuszczała żadnej alternatywy dla głoszonych przez siebie przekonań. Szukała narodowej legitymacji raczej w kulturze tradycyjnej niż nowoczesnej. Chciano budować państwo polskie w opozycji zarówno do żywiołu niemieckiego, jak również „federacyjnej” polityki wskrzeszenia dawnej Rzeczypospolitej, wielonarodowego i wielokulturowego organizmu. Polityka „endecji” dążyła do stworzenia „czystego” etnicznie państwa, co Piłsudskiemu i jego zwolennikom (w tym Hulewiczowi) było obce. Ci ostatni bowiem widzieli nie tylko mniej czy bardziej pełnoprawne miejsce mniejszości narodowych w nowym państwie (zamieszkujących głównie wschodnie tereny Rzeczypospolitej, stąd właśnie opór Narodowej Demokracji wobec optyki zjednoczeniowej), ale też jakąś formę federacji z innymi państwami, głównie Ukrainą. Jednym słowem, powiązany z pismem „Zdrój”, Bunt nie mógł być przez nacjonalistyczną prawicę zaakceptowany, gdyż sztuka, którą tu uprawiano, zbyt wyraźnie kojarzyła się z oddziaływaniem kultury niemieckiej i kosmopolitycznymi sympatiami, a także „nowoczesnymi” aspiracjami obozu zjednoczeniowego²².

²² Dokładne badania recepcji Buntu w Wielkopolsce nie zostały do tej pory przeprowadzone. Ich podstawą może być jednak przeprowadzona przez Katarzynę Zawiasę-Staniszewską kwerenda poznańskiej prasy, której wyniki są przechowywane w archiwum prowadzonej przez Autorkę Pracowni Dokumentacji Życia Artystycznego w Instytucie Historii Sztuki UAM.

Bardzo ciekawa w kontekście nacjonalistycznej ramy sztuki nowoczesnej w Polsce w pierwszych latach niepodległości jest pozycja Jung Idysz, trzeciego z pierwszych modernistycznych ugrupowań artystycznych. Pojawia się ono bowiem w skomplikowanym układzie stosunków etnicznych, między polską większością oraz żydowską mniejszością. Dodatkowy problem (co będziemy również obserwowali w przypadku poznańskiego Buntu) to lewicowe, czy też lewicujące przekonania przynajmniej części członków grupy. Niemniej jednak możemy na tym przykładzie obserwować pewien, wyróżniony przez Brubakera, przejaw ekspresji postawy mniejszości narodowej jako opozycję do – również przez niego opisywanej – „nacjonalizacji państwa”. W oparciu o studia Pierre’a Bourdieu autor pisze, że ten typ wypowiedzi nie tyle jest związany z istnieniem poszczególnych grup etnicznych w większych organizmach narodowych, z ich niejako przyrodzonym wyrazem egzystencji, lecz ze strategią różnicowania pozycji i konkurowania na rynku wymiany intelektualnych wartości²³.

Jak podaje dotychczas jedyny monografista grupy Jung Idysz, Jerzy Malinowski, środowisko to było jedynym na terytorium Polski ugrupowaniem, w dodatku o bardzo rozległych kontaktach międzynarodowych, które świadomie podkreślało przynależność swej twórczości artystycznej do kultury żydowskiej, kultury jidysz²⁴. Sama nazwa nosiła w sobie znamiona jednocześnie konotujące nowoczesność („Jung”) z jej narodową wykładnią („Idysz”) i nawiązywała do szeregu funkcjonujących w artystycznych dyskursach tego czasu pojęć: „Młoda Polska”, „Młoda Belgia”, a także „Das Junge Rheinland”, ugrupowania, którego współzałożycielem był związany z Jung Idysz Jankiel Adler²⁵.

il. 1.6 Warto na marginesie zauważyć, iż trudności, na jakie napotykają badania i praktyka wystawiennicza twórczości tego środowiska, związane są z zachowaniem niewielkiego i w dodatku bardzo rozproszonego zespołu prac. W dodatku są to głównie grafiki, publikowane reprodukcje czy też wręcz jedynie ich fotografie, ocalałe w unikalnych wydawnictwach, co zniechęca do włączania tego materiału do wielkich projektów ekspozycyjnych. Na przykład na monumentalnej wystawie *Europa, Europa*, mimo pewnego nacisku na nowoczesną sztukę żydowską Europy Środkowej i Wschodniej, tylko w niewielkim stopniu obecna

²³ R. Brubaker, *op. cit.*, s. 61.

²⁴ J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko „nowej sztuki” w Polsce, 1918–1923*, Warszawa: Polska Akademia Nauk – Instytut Sztuki, 1987, s. 13.

²⁵ *Ibidem*, s. 27–28.

była twórczość artystów łódzkich²⁶. Także w innym projekcie wystawienniczym, nastawionym z kolei na międzynarodowe kontakty środkowoeuropejskiej awangardy, które to oczekiwania łódzka grupa spełniała, twórczość Jung Idysz znalazła niewielkie odzwierciedlenie²⁷. W efekcie, dzięki badaniom Malinowskiego, wiele o grupie możemy powiedzieć, niewiele zaś możemy zobaczyć²⁸.

Malinowski łączy twórczość artystów z terminem tzw. ekspresjonizmu żydowskiego, pojęciem zrazu dość enigmatycznym, jeżeli traktować je w kategoriach stylistycznych, nabierającym jednak sensu, gdy zestawimy go z postawą twórców, ideologią żydowskiej sztuki narodowej, wręcz stylu narodowego, opartego z jednej strony na tradycji kultury jidysz, z drugiej zaś na europejskiej nowoczesności²⁹. Nie było to wszak środowisko jednolite: „Członkowie ‘Jung Idysz’ reprezentowali różnorodne typy postaw, które kształtowały się w obrębie kultury żydowskiej: Broderson i Brauner utożsamiali się z narodową tradycją żydowską. Szwarz po przyjęciu chrztu określił się jako ‘Żyd–katolik’, pragnąc połączyć tradycję żydowską i chrześcijańską. Dla anarchizującego Adlera tematyka chasydzka stała się metaforą ludzkiego losu. Indyferentny religijnie Barciński to przykład lewicowego artysty żydowskiego”³⁰. Jeszcze inną postawę przyjął związany z Jung Idysz Henryk Berlewi: „W przemówieniu na otwarciu Wystawy Artystów Żydowskich w czerwcu 1921 roku w Warszawie, zatytułowanym *Czego chcemy?* (...) stwierdził, iż jej [sztuki narodowej – P.P.] przejawami ‘nie są tematy narodowe, lecz forma indywidualna, odpowiadająca istotnym cechom danego narodu’. W ten sposób zaznaczył się u Berlewiego wewnętrzny konflikt między postawą kultywowania tradycji żydowskiej

²⁶ Por. J. Malinowski, *Das jüdische Kunstleben in Ostmitteleuropa*, w: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, red. R. Stanisławski, Ch. Brockhaus, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994, t. 1, s. 228–238.

²⁷ *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, red. T. O. Benson, Los Angeles–Cambridge MA: LACMA/The MIT Press, 2002.

²⁸ Najpełniej materiał ten, a w zasadzie to, co się zachowało, pokazany był na wystawie *Ekspresjonizm w sztuce polskiej* w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w 1980 roku. Por. *Ekspresjonizm w sztuce polskiej*, red. P. Łukaszewicz, J. Malinowski, *op. cit.*

²⁹ J. Malinowski, *Grupa „Jung Idysz”*, *op. cit.*, s. 84–103. Zaprezentowana niżej rekonstrukcja poglądów grupy opiera się na wskazanym fragmencie pracy. Tam również zawarte są szczegółowe odniesienia do literatury źródłowej.

³⁰ J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Vol. 1, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, s. 214.

a postawą zerwania z nią. Innymi słowy stanął on wobec alternatywy: nacjonalizm czy kosmopolityzm”³¹. Szukając jednak narodowych elementów w kulturze wczesnych lat 20. XX w. w Polsce, skoncentrujemy się na analizie tej postawy, dokonując koniecznej generalizacji, postawy dość szczególnej, gdyż eksponującej nacjonalizm mniejszości etnicznej. Pewnym wzorem sztuki żydowskiej była tu twórczość Marc’a Chagalla, ale też tego rodzaju inspiracje odnajdywano w twórczości Maurycego Gottlieba oraz Samuela Hirszenberga. Przynajmniej do tej tradycji nawiązywał w swych tekstach jeden z członków grupy, Marek Szwarc. Rzecz jednak w tym, że – jak pisał artysta – narodowego stylu żydowskiego do tej pory nie stworzono, a jego poszukiwania muszą uwzględniać równocześnie dwa czynniki: tradycyjne elementy żydowskiego ornamentu i żydowską tematykę jako przejaw tradycji narodowej, z jednej strony, a także – a w zasadzie przede wszystkim – nowoczesne zdobycze kultury artystycznej, z drugiej. W ramy tego rodzaju punktów odniesienia włączano mniej czy bardziej stereotypowe formy i pojęcia, takie jak: irracjonalizm, bajkowo-groteskowy świat motywów chasydzkich, spirytualizm żydowskiej kultury itp. Mniejsze znaczenie ma tu dyskusja, czy tego rodzaju punkty odniesienia miały w istocie rzeczy coś wspólnego z tradycją judaistyczną, bardziej zaś to, że te konstrukcje dyskursywne stanowiły jej intencjonalną wykładnię i charakterystykę twórczości wizualnej grupy. Aby jednak temu światu przedstawionemu nadać znamiona nowoczesności, odwołano się nie tylko do nowoczesnej formy, ale też do – jak sądzono – nowoczesnej ikonografii, którą kojarzono z motywami chrześcijańskimi. Stanowi to bez wątpienia bardzo ciekawy wyraz judaistycznej identyfikacji artystycznej. Motywy chrześcijańskie, pozostające w oczywistym napięciu w stosunku do religijnej tradycji żydowskiej, zaczęły tu funkcjonować jako ekspozycja uniwersalnych wartości związanych z ideologią „nowego człowieka”, duchowym odrodzeniem ludzkości, antycypacją nadchodzących czasów. Dotyczy to widocznej w twórczości niektórych członków Jung Idysz ikonografii Chrystusa, którego uznano – jak pisze Malinowski – za prefigurację owego „nowego człowieka”. Chrześcijaństwo zapewne było intelektualnie atrakcyjne dla „postępowych” artystów żydowskich, zwłaszcza że na płaszczyźnie wizualnej można je było połączyć z wpływami ekspresjonistycznymi, czy szerzej: modernistycznymi, co legitymowało artystyczny „progre-

³¹ *Ibidem*, s. 216.

sywizm” jako przejaw nowoczesnej kultury europejskiej. Co więcej, na gruncie tego właśnie oddziaływania dawało to szansę powiązania własnej sztuki z postawami aktywistycznymi, rewolucyjnymi, o wyraźnie antyburżuazyjnym wydźwięku.

Aby w pełni zrozumieć charakter narodowej strategii grupy Jung Idysz, należy wziąć pod uwagę kontekst, w jakim funkcjonowała. Chodzi tu przede wszystkim o polski kontekst, nie zaś jej bogate międzynarodowe odniesienia. Otóż początek lat 20. XX w. zaznacza się silną obecnością polskiego nacjonalizmu; wojna polsko-bolszewicka, powstania śląskie, konflikty polsko-litewskie, kryzys ekonomiczny, napięcia społeczne, pogłębiająca się polaryzacja elit władzy itp. stanowią bardzo produktywne podłoże ekspansji nacjonalistycznej ideologii. Jej apogeum to zastrzelenie pierwszego polskiego prezydenta, Gabriela Narutowicza, przez związanego z tzw. obozem narodowym artystę i historyka sztuki Eligiusza Niewiadomskiego w Galerii Zachęta w 1922 roku. To wszystko, delikatnie mówiąc, nie sprzyjało komfortowi życia mniejszości narodowych w Polsce. Towarzyszący polskiemu nacjonalizmowi antysemityzm, rozwinięty tu w XIX wieku i podsycany przez niektóre partie polityczne, stanowił bardzo poważny problem tej drugiej co do wielkości mniejszości etnicznej³². Polsko-żydowskie konflikty narodowe i ekonomiczne miały też religijne podłoże. Kościół rzymskokatolicki nie należał do nazbyt otwartych instytucji. Dysponując olbrzymim wpływem, bynajmniej nie łagodził antysemickich nastrojów. Z drugiej zaś strony katolicyzm dla mniejszości etnicznych mógł być atrakcyjny, gdyż wiązał się z emancypacją, dawał szansę porzucenia społecznego i kulturalnego getta. Jeżeli w dodatku wziąć pod uwagę to, że w Polsce tamtego czasu ideologia modernizacji kraju zyskiwała coraz większe zrozumienie, a narodowa legitymacja Polaków coraz częściej operowała dyskursem nowoczesności, a w zasadzie – jak zobaczymy – powiązaniem tradycji i nowoczesności, żydowskie środowiska artystyczne, które odwoływały się zarówno do uniwersalistycznie pojętej ikonografii chrześcijańskiej oraz modernistycznych, europejskich wzorów obrazowania, stawały się (czy też mogły się stać) konkurencyjne wobec polskich środowisk artystycznych. To był, nawiązując ponownie do Brubakera/Bourdieu pewien kapitał na intelektualnym rynku tamtego czasu; taka praktyka artystycz-

³² Największą po Polakach grupę etniczną stanowili Ukraińcy, następnie Żydzi liczący ok. 10% populacji państwa.

na dawała tym artystom szansę nie tylko określenia własnej pozycji w ówczesnym układzie kultury i zbudowania w niej własnej tożsamości, ale też podjęcia procesu asymilacji w ramach nie tylko polskiej, ale też uniwersalnej, powiedzmy dokładniej: europejskiej kultury nowoczesnej. Taki zapewne był cel odwoływania się w sztuce Jung Idysz do chrześcijańskiej ikonografii z jednej strony i do ówczesnych awangardowych sposobów obrazowania – z drugiej, przy jednoczesnym zachowaniu elementów judaistycznej tradycji artystycznej. Narodowo-modernistyczne konstrukcje dyskursu i sposobu obrazowania środowiska twórców żydowskich stanowiły więc element strategii różnicowania pozycji i konkurowania na rynku wymiany intelektualnych wartości w ówczesnej Polsce. Element nowoczesności zapewniał im płaszczyznę kontaktu kulturalnego z modernizującą się większością etniczną i jej „znacjonalizowanym” państwem; element narodowy, judaistyczna tradycja, poczucie odrębności – dzięki pierwszemu elementowi – dawały szansę utrzymania się w ramach systemu, eliminując jednocześnie (jak w przypadku postaw ortodoksyjnych i konserwatywnych) groźbę znalezienia się poza nim. Formułowana tu strategia nie odniosła jednakże większego skutku. Środowisko Jung Idysz w latach 1922–23 zostanie rozproszone, a problematyka narodowa wyparta przez kosmopolitycznie rozumianą politykę i kulturę, czego najlepszym dowodem będzie ukształtowana w czasie pobytu w Berlinie w tych latach twórczość Henryka Berlewiego.

Wróćmy teraz do omawianych wcześniej Formistów, niejako paradygmatycznego przykładu problemu nacjonalizacji polskiego modernizmu. W zestawieniu ich sztuki oraz polityki kulturalnej z poznańskim Buntem widać wyraźnie cele, jakie krakowscy artyści sobie stawiali, kiedy rezygnowali z pojęcia „ekspresjonizmu” w nazwie własnego ugrupowania. Były to cele zarówno taktyczne, jak też – a może przede wszystkim – strategiczne. Nacjonalizacja nowoczesności, a dokładniej – jak powiedziałem – nacjonalizacja nowoczesnej formy, przyniosła oczekiwany efekt. Formizm postrzegany był i wciąż jest jako centralne środowisko awangardy artystycznej pierwszych lat powojennych, dystansując w polskiej świadomości historyczno-artystycznej bardziej kosmopolityczne ugrupowania, przede wszystkim poznański Bunt oraz – co zresztą stanowi całkiem inny problem – działające w Łodzi żydowskie Jung Idysz. Tę centralną pozycję zapewniła im właśnie nacjonalizacja nowoczesności. Można oczywiście bronić autonomicznej wartości sztuki Formistów rangą wchodzących w skład grupy artystów i charakterem ich twórczości, z drugiej jednak strony można tak-

że domniemywać, że właśnie kosmopolityczna i rewolucyjna postawa Kubickiego i całego Buntu, niezależnie od patriotycznych deklaracji, które nie przekładały się na artystyczną praktykę poznańskich twórców, spowodowała marginalizację artysty (i grupy) w polskiej historii sztuki (zarówno we współczesnych, jak też późniejszych opracowaniach)³³. Trzeba bowiem pamiętać, o czym już była mowa, że w początku lat dwudziestych problem nowego państwa bynajmniej nie rysował się wyraźnie, co sprzyjało marginalizacji tego rodzaju rewolucyjnych i kosmopolitycznych postaw, jak Buntu czy samego Stanisława Kubickiego, oraz – jednocześnie – dowartościowaniu artystycznej strategii nacjonalizacji nowoczesnej formy Formistów. Pamiętajmy, że w tamtym czasie granice państwa wciąż były kwestionowane na arenie międzynarodowej, co wywoływało w kraju bardzo żywą i spontaniczną reakcję, o czym świadczyły kolejne powstania śląskie, mobilizacja polskiego społeczeństwa w czasie organizowanego pod kuratelą Ligi Narodów na Śląsku plebiscytu, który miał rozstrzygnąć o przynależności regionu bądź do Polski, bądź do Niemiec. Dotyczy to także sprawy Gdańska oraz północnej granicy, dokładnie pogranicza Warmii i Mazur, gdzie również w 1921 roku organizowany był plebiscyt w sprawie przynależności regionu do Polski. Oddzielna sprawa to zajęcie Ukrainy przez polskie wojsko oraz wojna polsko-bolszewicka w 1920 roku, która – podobnie jak plebiscyt i powstania śląskie – przyczyniła się do wybuchu uczuć patriotycznych i narodowych w kraju i solidarności społeczeństwa z państwem. W tym kontekście kształtowała się wschodnia polityka rządu i ostateczny przebieg granicy państwa w 1921. Jednym słowem, atmosfera całego szeregu konfliktów wokół polskich granic budowała klimat, który sprzyjał w tym czasie raczej dyskursom narodowym niż rewolucyjnym i kosmopolitycznym, sprzyjał bardziej nacjonalizacji nowoczesnej formy niż jej – zwłaszcza rewolucyjnej i le-

³³ Warto zauważyć, iż jedyne dostępne do tej pory monografie twórczości Stanisława Kubickiego ukazały się w Niemczech: J. Kubicki, *Stanislaw Kubicki. Wissenschaftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Amt des Lehrers – mit fachwissenschaftlicher Ausbildung in zwei Fächern*, Berlin 1986; L. Głuchowska, *Stanislaw Kubicki. Kunst und Theorie*, Berlin: WIR, 2001; L. Głuchowska, *Avantgarde und Liebe. Margarete und Stanislaw Kubicki, 1910–1945*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2007. Jeżeli zaś chodzi o Bunt, to – oprócz przywoływanej kilkakrotnie monografii Jerzego Malinowskiego – po bardzo wielu latach przygotowań Muzeum Narodowe w Poznaniu pokazało wystawę twórczości artystów związanych z tym ugrupowaniem oraz opublikowało katalog ekspozycji – *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917–1925*, red. G. Hałasa, A. Salamon, Poznań: Muzeum Narodowe, 2003.

wicowej – kosmopolityzacji. Co więcej, ten rodzaj hierarchii kultury, system preferencji postaw artystycznych przemawiający na rzecz wartości narodowych i jednocześnie na niekorzyść postaw rewolucyjnych, z innych powodów przetrwał po II wojnie światowej, co dodatkowo sprzyjało ugruntowywaniu w polskiej historiografii artystycznej pozycji Formistów i jednocześnie marginalizacji Buntu. Z drugiej jednak strony „narodowa” postawa Formistów okazała się w tym przypadku nietrwałą płaszczyzną ideową grupy i słabym spoiwem ich funkcjonowania. Po pierwsze dlatego, że była ona jednak dość luźnym spoiwem; po drugie, dla wielu artystów zdawała się być powierzchowna, wręcz obca. Jeżeli Tytus Czyżewski i Andrzej Pronaszko stanowili, powiedzmy, narodowe skrzydło Formistów, to po przeciwnej stronie znajdował się Leon Chwistek i Stanisław Ignacy Witkiewicz, w których sztuce i piśarstwie trudno odnaleźć elementy nacjonalizacji nowoczesności. Może wręcz odwrotnie; mimo niemal całkowitego braku kontaktów międzynarodowych na gruncie sztuki ich sfera zainteresowań artystycznych i filozoficznych (całkiem oczywiście różnych) lokalizowała się w bardzo ogólnej, uniwersalnej (co, rzecz jasna, nie znaczy: kosmopolitycznej) perspektywie.

W 1922 roku środowisko Formistów przestaje funkcjonować jako wspólna grupa artystyczna. Rozwiązuje się również poznańska grupa Bunt oraz Jung Idysz. W tym czasie zaczyna się, co prawda, proces stabilizacji pozycji Polski na arenie międzynarodowej, jednakże sytuacja wewnętrzna jest nie tylko daleka od stabilizacji, ale wręcz napięcia polityczne i ekonomiczne przybierają na sile. Dotyczy to między innymi funkcjonowania dyskursu nacjonalistycznego, który jest dość intensywnie wykorzystywany w konfliktach politycznych i ekonomicznych. Jest to jednocześnie, z uwagi na interesujące nas tu zagadnienie relacji między nowym państwem a nową sztuką, moment w polskiej historii kultury artystycznej szczególny. Z jednej strony bowiem zaczyna się ujawniać bardziej radykalne skrzydło polskiego modernizmu artystycznego, mianowicie awangarda konstruktywistyczna, z drugiej zaś strony rozpoczęty przez Formistów proces nacjonalizacji nowoczesności znajduje znacznie bardziej spokojniejszą artystycznie (tzn. mniej radykalną formalnie, za to powszechnie na rynku akceptowaną) formę wyrazu w twórczości artystów skupionych w grupie Rytm. Formizm zaś zdaje się być wspólnym źródłem tych tak różnych pod względem artystycznym, społecznym i politycznym tendencji. Władysław Strzemiński, czołowa postać polskiego konstruktywizmu, dość wyraźnie iden-