

A c t a  
Universitatis  
Lodziensis

FOLIA PHILOSOPHICA  
ETHICA - AESTHETICA - PRACTICA

35  
2020



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

# A c t a Universitatis Lodzensis

FOLIA PHILOSOPHICA  
ETHICA – AESTHETICA – PRACTICA

35  
2020

## Krytyka artystyczna dwudziestolecia międzywojennego Między estetyką filozoficzną i sztuką nowoczesną – cz. 1

pod redakcją  
Wioletty Kazimierskiej-Jerzyk  
Pawła Polita

**ms**  
Muzeum Sztuki

**W** WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU  
ŁÓDZKIEGO

**C O P E**  
Member since 2019  
JMT405

Łódź 2020

**Redaktor naczelny**

*Andrzej M. Kaniowski*

**Międzynarodowa Rada Naukowa**

*Jan C. Joerden* (European University Viadrina, Frankfurt (Oder)), *Georg Lohmann* (Prof. em. Otto-von-Guericke University, Magdeburg), *Antonio Remesar* (University of Barcelona), *Gunnar Skirbekk* (University of Bergen), *Richard Shusterman* (Florida Atlantic University), *Florian Steger* (Universität Ulm), *Richard Wolin* (City University NY)

**Rada Programowa**

*Marek Gensler* (Uniwersytet Łódzki), *Piotr Gutowski* (Katolicki Uniwersytet Lubelski), *Marzenna Jakubczak* (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), *Marek Kozłowski* (Uniwersytet Łódzki), *Roman Kubicki* (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), *Józef Piórczyński* (Prof. em. Uniwersytetu Łódzkiego)

**Redakcja naukowa numeru**

*Wioletta Kazimierska-Jerzyk, Paweł Polit*

**Sekretarz redakcji**

*Agnieszka Rejniak-Majewska*

**Redaktor inicjujący**

*Katarzyna Smyczek*

**Skład i łamanie**

*Krzysztof Kędziora, Wioletta Kazimierska-Jerzyk*

**Korekta techniczna**

*Elżbieta Rzymkowska*

**Projekt okładki**

*Agencja Reklamowa efectoro.pl*

Publikacja recenzowana. Lista recenzentów dostępna jest na stronie internetowej pisma <http://folia-eap.uni.lodz.pl/en/reviewers>

© Copyright by Authors, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020

ISSN 0208-6107

e-ISSN 2353-9631

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Muzeum Sztuki w Łodzi



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO



Muzeum Sztuki

Wydanie I. W.09571.19.0.Z

Ark. druk. 7,0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. (42) 665 58 63

## SPIS TREŚCI

<b>Wioletta Kazimierska-Jerzyk, Paweł Polit</b> , <i>Krytyka artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Między estetyką filozoficzną i sztuką nowoczesną (wprowadzenie)</i> .....	7
<b>Diana Wasilewska</b> , <i>W poszukiwaniu nowoczesnego języka krytycznego. Sztuka awangardowa w ujęciu Stefanii Zahorskiej</i> .....	11
<b>Wioletta Kazimierska-Jerzyk</b> , <i>Język krytyki artystycznej a pojęcia estetyki Mieczysława Wallisa</i> .....	31
<b>Beata Śniecikowska</b> , <i>Muzyka – obraz – synestezja? Wokół wczesnych prac Zofii Lissy (i artystycznych wizualizacji muzyki)</i> .....	59
<b>Karolina Kolinek-Siechowicz, Paweł Siechowicz</b> , <i>Zofia Lissa vs Roman Ingarden. Sprawa tożsamości dzieła muzycznego</i> .....	81
<b>Cezary Wąs</b> , <i>Traktat architektoniczny Bohdana Lacherta: summa mitów awangardy czy zapis doświadczeń?</i> .....	97



## KRYTYKA ARTYSTYCZNA DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO. MIĘDZY ESTETYKĄ FILOZOFICZNĄ I SZTUKĄ NOWOCZESNĄ (WPROWADZENIE)

Teksty zebrane w niniejszym oraz kolejnym planowanym tomie „Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica” są pokłosiem konferencji zorganizowanej pod hasłem *Krytyka artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Między estetyką filozoficzną i sztuką nowoczesną*, która odbyła się w Muzeum Sztuki w Łodzi w dniach 22–23 lutego 2018 roku<sup>1</sup>. Celem tej konferencji było wyeksponowanie zaplecza filozoficznego, czy ściślej – estetycznego, działalności autorów komentujących w Polsce sztukę nowoczesną. Dotyczy ono – z oczywistych względów – pism estetyków akademickich, takich jak Roman Ingarden, Zofia Lissa, Mieczysław Wallis. Manifestuje się ono również w tekstach autorów uprawiających tzw. krytykę towarzyszącą, takich jak Jan Brzękowski, Debora Vogel, Stefania Zahorska. Krytyka artystyczna wydaje się pełnić rolę pośredniczącą między estetyką i sztuką nowoczesną – ujawnia napięcia między radykalnymi zmianami w sztuce a nowymi rozstrzygnięciami dotyczącymi wartościowania dzieł sztuki.

Stosunkowo niewiele uwagi poświęcono do tej pory koincydencjom i wzajemnym inspiracjom między dziedzinami estetyki i sztuki nowoczesnej; dominuje opinia, że eksperymenty artystyczne wymierzone były w tradycyjne wartości estetyczne. Skupienie się na języku krytyki okresu dwudziestolecia międzywojennego w Polsce może prowadzić do odkrycia, że zmiany w sztuce mogły działać stymulująco na rozwój refleksji estetycznej, ta zaś – za pośrednictwem krytyki – mogła, do pewnego stopnia, wynosić praktyki artystyczne na poziom samoświadomości teoretycznej.

Autorów, którzy stali się bohaterami tekstów zamieszczonych w niniejszym tomie, łączy zarówno kontekst historyczny jak i merytoryczny. Reprezentują oni w zasadzie to samo pokolenie intelektualne wzajemnie inspirujących się przedstawicieli różnych dyscyplin: Stefania Zahorska [1890–1961], Roman Ingarden [1893–1970], Mieczysław Wallis [1895–1975], Zofia Lissa [1908–1980],

---

<sup>1</sup> Konferencja zorganizowana została w związku z wystawą *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta* (27.02.2017–4.02.2018), kuratorzy: Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi. Zob. katalog wystawy: *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.

Bohdan Lachert [1900–1997]. Wpisują się swymi badaniami, twórczością a także polemikami w ważne tendencje i dyskusje charakterystyczne dla pierwszej połowy XX wieku, rozwijane i weryfikowane następnie w okresie powojennym. Całe grono wyróżnia się interdyscyplinarnym wykształceniem i ściśle filozoficznymi zainteresowaniami, które jednakowoż nie zawsze są tak samo widoczne. Teoria i krytyka sztuki różnie bowiem z filozofią się obchodzą.

Artykuły Diany Wasilewskiej i Wioletty Kazimierskiej-Jerzyk są monograficznymi ujęciami działalności tytułowych bohaterów obu tekstów jako krytyków sztuk plastycznych. O ile Stefania Zahorska poszukiwała filozoficznego uzasadnienia dla intelektualnego wysiłku i praktyki artystycznej, a tym samym stawiała sobie cel wypracowania nowego języka krytyki artystycznej, o tyle Mieczysław Wallis – piszący, zwłaszcza w latach dwudziestych XX wieku, do gazety codziennej dla prostego, zwykłego czytelnika – filozofię przemycił *implicite* właściwie wyłącznie jako proces pluralistycznego sposobu wartościowania artystycznych zjawisk.

Opracowania Beaty Śniecikowskiej i Cezarego Wąsa dotyczą rozumienia konkretnych zagadnień teoretycznych (odpowiednio) dzieła muzycznego i architektonicznego w ujęciach Zofii Lissy i Bohdana Lacherta. Oba uwzględniają aspekty procesu twórczego i odbiorczego, wskazując tym samym na zadania dla krytyki artystycznej. Zarówno założenia Lissy rozproszone w kilku tekstach, jak i odkrywany ciągle traktat Lacherta są pracami stosunkowo hermetycznymi. Kwestia ta nie dziwi, mamy bowiem w obu przypadkach próby ustalenia uniwersalnych teorii przestrzenności sztuki sytuujących się na przecięciach artystycznych dyscyplin. Są to także koncepcje mające jeszcze dodatkowe ambicje, by uzgodnić założenie teoretyczno-filozoficzne z praktyką kompozytorską i architektoniczno-urbanistyczną.

Tekst Karoliny Kolinek-Siechowicz i Pawła Siechowicza dotyczy natomiast polemiki Lissy i Ingardena skoncentrowanej wokół definicji dzieła muzycznego. Autorzy akcentując znaczenie koncepcji obojga badaczy, wskazują źródła tego legendarnego już w polskiej estetyce nieporozumienia. Stosunek Lacherta do filozofii dzieła sztuki w ujęciu Ingardena jest tu interesującym kontrapunktem. Architekt bowiem zaadaptował w swym traktacie kilka Ingardenowskich pojęć, pośród których „jakości zestroju” wydają się zapożyczeniem najbardziej twórczym.

Tekst poświęcony Lachertowi nie był wygłoszony na wzmiankowanej wyżej konferencji *Krytyka artystyczna dwudziestolecia międzywojennego. Między estetyką filozoficzną a sztuką nowoczesną*. Obok wskazanych już kontekstów włączamy go do niniejszego numeru z dwu jeszcze innych powodów. Pierwszy to kwestia metakrytyczna. Wprawdzie traktat architekta nie jest krytyką artystyczną co się zowie, ale autor ów forsuje argumenty na rzecz takiego pisania o architekturze, które neutralizuje jej branżowy słownik (budownictwa), akcentuje zaś powiązania jakości funkcjonalnych, ekonomicznych i technicz-



---


nych dzieła architektury z jego właściwościami artystycznymi. Jest tym samym przykładem języka, w którym można by toczyć spory o architekturze w sposób równie obrazowy i angażujący, jak te, które pochłaniały autorów piszących o malarstwie czy muzyce.

Wreszcie, przybliżone tutaj detalicznie sensory dialogowania z koncepcją Ingardena są, mamy nadzieję, interesującym wkładem w celebrowanie pamięci o autorze *Sporu o istnienie świata* w pięćdziesiątą rocznicę jego śmierci.

*Wioletta Kazimierska-Jerzyk  
Paweł Polit*



**Diana Wasilewska**

 <https://orcid.org/0000-0002-9146-6599>

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie  
diana.wasilewska@up.krakow.pl

## W POSZUKIWANIU NOWOCZESNEGO JĘZYKA KRYTYCZNEGO. SZTUKA AWANGARDOWA W UJĘCIU STEFANII ZAHORSKIEJ<sup>1</sup>

### Abstrakt

Tekst jest próbą przyjrzenia się krytycznemu piarstwu Stefanii Zahorskiej, przede wszystkim z uwzględnieniem wystąpień krytyczki dotyczących awangardy. Analizie poddane zostały ewoluujące poglądy autorki, jej koncepcja sztuki, uwzględniająca również estetyczne i metodologiczne inspiracje, a także kryteria, jakie stosowała do oceny dzieł czy kierunków artystycznych. Dokonując druzgocącej diagnozy stanu międzywojennego piarstwa o sztuce, Zahorska wielokrotnie apelowała o odrzucenie impresjonistycznej schedy i stworzenie nowego modelu krytyki artystycznej, będącego w stanie zmierzyć się ze sztuką nowoczesną. Odpowiedzią na te potrzeby miała być również jej własna praktyka krytyczna. Dlatego przedmiotem artykułu jest również język krytyczny Zahorskiej – pojęcia wypracowane przez krytyczkę, retoryka wypowiedzi, dominujący w tekstach styl odbioru itp. Jest to zarazem sposób, by oddać specyfikę piarstwa Zahorskiej i określić jej miejsce na mapie międzywojennej krytyki artystycznej w Polsce.

### Słowa kluczowe

Stefania Zahorska, dwudziestolecie międzywojenne, krytyka artystyczna, awangarda, forma

---

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł nie ma ambicji wyczerpującego opracowania dorobku krytycznego Stefanii Zahorskiej. Interesuje mnie tu przede wszystkim sposób, w jaki Zahorska realizowała model krytyki nowoczesnej, a także jak wyglądał jej stosunek do awangardy wielokrotnie przez nią omawianej zwłaszcza w latach dwudziestych XX wieku. W kolejnej dekadzie, kiedy wyczerpywał się etos awangardy, a na scenę sztuki w Polsce wkroczyli kolorysty, znajdując się w epicentrum sporów o styl narodowy i społeczną odpowiedzialność artysty, Zahorska rzadko zabierała głos, poświęcając się głównie sprawom filmu i działalności reporterskiej. Dlatego też te kwestie pozostaną na marginesie moich rozważań. Więcej na temat ówczesnych sporów o pryncypia artystyczne zob. Diana Wasilewska, *Mieczysław Treter – estetyk i krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2019.

Jednym z mierników krytycznej świadomości jest refleksja dotycząca samej krytyki – jej celów, metod, pojęć, kryteriów oceny itp. Motorem sprawczym rozwoju metakrytyki są na ogół zmiany, jakie zachodzą na polu sztuki czy literatury danego czasu, odsłaniają one bowiem z pełną jaskrawością niekompetencje i braki piszących, a przede wszystkim nieadekwatność narzędzi badawczych i dotychczasowych mierników wartości. Znamy to doskonale choćby z recepcji impresjonizmu, a przede wszystkim z doświadczeń plastyki awangardowej, która w największym stopniu przeciwstawiała się założeniom dotychczasowej estetyki. W Polsce rozwój refleksji metakrytycznej nastąpił w okresie międzywojennym wraz z torowaniem drogi sztuce programowo zrywającej z szeroko rozumianym impresjonizmem i symbolizującą secesją. Postulaty metakrytyczne z największym zaangażowaniem głosili wówczas twórcy młodzi, broniący się w ten sposób przed salwami niewybrednych inwektyw kierowanych w ich stronę zarówno przez niedouczone sprawozdawców, jak i uznane autorytety w sprawach sztuki. Batalię o nową krytykę, wszczętą onegdaj przez Stanisława Witkiewicza, podjęli przede wszystkim formiści, a następnie kontynuowali, choć już z nieco mniejszym zacięciem, konstruktywiści i koloryści. Uderzając w mur niezrozumienia i nieakceptacji, z jakimi spotykała się ich sztuka, artyści sami przejmowali „krytyczne stery”, rozprawiając się z relikdami młodopolskiego pisarstwa wraz z jego perlistym stylem, emfazą i patetycznymi poematami o duszy. Metakrytyczna refleksja nie miała wówczas charakteru statycznego, nie rozwijała się w zaciszu gabinetów, lecz w ferworze polemik ideologicznych, debat programowych, ścierających się racji i zwalczających wzajemnie światopoglądów. Dominowały więc teksty paszkwilanckie, prześmiewcze, służące wykpieniu dotychczasowego modelu krytycznego. Walcząc z pojęciowym galimatiasem i nieudolnością piszących, twórcy bronili jednak przede wszystkim własnej artystycznej pozycji<sup>2</sup>.

W sukurs plastykom przyszli też niektórzy z ówczesnych krytyków, tacy zwłaszcza, którzy – jak Stefania Zahorska – rekrutowali się spośród ówczesnych zwolenników tzw. nowej sztuki. Mimo czasem odmiennych wizji samej krytyki jednocyli oni swe siły, by zwalczać przede wszystkim skrajnie dyletancką publicystykę kwitnącą w prasie codziennej, gdzie prym wiedli przygodni sprawozdawcy, a rzetelność leżała w sferze trzeciorzędnych postulatów.

W swym sztandarowym tekście metakrytycznym z 1926 roku Zahorska bezceremonialnie wytykała piszącym anachroniczne poglądy, pojęciową gmatwaninę, dezorientację w sprawach najnowszej sztuki oraz ubogi aparat terminologiczny. Przyczyn nie szukała jednak w nieuctwie i złej woli krytyków, lecz w ich nieprzygotowaniu do nowych artystycznych realiów. Uważała

---

<sup>2</sup> Zob. Diana Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja. Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013.

bowiem, iż tylko taka krytyka ma rację bytu, która zajmuje stanowisko zgodne z założeniem omawianego dzieła – z tej perspektywy wydaje swe pozytywne bądź negatywne sądy. „Tragikomiczny bałagan”, jaki widziała w powojennej krytyce – wciąż, mimo zmian na polu sztuki, tkwiącej w sferze wartości stworzonych przez estetykę poprzedniej generacji – oznaczał jej zdaniem posługiwanie się narzędziami wykształconymi do analizy i oceny sztuki impresjonistycznej:

Prosty, wzrokowy stosunek do rzeczywistości i niedający się skontrolować subiektywizm – oto podstawy, na których zbudowany został cały arsenał frazeologiczny: „pyszny”, „bajeczny”, „tryskający życiem – prawdą – nastrojem” (i Bóg wie czym). Pod tym frazesem kryło się albo – nic – albo, w najlepszym razie, owa impresyjna subiektywność, idąca na sznurku wschodów i zachodów słońca, „jak żywych” portretów, itd.<sup>3</sup>

Z tym uzbrojeniem – jak nie bez racji zauważyła Zahorska – „krytyka znalazła się wobec modernizmu absolutnie bezsilna”. Gdy zwrot w sztuce nie pociągnął za sobą niezbędnego zwrotu w krytyce, „wszystkie mierniki odmówiły posłuszeństwa”. Recenzentem, wychowanym na światopoglądzie i zdobyczach poprzednich epok, pozostało błąkanie się po omacku i grzęźnięcie w beznadziejnej gmatwaninie słów, gdyż „dawny dobry, wypróbowany frazes” nie był już w stanie „załatać ani jednej dziury”<sup>4</sup>.

## INTELEKTUALNA LAFIRYNDA

Dokonując tej druzgocącej diagnozy stanu międzywojennego pisarstwa o sztuce, Zahorska apelowała o konieczność stworzenia nowych mierników i nowej metody – jednym słowem nowego modelu krytyki artystycznej, nieobciążonego schedą impresjonistyczną. W przeciwieństwie do artystów walczących z szeregiem znawców o „rząd dusz” w sprawach sztuki, próbowała budować tożsamość krytyka w obrębie instytucji, wytyczając jednak wyraźną granicę między starą i młodą krytyką. Dowodząc, iż modernizm to nie tylko nowoczesne formy, ale przede wszystkim nowoczesny człowiek<sup>5</sup>, Zahorska zażądała również nowoczesnego krytyka. A właściwie nie tylko zażądała, ale też próbowała sama tym wymogom sprostać. Posiadała ku temu zresztą przyzwoite podstawy.

Debiutując tuż po wojnie, miała już za sobą wszechstronne wykształcenie: studiowała najpierw medycynę, którą po trzech latach porzuciła na rzecz historii sztuki, oraz filozofię, broniąc w 1919 roku dysertacji doktorskiej o początkach

<sup>3</sup> Stefania Zahorska, *Krytyka wobec modernizmu*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 41.

<sup>4</sup> Ibidem (wszystkie cytaty w tym akapicie).

<sup>5</sup> Ibidem.

odrodzenia w Polsce<sup>6</sup>. Studia, a następnie badania przeprowadzone częściowo za granicą dały jej możliwość zaznajomienia się z najnowszą literaturą przedmiotu, ale też szansę bezpośredniego obcowania z aktualną sztuką – nie tylko poprzez wystawy, lecz również kontakty ze środowiskiem radzieckiej i zachodniej awangardy<sup>7</sup>. Zahorska posiadała zatem wiedzę wspartą dogłębnym wykształceniem i odczytaniem, ale chciała również pokazać, że jest wolna od obciążeń właściwych krytykom starszej generacji. Ograniczanie się do obalania, demaskacji i dyskredytacji, dostrzegalne zwłaszcza u wojujących z ówczesną krytyką twórców formistycznych, uznała bowiem za dowód niemożności wyzwolenia się z obszaru negowanych wartości artystycznych. Sama nie poprzestawała więc na utyskiwaniach – tworząc pozytywny program krytyki, a przede wszystkim wdrażając go w swoją aktywność pisarsko-dydaktyczną, dowodziła jednocześnie, iż metakrytyka nie musi być tylko, jak chciał Wojciech Głowala, „rodzajem marzenia istniejącego obok praktyki” czy też rodzajem uświadomionej mitologii krytyki i sztuki<sup>8</sup>. Działaniom Zahorskiej towarzyszyło stałe poczucie misji bądź też, jak pisała Nasiłowska, poczucie odpowiedzialności intelektualisty za kształt nowoczesności<sup>9</sup>. Potrzebę sprostania temu zadaniu widać w aktywności krytyczki na wielu polach: nie tylko sztuk plastycznych, ale też filmu, teatru, literatury czy mody<sup>10</sup>. Sprawy szeroko rozumianej sztuki w słowniku krytycznym Zahorskiej nie funkcjonowały nigdy w izolacji od życia pozaartystycznego, na podobnej zasadzie traktowała ona również własną aktywność w polu kultury. Tworzyła więc krytykę, ale też pisała powieści, torowała

---

<sup>6</sup> Zob. Anna Nasiłowska, *Stefania Zahorska i wiek XX* [wstęp], w: Stefania Zahorska, *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje*, red. Anna Nasiłowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 7.

<sup>7</sup> Efekt współpracy Zahorskiej z awangardowym środowiskiem radzieckim opisany został w jej *Listach z Nowego Wschodu* – reportażach publikowanych na łamach „Wiadomości Literackich”. Zob. także: Diana Wasilewska, *Stefania Zahorska – pierwsza reporterka II Rzeczypospolitej*, w: *Kobiece dwudziestolecie 1918–1939*, red. Radosław Sioma, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018, s. 227–241.

<sup>8</sup> Wojciech Głowala, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1985, s. 7.

<sup>9</sup> Anna Nasiłowska, *Stefania Zahorska i wiek XX*, s. 6.

<sup>10</sup> Wszeczhronna działalność Zahorskiej doczekała się już kilku, zarówno ogólnych, jak i bardziej szczegółowych omówień. Sporo pisano o jej recenzjach filmowych, zob. Danuta Karcz, *Stefanii Zahorskiej walka o treść*, „Kwartalnik Filmowy” 1960, nr 1–2, s. 47–92; Anna Pilch, *Symbolika form i kolorów. O krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2004. Piotr Rudziński poświęcił krytyczce dysertację doktorską (nieopublikowaną, jej echem jest jedynie artykuł z tomu *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, będący raczej streszczeniem kilku artykułów Zahorskiej), a Nasiłowska przypominała jej rozproszone w czasopiśmie dokonania reporterskie (omówione m.in. przeze mnie w artykule poświęconym kobiecemu dwudziestolecu). Istnieje również dedykowana Zahorskiej, wspomniana wyżej, monografia pióra Anny Pilch, która próbuje, choć niezbyt szczęśliwie, pochylić się zarówno nad krytyczną, jak i literacką spuścizną tej autorki. Stefania Zahorska wciąż zatem czeka na gruntowne i wnikliwe zbadanie swojej wszechstronnej aktywności przed wojną, a także w latach powojennych, podczas emigracji w Londynie.

drogę społeczno-politycznemu reportażowi, a szwaczki i hafciarki uczyła wrażliwości estetycznej i umiejętności patrzenia na sztukę<sup>11</sup>. Jeśli jednak zatrzymamy się wyłącznie w obszarze uprawianej przez nią krytyki sztuk plastycznych i ograniczymy do drugiej połowy lat dwudziestych (to bowiem okres jej największej aktywności), zauważymy i w tym zakresie szerokie spektrum zainteresowań, a co za tym idzie, wielość uprawianych przez nią „gatunków” krytycznych. Zahorska nie stroniła od sprawozdań i recenzji z wystaw (od sztuki awangardowej po skrajnie konserwatywną), ale też pisała monografie poświęcone twórcom dawnym (Jan Matejko) czy współczesnym (Eugeniusz Zak), publikowała eseje z pogranicza estetyki i teorii artystycznej, dokonywała wnikliwego bilansu minionych nurtów, diagnozowała stan sztuki aktualnej, pisała syntetyczne dzieje polskiego malarstwa i wreszcie uczestniczyła w sporach o pryncypia epoki. Za każdym razem jej głos był wyrazisty, zdecydowany, nierzadko bezkompromisowy, zawsze wolny od kumoterstwa i koniunkturalizmu, ale przede wszystkim – był to głos słyszalny. Zahorska pisywała zarówno w periodykach związanych z awangardą, jak „Praesens” i „Wiek XX”, jak też w liberalnych „Wiadomościach Literackich” czy wreszcie w zachowawczych, profesorskich „Sztukach Pięknych”. Te ostatnie drukowały wypowiedzi krytyczki kilkakrotnie, choć – jak zastrzegali redaktorzy – poglądów i opinii autorki do końca nie podzielali<sup>12</sup>. Zahorska cieszyła się zatem niekwestionowanym uznaniem, i to nie tylko w środowisku krytyków, ale też literatów i artystów. Warto wspomnieć również, że jako „intelektualna lafirynda” z Wszechnicy Robotniczej zaznajamiała z psychologią Ernsta Kretschmera Czeladników w *Szewcach* Witkacego<sup>13</sup>. Tenże zresztą Witkacy, diagnozując poziom literackiej i artystycznej kultury w międzywojennej Polsce, uznał Zahorską „najlepszym polskim krytykiem piszącym o malarstwie”<sup>14</sup>, polecając jej analizy nie tylko laikom, ale też innym krytykom i sugerując ich przedrukowywanie „we wszystkich polskich pismach”<sup>15</sup>. W sukurs przyszedł mu Władysław Strzemiński, uznając prace Zahorskiej za kompendium wiedzy

<sup>11</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>12</sup> Redakcja przy artykule Zahorskiej pt. *O los polskiego impresjonizmu* („Sztuki Piękne” 1926/27, nr 7, s. 258) dodała taką adnotację: „Zamieszczając powyższy, bardzo zajmujący artykuł cenionej naszej współpracownicy, redakcja „Sztuk Pięknych” uważa za stosowne zaznaczyć, że nie jest on w całości wyrazem naszych poglądów”.

<sup>13</sup> W dialogu Czeladnika I z Czeladnikiem II w *Szewcach* Witkacego podają takie oto słowa: „Ja, wicie Jędrak, znam Kretschmera z wykładów tej tam intelektualnej lafiryndy Zahorskiej w naszej Wolnej Wszechnicy Robotniczej”. Zob. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Szewcy*, w: idem, *Dramaty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 377.

<sup>14</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *O stosunku wykształcenia literackiego i filozoficznego artystycznego krytyka*, w: idem, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. Jan Leszczyński, PWN, Warszawa 1976, s. 355 (pierwodruk: „Przegląd Wieczorny” 1927, nr 132).

<sup>15</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *O artystycznej i literackiej pseudokulturze*, w: *Bez kompromisu*, red. Janusz Degler, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 207 (pierwodruk: „Comœdia” 1926, nr 1).

i narzędzie „uczenia się sposobu myślenia o rzeczach plastycznych”<sup>16</sup>. Marian Bohusz-Szyszek w swych wspomnieniach włączył Zahorską, obok Roberta Venturiego i André Malraux, do szeregu nielicznych krytyków wielkich<sup>17</sup>, Kazimierz Wierzyński poświęcił jej jeden ze swych wierszy<sup>18</sup>, Jan Laterański napisał o niej, że „była jasną i prostą drogą w dżungli drapieżnej i często chaotycznej sztuki współczesnej”<sup>19</sup>, a Józef Wittlin nie wahał się wyznać w jednym z listów: „Wśród tylu mężczyzn histeryków reprezentuje Pani trzeźwy, dojrzały i naprawdę europejski intelektualizm”<sup>20</sup>.

Wysoka pozycja społeczna i dogłębne przygotowanie Zahorskiej pokazują, iż kreślony przez nią portret krytyka nowoczesnego nie był jedynie portretem potencjalnym, funkcjonującym wyłącznie w sferze utopijnych czy wybiegających w przyszłość marzeń, lecz próbą usankcjonowania realizowanego przez nią pisarstwa. Wskazując na konieczność szukania nowych metod, nowego aparatu krytycznego będącego kontrapropozycją wobec frazeologii młodopolskiej i zgodnego ze specyfiką nowej sztuki, Zahorska chciała utorować drogę krytyce przyszłości<sup>21</sup>.

Jej misją stało się przede wszystkim zbudowanie nowego, pozbawionego balastu przeszłości, języka krytycznego. Realizacją tego celu stały się choćby wielokrotne próby wyjaśniania genezy i specyfiki poszczególnych kierunków artystycznych – od impresjonizmu po konstruktywistyczną abstrakcję. Był to efekt przekonania, że powszechne w kraju „dławienie” wszelkich eksperymentów pod hasłem zwalczania nonsensu i obrony „prawdziwej” sztuki wynika w dużym stopniu z braku odpowiednich predyspozycji – intelektualnych i emocjonalnych – ówczesnych krytyków, uniemożliwiających im zrozumienie założeń nowej sztuki, specyfiki jej poszukiwań: „Większość ludzi – pisała – cierpi na coś w rodzaju duchowej sklerozy. Giętkość i zdolność asymilacyjna ich aparatu chłonnego jest bardzo niewielka. W obawie przed tym, że jakieś ścianki mogą pęknąć, wolą okrawać życie i jego zjawiska. Zdaje mi się, że obok tego stanowiska, które wartościuje objawy życia w myśl istniejących już kategorii, musi chyba istnieć drugie: to, które stwarza nowe kategorie, ażeby nadać bogactwu życia”<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Władysław Strzemiński, *Stefania Zahorska: „Impresjonizm a najnowsze malarstwo francuskie”* [recenzja], „Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 205.

<sup>17</sup> Marian Bohusz-Szyszek, *O sztuce*, Wydawnictwo Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1982, s. 69.

<sup>18</sup> Chodzi o wiersz pt. *Obraz*. Zob. „Kultura” 1961, nr 7/8, s. 53.

<sup>19</sup> Jan Laterański, *Do redaktora „Wiadomości”*, „Wiadomości” 1961, nr 38/39, s. 8.

<sup>20</sup> Informację podają za: Paweł Kądziera, *Nota edytorska*, w: Stefania Zahorska, *Szkice o literaturze i sztuce*, Warszawa 1995, s. 105.

<sup>21</sup> Stefania Zahorska, *Krytyka wobec modernizmu*, s. 41.

<sup>22</sup> Eadem, *Pro i contra*, „Wiek XX” 1928, nr 1, s. 4.



Nie mam wątpliwości, że Zahorska swoją wszechstronną aktywnością i ciągłym intelektualnym niedosytem próbowała nie tylko sprostać bogactwu życia, ale też owo życie – przynajmniej na polu kultury – kształtować.

## KONCEPCJA SZTUKI WEDŁUG STEFANII ZAHORSKIEJ

Myślenie Zahorskiej o sztuce wolne było od prostych dychotomicznych opozycji właściwych wielu ówczesnym krytykom. Stała ona zdecydowanie po stronie nowatorstwa, co nie oznaczało jednak pisania ślepych i bałwochwalczych panów na cześć awangardy; nie potępiała też w czambuł wszystkiego, co mieściło się poza jej obrębem. Reprezentowała model krytyki otwartej, pluralistycznej, domagającej się ciągłej weryfikacji i świadomej tymczasowości własnych ustaleń. Była to jednocześnie krytyka intencjonalna, mierząca wartość dzieła z uwzględnieniem stanowiska twórcy i założeń teoretycznych danego kierunku oraz respektująca szeroki wachlarz rozwiązań artystycznych i mnogość konwencji.

Różne były też estetyczne i metodologiczne inspiracje Zahorskiej, czerpane z wielu, nierzadko wykluczających się, źródeł. Najbliższe, jak się zdaje, było jej do wykładni Wilhelma Worringera, któremu poświęciła nawet osobny tekst u zmięczeniu lat pięćdziesiątych XX wieku<sup>23</sup>. Za autorem *Abstrakcji i wczucia* polemizowała choćby z teorią *Einführung* Theodora Lippsa, stanowiącą podstawę ekspresyjnych teorii sztuki uznających siłę wyrazu za podstawowe kryterium aksjologiczne<sup>24</sup>. Zdaniem niemieckiego filozofa przedmiot pozbawiony ekspresji, nieposiadający mocy emocjonalnego oddziaływania i niemówiący nic o własnym wnętrzu pozostawia odbiorcę obojętnym, a tym samym wyklucza i uniemożliwia empatię, którą Lipps rozumiał jako czynność duchową, pozwalającą w dostrzeganych przedmiotach, ich kształtach, kolorach, odczuć silne walory emocjonalne i potraktować je jako własne. Zahorska nie odrzucała kryterium wyrazowego, choć raczej nie należało ono do nadrzędnych wyznaczników wartościowania w jej krytyce. U Lippsa doceniła przede wszystkim dostrzeganie w dziełach treści niezależnej od świata przedstawionego, szukanie jej w samych czynnikach plastycznych. Nie zgadzała się jednak z niemieckim psychologiem przekonującym, że jedyne źródło owych treści stanowi natura, choćby ujęta nienaśladowczo. Takie założenie krytyczka uważała za zbyt ubogie i ograniczające, a przy tym – biorąc pod uwagę całą historię sztuki, zwłaszcza ludów pozaeuropejskich – nieprawdziwe. I tu właśnie wsparciem i teoretyczną podbudową była dla niej zrywająca z ideą postępu teoria Aloisa Riegla oraz inspirowana nią książka Worringera pozwalająca traktować abstrakcję (choć

<sup>23</sup> Eadem, *Niematerialistyczne teorie sztuki*, „Wiadomości” 1958, nr 28 (641), s. 2.

<sup>24</sup> Eadem, *Symbolika form*, „Wiadomości” 1949, nr 42 (185), s. 2.

wyłącznie geometryczną) jako wyraz woli artystycznej, której źródło leży w potrzebie ładu, jasności i prawidłowości, i która próbuje do nich dotrzeć poza złudą zmysłowego świata. Zahorska przejęła od Worringera owo ujmowanie abstrakcji w kategoriach psychologiczno-metafizycznych, a za Rieglem i Heinrichem Wölfflinem postrzegała sztukę jako wyraz stosunku artysty do świata i siebie samego czy też sublimację tego stosunku ujawniającą się poprzez wybraną formę – zarówno mimetyczną, jak i bezprzedmiotową<sup>25</sup>. W tym właśnie, w jej przekonaniu, leżała zasadnicza treść dzieła – treść niezależna od przedmiotu, bo wyrażająca się w charakterze obranych form, a więc potencjalnie istniejąca również w sztuce abstrakcyjnej. Więcej nawet. Zahorska przekonywała, że abstrakcja ze względu na brak przedmiotu jeszcze bardziej wyczuła na znaczenie i sens form czy kolorów: „Jeśli sztuka może coś wyrazić mimo braku przedmiotu, oznacza, iż posiada swą treść”<sup>26</sup>.

Nobilitując abstrakcję, czy może raczej traktując ją jako równoprawny sposób wyrażania indywidualnego i zbiorowego stosunku do rzeczywistości, krytyczka ostrzegała jednocześnie przed pułapkami, jakie niesie za sobą ten sposób obrazowania. Dowodziła, iż sztuka „od pierwszych swoich zaczątków aż do najbardziej skomplikowanych objawów” jest próbą ustalenia własnego stosunku do „oszałamiającej zmienności zjawisk”, która tym się jednak różni od filozoficznych dziejów myśli ludzkiej, że tylko w niewielkim stopniu operuje rozumem – jej domeną jest raczej podświadomy wysiłek twórczy, wyobraźnia oraz intuicja<sup>27</sup>. Opierając się na teorii Benedetto Crocego, a przede wszystkim tezach Henry’ego Bergsona i poniekąd też psychoanalizy, Zahorska nieufnie podchodziła do ekwilibrystyki formalnej i suchego intelektualizmu. Ekspresja samej formy czy barwy, pisała, jest mglista, niepewna, trudna do przeniknięcia, dzięki czemu łatwo sprowadzić ją do czystej ornamentyki, a tym samym do zbanalizowanej i pozbawionej wszelkiego sensu ozdoby mieszczańskich domów<sup>28</sup>. Takie niebezpieczeństwa widziała już w malarstwie kubistycznym dojrzałej fazy, w którym doszło do całkowitego zatarcia pierwotnego przedmiotu. Kubizm, zgodnie z opisanymi wyżej wytycznymi, krytyczka traktowała jako konieczny zwrot artystyczny służący opanowaniu rozbitej w impresjonizmie formy i rozluźnionej kompozycji. Przekonywała jednak, że owo pchnięcie „nożem w brzuch” tradycyjnej estetyki nie sprowadziło gruntownej przemiany. Sprawy formy kubizm rozwiązał tylko połowicznie, zostawiając na boku „rozprawę z rzeczywistością”, tj. zagadnienie stosunku do przedmiotu, i podążając w kierunku sztuki abstrakcyjnej sprowadzanej do czysto „dekoracyjnego układu

<sup>25</sup> Zob. Anna Pilch, *Symbolika form i kolorów. O krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

<sup>26</sup> Stefania Zahorska, *Treść czy abstrakcja*, „Wiek XX” 1928, nr 13, s. 4.

<sup>27</sup> Eadem, *Filozofia ekspresjonizmu. (Uwagi na tle malarstwa)*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 28, s. 49.

<sup>28</sup> Eadem, *Malarstwo Picassa*, „Wiadomości” 1950, nr 51/52 (247/248), s. 2.

barwnych płaszczyzn<sup>29</sup>. Płytki, przeintelektualizowany formalizm, abstrakcję „wydestylowaną” z jakiegokolwiek ekspresji i wyzuta z treści Zahorska uznała za grubą pomyłkę prowadzącą sztukę do wewnętrznej martwoty, czystej dekoracyjności. Doceniła dokonania sztuki kubistycznej i geometrycznej abstrakcji, przede wszystkim ze względu na przewrót formalny i nowy stosunek do obrazu, jednak uważała je za etap przejściowy, który ustąpić musi nowej koncepcji form. Wieszczyła więc nadejście nowego realizmu, rozumianego nie jako paseistyczny powrót do źródeł, lecz konieczne następstwo abstrakcji wyciągające z jej osiągnięć nowe, cenne wnioski, tworzące nowe koncepcje formalne<sup>30</sup>.

Twórczość abstrakcyjną sprowadzoną do czystego formalizmu, tak samo jak przedmiotową dekoracyjność, Zahorska odrzuciła z jeszcze jednego powodu. Otóż tego rodzaju dzieła nie były w stanie sprostać znaczeniu, jakie krytyczka przydawała sztuce. Przekonywała bowiem – znów za Worringerem – że zagadnienie dzieła sztuki nie leży w sferze samego piękna oderwanego od życia bądź bytującego, jako luksusowy dodatek, na jego marginesie. Zahorska domagała się twórczości, która nie będzie odgradzać się od życia złotymi ramami<sup>31</sup>. Z zadowoleniem witała więc hasła utylitaryzmu zrywającego z romantycznym uwzniośnianiem sztuki, traktowaniem jej jako ucieczki do wyższego, idealnego życia. Postulaty konstruktywistów wydawały się potrzebne szczególnie w Polsce, która wciąż, w jej przekonaniu, nie potrafiła wyzwolić się z „zaczadzającego umysłu” ideału sztuki pisanej przez duże „S”, ze szlacheckiej obawy przed rzemiosłem, a co za tym idzie, z przeświadczenia, że „sztuka zaczyna się tam, gdzie się kończy wytwarzanie dla praktycznych celów”<sup>32</sup>. Zahorska z aprobatą przyjmowała kierunek, w którym rozwijała się warszawska Szkoła Sztuk Pięknych w większym stopniu nastawiona na rozwój rzemiosł artystycznych. Nie bez racji zauważyła jednak, że postulat wkraczania sztuki w życie ma u nas wciąż wydźwięk typowo burżuazyjny – miarą utylitaryzmu jest bowiem salon mieszczkański, a artyści, jeśli lepią garnki, to nie na wodę, lecz do ustawienia ich na etażerce<sup>33</sup>. Większe szanse widziała więc w konstruktywizmie, ale i wobec tego nurtu nie pozostawała bezkrytyczna.

Konstruktywizm traktowała Zahorska jako boczne „koryto” kubizmu, a jednocześnie jego dopełnienie, dostosowanie do praktycznego, nowoczesnego życia, choć z wyrugowaniem jakiegokolwiek metafizyki czy poszukiwań przedmiotu jako bytu niezmiennego<sup>34</sup>. Doceniała śmiało nowatorstwo, celowość, odrzucenie tradycji oraz poszukiwanie nowych materiałów i środków technicznych. Utylitaryzm postrzegała jednak jako zjawisko cenne szczególnie z perspektywy sztuk

<sup>29</sup> Eadem, *Symbolika form*, s. 2.

<sup>30</sup> Eadem, *Pro i contra*, s. 4.

<sup>31</sup> Eadem, *Sztuka wolnej Polski*, „Słowo Polskie” 1928, nr 313, s. 9.

<sup>32</sup> Eadem, *Zdobić czy tworzyć*, „Wiek XX” 1928, nr 16, s. 1.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Stefania Zahorska, *Kubizm i jego pochodne*, „Południe” 1924, nr 1, s. 42–51.

użytkowych. Jej zastrzeżenia budziło natomiast konsekwentne stosowanie tej miary w sztukach plastycznych: bezwzględnie zrjonalizowany stosunek do przedmiotu, jednostronność oraz popadanie w niewolę zasad produkcji czyni z formy – pisała – przymusowy wynik raczej niż samoistne zagadnienie, a tym samym przeczy autonomicznej woli artystycznej, proponując w zamian formalny determinizm. Mimo swych lewicowych poglądów Zahorska nie była w stanie zaakceptować antyindywidualistycznej wizji sztuki. Niepokoił ją również nadmiernie intelektualny charakter konstruktywizmu. Co ciekawe, oceniając dokonania plastyków tego nurtu stosowała retorykę nieodbiegającą znacząco od skrajnie negatywnych recepcji konstruktywizmu obecnych w ówczesnej prasie, zwłaszcza konserwatywnej, w której mnożyły się wówczas zarzuty o brak artyzmu, pomijanie człowieka, bezdusność, rozumowość, a prace artystów prowadzone były do rangi bądź eksperymentów geometry, bądź dziecięcej zabawki<sup>35</sup>. Zahorska naturalnie nie usuwała skrajnej awangardy poza nawias sztuki, ale i w jej tekstach pojawiały się tak znamienne określenia odnoszące się do prac konstruktywistów, jak „krwawa operacja na duszy”, „klasztorna srogość jednostronności” czy „beindywidualny bezradosny chłód”<sup>36</sup>. Sztuka tworzona bez udziału podświadomości, oczyszczona z wszelkich „bakterii emocjonalnych” i tworzona „w antyseptycznej atmosferze świadomości i rozumu” wydawała się jej wizją zgoła przerażającą – niczym „gorset, pod którym nie ma żywego ciała”<sup>37</sup>. Nie popierała skrajnego indywidualizmu i „płodów niekontrolowanej rozumem wyobraźni”, jednak sprowadzanie pracy artysty do roli inżyniera w kolektywie było w jej przekonaniu równie szkodliwą krańcowością. Podobnie jak redukcja sztuki do produkcji czysto intelektualnej, zrjonalizowanej, ignorującej nie tylko metafizykę, ale też podświadomość, irracjonalizm, fantazję czy jakiegokolwiek emocjonalne napięcie. Domagając się od sztuki emocjonalnej obudowy i ładunku uczuciowego Zahorska nigdy nie stanęła w szeregu krytyków tradycjonalistycznych, zażarcie walczących z przeintelektualizowaniem awangardy w imię nowej, humanistycznej treści dzieła. Monografistka Zaka nigdy też nie włączyła się w debatę o sztuce narodowej<sup>38</sup>, roli tematu czy o społecznych powinnościach artysty. Były to spory, które zdominowały dyskurs krytyczny w latach trzydziestych, kiedy uwaga Zahorskiej skupiła się przede wszystkim na filmie i reportażu. Być może nie bez pewnego wpływu na kształtowanie się jej poglądów miały nastroje, jakie panowały już

<sup>35</sup> Zob. Piotr Piotrowski, *Awangarda między estetyką a polityką. Konstruktywizm polski w opinii publicznej, 1921–1934*, w: Władysław Strzemiński, 1893–1952. *Materiały z Sesji*, red. Jadwiga Janik, Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 108–124.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Jedyny znany mi przykład, to głos krytyczki w sprawie sztuki żydowskiej. Podkreśla tam wyraźnie, iż wszelkie próby świadomego i celowego tworzenia sztuki narodowej muszą „spalić na panewce” – zwłaszcza takie, w których „narodowość” wyraża się wyłącznie w temacie i zapleczu ideowym – „narzucona sobie wewnętrzna tendencja odrębności stanowi poważną przeszkodę w zdobyciu artystycznego poziomu, kierując artystów na fałszywą drogę tematycznego romanizmu”. Zob. Stefania Zahorska, *Sztuka żydowska*, „Wiek XX” 1928, nr 12, s. 5.

pod koniec lat dwudziestych w całej Europie, gdzie wołania o „powrót do porządku” i neohumanizm coraz częściej wyprzedzały dotychczasowe tendencje formalistyczne. Poczucie powszechnego kryzysu, stagnacji, upadku wartości moralnych, odczuwane pod wpływem wydarzeń I wojny światowej, nasilało się w kolejnych latach, znajdując kulminację w popielcowych nastrojach wywołanych krachem na amerykańskiej giełdzie w 1929 roku i jego bolesnych reperkusjach odczuwanych również w całej Europie. Zahorska nigdy jednak nie uległa tej kryzysowej retoryce. Co więcej, widząc u progu lat trzydziestych, także wśród dawnych awangardzistów, rezygnację z poszukiwań formalnych na rzecz powrotu do klasycyzmu czy nowego realizmu<sup>39</sup>, ostrzegała przed pochopnym wieszaniem końca awangardy. Ponadto przekonywała, że nawet gdy sztuka ta przejdzie do lamusa, jej historyczna wartość pozostanie niepodważalna. Występowała w ten sposób przeciwko modnym wówczas próbom „chirurgicznego usuwania” tego, czego nie udało się zrozumieć, oburzając się na wszelkie zabiegi deprecjonowania awangardy, uznawania jej za dziecięce igraszki niegodne powagi czasów<sup>40</sup>. Wydaje się zatem, iż jej niebezpieczny stosunek do skrajnego modernizmu nie tyle był efektem ówczesnych tendencji artystycznych, ile raczej rezultatem jej artystycznego światopoglądu, ściśle określonej koncepcji sztuki stanowiącej swoisty konglomerat myślenia postromantycznego z myśleniem formalistycznym<sup>41</sup>. Zahorska oczekiwała nadejścia nowej sztuki, która nie miała jednak rozwijać się w kontrze do awangardy, lecz powstać z przeniknięcia się stanowiska ekspresjonistów i kubo-konstruktywistów, tj. na styku mistycznych tęsknot i maszynowych ideałów. Sztuki, która, nie wstydząc się uczucia, a jednocześnie nie wyrzekając się rozumu, nie będzie ani mamić hasłami matematycznych ścisłości, ani też szukać kamienia filozoficznego w kanonach i formułach<sup>42</sup>. A zatem, choć rozumiała pobudki konstruktywistów i doskonale zdawała sobie sprawę z ich drogi rozwojowej czy programu, uważała, że ów nurt mógł być jedynie stadium przejściowym, rodzajem półpiętra, na którym zatrzymała się sztuka, by wejść na kolejną kondygnację. Monografistka Matejki nie miała bowiem wątpliwości, że „na podłożu psychicznym wyłącznie rozumowej kalkulacji” nie może powstać twórczość wielka<sup>43</sup>. Odrzucając sztukę pisaną przez duże „S”, sztukę „zacządzającą umysły Polaków”<sup>44</sup>, Zahorska, jak się wydaje, też uległa – przynajmniej częściowo – owemu zacządzeniu. Relikty takiego romantycznego myślenia, traktującego sztukę jako wieczny, nieuchwytny i przemawiający do duszy byt, są jeszcze bardziej wyraźne w jej recenzjach i sprawozdaniach z wystaw.

<sup>39</sup> Zob. Stefania Zahorska, *Wystawa Berlewiego*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 3, s. 3.

<sup>40</sup> Eadem, *Pro i kontra*, s. 4.

<sup>41</sup> Myślenie to bliskie było choćby szkole lwowskiej, reprezentowanej przez Jana Boleza-Antoniewicza i Kazimierza Twardowskiego.

<sup>42</sup> Stefania Zahorska, *Przegląd usiłowań*, „Sztuki Piękne” 1925, nr 12, s. 568–571.

<sup>43</sup> Eadem, *Kubizm i jego pochodne*, s. 51.

<sup>44</sup> Eadem, *Zdobić czy tworzyć*, s. 1.

---

## NIEUPRZEDZONYM OKIEM. HORYZONT ODBIORCZY I KRYTERIA OCENY DZIEŁ SZTUKI

Stojąc na stanowisku pluralizmu oraz historycznego relatywizmu uznającego tymczasowość wszelkich kryteriów i uwzględniającego przede wszystkim założenia oraz „wolę artystyczną” danego czasu, Zahorska nie widziała przeszkód, by pozytywnie pisać zarówno o impresjonizmie, jak i kierunkach, które narodziły się w efekcie zanegowania impresjonistycznych założeń. Odcinała się tym samym od tych spośród ówczesnych krytyków, dla których „uznanie zasług impresjonizmu czy klasycyzmu pokrywa się na ogół z odpowiednio groźnym wystąpieniem przeciwko modernizmowi. Jeśli impresjonizm jest coś wart, to oczywiście, sztuka abstrakcyjna musi być *eo ipso* »nonsensem«, szaleństwem, bolszewizmem itd.”<sup>45</sup> Ale drażniło ją również potępienie w czambuł impresjonizmu, który w krytyce polskiej, zwłaszcza w pierwszych latach międzywojnia, figurował jako klasyczny „chłopiec do bicia”, antonim formy i negatywny punkt odniesienia dla młodej sztuki. Zdaniem Zahorskiej ta powierzchowna i niesprawiedliwa ocena była efektem stosowania fałszywej miary, podobnej do tej, jaką twórcy renesansu stosowali wobec dokonań wielu mistrzów średniowiecznych – a więc miary pragnień obcych założeniom omawianego nurtu. Surowo oceniając swoich kolegów po piórze Zahorska po raz kolejny sytuuje się ponad nimi – i dotyczy to nie tylko obrońców dawnego porządku, ale też orędowników nowej sztuki. Krytyka antyimpresjonistyczna dowodziła, jej zdaniem, paradoksalnej niemożności wyrwania się ze zmysłowego stosunku do świata. Tymczasem wyrazisty, jednak daleki mimo wszystko od jednostronności światopogląd pozwalał krytyczce pozytywnie – choć bez gorliwości neofitki – pisać o programie skrajnej awangardy, zaakceptować sztukę umiarkowanego, centrowego (wedle jej nomenklatury) Rytmu, ale też doceniać zarówno formalne eksperymenty impresjonistów, jak również dokonania Jana Matejki czy Henryka Rodakowskiego. Odporna była tylko na poczynania skrajnej artystycznej prawicy, zwłaszcza dyletanckich i anachronicznych obrazów wystawianych wówczas masowo w warszawskiej Zachęcie uznawanej przez nią i wielu innych ówczesnych publicystów za „rozsadnik najtęższego nieuctwa i najbanalniejszego wstecznictwa”<sup>46</sup>.

Horyzont oczekiwań Zahorskiej jako odbiorczyni sztuki był mimo wszystko wyraźnie określony, a kryterium zdecydowanie dominującym w jej systemie aksjologicznym pozostawało niezmiennie nowatorstwo, z którym w parze szło sprawdzanie szans rozwojowych i potencjału analizowanych nurtów czy dzieł sztuki. Powstawanie kierunków artystycznych ma w jej przekonaniu rację bytu

---

<sup>45</sup> Eadem, *Pro i contra*, s. 4.

<sup>46</sup> Eadem, *Wystawa „Rzeźba polska” i obrazy Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków w Zachęcie*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 21, s. 4.

tylko wówczas, gdy są one „wykładnikami rozwojowych konieczności zbio-  
rowej psychiki”<sup>47</sup>, wyzwalają nowe siły, realizują nowe możliwości bytu i po-  
szukują nowych rozwiązań formalnych. Zahorska ceniła więc impresjonizm,  
który doprowadził do powstania największych zmian w sztukach plastycznych,  
nadał kierunek twórczości artystycznej na dziesięciolecia, i o którego sile  
świadczą choćby fakt, że wciąż nie został do końca zwalczony. Ale ceniła  
również ekspresjonizm – za postawienie nowego zagadnienia, obranie nowej,  
antyimpresjonistycznej drogi odrzucającej supremację rozumowo-zmysłowego  
poznania na rzecz irracjonalnych pierwiastków duszy. Wreszcie, także osta-  
teczny bilans awangardy mimo wszystkich zastrzeżeń wypadł w jej ujęciu  
pozytywnie. Zahorska wykazywała jednostronność i wszelkie niedociągnięcia  
tej sztuki, doceniła jednak wartość samego dążenia do stworzenia nowych  
i lepszych ram życia (konstruktywizm) oraz nowej gramatyki form (kubizm).  
Nie zadowalały ją ostatecznie osiągnięte rezultaty, widziała jednak cenne  
zdobycze mogące stać się podstawą dla sztuki przyszłości. Przede wszystkim  
jednak awangarda, tak jak wcześniej impresjonizm, ekspresjonizm i dawne  
wielkie formacje, zrodziła się z ducha nowoczesności, była więc odpowiedzią na  
powstanie nowego człowieka.

W Polsce zasługi pionierstwa i stworzenia podstaw dla nowej sztuki do-  
strzegą Zahorska głównie w twórczości formistów, wyróżniając zwłaszcza  
Witkacego – za odwagę walki i traktowanie sztuki w kategoriach czynu, choćby  
sprowadzonego głównie do negacji i niekonsekwentnie przeprowadzonego  
w praktyce artystycznej. Tymczasem nasza skrajna konstruktywistyczna awan-  
garda spotkała się już z mniejszym uznaniem krytyczki, która miast nowa-  
torstwa widziała tu raczej bierność, lękliwość i przyzwoity burżuazyjny spokój.  
W zachodniej sztuce przerażała ją krańcowość formalizmu i hipertrofia postula-  
tów utylitaryzmu, na rodzimym podwórku dostrzegą raczej mgławicowość  
koncepcji, letniość, brak rozmachu i odwagi samotnych poczynań: „Bodajbyśmy  
sto razy więcej bładzili, [...] ale niechby w tym wszystkim było gorętsze tętno,  
niechby walka o nowe była walką o życie – a nie tym ostrożnym stawianiem  
nóg po schodach z poręczą”<sup>48</sup>.

Odważne poszukiwanie nowych dróg i wytyczanie szlaków dla rozwoju  
sztuki przyszłości wydawało się dla Zahorskiej wartością znacznie istotniejszą  
niż znaczenie już osiągniętych rezultatów. Starą się więc wyczuć to, co jest  
„zdobywczym nastawieniem się na nowe wartości, co jest poszukiwaniem  
nowego materiału estetycznych przeżyć” i co „może nawet nieureczywistnione,  
kryje w sobie potencję przyszłości”<sup>49</sup>. Nowość i nowatorstwo to w jej słowniku  
krytycznym niemal synonimy twórczości jako takiej. Kompilacyjne żerowanie

<sup>47</sup> Eadem, *Filozofia ekspresjonizmu*, s. 66.

<sup>48</sup> Eadem, *Przegląd usiłowań*, s. 571.

<sup>49</sup> Eadem, *Pro i contra*, s. 4.

na przeszłości, karmienie się „odpadkami z pańskich stołów”, choćby to były stoły zastawione suto sztuką nowoczesną, uznawała za dowód upadku i braku życia sztuki. Taką muzealną martwością były w jej mniemaniu przede wszystkim prace członków Bractwa św. Łukasza oraz klasyków wileńskich – reprezentujące najnowszą, „rozsądną” generację artystów pozbawionych odwagi eksperymentowania<sup>50</sup>. Brak niespodzianek, konieczności rewizji i nowych rozkoszy wzrokowych zauważała również na kolejnych wystawach Rytmu<sup>51</sup>. Nudą i sztafpą były dla niej wreszcie dokonania nestorów krakowskiej Sztuki, w których widziała jedynie rekapitulację i dalszą eksploatację wcześniejszych (nienegowanych przez nią) osiągnięć, powtarzanie tych samych zasad w rozmaitych konfiguracjach, brak ciągłości rozwoju i odwagi kroczenia pod innymi sztandarami<sup>52</sup>. Zdecydowanie wyżej ceniła natomiast koloryzm – idący co prawda zgodnie z linią rozwojową zainicjowaną przez (post)impresjonizm, ale wyciągający zeń konstruktywne wnioski.

Nowatorstwo w języku krytycznym Zahorskiej jest kryterium mierzonym przede wszystkim za pomocą rozwiązań formalnych. I jest to zjawisko wówczas powszechne, można by nawet rzec, konstytutywne dla ówczesnej, zwłaszcza postępowej, krytyki międzywojennej, w której forma staje się orężem w walce

<sup>50</sup> Zahorska nie podzielała powszechnych wówczas zachwytów nad malarstwem Bractwa, uznając jego przedstawicieli za obiecujących, jednak wciąż zbyt szkolnych i „niegotowych”. Najwyżej oceniła obrazy Bolesława Cybisa, widząc w nich rys indywidualny, subtelną kolorystykę oraz równowagę „między ekspresją a środkami artystycznymi”. W pracach Antoniego Michałaka doceniła „napięcie ekspresyjne”, zarzucając jednak malarzowi zbyt mało nowoczesną „paseistyczną syntezę”, „hałas barwny” i powierzchowność formy. Jej surowa krytyka prac Jana Gotarda wynikała z „kardynalnego braku barwy”, prace pozostałych malarzy uznała zaś za powierzchowne, zbyt łatwe, niekiedy „bezdusznie dosłowne”, ale nade wszystko odtwórcze. Konkludując, doceniła jednak poszukiwania kolorystyczne, wszczepione przez założyciela bractwa prof. Tadeusza Pruszkowskiego, wyrażając nadzieję, że w przyszłości szkoła stanie się chlubą malarstwa polskiego. Zob. Stefania Zahorska, *Bractwo św. Łukasza*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 12, s. 3.

<sup>51</sup> Według Zahorskiej Rytm reprezentował skręt na prawo części buntowników rewolucji formalistycznej w Polsce: sztukę „spokojną i miękką w formie”, „dekoracyjną w kompozycji, przesyconą reminiscencjami klasycznej przeszłości i motywami polskimi”, dbającą o piękną linię i kompozycję. Zob. Stefania Zahorska, *Sztuka wolnej Polski*, „Słowo Polskie” 1928, nr 313, s. 9. Recenzując VIII wystawę Rytmu w 1927 roku krytyczka uznała wartości grupy za czysto „muzealne”, niedające żadnych „nowych rozkoszy wzrokowych”. Zdecydowanie wyróżniła jedynie dokonania Wacława Wąsowicza głównie z uwagi na czysto malarskie właściwości jego sztuki: bezpośrednie wycucie materii i „zmysłową rozkosz farby”. Stefania Zahorska, *Wystawa Rytmu i Wacława Wąsowicza*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 27, s. 3.

<sup>52</sup> Recenzując wystawę „Sztuki” w 1924 roku Zahorska krytycznie odniosła się zwłaszcza do dokonań młodszej generacji artystów, dowodząc, iż nie wykazuje ona „żadnej tendencji szukania nowych dróg, żadnych prób ku samodzielności lub choćby przewartościowania. W miłym półśnie maluje dziś tak jak przed laty dwudziestu i szuka rozwiązania tych samych zagadnień, co wówczas. Nic nowego – żadnego świeżego tchnienia”. Zob. Stefania Zahorska, *Wystawy obrazów w Krakowie*, „Południe” 1924, nr 1, s. 70.



o zmianę wartości estetycznych i nawyków odbiorczych, synonimem artyzmu i prawdy, jedynym sprawdzianem jakości dzieła, narzędziem walki z impresjonizmem i młodopolskimi duszostanami. Jednocześnie jednak owa forma, jako swego rodzaju wytrych otwierający drzwi nowoczesnej sztuki, zdaje się być wówczas terminem samotłumaczącym się, niewymagającym dodatkowych uściśleń. A jeśli definiowanym, to w sposób mało precyzyjny, daleki od konsekwencji i uzgodnionych stanowisk<sup>53</sup>. Zahorska tymczasem nie tylko nie uciekała przed podaniem ścisłej definicji, ale obudowywała ją dodatkowymi wyjaśnieniami. Forma była dla niej „odpowiednikiem spojrzenia na rzeczywistość od strony kształtu”. Rodzajem transpozycji, „pewnym systemem interpretującym, rekonstrukcją, którą obowiązuje konsekwencja wobec obranego raz punktu wyjścia, i która ztraca swój sens właściwy, jeśli (...) staje się tylko recytowaniem mniej lub więcej dosłownym kształtów rzeczywistych”<sup>54</sup>. Choć sam bieg linii, jak pisała krytyczka, nie daje jeszcze formy, niezbędnym warunkiem jej zaistnienia jest zamknięcie płaszczyzny lub bryły – budowanie formy jest zatem tworzeniem wyodrębnionych, zamkniętych w sobie całości (płaskich lub iluzorycznych). Tak rozumiana forma wydaje się leżeć na antypodach zagadnień związanych z barwą. I faktycznie, na ogół Zahorska te dwa podstawowe składniki obrazu wyraźnie rozdzielała (pisząc np. za Wölfflinem o malarskości i linearności czy za Rieglem o wzrokowości lub haptyczności sztuki). Dopuszczała jednak możliwość – jak to widziała choćby u Paula Cézanne’a – budowania formy poprzez kolor. Jednak nawet barwa pozbawiona funkcji formatwórczej nie wyklucza, jej zdaniem, istnienia malarskiej kompozycji. Komponowaniem nazywała ona bowiem nie tylko wiązanie różnorodnych jednostek formalnych w zamkniętą i zwartą masę, ale też tworzenie (budowanie) obrazu według jakiegokolwiek prawidłowości w układzie. Pozwalało jej to uznać za skomponowane – choć jednostronnie, bo wyłącznie przy pomocy równoważących się plam barwnych – także płótna impresjonistyczne.

W słowniku krytycznym Zahorskiej forma i kompozycja to pojęcia kluczowe, odmieniane przez wszystkie przypadki i wzbogacane najrozmaitszymi określnikami. Zahorska jednak formy nie absolutyzuje – uznaje zarówno prace, w których jest ona celem nadrzędnym, jak i środkiem podporządkowanym treści, służącym zmaterializowaniu artystycznej wizji (ekspresjonizm). Ideałem dla krytyczki było takie dzieło, w którym forma jawi się jako wartość sama w sobie, czynnik niezbędny, „wewnętrznie konieczny” i jednocześnie organicznie związany z treścią (a więc będący – choćby pośrednio – wyrazem jakiejś idei, wizji, rzeczywistości duchowej czy jakiegokolwiek stosunku twórcy do świata).

Atrybutami formy funkcjonującymi w jej recenzjach jako składniki oceny pozytywnej są: zwartość, jednolitość, rzetelność, syntetyczność, określoność,

<sup>53</sup> Zob. Diana Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja*, s. 89–109.

<sup>54</sup> Stefania Zahorska, *Kronika. Sztuki plastyczne*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 40, s. 81.

konsolidacja czy prawidłowość. Jeśli natomiast w omawianych obrazach dominuje widzenie przedmiotowe, mowa jest o formie słabej, gąbczastej, miękkiej, amebowatej, nieokiełznanej, nieuchwytnej – takiej więc, która w gruncie rzeczy jest aformą, a więc surogatem czy zaprzeczeniem formy.

Tropiąc zgodność teoretycznych założeń z praktyką artystyczną, Zahorska szczególnie surowo odnosiła się do jakości formalnych dzieł cenionego przez nią skądinąd Witkacego. Widziała w nich jaskrawy przykład niezrealizowanego postulatu, miast czystej formy dostrzegała bowiem nieokiełznane „wylewanie treści na płaszczyznę” i supremację barwy, która „buja” po nieukształtowanych masach<sup>55</sup>. Barwa jako taka, choćby nawet wyabstrahowana od formy, jednak będąca świadomym założeniem artysty, nie jest jednak przez Zahorską bagatelizowana czy negowana. Przeciwnie – z zadowoleniem przyjmowała ona choćby tendencje kolorystyczne w polskim malarstwie końca lat dwudziestych i w kolejnej dekadzie. Doceniała zwłaszcza ekspresyjne napięcie barwy – szczególnie, jeśli uwolniona od światła i przedmiotu oddziałuje ona jako bezpośredni środek wyrazu treści emocjonalnych. Dynamizm krzyku Zahorska przeciwstawiała jednak „jarmarcznej krzykliwości” i „kolorystycznemu nożownictwu”, jakie dostrzegała choćby na obrazach Fryderyka Pautscha, gdzie siła i żywotność barw nie podlegają tak ważnemu dla niej kompozycyjnemu planowi obrazu, podporządkowując się nadmiernie przedmiotowi<sup>56</sup>. Czasem jednak Zahorska dawała się ponieść ekspresywnym, nastrojowym, a zwłaszcza zmysłowemu walorom barwy. Dzieje się tak choćby przy omawianiu prac Zofii Stryeńskiej, która oczarowała ją swym malarskim temperamentem, bezpośrednim stosunkiem do życia i niesłychanym urokiem, który „porywa widza, zabija w nim wszelką dążność do analizy i intelektualizowania, czyni go uległym od pierwszego wrażenia i każe mu się tylko cieszyć tem, że istnieje taki prosty i tak bezpośredni z formą związany pozytywny stosunek do życia”<sup>57</sup>. Zmysłowy, a nawet synestetyczny wymiar koloru podziwiała Zahorska w obrazach Tymona Niesiołowskiego, które „dyszają zapachem [...] olejnej farby”<sup>58</sup> czy Tadeusza Pruszkowskiego, który „w końcach palców ma wycucie farby i pędzla” i dzięki temu „tworzy barwne symfonie, gdzie nawet czerń nabiera dziwnej miąższości, połyskliwej głębi i faluje”<sup>59</sup>. Zahorska pisała nadto o kolorach „zjadliwych” lub „surowych”, ale też o „wełnistych”, stalowych czy mięsistych strukturach, rozpływała się nad rozkoszą „tłustej, ciężkiej i błyszczącej” barwy oraz podziwiała gęste i zmysłowe wycucie materii.

<sup>55</sup> Eadem, *Kronika. Sztuki plastyczne*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 35, s. 375.

<sup>56</sup> Eadem, *O los polskiego impresjonizmu*, s. 270.

<sup>57</sup> Eadem, *Kronika. Sztuki plastyczne*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 30, s. 396.

<sup>58</sup> Eadem, *Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Plastyków w Zachęcie*, „Wiek XX” 1928, nr 2, s. 45.

<sup>59</sup> Eadem, *Wystawa Pruszkowskiego*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 51, s. 3.

W swoich recenzjach z wystaw krytyczka rzadko decydowała się na opisy i analizy poszczególnych prac. Przeważają wypowiedzi uogólniające, choć niekoniecznie aksjologicznie neutralne, próbujące za pomocą kilku zdań określić zasadniczy rys twórczości danego plastyka. W tych nielicznych przypadkach Zahorska nie była jednak konsekwentna. Potrafiła z jednej strony dokonać drobiazgowego rozbioru formalnego obrazu – czego przykładem jest choćby analiza jednej z kubistycznych martwych natur Henryka Stażewskiego<sup>60</sup> – z drugiej zaś dawała się ponieść nastrojowi i wyrazowej sile dzieła. Dzieje się tak choćby w tekście poświęconym wystawie Henryka Gotliba w Instytucie Propagandy Sztuki (IPS) w 1938 roku. Zahorska omawia tu wiele kwestii, w tym pozorną tylko – w jej mniemaniu – zależność malarza od sztuki impresjonistycznej. Gdy jednak dochodzi do opisów – które płynnie przenikają się z analizą i interpretacją – wizjonerski, ekspresyjny charakter obrazów w zasadniczy sposób określa też styl i tonacje krytycznej wypowiedzi: „Ciemnawe purpury – pisała, omawiając obraz *Rodzina* – stanowią tło jakby pełne zadumy [...]. Twarze – ledwo muśnięte pędzlem, a jest w nich całe przeżyte życie, choć nic się nie dzieje, choć siedzą tylko nieruchomo, tych dwoje, którzy zmierzają do kresu i ten, który życie zaczyna – rodzina, ojciec, matka i syn, odwieczna niezmienna trójca ludzka”<sup>61</sup>. W tym opisie, którego nie powstydziliby się zapewne niejedni z krytyków młodopolskich, odsłania się pęknięcie dające się zauważyć także – a może nawet w większym stopniu – w minimonografiach. Tu bowiem język krytyczny Zahorskiej – tak precyzyjny, pojęciowy, trzymany w ścisłych ryzach władz intelektu w artykułach syntetycznych, polemicznych czy postulatycznych – ulega znacznemu rozluźnieniu, zbaczając niekiedy nawet w stronę tak krytykowanej przez nią egzaltacji i pretensjonalności.

Krytyczka nie rezygnowała co prawda z analiz formalnych, nie stanowiły one jednak celu jej pracy badawczej. Jak pisała w książeczce o Matejce, przez analizę form próbowała dojść do duszy artysty<sup>62</sup>. Była to w pewnym sensie konsekwencja jej poglądu mówiącego, że twórca, budując obrazy, wypowiada jednocześnie jakąś wizję świata. Metoda przeprowadzona tu przez Zahorską znacząco jednak ciąży w stronę psychologizmu, wskazując na żywotność ekspresyjnych teorii artystycznych o postromantycznym, młodopolskim rodowodzie, a tym samym dowodząc pilnie odrobionej lekcji z Crocego i Lippsa raczej niż z Worringera i formalistów. Widać to jeszcze wyraźniej w monografii o Zaku. Jej autorka nie tylko wyjaśniła tematyczne wybory malarza (ucieczkę w marzenie i bajkę traktując jako sublimację poczucia dysharmonii w życiu realnym), nie tylko wskazała na bezpośrednie przełożenie psychicznych predys-

<sup>60</sup> Eadem, *Kubizm i jego pochodne*, s. 36–37.

<sup>61</sup> Eadem, *Malarstwo Henryka Gotliba*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 21, s. 10.

<sup>62</sup> Eadem, *Matejko*, Wydawnictwo Gebethner i Wolff, Warszawa 1925, s. 13.

pozycji i stanów twórcy na dominujący nastrój obrazu, ale nawet czysto plastyczne jakości kompozycji, takie jak linia, rytm czy barwa, omawiała przez pryzmat osobowości artysty. Pisała więc o Zaku, iż ów „lubuje się w linii”, „szczerze” korzysta ze zdobyczy tradycji, kieruje nim „pragnienie dekoracyjności”, a jego konstrukcja psychiczna „o charakterze miękkim i subtelnym nie pozwalała mu wkroczyć na drogę formalnego, przebojowego nowatorstwa”<sup>63</sup>. Ukazując przeobrażenia, jakim ulegała sztuka malarza, Zahorska nie opisywała dzieł jako gotowych artefaktów – za isticie romantyczną nierozdzielnością artysty i jego wytworu przemawiają tu choćby zwroty w stylu: „szuka dróg do dekoracji”, „ma potrzebę tradycji”, „jego konstrukcja psychiczna nie pozwalała mu...”. Pisanie o dziełach poprzez analizę stanów emocjonalnych i charakteru twórcy, szukanie w jego temperamencie wyjaśnienia ewolucji stylowych czy konkretnych rozwiązań formalnych – tego rodzaju krytyka, kojarzona przede wszystkim z impresjami młodopolskimi, w okresie międzywojennym nie stanowiła wcale reliktu funkcjonującego już tylko na obrzeżach profesjonalnej krytyki. Przeciwnie nawet. Młodopolski ekspresywizm pokutował zarówno w prasie codziennej i u nestorów krytyki wychowanych na romantyczno-naturalistycznym światopoglądzie, jak też wśród orędowników krytyki naukowej (Mieczysław Treter, Mieczysław Wallis), a wreszcie w środowisku propagatorów metody formalistycznej i zwolenników tzw. nowej sztuki. Jego echa znajdziemy np. w tekstach Tadeusza Peipera analizującego twórczość Fernanda Légera czy w Witkacowych próbach odczytania obrazów Rafała Malczewskiego<sup>64</sup>. Nie ustrzegła się przed nim także Zahorska, choć, oddając sprawiedliwość tej krytyczce przyznać trzeba, iż zarówno ekspresyjny styl odbioru, jak też afektywny, nadmiernie emocjonalny ton wypowiedzi nie były w jej dorobku dominujące. Ich obecność świadczy jednak o tym, iż wyzwolenie się z pewnych kalek językowych, zużytych kryteriów i wypartych, jak się wydawało, narzędzi interpretacyjnych było dużo trudniejsze, niż to zakładała Zahorska, tworząc swój program nowoczesnej, tj. wolnej od balastu przeszłości, krytyki artystycznej.

<sup>63</sup> Eadem, *Eugeniusz Zak*, Wydawnictwo Gebethner i Wolff, Warszawa 1927, s. 5–6.

<sup>64</sup> Zob. Marjan Bielski [Tadeusz Peiper], *Fernand Léger*, „Zwrotnica” 1922, nr 1, s. 12; Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wystawa Rafała Malczewskiego w Zakopanem*, w: *O znaczeniu...*, s. 172–179 (pierwodruk: „Epoka” 1927, numery 222, 228, 235).

## BIBLIOGRAFIA

- Głowała Wojciech, *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1985.
- Karcz Danuta, *Stefanii Zahorskiej walka o treść*, „Kwartalnik Filmowy” 1960, nr 1–2, s. 47–92.
- Nasiłowska Anna, *Stefania Zahorska i wiek XX* [wstęp], w: Stefania Zahorska, *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje*, red. Anna Nasiłowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 5–52.
- Pilch Anna, *Symbolika form i kolorów. O krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej*, wyd. Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Piotrowski Piotr, *Awangarda między estetyką a polityką. Konstruktywizm polski w opinii publicznej 1921–1934*, w: Władysław Strzemiński, 1893–1952. *Materiały z Sesji*, red. Jadwiga Janik, Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 108–125.
- Rudziński Piotr, *Między konformizmem a awangardą. O krytyce Stefanii Zahorskiej*, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji SHS*, PWN, Warszawa 1982, s. 93–103.
- Strzemiński Władysław, *Stefania Zahorska: „Impresjonizm a najnowsze malarstwo francuskie”* [recenzja], „Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 205.
- Wasilewska Diana, *Mieczysław Treter – estetyk i krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2019.
- Wasilewska Diana, *Przełom czy kontynuacja. Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013.
- Wasilewska Diana, *Stefania Zahorska – pierwsza reporterka II Rzeczypospolitej*, w: *Kobiece dwudziestolecie 1918–1939*, red. Radosław Sioma, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018, s. 227–241.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Bez kompromisu*, red. Janusz Degler, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. Jan Leszczyński, PWN, Warszawa 1976.
- Zahorska Stefania, *Bractwo św. Łukasza*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 12, s. 3.
- Zahorska Stefania, *Eugeniusz Zak*, Wydawnictwo Gebethner i Wolff, Warszawa 1927.
- Zahorska Stefania, *Filozofia ekspresjonizmu. (Uwagi na tle malarstwa)*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 28, s. 48–66.
- Zahorska Stefania, *Kronika. Sztuki plastyczne*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 30, s. 392–397.
- Zahorska Stefania, *Kronika. Sztuki plastyczne*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 40, s. 79–84.
- Zahorska Stefania, *Kronika. Sztuki plastyczne*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 45, s. 372–378.
- Zahorska Stefania, *Krytyka wobec modernizmu*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 41–42.
- Zahorska Stefania, *Kubizm i jego pochodne*, „Południe” 1924, nr 1, s. 31–51.
- Zahorska Stefania, *Malarstwo Henryka Gotliba*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 21, s. 10.
- Zahorska Stefania, *Malarstwo Picassa*, „Wiadomości” 1950, nr 51/52 (247/248), s. 2.
- Zahorska Stefania, *Matejko*, Wydawnictwo Gebethner i Wolff, Warszawa 1925.
- Zahorska Stefania, *Niematerialistyczne teorie sztuki*, „Wiadomości” 1958, nr 641, s. 2.
- Zahorska Stefania, *O los polskiego impresjonizmu*, „Sztuki Piękne” 1926/27, nr 7, s. 258–270.
- Zahorska Stefania, *Pro i contra*, „Wiek XX” 1928, nr 1, s. 4.
- Zahorska Stefania, *Przegląd usiłowań*, „Sztuki Piękne” 1925, nr 12, s. 568–571.
- Zahorska Stefania, *Symbolika form*, „Wiadomości” 1949, nr 42 (185), s. 2.
- Zahorska Stefania, *Szkice o literaturze i sztuce*, red. Paweł Kądziera, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 1995.

- Zahorska Stefania, *Sztuka wolnej Polski*, „Słowo Polskie” 1928, nr 313, s. 9.
- Zahorska Stefania, *Sztuka żydowska*, „Wiek XX” 1928, nr 12, s. 4–5.
- Zahorska Stefania, *Treść czy abstrakcja*, „Wiek XX” 1928, nr 13, s. 4.
- Zahorska Stefania, *Wystawa „Rzeźba polska” i obrazy Zrzeszenia Polskich Artystów Plastyków w Zachęcie*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 21, s. 4.
- Zahorska Stefania, *Wystawa Pruszkowskiego*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 51, s. 3.
- Zahorska Stefania, *Wystawa Rytmu i Wacława Wąsowicza*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 27, s. 3.
- Zahorska Stefania, *Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Plastyków w Zachęcie*, „Wiek XX” 1928, nr 2, s. 45.
- Zahorska Stefania, *Wystawy obrazów w Krakowie*, „Południe” 1924, nr 1, s. 70–71.
- Zahorska Stefania, *Zdobiec czy tworzyć*, „Wiek XX” 1928, nr 16, s. 1.


### IN SEARCH OF MODERN CRITICAL LANGUAGE AVANT-GARDE ART IN THE APPROACH OF STEFANIA ZAHORSKA

This text is an attempt to examine Zahorska’s art criticism, primarily her statements about the avant-garde. The author analyses Zahorska’s evolving views and her concept of art, considering her aesthetic and methodological inspirations, as well as the criteria by which she evaluated works of art and artistic movements. Making a crushing assessment of the state of interwar art criticism, Zahorska repeatedly called for the rejection of impressionist pattern and the creation of a new model of writing capable of facing modern art. Her own practice was also to be the answer to these needs. For this reason, special attention is given in the article to the language of Zahorska’ art criticism – the concepts developed by the critic, the rhetoric of expression, the mode of reception dominant in her texts, etc. This makes it possible to present the specificity of her writing and determine the place of Zahorska in the field of interwar art criticism in Poland.

#### **Keywords**

Stefania Zahorska, interwar period, art criticism, avant-garde, form

**Wioletta Kazimierska-Jerzyk**

 <https://orcid.org/0000-0003-1871-7897>

Uniwersytet Łódzki

Instytut Filozofii, Katedra Etyki

wioletta.kazimierska@uni.lodz.pl

## JĘZYK KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ A POJĘCIA ESTETYKI MIECZYŚŁAWA WALLISA

### Abstrakt

Artykuł poświęcony jest działalności Mieczysława Wallisa jako krytyka sztuki, zarówno jego tekstom publikowanym w gazetach codziennych, jak i czasopismach kulturalnych lub naukowych. Uwzględnione zostały recenzje wystaw i publikacji poświęconych sztuce, teksty okolicznościowe, jubileuszowe oraz krótkie wspomnienia. Najpierw przedstawiono wszechstronną edukację i interdyscyplinarne zainteresowania filozofa. Następnie omówiono jego teksty z zakresu krytyki artystycznej z podziałem na sztukę tradycyjną i nowoczesną. Ważnym historycznym punktem zwrotnym jest tutaj II wojna światowa, w której Wallis stracił cały swój dorobek. W związku z tym próbował odtworzyć wiele prac, co nie pozwoliło mu zająć się wszystkim, czym się aktualnie interesował. Ponadto w artykule podkreślono elementy wyróżniające Wallisa jako krytyka, są to: odważne decyzje terminologiczne i aksjologiczne, obszerny katalog wartości estetycznych, rehabilitacja pogardzanych zjawisk, obrona sztuki współczesnej, zmysłowy opis przedmiotów. Zwrócono także uwagę na to, jak dziedziny semiotyki i psychologii uprawiane w dojrzałej fazie twórczości wpłynęły na jego krytykę artystyczną. Ostatnia część tekstu jest poświęcona refleksji metakrytycznej.

### Słowa kluczowe

Mieczysław Wallis, estetyka, pluralizm estetyczny, pluralizm artystyczny, krytyka artystyczna, sztuka polska dwudziestolecia międzywojennego, wartości estetyczne

Mieczysław Wallis w zapiskach zatytułowanych *Do siebie samego* zanotował:

Kocham to, co najbardziej abstrakcyjne i to, co najbardziej konkretne [...] „nie ma postaci dziejowej, która by mnie [...] nie interesowała; nie ma kraju, który by mnie nie pociągał, nie ma sztuki, którą bym się **nie zachwycał** [podkr. – W.K-J.], nie ma nauki, która by mnie nie nęciła<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Mieczysław Wallis, *Dzienniki i wspomnienia osobiste* [*Do siebie samego*, Oflag Woldenberg 1944, sygn. AMW-08-003], Archiwum Mieczysława Wallisa. Spuścizna Mieczysława Wallisa. Katalog rękopisów PTF 04–38, oprac. Teresa D. Woyciechowska, Połączone Biblioteki Wydziałów Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akade-

To wyznanie jest – rzecz jasna – zbieżne ze stanowiskiem pluralistycznym, które ów badacz konsekwentnie manifestował i propagował zarówno wobec wartości estetycznych, jak i artystycznych<sup>2</sup>. Dobrze koresponduje ono również z rozległością jego zainteresowań naukowych, znakomitą znajomością języków obcych<sup>3</sup>, obfitością tekstów poświęconych sztuce i estetyce (ponad dziewięćset prac drukowanych<sup>4</sup>), zaangażowaniem w bieżące życie kulturalne, a także osobistą afirmacją życia twórczego. Ten ostatni aspekt nabiera szczególnego znaczenia w biografii Wallisa, który doświadczył dwu wojen, stracił wielu bliskich, cały własny dorobek, a w powojennej rzeczywistości nie mógł się zadowolająco odnaleźć. Z pozoru jego biografia może uchodzić za życiorys prominentnej osoby. Wallis został bowiem zaproszony do Łodzi przez Tadeusza Kotarbińskiego, będąc naczelnikiem Wydziału Zagranicznego w Departamencie Sztuk Plastycznych Ministerstwa Kultury i Sztuki. W Uniwersytecie Łódzkim miał duży wpływ na budowanie od podstaw Wydziału Humanistycznego, gdzie stworzył oryginalną Katedrę Estetyki i Nauk o Sztuce (do czego wróczę), współtworzył z Wacławem Husarskim łódzką historię sztuki, podczas jego choroby był kuratorem Katedry Historii Sztuki, a po jego śmierci jej kierownikiem (1951). Wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej (1946–49) i Państwowej Wyższej Szkole Filmowej (1949–50). Utworzył też Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i został wybrany jego prezesem (1953–1964) oraz przewodniczącym sekcji naukowej. Legitymował się też dokumentami rzeczoznawcy historii sztuki<sup>5</sup>. W istocie jednak w czasach stalinowskich krok po kroku unieważniano jego osiągnięcia – objęcie kierownictwa Katedry Historii Sztuki oznaczało rozwiązanie tak ważnej dla niego Katedry Estetyki i Nauk o Sztuce, natomiast kierunek historii sztuki zaczęto likwidować od rocznika 1952/1953. Zwraca też uwagę, w jaki sposób Wallis odbierał upolitycznienie historii i krytyki sztuki, o czym mógł otwarcie napisać w 1959 roku:

---

mii Nauk oraz Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Warszawa 1997, <http://www.archiwum.wfis.uw.edu.pl/archiwum/archiwum-mieczyslawa-wallisa> [dostęp 25.02.2018]. Pisownię uwspółcześniłam.

<sup>2</sup> Wszehobecny w pismach Wallisa pluralizm był źródłem odważnych, otwartych wypowiedzi. Być może stosowny w związku z tym i zarazem interesujący dla współczesnego czytelnika będzie jego pogląd na temat – dziś powiedzielibyśmy – performatywu płci, wyartykułowany w związku z badaniem czynników biotycznych w humanistyce, zob. Mieczysław Wallis, *Koncepcje biologiczne w humanistyce*, w: *Fragmenty filozoficzne. Seria 2. Księga pamiątkowa ku uczczeniu 40-lecia pracy nauczycielskiej w UW prof. Tadeusza Kotarbińskiego*, red. Janina Kotarbińska i in., PWN, Warszawa 1959, s. 317–318.

<sup>3</sup> Wanda Nowakowska, *Profesor Mieczysław Wallis*, w: *Sylwetki uczonych polskich. Profesor Mieczysław Wallis*, Z. 59, red. eadem, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2001, s. 9.

<sup>4</sup> Krzysztof Rutkowski, *Bibliografia prac prof. Mieczysława Wallisa*, w: *Sylwetki uczonych...*, s. 19–60.

<sup>5</sup> Zob. powołanie na członka Zespołu Rzeczoznawców Historii Sztuki przez Przewodniczącego Sekcji Studiów Uniwersyteckich Rady Głównej Szkolnictwa Wyższego Kazimierza Ajdukiewicza, 18.04.1957, Archiwum Mieczysława Wallisa, sygn. AMW=04=240. O innych funkcjach pełnionych przez Wallisa mniej związanych z tematem artykułu zob. Wanda Nowakowska, *Profesor Mieczysław Wallis*, s. 15.



W pierwszych latach istnienia Polski Ludowej, w latach 1948–55, sztuka polska dwudziestolecia międzywojennego została niemal w czambuł potępiona i skazana na zapomnienie. Mniemano bowiem wówczas, że w ustroju socjalistycznym ma rację bytu tylko jeden typ sztuki – sztuka niezmiernie ciasno pojętego realizmu, służąca równie ciasno pojętym zadaniom społecznym – i zwalczano wszelką inną sztukę jako „formalistyczną”<sup>6</sup>.

W konsekwencji po wojnie Wallis w zasadzie wycofał się z uprawiania krytyki artystycznej. Wprawdzie przyszło mu napisać o „czulej rejestracji przewrotu społecznego i kulturowego w Chińskiej Republice Ludowej”<sup>7</sup> przy okazji wystawy rysunków Andrzeja Strumiły, jest jednak jasne, że jego wyobrażenie o roli krytyka sztuki (co bliżej wyjaśnię w ostatniej części tekstu poświęconej metakrytyce) nie mogło wówczas się spełnić.



Il. 1. Karta członkowska Związku Zawodowego Literatów Polskich Mieczysława Wallisa, wydana 15.10.1945 roku w Warszawie, Archiwum Mieczysława Wallisa, Połączone Biblioteki Wydziałów Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk oraz Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, sygn. AMW-04-0 35. Fotografia pochodzi ze zbiorów tejże instytucji.

<sup>6</sup> Mieczysław Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Arkady, Warszawa 1959, s. 12.

<sup>7</sup> Idem, *Rysunki chińskie Andrzeja Strumiły*, „Kronika: dwutygodnik społeczno-kulturalny” 1955, nr 2, s. 44. Chodzi o „Kronikę” oddziału Łódzkiego Związku Literatów Polskich [1949–1983], Wydawnictwo RSW „Prasa”. Spis bibliograficzny Rutkowskiego podaje tylko nazwę „Kronika”.

## BADACZ HUMANISTYKI

Sztuka była w rodzinie Wallisów zadomowiona, gdyż ojciec był malarzem. Ale pierwsze zainteresowania późniejszego historyka sztuki, krytyka i estetyka związane były z biologią i psychologią. Wallis studiował przyrodoznawstwo i filozofię w Heidelbergu [1913–1914] m.in. u Wilhelma Windelbanda, który starał się przede wszystkim odgraniczyć nauki przyrodnicze od humanistycznych (nauk o kulturze). Te pierwsze, jako „nomotetyczne”, tj. opisujące przedmiot za pomocą praw ogólnych, odróżniał od drugich, „idiograficznych”, badających to, co jednorazowe, indywidualne i jednostkowe<sup>8</sup>.

Tymczasem Wallis, który później pisał o sobie, że jest „jakimś potworem, czymś na podobieństwo chimery lub sfinksa, rozkochanym w bogactwie wizualności, kolorach, kształtach, z drugiej lubiącym uogólnienia”<sup>9</sup>, nie mógł pogodzić się ani z tym sztywnym rozgraniczeniem, ani z domyślną degradacją naukową humanistyki (zwłaszcza dotyczy to psychologii, której status w obrębie tej dychotomii nigdy nie był jasny, oraz zagadnienia absolutyzmu wartości, którego nie sposób bronić w związku z jednostkowym doświadczeniem sztuki). Następnie studiował właśnie humanistykę (1916–1921) w Uniwersytecie Warszawskim m.in. u Jana Łukasiewicza, Tadeusza Kotarbińskiego, Władysława Tatarkiewicza, Władysława Witwickiego, Juliusza Kleinerja, Zygmunta Batowskiego. Nic dziwnego, że okres studiów u takich osobistości, nierzadko łączących różne nastawienia badawcze i usposobionych pluralistycznie, nie zawęził jego zainteresowań. Konsekwentnie doktorat pt. *Obrona humanistyki w metodologii współczesnej*, obroniony pod kierunkiem Tatarkiewicza (1921), poświęcił Wallis argumentowaniu na rzecz jej naukowości.

Zadanie to uważał zresztą za aktualne przez całe życie. Jego najbardziej owocny sposób realizacji widział jako drogę w poprzek istniejących dyscyplin. Wyodrębniał bowiem za Maxem Dessoirem ogólną naukę o sztuce<sup>10</sup>. Ważne jednak jest, by odnotować, jaka wersja *allgemeine Kunstwissenschaft* była Wallisowi bliska. Dessoir – twórca tej nowej dziedziny – oddzielał ją nie tylko od historii sztuki i historii literatury, ale także od estetyki. Uważał, że jedynie ogólna nauka o sztuce obejmuje refleksją takie aspekty, jak proces twórczy, źródło i funkcje sztuki i że na obecnym etapie rozwoju humanistyki tylko filozof jest zdolny je teoretyzować<sup>11</sup>. Inną jej wersję, będącą propozycją reformy historii sztuki, podał natomiast Richard Hamann. Wallis znał go świetnie,

<sup>8</sup> Katarzyna Rosner, *Poglądy estetyczne Mieczysława Wallisa*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, red. Sław Krzemień-Ojak, Witold Kalinowski, PWN, Warszawa 1975, s. 160.

<sup>9</sup> Mieczysław Wallis, *Dzienniki i wspomnienia osobiste*, zapis z dnia 24.04.1945.

<sup>10</sup> Mieczysław Wallis, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 9.

<sup>11</sup> Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny: polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań 2008, s. 69–70.

przetłumaczył bowiem jego historię sztuki już w rok po jej ukazaniu się<sup>12</sup>. Hamann w miejsce historii osiągnięć artystycznych i obiektów materialnych proponował *systematische Kunstwissenschaft*, która miałyby być wiedzą o stylu, tzn. wyjaśniałaby, w jaki sposób naoczne dane łączą się w dziele sztuki, tworząc specyficzną, artystyczną treść. Podstawą są tu właśnie wartości oglądowe sztuki, a powinnością badacza ustalenie relacji pomiędzy poszczególnymi elementami w ich aspekcie wizualnym i pojęciowym. To jest zarazem powód, który dla Hamanna oznacza rozstanie się ze wzmiankowanym już podziałem na nauki przyrodnicze i ogólne (humanistyczne) i poszukiwanie systemu, który pozwoliłby ująć logiczne relacje zachodzące w dziele sztuki<sup>13</sup>. Dla Wallisa zaś oznacza to interdyscyplinarny sposób badań, w którym – jak się wydaje – wychodzą na pierwszy plan aż trzy grupy dziedzin: psychologia sprzężona z biologią (najciekawiej widoczne w badaniach nad wyrazem, czynnikami biotycznymi, wątkami gerontologicznymi<sup>14</sup>), semiotyka (obecna w autorskiej teorii znaku i innych pismach semiotycznych<sup>15</sup>) i estetyka aksjologiczna (przede wszystkim jako teoria przeżyć i wartości<sup>16</sup>).

Nie dziwi przy tym fakt, że wobec Wallisa często stawia się pytanie, którą dziedzinę można uznać u niego za wiodącą. Katarzyna Rosner uważa, że jest nią historia sztuki<sup>17</sup>, Teresa Pękala – że estetyka<sup>18</sup>. Obie autorki podejmujące próby rekonstrukcji Wallisowskiej estetyki zgodne są co do tego, że zagadnienia artystyczne bądź ilustrują, bądź determinują jego idee estetyczne. Obie rezygnują jednak z badań nad krytyką artystyczną z uwagi na zawężenie optyki swych zainteresowań badawczych. A może to doświadczenie w krytyce artystycznej jest tu kluczowe? Może to ono właśnie sprawiło, że Wallis utworzył w Łodzi Katedrę Estetyki i Nauki o Sztuce, pierwszą w Polsce i drugą w Europie (po Sorbonie)? Chodziło o „naukę o sztuce” rozumianą – przypomnijmy – za Hamannem, a więc nie przeciwko historii sztuki, a oddającą sprawiedliwość i estetyce, i historii sztuki.

---

<sup>12</sup> Richard Hamann, *Dzieje sztuki od epoki starożytności do czasów obecnych*, tłum. Mieczysław Wallis, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1934.

<sup>13</sup> Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny...*, s. 72.

<sup>14</sup> Zob. m.in.: Mieczysław Wallis, *Koncepcje biologiczne...*; idem, *Wyraz i życie psychiczne*, w: idem, *Przeżycie i wartość...*, idem, *Późna twórczość wielkich artystów*, PIW, Warszawa 1975.

<sup>15</sup> Zob. przede wszystkim: Mieczysław Wallis, *Przeżycie i wartość...*; idem, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, PIW, Warszawa 1983.

<sup>16</sup> Zob. Mieczysław Wallis, *O zdaniach estetycznych, Prawdziwość i ważność zdań estetycznych, Wartości estetyczne łagodne i ostre oraz dziesięć drobniejszych szkiców estetyczno-aksjologicznych*, w: idem, *Przeżycie i wartość...*, s. 31–58, 182–209, 237–310.

<sup>17</sup> Katarzyna Rosner, *Poglądy estetyczne...*, s. 157.

<sup>18</sup> Teresa Pękala, *Estetyka otwarta Mieczysława Wallisa*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 14.

## KRYTYKA ARTYSTYCZNA – PROPORCJE ZAGADNIENÍ

Trzeba od razu zauważyć, co bohater tego tekstu sam podkreślał, że dopiero po latach 1921–1931, kiedy to zajmował się głównie krytyką (współpracując z „Przeglądem Warszawskim”, a przede wszystkim „Robotnikiem”) i historią sztuki, a zwłaszcza malarstwem polskim, zwrócił się ku estetyce i teorii sztuki. Generalnie działalność swą w międzywojniu określi później Wallis jako „rozpraszenie się na recenzje i notatki do Thieme-Beckera”<sup>19</sup>. Niemniej jednak decyzja o opublikowaniu wyboru krytyk w formie (cytowanej wyżej) antologii książkowej wskazuje na przywiązywanie do nich dużej wagi.

Obraz Wallisa jako krytyka jest bardzo zniekształcony. Śledząc jego teksty o sztuce można się zastanawiać, jak mało miejsca ten wszechstronny i otwarty badacz poświęcił awangardzie. Wydaje się, że preferował sztukę dawną, raczej tradycyjną, przedstawiającą i ekspresyjną oraz dekoracyjną. Świadczyć mogłyby o tym książkowe monografie artystów<sup>20</sup>, proporcje zagadnień sztuki sprzed i po przełomie wieków XIX i XX w monografiach tematycznych<sup>21</sup> oraz zapewne uprzywilejowana ilościowo w jego pismach z zakresu krytyki artystycznej pozycja „Rytmowców” i „Ładowców”<sup>22</sup> (II. 2, 3), wreszcie – książka o secesji<sup>23</sup>. Bardzo niekorzystnie proporcje te przedstawiają się w dokonanej przez Wallisa książkowym wyborze krytyk, w którym na sto pięćdziesiąt cztery teksty tylko dziesięć jednoznacznie dotyczy awangardy (nie zaliczam tu np. późnych rzeźb Zamoyskiego)<sup>24</sup>. Warto od razu zneutralizować tę sugestię, zaczynając od spraw biograficznych. Po pierwsze, Wallis jako autor większych rozpraw przede wszystkim starał się odtworzyć i uzupełnić dorobek życia sprzed wojny, który w całości stracił. Nie sposób traktować tych książek jako obrazu jego zainteresowań.

<sup>19</sup> Mieczysław Wallis, *Dzienniki i wspomnienia osobiste* [rps 10–12, Dzienniczki 9/86], *Do siebie samego*, Oflag Woldenberg 1944, w: Archiwum Mieczysława Wallisa, sygn. AMW=10-12=009. Do Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart napisał ponad 120 haseł, Wanda Nowakowska, *Profesor...*, s. 9.

<sup>20</sup> Czyli takich, jak: Leonardo da Vinci, Canaletto, Artur Grottger, Julian Fałat, Jan Pankiewicz, Aubrey Beardsley, Henryk Kuna, Magdalena Gross i Stanisław Noakowski.

<sup>21</sup> Należą do nich: *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Ossolineum, Łódź 1956 (wyd. 2 uzup. 1973); *Malarze i miasta. Studia i szkice*, WAiF, Warszawa 1961; *Autoportret*, WAiF, Warszawa 1964; *Autoportrety artystów polskich*, WAiF, Warszawa 1966; *Późna twórczość... W gruncie rzeczy, tylko książka Malarze i miasta... zawiera obszerniejszy fragment poświęcony ekspresjonizmowi.*

<sup>22</sup> Wallis przyłączył się do głosów zachwyty nad polskim udziałem w Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku i faktyczne wielokrotnie pisał potem o jego twórcach.

<sup>23</sup> Mieczysław Wallis, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1967 (oraz 1974, 1984).

<sup>24</sup> Idem, *Sztuka polska dwudziestolecia*: Zbigniew Pronaszko, s. 133–134; Tytus Czyżewski, s. 140–141; Mieczysław Szczuka, s. 216–217; Jankiel Adler, s. 218–219; Karol Hiller, s. 220; Władysław Zych, s. 221–222; Formiści, s. 304–306; Blok, s. 310; Artes, s. 326–327; Władysław Strzemiński, s. 368–369.

Po drugie, Wallis zawsze bardzo intensywnie żył bieżącą kulturą, zjawiskami rodzimymi i europejskimi. Szybko i z zaangażowaniem reagował na nowe, kluczowe zagadnienia artystyczne, wydawane książki i wydarzenia naukowe.



Il. 2, 3. Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu, Paryż 1925, Pawilon Polski. Z lewej: rzeźba Henryka Kuny *Rytm* (1921–1925), w tle podcienia atrium, architektura pawilonu według projektu Józefa Czajkowskiego, sgraffita autorstwa Wojciecha Jastrzębowski. Z prawej: stół z salonu także projektu Jastrzębowski. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie (zdjęcia – studio fotograficzne REP, Paryż), CC0.

Oto kilka przykładów jego wycucia na nowości. I tak, rekomendując zaimportowaną do Polski przez grupę Praesens wystawę *Mieszkanie najmniejsze*, Wallis akcentował nie tylko jej znaczenie artystyczne, ale i społeczne oraz ekonomiczne, wyjaśniał przy tym zasady nowoczesnego budownictwa, rolę materiałów i instruował, jak czytać plany<sup>25</sup>. Niemal natychmiast docenił *Estetykę życia codziennego* Stanisława Machniewicza. Ten popularny dziś dyskurs estetyczny nie został przed wojną przez nikogo w takim stopniu dostrzeżony<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Mieczysław Wallis, *Wystawa „Mieszkanie najmniejsze”*, s. 5.

<sup>26</sup> Idem, *Estetyka życia codziennego*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 46, s. 4. Koncepcją Machniewicza zajęto się niedawno, zob. Stanisław Machniewicz, *Estetyka życia codziennego. Zarysy estetyczne i zagadnienia sztuki współczesnej*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów 1934; idem, *Wybór pism estetycznych*, wyb. Sław Krzemień-Ojak, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2012; doktorat Sebastiana Kochańca „*Estetyka życia codziennego*”. *Biografia, myśl estetyczna i sztuka pisarska Stanisława Machniewicza*, Białystok 2017, [http://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6118/1/S\\_Kochaniec\\_Estetyka\\_zycia\\_codziennego.pdf](http://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6118/1/S_Kochaniec_Estetyka_zycia_codziennego.pdf) [dostęp 30.11.2017].



Chwaląc małe formy ceramiki Antoniego Starczewskiego wyraził Wallis przekonanie, że powinien on zająć się współpracą z architektami i monumentalną dekoracją wnętrz, którą podziwiać można w Łodzi od lat sześćdziesiątych XX w. m.in. w Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego i Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi<sup>27</sup>. Jest też ciekawe, że odnotował zawiązanie się Międzynarodowego Stowarzyszenia Estetyki Empirycznej, w którego sympozjum założycielskim sam wziął udział<sup>28</sup>. Estetyka empiryczna, znana u nas później z koncepcji Marii Gołaszewskiej, zasadniczo nie przekraczała dyscypliny estetyki filozoficznej, tymczasem Wallis sekundował właśnie jej interdyscyplinarnemu poszerzeniu.

Te najliczniejsze recenzje z wystaw zamieszczał natomiast niemal na bieżąco. Opisywał i komentował to, co dane było mu zobaczyć, to, co wystawiano. A sztuka nowoczesna nie cieszyła się powszechnym uznaniem ani tuż po I wojnie światowej, ani w latach trzydziestych XX w. Trzeba mieć na uwadze ogólne proporcje zainteresowań ówczesnych odbiorców sztuki w Polsce. Podręczniki do historii sztuki nie oddają tych gustów. Wiele natomiast mówi o nich powołanie Instytutu Propagandy Sztuki (1930), który miał propagować sztukę nowoczesną i stanowić przeciwwagę dla konserwatywnego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (które Wallis często krytykował, a czasem nawet kpił z organizowanych tam wystaw<sup>29</sup>). Warto pamiętać o tej ogólnie panującej antynowoczesnej atmosferze. Jej dwa przypadki są szczególnie znamienne. Gdy Wallis pisał w 1924 roku o wystawach Bloku i Berlewiego odbywających się w salonach automobilowych Laurin i Clement (przy ul. Mazowieckiej 11) i Austro-Daimler (przy ul. Wierzbowej 6), pojawił się w „Robotniku” następujący dopisek od redakcji:

Nasi sprawozdawcy artystyczni korzystają [...] z pełnej autonomii. W danym jednak wypadku Redakcja musi się zastrzec, że zgola nie podziela życzliwości i zainteresowania szanownego swego współpracownika dla owego „Bloku”, który w oczach naszych jest dziwactwem bez wartości<sup>30</sup>.

Kiedy natomiast ogłoszono werdykt w prestiżowym konkursie na Nagrodę Miasta Łodzi w 1932 roku, na Wallisa jako członka tego gremium – reprezentanta podówczas stołecznego środowiska krytyków – spadły gromy. We wspomnieniu przygotowanym na spotkanie zorganizowane w księgarni Pegaz w dziesięć lat po śmierci Władysława Strzemińskiego, tak rekonstruował te wydarzenia:

<sup>27</sup> Mieczysław Wallis, *Ceramika Starczewskiego*, „Kronika: dwutygodnik społeczno-kulturalny” 1956, nr 12, s. 4 (zob. przypis nr 7).

<sup>28</sup> Idem, *Międzynarodowe Stowarzyszenie Estetyki Empirycznej*, „Ruch Filozoficzny” 1967, t. XXV, nr 3–4, s. 5–6. Por. aktualne informacje o International Association of Empirical Aesthetics (IAEA), <http://www.science-of-aesthetics.org/organization.html> [dostęp 25.02.2018].

<sup>29</sup> Zob. np. Idem, *Najpiękniejszy portret kobiety*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 9, s. 5.

<sup>30</sup> Idem, *Wystawy „Pro Arte” i „Bloku”*, „Robotnik” 1924, nr 97, s. 3.

[...] wróciłem do Warszawy, już nazajutrz od samego rana telefony: »Coście zrobili, przyznaliście nagrodę człowiekowi zupełnie nieznanemu, który w dodatku właściwie nie jest malarzem«. Ba, i w prasie, w dyskusjach prywatnych niesłychanie atakowano nie tylko Strzeмиńskiego, atakowano również Jury, w ogóle nie orientowano się zupełnie w tym, co się stało. Uważano, że to jest jakieś nieporozumienie, jakaś pomyłka<sup>31</sup>.

W „Robotniku” zaś po trzech dniach od przyznania nagrody replikował:

Wybór Strzeмиńskiego należy uznać pod wieloma względami za szczęśliwy. [...] należy powitać z radością to, że nagrodę przyznano przedstawicielowi nowych prądów w sztuce [...], które jeszcze do niedawna spotykały się u nas z drwinami lub niedowierzaniem. Następnie dobrze się stało, że nagrody udzielono artyście młodemu, czyniąc w ten sposób wyłom w tradycji dotychczasowej [...] o ile z jednej strony wydaje się rzeczą słuszną nagradzanie [...] wielkich zasłużonych, którzy w okresie niewoli, warunkach najcięższych, bez żadnej pomocy ze strony państwa, pracowali dla dobra kultury polskiej, o tyle z drugiej strony pożądane jest również udzielanie [...] nagród ludziom młodszym, którzy mogą jeszcze wiele dać z siebie, a którzy często zużywają swe najlepsze siły w wyniszczającej fizycznie i psychicznie walce o egzystencję. [...] Wydaje się również, że czołowy przedstawiciel kierunku, który wielbi logikę, precyzję i maszynę, który usiłuje związać ze sobą sztukę współczesną i technikę współczesną, nie jest laureatem nieodpowiednim dla wielkiego miasta przemysłowego, jakim jest Łódź<sup>32</sup>.

Przeciwstawienie Wallisa/historyka i krytyka sztuki, Wallisowi/estetykowi jest uproszczeniem, może nawet odwróceniem proporcji, jeśli chodzi o zainteresowanie tym, co najnowsze. Nie można bowiem podsumować, że jako krytyk sztuki był konserwatywny – przeciwnie, nową sztukę bardzo cenił, zdawał sobie sprawę z piętrzących przed nią trudności, a awangardysty byli na liście jego ulubionych artystów. Sądzę nawet, że spojrzenie właśnie na tę skromniejszą liczbowo część tekstów związanych z artystyczną awangardą pozwoli lepiej zrozumieć ów związek między krytyką i estetyką, jaki widoczny jest w jego piarstwie o sztuce.

Ten, odkładany przez wallisologów na inną okazję, aspekt twórczości autora *Secesji* wydaje się z początku zagadnieniem obszernym, nużącym, nawet sprawiającym pewne kłopoty. Po pierwsze, nie sposób doliczyć się tych tekstów. Jest ich ponad siedemset. Grupowane są czasem po dwa, trzy. Na gazetowych szpaltach, których układy rządzą się swoimi prawami, podzielone bywają na różne fragmenty (II. 4). Ale ta mnogość może jest najmniejszym problemem dla badacza Wallisowskiej spuścizny. Są to bowiem teksty na ogół krótkie, jasne, błyskawiczne w lekturze. Trudność raczej polega na tym, że są nierówne – jedne

<sup>31</sup> Idem, *Dzienniki i wspomnienia osobiste* [mops 101/583], w: Archiwum Mieczysława Wallisa.

<sup>32</sup> Idem, *Nagroda Artystyczna M. Łodzi. Laureatem Władysław Strzeмиński*, „Robotnik” 1932, nr 151, s. 3.



zdawkowe, inne bardziej szczegółowe; jedne są osadzone w szerszych historyczno-artystycznych kontekstach, inne zdecydowanie biograficzne i informacyjne, niektóre zaś nastawione na percepcję jakości estetycznych. Są nieporównywalne, trudne do oczywistego zaklasyfikowania, zwłaszcza, że recenzje przeplatają się z tekstami okolicznościowymi, jubileuszowymi, przedmowami, omówieniami książek, czasem ukazują się w przekładach itp.

Wiadomo jednak, że bronił awangardy od kiedy tylko zajął się regularną krytyką. Jako jedne z pierwszych tematów dla „Robotnika” trafiły w dwóch częściach *Nowe prądy w malarstwie*<sup>33</sup>. Są one ważne. Zagadnienia te stymulowały szereg tekstów rozpracowujących sztukę z semiotycznego punktu widzenia. Wallis wiedział, że świat sztuk i świat znaków się krzyżują, że semiotyka nie stworzy systemu zdolnego objąć całą sztukę. Ale uznawał, że jest dobrym narzędziem, by wyjaśnić kontrowersje wokół malarstwa bezprzedmiotowego, będące na ogół nieporozumieniem<sup>34</sup>. Do zagadnień tych wrócił w obszerniejszych artykułach w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych<sup>35</sup>, ale obserwował je już w 1922 roku w twórczości Zbigniewa Pronaszki. Z uznaniem opisywał, jak ten oryginalnie omija impresjonistyczną i kubistyczną destrukcję przedstawieniowości, flirtuje z akademizmem, ale „daje folgę swym liniowo-konturowym upodobaniom w tych »aktach pokolorowanych«<sup>36</sup>”. Kiedy rekomendował słynne wystawy Bloku i Henryka Berlewiego, również zauważał, że cechuje ich dążenie do „wyrugowania z plastyki »przedmiotu« [...] bryły lub figury nie mają niczego »przedstawić«<sup>37</sup>. Choć wahał się później, czy Robert Delaunay lub Piet Mondrian dorównują Leonardo da Vinciemu lub Rembrandtowi<sup>38</sup>, zauważał z ulgą, że abstrakcjonizm ma ledwie kilkadziesiąt lat i nie wiadomo, jakie będą jego osiągnięcia (wszak choćby minimal art miał dopiero nadejść). Co ważniejsze, zrezygnował też z klasyfikacji sztuk na semantyczne i asemantyczne, jak również niefortunnego nazewnictwa znaków – „przedstawiających” i „nieprzedstawiających” (na rzecz „samodzielnych” i „niesamodzielnych”<sup>39</sup>).

<sup>33</sup> Idem, *Nowe prądy w malarstwie. I Impresjonizm wczoraj i dziś*, „Robotnik” 1919, nr 184, s. 3; idem, *Nowe prądy w malarstwie. II Ekspresjonizm*, „Robotnik” 1919, nr 192, s. 2.

<sup>34</sup> Idem, *Sztuki i znaki...*, s. 164.

<sup>35</sup> Idem, *Geneza malarstwa bezprzedmiotowego*, „Estetyka” 1960, s. 169–188; idem, *Impresjonizm i geneza malarstwa bezprzedmiotowego 2 połowy XIX wieku*, w: *Materiały Sesji SHS. Łódź listopad 1971*, Warszawa 1977, s. 215–222.

<sup>36</sup> Idem, *Wystawa obrazów Zbigniewa Pronaszki*, „Robotnik” 1922, nr 166, s. 2.

<sup>37</sup> Idem, *Wystawy „Pro Arte i „Bloku”*, s. 3.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 168–169.

<sup>39</sup> Mieczysław Wallis, *Przeżycie i wartość*, s. 105.

## KRYTYKA ARTYSTYCZNA JAKO INSPIRACJA ESTETYKI

Można bez żadnego ryzyka założyć, że to właśnie przemiany zachodzące w sztuce skłoniły Wallisa do poszukiwań w zakresie estetyki i teorii sztuki, a następnie do rewidowania poszczególnych elementów jego koncepcji. Jak wiemy, przenikanie się estetyki i nauki o sztuce było jego decyzją metodologiczną. Na domiar tego możemy obserwować, czy i jak jego praca jako krytyka sztuki wpływała na zagłębianie się w dziedzinę estetyki semiotycznej i aksjologicznej. Do „Robotnika” bowiem pisał recenzje jeszcze w 1933 roku, kiedy to, z kolei, objął redakcję kolumny poświęconej sztukom plastycznym w „Wiadomościach Literackich” i prowadził ją do końca istnienia pisma w 1939 roku<sup>40</sup>. Po wojnie krytyką zajmował się bardzo rzadko, nie prowadził, jak dawniej, rubryki w żadnym piśmie. Publikował natomiast w tak różnych tytułach, jak „Kronika: dwutygodnik społeczno-kulturalny”<sup>41</sup>, „Świetlica”, „Przegląd Artystyczny”, „Przegląd Kulturalny”, „Wiedza i Życie”, „Przegląd Humanistyczny”. Przy czym do trzech ostatnich tytułów znacznie częściej trafiały równolegle jego pisma aksjologiczne i semiotyczne, choć nadal wyraźnie powiązane z obserwowanymi zjawiskami artystycznymi<sup>42</sup>.

Wprowadzając i uszczegóławiając nowe obszary refleksji Wallis chciał przede wszystkim sprzyjać rozumieniu tego, co dzieje się w sztuce i godzić ów proces rozumienia z przeżyciem estetycznym, które było dla niego warunkiem koniecznym doświadczenia sztuki. Chciał umieć ten intuicyjny zachwyt nad nowatorami, „wielbicielami maszyny – tymi wcieleniami logiki, doskonałości i maksymalnej ekonomii”<sup>43</sup> wyrazić pełniej. Czasem czuł, że zwyczajnie nie potrafi im sprostać. W takim duchu chyba pisał we wspomnieniu pośmiertnym poświęconym Mieczysławowi Szczuce – o wielkich zasługach

ludzi, którzy w naszym rolniczym, słabo uprzemysłowionym kraju, pierwsi poczęli mówić o pięknie maszyny [...], którzy u nas, gdzie tyle się zdaje na »natchnienie« i gdzie niemal wszystko się improwizuje, zaczęli podnosić doniosłość woli, dyscypliny, metodycznej pracy jako czynnika twórczego, zasłużyli na naszą wdzięczność, nawet gdyby wszystkie pozostałe ich teorie i dzieła były bez wartości<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Rubrykę tę przejął po Marii i Józefie Czapskich, nie zaś, jak podaje Teresa Pękala, po Wacławie Husarskim (po nim objął kierownictwo łódzkiej Katedry Historii Sztuki, Husarski zaś odegrał swą rolę w „Wiadomościach Literackich”, ale nie jako redaktor kolumny sztuk pięknych), por. Małgorzata Szpakowska, „Wiadomości Literackie” prawie dla wszystkich, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, s. 312; Teresa Pękala, *Estetyka...*, s. 8; Wanda Nowakowska, *Profesor...*, s. 10.

<sup>41</sup> Zob. przypis nr 7.

<sup>42</sup> Na Wallisowskie łączenie wiedzy popularnonaukowej i specjalistycznej zwracał uwagę Witold Kalinowski w recenzji *Przeżycia i wartości*, zob. „Studia Estetyczne” 1970, t. VII, s. 364–369.

<sup>43</sup> Mieczysław Wallis, *Wystawy „Pro Arte i „Bloku”*, s. 3.

<sup>44</sup> Idem, *Mieczysław Szczuka*, „Robotnik” 1927, nr 225, s. 3. Podobnie jest, gdy chwali sztukę Karola Hillera i gani Mariana Minicha za niezbyt jasny tekst do katalogu, zob. Mieczysław Wallis, *Karol Hiller*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 4, s. 7.

Pisanie o nowej sztuce w latach międzywojennych, jak podkreślałam, nie było łatwe. Wymagało podejmowania odważnych decyzji terminologicznych i aksjologicznych, nowego sposobu argumentowania na rzecz sztuki. Wiązało się to z rozbudowaniem katalogu wartości estetycznych. Nade wszystko jednak polegało po prostu na obronie sztuki bieżącej przed nieuzasadnionymi uprzedzeniami i nie rzadko na rehabilitowaniu zjawisk bezpardonowo pogardzanych. Dodatkowo awangardę postrzegał Wallis nie jako kolejny kierunek, ale nową dziedzinę sztuki stawiającą przed krytykami i teoretykami odrębne, wielokontekstowe wymagania. Świetnie ilustruje to jego bardzo wczesny tekst poświęcony formistom. Nakłada w nim na odbiorcę dwa obowiązki: rozumienia intencji artysty i zajęcia odpowiedniej postawy wobec dzieła. Już tu przeczuwamy intencjonalną i teleologiczną koncepcję znaku, którą rozwinie później, oraz koncepcję postawy semantycznej<sup>45</sup>. Wallis przytacza wówczas analogię rozumienia sztuki ze znajomością języka obcego:

języka tego musimy się dopiero uczyć: wychowani w tradycjach sztuki odmiennej, przyzwyczajeni do patrzenia na otaczającą rzeczywistość poprzez pryzmat tej sztuki, musimy się wprawdzie do nowego sposobu patrzenia [...] <sup>46</sup>.

Jeśli Wallis poświęcał mniej miejsca sztuce awangardowej w książkach (pisanych czy rekonstruowanych w dojrzałym okresie swej twórczości), to także dlatego, że generalnie zadanie rozumienia sztuki traktował niezmiernie poważnie. Zakładał, że trzeba uwzględnić cztery jego czynniki: odczytać znaki, ich układ, poznać dążenia artystyczne, uchwycić wyraz i życie psychiczne przedstawione w obrazie (a czuł się zobowiązany do uwzględniania ich wszystkich). Sztukę awangardy włączał rzadko, sięgając do postaci największego formatu. Oto, co pisał o Strzebińskim w książce o autoportrecie:

niespokojny poszukiwacz nowych form [...] namalował portret olejny w stylu kubizmu analitycznego, kształty szyi i głowy zostały rozłożone na poszczególne płaszczyzny, zamknięte liniami prostymi i łukami. Zgodnie z zasadami budowy obrazu, wyłożonymi przez artystę w jego rozprawie *Unizm w malarstwie* (1928), linie pionowe i poziome powtarzające rytmicznie linie pionowe i poziome prostokątnej ramy obrazu, znajdują się tu w środku objęte łukami, oddzielającymi je od tej ramy. Obraz jest więc pewną konstrukcją form, podporządkowaną zasadom rytmu i kontrastu. Zarazem jednak bryła zbudowana w tym obrazie z pionów, poziomów, skosów i łuków ma podobieństwo niewątpliwe do głowy artysty. Jest to więc istotnie autoportret<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Idem, *Przeżycie i wartość*, s. 80–85.

<sup>46</sup> Idem, *Wystawa Formistów Polskich*, „Robotnik” 1921, nr 127, s. 2.

<sup>47</sup> Idem, *Autoportrety artystów...*, s. 221.



Il. 5. Mieczysław Szczuka, *Autoportret z paletą*, 1920, olej na płótnie, 134,5 x 91 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, CC0.

nosi się z respektem do jego postawy twórczej, nie przesadza z afirmacją, nie rozbudowuje oceny estetycznej. Choć byłby pierwszym, który by po prostu się zachwycił („moje zachwyty” – tak mógłby, jak pisał, brzmieć tytuł innej jego książki *Malarze i miasta*<sup>48</sup>). Lubił też Wallis zrobiony „na modłę wczesnego kubizmu”<sup>49</sup> autoportret Mieczysława Szczuki (Il. 5) i także o tym dziele wzmiankował rzeczowo i neutralnie.

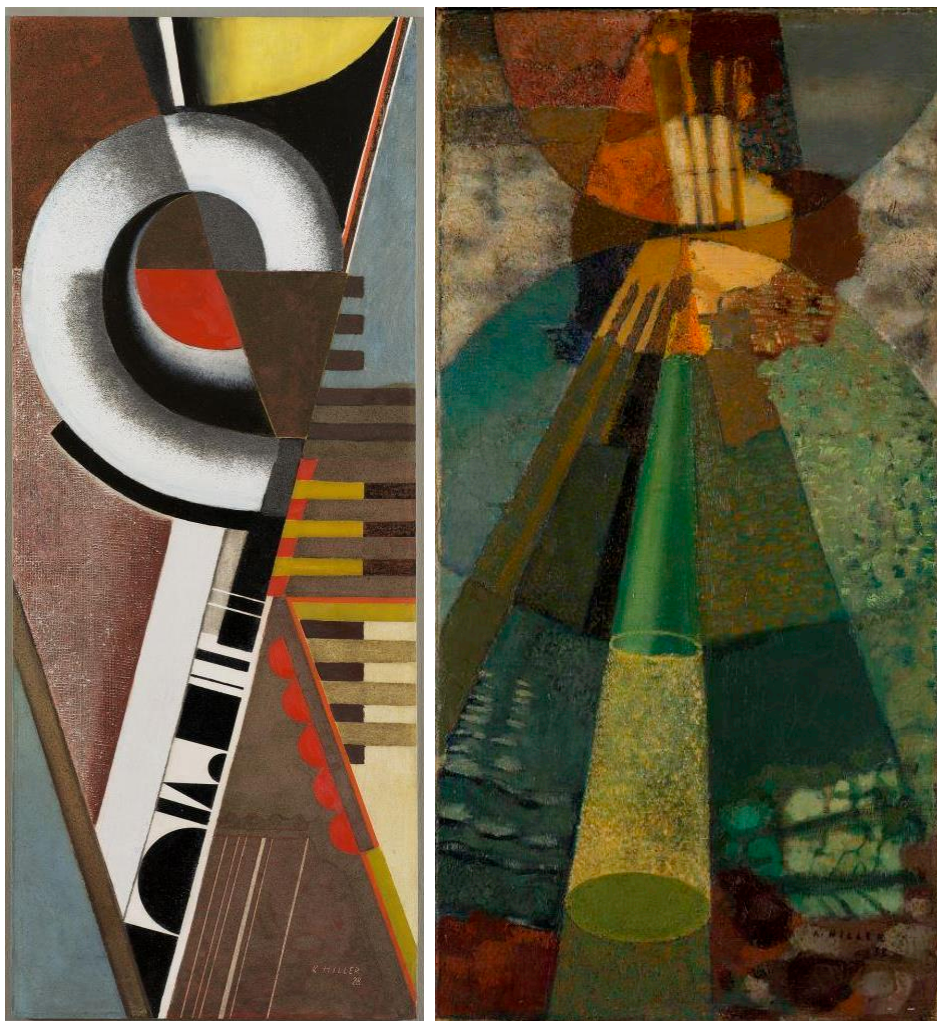
Nie odmówił już sobie natomiast tej emfazy w opisie kompozycji Karola Hillera (Il. 6, 7). W tekście o innej jednak funkcji – bo będącym komentarzem do bieżącej wystawy – pisał o obrazach „zachwycających” właśnie „rozmaitością kształtów i połączeń barwnych, bogatym zróżnicowaniem fakturowym,

Zauważmy, że autor najpierw przedstawia artystę i zarysowuje jego koncepcję teoretyczną, potem zaś analizuje autoportret łódzkiego artysty, ale dokonując już tego kroku zgodnie z założeniami własnej perspektywy badawczej. Tutaj, w monografii poświęconej sztuce autoportretu, Wallis łączy trzy podejścia. Obok podejmowania oczywistych zagadnień formalno-artystycznych, uwzględnia także podstawowe cechy historyczno-artystyczne oraz walory psychologiczne obrazu. W konsekwencji opis ten rekonstruuje przemiany gatunku portretowego, objaśnia rolę wyrazu psychicznego twarzy i ciała osób portretowanych. Na zakończenie części poświęconej autoportretowi Strzezińskiego Wallis uzgadnia obydwa punkty widzenia – swój i artysty. Warto zauważyć, że dostosowuje się jakby do Strzezińskiego, od-

<sup>48</sup> Idem, *Malarze i miasta...*, s. 5.

<sup>49</sup> Idem, *Autoportrety artystów...*, s. 221.

pomysłowością, subtelnością i smakiem [...]”<sup>50</sup>. A artykułowaniu tego zachwytu nie przeszkadzał fakt, że nie do końca Wallis dzieła te rozumiał, co przyznawał wprost. Jest to ciekawy i odważny zarazem rys stylu krytyki artystycznej, który polega oczywiście na otwartości, ale być może najcenniejsze jest w nim zachęcanie do sztuki, pomimo barier, jakie stwarzać może ona nawet wyrobionemu odbiorcy.



Il. 6, 7. Karol Hiller, *Deska ze spiralą (Kompozycja ze spiralą)*, 1928, farby olejne, lakier, metal, gips, deska, 120 x 47 cm, Muzeum Sztuki, Łódź; Karol Hiller, *Promień*, 1933, olej, płótno, 120,5 x 60 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.

<sup>50</sup> Idem, *Karol Hiller*, s. 7.





Il. 8. Jankiel Adler, *Moi rodzice*, 1921, olej, deska, 136 x 54 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.

W podobnym szkicu, tym razem o Jankielu Adlerze Wallis pisał wprost, że niektórych dzieł tego artysty nie pojmuje wcale (dotyczyło to zwłaszcza prac z lat trzydziestych (zob. Il. 9). Dawał przy tym do zrozumienia, że podziwia (zob. Il. 8) jego „świadome unikanie tego, co ładne, eleganckie, powabne, jego radykalizm, surowość, bezkompromisowość”<sup>51</sup>. Intuicyjnie rozgryzał odrębność „szczególnego uroku” prac Adlera i – jak pisał – uroku zakorzenionego w:

osobliwym świecie, żyjącym jeszcze resztkami średniowiecza [...], ujętym w formy późnej sztuki zachodniej, poddanych stylizacji i deformacjom, które są wynikiem przesytu formami tradycyjnymi, reakcją przeciw kanonom [...]”<sup>52</sup>.

Wraz z komentarzem do Adlera wkraczamy w świat pluralizmu aksjologiczno-estetycznego wraz z jego wartościami łagodnymi i ostrymi, o których Wallis pisał już od roku 1931<sup>53</sup>. Wyraźnie cieszył się tą różnorodnością wartości artystycznych i szukał dla nich odpowiadającej im nomenklatury w obrębie estetyki, a – co ważne – nie poza nią. Łatwo zauważył więc, że „antyestetyzm” nie jest najbardziej fortunnym terminem, wszak w odrzuceniu jakości harmonijnych chodzi także o estetykę. Można bowiem konstruować

<sup>51</sup> Mieczysław Wallis, *Wystawa Jankla Adlera*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 10, s. 7.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Podsumowaniem natomiast tego wątku był tekst z 1949 roku: Mieczysław Wallis, *Wartości estetyczne łagodne i ostre*, w: idem, *Przeżycie i wartość*, s. 185–209.

typologię wartości estetycznych z uwagi na intensywność przeżycia estetycznego, a nie tylko ze względu na utrwalone normy lub ich brak. Ponadto występowanie przeciw pięknu nie jest kwestionowaniem estetyczności *en globe*, a opowiedzeniem się za przeżyciem innym jakościowo: silniejszym, gwałtowniejszym. Doceniając tego rodzaju odmiany przeżyć, wprowadził Wallis pojęcie antykallizmu, argumentując dodatkowo, że będzie ono bardziej odpowiednie dla wielu współczesnych form sztuki<sup>54</sup>.



Il. 9. Jankiel Adler, *Kompozycja nadrealistyczna*, 1933, olej, piasek, biel cynkowa i litapon, płótno naklejone na drewno, 45 x 63 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.

Wallis widział, że zmieniają się nasze upodobania, ich nazewnictwo i konteksty. Niezwykle cenil w związku z tym rozwój miast i ich przemiany wizualne oraz tryb doświadczania konkretnych miejsc, śledził odgrywające w nich istotną rolę formy sztuki popularnej oraz użytkowej. Jest więc dziwne, że tak sceptycznie odniósł się do wystawy Artesu z 1931 roku<sup>55</sup>. Miał wyraźny kłopot z polskimi adaptacjami surrealizmu. Już w związku z obrazami Adlera (Il. 8, 9) pisał o poetyce surrealistycznej, ewokującej „trudny do wychwycenia nastroj, wymykający się wszelkiej interpretacji bliższej”<sup>56</sup>.

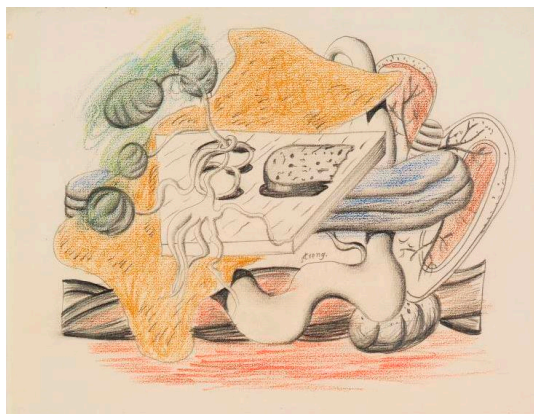
<sup>54</sup> Warto się zastanowić nad zasadnością wprowadzenia tego terminu. Wydaje się – w perspektywie pojęć estetyki współczesnej – że niektóre przynajmniej kategorie estetyczne uchodzące za przerysowane, okropne, nie sytuują się przeciw pięknu.

<sup>55</sup> Generalnie wystawa ta została przyjęta chłodno, Piotr Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929–1945*, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 48.

<sup>56</sup> Mieczysław Wallis, *Wystawa Jankla Adlera*, s. 7.

U Artesowców (Il. 10, 11) Wallis trafnie rozpoznawał nadrealistycznej proveniencji eksperymenty z kadrowaniem, wprowadzaniem nowych technik artystycznych, a także anektowaniem obszarów podświadomości i wyobraźni<sup>57</sup>. Nie dowierzał natomiast, tak oczywistym skądinąd, wpływom Légera („części maszyn [...] może za przykładem Légera”<sup>58</sup>) i gorzko konstatował:

nie wszystkie dzieła [...] przemawiają do mnie. Dlatego, że artyści nie potrafili ich uczynić sugestywnymi, czy też dlatego, że moja wrażliwość estetyczna posiada swoje granice? Na pytanie to nie umiem dać odpowiedzi<sup>59</sup>.



Il. 10, 11 (z lewej) Otto Hahn, *Pień drzewa i liście*, 1930, farba graficzna, papier, 35 x 22 cm, I Teka Graficzna Zrzeszenia Artystów Plastyków Artes, Muzeum Sztuki w Łodzi; (powyżej) Henryk Streng (Marek Włodarski), *Martwa natura*, 1930, ołówek, kredka, papier czerpany 24,5 x 31,5 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.

Zupełnie nie dostrzegł tego, co wyartykułowała o twórczości członków Artesu wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi poświęcona filozofce i krytyczce Deborze Vogel<sup>60</sup>. Przede wszystkim umknęła jego uwadze „faktowość” tego malarstwa, właśnie jego bliskość miastu i codziennej banalności, transformowanie tej

<sup>57</sup> O orientacji w założeniach surrealizmu świadczy też wychwycona przez niego tak właśnie faza twórczości Władysława Zycha, Mieczysław Wallis, *Władysław Zych i zagadnienia nadrealizmu*, „Robotnik” 1931, nr 350, s. 2.

<sup>58</sup> Idem, *Wystawa Zrzeszenia Artystów Plastyków „Artes”*, „Robotnik” 1935, nr 47, s. 4.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, 27.10.2017–4.02.2018, kuratorzy: Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi.



miejskości na formę specyficznego „szkieletu rzeczy”<sup>61</sup>. Te terminy zaczerpnięte ze słownika Vogel oddają dialektyczne napięcie pomiędzy urodą miejskiej ruchliwości i codzienności, a jej rutynowym zużyciem: pomiędzy „perkalikową nadzieją” a „materią z odzysku”<sup>62</sup>. Być może, gdyby tę wystawę Wallis zobaczył, byłby dla jej bohaterów łaskawy z tą samą pobłażliwością, jaką skłonny był obdarzać to, co słodkawe, przesłodzone, wylizane, karmelkowe, ckiwe, mdłe, mydlkowe, małe, maleńkie, malusie, szczupłe, drobne, kruche, wiotkie, delikatne, nikłe, blade, słabe, lekkie, zgrabne, pełne wdzięku, kokieteryjne, powabne, pieściwe... Ten inwentarz śliczności pochodzi z tekstu z 1932 roku<sup>63</sup>, jakże bliskiego czasowo recenzji z wystawy Artesu. W nim postuluje Wallis także napisanie historii kiczu, który z upodobaniem śledzi choćby w mainstreamowej podówczas Zachęcie i jej stylu „zachętowym” (sic!), zdolnym z tematu „najpiękniejszego portretu kobiecego” zrobić „portret kobiety najlepiej wypielegnowanej”, „wystawę landrynek i mydełek”<sup>64</sup>.

Często powtarza się tę konstatację Wallisa „o sobie jako krytyku artystycznym”:

[...] stałem zawsze na stanowisku pluralizmu artystycznego, tzn. wychodziłem z założenia, że mogą istnieć postacie sztuki, style, kierunki artystyczne zasadniczo różne, lecz równoważnościowe. Między [...] [nimi] nie musimy wybierać. [...] jako krytyk artystyczny dążyłem przeto do wytworzenia w sobie wrażliwości o możliwie rozległej skali i możliwie szerokiego rozumienia różnych postaci sztuki, prądów i kierunków<sup>65</sup>.

Przytoczone powyżej życiowe *credo* najwięcej jednak mówi o nim jako estetyku i aksjologu. Natomiast według niektórych komentatorów pism Wallisa z zakresu krytyki artystycznej, badacz ów nie uchodził za autora tak swobodnego w swych wyborach i ocenach. Akcentuje się, że zasadniczo reprezentował naukowy i dydaktyczny typ komentarza, zorientowanego na rzeczową informację oraz możliwie szeroki komentarz do twórczości (Wallis – bez wątpienia można powiedzieć – musiał mieć co komentować, ciążyły mu opinie dotyczące zjawisk, z którymi nie mógł się z jakichś powodów satysfakcjonująco zapoznać). Diana Wasilewska zauważa, że widział siebie w roli „pośrednika dbającego o przybliżenie czytelnikowi dzieł i właściwy ich odbiór”<sup>66</sup>. Sytuuje go

<sup>61</sup> Paweł Polit, *Ruch pojęć w estetyce Debory Vogel i jego związek z praktykami awangardowymi*, w: *Montaż. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 162.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 166.

<sup>63</sup> Mieczysław Wallis, *O przedmiotach pięknych i ślicznych*, w: idem, *Przeżycie i wartość*, s. 261–269.

<sup>64</sup> Idem, *Najpiękniejszy portret kobiecy*, s. 5.

<sup>65</sup> Idem, *Sztuka polska dwudziestolecia*, s. 13–14.

<sup>66</sup> Diana Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013, s. 269.

też blisko tzw. typu personalizmu krytycznego, który uformował się w latach trzydziestych XX wieku i łączył elementy biografizmu oraz genetyzmu socjologicznego, eksponujące dwukierunkowy charakter wpływów między artystą i jego środowiskiem<sup>67</sup>.

Co ciekawe, fakt, iż Wallis stawiał na szczegółowy opis, uzupełniany elementami analizy i zakończony zwykle oceną, wcale nie przysporzył mu miana autora opiniotwórczego. Nie mógł tej roli pełnić w piśmie takim, jak „Robotnik”, natomiast Małgorzata Szpakowska z ubolewaniem pisze, że dział sztuki „Wiadomości Literackich” stracił pod jego kierownictwem charakter trybuny, a on sam „bezmierną życzliwością ogarniał pod koniec już nawet Siemiradzkiego”<sup>68</sup>. Interesującą sugestią, wyjaśniającą ogólne wrażenie konserwatyzmu Wallisa podaje natomiast Rosner. Zauważa, że, paradoksalnie, to znajomość złożoności sztuki hamowała jego refleksję naukową. Walczył z relatywizmem, ale i obawiał się normatywizmu, więc poglądy teoretyczne powstające „pod stałą kontrolą nowych faktów artystycznych”<sup>69</sup> ulegały ciągłym zmianom. Natomiast to, że był blisko aktualnych problemów środowiska twórczego, czyniło go członkiem elity legitymizującej się przede wszystkim wiedzą, nie zaś doraźnie aplikowanymi emocjami<sup>70</sup>.

## METAKRYTYKA

Na Wallisowskie drobne pisma o sztuce można spojrzeć również z innej strony, interesował się on bowiem także metakrytyką.

Refleksja ta była, co jest oczywiste, skorelowana z określonymi założeniami estetyki aksjologicznej, a co za tym idzie, z wyraźnie zarysowaną postawą etyczną. Krytyk, zdaniem Wallisa, miał być uczciwy i odważny, gdyż oceny estetyczne są czynnikiem konstrukcyjnym nauk historycznych o sztuce. Nawet jeśli nie będziemy otwarcie chwalić lub ganić – uważał – to samo pisanie o czymś jest już ocenianiem, ponieważ jest *de facto* uznawaniem za ważne, godne komentarza<sup>71</sup>. W szczególności interesowały go rozmaite „sprzeniewierzenia” krytyka (jak również estetyka zresztą). Należały do nich niewłaściwie spolaryzowane doznania estetyczne: (1) przesycone, czyli „nadmierna życzliwość oraz korzystne chwilowe dyspozycje psychofizjologiczne (szczęśliwy nastrój, przyjemne podniecenie uczuciowe w warunki zewnętrzne (czar

<sup>67</sup> Ibidem, s. 203–205.

<sup>68</sup> Małgorzata Szpakowska, „Wiadomości Literackie”..., s. 312–314.

<sup>69</sup> Katarzyna Rosner, *Poglądy estetyczne...*, s. 161–162.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 162

<sup>71</sup> Mieczysław Wallis, *Oceny estetyczne jako czynnik konstrukcyjny nauk historycznych o sztuce*, w: idem, *Przeżycie i wartość*, s. 305.

otoczenia)<sup>72</sup>; (2) niedosyccone, czyli „defekty narządów zmysłowych, niewrażliwość, brak wyrobienia w pewnym zakresie, nierozumienie, niezyczliwość, niekorzystne chwilowe dyspozycje psychofizjologiczne (znużenie, przesyt, przejściowe stępienie wrażliwości, silny ból) i warunki zewnętrzne (hałas, zbyt wysoka lub zbyt niska temperatura, przykre zapachy)<sup>73</sup>. Ten katalog wadliwych przeżyć sformułował w 1933 roku, a więc po czasie długiej pracy w charakterze krytyka.

Krytyk, według Wallisa, także nie powinien być dogmatyczny, ponieważ jego zadanie polega na uchwyceniu sztuki w jej bogactwie i złożoności. Pluralizm świata wartości, o który tu chodzi, należy dostrzegać w różnych ujęciach. Wspomniałam wyżej o typologizacji wartości z uwagi na intensywność przeżyć. Wallis oczywiście uwzględniał też typologię opartą na charakterze przedmiotów estetycznych, które z grubsza dzielił na harmonijne i dysharmonijne<sup>74</sup>. Ale pluralizm w jego koncepcji obejmuje także pierwiastki pozaestetyczne. Krytyk powinien być czuły na wszystkie odmiany wartości, ponieważ pełni – według Wallisa – dwie nadzwyczaj zobowiązujące funkcje: świadka epoki oraz autorytetu opiniotwórczego<sup>75</sup>. Wszelki dogmatyzm je natomiast wypacza.

Wallis obserwował krytyka nie tylko w sobie (a chętnie, jak już wzmiankowałam, podawał swoje przeżycia jako przykłady różnych zagadnień teoretycznych), ale pisał też o innym krytyku – Ludwiku Buszardzie<sup>76</sup>. Wybór na niego padł zapewne za pośrednictwem fascynacji postacią Stanisława Noakowskiego, który był jego uczniem. Niemniej jednak ów mało znany autor był bardzo ciekawą postacią, a pisanie o niej stwarzało dobrą okazję do podjęcia dyskusji o roli krytyka, ponieważ Buszard był również malarzem. Wallis sprawdził, czy miało to wpływ na jego pisma i z ulgą – jako że Buszard uchodził za słabego artystę – odnotował, że tylko sporadycznie. Nie podjął jednak przy tym Wallis problemów, które rozpałały pisarzy od Oscara Wilde’a po T. S. Eliota, a które streścić można w następujących wzajemnie uzupełniających się wątpliwościach: czy aby artysta nie jest najlepszym lub najgorszym krytykiem i czy krytyka powinna aspirować do artyzmu<sup>77</sup>. A wiadomo, że tekst Wilde’a pt. *Krytyk jako artysta* (tłumaczony w Polsce już w 1898 roku, wprawdzie „nieśmiało” i z opuszczeniami<sup>78</sup>) godzinami analizował Wallis na proseminarium

<sup>72</sup> Mieczysław Walis, *O niewrażliwości estetycznej*, w: idem, *Przeżycie i wartość*, s. 306.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 307.

<sup>74</sup> Wylizankę tych drugich zamieściłam wyżej, por. s. 50.

<sup>75</sup> Mieczysław Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia*, s. 6–13.

<sup>76</sup> Idem, *Ludwik Buszard jako malarz, pisarz o sztuce i pedagog*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1960, seria I, z. 15, s. 227–255.

<sup>77</sup> Zob. Krystyna Wilkoszewska, *O krytyce krytycznie*, „Studia Estetyczne” 1983–84, t. XX/XXI, s. 267–276.

<sup>78</sup> Wanda Krajewska, *Oskar Wilde w literaturze Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 5 (91), s. 262 (Oscar Wilde, *Krytyk jako artysta*, tłum. R.W. [NN], „Życie” 1898, nr 7–8, 10, 12–13, 19, 20).

z estetyki<sup>79</sup>. Był też promotorem doktoratu Wandy Nowakowskiej o Stanisławie Witkiewiczu jako krytyku<sup>80</sup>. Można powiedzieć, że krytykę miał stale na warsztacie, jeśli nie w praktyce, to w teorii.

Tekst o Buszardzie sporo mówi wprost o zaletach i wadach swego bohatera, z których można wydestylować pewien preferowany model krytyka. Wallis cenił historyczne przygotowanie, erudycję i orientację w dziejach sztuki nie tylko polskiej, ale co najmniej europejskiej, a Buszard wyróżniał się tymi zaletami na tle współczesnych mu krytyków – literatów, publicystów i filozofów. Uważał za obowiązujące bycie na bieżąco z ukazującymi się publikacjami. Szanował wyraźny program krytyki swego poprzednika (tu narodowy) i sam też taki miał, ale innego rodzaju: pisać o wszystkim, eksponować to, co wyjątkowe, torować drogę nowościom. Uznawał także, że trzeba stale argumentować za doniosłością sztuki i jej poszukiwaniami: „im bogatsza jest terażniejszość, tym więcej może jej dać przeszłość”<sup>81</sup>. Wreszcie, był pewien, że krytyk powinien mieć niezawodne poczucie jakości. Tego zaś, dla odmiany, w opinii Wallisa Buszardowi właśnie brakowało. Ten aspekt świadomości i praktyki krytyka sztuki, trochę wchodzący jakby w drogę pluralizmowi, jest proweniencji niezwykle idealistycznej, jeszcze osiemnastowiecznej, kiedy to rodziło się dopiero przekonanie, że trzeba stworzyć rodzaj systematycznej i wartościującej opinii na temat aktualnych dzieł, która jednakowoż byłaby zrozumiała i ważna dla innych, dla szerokiego grona odbiorców. Chodzi więc o takiego krytyka, którego sposób pisania i wrażliwość sprzyjałyby osiągnięciu przez publiczność samoświadomości, o kogoś, kto byłby „jej [publiczności] członkiem, ale i rzecznikiem, zarazem kimś ze zbiorowości, jak i na jej czele, zarówno w niej, jak i poza”<sup>82</sup>.

Owo marzenie – o kompetentnym, ale i empatycznym, napisanym zrozumiałym językiem komentarzu – nie jest łatwo spełnić. W polskiej refleksji o krytyce artystycznej – dzięki autorytetowi Mieczysława Porębskiego – utrwaliły się dwa modele krytyka: towarzyszącego i eksperta<sup>83</sup>. Niuanse w rozumieniu obu postaw decydują o tym, czy mogą się one przenikać, czy też nie. Zdaniem Porębskiego w pierwszej połowie XX wieku dominował ten pierwszy rodzaj krytyki, zwanej też „krytyką poetów”<sup>84</sup>, w którym sądy były warunkowane przez najbardziej

<sup>79</sup> Mieczysław Wallis, *Papiery i materiały związane z działalnością naukową w UŁ*, w: Archiwum Mieczysława Wallisa, sygn. AMW 07=001-2.

<sup>80</sup> Wanda Nowakowska, *Stanisław Witkiewicz: teoretyk sztuki*, Ossolineum, Wrocław 1970.

<sup>81</sup> Mieczysław Wallis, *Ludwik Buszard...*, s. 251.

<sup>82</sup> Piotr Juskiewicz, *Od salonu do galerii. Krytyka artystyczna i historyczna zmiana*, „Artium Questiones” 2002, nr 13, s. 229–255.

<sup>83</sup> Zob. np. Mieczysław Porębski, *Krytyka poetów a krytyka ekspertów. Zagajenie dyskusji*, w: *Materiały z krajowej sesji krytyki artystycznej Gołuchów 1966*, red. Andrzej Matuszewski, Jacek Jaroszyk, Galeria Od nowa, Rada Okręgowa Zrzeszenia Studentów Polskich, Poznań–Gołuchów 1966.

<sup>84</sup> Wczesnym wzorcem tego rodzaju krytyki był Charles Baudelaire, a późnym André Breton, natomiast pojęcie ukuł André Salmon, por. Mieczysław Porębski, *Wstęp do metakrytyki*, w: idem, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 222.

osobiste przyjaźnie, akty zapału i wiary w to, co opisywano. Autorzy ci, choć byli bezpośrednimi obserwatorami konkretnego zjawiska i jego autora, niezręcznie przypisywali twórcom „jakieś rzeczy, postawy, poglądy, o których mu się nie śniło”<sup>85</sup>, w dodatku jeszcze mitologizowali obraz sztuki i epoki, a także obraz swojego w niej udziału. Ksawery Piwocki przestrzegał wprost, że nie należy przeceniać tego piarstwa, które w istocie reklamowało artystyczny towar i było „tubą określonego kierunku”<sup>86</sup>. Obaj cytowani wyżej badacze preferowali ten drugi typ – ekspercki, czyli fachowca, który nie tylko znałby dobrze przedmiot swej uwagi, ale syntetyzowałby zjawiska artystyczne<sup>87</sup> oraz potrafiłby przystosować się do coraz to nowych warunków funkcjonowania sztuki, także społeczno-ekonomicznych<sup>88</sup>. Choć uważali, że oba stanowiska nie muszą się wykluczać, to dostrzegali, że krytyka zawodowa dwudziestolecia w znacznej mierze rekrutowała się z dyletantów (dobrze więc, ich zdaniem, że zastępowali ich poeci)<sup>89</sup>.

Specyficznie pojętej stronniczości krytyka nie bał się natomiast Stefan Morawski, który otwarcie akcentował, że niezależność, zarówno od mijających mód, jak i światopoglądowa, jest w tej profesji konieczna. Wyobrażał sobie bowiem, że obie postawy mogą współwystępować (nie kolidować ze sobą). Mówił, że sam potrafiłby pogrupować swoje teksty z obu punktów widzenia, tj. krytyka zaangażowanego i eksperta. W osobie krytyka widział jednak kogoś znacznie bardziej znaczącego niż sumę tych postaw – współkreatora epoki wpływającego na rozwój sztuki, a nie tylko historii sztuki. W praktyce oznaczało to, że krytyk powinien wręcz walczyć o określone postawy twórcze, wskazywać ich sens, otwarcie wartościować i opowiadać się za lub przeciw<sup>90</sup>. To zaangażowanie, choć ściśle merytoryczne, wydawało się jednakowoż Morawskiemu bliskie postawie dawnych krytyków-poetów<sup>91</sup>. Inaczej więc niż Porębski czy Piwocki rozkładał on akcenty w charakteryzowaniu obu typów krytyka sztuki. Otóż zaangażowanemu ekspertowi, zdolnemu ferować estetyczne i artystyczne wyroki, przeciwstawiał biernego obserwatora zdającego sprawę z bieżącej transformacji świata sztuki, ale powstrzymującego się od wartościowania<sup>92</sup>.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 221–222.

<sup>86</sup> Ksawery Piwocki [głos w dyskusji], w: *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. Alicja Helman, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 143–144.

<sup>87</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>88</sup> Mieczysław Porębski, *Krytyka poetów a krytyka ekspertów*, s. 52–53.

<sup>89</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>90</sup> Stefan Morawski. *Wobec gilotyny wartości* [wywiad], w: Wiesława Wierzchowska, *Sąd nieocenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*, wyd. Film i Literatura, Łódź 1989, s. 121–123.

<sup>91</sup> Tamże, s. 123.

<sup>92</sup> Tamże, s. 121.

Postawa Wallisa nie wpisuje się ani w ten pierwszy (uchwycony najpierw przez Porębskiego) podział ról, ani w próbę ich pogodzenia. Nie da się też jej podporządkować skrajnym modelom Morawskiego. Pisząc do gazety codziennej Wallis nie dawał się rozpoznać jako doktor filozofii. Nie przepadał też za syntetyzowaniem zjawisk czy zestawianiem ich: „Wszelka historia sztuki ujmuje to, co indywidualne”<sup>93</sup>. Akcentował postawę miłośnika sztuki, pisał, że trzeba sztukę kochać, rozumieć i przeżywać. Wallis ufał swojemu przeżyciu, a jeśli czegoś nie rozumiał, zastanawiał się, dlaczego to coś go jednak przyciąga. Znaczną część jego wypowiedzi stanowiło przekazywanie szczegółowego ładunku wiedzy, którego dotąd nie znano. Jako że aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym, znał wielu twórców i liczne spostrzeżenia formułował na bazie osobistych kontaktów z nimi. Katarzyna Rosner podkreśla, że był to elitarny i bardzo uprzywilejowany kontakt ze sztuką<sup>94</sup>. Ale ponieważ Wallis dostosowywał swój przekaz do poziomu czytelnika (gdyż jako krytyk zawsze pracował z misją upowszechniania sztuki), rzadko daje się to odczuć. Istotą jego tekstów było sumowanie najważniejszych czynników kontekstowych, kształtujących dane zjawisko lub towarzyszących mu. Zwykle podawał informacje biograficzne, opisywał w szczegółach przejścia życiowe artystów (czasem zdradzając bliską z nimi zażyłość)<sup>95</sup>. Rekonstruując rozmaite przemiany na polu edukacyjnym danego twórcy (zarówno samodoskonalenie, jak i oficjalne kształcenie), lubił wyjaśniać całą drogę artystyczną<sup>96</sup>. Wallis starał się też odnotowywać zmiany w upodobaniach opisywanego bohatera. Na ogół wyjaśniał wszelkie inspiracje, referował tło społeczne, polityczne i religijne. Umieszczał omawiane zjawiska w kontekście europejskim, sięgając do najważniejszych nazwisk, czasem coś mu przypominało Rembrandta albo Chardina. Wreszcie, o czym pisałam wyżej w odniesieniu do sztuki nowoczesnej, wiele słów poświęcał opisowi jakości estetycznych.

Można podsumować, że Wallis od rekonstrukcji faktów przechodził do udostępniania czytelnikowi warunków własnego doświadczenia. Są to teksty, które możliwie sugestywnie obrazują kontekst tego doświadczenia, dzielą się własnym przeżyciem i zapraszają do uczestniczenia w nim. Proponuję na zakończenie wrócić do dość nużącego artykułu o Buszardzie i spojrzeć na niemal

<sup>93</sup> Mieczysław Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia*, s. 14.

<sup>94</sup> Katarzyna Rosner, *Poglądy estetyczne...*, s. 162.

<sup>95</sup> Na przykład, informując o dotkliwej nędzy i trudnościach lat studenckich Juliana Fałata, pisał, że artysta „żywił się nieraz schwytanym i własnoręcznie upieczonym kotem”. Mieczysław Wallis, *Julian Fałat (z powodu wystawy jubileuszowej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych)*, „Robotnik” 1926, nr 314, s. 2.

<sup>96</sup> I tak, na przykład w przypadku Ferdynanda Ruszczyca czytamy, jak od Bohadanowa, przez Petersburg, Rugię, Borholm, Paryż, Belgię, Niemcy, Włochy, Szwajcarię, Wiedeń, znów Bohdanów, Warszawę, Wilno, Kraków, Bohdanów... dojrzewa on jako artysta. Mieczysław Wallis, *Ferdynand Ruszczyk*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 2, s. 6.

stronicową tyradę, będącą w całości cytatem ze wspomnień przyjaciółki Buszardów, poświęconą wyglądowi saloniku ich domu. Niewiele wnosi ona do treści i tak nazbyt obszernego tekstu, za to ilustruje, gdzie jeszcze lokować się mogą zachwyty wymagającego naukowca i konesera sztuki – na przykład na „pysznie rozkwitłym, gorącej barwy, paśowym kaktusie”<sup>97</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- Archiwum Mieczysława Wallisa. Spuścizna Mieczysława Wallisa. Katalog rękopisów PTF 04-38, oprac. Teresa Danuta Woyciechowska, Połączone Biblioteki Wydziałów Filozofii i Socjologii UW, Instytutu Filozofii i Socjologii PAN oraz Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, Warszawa 1997, <http://www.archiwum.wfis.uw.edu.pl/archiwum/archiwum-mieczyslawa-wallisa> [dostęp 25.02.2018].
- Bryl Mariusz, *Suwerenność dyscypliny: polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań 2008.
- Hamann Richard, *Dzieje sztuki od epoki starochrześcijańskiej do czasów obecnych*, tłum. Mieczysław Wallis, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1934.
- Juszkiewicz Piotr, *Od salonu do galerii. Krytyka artystyczna i historyczna zmiana*, „Artium Quaestiones” 2002, nr 13, s. 229–256.
- Kalinowski Witold, *Przeżycie i wartość* [recenzja], „Studia Estetyczne” 1970, t. VII.
- Kochaniec Sebastian, *„Estetyka życia codziennego”. Biografia, myśl estetyczna i sztuka pisarska Stanisława Machniewicza*, Białystok 2017 [doktorat], [http://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6118/1/S\\_Kochaniec\\_Estetyka\\_zycia\\_codziennego.pdf](http://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6118/1/S_Kochaniec_Estetyka_zycia_codziennego.pdf) [dostęp 30.11.2017].
- Krajewska Wanda, *Oskar Wilde w literaturze Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 5/91, s. 257–281.
- Łukaszewicz Piotr, *Zrzeszenia Artystów Plastyków Artes 1929–1945*, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Machniewicz Stanisław, *Estetyka życia codziennego. Zarysy estetyczne i zagadnienia sztuki współczesnej*, Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, Lwów 1934.
- Machniewicz Stanisław, *Wybór pism estetycznych*, oprac. i wstęp Sław Krzemień-Ojak, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2012.
- Nowakowska Wanda, *Stanisław Witkiewicz: teoretyk sztuki*, Ossolineum, Wrocław 1970.
- Pękala Teresa, *Estetyka otwarta Mieczysława Wallisa*, Instytut Kultury, Warszawa 1997.
- Piwocki Ksawery [głos w dyskusji], w: *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. Alicja Helman, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 143–144.
- Polit Paweł, *Ruch pojęć w estetyce Debory Vogel i jego związek z praktykami awangardowymi, w: Montaż. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, red. Andrij Bojarov, Paweł Polit, Karolina Szymaniak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.
- Porębski Mieczysław, *Krytyka poetów a krytyka ekspertów Zagajenie dyskusji*, w: *Materiały z krajowej sesji krytyki artystycznej Gołuchów 1966*, red. Andrzej Matuszewski, Jacek Jaroszyk, Galeria Od Nowa, Rada Okręgowa Zrzeszenia Studentów Polskich, Poznań–Gołuchów 1966, s. 52–53.
- Porębski Mieczysław, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.
- Rosner Katarzyna, *Poglądy estetyczne Mieczysława Wallisa*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, red. Sław Krzemień-Ojak, Witold Kalinowski, PWN, Warszawa 1975.

<sup>97</sup> Idem, *Ludwik Buszard...*, s. 229–230.

- Stefan Morawski. *Wobec gilotyny wartości* [wywiad], w: Wiesława Wierchowska, *Sąd nieocenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*, Film i Literatura, Łódź 1989, s. 121–130.
- Sylwetki uczonych polskich. Profesor Mieczysław Wallis*, z. 59, red. Wanda Nowakowska, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2001.
- Szpakowska Małgorzata, „*Wiadomości Literackie*” *prawie dla wszystkich*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.
- Wallis Mieczysław, *Autoportret*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.
- Wallis Mieczysław, *Autoportrety artystów polskich*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966.
- Wallis Mieczysław, *Ceramika Starczewskiego*, „Kronika: dwutygodnik społeczno-kulturalny” 1956, nr 12, s. 4.
- Wallis Mieczysław, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Ossolineum, Łódź 1956 (wyd. 2 uzup. 1973).
- Wallis Mieczysław, *Estetyka życia codziennego*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 46, s. 4.
- Wallis Mieczysław, *Ferdynand Ruszczyk*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 2, s. 6.
- Wallis Mieczysław, *Geneza malarstwa bezprzedmiotowego*, „Estetyka” 1960, s. 169–188, 215–222.
- Wallis Mieczysław, *Impresjonizm i geneza malarstwa bezprzedmiotowego 2 połowy XIX wieku*, w: *Materiały Sesji SHS. Łódź listopad 1971*, Warszawa 1977, s. 215–222.
- Wallis Mieczysław, *Julian Falat (z powodu wystawy jubileuszowej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych)*, „Robotnik” 1926, nr 314, s. 2.
- Wallis Mieczysław, *Karol Hiller*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 4, s. 7.
- Wallis Mieczysław, *Koncepcje biologiczne w humanistyce*, w: *Fragmety filozoficzne. Seria 2. Księga pamiątkowa ku uczczeniu 40-lecia pracy nauczycielskiej w UW prof. Tadeusza Kotarbińskiego*, red. Janina Kotarbińska i in., PWN, Warszawa 1959, s. 307–330.
- Wallis Mieczysław, *Ludwik Buszard jako malarz, pisarz o sztuce i pedagog*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1960, seria I, z. 15, s. 227–255.
- Wallis Mieczysław, *Malarze i miasta. Studia i szkice*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961.
- Wallis Mieczysław, *Mieczysław Szczuka*, „Robotnik” 1927, nr 225, s. 3.
- Wallis Mieczysław, *Międzynarodowe Stowarzyszenie Estetyki Empirycznej*, „Ruch Filozoficzny” 1967, t. XV, nr 3–4, s. 5–6.
- Wallis Mieczysław, *Nagroda Artystyczna M. Łodzi. Laureatem Władysław Strzemiński*, „Robotnik” 1932, nr 151, s. 3.
- Wallis Mieczysław, *Najpiękniejszy portret kobiety*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 19, s. 5.
- Wallis Mieczysław, *Nowe prądy w malarstwie. I Impresjonizm wczoraj i dziś*, „Robotnik” 1919, nr 184, s. 3.
- Wallis Mieczysław, *Nowe prądy w malarstwie. II Ekspresjonizm*, „Robotnik” 1919, nr 192, s. 2.
- Wallis Mieczysław, *Późna twórczość wielkich artystów*, PIW, Warszawa 1975.
- Wallis Mieczysław, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- Wallis Mieczysław, *Rysunki chińskie Andrzeja Strumiły*, „Kronika: dwutygodnik społeczno-kulturalny” 1955, nr 2, s. 44.
- Wallis Mieczysław, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1967.
- Wallis Mieczysław, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Arkady, Warszawa 1959.
- Wallis Mieczysław, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, PIW, Warszawa 1983.
- Wallis Mieczysław, *Władysław Zych i zagadnienia nadrealizmu*, „Robotnik” 1931, nr 350, s. 2.
- Wallis Mieczysław, *Wystawa „Mieszkanie najmniejsze”*, „Robotnik” 1930, nr 67, s. 5.



- Wallis Mieczysław, *Wystawa Formistów Polskich*, „Robotnik” 1921, nr 127, s. 2.
- Wallis Mieczysław, *Wystawa Jankla Adlera*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 10, s. 7.
- Wallis Mieczysław, *Wystawa obrazów Zbigniewa Pronaszki*, „Robotnik” 1992, nr 166, s. 2.
- Wallis Mieczysław, *Wystawa Zrzeszenia Artystów Plastyków „Artes”*, „Robotnik” 1935, nr 47, s. 4.
- Wallis Mieczysław, *Wystawy „Pro Arte” i „Bloku”*, „Robotnik” 1924, nr 97, s. 3.
- Wasilewska Diana, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013.
- Wilkoszewska Krystyna, *O krytyce krytycznie*, „Studia Estetyczne” 1983–1984, t. XX/XXI, s. 267–276.

### THE LANGUAGE OF ART CRITICISM AND THE MIECZYŚLAW WALLIS’ CONCEPT OF AESTHETICS


This article discusses the activities of Mieczysław Wallis as an art critic, published both in daily newspapers and in cultural or philosophical magazines. It also takes into account exhibition reviews, discussions of publications devoted to art, various occasional, jubilee texts, and short memories. First, the comprehensive education and interdisciplinary interests of the philosopher are presented. Then, his critical articles are discussed. This part of the paper considers the division into traditional and modern art. An important historical turning point is World War II, when Wallis’ legacy was lost. He tried to recreate many works, which made it impossible to take care of everything he was currently interested in. The article highlights the distinguishing features of Wallis’s criticism, which are: bold terminological and axiological decisions, an extensive catalogue of aesthetic values, rehabilitation of despised phenomena, defence of modern art, sensual description of objects. Attention is also paid to how the fields of semiotics and psychology cultivated in the mature phase of the author’s work influenced his artistic criticism. The last part of the article is devoted to metacritical aspects of Wallis’s aesthetic thought.

#### **Keywords**

aesthetics, art criticism, Polish art of the interwar period, aesthetic values, aesthetic pluralism, artistic pluralism



**Beata Śniecikowska**

 <https://orcid.org/0000-0003-0099-5792>

Instytut Badań Literackich

Polska Akademia Nauk

[beata.snecikowska@gmail.com](mailto:beata.snecikowska@gmail.com)

## MUZYKA – OBRAZ – SYNESTEZJA? WOKÓŁ WCZESNYCH PRAC ZOFII LISSY (I ARTYSTYCZNYCH WIZUALIZACJI MUZYKI)

### Abstrakt

Punkt wyjścia artykułu stanowią wczesne teksty muzykolożki, Zofii Lissy, skupione wokół nieanalizowanej szerzej przez komentatorów jej prac problematyki wizualizacji muzyki. Opisywane wrażenia percepcyjne uznaje badaczka za wspólny wszystkim odbiorcom sposób przestrzennego doświadczania utworów muzycznych. Opisy Lissy zestawiane są w artykule z dzisiejszymi ustaleniami z zakresu neuronauki; analizuje się je w świetle badań nad doświadczeniami synestezyjnymi oraz użyciem metaforyki pseudosynestezyjnej. Druga część szkicu poświęcona jest deskrypcji artefaktów opartych m.in. na wizualizacji muzyki – pomysły badawcze muzykolożki konfrontowane są tu z praktyką artystyczną w dziedzinie szczególnie interesującego Lissę filmu awangardowego (*The Eye and the Ear* Franciszki i Stefana Themersonów) oraz mniej przez nią cenionych (w kontekście związków z muzyką) „statycznych dzieł artystycznych sfery wzrokowej” (ilustracje Marty Ignerskiej do tekstu Anny Czerwińskiej-Rydel w książce *Wszystko gra*).

### Słowa kluczowe

Zofia Lissa, synestezja, wizualizacja muzyki, film awangardowy, ilustracja książkowa, muzykologia

Ten szkic jest owocem mikrolektury<sup>1</sup> nieco zapomnianych tekstów muzykolożki Zofii Lissy<sup>2</sup>. Odwołuję się w nim do prac badaczki pochodzących z lat trzydziestych XX wieku oraz do kilku awangardowych i wyrosłych z tradycji

---

<sup>1</sup> Mikrolektury rozumiem (za Adamem Dziadkiem, który z kolei odwołuje się do Jeana Pierre’a Richarda) jako „lektury drobiazgowo, a jednocześnie lektury rzeczy drobnych [...], z pozoru mało ważnych. [...] Mikrolektury zwracają uwagę na szczegół i opierają się przede wszystkim na nim” (Adam Dziadek, *Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes’a*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. Aleksander Nawarecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 31).

<sup>2</sup> Badaniom Lissy poświęca się ostatnio nieco więcej uwagi, wybór jej prac (dość jednak skromny) ukazał się np. w serii „Klasycy estetyki polskiej” – Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie Zbigniew Skowron, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2008.

awangardy<sup>3</sup> artefaktów. Zagadnieniem kluczowym dla snuty przez Lissę – i przeze mnie – rozważań są sposoby wizualnej percepcji i, w dalszej kolejności, prezentacji utworów muzycznych. Dociekania Lissy konfrontują zarówno z ustaleniami dzisiejszych badaczy zajmujących się neuronauką, jak i z dokonaniem inspirujących się muzyką artystów wizualnych. Analizy prowadzę z perspektywy niemuzykologicznej, co pozwala na ogląd teoretycznych enuncjacji uczonej w dość nieoczekiwanych kontekstach komparatystycznych.

### O SŁUCHACZACH MNIEJ I BARDZIEJ „NORMALNYCH” – CZYLI O KROSMODALNYM ODBIORZE MUZYKI

We wczesnych pracach Lissy odnalazłam frapujący – a niepodnoszony (wedle mojej wiedzy) ani w późniejszych rozważaniach autorki, ani w metateoretycznych egzegezach jej dzieła – wątek. Lissa pisze<sup>4</sup>:

Zmienność wysokości, barw brzmieniowych, następstwa współbrzmień wywołują w słuchaczu silne wyobrażenie ruchu, któremu towarzyszy pewne poczucie przestrzeni. Ruch muzyczny zakłada jednak przestrzenność subiektywną, niepokrywającą się z tą, która jest nam dana poprzez wrażenia wzrokowe i dotykowe. W tej subiektywnej przestrzeni, którą można by nazwać przestrzenią **słuchową**, panują nieco odmienne stosunki<sup>5</sup>.

Subiektywne przeżycie przestrzeni, którą można by nazwać przestrzenią **słuchową**[,] łączy się w jakiś nieodzowny, bliżej trudny do ujęcia sposób z przedstawieniami muzycznymi. Pewnego typu niewyraźna przestrzenność przysługuje każdemu zjawisku słuchowemu, jest mu immanentna, a nie tylko asocjatywnie dołączona. Pojęcie przestrzeni słuchowej nie jest sztuczną konstrukcją myślową, fikcją, która by nie znajdowała swych źródeł w doświadczeniu introspekcyjnym.

<sup>3</sup> Anna Czekanowska-Kuklińska mówi o Lissie: „Nie można jej odebrać tego, że z jednej strony była bardzo inteligentna i raczej otwarta na świat, powiedziałabym nawet – awangardowa. To, że stalinizm niszczył awangardę i dodekafonię, było jej osobistą tragedią” (*Słuchając świata. Rozmowa z prof. Anną Czekanowską-Kuklińską*, „Fragile” 27.07.2017, cyt. za: <http://fragile.net.pl/home/sluchajac-swiate-rozmowa-z-prof-anna-czekanowska-kuklinska/> [dostęp 24.02.2018]).

<sup>4</sup> Współcześnie pisownię we wszystkich cytatach.

<sup>5</sup> Zofia Lissa, *Widzialność muzyki*, „Gazeta Artystów” 1935, R. 2, nr 22 (z 10.02.1935), s. 6, <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/doccontent?id=11341> [dostęp 12.02.2018]. Tezy częściowo pokrywają się z rozpoznaniem z książki Lissy *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki*, Lwów 1937 (autorka informuje w przedmowie, że praca powstała w roku 1934). We wszystkich cytatach w szkicu wytluszczenia odzwierciedlają podkreślenia autorów przywoływanych prac, podkreślenia linią są moje [B. Ś.].

Poczucie tej przestrzeni dołącza się do przeżycia przedstawień słuchowych, w szczególności muzycznych każdemu, kto się analitycznie na swe przeżycia słuchowe nastawi<sup>6</sup>.

Wedle Lissy istnieje zatem wspólny wszystkim odbiorcom sposób przestrzennego odbioru konkretnych utworów muzycznych. Każdemu „zjawisku słuchowemu” – w analizowanych pracach rozumianemu zasadniczo jako dzieło muzyczne – przypisana jest przestrzenność nie w pełni dookreślona, „niewyraźna”, ale jednak związana z nim „immanentnie”. Subiektywizm doznań nie oznacza tu bynajmniej dowolności wrażeń zależnych wyłącznie od uwarunkowań percepcyjnych danego człowieka. Idzie raczej o przeżywanie wewnętrzne, doświadczenie przestrzeni nieweryfikowalnej zmysłami, „nieistniejącej obiektywnie”<sup>7</sup>. Mimo iż jest to przeżycie „trudne do ujęcia”, autorka nie rezygnuje z prób uchwycenia rządzących nim zasad:

Ruch melodyczny, falista krzywa rozwoju melodycznego odbywa się w podmiotowym świecie wyobrażeń muzycznych po linii od strony lewej ku prawej i z powrotem, natomiast nigdy nie odczuwamy, jakoby linia melodii pięła się i rozwijała w swym rysunku pionowo od dołu ku górze, lub przeciwnie<sup>8</sup>.

Ruch melodyczny odbywa się po linii od strony lewej ku prawej i z powrotem, wciągając w swój rozwój także i wymiar nisko-wysoko<sup>9</sup>.

Linearny przebieg „wyobrażeń muzycznych” od lewej do prawej, z uwzględnieniem zmian wysokości krzywej od razu podsuwa kilka dość oczywistych analogii kulturowych (które wpłynąć mogły na wykształcenie się takich właśnie schematów percepcyjnych):

- podobieństwo do klasycznych zapisów partyturowych,
- paralelność do dominującego w kulturze Zachodu sposobu zapisu tekstu językowego: od lewej do prawej<sup>10</sup>, z pewnym zróżnicowaniem wysokości liter,
- analogię do rysunku fal dźwiękowych.

<sup>6</sup> Eadem, *Muzyka i film*, s. 20. Fragment *Ontologiczna podstawa związku filmu i muzyki* (s. 15–27) – do którego najczęściej odnoszę się w tekście – przedrukowano w książce *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, wybór i oprac. Jadwiga Bocheńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 236–244). W rozważaniach o przestrzeni słuchowej Lissa powołuje się na rozpoznania Ernsta Kurtha (zob. Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 20).

<sup>7</sup> Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 19.

<sup>8</sup> Eadem, *Widzialność muzyki*.

<sup>9</sup> Eadem, *Muzyka i film*, s. 19.

<sup>10</sup> Rzecz tym ciekawsza, jeśli zważyć żydowskie pochodzenie badaczki (i zapisy tekstów w językach hebrajskim i jidysz – od prawej ku lewej). Pochodzenie etniczne nie musi jednak determinować uwarunkowań kulturowych.

Ciekawie, choć nie w pełni konsekwentnie, pisze na ten temat sama Lissa w *Muzyce i filmie*:

Czy genezy [...] poczucia przestrzeni słuchowej nie należy szukać w kojarzeniach płynących z obrazu nutowego, ruchów wykonywanych i obserwowanych przy grze instrumentalnej [tu linearność wydaje się nieoczywista – dop. B. Ś.] itp., to byłoby zadaniem badań eksperymentalnych. Pewne momenty wskazywałyby jednak na niezależność przestrzennego charakteru zjawisk słuchowych od skojarzonych wyobrażeń wzrokowych. I tak ani w obrazie nutowym, ani w ruchach grającego nie istnieje ruch wzdłuż wymiaru nisko – wysoko [teza dyskusyjna – dop. B. Ś.], co jednak występuje w przedstawieniu zjawisk słuchowych, w obrazie nutowym nie ma powrotu od strony prawej ku lewej – w ruchu melodycznym on jest [inaczej przedstawia Lissa tę kwestię w cytowanych passusach *Widzialności muzyki* – dop. B. Ś.]. Należałoby też zbadać, czy i o ile wyobrażenia przestrzenne tego typu występują u osób niegrających na żadnym instrumencie, u ślepych itp.<sup>11</sup>

Cytat pokazuje dwie istotne kwestie. Badaczka widziała potrzebę empirycznych studiów nad percepcją, jakkolwiek lata trzydzieste XX wieku to jeszcze nie czas szerokich tego rodzaju dociekań w humanistyce. Nie bez znaczenia może być tu fakt, że w tym okresie Lissa pracowała w Instytucie Psychologii we Lwowie, gdzie prowadziła badania nad psychologią percepcji dzieci i młodzieży<sup>12</sup>. Z całą pewnością interesowała się „empirią przeżycia estetycznego”<sup>13</sup>, zapewne sama sięgała także po ówczesne metody dociekań empirycznych. Przywoływany passus to jedyne miejsce, gdzie badaczka sygnalizuje potrzebę sprawdzenia, czy aby na pewno inni słuchacze widzą muzykę tak, jak ona to ujmowała. (Chciała wszak zbadać korelację opisanego sposobu wzrokowego, przestrzennego przeżywania muzyki i innego rodzaju okołomuzycznych doświadczeń respondentów.) Kategoryczne „nigdy nie odczuwamy” (z *Widzialności muzyki*) to najpewniej sąd zakorzeniony przede wszystkim we własnym doświadczeniu autorki, jego uniwersalność nie zawsze była jednak dla Lissy pewnikiem<sup>14</sup>.

Podążmy dalej tropem rozważań badaczki. Przestrzeń opisywana przez Lisę ma ściśle określone parametry, zmienia się także w zależności od charakterystyki dzieł muzycznych, którym przysłuchuje się odbiorca:

<sup>11</sup> Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 20.

<sup>12</sup> Zbigniew Skowron, *Muzyka – jej struktura, przeżycie i przesłanie. W kręgu dociekań muzyczno-estetycznych Zofii Lissy*, w: Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, s. VIII–IX.

<sup>13</sup> Ibidem, s. VIII.

<sup>14</sup> W wywodach badaczki uderza jeszcze jedna sprzeczność. W *Widzialności muzyki* czytamy: „Niewiele ludzi zdaje sobie prawdopodobnie sprawę, że w przeżyciu muzycznym zawarte są – co prawda w formie rudymen tarnej – pewne elementy **wzrokowe**, że słuchając muzyki, przeżywamy ją nie tylko na drodze czysto słuchowej” (Zofia Lissa, *Widzialność muzyki*). Trudno pogodzić postulowaną powszechność opisywanych przez badaczkę prawideł percepcji muzyczno-wzrokowej z tego rodzaju enuncjacjami. Być może idzie o to (jak sugerowałyby ostatnie ustępy artykułu), że część odbiorców zamyka się na wrażenia wzrokowe.

Równoległość wielu, równocześnie nad sobą rozwijających się głosów (w polifonii) wywołuje wrażenie pewnej rozciągłości przestrzennej, pewnego wolumenu tego prądu dźwiękowego. Szereg akordowy jest szerszy, obszerniejszy, ma większą masę, aniżeli pojedyncza linia melodii. Rozwój melodii jest w przeżyciu słuchacza nie tylko szeregiem po sobie następujących dźwięków, nie tylko następstwem struktur czysto dźwiękowych, ale i pewną linią, o swoistym **rysunku**. Te subiektywne wprowadzie przedstawienia przestrzenne nie dają się wydzielić z muzycznych, one tkwią w nich immanentnie, narzucając się rozmaitym słuchaczom z różną siłą. Ostatnią cechą przestrzeni słuchowej jest na koniec to, że nie posiada ona trzeciego wymiaru. Ruchu w głąb, struktury muzyczne nigdy nie sugerują. Trzeci wymiar jest tu dany jedynie pośrednio, przez poczucie **masy** dźwiękowej<sup>15</sup>.

Po raz kolejny Lissa przekonuje, że przedstawienia przestrzenne są zakorzenione w samych dziełach muzycznych. Co ciekawe, objawiają się odbiorcom wyłącznie w dwóch wymiarach (!). Przestrzenność odczuć muzycznych nie ma przy tym, jak się wydaje, głębszego związku z odczuciami propriocepcyjnymi. Nie wiąże się także – co bardzo istotne – z wrażeniami barwnymi (o czym szczegółowo dalej).

Przenieśmy się na chwilę w sferę kulturowej diachronii. Przedstawione przez uczoną wyobrażenia przebiegu odbioru utworu muzycznego mogą być echem silnie opiniotwórczych jeszcze w wieku XX laokońskich rozważań Gottholda Ephraima Lessinga o linearności sztuk czasowych i przestrzenności sztuk wizualnych<sup>16</sup> – wzbogaconym o element zmiennego w czasie czysto wzrokowego doświadczenia przestrzeni. Muzykolożka podkreśla jednak kluczowe dla zjawisk słuchowych „zmienność” i związane z nią nierozłącznie „**stawanie się w czasie**”, które z kolei „sugeruje słuchaczom pewnego typu **ruch**, a więc zjawisko przestrzenno-czasowe”<sup>17</sup>.

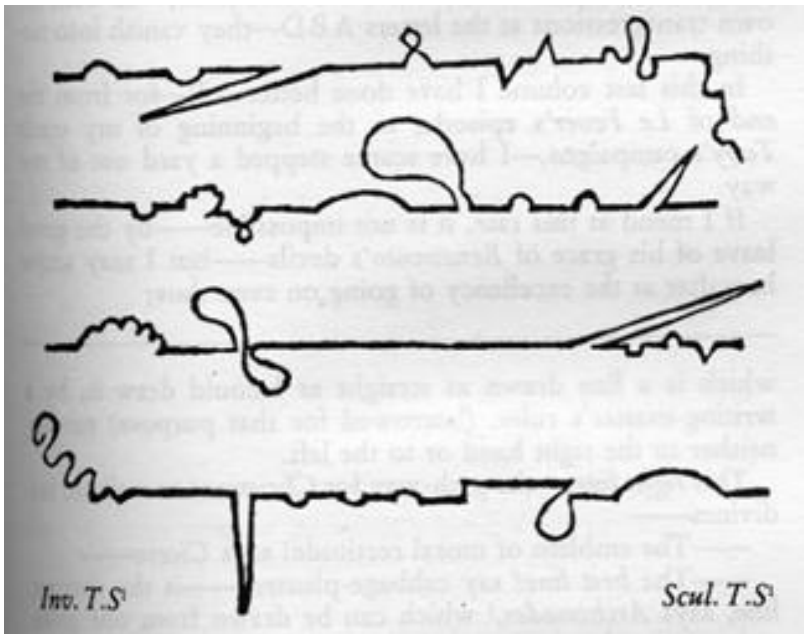
Tytułem nieco przewrotnej ilustracji przywołać można tutaj wizualny eksperyment ze słynnej powieści Lawrence’a Sterne’a (pochodzącej notabene z tego samego okresu, co traktat Lessinga). Kreślone przez narratora *Życia i myśli JW. Pana Tristrama Shandy* przedstawienie przebiegu opowieści w poszczególnych częściach książki zyskuje linearny, przestrzenny, dwuwymiarowy kształt<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Ibidem. Wywód w podobnym kształcie pojawia się w *Muzyce i filmie* Lissy (s. 19–20).

<sup>16</sup> Antecedencji teorii Lessinga szukać można naturalnie znacznie wcześniej (już w antyku), to jednak dopiero oświeceniowy traktat przyczynił się do szerokiego rozpowszechnienia poglądu o rozdzielności sztuk. Zob. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. 1, oprac. Jolanta Maurin-Białostocka, przeł. Henryk Zymon-Dębicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962. O innych lessingowskich paralelach w dziele Lissy – zob. też początek podrozdziału 3.

<sup>17</sup> Zofia Lissa, *Widzialność muzyki*.

<sup>18</sup> W niektórych wydaniach (np. Laurence Sterne, *Życie i myśli JW. Pana Tristrama Shandy*, przeł. Krystyna Tarnowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995, s. 445–446), inaczej niż w pierwodruku, przedstawia się białe „wykresy” na czarnym tle.



Il. 1. Lawrence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, t. 1–9, pierwodruk 1759–1767, cyt. za The Laurence Sterne Trust Collection, <https://www.laurencesternetrust.org.uk/asterisk.php> [dostęp 22.11.2018].

W powieści Sterne’a mamy do czynienia z ironicznym werbowizualnym żarzem<sup>19</sup> (opartym jednak na łatwo deszyfrowalnym metaforycznym wyobrażeniu przestrzennym). Modalność<sup>20</sup> wypowiedzi Lissy jest, rzecz jasna, całkowicie odmienna.

Zastanowić się warto, czy przywołane dotąd wypowiedzi muzykolożki uznać można za świadectwo „skłonności ludzkiego umysłu do odczuwania wrażeń wywoływanych przez jeden ze zmysłów w kategoriach właściwych innemu zmysłowi bez udziału tego zmysłu”<sup>21</sup>. Innymi słowy – czy to przedstawiony jako ogólna prawda o percepcji opis synestezji dwumodalnej (zespalającej wrażenia dwóch zmysłów)<sup>22</sup>, której doświadczała jedna konkretna osoba (sama Lissa).

<sup>19</sup> Czytamy tam np.: „Nieźle się już rozpiśałem i nie wątpię, że z pomocą diety jarzynowej oraz niektórych kojących naparów z nasion będę mógł snuć dalej historię stryjaszka Toby’ego oraz moją własną po linii jako tako prostej” (Lawrence Sterne, *Życie i myśli*, s. 445).

<sup>20</sup> Odwołuję się do koncepcji modalności w ujęciu Włodzimierza Boleckiego (Włodzimierz Bolecki, *Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonasans)*, w: idem, *Modalności modernizmu*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012, s. 169–200).

<sup>21</sup> Agnieszka Kluba, *Synestezja*, w: *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności. Encyklopedia*, red. Włodzimierz Bolecki, Warszawa 2013, <http://www.sensualnosc.bn.org.pl> [dostęp 10.02.2017].

<sup>22</sup> O synestezji dwumodalnej (najczęstszym typie synestezji) – zob. np. Aleksandra Rogowska, *Synestezja*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Opolskiej, Opole 2007, s. 27.



Z drugiej strony pojawia się pytanie, czy wywód uczonej nie stanowi metaforycznej, w znacznej mierze intelektualnej, projekcji odbioru dzieła muzycznego, czy, inaczej mówiąc, nie mamy tu do czynienia z pseudosynestezyjną metaforą bądź nawet – pseudosynestezyjną asocjacją<sup>23</sup>.

Rozgraniczenie między wypowiedzią będącą świadectwem doświadczeń synestezyjnych a sformułowaniami o charakterze metaforycznym okazuje się niebywale trudne, szczególnie gdy usiłuje się go dokonać poza dziedziną neuronauki, a podstawę dociekań stanowi tekst z przeszłości<sup>24</sup>. Lawrence E. Marks i Catherine M. Mulvenna przekonują, że „przekazy synestezyjne i metaforyczne mają ze sobą wiele wspólnego” – łączą podobne domeny, poszerzają znaczenia, „są sposobami kategoryzowania i rozumienia świata, [a] każdy z nich działa poprzez procesy wykorzystujące odkrycie bądź kreację związków pomiędzy dziedzinami”<sup>25</sup>. Podkreślić trzeba wreszcie, że silne relacje krosmodalne charakteryzują nie tylko percepcję synestezyjną, ale też – postrzeganie osób pozbawionych tego rodzaju zdolności<sup>26</sup>. Idzie tu np. o dość powszechne

<sup>23</sup> Agnieszka Kluba, *Synestezja*; Mary-Ellen Blakemore, Colin Lynall, *What Synesthesia Isn't*, w: *The Oxford Handbook of Synesthesia*, red. Julia Simner, Edward Hubbard, Oxford University Press, Oxford 2013, s. 964.

<sup>24</sup> Zob. np. Lawrence E. Marks, Catherine M. Mulvenna, *Synesthesia on Our Mind*, „Theoria et Historia Scientiarum” 2013, t. X, s. 16–17. Niekiedy sam autor pomaga interpretatorom, wskazując na językowy, metaforyczny, niesynestezyjny (w jego percepcji) charakter używanych określeń. Przykładowo, Stefan Themerson (jeden z bohaterów dalszej części szkicu) pisał:

Czasem nazywamy tony „wysokimi” (co jest terminem „wizualnym”)

czasem nazywamy je „niskimi”

Mówimy „jasny, czysty, przejrzysty dźwięk”

i mówimy „ciemny, ciężki, gruby, rozdęty”

Często mówimy o linii melodycznej

„wdzięcznej, falistej” linii

albo „gwałtownej” i „kanciastej”

może ona być „prosta”

albo ozdobiona „arabską” nut

a spłot rytmu-melodii-harmonii może mieć strukturę kawałka pięknego materiału (*Etiuda As dur* Chopina)

[...]

Tych kilka powyższych uwag przywołuje całą naszą wiedzę o wizualnych i muzycznych korelacjach. Możemy dodać kilka hipotez czy przypuszczeń na temat kolorystyczno-muzyczno-dźwiękowych zależności, ale nie potrafimy powiedzieć tu nic ostatecznego, ponieważ nie mamy dostatecznych doświadczeń w tej dziedzinie.

(Stefan Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „Iluzjon” 1983, nr 3, s. 41).

<sup>25</sup> Lawrence E. Marks, Catherine M. Mulvenna, *Synesthesia on Our Mind*, s. 15, 21 (cytaty ze s. 15). Wszystkie przekłady w tym szkicu moje [B. Ś.].

<sup>26</sup> Zob. np. Mary-Ellen Blakemore, Colin Lynall, *What Synesthesia Isn't*, s. 964. O percepcji krosmodalnej – zob. np. Agnieszka Zydlewska, Agnieszka Grabowska, *Percepcja krosmodalna*, „Neuropsychiatria i Neuropsychologia” 2011, t. 6, nr 2, s. 60–70, <https://www.termedia.pl/Artykul-pogladowy-Percepcja-krosmodalna,46,17393,1,0.html> [dostęp 18.11.2018].

łączenie dźwięków wyższych i niższych odpowiednio z jaśniejszymi i ciemniejszymi barwami, kształtami o ostrych i okrągłych konturach czy (to przypadek dorosłych respondentów) – obiektami mniejszymi i większymi<sup>27</sup>.

Naturalnie w przypadku Lissy nie sposób mówić o metaforze w *stricte* filologicznym rozumieniu – nie mamy tu wszak do czynienia z zestawieniem rzadko występujących obok siebie słów i fraz, generujących w niecodziennym układzie nowe, jednorazowe sensory. Można by tu natomiast poszukiwać metaforycznego – w szerokim znaczeniu – odwzorowania przebiegu percepcji dzieła muzycznego. Byłaby to metafora o mocnej kognitywnej podbudowie, odsyłająca do powszechnego krosmodalnego łączenia odbioru dźwięku z wzrokowo doświadczaną wysokością (takich percepcyjnych powiązań dowodzą już badania empiryczne nad postrzeganiem niemowląt<sup>28</sup>). Znaczące może być tu również odwołanie do jednej z „metafor w naszym życiu”<sup>29</sup> – silnie zakorzenionej w języku frazy „linia melodyczna”. Powiązania raportowane w sytuacjach wymuszonych badaniem bądź zleksykalizowane w mowie nie muszą jednak wcale pojawiać się w spontanicznym odbiorze dźwięków muzyki. Łączenie wyizolowanych brzmień z obrazami słupków różnych wysokości (w przebiegu badania) czy używanie spetryfikowanych metafor to wszak zupełnie co innego niż wizualne doświadczanie przebiegu melodii jako zmiennej, falistej krzywej o różnym „wolumenie”.

Czy zatem opisywane przez Liszę doświadczenie krosmodalne można traktować jako synestezyjne? Uczona wyraźnie mówi o zmysłowym, wizualnym postrzeganiu muzyki, podkreślając jednocześnie, że nie mamy tu do czynienia ze „sztuczną konstrukcją myślową”<sup>30</sup>. Czy pośród bardzo licznych, różnie klasyfikowanych<sup>31</sup>, typów synestezji daje się odnaleźć kategorię pokrewną doświadczeniom zapisanym przez Liszę?

<sup>27</sup> Lawrence E. Marks, Catherine M. Mulvenna, op. cit., s. 22–23. Zob. też Rocco Chiou, Marleen Stelter, Anina N. Rich, *Beyond Colour Perception: Auditory-Visual Synaesthesia Induces Experiences of Geometric Objects in Specific Locations*, „Cortex” 2013, t. 4, s. 1761, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0010945212001323?via%3Dihub> [dostęp 25.11.2018]; Daphne Maurer, Laura C. Gibson, Ferrinne Spector, *Synaesthesia in Infants and Very Young Children*, w: *The Oxford Handbook of Synaesthesia*, s. 51.

<sup>28</sup> Daphne Maurer, Laura C. Gibson, Ferrinne Spector, *Synaesthesia in Infants and Very Young Children*, w: *The Oxford Handbook of Synaesthesia*, s. 51.

<sup>29</sup> Odwołuję się tu, naturalnie, do pracy George’a Lakoff’a i Marka Johnsona, *Metafory w naszym życiu*, przeł. Tomasz Krzeszowski, Znak, Warszawa 2011.

<sup>30</sup> Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 20.

<sup>31</sup> Svetlana Rudenko, M. J. de Córdoba Serrano wspominają o ponad osiemdziesięciu typach synestezji (*Musical-Space Synaesthesia: Visualisation of Musical Textures*, „Multisensory Research” 2017, t. 30, s. 279–285, 280, [http://www.mitellus.com/svetlana-rudenko/wp-content/uploads/2014/04/MSR\\_2562\\_Rudenko-published-copy.pdf](http://www.mitellus.com/svetlana-rudenko/wp-content/uploads/2014/04/MSR_2562_Rudenko-published-copy.pdf) [dostęp 25.11.2018]). Zob. też Aleksandra Rogowska, *Synaestezja*.

Najczęstszą formą synestezji jest kontaminacja wrażeń słuchowo-wzrokowych w postaci barwnego słyszenia (chromestezja, synopsja): łączenie kolorów z dźwiękami językowymi lub pozajęzykowymi<sup>32</sup>. Barwy często nie dają się przy tym oddzielić od kształtów, niekiedy występują także wspólnie z odczuciami taktylnymi czy propriocepcyjnymi<sup>33</sup>. Przypadek Lissy na pewno nie mieści się w tej najszerzej kategorii. W kontekście jej wynurzeń na uwagę zasługują natomiast ogłoszone niedawno wyniki badań nad synestezją muzyczno-przestrzenną (*musical-space synesthesia*). Lilach Akiva-Kabiri, Omer Linkovski, Limor Gertner i Avishai Henik analizują percepcję synestetyków widzących zmienność tonów muzycznych jako rosnącą krzywą ciągnącą się, diagonalnie, od lewej do prawej<sup>34</sup>. Dociekania badaczy wiążą się także z postrzeganiem określanym jako synestezja następstwa w przestrzeni (*spatial sequence synesthesia*)<sup>35</sup>. Doświadczające jej osoby wizualizują przestrzennie ciągi liczebników, słów o znaczeniu czasowym (np. dni tygodnia)<sup>36</sup> bądź – właśnie sekwencje dźwięków muzycznych / nut (na określenie ostatniego podtypu doświadczeń używa się również określenia *musical pitch-space synesthesia* – ‘synestezja wysokości dźwięku muzycznego i przestrzeni’<sup>37</sup>; bodźcem muzycznym wywołującym wrażenia krosmodalne może być zapis na pięciolinii lub sam dźwięk<sup>38</sup>).

Wydaje się, że jesteśmy u celu. Czyż nie o takiej percepcji pisała Lissa?! Okazuje się jednak, że podobne wrażenia międzymodalne nawiedzają także osoby niebędące synestetykami (w szczególności muzyków)<sup>39</sup>. Co więcej, linearne przebiegi zmian tonów bynajmniej nie wykluczają odniesień barwnych

<sup>32</sup> Zob. np. Agnieszka Kluba, *Synestezja*; Aleksandra Rogowska, *Synestezja*.

<sup>33</sup> Co ciekawe, synestezja (najczęściej relacja kolor-dźwięk) występuje bardzo często wśród muzyków i muzykologów. Badania Aleksandry Rogowskiej wykazały, że aż 27 procent studentów Akademii Muzycznej w Katowicach to synestetycy (Aleksandra Rogowska, *Związki synestezji z muzyką*, „Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki PAN” 2002, R. XLVII, z. 1 (84), s. 85). Zob. też: Svetlana Rudenko, de Córdoba Serrano, s. 279–280.

<sup>34</sup> Lilach Akiva-Kabiri, Omer Linkovski, Limor Gertner, Avishai Henik, *Musical Space Synesthesia: Automatic, Explicit and Conceptual Connections between Musical Stimuli and Space*, „Consciousness and Cognition” 2014, t. 28, August 2014, s. 17–29; Omer Linkovski, Lilach Akiva-Kabiri, Limor Gertner, Avishai Henik, *Is It for Real? Evaluating Authenticity of Musical Pitch-Space Synesthesia*, „Cognitive Processing” 2012, t. 13, Supplement 1, s. 247–251.

<sup>35</sup> Mary-Ellen Blakemore, Colin Lynall, *What Synesthesia Isn't*, s. 963.

<sup>36</sup> Synestetycy wizualizujący liczby bądź „słowa czasowe” widzą linie, ale też – barwne lub achromatyczne kształty unoszące się w dwu- lub trójwymiarowej przestrzeni (Mary-Ellen Blakemore, Colin Lynall, *What Synesthesia Isn't*, s. 968, 977). Ich rysunki (odzwierciedlające doznania wizualne) niejednokrotnie przypominają rozwijające się od lewej do prawej achromatyczne krzywe (zob. *Ibidem*, s. 963).

<sup>37</sup> Omer Linkovski, Lilach Akiva-Kabiri, Limor Gertner, Avishai Henik, *Is It for Real?*, s. 245.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 247.

<sup>39</sup> *Ibidem*; Lilach Akiva-Kabiri, Omer Linkovski, Limor Gertner, Avishai Henik, *Musical Space Synesthesia...*, s. 20.

(inna rzecz, że wciąż stosunkowo niewiele wiadomo o charakterze objawiających się synestetykom zjawisk wizualnych innych niż asocjacje kolorystyczne<sup>40</sup>).

Kilka fragmentów wypowiedzi Lissy dodatkowo stoi w sprzeczności z przekonaniem o synestetycznym charakterze opisywanych przez nią wrażeń. W ujęciu badaczki inspirowane muzycznie doświadczenie przestrzenne dostępne jest „każdemu, kto się analitycznie na swe przeżycia słuchowe nastawi”, co sugeruje możliwość „nastrojenia się” (intelektualnego czy może: psychofizycznego?) na doświadczenie krosmodalne. Odczucia synestetyczne zachodzą natomiast, jak zgodnie poświadczają naukowcy-empiryści, całkowicie mimowolnie (jakkolwiek synestezja nie zawsze jest wrodzona)<sup>41</sup>. Liczne badania dowodzą także idiosynkrazji synestezji – u każdego odbiorcy dany bodziec generuje nieco inne wrażenia<sup>42</sup>. Lissa natomiast zakłada znaczną wspólnotę odczuć poszczególnych odbiorców (być może dałoby się tu jednak mówić o odbiorze niejako prototypowym i innych, silnie oscylujących wokół niego?).

Nie sposób dziś jednoznacznie rozstrzygnąć, czy analizowane ustępy to dowód na synestetyczne postrzeganie jednej osoby, z pozycji naukowych uogólniającej swe doświadczenia na ogół odbiorców, czy też myśl Lissy poświadczają „tylko” swoiście zmetaforyzowane i zintelektualizowane odczucia (intuicje?) krosmodalne.

Powróćmy do tekstów badaczki. Intrygująco przejawia się tu stary – i, wydawać by się mogło, mocno już w latach trzydziestych ubiegłego wieku przygasły – konflikt między rysunkiem i barwą. Konflikt podsycony dodatkowo psychologizującą aksjologią. Pisze uczona, odnosząc się najpierw do analizowanych już linearnych wrażeń wzrokowych:

[...] w przeżywaniu dzieł sztuki czysto czasowej, jaką jest muzyka, trudno nam wyzwolić się od przedstawień wzrokowych. Występują one w rozmaitym nasileniu nie tylko u wzrokowców, i wiążą się centralnie z każdym przedstawieniem muzycznym. – Od wrodzonych dyspozycji słuchacza zależy natomiast druga kategoria wrażeń wzrokowych, wrażeń barwnych, dołączających się u pewnych osób do przeżyć muzycznych. Wchodzimy tu na teren słyszenia barwnego, **audition colorée**.

<sup>40</sup> Rocco Chiou, Marleen Stelter, Anina N. Rich, *Beyond Colour Perception...*, s. 1750–1763.

<sup>41</sup> W dalszych wywodach Lissy mowa o mniejszej niż w przypadku barwnego słyszenia stałości opisywanych tu odczuć. Zob. kolejny cytat w tekście głównym.

<sup>42</sup> Zob. np. Lawrence E. Marks, Catherine M. Mulvenna, s. 18. Badacze zaczęli jednak również zwracać uwagę na podobieństwa w odczuciach synestetyków (np. świetlistość czy rozmiar wyobrażeń) analogiczne do krosmodalnych doznań niesynestetyków. Zob. np. Roi Cohen Kadosh, Avishai Henik, Vincent Walsh, *Small is Bright and Big is Dark in Synaesthesia*, „Current Biology” 2007, R. 17 (19), s. R834–R835; Rocco Chiou, Marleen Stelter, Anina N. Rich, *Beyond Colour Perception...*, s. 1755.

Są jednostki, które na podniety dźwiękowe reagują nie tylko **wrażeniem słuchowym danego dźwięku**, ale wrażeniem jakiejś barwy. Obiektywna podnieta okustyczna [właśc. akustyczna<sup>43</sup> – dop. B. Ś.] wywołuje u nich spontaniczną **podwójną** reakcję.

Słyszenia barwnego nie należy mieszać ze subiektywnymi kojarzeniami wzrokowymi, które mogą się dołączyć i normalnemu słuchaczowi do przeżycia muzycznego. Asocjacje wzrokowe normalnego odbiorcy muzyki nie mają nigdy tej siły, tej spontaniczności, a przede wszystkim tej **stałości** w przyporządkowaniu wrażeń barwnych i muzycznych co w audition colorée<sup>44</sup>.

Mamy zatem do czynienia z dwojakim postrzeganiem wizualizacji muzyki. Te linearne oceniane są jako racjonalne, właściwe, immanentnie przynależne samemu dziełu. Te barwne zdają się nieokiełznane i niepowstrzymane; co więcej, objawiają się tylko wąskiemu gronu odbiorców (w przeciwieństwie do linearnych – są wrodzone). Lissa pisze o stałości chromestezyjnych przyporządkowań – dzisiejsze badania poświadczają niezmiennosc połączeń międzymodalnych w percepcji danej osoby<sup>45</sup>. Uczona dopuszcza wprawdzie możliwość, że także wrażenia barwne mogą powszechnie wiązać się z odbiorem muzyki, ale – „nie dochodzić w ogóle do świadomości słuchacza”<sup>46</sup> (tylko u części odbiorców wrażenia te byłyby na tyle intensywne, że zachodziłaby chromestezja).

Zdumiewa tak silne rozgraniczanie – i ocena – różnych krosmodalnych odczuć towarzyszących percepcji muzyki. Przemawiałoby ono, jak się zdaje, za bardziej intelektualnym, kontrolowanym, metaforyczno-asocjacyjnym (choć zapewne niewolnym od wpływu doznań międzyzmysłowych) charakterem opisywanych wcześniej enuncjacji dotyczących linearnych wyobrażeń wzrokowych.

Przywołane wywody Lissy to jeden ze szczególnie interesujących – i bardzo wczesnych – metaartystycznych i metapercepcyjnych wywodów na temat doświadczeń krosmodalnych w polskiej myśli o sztuce. W dalszych częściach tekstu interesować mnie będą już nie same wrażenia percepcyjne osób słuchających muzyki i piszących o jej doświadczaniu, ale – artystyczne międzymodalne „przekłady” utworów muzycznych, luźniej powiązane z problematyką synestezji:

---

<sup>43</sup> Liczne literówki w druku *Widzialności muzyki* każą widzieć tu drobny błąd zecerski, nie zaś autorską modyfikację terminu.

<sup>44</sup> Zofia Lissa, *Widzialność muzyki*.

<sup>45</sup> Zob. np. Aleksandra Rogowska, *Synestezja*. U różnych respondentów wrażenia te są jednak odmienne (w tej kwestii Lissa nie precyzuje jednak swego wyводу).

<sup>46</sup> Zofia Lissa, *Widzialność muzyki*.

O ile w perspektywie badań neurologicznych i kognitywistycznych największe zainteresowanie zyskują przypadki synestezji, w których jednostka postrzega pewną zmysłową jakość w sposób charakterystyczny dla innego zmysłu mimo ewidentnego braku jakiegokolwiek bodźca tego rodzaju, o tyle z punktu widzenia komentatorów sztuki równie ciekawe są sytuacje, kiedy dochodzi do synchronicznego odbioru dwóch lub więcej bodźców zmysłowych jako jednego niepodzielnego doświadczenia [...]<sup>47</sup>.

Także w tych partiach wywodu odnosić się będę do omówionych enuncjacji teoretycznych sprzed ponad 80 lat.

### „WIELOŚĆ KRZYŻUJĄCYCH SIĘ FORM” – WIZUALIZACJE MUZYKI W FILMIE AWANGARDOWYM

Lissa bardzo silnie interesowała się filmem, szczególnie wiele uwagi poświęcała produkcjom awangardowym. Cytowana już wielokrotnie *Muzyka i film* to pierwsza w Polsce książka poświęcona relacji obu mediów; w filmie abstrakcyjnym (do tej kategorii zaliczała badaczka większość dzieł awangardowych) upatrywała uczona możliwej przyszłości „właściwego filmu artystycznego”<sup>48</sup>.

W twórczości polskiej awangardy bardzo ciekawym punktem odniesienia dla przywołanych twierdzeń muzykolożki mogłaby być praca ściśle łącząca dźwięk i obraz<sup>49</sup> – film Franciszki i Stefana Themersonów *The Eye and the Ear (Oko i ucho, 1944–1945)*. Kompozycja stanowi ostatnie ogniwo szczególnego „łańcuszka intersemiotycznego”<sup>50</sup>: jest obrazową transpozycją pieśni Karola Szymanowskiego, które powstały jako dźwiękowa interpretacja – dedykowanego właśnie Szymanowskiemu – cyklu poetyckiego *Słowiecnie* Juliana Tuwima. Badaczka najprawdopodobniej nigdy nie obejrzała nakręconego w Wielkiej Brytanii *Oka i ucha*<sup>51</sup>. Mimo to warto, jak sądzę, zestawić jej teoretyczne wywody i artystyczne pomysły Themersonów. Jak wiele odnajdziemy tu zbieżności?

<sup>47</sup> Agnieszka Kluba, *Synestezja*.

<sup>48</sup> Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 96.

<sup>49</sup> O wadze kolejnego elementu – semantyki i stylistyki tekstu literackiego – zob. Beata Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura a sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005, s. 373–396.

<sup>50</sup> Zob. Seweryna Wyslouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004, s. 22–23.

<sup>51</sup> Lissa analizowała inny film Themersonów – *Europę* powstałą w latach 1931–1932 (Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 98–99).

Film wielorako dialoguje z koncepcjami Lissy – zarówno w perspektywie postulowanej przez uczoną gradacji abstrakcyjności<sup>52</sup> układu (współwystępowanie amimetycznych form geometrycznych oraz dezautomatyzowanych percepcyjnie motywów zapożyczonych z Tuwimowskich *Słopiewni*), jak też postulowanej przez nią służebności jednego z rodzajów sztuki w dziele syntetyzującym różne jej dziedziny<sup>53</sup>. Pozostańmy jednak przy kluczowym dla tego szkicu zagadnieniu wizualnych uwikłań percepcji muzycznej.

Wydać się może, że obcować będziemy z doskonałym artystycznym wcieleniem enuncjacji Lissy. W czołówce napisano zresztą: „film jest eksperymentem przeprowadzonym w celu stworzenia za pomocą medium filmowego [*medium of the screen*] takich wrażeń dla oka, które będą porównywalne z tymi, jakich doświadcza ucho”<sup>54</sup>. *The Eye and the Ear* to wizualne, achromatyczne, rozwijające się w czasie przedstawienie wrażeń płynących z doświadczenia słuchania konkretnego utworu muzycznego. Nie mamy tu jednak do czynienia z linearną, ciągniętą od lewej ku prawej stronie ekranu wzrokową prezentacją linii odzwierciedlającej brzmienia.

W poszczególnych partiach filmu wykorzystano różne sposoby wprowadzania, nakładania i przekształcania form wizualnych, których ruch stanowi wzrokową transpozycję muzyki. Zmieniające się linie to tylko jeden ze sposobów odzwierciedlania brzmień. Proste i krzywe rozwijają się tu jednak zwykle... w pionie (od dołu ku górze, rzadziej z góry ku dołowi). Tylko w trzeciej części kompozycji (*Rowan Towers – Kalinowe dwory*) partię wokalną odwzorowano linearnie – to jednak wielokrotnie „połamana” krzywa biegnąca od środka ekranu jednocześnie ku jego prawemu i lewemu krańcowi, pokazana na tle poruszających się w pionie figur geometrycznych.

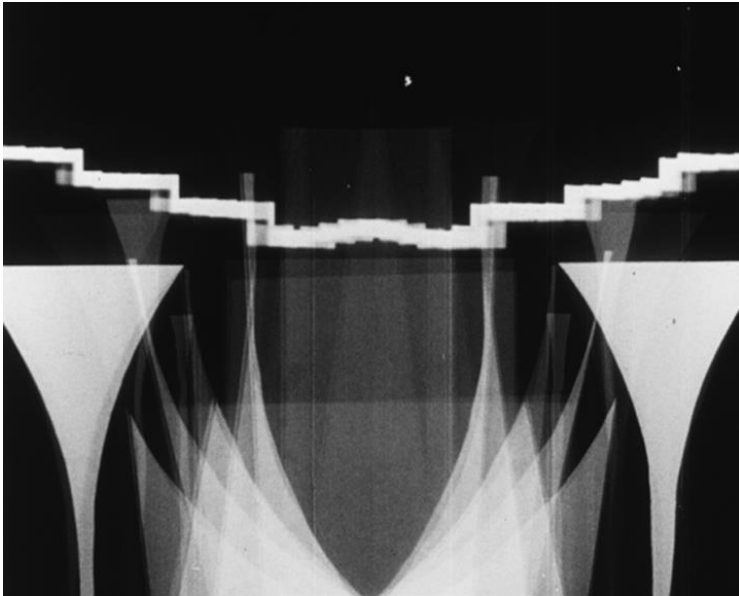
Dodajmy na marginesie, że liczne zaproponowane przez Themersonów układy dźwiękowo-wizualne korespondują z ustaleniami badaczy dotyczącymi krosmodalnych współzależności w postrzeganiu brzmień i obrazów. Przykładowo, w drugiej (*St. Francis – Święty Franciszek*) i trzeciej części filmu kształty geometryczne wyraźnie pną się do góry (część z nich także „smukleje”) wraz z rosnącą wysokością dźwięku.

<sup>52</sup> Trójstopniowa skala abstrakcyjności filmu: Zofia Lissa, *Muzyka i film*, s. 96–101. Film o najwyższym stopniu abstrakcyjności pozbawiony jest jakiegokolwiek fabularności (anegdotyczności), prezentuje jedynie zmieniające się w czasie niemimetyczne kształty i światłocienie (Ibidem, s. 100).

<sup>53</sup> Ibidem, s. 10.

W *Oku i uchu* zważenie proporcji zrośniętych dźwięku i obrazu wydaje się niemożliwe. Ciekawe byłoby przeprowadzenie szerszych badań empirycznych nad percepcją tego rodzaju filmów. Wstępne badanie wykonane przeze mnie na grupie kilkorga odbiorców *The Eye and the Ear* dowiodło niemożności rozdzielenia i oszacowania wagi splecionych w filmie muzyki i obrazu (warstwa literacka jest istotna, ale wyraźnie gra mniejszą rolę).

<sup>54</sup> Angielski tekst komentarza – Bruce Graeme.



Il. 2. *The Eye and the Ear*, 1945, 10'18", reż. Franciszka Themerson i Stefan Themerson, produkcja Polish Film Unit, kadr 6'41", Ninateka, <http://archiwum.nina.gov.pl/film/the-eye-and-the-ear> [dostęp 22.11.2018].

Cóż powiedziałyby na to Lissa? Wydawać by się mogło, że badaczka będzie oczekiwać od filmu (medium pozwalającego na łączenie rozwijających się w czasie wrażeń dźwiękowych i wzrokowych) wizualizacji muzyki korespondującej z przywoływanymi już „normalnymi”, linearnymi doświadczeniami odbioru wrażeń słuchowych. Idealnym przekąźnikiem byłyby tu, jak się zdaje, właśnie film abstrakcyjny<sup>55</sup>, szczególnie ten o wysokim stopniu abstrakcyjności.

Lektura końcowych rozdziałów *Muzyki i filmu* dowodzi jednak, że Lissa całkowicie rozgranicza sposoby introspekcyjnego, subiektywnego, „prywatnego” widzenia muzyki oraz – jej artystyczne odzwierciedlenie w kinie. Zna przy tym z pewnością część awangardowych animowanych wizualizacji muzyki<sup>56</sup>. Pisze o filmowej transpozycji dźwięku na obraz:

<sup>55</sup> Problem kina abstrakcyjnego i jego relacji do muzyki pojawiał się w wielu tekstach polskich międzywojennych krytyków. Zob. np. Karol Irzykowski, „*Muzyka wzrokowa*” w: idem, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924; Emil Schürer, *Film treściowy czy abstrakcyjny*, w: *Polska myśl filmowa...*, s. 162–163.

<sup>56</sup> Stwierdza: „Materiał, na którym oparłam swe obserwacje i wnioski ogranicza się siłą rzeczy do tych filmów, które w kilku ostatnich latach [do roku 1934, gdy książka została ukończona – dop. B. Ś.] mogłam na terenie Lwowa zobaczyć” (Lissa, *Muzyka i film*, s. 7). Nie udało mi się ustalić, jakie filmy mogła badaczka obejrzeć w przedwojennym Lwowie. Cytowana analiza doskonale przystaje do wybranych kompozycji Vikinga Eggelinga, Fernanda Légera, Waltera Ruttmanna czy Len Lye’a.



Wznoszeniu i opadaniu linii melodycznej mogą tu towarzyszyć analogiczne ruchy form geometrycznych dwu- lub trójwymiarowych; polifonii, wielości równoczesnych melodii może odpowiadać wielość krzyżujących się form i ich ruchów, kompleksom brzmień harmoniczych – plamy światła i cieni, a nawet barw. Transpozycja ruchu dźwiękowego na ruch linii, kształtów, na grę światła lub plam barwnych jest tu wyrazem analogicznej postawy twórczej jak w muzyce. [...] Film abstrakcyjny jest prawdziwą „muzyką wzrokową” i najsilniej ze wszystkich gatunków filmowych łączy się z właściwą muzyką absolutną<sup>57</sup>.

A zatem możliwy jest i trzeci wymiar, i krzyżowanie się form, i operowanie barwą (plamy barwne). Zupełnie inaczej niż w przypadku subiektywnych „projekcji” wizualnych towarzyszących słuchaniu muzyki! Bardzo blisko artystycznych konceptów Themersonów!

#### ZWIĄZEK „NIEZROZUMIAŁY, SZTUCZNY, NIEPOTRZEBNY” – O MUZYCE I STATYCZNYCH SZTUKACH WIZUALNYCH

Lissa pisała w *Muzyce i filmie*, niezmiennie dając wyraz nieco tylko zmodyfikowanemu laokonizmowi:

Przedmioty sfery wzrokowej **trwają** w czasie, w różnych momentach czasowych zachowując ten sam zespół właściwości, zjawiska sfery słuchowej **stają się** w czasie, tj. zmieniają swe elementy i ich zestrój w swych poszczególnych fazach czasowych. I dopiero **ruch** zjawisk pozwala na koordynację, na przyporządkowanie i zespolenie obu sfer w jednej artystycznej całości. [...] Związek muzyki ze statycznymi dziełami artystycznymi sfery wzrokowej (a więc np. z dziełem malarskim czy architektonicznym) wydaje się każdemu niezrozumiały, sztuczny, niepotrzebny. W filmie, przynoszącym sferę wzrokową w ruch, jest całkowicie jasny i zrozumiały<sup>58</sup>.

Na koniec chcę zatem zatrzymać się przy pomówionym o sztuczność i redundancję wiązaniu muzyki ze statycznymi wytworami sztuk wizualnych. Nie będę naturalnie omawiać ogromnej, złożonej problematyki malarstwa inspirowanego muzyką (także – przedstawień uchodzących za odzwierciedlenie synestezyjnych odczuć autorów)<sup>59</sup>. Chcę skupić się na jednej tylko pracy, spektakularnie – choć

<sup>57</sup> Ibidem, s. 103–104.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 22–23.

<sup>59</sup> O roli, jaką tego rodzaju kompozycje odegrały w historii sztuki nowoczesnej, przekonuje lektura i ogląd publikacji takich jak: Kerry Brougher, Jeremy Strick, Ari Wiseman, Judith Zilcher, *Visual Music. Synaesthesia in Art and Music since 1900*, Thames & Hudson, New York 2005; *Inventing Abstraction 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, red. Leah Dickerman, Thames & Hudson, New York 2014; *Stanisław Wyspiański – Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: the Neighbouring of Cultures, the Borderlines of Art*, red. Wiesna Mond-Kozłowska, Akademia Ignatianum/ Wydawnictwo WAM, Kraków 2012.

z pozoru bardzo tradycyjnie, bo: na papierze – wiążącej muzykę, obraz i słowo. Myślę o wydanej po raz pierwszy w 2011 roku<sup>60</sup> książce *Wszystko gra* Anny Czerwińskiej-Rydel w opracowaniu graficznym i z ilustracjami Marty Ignerskiej (nie bez przyczyny na okładce umieszczono – na równych prawach – nazwiska obu autorek, analogicznie jak np. w *Sponad* Juliana Przybosia i Władysława Strzeмиńskiego czy *Europie* Anatola Sterna i Mieczysława Szczuki).

Poszczególne kompozycje Ignerskiej uznać można za „statyczne dzieła artystyczne”, ich sekwencja – obrazująca opisane przez Czerwińską-Rydel przygotowania do koncertu – zyskuje jednak swoisty, linearny wymiar czasowy. Nie o takie „stawanie się w czasie” szło jednak, jak się zdaje, Zofii Lissie. W perspektywie jej dociekań na pierwszy plan w interesującej mnie pracy wysuwałaby się najpewniej właśnie statyczność i swoista fragmentaryczność przedstawień (w miejsce płynnego ruchu). Mimo to spróbuję zestawić enuncjacje muzykolożki z na pozór całkowicie do nich nieprzystającym artystycznym konkretem (odnosić się będą przede wszystkim do wypowiedzi badaczki przywoływanych w początkowej partii szkicu). W mojej ocenie spostrzeżenia Lissy interesująco dialogują bowiem z wizualizacjami urodzonej siedem dekad później graficzki.

Tekst Czerwińskiej-Rydel wpisuje się w długą tradycję literackich rozmów instrumentów (co ciekawe – w ogóle bez użycia onomatopei właściwych). Ignerska proponuje natomiast dowcipną i jednocześnie bardzo erudycyjną wizualnie wędrówkę między kulturami – stylistyka przedstawień odsyła w rewiry tak odległe jak sztuka asyryjska czy hellenistyczna z jednej oraz malarstwo kubistów i ekspresjonistyczna abstrakcja geometryczna z drugiej strony. Nad całością unosi się duch awangardy, w jednej ze swych bardziej ludycznych (choć jednocześnie silnie popularyzatorskich) inkarnacji. Książka pełna jest artystycznych paradoksów. Oscyluje między skrajną, minimalistyczną prostotą (pierwsza rozkładówka to dwie białe stronicie i tylko jedna, wybita na czarno fraza: „Zaczął obój”) a „głośnym” *horror vacui* (harmider „gryzących się” barw i kształtów tuż przed rozpoczęciem koncertu). Operuje jedynie czterema kolorami (czy nawet: dwoma kolorami i dwoma niekolorami) – poza achromatycznymi czernią i bielą są to jednak ostre, neonowe róż i pomarańcz.

Kluczem do sukcesu<sup>61</sup> układów wizualnych Ignerskiej jest różnorodność pomysłów na wizualizację dźwięku (realizowanych przede wszystkim na poziomie

---

<sup>60</sup> Anna Czerwińska-Rydel, Marta Ignerska, *Wszystko gra*, wyd. drugie (nieco zmienione graficznie), Wydawnictwo Wytwórnia, Warszawa 2015. W artykule odwołuję się do układów wydania drugiego, jako ostatecznej (w chwili obecnej) wersji pracy przygotowanej przez autorki.

<sup>61</sup> Książka otrzymała mnóstwo nagród w Polsce i zagranicą: m.in. Nagrodę Główną Targów Książek dla Dzieci w Bolonii w kategorii „Non Fiction”, tytuł „Książki Roku” polskiej sekcji IBBY, nagrodę „Must Have” Łódź Design Festival, srebrny medal European Design Awards, Grand Prix dla Najlepszej Książki Obrazkowej Młodych Krytyków w Wiedniu, „Białego Kruka” Międzynarodowej Biblioteki Książek dla Dzieci i Młodzieży w Monachium (za: Anna Czerwiń-

linii i kształtów, w mniejszym stopniu barw). Oraz – brawurowe wykorzystanie medium książki do prezentacji niemieszczącej się w nim bez wizualnych skrótów i metafor muzyki. Przewycięzanie wybranych przez artystę bądź narzuczonych z zewnątrz ograniczeń (tworzywowych, medialnych, finansowych) to częsta przyczyna twórczej wynalazczości<sup>62</sup>. „Ścieśniona” na kartach (zamiast: rozciągnięta w czasie) muzyka pokazywana jest, rzecz jasna, umownie, ale też dowcipnie, lekko i – co szczególnie istotne w perspektywie prowadzonych tu rozważań – z odniesieniami do powszechnych krosmodalnych (niekoniecznie synestezyjnych) powiązań sfer słuchowej i wzrokowej (przykładowo, natężeniu i wysokości dźwięku często odpowiada grubość i wysokość linii).

Co ciekawe, linia (tak dowartościowana przez Lissę) pełni w ilustracjach Ignerskiej jedną z głównych ról. Przykładowo, „jękliwym, wibrującym” brzmieniem „wylęknionych”<sup>63</sup> drugich skrzypiec odpowiada cieniutka, rozedrgana, miękko gnąca się „nić” ułożona w zajmujące centrum rozkładówki „esy-floresy”. „Nosowe”, „basowe”<sup>64</sup> dźwięki fagotu to z kolei szeroka kreska, rysowana prosto (niczym różowym fluorescencyjnym zakreślaczem) i zaginana pod najróżniejszymi kątami. Flet i klarnet kłócą się podobnymi, miękkimi, zamaszystymi „falami” biegnącymi w odmiennych kierunkach. Obrażone altówki zaciekle milczą (pomysłowo wykorzystana komputerowa ikonka wyciszenia głosu i – linia prosta), towarzyszące im wiolonczele generują natomiast rozwijające się od lewej do prawej (jak chciałaby Lissa) harmonijne serpentyny równoległych krzywych (może dałoby się tu nawet mówić o „pewnym wolumenie [...] prądu dźwiękowego[,] [gdzie] [s]zereg akordowy jest szerszy, obszerniejszy, ma większą masę, aniżeli pojedyncza linia melodii”<sup>65</sup>). Inne instrumenty „wypowiadają się” w pionowych odcinkach, seriach czworokątów czy wyoblonych na przeciwległych rogach prostokątach – kształty te najczęściej układają się jednak w mocne – choć przerywane – linie. Nawet na ostatniej stronie okładki trębacz wygrywa liniowy (w pionie i poziomie)... kod kreskowy.

Widać zatem, że linia jest u Ignerskiej elementem bardzo istotnym, ale też wyjątkowo kapryśnym. Rozwija się w najróżniejsze strony, może składać się z niepołączonych wertykalnych kreseczek, może rwać się, zawracać, łamać. Linie to zresztą niejedynie wizualne hipostazy dźwięków. Kotły „produkują”

---

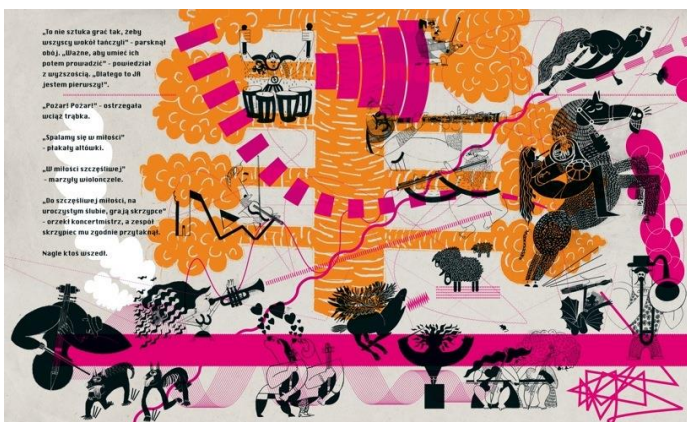
ska-Rydel, Marta Ignerska, *Wszystko gra* – 1. Strona okładki; Katarzyna Zacharska, *Marta Ignerska*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/marta-ignerska> [dostęp 12.11.2018]).

<sup>62</sup> Przykładowo, stół trickowy Themersonów, dzięki któremu powstawały oryginalne „fotogramy” w ruchu, to jedno z takich wymuszonych sytuacją, oszczędnościowych, manufakturowych rozwiązań.

<sup>63</sup> Epitety zaczerpnięte z tekstu Czerwińskiej-Rydel: Anna Czerwińska-Rydel, Marta Ignerska, *Wszystko gra*, b. s.

<sup>64</sup> Epitety za: *Ibidem*.

<sup>65</sup> Zofia Lissa, *Widzialność muzyki*.



Il. 3, 4, 5. Anna Czerwińska-Rydel, Marta Ignerska, *Wszystko gra*,  
wyd. 2 zmienione, Wydawnictwo Wytwórnia, Warszawa 2011, strony  
nienumerowane, cyt. za Wydawnictwo Wytwórnia, <http://wytwornia.com>  
f.dosten 22.11.2018l.

potężne, grube, wygięte, neonowe „pasy” dźwięków (te jednak, mimo wszystko, zdają się symetrycznie ograniczone niewidzialnymi liniami), klarnet „śmieje się” różowymi kołami i elipsami (które jednak biegną diagonalnie ku gorze niczym gruba, „rozchłapana” krzywa). Końcową koncertową harmonię instrumentów artystka znów oddaje liniowo – jako trzy równoległe, różnobarwne pasy koloru-dźwięku.

Kompozycje Ignerskiej dowodzą trwałości niełatwego artystycznego mariażu brzmień muzycznych i odbieranych wzrokowo linii (niewykluczone, że relację tę dodatkowo scala językowa „linia melodyczna”). Układy pozostają jednak mimo to dość odległe od ascetycznych wizualnie percepcyjnych wyobrażeń (doznań?) Lissy – nieprzekładanych zresztą przez muzykolożkę na wytyczne dla artystów.

Z rozpoznaniem autorki *Muzyki i filmu* kwestionującym sens wiązania muzyki ze statycznymi pracami wizualnymi polemizować, rzecz jasna, nie ma potrzeby. Warto jednak, w tym kontekście, zdać sobie sprawę z feerii możliwości tkwiących w tego rodzaju połączeniach – nawet wtedy, gdy jednym z kluczowych pomysłów graficznych pozostają wariacje na temat linii. I nawet wówczas, gdy artystycznym laboratorium staje się tylko (?) popularyzatorska książka dla dzieci.

\*\*\*

Wieloaspektowe, wielokontekstowe analizy „synestezyjnych” wywodów Lissy nie wiodą do jednoznacznych wniosków, nie przynoszą także prostych rozstrzygnięć. Nie odnalazłam w starych tekstach wszechstronnych, sprawdzonych narzędzi do badań transdyscyplinarnych; co więcej, oglądane przez różne pryzmaty enuncjacje teoretyczne muzykolożki ukazywały niemałe pęknięcia i niekonsekwencje. Nie znaczy to jednak, jak mniemam, że prowadzone tu dociekania zakończyły się fiaskiem. Moim zasadniczym celem było wszak obejrzenie z wielu perspektyw przemilczanego wątku polskiej międzywojennej refleksji metaartystycznej.

Analiza zapomnianych passusów dzieła Lissy – pozornie całkowicie już „zasklepionego” w diachronii myśli o sztuce – zaprowadziła mnie w najróżniejsze okolice najaktualniejszych badań naukowych oraz najwspółczesniejszej (i nieco starszej) twórczości plastycznej. Mój szkic jest zatem także opowieścią – nieco meandryczną, miejscami odrobinę ludyczną – o kilku teoretycznych i artystycznych pomysłach na wizualizowanie muzyki w kulturze polskiej ostatniego stulecia. Rzecz z całą pewnością domaga się jednak szeroko zakrojonych i klarownie sproblematyzowanych badań transdyscyplinarnych. W ich projektowaniu nie można zapomnieć o próbach podejmowanych przez Zofię Lisę.

## BIBLIOGRAFIA

- Akiva-Kabiri Lilach, Linkovski Omer, Gertner Limor, Henik Avishai, *Musical Space Synesthesia: Automatic, Explicit and Conceptual Connections between Musical Stimuli and Space*, „Consciousness and Cognition” 2014, t. 28, August 2014, s. 17–29.
- Blakemore Mary-Ellen, Lynall Colin, *What Synesthesia Isn't*, w: *The Oxford Handbook of Synesthesia*, red. Julia Simner, Edward Hubbard, Oxford University Press, Oxford 2013, s. 959–998.
- Bolecki Włodzimierz, *Modalności modernizmu*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- Brougher Kerry, Strick Jeremy, Wiseman Ari, Zilcher Judith, *Visual Music. Synaesthesia in Art and Music since 1900*, Thames & Hudson, New York 2005.
- Chiou Rocco, Stelter Marleen, Rich Anina N., *Beyond Colour Perception: Auditory-Visual Synaesthesia Induces Experiences of Geometric Objects in Specific Locations*, „Cortex” 2013, t. 4, s. 1750–1763.
- Czerwińska-Rydel Anna, Ignerska Marta, *Wszystko gra*, Wytwórnia, Warszawa 2011.
- Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2004.
- Inventing Abstraction 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, red. Leah Dickerman, Thames & Hudson Ltd, New York 2014.
- Irzykowski Karol, „*Muzyka wzrokowa*” w: Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.
- Kadosh Roi Cohen, Henik Avishai, Walsh Vincent, *Small is Bright and Big is Dark in Synaesthesia*, „Current Biology” 2007, R. 17 (19), s. R834–R835.
- Kłuba Agnieszka, *Synestezja, w: Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*. *Encyklopedia*, red. Włodzimierz Bolecki, Warszawa 2013, <http://www.sensualnosc.bn.org.pl>.
- Lakoff George, Johnson Mark, *Metafory w naszym życiu*, przeł. Tomasz Krzeszowski, Znak, Warszawa 2011.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. 1, oprac. Jolanta Maurin-Białostocka, przeł. Henryk Zymon-Dębicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962.
- Linkovski Omer, Akiva-Kabiri Lilach, Gertner Limor, Henik Avishai, *Is It for Real? Evaluating Authenticity of Musical Pitch-Space Synesthesia*, „Cognitive Processing” August 2012, t. 13, Supplement 1, s. 247–251.
- Lissa Zofia, *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki*, Lwów 1937.
- Lissa Zofia, *Widzialność muzyki*, „Gazeta Artystów” 1935, R. 2, nr 22, s. 6.
- Lissa Zofia, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. Zbigniew Skowron, Kraków 2008.
- Marks Lawrence E., Mulvenna Catherine M., *Synaesthesia on Our Mind*, „Theoria et Historia Scientiarum” 2013, t. X, s. 13–35.
- Maurer Daphne, Gibson Laura C., Spector Ferrinne, *Synaesthesia in Infants and Very Young Children*, w: *The Oxford Handbook of Synesthesia*, red. Julia Simner, Edward Hubbard, Oxford University Press, Oxford 2013, s. 46–63.
- Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. Aleksander Nawarecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000.
- Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, wybór i oprac. Jadwiga Bocheńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.

- Rogowska Aleksandra, *Synestezja*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Opolskiej, Opole 2007.
- Rogowska Aleksandra, *Związki synestezji z muzyką*, „Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki PAN” 2002, R. XLVII, z. 1 (84), s. 85–95.
- Rudenko Svetlana, Córdoba Serrano De María José, *Musical-Space Synaesthesia: Visualisation of Musical Textures*, „Multisensory Research” 2017, t. 30, s. 279–285.
- Schürer Emil, *Film treściowy czy abstrakcyjny*, w: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, wybór i oprac. Jadwiga Bocheńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 236–244.
- Sluchając świata. Rozmowa z prof. Anną Czekanowską-Kuklińską*, „Fragile”, <http://fragile.net.pl/home/sluchajac-swiatek-rozmowa-z-prof-anna-czekanowska-kuklinska/> [dostęp 27.07.2017].
- Stanisław Wyspiański – Mikalajus Konstantinas Čiurlionis: *the Neighbouring of Cultures, the Borderlines of Art*, red. Wiesna Mond-Kozłowska, Akademia Ignatianum/ Wydawnictwo WAM, Kraków 2012.
- Sterne Laurence, *Życie i myśli JW. Pana Tristrama Shandy*, przeł. Krystyna Tarnowska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995.
- Śniecikowska Beata, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura a sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005.
- Themerson Stefan, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „Iluzjon” 1983, nr 3, s. 34–42.
- Zacharska Katarzyna, *Marta Ignerska*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/marta-ignerska> [dostęp 12.11.2018].
- Zydlowska Agnieszka, Grabowska Agnieszka, *Percepcja krosmodalna*, „Neuropsychiatria i Neuropsychologia” 2011, t. 6, nr 2, s. 60–70.

#### MUSIC – IMAGE – SYNAESTHESIA? THE EARLY WORKS OF ZOFIA LISSA (AND THE ARTISTIC VISUALISATION OF MUSIC)

This article concerns an overlooked aspect of the output of a famous Polish musicologist, Zofia Lissa (1908–1980). In one of her early texts she describes perception of a piece of music, which she presents as common to all listeners. The description proves highly synaesthetic (auditory – visual synaesthesia employing shapes but not colours) although Lissa herself denied it. The article discusses the musicologist’s claims in the light of the findings of contemporary synaesthesia studies. It also checks to what extent Lissa’s perceptual experiences and other theoretical statements (concerning i.e. the connections between music and film) may be relevant in the analyses of various artworks exploring the field of the auditory – visual synaesthesia. The article discusses the case of the avant-garde film *The Eye and the Ear* by Franciszka and Stefan Themerson, which features visual “equivalents” (in motion) of the auditory experience. It also analyses the colourful illustrations of the sounds produced by musical instruments (the case of the book *Wszystko gra* [Well played] by Anna Czerwińska-Rydel and Marta Ignerska).


#### Keywords

Zofia Lissa, synaesthesia, music visualisation, avant-garde film, book illustration, musicology






**Karolina Kolinek-Siechowicz**

 <https://orcid.org/0000-0003-3939-5276>

Uniwersytet Warszawski  
Wydział „Artes Liberales”  
karolinakolinek@gmail.com

**Paweł Siechowicz**

 <https://orcid.org/0000-0002-8159-8336>

Uniwersytet Warszawski  
Instytut Muzykologii  
pwsiechowicz@gmail.com

**ZOFIA LISSA VS ROMAN INGARDEN  
SPRAWA TOŻSAMOŚCI DZIEŁA MUZYCZNEGO**

**Abstrakt**

Artykuł stanowi krytyczną rekonstrukcję polemiki muzykolożki Zofii Lissy z filozofem Romanem Ingardenem z 1966 roku dotyczącą ontologii dzieła muzycznego. Autorzy przedstawiają lwowski kontekst znajomości obojga badaczy, przypominają główne tezy teorii dzieła muzycznego Ingardena, a także podsumowują krytyczne uwagi Lissy i udzielone na nie odpowiedzi Ingardena. Prezentacja ta pozwala na zrozumienie odmiennych celów, które przyświecały rozważaniom filozofa i recepcji jego poglądów przez muzykolożkę. Podczas gdy Ingarden starał się zrozumieć specyficzny sposób istnienia dzieł muzycznych, Lissa zgłaszała potrzebę przemyślenia ontologii muzyki w przypadku tych rodzajów i tradycji muzycznych, do których nie przystaje kategoria dzieła. Na zakończenie autorzy podsumowują recepcję omawianej polemiki w tekstach polskich filozofów, muzykologów i teoretyków muzyki, zauważając, że metodologiczne różnice wciąż skłaniają badaczy do przyznawania racji jednej ze stron sporu. Aby produktywnie rozwinąć myśl filozofa w kierunku wskazanym wątpliwościami Lissy, trzeba najpierw zrozumieć, na czym polegało ich nieporozumienie.

**Słowa kluczowe**

Lissa, Ingarden, dzieło muzyczne, ontologia

**LWÓW – MIASTO SPOTKANIA**

Początek znajomości Zofii Lissy i Romana Ingardena datuje się na lata ich działalności we Lwowie. Młody docent filozofii, inicjator i organizator płomiennych dyskusji na tematy estetyczne i uczestnicząca w tamtych spotkaniach studentka muzykologii o szerokich humanistycznych zainteresowaniach z pewnością poznali się, choć niewiele więcej na temat ich ówczesnych kontaktów możemy powiedzieć na pewno. Lissa była uczennicą Adolfa Chybińskiego, który w 1912 roku założył we Lwowie Zakład Muzykologii, czternaście lat

po powołaniu Instytutu Historii Muzyki na Uniwersytecie w Wiedniu i zaledwie rok po inauguracji Seminarium Historii i Teorii Muzyki na Uniwersytecie Jagiellońskim przez Zdzisława Jachimeckiego<sup>1</sup>. Studiowała we Lwowie w latach 1924–1929, uczęszczając też na wykłady z dziedziny filozofii, psychologii i historii sztuki. W 1925 roku do Lwowa przyjechał Ingarden, rozpoczynając pracę jako docent na Uniwersytecie Jana Kazimierza. W tym samym roku we Lwowie osiadł wykształcony w Wiedniu Józef Koffler, muzykolog i pierwszy polski kompozytor stosujący w swoich utworach technikę komponowania przy użyciu serii wszystkich dwunastu dźwięków skali chromatycznej. Za sprawą pierwszego z nich we Lwowie zagościła fenomenologia Edmunda Husserla, za sprawą drugiego – dodekafonia Arnolda Schönberga. Podobnie jak fenomenologia stanowiła wówczas *novum* w dyskursie filozoficznym, tak *novum* w dyskursie muzycznym stanowiła dodekafonia. W 1925 roku Lwów stał się miastem awangardy filozoficznej i muzycznej. Trzeba jednak zaznaczyć, że zarówno Ingarden, jak i Koffler nie podchodzili do metod swoich nauczycieli bezkrytycznie. Zamiast podążać za nimi odtwórczo, wypracowali ich twórcze kontynuacje.

Dokładnie w roku otrzymania katedry na uniwersytecie Ingarden ogłosił pierwszy tekst na temat ontologii muzyki stanowiący rozwinięcie tez sformułowanych na marginesie rozprawy poświęconej dziełu literackiemu, która przyniosła mu zasłużoną pozycję w świecie filozoficznym. Natomiast w 1933 roku ukazał się na łamach „Przeglądu Filozoficznego” jego artykuł *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*<sup>2</sup>. Ingarden sformułował w nim myśli, których trzymać się będzie także w 1958 roku, kiedy to w drugim tomie *Studiów z estetyki* opublikuje poszerzoną wersję tych rozważań pod tytułem *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*<sup>3</sup> oraz, gdy w *Uwagach do Uwag Zofii Lissy*<sup>4</sup> – będących odpowiedzią na wątpliwości sformułowane przez muzykologkę w artykule *Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*<sup>5</sup> – będzie się starał wyjść naprzeciw postulatowi „uniwersalnej walentności” teorii dzieła muzycznego. Zanim jednak polemika ta zaistniała na łamach „Studiów Estetycznych” w 1966 roku, Lissa już wcześniej nie stroniła od krytycznych komentarzy pod adresem teorii dzieła muzycznego stworzonej przez Ingardena.

---

<sup>1</sup> Michał Piekarski, *W 100-lecie założenia we Lwowie Zakładu Muzykologii*, „Kurier Galicyjski” 2012, nr 19 (167) [online], <http://kuriergalicyjski.com/historia/upamietnienia/1240-w-100-lecie-zaoenia-we-lwowie-zakadu-muzykologii?showall=1> [dostęp: 24.10.2018], s. 22–23.

<sup>2</sup> Roman Ingarden, *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*, „Przegląd Filozoficzny” 1933, R. 36, nr 4, s. 320–362.

<sup>3</sup> Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958, s. 161–295.

<sup>4</sup> Roman Ingarden, *Uwagi do Uwag Zofii Lissy*, „Studia Estetyczne” 1966, t. 3, s. 115–128.

<sup>5</sup> Zofia Lissa, *Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, „Studia Estetyczne” 1966, t. 3, s. 95–113.

## DZIEŁO MUZYCZNE JAKO CZĘŚĆ ŚWIATA

Zanim jednak wnikniemy w szczegóły sporu między dwojgiem uczonych, warto choć w kilku słowach przypomnieć podstawy Ingardenowskiej teorii ontologii dzieła muzycznego<sup>6</sup>. Syntetyczne omówienie można zacząć od podkreślenia, że problem tożsamości dzieła muzycznego jest częścią znaczenia szerszej zakrojonego projektu mającego na celu ujęcie specyfiki sposobów istnienia także innych dzieł sztuki, przede wszystkim zaś dzieła literackiego. Jednocześnie należy mieć na uwadze, że pisma estetyczne filozofa stanowiły tylko część – choć niezwykle istotną – jego całościowego dorobku, który obejmował wszakże kwestie znacznie ogólniejszej natury, ze sporem między idealizmem a realizmem na czele, aż po krytyczną recepcję fenomenologii Husserla<sup>7</sup>. Swoje holistyczne podejście do opisywanych problemów Ingarden ujął w tych słowach:

Istnieje jednak jeszcze jedna okoliczność, która sprawia, iż w dociekaniach moich zatrzymuję się niejednokrotnie na zagadnieniach, które niejednemu może Czytelnikowi wydadzą się [...] zgoła obce sprawom istotnym dla sztuki i obcowania z pięknem. Rozważania te jednak można przeprowadzić na dwa różne sposoby: albo w ten, że traktuje się je jako pewne całości dla siebie, albo też jako człon całego systemu wiedzy filozoficznej o rzeczywistości otaczającej człowieka i o człowieku samym. Ja umiem je uprawiać jedynie w ten drugi sposób. On bowiem tylko wydaje mi się właściwy, zgodny ze związkami, jakie zachodzą między różnymi dziedzinami rzeczywistości, z którą człowiek obcuje, i z wielorakimi jego zainteresowaniami i sposobami życia. Ale wówczas sprawy stają się znacznie bardziej skomplikowane i wyłaniają się zagadnienia, które by się wcale nie pojawiły, gdyby sprawy sztuki traktować oddzielnie<sup>8</sup>.

Te wstępne zastrzeżenia przywołujemy tutaj nie bez powodu. Pragniemy bowiem podkreślić, że teoria ontologii dzieła muzycznego Ingardena jest często rozpatrywana przez muzyków, muzykologów czy teoretyków muzyki w zupeł-

---

<sup>6</sup> Po bardziej rozbudowane jej omówienie opatrzone również obszerną analizą jej recepcji, zwłaszcza w środowisku polskich teoretyków muzyki i muzykologów, warto sięgnąć do artykułu Jacka Szerszenowicza *Problemy metodologiczne analizy przedmiotu czysto intencjonalnego*, „Analiza dzieła muzycznego” 2016, t. 4, s. 63–77. Krytyczne ujęcie wraz ze streszczeniem teorii Ingardena znajdziemy też w artykule Jacka Juliusza Jadackiego *O poglądach Romana Ingardena na dzieło muzyczne*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Gdańsku” 1975, t. 14, s. 5–30.

<sup>7</sup> „Książka moja o dziele literackim sięgała jednak swoją problematyką poza wąski teren teorii literatury lub estetyki. Wysunęła ona mianowicie po raz pierwszy zagadnienie sposobu istnienia dzieła literackiego tudzież przedmiotów w dziele przedstawionych. Była na tej drodze przygotowaniem do rozważania sprawy realnego istnienia świata realnego, choćby tylko przez prosty kontrast między tym, co realne, a tym, co jest jedynie wytworem fantazji poetyckiej. Stanowiła też w tym punkcie przygotowanie do późniejszego mego dzieła pt. *Spór o istnienie świata*.” Roman Ingarden, *Przedmowa do polskiego wydania*, w: idem, *O dziele literackim*, PWN, Warszawa 1960, s. 17, por. także s. 8.

<sup>8</sup> Roman Ingarden, *Przedmowa*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. I, PWN, Warszawa 1957, s. VIII.

nym oderwaniu od szerzej potraktowanej myśli filozofa, a co za tym idzie, jej krytyka pozbawiona jest głębszego zrozumienia podstawowej jego intencji: aby opisać, czym przedmiot, który nazywamy utworem muzycznym, różni się w swym sposobie istnienia od innych dostępnych nam w poznaniu przedmiotów. Ingarden, pomimo swoich muzycznych zainteresowań, nie koncentrował się więc na tym, by przedłożyć środowisku muzycznemu gotową teorię rozstrzygającą problem ontologii dzieła muzycznego, ale uczynił ją częścią swoich rozważań ontologicznych, czy – mówiąc prościej – włączył utwór muzyczny jako przedmiot poznania w horyzont świata, z jakim ma do czynienia człowiek.

Czym więc utwór muzyczny różni się od innych dostępnych nam przedmiotów? Przede wszystkim, podobnie jak dzieło literackie, jest przedmiotem czysto intencjonalnym, to znaczy wytworem przeżyć jego twórcy, mającym jednak charakter intersubiektywny, a więc dostępny innym odbiorcom. Ponadto, istnienia dzieła muzycznego nie można sprowadzić ani do partytury, która jest wyłącznie jego nośnikiem, ani do przeżyć twórcy lub odbiorcy (gdyż jest ono wobec nich zewnętrzne). Dzieło muzyczne nie jest także tożsame z jakimkolwiek jego wykonaniem. Jako przedmiot czysto intencjonalny dzieło muzyczne nie jest także przedmiotem idealnym, ponieważ ma swój początek w czasie, ale nie jest też przedmiotem realnym, np. fizycznym. W swej strukturze jest także tworem quasi-czasowym, to znaczy, że jego rozciągłość czasowa, z którą mamy do czynienia w trakcie wykonania, jest w nim immanentnie zawarta. Jest też, w przeciwieństwie do dzieła literackiego, tworem jednowarstwowym, co oznacza, że żadne znaczenia nie są w nim nadbudowane ponad postacią brzmieniową.

Powróćmy zatem do różnicy stanowisk między Lissą a Ingardenem. Różnice te dotyczyły między innymi właśnie znaczenia tak zwanych treści pozamuzycznych, czyli niedźwiękowych sensów wiążących się z dźwiękami utworów muzycznych. W ciekawym studium *O komizmie muzycznym* opublikowanym pięć lat po wydaniu pierwszego z poświęconych muzyce tekstów Ingardena, a więc na rok przed wybuchem II wojny światowej, Lissa formułowała stanowisko polemiczne względem jego tez, pisząc:

Wprawdzie Ingarden twierdzi, że „ani sama funkcja wyrażania, czy przedstawiania, ani też to, co zostało na tej drodze wyrażone lub przedstawione, nie może stanowić istotnego czynnika dzieła muzycznego”, a także, że dzieła muzyczne są tworami jednowarstwowymi, gdyż nie zawierają w sobie warstwy znaczeń językowych; mimo to postaramy się tu przedstawić nieco odmienne stanowisko. Układy dźwiękowe w pewien specjalny sposób mogą spełniać zarówno funkcje przedstawiania, jak i wyrażania, a w konsekwencji tego twory muzyczne mogą być dwu- lub nawet trzywarstwowe w swej ontologicznej budowie<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Zofia Lissa, *O komizmie muzycznym*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1938, nr 1, s. 46–47, cyt. za: Zbigniew Skowron, *Muzyka – jej struktura, przeżycie i przesłanie. W kręgu dociekań muzyczno-estetycznych Zofii Lissy*, w: Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2008, s. XVI.

Ingarden uznawał utwory muzyczne za twory jednowarstwowe, nie przyznając tym samym ontologicznej wagi temu, co muzyka wyraża i temu, co muzyka przedstawia. W oczach Lissy zarówno jedno, jak i drugie w pewnych szczególnych okolicznościach może mieć istotowy wkład w to, czym są utwory muzyczne. Zajęte przez nią stanowisko i sposób jego wyrażenia wskazują jednoznacznie, że muzykolożka znała poglądy filozofa na ontologię dzieła muzycznego i swoje sądy formułowała niejako w opozycji do głoszonych przez niego tez. Już w tym momencie ujawnia się odmienność perspektyw, która do końca nie pozwoli obu autorom dojść do porozumienia.

Warto zauważyć, że mimo różnicy wieku między badaczami, ich zainteresowanie publikowanymi przez oboje pracami było obustronne. Lissa doskonale znała pisma swojego lwowskiego starszego kolegi, niejednokrotnie w jej wywodach wyraźnie widać, że podstawowe Ingardenowskie rozstrzygnięcia wyznaczają horyzont jej własnych poszukiwań. Ale i sam Ingarden był żywo zainteresowany publikacjami swojej uczennicy, o czym świadczą liczne przypisy w *Utworze muzycznym i sprawie jego tożsamości*. Filozof niejednokrotnie powołuje się na broszurę *Jak słuchać muzyki?* autorstwa Zofii Lissy i Stefana Szumana z 1948 roku, sięga również do dwóch innych istotnych tekstów samej Lissy:

Z. Lissa w książce *Muzyka w filmie* (1937) wyanalizowała szereg różnych typów motywów przedstawiających. Książka jej może z pożytkiem uzupełnić moje szkicowe na ten temat uwagi. Po wojnie napisała rozprawę pt. *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?* Na niejedno z jej twierdzeń można się zgodzić, sądzę jednak, że tendencja tej rozprawy idzie za daleko. Ścisłe postawiwszy zagadnienie trzeba zapytać: Czy każde dzieło muzyczne i to w każdej swej fazie zawiera motywy przedstawiające (i to pewne przedmioty realne)? Na pytanie to trzeba odpowiedzieć przecząco, a nadto trzeba zaprzeczyć, jakoby te dzieła, które istotnie zawierają motywy przedstawiające, przedstawiały dzięki nim zawsze pewne indywidualne przedmioty realne<sup>10</sup>.

W tej krótkiej uwadze uwidacznia się różnica perspektyw oraz metodologii obojga badaczy, ale także otwartość na dialog między filozofią a muzykologią. Ta chęć dialogu ze strony Ingardena po upływie kolejnych ośmiu lat okaże się znacznie osłabiona, o czym świadczy nieco protekcyjny ton *Uwag do Uwag...* z 1966 roku. Niezachwiane pozostają jednak stanowiska badawcze obojga autorów dające się streścić następująco: Ingarden jako filozof będzie się starał zarysować bytową sytuację muzyki w jej uogólnionej postaci, uogólnionej – dodajmy – na podstawie zbioru dzieł, do których autor miał dostęp we własnym doświadczeniu wykonawcy i słuchacza; Lissa, jako muzykolog powołujący

---

<sup>10</sup> Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958, s. 250, przypis.

się na empirię<sup>11</sup>, będzie poszukiwała przypadków komplikujących ów Ingardenowski punkt wyjścia, swojego rodzaju przypadków granicznych sprawdzających pojemność filozoficznej teorii. Ingarden będzie mówił o tym, co muzyka musi. Lissa o tym, co muzyka może. Zgłaszane przez Lissę wątpliwości nie podważają jednak też Ingardena, stawiają raczej istotne pytanie o zakres jej użyteczności do opisu przypadków, które wykraczają poza korpus dzieł analizowanych przez filozofa. Ten historyczny już spór może więc być śladem metodologicznego nieporozumienia, ale może też skłonić do współczesnej refleksji nad tym, na ile teoria Ingardena może się sprawdzić do opisu zjawisk, z którymi wciąż mamy do czynienia – poza muzyką awangardową czy improwizowaną, muzyka XVIII i XIX wieku jest wszakże istotnym składnikiem dzisiejszego życia muzycznego.

#### OTWARTA POLEMIKA – PROBLEM WYKONANIA W MUZYCE NA TAŚMĘ

W 1966 roku Lissa sformułowała swój punkt wyjścia jednoznacznie: „Gdyby przyjąć uniwersalną walentność koncepcji Ingardenowskiej, musielibyśmy wyłączyć poza zakres muzyki ogromną połać zjawisk, z punktu widzenia doświadczeń XX wieku niewątpliwie uznanych jako muzyczne”<sup>12</sup>. Wśród zjawisk tych muzykolożka wymienia muzykę ludową, muzykę kultur pozaeuropejskich, improwizację oraz niektóre nurty muzyki wówczas współczesnej. Właśnie na gruncie tej ostatniej obrona Ingardena wydaje się najciekawsza. W opublikowanej jeszcze w tym samym roku odpowiedzi na uwagi Lissy Ingarden przedstawił swoje stanowisko równie wyraźnie: „Fenomenologowie nie są i nie chcą być prorokami”<sup>13</sup>. W tej zgrabnej retorycznie riposie nie chodzi li tylko o to, że, formułując swoje tezy w 1933 roku, nie mógł przewidzieć dróg, na które wkroczą kompozytorzy w drugiej połowie XX wieku. Fenomenologowie nie są prorokami także w tym sensie, że nie analizują zjawisk, które nie są im dane w doświadczeniu. Ingarden nie mógł znać z doświadczenia (a przynajmniej doświadczenia, które uznałby za estetyczne) żadnego ze zjawisk muzycznych, na które wskazuje Lissa – zarówno powojennych awangard (muzyki elektronicznej i aleatorycznej), jak również muzyki kultur pozaeuropejskich, najdawniejszej muzyki europejskiej czy europejskiej muzyki ludowej. W żywym doświadczeniu miał dostęp jedynie do repertuaru, który Lissa umieszcza w bezpiecznym przedziale: od Bacha do wczesnego Strawińskiego, choć wysoce

<sup>11</sup> Por. Zofia Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1975, s. 8.

<sup>12</sup> Zofia Lissa, *Uwagi do Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, w: eadem, *Wybór pism*, s. 67.

<sup>13</sup> Roman Ingarden, *Uwagi do Uwag Zofii Lissy*, „Studia Estetyczne” 1966, t. 3, s. 115.

prawdopodobnym jest, że mógł słyszeć dodekafoniczne utwory Józefa Kofflera, takie jak *15 Wariacyj szeregu 12 tonów* skomponowane jeszcze w Wiedniu w 1927 roku czy późniejsze pisane już we Lwowie. Nie jest zresztą tak, że Ingarden nie dostrzegał różnic, na które zwracała uwagę Lissa. W wygłoszonym odczycie w 1964 roku w Amsterdamie pisał:

Musi zachodzić głęboka różnica co do istoty między sposobem, w jaki np. Schönberg stworzył swoje dzieła na podstawie z góry dokonanego obliczenia myślowego, a owym z głębokiej emocji wytryskującym, w pewnym sensie mimowolnym, intuicyjnym tworzeniem, np. Chopina, nie mówiąc już o całkiem swoistego rodzaju eksperymentalnym sposobie zachowania się twórcy elektronicznej lub tzw. „konkretnej” muzyki<sup>14</sup>.

Nie chodzi tu o to, aby starać się dokładnie wyznaczyć zakres słuchowych doświadczeń Ingardena – tego nie byłby w stanie osiągnąć nawet najbardziej skrupulatny biograf. Wystarczy zwrócić uwagę na to, że zbiór utworów, do których bez zastrzeżeń zastosować można analizę Ingardena jest wystarczająco obszerny i zajmuje na tyle znaczące miejsce w repertuarze koncertowym, by dla filozofa problem uniwersalności jego teorii nie był palący, zwłaszcza z perspektywy całego korpusu zagadnień (nie tylko estetycznych), którym poświęcał uwagę. Palący może się natomiast wydawać dla muzykologa, który pragnie objąć wszystkie zjawiska muzyczne, zarówno te historyczne, jak i współczesne, zarówno kulturowo i geograficznie bliskie, jak i te odległe. Z takiej też pozycji podjęła go Lissa<sup>15</sup>.

Poddamy pod rozważę pierwszy i najobszerniej rozwinięty z rozważanych przez badaczkę problemów związany z muzyką elektronową (dziś powiedzielibyśmy – elektroakustyczną) i konkretną (powstającą w wyniku modyfikacji dźwięków nagranych w świecie rzeczywistym)<sup>16</sup>. W obu przypadkach kompozytor tworzy nagranie utrwalone na materialnym nośniku, do którego odtworzenia

---

<sup>14</sup> Roman Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. III, PWN, Warszawa 1970, s. 147.

<sup>15</sup> Warto przy tym zauważyć, że dla Lissy, która była jedną z pierwszych studentek lwowskiej muzykologii, a także założycielką Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim (1948), a więc naocznym świadkiem narodzin polskiej muzykologii, zagadnienie metodologii badań nad całością zjawisk muzycznych nie było kwestią czysto spekulatywną. Rozstrzygnięcia natury ontologicznej były dla Lissy fundamentalne także ze względu na problem włączenia lub wyłączenia poszczególnych zjawisk z pola zainteresowania muzykologii jako nauki o muzyce. Niezwykle ważne w tej materii jest wyraźne podkreślenie przez Lissę historycznego i kulturowego nacechowania pojęcia „dzieła muzycznego”, którym posługuje się Ingarden. Por. Zofia Lissa, *O istocie dzieła muzycznego*, w: eadem, *Wybór pism*, s. 90.

<sup>16</sup> Pomijamy tu szersze omówienie pozostałych przypadków uznawanych przez Lissę za problematyczne. Najogólniej rzecz ujmując, Lissa wskazuje na te obszary kultury muzycznej, dla których obca jest kategoria dzieła. Z definicji wykraczają więc one poza zakres objęty rozważaniami Ingardena.

potrzebne jest urządzenie zdolne do odczytania zapisanych na nośniku informacji i przetworzenia ich w sygnał akustyczny. W czasach dyskusji Lissy i Ingardena była to taśma magnetofonowa i magnetofon, dziś zwykle jest to płyta CD albo plik dźwiękowy i komputer podłączony do głośników. Zmiana technologii nie powoduje jednak dalszej komplikacji problemu. Lissa zwraca uwagę, że w tym przypadku nagranie na taśmie jest pierwszym i jedynym wykonaniem utworu, w związku z czym znika problem tożsamości dzieła i wykonania. Nie ma tu partytury, którą mógłby odczytać jakiś wykonawca. Jest tylko nośnik, który wkłada się do urządzenia, po czym uruchamia się odtworzenie tego utrwalonego na nośniku wykonania. Przy kolejnych wykonaniach różnice są tak znikome, że można je zaniedbać, zwłaszcza, że nie wynikają już z działań człowieka, ale ze specyfiki sprzętu. Za każdym razem, kiedy odtworzymy nagranie muzyki elektronicznej mamy więc bezpośrednio do czynienia z „jedyną jego realizacją dźwiękową, która jest w pełni dookreślona”<sup>17</sup>. Spójrzmy, co w odpowiedzi na to pisze Ingarden:

O różności między „wykonaniem” w moim rozumieniu a samym dziełem muzycznym nie rozstrzyga zachodzenie różnic między wykonaniami. Na te ostatnie różnice istotnie sam wskazywałem, ale był to jedynie środek heurystyczny, by czytelnik łatwiej zwrócił uwagę na to, że utwór a takie lub inne jego wykonanie, to nie to samo<sup>18</sup>.

W odpowiedzi filozofa widać podstawowy powód nieporozumienia z Lissą. Otóż muzykolożka, poprzez wskazanie przypadku granicznego dla teorii Ingardena, w którym brakuje poszczególnych elementów omawianych przez niego jako nie-tożsamy z dziełem muzycznym, próbuje zakwestionować rozróżnienie na dzieło i wykonanie, twierdząc, że we wskazanym przez nią przypadku muszą one być tożsame. Tymczasem zmiana repertuaru nie jest w stanie podważyć podstawowego założenia Ingardena: dzieło muzyczne jako przedmiot czysto intencjonalny musi być różne od swojego wykonania, i to – dodajmy – niezależnie od tego, czy wykonanie jest jedno, ale wielokrotnie odtwarzane, czy też jest ich wiele i różnią się od siebie w znacznym stopniu.

Dla Ingardena dwa wykonania różnią się od siebie już choćby tym, że odbywają się w innym czasie, każdy kolejny aspekt dodaje tylko różnic: zmiana miejsca, zmiana akustyki, zmiana nastawienia urządzenia (choćby szybkości czy głośności odtwarzania). Ale już sama zmiana czasu skutkuje wyraźną różnicą pomiędzy dwoma wykonaniami. Choćby dlatego, że za każdym razem utwór może być inaczej wysłuchany, za każdym razem mamy do czynienia z inną konkretyzacją przedmiotu intencjonalnego, jakim jest utwór. Dla Ingardena

<sup>17</sup> Zofia Lissa, *Uwagi do Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, s. 70.

<sup>18</sup> Roman Ingarden, *Uwagi do Uwag Zofii Lissy*, s. 117.



zatem każde odtworzenie nagrania wykonania utworu Chopina (kompozytora paradygmatycznego dla jego teorii) będzie innym wykonaniem – choć Lissa powiedziałaaby, że są to jedynie różne odtworzenia tego samego wykonania. Skąd wynika ta różnica?

Kiedy Ingarden wskazuje na różnice pomiędzy kolejnymi wykonaniami utworu wynikające z interpretacyjnych wyborów poszczególnych muzyków, chodzi mu tylko o to, aby podkreślić, jak bardzo różnić się od siebie mogą dwa wykonania tego samego utworu, nie naruszając wcale jego tożsamości. Gdy różnice te nie zależą już od interpretatorów a jedynie od sprzętu grającego i przestrzeni, w której nagranie zostaje odtworzone, wówczas jest ich po prostu mniej, a problem tożsamości utworu w różnych wykonaniach jawi się w sposób mniej wyraźny. Zarzut Lissy wypływa więc z przywiązania do ugruntowanego w dyskursie muzycznym terminu „wykonanie”, który utożsamiany jest z interpretacją, czyli dookreśleniem przez muzyka niedookreślonych miejsc w partyturze. Nic więc dziwnego, że przywiązany do tego znaczenia jak nikt inny muzykolog musi z nieufnością podchodzić do argumentów Ingardena podkreślających różność kolejnych „wykonań” (dla jasności ujmijmy słowo, którym posługuje się filozof w cudzysłów) muzyki elektroakustycznej.

Cały spór okazuje się jednak jałowy, gdy zdamy sobie sprawę z tego, że Ingarden broni nie-tożsamości dzieła i wykonania nie dlatego, by umniejszyć rangę interpretacji wykonawcy lub przeżycia estetycznego odbiorcy. Jego apologia odsyła jedynie do podstawowych rozstrzygnięć teorii, którą sformułował i z której jasno wynika, że dzieło muzyczne rozumie on jako coś różnego od jego zapisu, wykonania czy konkretyzacji w świadomości słuchacza. Usunięcie któregośkolwiek składnika tego rozróżnienia nie zaprzecza braku tożsamości między tymi, które pozostaną. Ingarden stwierdza bowiem zaledwie, że dzieło muzyczne ma swój fundament bytowy, a więc jest „utrwalone” w pewnym przedmiocie fizycznym. Brak partytury nie oznacza zatem, że elektroniczna realizacja zamysłu kompozytora jest danym nam w bezpośrednim oglądzie przedmiotem intencjonalnym.

Nie mniej problematyczne jest w tym kontekście pojęcie dzieła, którego Ingarden używa właściwie wymiennie z pojęciem utworu<sup>19</sup>. Lissa zaś słusznie zwraca uwagę na historyczne i kulturowe ograniczenie adekwatności pojęcia dzieła – dowodząc, jak wąskie w istocie jest jego zastosowanie z perspektywy całości zjawisk opisywanych przez muzykologię. Kiedy więc zarzuca Ingardenowi zawężenie perspektywy jego teorii do utworów, które dają się objąć kategorią dzieła, nie tylko stara się podważyć uniwersalność jego wyводу, lecz

---

<sup>19</sup> Przy czym czytelnik Ingardena ma oczywiście świadomość, że teorię swą Ingarden opiera na wyborach repertuarowych nieprzysparzających problemów przy wymiennym stosowaniu tych pojęć. Zauważa to zresztą Lissa, która na początku swych *Uwag...* otwarcie przyznaje, że w odniesieniu do owego repertuaru założenia filozofa sprawdzają się bardzo dobrze. Por. Zofia Lissa, *Uwagi do Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, s. 67.

także stawia istotne pytanie o granice świata muzyki. Skoro bowiem dyskurs o muzyce, także w zakresie zjawisk fundamentalnych, takich jak ontologia muzyki właśnie, czyni z kategorii dzieła naczelne narzędzie opisu, to zasadne staje się pytanie, czy zjawiska do tej kategorii nieprzystające należy z owego dyskursu wyłączyć. Zagadnienie to, choć nie stanowi głównego pola namysłu Lissy w polemice z Ingardenem, wyraźnie przeziiera zarówno z jej *Uwag...*, jak i opublikowanego trzy lata później tekstu *O istocie dzieła muzycznego*. Także i w nim muzykolożka podkreśla, że „definicja Ingardena mogła być zbudowana tylko na podstawie tego rodzaju muzyki, w którym kategoria »dzieła« była czymś oczywistym, dotyczy bowiem wycinka kultury muzycznej i tego etapu historycznego, w którym istotnie muzyka – to zbiór »opusów«”<sup>20</sup>. Rozważania te nabierają szczególnego znaczenia w kontekście muzyki współczesnej Lissie, gdyż właśnie w jej obrębie kategoria dzieła została najsilniej zakwestionowana przez samych twórców. Lissa zdaje sobie z tego sprawę, przywołując liczne przykłady utworów z drugiej połowy XX wieku, emblematycznym czyniąc zaś przykład twórczości Johna Cage’a, „który całą swoją działalnością podważa istotę tego, co dotąd uważaliśmy za »dzieło muzyczne«”<sup>21</sup>. Kiedy więc oponentka teorii Ingardenowskiej pisze o zanikającym rozróżnieniu między dziełem a wykonaniem w przypadku analizowanej przez nią muzyki elektronicznej, warto mieć na uwadze, że spór ten toczy się wokół pojęć, które do tego rodzaju twórczości po prostu nie mają zastosowania<sup>22</sup>. Po raz kolejny polemika muzykolożki z filozofem jawi się jako wojna pozycyjna, w której każda ze stron umacnia zajmowane przez siebie stanowisko, nie wysuwając propozycji redefinicji, porzucenia lub choćby uzgodnienia kategorii, które tracą swą aktualność, a jedynie zarzucając przeciwnikowi bądź ich niezrozumienie, bądź nieuniknione ograniczenie do określonego kontekstu historyczno-kulturowego.

Trzeba by przy tym postawić pytanie, czy pomimo ograniczeń historycznych teorii Ingardena nie dałoby się, mimo wszystko, zastosować do muzyki stawianej przez Lissę w kontrprzykładzie do zakresu utworów omawianych przez Ingardena. Wydaje się, że byłoby to możliwe – wyodrębnienie przez filozofa partytury, wykonania, przeżyć odbiorcy i recepcji utworu nie jest bowiem sztywnym schematem, który nie pozwalałby na pominięcie lub zmodyfikowanie któregoś z jego elementów, a jedynie opisem stanu rzeczy zastanego przez Ingardena w momencie, w którym formułował swoją teorię.

---

<sup>20</sup> Zofia Lissa, *O istocie dzieła muzycznego*, w: eadem, *Wybór pism*, s. 87.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>22</sup> „Podsumowując dotychczasowe wywody, możemy stwierdzić, iż utwory muzyki elektronicznej nie dają się pomieścić w kategoriach, jakie formułuje Ingarden”. Zofia Lissa, *Uwagi do Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, s. 72.

## RECEPCJA POLEMIKI Z 1966 ROKU

Do zamieszczonej na łamach „Studiów Estetycznych” w 1966 roku wymiany poglądów po latach powracali głównie muzykolodzy – ci, którzy jak Ingarden do przedmiotu swoich badań nastawieni byli filozoficznie, i ci, którym jak Lissie najbliższą było do perspektywy antropologicznej. Trafnie pisał o niej w 1985 roku Bohdan Pociąg:

Polemikę rzeczową, z ugruntowanym uzasadnieniem własnego stanowiska, podjęła niegdyś Zofia Lissa; próbując wskazać nieadekwatność, nieprzydatność, niewystarczalność Ingardenowskiej koncepcji dzieła muzycznego dla całej muzyki dawnej, dla muzyk pozaeuropejskich kręgów kulturowych, dla dużej sfery muzyki współczesnej i dla muzycznego folkloru. Cała zresztą polemika prowadzona z odmiennych pozycji filozoficznych i światopoglądowych, tycząca raczej powierzchwni sformułowań i, jak sądzę, nie sięgała sedna filozoficznego myśli Ingardena<sup>23</sup>.

Pociąg umiejscawia teorię Ingardena w kontekście polskiej myśli muzykologicznej, dowodząc, że Ingardenowska ontologia dzieła muzycznego nie zyskała w niej należytej recepcji. Na tym tle twórczość Lissy bez wątpienia jawi się wyjątkowo, choć i ona, zdaniem Pociąga, nie dosięgnęła filozoficznej głębi prac lwowskiego filozofa. Diagnoza Pociąga wydaje się rezonować z poczuciem niedosytu samego Ingardena, który w *Uwagach do Uwag...* pisze: „Żałuję, że Z. Lissa nie wykorzystywała swej znajomości muzyki »nowej«, by rozważyć pewne istotne jej aspekty, w których ona – jak odnoszę wrażenie – jakoś głęboko różni się od muzyki »dawnej« – te aspekty, które dotyczą zarazem jej artystycznego oblicza”<sup>24</sup>. Przywołując ocenę Pociąga, warto mieć na uwadze, że omawiany przez niego repertuar w ogólnym zarysie był podobnie sprofilowany do korpusu dzieł, na których opierał się Ingarden. Nie bez znaczenia jest także filozoficzne ukierunkowanie jego badań muzykologicznych, w których teoria Ingardena znajdowała swój wyraźny oddźwięk. Z perspektywy czasu to właśnie spuściznę Pociąga można by ocenić jako udaną próbę włączenia Ingardenowskiej ontologii w dyskurs muzykologii, choć jego droga była bardzo indywidualna i często poddawana krytyce. Innym muzykologiem, który *explicite* powołuje się na rozprawę Ingardena, sytuując własne badania w obrębie wyznaczonego przez filozofa horyzontu, jest Maciej Gołąb. Jego rozprawa *Spór o granice poznania*

<sup>23</sup> Bohdan Pociąg, *Roman Ingarden a polska myśl muzykologiczna*, w: *W kręgu filozofii Romana Ingardena: materiały z konferencji naukowej, Kraków 1985: praca zbiorowa*, red. Władysław Stróżewski, Adam Węgrzecki, PWN, Warszawa 1995, s. 291.

<sup>24</sup> Roman Ingarden, *Uwagi do Uwag Zofii Lissy*, s. 127.

*dzieła muzycznego*<sup>25</sup> jest bez wątpienia najbardziej systematycznym i najpełniejszym podsumowaniem rozmaitych metod analizy muzycznej jako narzędzi poznania dzieła muzycznego, przy jednoczesnym spełnieniu postawionego na wstępie celu, by założenia Ingardena rozwinąć na gruncie nauki szczegółowej, jaką jest muzykologia.

Przekrojowy wgląd w recepcję myśli Ingardena w polskiej filozofii, muzykologii i – przede wszystkim – teorii muzyki daje Jacek Szerszenowicz w artykule *Problemy metodologiczne analizy przedmiotu czysto intencjonalnego*, kilka akapitów poświęcając także krytyce sformułowanej przez Lissę, „nie podejmując [jednak] polemiki z [jej] wywodami”<sup>26</sup>. Co istotne, Szerszenowicz podkreśla, że muzykolożka ocenia teorię Ingardena z perspektywy empirycznej, posługując się rzeczową argumentacją muzykologiczną, oraz że „autorka nie atakuje filozofa z pozycji ideologicznych”<sup>27</sup>. Jednocześnie jednak autor artykułu zauważa, że podniesione przez Lissę zarzuty nie wnoszą nic do rozstrzygnięcia możliwości poznania przedmiotów czysto intencjonalnych.

Z nieco innej perspektywy naświetla spór Lissy i Ingardena Sławomira Żerańska-Kominek, której zainteresowania badawcze sytuują się z kolei po stronie etnomuzykologii i antropologii muzyki:

Obecnie, po wielu latach od ukazania się *Uwag* i *Uwag do uwag* widać jasno, że w odniesieniu do muzyki awangardowej krytyka Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego była ze wszech miar uzasadniona. W przeciwieństwie bowiem do dzieła utrwalonego w zapisie, utwór elektroniczny jest w istocie swej zapisany jednoznacznie, reprezentuje raz na zawsze utwalony obraz dźwiękowy, który nie musi być zapośredniczony wykonaniem<sup>28</sup>.

Powyższe ujęcie sporu pokazuje, że także w jego ocenie Żerańska-Kominek nie sięga filozoficznej głębi myśli Ingardena, by posłużyć się sformułowaniem Pocięja. Przyznając rację Lissie, jej następczyni na stanowisku dyrektorki Instytutu Muzykologii UW przejmując argumentację muzykolożki bez zastrzeżeń i ufa, że postawione przez Lissę zarzuty są słuszne i wciąż aktualne. Można więc jedynie przytaknąć, że krytyka Lissy była uzasadniona – o tyle jednak, o ile wskazała zjawiska przez Ingardena nieujęte i postawiła problem zastosowania wobec nich jego teorii. Szkoda jednak, że z omawianego tu sporu i jego recepcji nie wyniknęła głębsza refleksja na temat rzeczywistych możliwości rozciągnięcia myśli Ingardena na podnoszone przez jego oponentkę kontrprzykłady.

---

<sup>25</sup> Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.

<sup>26</sup> Jacek Szerszenowicz, *Problemy metodologiczne...*, s. 68.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>28</sup> Sławomira Żerańska-Kominek, *O dyskusji Zofii Lissy z Romanem Ingardenem*, „Przegląd Muzykologiczny” 2013, nr 9, s. 214.

Wydaje się, że zdecydowanie zbyt wiele miejsca poświęcono sporom terminologicznym, nie wyciągnięto zaś konstruktywnych wniosków, które mogłyby doprowadzić do szerszego zastosowania teorii Ingardena, bądź sformułowania alternatywnej koncepcji dla tych przejawów muzyki, których, zdaniem Lissy, owa teoria nie obejmuje. Tymczasem przesadna drobiazgowość nie tylko nie rozjaśniła poruszanych przez Ingardena problematycznych kwestii, które być może muzykologia właśnie mogłaby uporządkować, ale wręcz zaciemniła całościowy ogląd jego teorii, a przede wszystkim zupełnie odseparowała ją od pozostałego dorobku filozofa.

Transparentność medium muzyki elektronicznej nietrudno dziś zakwestionować. Na koncertach muzyki elektronicznej i muzyki wykorzystującej warstwę elektroniczną obecni są osobni wykonawcy odpowiedzialni za jej realizację. Ich nazwiska niejednokrotnie trafiają do programów, podobnie jak informacja, na jakim sprzęcie będzie realizowane dane wykonanie. Słuchacze także zaczęli coraz częściej świadomie dobierać medium odtwarzania – obok nagrań cyfrowych rynek podbijać na powrót nagrania analogowe. Znamienna dla naszych czasów jest idea utworu, który ulegałby ciągłym przetworzeniom w procesie niezliczonych konwersji z jednych formatów zapisu cyfrowego na inne dokonywanych przez jego użytkowników<sup>29</sup>. Można się więc spierać, czy racja nie powinna pozostać po stronie Ingardena. Z całą pewnością jednak podjęte przez Lissę zagadnienie muzyki elektronicznej ukazuje szereg niuansów dotyczących relacji „dzieła” i „wykonania”, które w modelu koncentrującym się na utworach zapisanych w partyturze pozostawały mało znaczące, w obliczu zaś nowych sposobów utrwalania i prezentowania muzyki stały się kluczowe. Ingarden w zakończeniu ostatecznej wersji swojej rozprawy pisał:

Świadom jestem tego, że to początek i że dopiero pewna współpraca między filozoficznie nastawionym teoretykiem muzyki a muzykologami, usiłującymi głębiej zrozumieć przedmioty swych badań szczegółowych nad istniejącymi faktycznie dziełami muzyki, może posunąć sprawę naprzód i pozwoli usunąć liczne trudności, jakie się niewątpliwie w dalszych rozważaniach wyłonią<sup>30</sup>.

Słowa te stanowią jednocześnie wyraz świadomości niedostatków własnych rozważań wynikających z ograniczonego zasobu muzycznych doświadczeń, na których zostały one oparte, oraz nadziei, że rozwinięty w jego rozprawie problem zostanie podjęty przez innych badaczy. Takie zakończenie charakterystyczne jest wszakże dla rozprawy, której też autor nie zamierza już dalej rozwijać. Redagując drugą, rozszerzoną wersję swojego tekstu o ontologii dzieła

<sup>29</sup> Stephen Cornford, „*Digital Economy Action*”: *Composition by Participatory Piracy*, „*Leonardo Music Journal*” 2011, t. 21, s. 9–10.

<sup>30</sup> Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: idem, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958, s. 295.

muzycznego, filozof miał zapewne poczucie zamykania pewnego etapu swojej pracy rozpoczętej jeszcze w okresie lwowskim. Być może tym właśnie należy tłumaczyć protekcyjny ton jego odpowiedzi na zgłoszone przez Lisę wątpliwości. Z pewnością nie odebrał on poczynionych przez nią uwag jako wyjścia naprzeciw nadziei wyrażonej w przywołanym tu zakończeniu. Nie to było zresztą intencją samej Lissy. Znaczenie, jakie miało dla niej podjęcie otwartej polemiki z tezami Ingardena celnie określiła Żerańska-Kominek:

Podejmując dyskusję z przemyślaną i ścisłą, lecz hermetyczną teorią dzieła, Zofia Lissa uczyniła krok w kierunku przesunięcia orientacji dyscypliny z filozoficzno-estetycznej na praktyczną i społeczną, a zwłaszcza – na zaangażowanie refleksji nad dziełem i nad istotą muzyki we współczesną praktykę kompozytorską<sup>31</sup>.

Lissa nie dążyła do rozwinięcia i pogłębienia teorii filozoficznej, jak chciałby tego Ingarden, a później także Pocięj, ale do zmiany orientacji własnej dyscypliny naukowej oraz umocnienia jej fundamentów metodologicznych i terminologicznych. Wskazując niedostatki teorii Ingardena, ukazywała szeroki zakres zjawisk muzycznych, które powinny znajdować się w centrum zainteresowań muzykologów być może niezależnie od tego, jak zostałyby zaklasyfikowane z filozoficznego punktu widzenia.

Lissa podważała uniwersalną walentność teorii Ingardena, przyjmując ją jako skończoną całość. Ingarden pozostawiał ją otwartą na kontynuację poprzez rozważanie przykładów utworów muzycznych, których sam nie był w stanie dobrze poznać – przede wszystkim utworów muzyki nowej. Droga ta nadal stoi otworem przed chętnymi do podjęcia wyzwania badaczami.

## BIBLIOGRAFIA

- Cornford Stephen, „*Digital Economy Action*”: *Composition by Participatory Piracy*, „*Leonardo Music Journal*” 2011, t. 21, s. 9–10.
- Gołąb Maciej, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.
- Ingarden Roman, *Przedmowa*, w: Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, PWN, Warszawa 1957, s. I–IX.
- Ingarden Roman, *Przedmowa do polskiego wydania*, w: Roman Ingarden, *O dziele literackim*, PWN, Warszawa 1960, s. 13–21.
- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958, s. 161–295.
- Ingarden Roman, *Uwagi do Uwag Zofii Lissy*, „*Studia Estetyczne*” 1966, t. 3, s. 115–128.

<sup>31</sup> Sławomira Żerańska-Kominek, *O dyskusji Zofii Lissy...*, s. 216.

- Ingarden Roman, *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*, „Przegląd Filozoficzny”, Warszawa 1933, nr XXXVI, s. 320–362.
- Jadacki Jacek Juliusz, *O poglądach Romana Ingardena na dzieło muzyczne*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Gdańsku” 1975, t. 14, s. 5–30.
- Lissa Zofia, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1975.
- Lissa Zofia, *O istocie dzieła muzycznego*, w: Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2008, s. 85–115.
- Lissa Zofia, *O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych*, w: Stefan Szuman, Zofia Lissa, *Jak słuchać muzyki*, Centralny Instytut Kultury, Warszawa 1948, s. 71–134.
- Lissa Zofia, *Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego*, w: Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2008, s. 66–84.
- Piekarski Michał, *W 100-lecie założenia we Lwowie Zakładu Muzykologii*, „Kurier Galicyjski” 2012, nr 19 (167) [online], <http://kuriergalicyjski.com/historia/upamietnienia/1240-w-100-lecie-zaoenia-we-lwowie-zakadu-muzykologii?showall=1> [dostęp: 28.08.2020], s. 22–23.
- Pociej Bohdan, *Roman Ingarden a polska myśl muzykologiczna*, w: *W kręgu filozofii Romana Ingardena: materiały z konferencji naukowej, Kraków 1985: praca zbiorowa*, red. Władysław Stróżewski, Adam Węgrzecki, PWN, Warszawa 1995, s. 289–295.
- Skowron Zbigniew, *Muzyka – jej struktura, przeżycie i przesłanie. W kręgu dociekań muzyczno-estetycznych Zofii Lissy*, w: Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2008, s. VII–XXX.
- Szerszenowicz Jacek, *Problemy metodologiczne analizy przedmiotu czysto intencjonalnego*, „Analiza dzieła muzycznego” 2016, t. 4, s. 63–77.
- Żerańska-Kominek Sławomira, *O dyskusji Zofii Lissy z Romanem Ingardenem*, „Przegląd Muzykologiczny” 2013, nr 9, s. 213–217.

### ZOFIA LISSA VS ROMAN INGARDEN THE CASE OF THE MUSICAL WORK IDENTITY

The aim of this article is to juxtapose two attitudes towards music ontology – the original theory of Roman Ingarden (1893–1970), Polish philosopher and student of Edmund Husserl, and the polemic of Zofia Lissa (1908–1980), Polish musicologist and founder of the Institute of Musicology at the University of Warsaw. Although they belonged to different generations, they had common experiences while living in Lviv before WW2. The outlooks of both scholars are recapitulated with particular regard to the differences between their musical backgrounds. While Ingarden tends to build universal theory, abstracting from particular cases in musical repertoire, Lissa finds counterexamples which cannot be embraced by his concept. The case of electro-acoustic music demonstrates how difficult it was for Lissa and Ingarden to find common ground in their discussion. The article points out that the main problem was the rift between their methodologies. The last part of the article summarizes the critical reception of the Ingarden–Lissa polemic in Polish music scholarship.


#### Keywords

Roman Ingarden, Zofia Lissa, music ontology, phenomenology, musicology





## Cezary Wąs

 <https://orcid.org/0000-0002-5163-9248>

Uniwersytet Wrocławski  
Instytut Historii Sztuki  
cezary.was@uwr.edu.pl

# TRAKTAT ARCHITEKTONICZNY BOHDANA LACHERTA: SUMMA MITÓW AWANGARDY CZY ZAPIS DOŚWIADCZEŃ?

## Abstrakt

Traktat architektoniczny Bohdana Lacherta jest podsumowaniem postaw przejawianych w środowisku architektów nurtu awangardowego modernizmu w Polsce. Architekt należał w okresie przedwojennym do grupy najwybitniejszych inicjatorów nowoczesnej architektury i znawców teorii sztuki nowoczesnej. Swoją twórczość uprawiał, przejawiając silne zaangażowanie emocjonalne, które uważał za decydujący czynnik dzieła architektonicznego. W okresie powojennym napotkał ograniczenia w swej działalności wynikające z doktryny socrealizmu. W końcu lat pięćdziesiątych XX wieku postanowił spisać swoje przekonania, uwzględniając ówczesną historiografię i filozofię. Sporządzony traktat nie odegrał dużej roli w dziejach polskiej architektury ze względu na małą rolę niezależnych postaw architektonicznych w systemie politycznym realnego socjalizmu. Obecna publikacja traktatu pozwala dostrzec w nim nie tylko dokument dwóch minionych epok, lecz także dzieło, które zawiera elementy zbieżne ze współczesnymi trendami intelektualnymi.

## Słowa kluczowe

Bohdan Lachert, architektura nowoczesna, traktat architektoniczny, awangardowy modernizm, teoria architektury

## WSTĘP

We wrocławskim Muzeum Architektury przechowywane są trzy kopie maszynopisu zawierającego *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej* autorstwa Bohdana Lacherta, jednego z prekursorów awangardowego modernizmu w Polsce<sup>1</sup>. Lachert dyplom architekta uzyskał w roku 1926 na podstawie zestawu rysunków prezentujących „Dom architekta na skarpie” nakreślonych pod wyraźnym wpływem architektury Le Corbusiera. Wiele

---

<sup>1</sup> Bohdan Lachert, *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, zbiory biblioteczne, sygn. 13091.

kolejnych projektów stworzonych przed wybuchem II wojny światowej uczyniło z tegoż architekta, działającego w duecie twórczym z Józefem Szanajcą, jednym z najwybitniejszych przedstawicieli nowoczesnej polskiej architektury. Lachert kontynuował swoją twórczość także po wojnie, natomiast w roku 1960 napisał *Rozważania...*, które na czterdziestu stronach maszynopisu, w diagramie (Il. 1) oraz serii grafik, próbowały dokonać podsumowania zasad charakteryzujących proces tworzenia architektury.

Traktat Lacherta zakorzeniony jest w teoriach artystycznych i filozoficznych lat trzydziestych i pięćdziesiątych XX wieku, ale stanowi także zapis osobistych spostrzeżeń twórcy emocjonalnie związanego z wykonywanym zawodem. Lektura *Rozważań...* skłania do postawienia pytań o zbiór głównych wyróżników procesów twórczych, które doświadczonemu mistrzowi wydały się godne zapisania, ale także o charakterystykę etosu artysty wynikającą z własnych przeżyć. Refleksje architekta przynależą do dwóch różnych okresów, przedwojennego i powojennego, ale jednocześnie zawierają próbę absolutyzacji przekonań i ulokowania ich w pozaczasowej wieczystości, której podstawę stanowi specyficznie pojmowana terażniejszość. Wyznawany przez pisarza kult terażniejszości, techniki i nauki przyczynił się do okoliczności, iż wewnętrzne doświadczenia skryte zostały pod przesyconym scjentyzmem słownictwem traktatu.

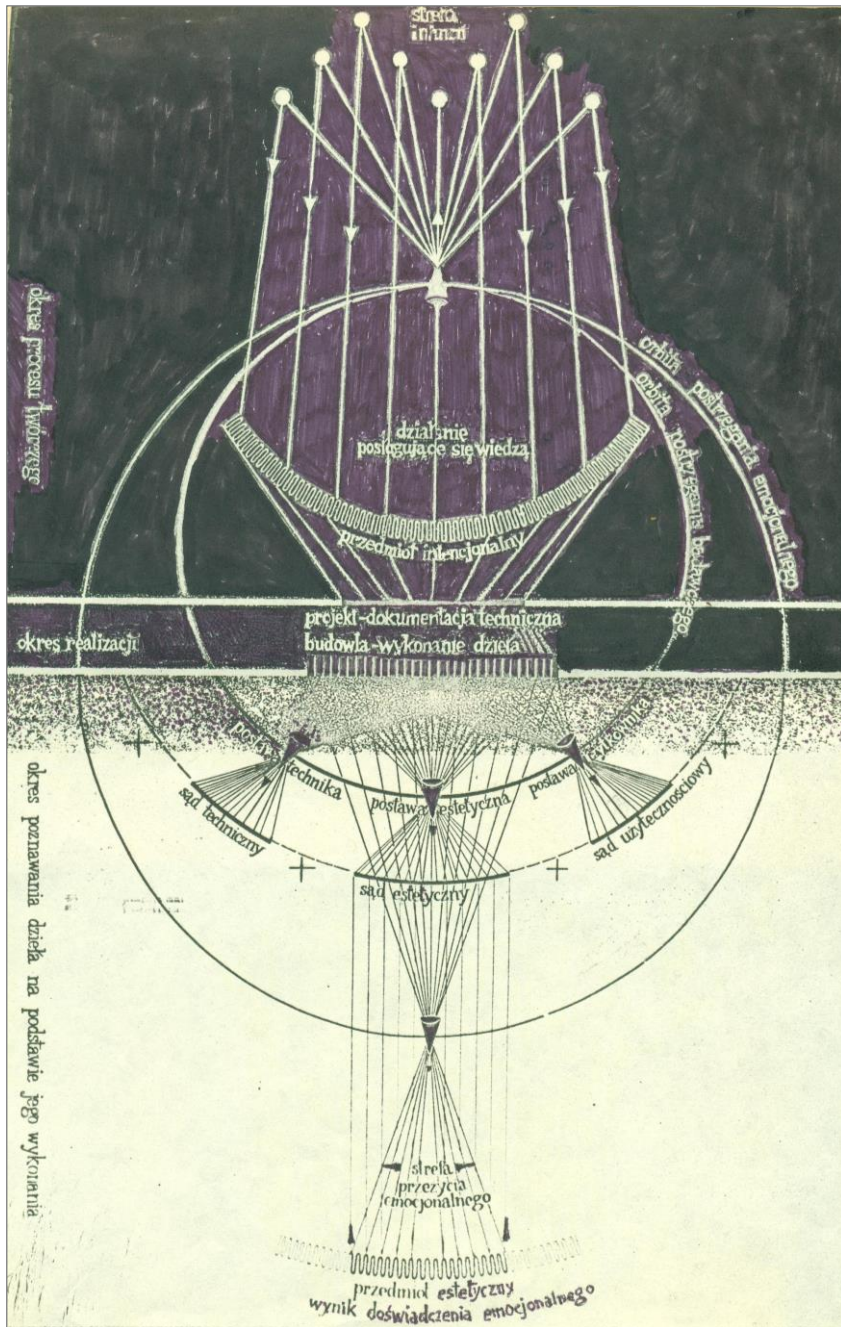
## ŹRÓDŁO I JEGO BADANIA

*Rozważania...* Lacherta we fragmentach ukazały się w czasopiśmie „Architektura” w roku 1963. Znacznie większe jego części opublikowano w tymże periodyku w roku 1983. Pełną jego wersję można było poznać dopiero dzięki publikacjom Katarzyny Uchowicz towarzyszącym wystawie „Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert” w Muzeum Architektury (czynnej od listopada 2017 do kwietnia 2018 roku). W katalogu prac Lacherta i Szanajcy zatytułowanym *Ariergarda modernizmu* zamieszczony został tekst traktatu<sup>2</sup>, natomiast w książce *Awers/rewers* zawarto osobny rozdział zawierający komentarz Uchowicz do refleksji architekta<sup>3</sup>.

W objaśnieniach autorka zwróciła uwagę na podwójne korzenie traktatu: z jednej strony jego uzależnienie od wypowiedzi artystów i teoretyków lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku (Theo van Doesburga, Cornelisa van Eesterena, Henryka Stażewskiego, Lecha Niemojewskiego, Heleny i Szymona Syrkusów oraz Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego), zaś z drugiej

<sup>2</sup> Bohdan Lachert, *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej*, w: Katarzyna Uchowicz, *Ariergarda modernizmu. Katalog projektów i realizacji Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017, s. 819–837.

<sup>3</sup> Katarzyna Uchowicz, *Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2018, s. 249–265.



Il. 1. Bohdan Lachert, Model graficzny procesu pracy twórczej, rys. 8 w: idem, *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, sygn. Mat IIIb-7/R.

strony teoretyków lat czterdziestych i pięćdziesiątych (Éliego Faure, Wolfganga Raudy i Romana Ingardena), a także nie przywoływanych w tekście, lecz snujących wówczas podobne refleksje, Rudolfa Arnheima, Grahama Wallasa, Abrahama Masłowa i Juliusza Żórawskiego. W tym uszeregowaniu nazwisk uwagę zwraca narastanie znaczenia poglądów natury filozoficznej, które dobitnie przejawiało się w licznych odwołaniach do tekstów Ingardena.

Osobnym źródłem pewnych aspektów teorii Lacherta był pozostający w jego posiadaniu rękopis opracowania Maksymiliana Goldberga *Uwagi o teorii i praktyce architektonicznej*, który w roku 1956 opublikowany został staraniem Jana Białostockiego na łamach czasopisma „Architektura”<sup>4</sup>. Z tegoż tekstu architekt zaczerpnął spostrzeżenia dotyczące cech architektury, które Goldberg określał jako pulsacje. Te przytoczone z szacunkiem w traktacie Lacherta odkrycia Goldberga mogą być jednocześnie przykładem ukrytego w dziele zapisu osobistych przeżyć, które stanowią ważny acz niejawni aspekt omawianego dzieła. Goldberg był bowiem Polakiem, który ze względu na swoje żydowskie pochodzenie świadomie zamieszkał na terenie getta i mimo prób nakłonienia go do ukrycia się w pozostałej części Warszawy pozostał tam aż do wywiezienia do obozu w Treblince, gdzie został zamordowany w sierpniu 1942 roku. Małżeństwo Lachertów czyniło zabiegi dla chronienia Goldberga i pozostawało z nim w kontakcie podczas jego pobytu w getcie. Stosunek Lacherta do Goldberga pozostawał w znaczącym kontraście do postępowania środowiska architektów zrzeszonych w SARP (Stowarzyszenie Architektów Polskich), którzy niemal jednogłośnie już w roku 1938 przyjęli zasadę wykluczenia ze stowarzyszenia członków narodowości żydowskiej i w czerwcu 1939 roku wykreślili pięćdziesiąt sześć osób z oddziału warszawskiego swego związku. Stosunek Lacherta do Goldberga może powinien być dokładniej zbadany, ale obecnie można przynajmniej postawić tezę, że zawarcie w obrębie swych refleksji znaczących odwołań do przemysłów Goldberga stanowi nie tylko dowód uznania ich wartości, lecz był także sposobem podtrzymania pamięci o tragicznie zmarłej osobie.

Uchowicz w swoim komentarzu zauważyła także dalsze osobiste podteksty traktatu. Przede wszystkim odnotowała pochodzące z wywiadu przeprowadzonego z Lachertem przez Wojciecha Adamieckiego wypowiedzi architekta głoszące, że jego ustalenia były pewną formą reakcji na brak poprawnej realizacji jego zamierzeń w przypadku Muranowa Południowego, które zniekształcone zostały pod wpływem artystycznych doktryn czasów stalinowskich w Polsce. Sytuacja ta nie naruszyła rdzenia lewicowych przekonań architekta, lecz uczuliła go na możliwe rozbieżności w dążeniach artystów

---

<sup>4</sup> Maksymilian Goldberg, *Uwagi o teorii i praktyce architektury. Z pozostawionych rękopisów wybrał i przygotował do druku Jan Białostocki*, „Architektura” 1956, nr 8, s. 244–247, 277; por. Katarzyna Uchowicz, *Ariergarda modernizmu*, s. 831–832.

awangardowych i odbiorców, którzy mogą nie mieć właściwej wiedzy dla zrozumienia intencji twórcy. Uchowicz w tej sprawie wskazała na wypowiedź Ingardena, który zwrócił uwagę na siłę, z jaką w sprawach estetycznych mogą występować ignorancja i barbarzyństwo. Przyjęte równoległe przez filozofa i architekta rozwiązanie konfliktu zakładało rozwinięcie badań nad rozwojem świadomości zarówno po stronie twórcy, jak i odbiorcy. Można zatem uznać, że badania Lacherta nad zmianami, jakie zachodzą w umyśle artysty podczas procesu twórczego, aktywizowanie krytycznego dystansu i okresowe zawieszanie sądu mogą być także wzorem dla kształtowania postaw odbiorców, zwłaszcza do nakłaniania ich do prób zrozumienia intencji artysty i uznania roli wiedzy w procesie odbioru dzieła. Lachert uogólnił własne, historyczne doświadczenia i rozciągnął ich ważność także na sprawy aktów recepcji dokonywanych zarówno przez samego twórcę, jak i potencjalnego, zewnętrznego obserwatora.

Monografistka Lacherta zwróciła także uwagę na podjętą w traktacie próbę adaptacji niektórych pojęć fenomenologii<sup>5</sup>. Architekt przejął z lektur dwóch tomów pism estetycznych Ingardena pojęcia przedmiotu intencjonalnego i przedmiotu estetycznego. Przejawione zainteresowanie procesami myślenia i powstawania określonych wizji ma korzenie w dłuższej tradycji filozofii sięgającej przez Kanta aż do Kartezjusza. Fenomenologia Husserla i jego uczniów wytworzyła jednak największą liczbę pojęć, które okazały się użyteczne do analiz dzieł sztuki i jej recepcji. Należy przy tym zadać pytanie: czy tak ważne również w kontekście teorii Lacherta pojęcia redukcji transcendentalnej i ejdetycznej zostały przejęte ze zbioru propozycji Husserla, czy też należały do pewnej szerszej skłonności, w której awangardowy modernizm brał udział na własnych zasadach? Charakterystyczne dla fenomenologii redukcje prowadzące istniejącą w umyśle rzecz do jej właściwości istotowych przypominają różnorodne zabiegi artystyczne z początków XX wieku oparte na podobnych do Husserlowskiej *epoché* zawieszeniach znaczenia tradycji i poszukiwaniach wartości pierwotnych czy elementarnych. Minimalizowanie czy tylko ograniczanie składników dzieła sztuki i wzmacnianie w ten sposób jego siły wyrazu również ma odpowiedniki w analizach fenomenologicznych.

Szczególnie zaskakujące wśród konstatacji Lacherta jest zwrócenie uwagi na funkcję przerw, pewnych odwróceń kolejności postępowania w procesie tworzenia, momentów krytycznych i innych zaburzeń, które powodują, że całościowa wizja artystyczna winna być przesuwana na końcowe etapy kreacji projektu. Ten aspekt rozmyślań architekta skłania do dodatkowego pytania o bliskość sugerowanych przez niego trybów postępowania do aktów typowych dla filozofii dekonstrukcji, w tym zwłaszcza jej zainteresowania rolą prapierwotnej pustki. Fakt pojawienia się takich pytań może świadczyć, że poglądy

---

<sup>5</sup> Katarzyna Uchowicz, *Awers/rewers*, s. 256.

Lacherta być może niesłusznie pozostawały dotąd poza zainteresowaniami badaczy i innych odbiorców, w tym twórców architektury. Wydaje się, że Lachert nie tylko poprawnie zaadaptował ważną grupę postaw i pojęć teoretycznych awangardy a z późniejszych doktryn także pojęć filozoficznych, lecz także przez złączenie elementów przyswojonych z własnymi doświadczeniami stworzył opracowanie, w którym obecnie można znaleźć składniki inspirujące do dalszych analiz. Można zatem stwierdzić, że jakkolwiek komentarz Uchowicz wydobył decydującą liczbę charakterystycznych cech rozumowań Lacherta i wskazał na ich korzenie w pracach innych autorów, to być może warto podjąć próbę dokładniejszej analizy traktatu w poszukiwaniu tych jego właściwości, które wykazują aktualną ważność. Zawarte poniżej przedstawienie koncepcji Lacherta czynione jest więc nie z pozycji historyka, lecz interpretatora poszukującego w nich idei o żywotnym znaczeniu.

## ANALIZA TREŚCI

Idee Lacherta analizowane z pozycji współczesnych problemów filozoficznych zwracają uwagę badawczym podejściem do racjonalnych stron pracy architekta, polemicznym stosunkiem do przerostów aspektów funkcjonalnych w architekturze i wzmacnianiem znaczenia nieodkrytych dotąd stron aktywności rozumu. Lachert nie odrzuca wprost racjonalizmu, lecz poszukuje jego nowych możliwości. Postawa tego rodzaju zaznacza się już we wstępie do *Rozważań...*, w którym przy opisie postępowania architekta nie wskazuje na składniki kalkulacji czy rozumowego dochodzenia do celu, lecz upatruje podstawy bytowej powstającego dzieła w stanach emocjonalnych, działaniach intuicji i aktach twórczych. Przeznaczeniem jego rozmyślań było ujawnienie wewnętrznego świata twórcy, w którym główną rolę odgrywają emocje i czynności wyobraźni funkcjonujące jako złuda niepodatna na jej przekład na język i akty mowy. Postawione zadanie dotyczy jednak właśnie takiej sytuacji, w której stany wewnętrzne są uzewnętrzniane, jakkolwiek ze świadomością utraty znacznej części ich osobliwości. Akty tworzenia, które podobnie są niedocieczone, poddawane są próbom uporządkowania dla „bardziej świadomego uprawiania pracy twórczej przez architektów”<sup>6</sup>. Wszelkie czynione obiektywizacje nie zacierają okoliczności, iż wydobywane są z pewnej pierwotności, której siła obniża się w miarę jej porządkowania.

Siła, która odgrywa ważną rolę w tworzeniu dzieła architektonicznego może być zdefiniowana jako czynnik artystyczny, jednak samo już przyjęcie takiego określenia w niewłaściwy sposób zmienia jej charakter. Sztuka jako element twórczości i dzieła nie podlega prostym wyjaśnieniom, lecz wycofuje się do miejsca, które umożliwia jej utrzymanie swej tajemnicy. Lachert przyjmuje,

---

<sup>6</sup> Bohdan Lachert, *Rozważania...*, s. 819.

że to właśnie czynnik sztuki powinien naznaczać wytwory działalności budowlanej i zmieniać dzieła budownictwa w dzieła architektury. Pierwsze części traktatu bliższe są doktrynom romantycznym czy filozofii sztuki Martina Heideggera niż pospolicie rozumianym postawom awangardowego modernizmu w architekturze. Jednocześnie jednak należy zauważyć, iż owo przeciętne rozumienie awangardowego modernizmu w architekturze podyktowane zostało przez kilku jej specyficznych historiografów i nie było zgodne z kultem sztuki i jej tajemnicy, jaka charakteryzowała takich pionierów modernizmu, jak chociażby Le Corbusier.

Składnik artystyczny dzieła architektury w rozważaniach Lacherta potraktowany został jako narzędzie przemiany przedmiotu utylitarnego w dzieło sztuki architektonicznej. Do przedstawienia tego przekonania architekt wykorzystał opinie Heleny i Szymona Syrkusów, którzy w latach dwudziestych i trzydziestych, pod wpływem fascynacji twórczością Le Corbusiera, polemizowali z dążeniami do sprowadzania architektury awangardowego modernizmu do funkcji użytkowych. Kształtowanie obiektu architektury oparte na cechach sztuki stanowiło rozwinięcie tezy Le Corbusiera, iż „architektura to wyszukana, właściwa i wspaniała gra brył w świetle” [L'architecture est le jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière, „Vers une architecture”]. Syrkusowie wprowadzili do tej doktrynalnej myśli modyfikacje prowadzące do zastąpienia określenia „bryła”, nadmiernie zbliżającego architekturę do rzeźby, określeniem „gra poszczególnych elementów, wyrażająca się w kontrastach, zestawieniach i stosunkach części do całości”<sup>7</sup>. Można w tej korekcie upatrywać wpływu Waltera Gropiusa i zespołu budynków Bauhausu w Dessau. Lachert dokonał kolejnej zmiany i pod wpływem neoplastycyzmu Theo van Doesburga i Pieta Mondriana oraz poglądów Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro jeszcze dalej odszedł od pojmowania architektury jako bryły na rzecz jej rozbicia na zestaw płaszczyzn o obserwowalnych ekspresjach.

Za Ingardenem Lachert przyjął, że ocena wyniku pracy architekta dotyczyć powinna specyficznej całości, zespolenia wartości funkcjonalnych, ekonomicznych i technicznych z artystycznymi. Owo zespolenie oparte bywa na „pewnym trzecim określonym czynniku”, który całości „nadaje jednolite nadrzędne piętno”<sup>8</sup>. W przedstawionym podejściu zastanawia podobieństwo stwierdzeń Ingardena i Lacherta do koncepcji źródła dzieła sztuki Heideggera. Dokonanie wyjścia z koła hermeneutycznego, w którym źródłem dzieła jest artysta, a źródłem artysty jest dzieło, możliwe było zdaniem Heideggera po przyjęciu, iż ponad składnikami tego związku jest jeszcze sztuka pojmowana jako pewne wydarzenie się prawdy. Dzieło sztuki wyróżniać miał w tej sytuacji fakt prezentacji

<sup>7</sup> Szymon Syrkus, *Preliminarz architektury*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 14, za: Bohdan Lachert, *Rozważania...*, s. 820.

<sup>8</sup> Bohdan Lachert, *Rozważania...*, s. 820.

pewnej prawdy widoczny w wyrażeniach językowych w rodzaju „to dzieło jest zaskakująco prawdziwe” lub „to jest prawdziwe dzieło sztuki”. Lachert podobnie skłaniał się do uznania, że umiejętne zespolenie przyczyn dzieła prowadzi do jedności, która przekracza zwykłe scalenie części. Ingarden nie znał eseju Heideggera z 1936 roku, ale myśl o niedefiniowalnym czynniku przemieniającym zbiór części w nadzwyczajną całość znana była artystom i teoretykom od kilku stuleci. Problemem pozostaje traktowanie tego czynnika w kategoriach mistycznych (czy transcendentnych) lub tylko jako przejawu ludzkich umiejętności. W zdaniu Le Corbusiera mowa jest o „umiejtności”, co wskazuje na zdolności osiągnane przez wiedzę i doświadczenie, ale nie jest możliwe pełne rozstrzygnięcie ostatecznego pochodzenia owych „umiejtności”. Lachert również nie dokonuje rozstrzygnięć. Nie ma w jego poglądach bezpośrednich wpływów chociażby teozofii, która inspirowała Mondriana czy Kandinsky’ego, ale zainteresowanie szczególnym podnieceniem, jakie decyduje o sensie pracy architekta czy przejście od Goldberga i Strzemińskich teorii, które badały „pulsacje” czy „rytmy” skłania do stwierdzenia, że Lachert miał wycucie funkcjonowania w architekturze sił o decydującym znaczeniu, lecz trudnych do określenia. Od pierwszych stron traktat dotknięty jest refleksją nad przechodzeniem od czynników pracy twórczej, które są kluczowe, lecz umykające przedstawianiu do efektów, których jakość pozostaje zależna od owych najbardziej pierwotnych źródeł. Uchowicz trafnie zauważyła, że jakkolwiek dzieło Lacherta ma związek z książką Lecha Niemojewskiego, w której praktykowanie zawodu architekta przybrało cech mistycznych, to jednak postawę twórcy *Rozważań...* cechuje raczej postawa naukowo-badawcza<sup>9</sup>. Problem dotyczy tego, iż zgłębiając podstawy swej pracy nawet przy udziale racjonalnej filozofii Ingardena Lachert docierał do pytań, na które odpowiedzi musiały trafiać w przestrzeń między rozumem a jego niezrozumiałymi źródłami.

Nacisk kładziony przez Lacherta na aktywizację elementu twórczego nieodwołalnie prowadził do wyłaniania formuł artystycznych, które stawiały projektanta w konflikcie z odbiorcą. Konflikt taki był odnotowywany w XX wieku wyjątkowo dobitnie i stał się częścią etosu pracy architekta awangardowego modernizmu. Lachert czuł się zobowiązany do wyjaśnienia adeptom architektury sytuacji, w jakiej działają i oporu, który może mieć charakter polityczny, ale także środowiskowy. Zdaniem architekta kompromisy w relacjach z odbiorcą są konieczne w działalności artystów mniej utalentowanych, natomiast w przypadku konsekwentnego twórcy należy podtrzymywać integralność osiągniętych wyników. Tworzenie jest wyłanianiem nowych bytów, które – jak pojęcia w nowej filozofii – dokonują przewrotu w zastanej sytuacji mentalnej. Byty takie tylko pozornie pozostają w sporze z czasem własnym, podczas gdy właśnie one należycie temu czasowi służą. Lachert na własny

<sup>9</sup> Katarzyna Uchowicz, *Awers/rewers*, s. 254.



sposób podtrzymywał mit awangardy i związku artysty z bieżącą codziennością, której wytwory artysty winny odbierać charakter zwyczajności i pospolitości. Najściślejszy związek z terażniejszością, eliminujący wzory z przeszłości, ale także wybieganie w przyszłość, były dziedzictwem myśli teoretycznej członków grupy „Praesens”. Lachert podczas spisywania swych rozważań miał rozległe doświadczenia dotyczące konfliktu, jaki może zaistnieć między twórcą a środowiskiem, w jakim tworzy, ale mógł się też do tego czasu przekonać, jak słuszną jest wytrwałość przy osiągnięciach, do których doprowadziła twórcza intuicja. Podtrzymywał także przekonanie, że sztuka tworzona z udziałem odkryć technicznych również ten aspekt współczesności potrafi zdominować i zhumanizować. Fakt, że twórca architektury jest artystą, zobowiązywał ponadto do uważnego obserwowania innych niż architektura dziedzin sztuki. Zdolność właściwego odzwierciedlenia swej epoki i nadania jej stylu potencjalny architekt może zawdzięczać osiągnięciom artystów malarzy, którzy od czasu kubistów do neoplastycystów dokonywali odkryć w zakresie poszukiwania istotnych składników współczesności. Architektura awangardowa zgodnie z tym poglądem może być definiowana jako odmiana puryzmu czy innej postaci malarskiego elementarystu.

Opis przebiegu pracy twórczej Lachert rozpoczął od zwrócenia uwagi na szczególną rolę przerw. Ten nietypowy początek wywodu był kontynuowany przez spostrzeżenia dotyczące czasu, w jakim odbywa się proces projektowania. Zdaniem architekta czas trwania projektu nie przebiega liniowo i jest niemierny. Etapy pracy są nierównomierne, a wyniki cząstkowe są negowane, stają się częścią koncepcji myślowych i wizji, których charakter wyprzedza zwykłe myślenie. Opis dokonany przez Lacherta prowadzi do stwierdzenia, że obszarem dokonywania się projektu jest wyobraźnia, której funkcjonowanie nie zostało dotąd należycie scharakteryzowane. Wyobraźnia jest miejscem zaburzonym, wypełnionym kłębieniem się mglistych obrazów, ale też formowania się tożsamości artysty. Zachodzące w wyobraźni zjawiska tworzą najbardziej bezpośrednią lokację chwil życia, są właściwie samym życiem<sup>10</sup>. Analizowane konstatacje Lacherta prowadzą do myśli, iż owe „chwile życia” są pierwotną wersją czasu i jednocześnie czymś dojmującym i przejmującym, czystym przejawem samego życia. Przestrzeń, w której zachodzą opisywane zjawiska, jest jednocześnie jakby pusta, dopiero powoływana do istnienia, jest „miejscem niedookreślenia”, które wymaga wyodrębnienia czy artykulacji, by przejść w postać realną<sup>11</sup>. „Architekt stwarza przestrzeń architektoniczną (...) z chaosu, tzw. architektonicznej próżni”<sup>12</sup>. Wywoływane przez artystę miejsca wyobraźni są obszarem, w którym żywotny chaos jest pokonywany, a obrazy, pojęcia czy

<sup>10</sup> Bohdan Lachert, *Rozważania...*, s. 822.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 826.

decyzje są zatrzymywane w ich nieskoordynowanym ruchu. W pewnym zakresie powstające wizje są nadal złudami, nieopanowaną przez rozum akcją wyobraźni, jednak częściowa ich koordynacja daje poczucie władzy nad nimi i tworzy świadomość ich nosiciela. Opanowanie „mglistych obrazów” także jest tylko złudą, kolejnym przemijającym obrazem, którego wartość oparta jest na czynniku niepodlegającym władzy formującej się rozumności. Działania artysty winny prowadzić do podtrzymywania występujących sprzeczności i tworzenia z nich całości zdefiniowanych jako „jedność przeciwieństw”. Nie jest możliwe dokładne wskazanie na źródło, z którego Lachert zaczerpnął termin *coincidentia oppositorum*, ponieważ jest ono częścią długiej tradycji filozoficznej, poczynając od Heraklita, przez Mikołaja z Kuzy, aż do wyrażenia należącego do powszechnej kultury. W rozważaniach termin ów złączony został z poglądami Ingardena na temat „jakości zestroju”, odbierając im zbieżność z prosto rozumianymi koncepcjami harmonii. W przyjętym przez Lacherta programie „jakość zestroju” byłaby wytwarzaniem rytmów z elementów kontrastujących. Harmonizowanie sprzeczności, w przeciwieństwie do usuwania, zmniejsza tłumienie występujących w nich sił i umożliwia podtrzymanie związku żywotnym chaosem.

Akceptacja sprzeczności przejawiała się w tezach dotyczących roli wizji w procesie projektowania. Przyjęcie założenia, że wizja jest czynnikiem źródłowym, który ożywia działalność projektową, lecz ma tendencję do zamierania w sytuacji narastania jakości racjonalnych, skłoniło Lacherta do uczynienia wizji zmienną i przesuwającą się ku końcowi zadania twórczego. Przy tym wizja miałaby łączyć przeciwstawne dążenia – przypadkowe i świadome. W każdym z tych składników wizji architekt wykrywał jakości przeciwnego składnika. Tak zatem element przypadkowy nie był pospolicie przypadkowym, lecz był swoistym, niespotykanym wcześniej rozwiązaniem cząstkowego zadania. Taka interpretacja przypadku zawiera się w wyrażeniu „szczególny przypadek”. „Przypadkiem jest każde pojedyncze, nieprzypadkowe rozwiązanie zadania architektonicznego”<sup>13</sup>. W dążeniu do takiego przypadku decydujące było eliminowanie cech przypadkowych, czyli takich, które były zbędne lub z innego powodu niewłaściwe. Z kolei działalność świadoma nie oznaczała wyłącznie silnej organizacji wytwarzania dzieła, lecz świadome zachowywanie swobody i nieprzewidywalności. Racjonalność przejawiała się zatem w docenieniu wartości wolności twórczej i nieuleganiu konwencjom, zwłaszcza konwencjom stylowym. Dzieło winno być precedensem na drodze „powstającego być może nowego stylu”<sup>14</sup>. Lachert kierował się wzorcem postępowania artysty awangardowego, ale znajdował nowe argumenty w uzasadnianiu jego założeń. Kult nowatorstwa zyskiwał w jego teorii przesłanki, które zmieniały sens racjonalności i przesuwały go w stronę jego odnawiania.

---

<sup>13</sup> Ibidem, s. 823.

<sup>14</sup> Ibidem.

Rozumienie elementów sprzecznych jako nie wyłącznie przeciwnych, lecz także wymiennych, przynależnych do siebie i częściowo identycznych, podobnie jak miało ono miejsce w wielu analizach filozofii dekonstrukcji, umacnia przekonanie, że dekonstrukcja nie jest wyłącznie nową metodą, lecz występowała wszędzie tam, gdzie podważano oczywistość pojęć umownych a traktowanych jak wieczyste. W przypadku traktatu Lacherta naruszenie jednoznaczności sprzeczności wystąpiło w analizach antynomii „tworzywa architektonicznego” i „tworzywa budowlanego”. W myśli Lacherta tworzywo architektoniczne to zasób możliwości formalnych, pewnych domniemywań czy imaginacji, ale także przestrzennych kształtów obiektów budowlanych, w tym ich wartości zmysłowych. Już na tym etapie analiz też Lacherta zwraca uwagę, że wymyślane przestrzenie czy przewidywane kolory nie są zatrzymywane jedynie po stronie tworzywa architektonicznego, lecz są też czymś materialnym – tworzywem budowlanym. Z kolei tworzywo budowlane rozumiane w swych wartościach podstawowych to stosowane materiały i techniki. Również w tym przypadku sprawa nie jest jednoznaczna, ponieważ zdaniem Lacherta każdy element obiektu, jak chociażby ściana, początkowo jest sprowadzony do pewnej abstrakcji i uczyniony przedmiotem umysłowym. W myśl prezentowanej tu doktryny elementy konstrukcji budowli czy rozwiązania użytkowe powinny być elementami czystej plastyki. Zadaniem architekta jest nieustanne przekształcanie tworzywa budowlanego w architektoniczne i odwrotnie.

Zgodnie z szerszą doktryną awangardowego modernizmu w architekturze celem powinno być zespolenie techniki ze sztuką. Należy w tym miejscu ponownie przypomnieć o ukierunkowaniu Lacherta na wykorzystanie w architekturze innych sztuk, zwłaszcza nowoczesnego malarstwa. Jeżeli celem twórcy dzieła architektury jest wykrycie nowych form, to winno to następować z udziałem poglądów i praktyk całej sztuki współczesnej. Takie podejście przesunęło architekturę z pozycji odrębności na jej tożsamość z innymi dążeniami artystycznymi tamtych czasów. Ostatecznie prowadziło też do dalszych przesunięć, również poza wymiar sztuki. Sam fakt złączenia twórczości architektonicznej z myślą natury filozoficznej prowadził do przyjmowania definicji zadań budowlanych jako działalności głównie intelektualnej. W myśli Lacherta istnieją też przesłanki do tak dalekiego odsunięcia wartości dzieła od jego treści czysto budowlanych, iż staje się ono pewnym wydarzeniem, czymś, co angażuje egzystencję twórcy i odbiorcy, jest zadaniem intelektualnym, przeżyciem i doświadczeniem.

Powyższe interpretacje zawiesiły analizy zacierania sprzeczności między „tworzywem architektonicznym” i „tworzywem budowlanym”, należy zatem powrócić do dalszych spostrzeżeń dotyczących tego zagadnienia. Lachert tak dalece odchodził od zwykłego rozumienia materialnych składników, że w jego teorii rozumiałe jest porzucenie traktowania architektury jako kompozycji brył na rzecz ich rozbicia na zestaw płaszczyzn o określonych kolorach. Bryły, nawet

gdyby pojmowane były jako wartości zmysłowe, działałyby przede wszystkim swym ciężarem, podczas gdy rozbite na poszczególne ściany tworzą zestawy abstrakcyjne, są naznaczone intelektualizmem i zarazem czystsza zmysłowością. Konkluzja konceptów Lacherta zawiera się w stwierdzeniach, że dzieło powinno być zespoleniem tworzywa architektonicznego z budowlanym w „jakość istotną” czy całość wyższego rzędu<sup>15</sup>. W takim złączeniu wartości formalne (tworzywo architektoniczne) i wartości materialne (tworzywo budowlane) przynależą do siebie i są rozłączne tylko dla potrzeb uświadamiania napięć między nimi. Lachert, kontynuując swoje wywody, przeszedł zatem do analizy owych napięć, których percepcja jest czynnikiem wytworzenia wspólnoty między intencjami artysty a reakcjami odbiorcy. Zgodnie z tą logiką dzieło intencjonalne i twór artystyczny ostatecznie powinny stać się przedmiotem przeżycia estetycznego.

Druga połowa rozprawy Lacherta dotyczy problemów recepcji dzieła, która zgodnie z logiką osłabiania fundamentalnych sprzeczności jest także częścią procesów jego powstawania. Jak zostało to już przedstawione, jednym ze składników dzieła jest tworzywo architektoniczne, czyli – w terminologii traktatu – możliwości formalne. Tworzywo to jest zestawem podziałów wytwarzających przestrzeń. Problem polega na tym, że przestrzeń jest nie czymś wyłącznie widzialnym, lecz jest uwarunkowana założeniami natury transcendentnej i artystycznej. Założenia owe oparte są na rozróżnieniach, przeciwieństwach bądź kontrastach. Przywołane w *Rozważaniach...* prace neokantystów Friedricha Theodora Vischera i Johanna Volketa, ale także teorie Kobra i Strzebińskiego, były wyrazem poszukiwań najbardziej podstawowych kontrastów formalnych oraz przekonania, iż ich źródłem są możliwości poznawcze człowieka. Owe możliwości są formami widzenia, w których nad biernymi fizjologicznymi czy zmysłowymi wrażeniami dominację zachowuje czynna praca intelektu (podmiotu). W czasach powstawania traktatu analizy sztuki (w tym architektury) wskazujące na podstawowe kategorie umożliwiające organizację dzieła i jego odbiór miały długą tradycję, której przykładem były prace Heinricha Wölfflina. Ten szwajcarski badacz w początkach swej twórczości (pod wyraźnym wpływem neokantyzmu Volketa) przedstawił w roku 1886 rozprawę o architekturze pt. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Kierunek przyjęty w tej pracy był kontynuowany w najbardziej wpływowym dziele Wölfflina, jakim była wydana w roku 1915 książka *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* prezentująca różnice między renesansem a barokiem za pomocą kontrastów w rodzaju: linearyzm – malarskość, forma zamknięta (tektoniczna) – forma otwarta (atektoniczna), forma płaszczyznowa – forma akcentująca głębię.

---

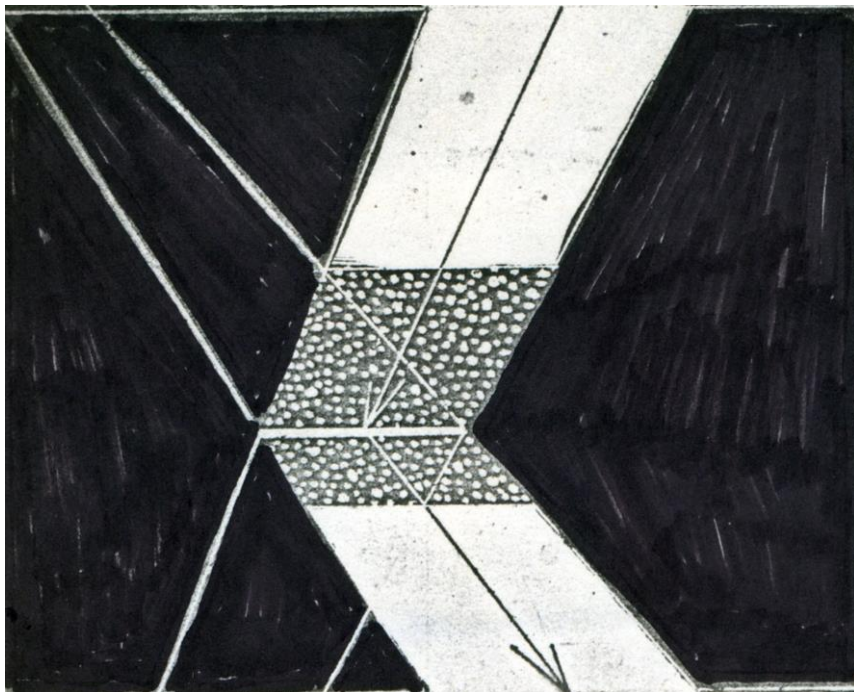
<sup>15</sup> Ibidem, s. 827.

W teorii Lacherta zasada przeciwieństw reprezentowana była w koncepcji napięć kierunkowych, pulsacji czy rytmów. Tworzywo architektoniczne cechować miały zatem napięcia, których źródłem była wyobraźnia artysty, a ich przeznaczeniem był wpływ na wyobraźnię odbiorcy. Spostrzeganie było pobudzone przez zjawisko dynamizmu przestrzennego wywoływanego przez zastosowane kontrasty. Obiekt architektoniczny winien być w projekcie rozbity na płaszczyzny, które pokryte intensywnymi kolorami miały tworzyć kompozycyjne zestroje odbierane w przeżyciach estetycznych. Przy tym przeżycia estetyczne w przypadku twórcy funkcjonowałyby przez cały okres tworzenia dzieła, przerywane postawą badawczą, w przebiegu której artysta uświadamiałby sobie odpowiedniość dokonanych zestrojów. Taki poznawczy etap był także niezbędnym wstępem do zachowań zwykłego odbiorcy, formował przesłankę do przeżyć estetycznych właściwych po uzyskaniu wiedzy o zamierzeniach projektanta. Odbiór estetyczny okazywał się być zjawiskiem złożonym z przeżycia estetycznego i przyjęcia postawy badawczej, ale wymieszanie w nim emocji i racjonalizacji było tylko jednym z przejawów przesunięć w zdecydowanym definiowaniu zwyczajowo przeciwstawnych pojęć. Przyjęcie, że w przypadku twórcy przeżycia estetyczne są częścią całego procesu powstawania dzieła może prowadzić do wniosku, że również dla zwykłego odbiorcy dzieło jest nietrwałym wyobrażeniem, które podlega nigdy niekończącym się modyfikacjom. Przedmiot estetyczny byłby zatem efektem procesu nieustannego powstawania dzieła również dla widza. Dzieło nie miałoby statusu pospolitego przedmiotu, lecz byłoby wydarzeniem, zjawianiem się właściwości również ze świata obserwatora i tworzeniem jego własnej tożsamości.

Podejmowane przez Lacherta próby zdefiniowania podstawowych form funkcjonujących w architekturze skłaniały go zarówno do prowadzenia własnych badań, jak i przejmowania ustaleń innych autorów. W światowej literaturze najbardziej zaawansowanym osiągnięciem w zakresie opisu kształtowania i postrzegania wyrazu sił w architekturze pozostaje zapis wykładów Rudolfa Arnheima opublikowanych w roku 1980 jako *Die Dynamik der architektonischen Form*. W języku polskim podobną rolę odegrała publikacja Juliusza Żurawskiego z roku 1962 pt. *O budowie formy architektonicznej*. Lachert wniósł własne odkrycia, a osobno przedstawił poglądy Goldberga, Strzemińskiego i Raudy. Badania nad formą są jednak przede wszystkim podsumowaniem awangardowej twórczości, w tym zwłaszcza neoplastycystów holenderskich i reakcji na ich pomysły przejawiane w środowisku architektów. Przedstawiony przez Lacherta na serii siedmiu grafik zapis analizy napięć liniowych i kierunkowych prowadzących do zjawiska dynamizmu przestrzennego jest jednak oryginalnym dokonaniem autora.

Biało-czarne grafiki prezentowały podstawową skłonność w postrzeganiu opartą na wyodrębnianiu punktu, przez który przechodzić mogą wiązki linii prostych. Na każdej z nich można wyodrębnić inny punkt, ku któremu pobiegnie

wzrok. Kierunek spojrzenia wzdłuż linii od punktu do punktu wyznacza ruch liniowy. Przestrzeń może też być wyznaczana czy recypowana jako pewna płaszczyzna. Przecięcie dwóch płaszczyzn daje wrażenie ruchu przestrzeni (dynamiki przestrzennej, Il. 2). Wszelkie podobne sytuacje prowadziły Lacherta do wniosku, że przestrzeń nasycona jest przez wyobraźnię napięciami, które znajdują odzwierciedlenie w tworzonych obiektach architektury. Kompozycje stworzone z podziałów przestrzeni działają na odbiorcę jako napięcia czy ruchy. Kontynuacja tych rozważań prowadzona była następnie przez sprawozdanie ustaleń Goldberga.



Il. 2. Bohdan Lachert, Rysunek ilustrujący dwuktowe napięcia kierunkowe figur płaskich, rys. 5, w: idem, *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, sygn. Mat IIIb-7/R.

Goldberg do teorii architektury wprowadził pojęcie pulsacji, które można uznać za synonim takich określeń jak stosowane przez Lacherta pojęcia napięcia przestrzennego czy przestrzennej dynamiki, ale ponadto powiązane było ono z zagadnieniem wpływu podstawowych składników formalnych na odbiorcę czy rytmów czasoprzestrzennych opisywanych w teorii Kobra i Strzemińskiego. Pulsacje (*recte* ruchy czy rytmy) mogły zachodzić między wypukłościami i zagłębieniami faktury budynku czy innymi składnikami ścian. Zrytmizowaniu poddane są zestawy brył składających się na kilkuczłonową budowlę, alternacje

filarów i kolumn w romańskich kościołach, złączenia okien i ścian, ale też relacje między przedmiotem a jego obserwatorem. Architektura jako sztuka kształtowania przestrzeni i reżyserowania odbioru tejeż przez zagadnienie dynamiki czy rytmizowania posiada pewną zbieżność z dziełami muzycznymi. Dla Lacherta była wynikiem osobistych emocji, które pobudzały siły podmiotu i wymagały ekspresji, jednak bieżące tworzenia dzieł czynnych estetycznie obliżowały do użycia uświadamionych środków artystycznych. Tym, co zdaniem architekta miało wyróżniać sztukę współczesną było właśnie zagadnienie świadomości. Lachert, kierując się koncepcjami Strzeżińskiego stwierdzał, że dzieło obecnie narzuca konieczność większego zaangażowania informacji w proces kreacji, ale także wiedzy po stronie obserwatora. Dla wytworzenia przedmiotu estetycznego jako końcowego wyniku procesów twórczych, niezbędny jest zatem wzrost świadomości postępowania artysty i trybów, na jakich dokonywana jest recepcja jego dzieła. Traktat Lacherta byłby zatem dokumentem zarówno osobistej pasji cechującej architektoniczną działalność autora, jak również narastającego trendu intelektualizacji sztuki współczesnej. Zawieszenie między emocjonalnością i racjonalnością jest decydującą cechą wywodów architekta.

## KONKLUZJE

Traktat Lacherta poddany uwspółcześniającej lekturze prezentuje się jako dokument epoki, w której awangardowy modernizm łączył się z namiętnością jakby religijnej natury, a jednocześnie nie był dogmatyczny, lecz wymagał od swych wyznawców zaangażowania w tworzenie jego rozwinięć i uzupełnień. Spisany w roku 1960 był wspomnieniem młodzięcych czasów i rewolucyjnych pomysłów lat dwudziestych i trzydziestych, którym po latach próbował nadać znaczenie normatywne. Wyważony ton rozważań doprowadzał jednak do zawieszania sądu pomiędzy radykalnymi przeciwieństwami. Czytany z obecnej perspektywy wzbudza zainteresowanie właśnie powstrzymaniem się od utrwalania radykalnej doktryny i w zamian umiejscawia pewne rozstrzygnięcia w przestrzeni prawd niedocieczonych. Quasi-religijna żarliwość tonowana była w jego przemyśleniach trzeźwością racjonalisty, a zarazem racjonalność próbowała sięgnąć po wiedzę jeszcze nie osiągniętą. Lachert w swoich rozmyśleniach nie poprzestał na intelektualnym *status quo*, ale też nie zaufał wyznawanym przez niektórych modernistów poglądom teozoficznym czy ezoterycznym. Taka postawa skłania do szacunku i to ona umożliwia powiązanie też traktatu ze współczesnymi skłonnościami do podważania oczywistości wielu fundamentalnych założeń.

## BIBLIOGRAFIA

- Goldberg Maksymilian, *Uwagi o teorii i praktyce architektury. Z pozostawionych rękopisów wybrał i przygotował do druku Jan Białostocki*, „Architektura” 1956, nr 8, s. 244–247, 277.
- Lachert Bohdan, *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej*, w: Katarzyna Uchowicz, *Ariergarda modernizmu. Katalog projektów i realizacji Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017, s. 819–837.
- Syrkus Szymon, *Preliminarz architektury*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 6–16.
- Uchowicz Katarzyna, *Ariergarda modernizmu. Katalog projektów i realizacji Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017.
- Uchowicz Katarzyna, *Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2018.

**BOHDAN LACHERT’S ARCHITECTURAL TREATISE: SUMMA OF AVANT-GARDE MYTHS OR RECORD OF EXPERIENCES?**

Bohdan Lachert’s architectural treatise is a summary of the attitudes manifested in the environment of architects of the avant-garde modernist trend in Poland. In the pre-war period, Lachert belonged to the group of the most outstanding initiators of modern architecture and experts in the theory of modern art. He cultivated his creativity by displaying strong emotional commitment, which he considered a decisive factor in architectural work. In the post-war period, he encountered restrictions in his activities resulting from the doctrine of socialist realism. At the end of the 1950s, he decided to write down his beliefs taking into account contemporary historiography and philosophy. The prepared treatise did not play a major role in the history of Polish architecture due to the small role of independent architectural attitudes in the political system of real socialism. The current publication of the treatise makes it possible to see in it not only a document of two past eras, but also a work that contains elements coinciding with contemporary intellectual trends.

**Keywords**

Bohdan Lachert, modern architecture, avant-garde modernism, theory of architecture, architectural treatise