

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 12 (2017)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.12.13

Diana Wasilewska

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Wydział Sztuki

Miłośnicy kontra krytycy i artyści, czyli spory wokół Zachęty w międzywojennej Polsce

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, utworzone w 1860 r. z inicjatywy Wojciecha Gersona, od początku swego istnienia deklarowało ściśle określone cele: szerzenie kultury polskiej o wyraźnym ideowym charakterze, rozbudzanie zainteresowania sztuką wśród szerszych warstw społeczeństwa oraz udzielanie wsparcia (też finansowego) młodym artystom (Świtek (red.), 2003). W owej tytułowej „zachęcie”, skierowanej zarówno do twórców, jak i do widzów, kryło się w gruncie rzeczy wezwanie do pielęgnowania rodzimych tradycji, krzewienia idei narodowowyzwoleńczych i podtrzymywania ducha polskości w narodzie. Zachęta była głównym, a właściwie jedynym regulatorem życia artystycznego stolicy, aktywnie działającym zwłaszcza od końca 1900 r., kiedy to na placu Małachowskiego w Warszawie otwarto dla zwiedzających zaprojektowany przez Stefana Szyllera gmach muzealny. Początkowo obok nieregularnych wystaw okolicznościowych i zbiorowych prezentowano przede wszystkim kolekcję stałą oraz wystawę doroczną, złożoną z dzieł nadsyłanych bieżąco przez artystów. W 1910 r. zarząd Zachęty zainicjował cykliczne zimowe Salony, mające być prezentacją aktualnej sztuki tworzonej w kraju¹. Warszawskie wystawy doroczne niewiele miały jednak wspólnego z odbywającymi się wówczas w stolicy Francji tzw. Salonami Jesiennymi. Kultywowały raczej tradycję akademickich salonów paryskich sprzed 1863 r., z systemem nagród i odznaczeń z systemem nagród i odznaczeń jury nie tylko wybierało laureatów, ale też dokonywało ścisłej selekcji wystawianych prac. O ile jednak w Paryżu organizacja corocznej wystawy przypadała w udziale członkom Académie des Beaux-Arts, na których spadał też obowiązek jurorski, o tyle w Polsce funkcję ową pełnił prezes i 12-osobowy Komitet, złożony w połowie z artystów (na ogół nobliwych akademików), a w połowie z tzw. miłośników sztuki. Ci ostatni, tj. przedstawiciele rozmaitych dziedzin handlu, rzemiosła, ale też medycyny czy prawa, reprezentowali gusta na ogół niewybrednej i niemającej wielkiego pojęcia o sztuce publiczności. Ich ignorancja nie przeszkadzała im jednak, by wyrokować o losach sztuki i jej twórców. Członkiem-miłośnikiem

¹ A ściślej – na terenie Kongresówki, gdyż ze względu na sytuację polityczną pozyskanie dzieł z miejsc podległych innym zaborcom było wówczas utrudnione.

mógł być każdy, kto zdecydował się wejść w skład Towarzystwa, opłacając niezbyt wygórowaną składkę, która uprawniała do bezpłatnych i Nielimitowanych wejść na sale galerii (także dla najbliższych członków rodziny), corocznego losowania prac zakupionych przez Towarzystwo oraz premii członkowskiej w postaci ryciny lub reprodukcji jednego dzieła. Jednak tylko status tzw. członka rzeczywistego² (którego nie mogły wówczas uzyskać kobiety³) dawał prawo głosu w wyborach Komitetu Zachęty. Nie wymagano jednak specjalnych osiągnięć ani predyspozycji – do wejścia w ów honorowy poczet osób decydujących w istotnych dla Towarzystwa kwestiach wystarczyła rekomendacja trzech innych członków oraz akceptacja większości na drodze głosowania.

Towarzystwo „Zniechęty” Sztuk Pięknych w okresie międzywojennym

Mijały lata, przynoszące zmiany nie tylko w układzie sił politycznych i na mapach świata, ale też na polu stricte artystycznym. Tworzący tuż po I wojnie młodzi artyści i literaci bezpardonowo zrzucali „płaszcz Konrada”, wieszcząc wiosenne odrodzenie też na niwie kulturalnej. Tworzyli grupy, stowarzyszenia i czasopisma, kładąc podwaliny pod nowoczesną sztukę polską. Zachęta jednak pozostała na te zmiany odporna i trwała niewzruszona w realiach stworzonych w okresie zaborów. Specyficzny tryb zarządzania galerią, opracowany w celu obrony sztuki polskiej przed zakusami wrogich mocarstw, w realiach niepodległego państwa wydawał się nie mieć racji bytu. Mimo to tzw. miłośnicy wciąż zajmowali się nie tyle administrowaniem instytucją, ile faktycznym decydowaniem o sprawach sztuki. Nadal też typowe rodziny mieszczańskie co niedziela, między poranną mszą a obiadem, szturmowały sale galerii w przekonaniu, że tylko tam mają szansę obcować z prawdziwie polską sztuką. Zdobyty przed wojną absolutny kredyt społeczeństwa wciąż procentował, mimo że krytyka stołeczna od lat biła na alarm i wołała o opamiętanie.

Zachęta zadrżała w posiadach tylko na chwilę, w grudniu 1922 r., gdy podczas jednego z wernisaży malarz i znany krytyk sztuki Eligiusz Niewiadomski (członek komitetu organizacyjnego wystawy) oddał trzy śmiertelne strzały w kierunku honorowego gościa, nowo wybranego prezydenta RP Gabriela Narutowicza. Ów incydent zaowocował rezygnacją z salonu 1922/1923, nie odcisnął jednak trwałego piętna na wizerunku samej instytucji – zarząd Towarzystwa nadal robił wszystko, by zachować nienaruszone oblicze tej „świątyni narodowej sztuki”, a przede wszystkim – ocalić nienaruszalną, jak się szybko okazało, pozycję miłośników. Pamiętano zresztą sytuację sprzed roku, gdy Zachęta „nierozważnie” otwarła swe podwoje dla „wywrotowych” i „błuznierczych” poczynań młodych artystów, tj. udostępniła formistom trzy sale jednego piętra wystawowego. Ów „skandal” odbił się szerokim echem w prasie stołecznej, wywołując też protest ponad 20 artystów – obrońców

² Ustawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim z 1860 r. wymienia członków zwyczajnych, honorowych i rzeczywistych; zob. Świtek (red.), 2003.

³ Ten stan rzeczy zmienił dopiero nowy statut Towarzystwa z 1924 r. Ponadto w okresie międzywojennym funkcja prezesa – wcześniej przypadająca z urzędu Kuratorowi Okręgu Naukowego Warszawskiego – nadawana była, podobnie jak funkcje wiceprezesa i pozostałych 12 członków Komitetu, w drodze głosowania; zob. Wiercińska, 2003, s. 17 i nast.

niezbałamuconej nowinkami „zgniłego Zachodu” sztuki narodowej. Uznając wystawę za działanie szkodzące interesowi i rozwojowi (sic!) sztuki rodzimej, sygnatariusze listu przywołali zarząd do porządku, ganiąc go za złe wypełnianie powierzonej mu funkcji:

Bo nie można żadną miarą zgodzić się na to, ażeby instytucja, powołana do krzewienia kultury artystycznej i narodowej zarazem, do wychowywania estetycznego społeczeństwa, do sprawiedliwej i rzetelnej służby sztuce i artystom, była tak bezmyślnie powolna tylko pewnym, narzuconym jej z zewnątrz przez zachłanną grupę nieuków, ideom i idei tych rzecznikom, godzącym często nawet z bezgranicznym cynizmem w to wszystko, co dla polskiego artysty i obywatela jest i zostanie świętością (*Protest*, s. 122).

Przeprowadzając sprawną agitację wśród miłośników, artyści owi⁴ – rzecznicy zakademizowanego naturalizmu i sztuki batalistycznej – uznali postulaty i dokonania młodych za zbrodnię przeciwko kulturze „rasowej”, a walkę z nimi – za obowiązek patriotyczny prawdziwego Polaka. Odtąd Zachęta nie była już tak przychylna „zbożeniom” eksperymentalnego malarstwa i nie udzielała schronienia „snobom” ani też twórcom, „którzy pozytywnie nie umieją nic” (Wankie, 1921, s. 8). Chcąc natomiast ukrócić ewentualne „wichrzycielskie” zapędy części członków Towarzystwa, miłośnicy doprowadzili do zmian w statucie, w myśl których ograniczone zostały znacznie prawa i przywileje twórców. Od 1924 r. członkiem rzeczywistym mógł zostać tylko taki artysta, który co najmniej trzykrotnie wystawiał w Zachęcie swoje dzieła (Wiercińska, 2003, s. 19). Co więcej, nawet szczęśliwie zakończona rekrutacja, choć oznaczała zwolnienie z corocznych składek, nie dawała artyście (w przeciwieństwie do członków-miłośników) ani premii, ani prawa udziału w losowaniu dzieł. A to właśnie te „bonusy” były od lat wabikiem dla mieszkańców stolicy, przyczyniając się do stale rosnącej liczby „lubujących się w sztuce” inteligentów, handlarzy i rzemieślników. Tymczasem zrzeszeni w Zachęcie artyści mieli coraz mniejszą siłę przebicia i coraz bardziej znikomy wpływ na kosztniejące z każdym rokiem oblicze instytucji. Druzgocąca przewaga miłośników odbierała im szanse nawet na wybór zasiadających w Komitecie kolegów-artystów – wszyscy członkowie zarządu wybierani byli bowiem większością głosów członków rzeczywistych, a ci składali się w trzech czwartych właśnie z miłośników sztuki (*Skandal, który rośnie*, 1924, s. 2). Kiedy więc na walnym zebraniu w 1924 r. Komitet odmówił współpracy z niegodzącymi się na ten stan rzeczy artystami, którym nie udało się przeforsować własnych kandydatów, blisko stu przedstawicieli sztuk pięknych opuściło sale Zachęty, a w konsekwencji otwarta właśnie druga wystawa ugrupowania „Rytm” przeniesiona została naprędce do Salonu Garlińskiego. Ta niecodzienna sytuacja wywołała prawdziwy rwetes na łamach stołecznej prasy (*Kronika artystyczna*, 1924). Burzyli się krytycy, oponowali artyści i ludzie kultury, lecz miłośnicy (i klika związanych z nimi twórców) pozostali na te protesty niewzruszeni.

⁴ Protest podpisali: A. Austen, Z. Badowski, W. Brochocki, K. Biske, K. Bisier, K. Borzym, M. Czepita, K. Ciszewski, W. Dyzmański, K. Mastelski, F. Słupski, J. Smoliński, S. Sawiczewski, M. Sztencel, F. Szwoch, W. Wankie, K. Wasilkowski, M. Wasilkowska, M. Wawrzeniecki, H. Weyssenhoff, M. Wszyński (Wiercińska, 2003, s. 125).

Istnieje w Warszawie Towarzystwo Zachęty do Chowu Koni. Składa się z miłośników i znawców koni. Zachęta Sztuk Pięknych, zdaje się, poniekąd, wzorować na nim: jak tam koni, tak tu artystów plastyków nie dopuszcza się do głosu. Tylko że Towarzystwo Zachęty do Chowu Koni zdaje sobie sprawę z tego, że bez koni nie miałoby co robić. A Zachęta Sztuk Pięknych postępuje doprawdy tak, jak gdyby obejść się chciała w swym gronie całkowicie bez jakiegokolwiek udziału plastyków, i to tych najważniejszych, twórczych, w liczbie około stu. Może się to odbić fatalnie na Zachęcie, a w konsekwencji na poziomie artystycznego życia stolicy (Treter, 1924, s. 5).

Te ironiczne słowa Mieczysława Tretera, jednego z czołowych recenzentów kilku pism warszawskich, okazały się prorocze. W efekcie wspomnianego sporu nie tylko „Rytm”, ale większość stołecznych towarzystw i grup artystycznych, popieranych zresztą przez gros twórców spoza stolicy, ogłosiła bojkot galerii i organizowanych przez nią wystaw.

Owa kuriozalna sytuacja nie powstrzymała jednak zarządu Zachęty, który kontynuował nieprzerwanie swą działalność, organizując zarówno doroczne salony, jak i dość osobliwe ekspozycje tematyczne. Materiału dostarczały skromne zasoby kolekcji Towarzystwa oraz to, co nadesłali artyści zaproszeni w publicznych komunikatach do udziału w danym wydarzeniu. Wszystkie wystawy prezentowały się imponująco, lecz, jak z przekąsem kwitowała ówczesna prasa, wyłącznie ilościowo. Do bojkotu nie przyłączyli się bowiem tylko twórcy starszego pokolenia, reprezentanci „narodowej” sztuki od lat wystawiający w salonach, oraz miłośnicy-amatorzy. Nowe pokazy w galerii stały się dzięki temu wdzięcznym materiałem dla popisujących się słowotwórczą inwencją i ciętym piórem sprawozdawców stołecznych gazet. Ze względu na anachroniczne poglądy zarządu oraz niezdolność do jakichkolwiek zmian i kompromisów Zachęta została zgodnie przemianowana na „Zniechętę do Sztuk Pięknych” (*Kronika artystyczna*, 1925/26, s. 465), a piszący o jej wystawach krytycy prześcigali się w wymyślaniu rozmaitych peryfraz mających najcelniej zdefiniować charakter tej instytucji. „Gniazdo wszelkiej reakcji”, „okopy św. Trójcy”, „schronisko dla utraconych gdzie indziej przywilejów”, „twierdza zaściankowości i neofobii”, „szaniec obskurantyzmu i zacofania” czy „osławione arcybractwo wzajemnej adoracji”⁵ – to tylko niektóre z barwniejszych określeń rzucanych pod adresem galerii. Krytycy posiłkowali się też zwrotami konotującymi starość i związane z nią fizyczne i umysłowe niedomagania, a także śmierć, upadek czy rozkład; pisali o zatęchłym duchu panującym w tej „nieźle zakonserwowanej rupieciarni kulturalnej”, o „starczym oportunistycznym” i „zaskorupałym konserwatyzmie” czy akademickim niedołęstwie (Winkler, 1924). W Zachęcie widzieli bądź „litościwy przytułek”, „kondukt pogrzebowy wielkiej sztuki” czy „składowisko odpadów”, bądź – przeciwnie – akcentowali nieartystyczne i niepoważne podejście zarządu, czyniące z tej państwowej instytucji rodzaj „wróblego wiecu”, „prywatnej bawialni w prowincjonalnej mieścinie”, „przygodnego i bezprogramowego jarmarku na obrazy”, a nawet „bazaru en bon marché” czy corocznej „wyprzedaży resztek” (Treter, 1925/1926,

⁵ Określenia pochodzą z tekstów: T. Czyżewskiego (1936, nr 18, s. 6.), K. Winklera (1924; 1929, s. 1105), M. Tretera (1929, s. 8) (cyt. za: *Kronika artystyczna...*, 1924/1925, nr 10, s. 482); K.S. Jaworskiego, „Kurier Poranny” 1924, nr 76 (cyt. za: *Kronika artystyczna...*, 1924/1925, nr 7, s. 341).

s. 174). Owe działania, służące obniżeniu prestiżu Zachęty i wykazaniu jej artystycznego oraz moralnego upadku, były solidarnym gestem twórców i krytyków reprezentujących często skrajne poglądy artystyczne i światopoglądowe. Protest przeciwko instytucji będącej synonimem nie tyle nawet zwyczajnego konserwatyzmu, ile niedołęstwa, dyletantyzmu i niewiedzy sprawił, że mało sobie na ogół przychylni krytycy, jak formista Konrad Winkler, umiarkowanie liberalny w swych poglądach artystycznych Mieczysław Treter czy skrajny nacjonalista i antysemita Stanisław Pieńkowski, zaczęli nagle mówić wspólnym głosem, walcząc z bezprecedensowymi i niezrozumiałymi poczynaniami zrzeszonych w Zachęcie miłośników.

Bojkotujący artyści próbowali tymczasem – z marnym zresztą skutkiem – uzyskać wstawiennictwo w Departamencie Sztuki. Mimo petycji podpisanej przez ponad stu artystów domagających się wyłącznego prawa wyboru swych przedstawicieli do Komitetu Zachęty, rząd stanął po stronie miłośników, dodatkowo przyznając własne nagrody zwycięzcom corocznych salonów. Oficjalnie bojkot po kilkunastu miesiącach przerwano, kryzys nie został jednak zażegnany – przeciwnie, stale się pogłębiał. Wielu ówczesnych artystów aż do wybuchu wojny nie wysyłało na skompromitowane salony swoich prac. Inni wystawiali w murach Zachęty – ale wyłącznie na pokazach zbiorowych (wystawa grupy Praesens, Szczepu Rogate Serce czy Bractwa św. Łukasza), jubileuszowych (wystawa „Sztuki”) czy indywidualnych (Tytus Czyżewski), omijając ekspozycje o charakterze tematycznym oraz tzw. wystawy ogólne.

Miłośnicy tymczasem imali się różnych sposobów, by swej uprzywilejowanej pozycji nie stracić. Gdy ostatecznie, na mocy kompromisowej decyzji ministra (który w końcu uległ naciskom artystów i unieważnił poprzednie wybory), zostali zmuszeni przeprowadzić reelekcję członków Komitetu, ogłosili walne zgromadzenie latem, w szczycie sezonu ogórkowego. W efekcie – zgodnie z przewidywaniami – większość artystów nie stawiała się, a i ci obecni, usiłujący nieśmiało protestować, zostali szybko zagłuszeni i spacyfikowani⁶. W ten sposób Zachęta pozostała areną blisko tysiąca zdumiewająco jednomyślnych i wzorcowo solidarnych miłośników, którym nieśmiało sekundowała garstka ledwie kilkudziesięciu artystów. Tej nieuprzywilejowanej grupie twórców oraz wspierających ich krytyków pozostało jedynie dać upust własnemu rozgoryczeniu, zdumieniu czy oburzeniu, a owe emocje przybierały nieraz zabawną, doprawioną szczyptą sarkazmu, formę. Antoni Słonimski pisał:

Miłośnicy sztuki nie lubią artystów. W ogóle typ miłośnika jest bardzo zdecydowany i nietrudny do ujęcia. Są to przeważnie starsi panowie, którzy zajmują się fabrykacją obuwia, lamp albo mydła. Prozaiczna ta praca nie wypełnia im życia. Braki życiowe wynagradza im sztuka. Szewc, który ma pół głowy, dokupuje sobie dwie główki Żmurki, a mydlarz, który skórę drze z kupujących, każe Gębarzewskiemu odmalować swoją gębę. [...] Bodaj gorszym jeszcze typem od miłośnika jest malarz podlizujący się miłośnikowi. Malarz taki śmieje się z kiepskich dowcipów miłośnika, głosuje na jego kiepską listę, wylizuje w domu talerze i wystawia w Zachęcie wylizane portrety swego chlebodawcy (Słonimski, 1924, s. 1).

⁶ W wyborach pod przewodnictwem posła Edmunda Trepki wzięło udział 277 członków, z czego 86 stanowili artyści; zob. *Kronika artystyczna...*, 1925/1926, nr 10–11, s. 465.

Samowolna działalność miłośników, którzy mimo braku wiedzy, wykształcenia i znajomości elementarnych zasad sztuki decydowali o sprawach artystycznych, spotkała się z szyderstwem i złośliwą odpowiedzią wielu ówczesnych publicystów, wśród których nie brakowało też samych twórców. Zdecydowany prym wiedli tu byli formiści, z Karolem Winklerem i Tytusem Czyżewskim na czele, dający nierazko popis swej słowotwórczej i retorycznej pomysłowości. W rezerwuarze określeń i epitetów kierowanych pod adresem miłośników dominowały znów te, które miały informować o ich braku kompetencji, zacofaniu i ignorancji w sprawach sztuki. Sięgano też po słowa kojarzone z dawną kulturą szlachecką („sarmackie warcholstwo”, „kultura smorgońska”, „zaścianek”, „czerep rubaszny bogoojczyńnianych zacofańców” (Winkler, 1937, s. 208), by nie tylko podkreślić hołdowanie przestarzałym i dawno odrzuconym zwyczajom, ale też utożsamić adwersarzy ze skompromitowanymi tradycjami i obyczajowością kojarzoną z mniej chlubną kartą narodowej historii. Był to atak tym dotkliwszy, że uderzający w wartości, które miłośnicy nieustannie podkreślali, mianując się obrońcami polskości i „koryfeuszami” sztuki narodowej. Krytycy wskazywali także na zaślepienie, zacietrzewienie i butę miłośników, które to cechy, w połączeniu z umysłowymi niedostatkami, lekkomyślnością i „wojującym wstecznictwem” (Strakun, 1925), skutecznie, ich zdaniem, udaremniały jakikolwiek kompromis oraz wpływały niszcząco na gusta publiczności. Oskarżali miłośników o filisterską obłudę, brutalny egoizm, a przede wszystkim o demoralizowanie artystów i dezorientowanie widzów, otumanianych tandetą i naturalistycznymi knotami.

Sięgając z kolei po metaforykę militarną i zwierzęcą, recenzenci wskazywali na skalę zagrożenia, jakie niesie za sobą działalność decydentów Zachęty. Owi „miłośnicy spod ciemnej gwiazdy” w obrazie ówczesnych publicystów nie byli bowiem zwykłą bandą niekompetentnych laików, nieuków czy nierobów, lecz: rebeliantami, „bojowcami”, szkodliwą kliką, „bandą wścibskich intruzów”, „cynicznymi pasożytami”, uzurpatorami i uprawiającymi „sekciarstwo partyjne” „oszukańczymi kapłanami” (Winkler, 1924, s. 482; Treter, 1931, s. 33; Słonimski, 1924, s. 1). Stopień zagrożenia miały też oddawać sformułowania opisujące pobudki i metody działania członków zarządu: „schlebiających chamstwu”, „napadających na to, co bujne młode i żywotne”, „zagryzających każdego, kto ośmieli się wystawiać gdzie indziej”, „działających z manią analfabetów” (Czyżewski, 1928, s. 9) itp. Tworząc taką atmosferę walki i klimat oblężonej twierdzy, krytycy zwiększali perswazyjny wymiar swoich wypowiedzi, ale bronili też własnego „obozu”, zagrożonego brakiem możliwości publicznego prezentowania swoich dzieł.

Oprócz tych „niebezpiecznych dla sztuki” wyborów i decyzji podejmowanych przez zarząd galerii uskarżano się również na oszustwa i nadużycia popełniane przez administrację Zachęty. Prasa warszawska wielokrotnie protestowała przeciwko utajnieniu procedur konkursowych, ograniczaniu bezpłatnych wejściówek dla dziennikarzy i artystów, obniżaniu cen biletów urzędnikom państwowym (przy jednoczesnych podwyżkach dla reszty zwiedzających) oraz zmuszaniu grup i stowarzyszeń spoza stolicy do organizowania i opłacania własnym sumptem transportu dzieł. Przede wszystkim jednak ujawniała defraudacje, nieprawidłowości oraz działania sprzeczne ze statutem Towarzystwa i przyświecającą mu misją, której

wierność tak często podkreślali miłośnicy broniący się przed oskarżeniami o nadmierny konserwyzm. Zachęta nie tylko przestała być miejscem odzwierciedlającym aktualny stan sztuki w Polsce, ale też straciła rangę instytucji wspierającej młodych adeptów sztuki. W drugiej połowie lat 20. do rzadkości należały już zapomogi udzielane potrzebującym artystom, rezygnowano też z zakupów i stypendiów, tłumacząc to pogłębiającym się kryzysem ekonomicznym. Jeśli wierzyć relacji Tadeusza Bylewskiego, pracownicy kancelarii wypłacali pożyczki sobie nawzajem, dochody ze sprzedaży biletów i składek przeznaczali zaś na cele pozaartystyczne (*Kronika artystyczna*, 1925/1926). Te rewelacje, choć ujawniane w dziennikach stołecznych, nie wzbudzały jednak zainteresowania stosownych służb, sankcjonujących w ten sposób owe niechlubne działania osób kierujących państwową instytucją.

Mimo iż władza miłośników nie słabła, nie najlepsze zarządzanie i ryzykowne decyzje administracyjne zaowocowały obniżeniem liczby członków Towarzystwa, a przede wszystkim – drastycznym spadkiem frekwencji. Nie pomagały nawet urządzone podczas wernisazu plebiscyty na najciekawsze dzieła. W końcu na początku lat 30. Zachęta znalazła się w poważnym kryzysie – nie tylko ekonomicznym, ale też wizerunkowym. Będąc do tej pory jedyną instytucją organizującą na taką skalę coroczne pokazy sztuki oraz jedyną, która dysponowała odpowiednim do tych celów lokalem, mogła dowolnie rozdawać karty, nie licząc się ani z głosami prasy, ani też autorytetów naukowych czy artystycznych. Kiedy jednak w 1931 r. powstał Instytut Propagandy Sztuki, który rychło uzyskał siedzibę wystawienniczą i zaczął organizować konkurencyjny dla Zachęty doroczny Salon Jesienny oraz bardziej ambitne wystawy zbiorowe, zachwiało to nienaruszoną dotąd pozycją tej narodowej instytucji. Dlatego też zarząd, choć nie ustawał w kontynuowaniu swej dotychczasowej linii wystawienniczej, zwłaszcza jeśli chodzi o salony, starał się odtąd udowodnić otwartość dla wszelkich opcji artystycznych, zapraszając do swych sal ugrupowania i twórców o skrajnie odmiennych profilach światopoglądowo-artystycznych, takich jak Stanisław Szukalski – z jednej, a grupa „Praesens” czy Tytus Czyżewski – z drugiej strony. W ramach „ocieplania wizerunku” w 1930 r. poszerzono też komitet o kilku nowych członków, m.in.: Jana Zamoyskiego, Zygmunta Ottona, Wiktora Podoskiego czy Włodzimierza Bartoszewicza. Wszyscy oni prezentowali mało nowatorskie spojrzenie na sztukę, choć w zderzeniu z akademizmem Michała Czepity czy Kazimierza Lasockiego postrzegani byli jako niebezpieczni wywrotowcy. Aktywność tych twórców i ich ciągłe apele o sanację nie przyniosły jednak spodziewanych rezultatów. W końcu po dwóch latach dyplomatycznych starań postawili – jak wyjaśniał potem Bartoszewicz – sprawę na ostrzu noża i wysłali prezesowi Brzezińskiemu „program naprawczy”, który miał na celu uczynienie z Zachęty szanującej się i świadomej swych artystycznych celów placówki kulturalnej. Wnosili o zmianę „atmosfery bierności na atmosferę inicjatywy i ekspansji”, „ściśle rozgraniczenie działalności filantropijnej od artystycznej”, a przede wszystkim o „podniesienie poziomu wystaw, by nie były jarmarkiem sztuki, lecz pokazami twórczych wysiłków”, dostosowanymi do wymogów współczesności (*Kronika artystyczna*, 1932). W odpowiedzi usłyszeli tylko, że Zachęta wcale nie ma ambicji, by stać się naczelną reprezentantką polskiej sztuki. A o tym, że nie były to tylko gołosłowne deklaracje, artyści przekonali się na walnym zebraniu Towarzystwa w 1932 r. By

nie ryzykować zachwianiem stanowiska miłośników, przewodniczący przezornie skrócił czas wystąpień do pięciu minut, a następnie poddał pod głosowanie wnioszek (przyjęty zresztą entuzjastycznie) o usunięcie „niebezpiecznych wywrotowców” z Komitetu Towarzystwa. Krytyka podniosła larum, wyrzuceni artyści udzielili kilku wywiadów, cała afera zainspirowała lokalnych satyryków do stworzenia okolicznościowych filipik, po czym sprawa ucichła, a miłośnicy, zasłaniając się sprawdzonymi i wysłuzonymi argumentami o konieczności obrony narodowej instytucji przed bandą „masonów, żydów i wywrotowców”, mogli powrócić bezpiecznie na zajmowane wcześniej pozycje i rządzić niemal niepodzielnie, już bez zakłóceń (choć pod nieustającym ostrzałem krytyki) do końca dekady.

Artystyczny jarmark i „groch z kapustą”, czyli krytyka warszawska o wystawach w Zachęcie

W okresie międzywojennym warszawska Zachęta gościła w swych murach blisko tysiąc wystaw, z których większość przygotowywała samodzielnie, z rzadka tylko udostępniając przestrzeń na ekspozycje organizowane przez osoby z zewnątrz⁷. Co roku odbywało się tu średnio osiem hucznych wernisaży, podczas których otwierano na ogół pięć, sześć wystaw. Sale Zachęty nigdy właściwie nie świeciły pustkami, lecz zdaniem większości krytyków jakość pokazywanych prac była zwykle odwrotnie proporcjonalna do ich liczby. Najgorzej, a przy tym niemal jednomyślnie, oceniano salony, indywidualne pokazy dorobku artystów „zachętowych” oraz wystawy tematyczne. Najlepsze noty, choć już nie tak zgodne, zbierały wystawy gościnne, tj. twórców na co dzień niepokazywanych w Zachęcie.

W licznych sprawozdaniach, notach czy bardziej szczegółowych recenzjach powtarzały się właściwie wciąż te same zarzuty, choć formułowali je krytycy o skrajnie niekiedy odmiennym światopoglądzie. Najwięcej zastrzeżeń zgłaszano do sposobu organizacji i aranżacji wystaw – zarówno tematycznych, jak i ogólnych. Narzekano na niezaradność, niekompetencję i niedołęstwo członków Komitetu, wytykano im brak planu, wysiłku i pomysłowości w organizacji ekspozycji. Krytyków zdumiewał zwłaszcza natłok obrazów, które niczym dekoracyjna tapeta wypełniały ściśle wszystkie ściany Zachęty. Ów charakterystyczny *horror vacui*, typowy dla XIX-wiecznych (też paryskich) salonów, piętnował już na początku stulecia Eligiusz Niewiadomski, przekonując, że wystawy, tak jak same obrazy, muszą być odpowiednio skomponowane, że „płótna nie znoszą tłoku, a w sąsiedztwie są bardzo wybredne” (Niewiadomski, 1903, s. 184). Ówczesne polskie wystawy przypominały krytykom raczej jarmark sztuki niż planowo zaaranżowaną przestrzeń. Taka sytuacja panowała w Zachęcie niemal nieprzerwanie do końca lat 30. Tłoczące się w „dancingowych splotach” (*Kronika artystyczna*, 1926/1927, s. 280) płótna wieszano obok siebie zupełnie dowolnie, często nieracjonalnie, „bez ładu i składu”, nie kierując się żadną ideą, a raczej pozwalając rządzić przypadkowi. „Gdzie obraz stał, tam go powieszono” – kwitował sarkastycznie wystawę „Kompozycja figuralna” recenzent „Echa Warszawskiego” (*Kronika artystyczna*, 1925/1926, s. 89).

⁷ Były to głównie wystawy zagraniczne, np. wystawa sztuki francuskiej, czechosłowackiej czy austriackiej.

Chaotyczność, bezprogramowość i „zapychanie ścian obrazami” raziły zwłaszcza na wystawach tematycznych (jak np. „Koń polski”, „Portret polski” czy „Zima w Polsce”), które wedle pompatycznych zapowiedzi miały być pomostem między dawną a współczesną sztuką. Organizatorzy ów pomost rozumieli najwyraźniej dosłownie, wieszając obok siebie obrazy pochodzące z różnych okresów na zasadzie zupełnej dowolności tudzież sugerując się jedynie... ich formatem. W efekcie takiej „chaotycznej kompilacji” i mieszania „grochu z kapustą” płótna wisiały obok siebie „jak Bóg dał – Chełmoński obok Kossaka, Matejko przy Fałacie” (*Kronika artystyczna*, 1929, s. 400), stare obok współczesnych, słabe obok wybitnych:

Wśród kapitalnych rzeczy [...] – pisał Jan Koźmiński o Salonie w 1926 r. – widzimy rozpierające się, honorowane płótna, które by co najwyżej mogły zdobyć witryny sklepów z utensyliami malarskimi. Całość robi wrażenia olbrzymiej jakiejś mozaiki, do której użyto kamieni szlachetnych na równi z pospolitym brukowcem (*Kronika artystyczna*, 1926/1927, s. 280).

Ze względu na olbrzymią liczbę pokazywanych na salonach prac (zwykle około 500), które, jak ironizował Treter, musiały być przesiewane przez sito o bardzo szerokich otworach (Treter, 1929, s. 8), takie porównania wystaw do magazynów, hurtowni, ale też jarmarków, sklepów ze starzyzną czy podwórkowych targowisk powtarzały się w ówczesnych recenzjach dość często⁸. Surowej krytyce poddawano także szczególne upodobanie komisarzy do rozbijania dzieł poszczególnych autorów, „rozproszkowanych” w kilku pomieszczeniach, nierzadko też w kącie czy pod sufitem. „Nie puszcza to właściwie, lecz labirynt – ironizował przychylnie na ogół nastawiony do Zachęty Jan Kleczyński – Nawet geograf z zawodu musiałby snuć fantastyczne hipotezy na temat powodów rozmieszczenia dzieł na Salonie [...] Niektórzy jedną nogą stoją na parterze, drugą na pierwszym piętrze. Innymi targają burze i przenoszą z miejsca na miejsce” (Kleczyński, 1926, s. 161).

Kwestią nawet bardziej piętnowaną niż aranżacja ekspozycji, była selekcja (a właściwie jej brak) przy organizacji dorocznych salonów oraz sposób naboru prac do wystaw tematycznych. Po pamiętnym bojkocie wystaw Zachęty, ich organizatorzy z całą pewnością nie mieli łatwego zadania – mogli wybierać z szerokiego co prawda, ale dość jednolitego stylistycznie zasobu dzieł. Zorganizowanie ekspozycji tematycznych – zwłaszcza jeśli chodzi o artystów nieżyjących – było pod tym względem dużo prostsze. Jednak komisarze z Zachęty, nie zadając sobie trudu szukania i sprowadzania dzieł z innych regionów kraju, wybierali to tylko, co było pod ręką, a więc na ogół w zbiorach Towarzystwa lub w prywatnych kolekcjach „miłośników”. „Komitet – szydził Leopold Strakun, omawiając wystawę „Portret polski” – powyciągał z różnych ubikacji jakąś stęchłą makulaturę malarską, której pełno w każdym folwarku, w każdym prowincjonalnym antykwariacie” (Strakun, 1925), w ten sposób fałszywie

⁸ Pisał Czyżewski, recenzując tzw. wystawę ogólną: „Proszę się przypatrzeć z bliska, jak tam wszystko jest bez ładu i składu. Pomieszano wszystko jak groch z kapustą. Matejko z Czepitą, Lasocki z Gierymskim i Krzyżanowski z Podkowińskim. Widzowi, który po raz pierwszy w życiu ogląda te zbiory – wydają się one jakimś handlem starzyzną z ul. Świętokrzyskiej, gdzie obok *Bitwy* Wojciecha Kossaka postawiono kanapę z czasów Napoleona” (Czyżewski, 1938a, s. 7).

informując o polskim malarstwie. Podobne zarzuty krytycy stawiali wielokrotnie, zwłaszcza gdy na wystawie „Zima w Polsce” (zdominowanej przez setki łądząco podobnych do siebie zaśnieżonych pejzaży) nie znajdowali ani jednego Fałata, a na ekspozycji poświęconej sztuce religijnej – Wyspiańskiego czy Mehoffera. Tych niedociągnięć nie rekompensowały także dzieła artystów współczesnych. Członkowie Towarzystwa publikowali zwykle komunikaty w prasie, zachęcając twórców do nadsyłania prac „na zadany temat” i licząc, że „coś ciekawego spłynie”. Skoro jednak, jak z przekąsem zauważył kronikarz „Sztuk Pięknych”, „arcydzieł nie produkuje się na zawołanie” (*Kronika artystyczna* 1924/25: 576), efekt był łatwy do przewidzenia: nuda, rutyna, szablon i ciągle te same, doskonale znane prace, choć wieszane pod innymi etykietami. „Niech im Bozia da zdrowie – szydził Winkler ze zbożnych intencji organizatorów wystawy «Rok 1920 w sztuce» – [...] za ten trud podjęty w tym szlachetnym, ale jakże niewdzięcznym, niestety, przedsięwzięciu. Chociaż zgromadzić tyle knotów na raz pod jednym dachem – to...także sztuka nie lada” (*Kronika artystyczna*, 1930: 341). Sale nabite niczym hurtownie czy magazyny sklepowe raziły nawet Stanisława Pieńkowskiego, choć jego upodobania artystyczne były stosunkowo zbieżne z tymi, którymi kierowali się organizatorzy warszawskich wystaw. Krytyk z właściwą sobie pogardliwą ironią pisał: „Podobne to do koszar w nocy, gdzie pokotem śpią żołnierze. Duszno i nudno. [...] Przestało być to nawet miejsce dla schadzek – takie w niej zbiorowe i jednostajne chrapanie dzieł sztuki” (Pieńkowski, 1930d, s. 571).

Wszystkie te oceny krytyków daleko odbiegały od patetycznych zapowiedzi i wstępów do katalogów, które także – podobnie jak autoreklamowe komunikaty „zachętowych wzmiankarzy” – stały się przedmiotem naigrawań ze strony licznych sprawozdawców. Wytykano ich autorom dyletantyzm, „czczą pretensjonalność”, stylistyczną nieudolność „poniżej poziomu elaboratu uczniowskiego”⁹, a także posilkowanie się szkodliwymi frazesami bez formy i treści czy splotem komunałów i superlatywów. Szydząc z pełnych elegijnego sentymentu broszurek rozdawanych na wernisażach, w których malarz Stefan Popowski rozprawiał na temat malowanych „na gorąco” pejzaży, Konrad Winkler pisał:

Na zimno lub na gorąco! Mój Boże, i to się pisze w wieku pary, elektryczności, drapaczy chmur i samolotowych koziołków w powietrzu! [...] Publiczności naszej robi się coraz częściej mdło od tych „wzruszająco swojskich”, „głęboko odczutyh” i na wskroś narodowych wynurzeń naszych domorosłych estetyków z Zachęty, a czytając te sentymentalne rozważania o polskim pejzażu, zdrowo parska śmiechem (Winkler, 1924, s. 578)¹⁰.

W opinii ówczesnej krytyki katalogi Zachęty także pod względem edytorskim i merytorycznym pozostawiały wiele do życzenia. Zwracano uwagę na makulaturowe, źle odbite reprodukcje, banalną czcionkę, koszmarnie okładki, kardynalne błędy w opisach, a nierzadko też na brak dat, noty technicznej i jakichkolwiek, poza tytułem, informacji o wystawianych dziełach. W efekcie, jak ironizował sprawozdawca „Myśli Narodowej”, taki „katalog” do złudzenia przypominał „cenniki

⁹ Określenie L. Strakuna; zob. *Kronika artystyczna*, 1926/1927, nr 5.

¹⁰ Popowski nic sobie jednak nie robił z tej krytyki, przeciwnie – rykoszetem oddawał ciosy niechętnym mu krytykom w *Kąciku polemiczno-informacyjnym Przewodnika po Zachęcie*, gdzie atakował *ad personam* niechętnych Zachęcie sprawozdawców.

fabryk linoleum" (*Kronika artystyczna*, 1925/1926, s. 88), wzbudzając tylko śmiech politowania.

Jednak największe baty ze strony krytyków zbierali wystawiający na Salonach Zachęty artyści (w tym miłośnicy-amatorzy). Padające pod ich adresem ostre i pogardliwe określenia, a nawet inwektywy, miały uderzać przede wszystkim w marny warsztat malarski („fabrykanci obrazów”, „podrabiacze”, „dyletanci”, „malarskie eunuchy”, „pseudoartyści”, „szkolarscy knociarze bez talentu”, „czeladnicy”¹¹) oraz schlebianie dawno przebrzmiałym formom artystycznym („bezimienni epigoni”, „pogrobowcy”, „naturalistyczni impotenci”, „nudziarze”, „wylizywacze farby”, „bezmysłni kopiści natury”). Podobny repertuar językowy wykorzystywali krytycy, opisując charakter tworzonej przez „zachętowych” twórców sztuki. Tu także przeważały złośliwe epitety i określenia piętnujące przede wszystkim poziom opisywanych prac: „miernota bez formy i treści”, „dyletanckie robótki”, „wykwity nieuctwa i braku kultury”, „poróbstwo artystyczne”, „niedołężstwo”, „en gros fabrykowana tandeta”, „knociarstwo”, „rozczulające gryzmoły”, „bazgroty”, „sztuka maczania pędzla w farbie” (*Skandal, który rośnie*, 1924) itp. W parze z oskarżeniami o dyletantyzm i malarskie niedołężstwo szło wytykanie artystom epigonizmu, nadmiernego kultu natury („kopie kopii, echa echa”, „odpadki stylów i manier, czerpiące z dawno wyjałowionej gleby”, „monachijska tandlernia i knocik impresjonistyczny”, „mizerna produkcja zapleśniałej dziś sztuki”, „paraliż postępowy” – *Kronika artystyczna*, 1925/1926, s. 88; 1926/27, s. 161; 1931, s. 31), ale też braku wartości moralnych. Tworzenie epigońskich pejzaży, scen alegorycznych, popularnych motywów batalistycznych (jak osławiony ułan z dziewczyną) i innych „malowanych opowieści bez wartości” było w opinii krytyków nie tylko objawem „umysłowej parafiańszczyzny”¹², ale też merkantylnym, oportunistycznym, kompromisowym, „do cna zakłamanym” działaniem schlebającym niewybrednym gustom publiczności i kokietującym ją tanim patosem oraz pseudonarodowym strywalizowanym sentymentem. Zachęta „zachęca – gorzko podsumowywał salon sprawozdawca „Przeglądu Wieczornego” – ale do zapomnienia o jej godności” (*Skandal, który rośnie*, 1924). „Tworząc tak niesłychane brednie malarskie demoralizuje wyobraźnię młodzieży” – wtórowała mu Stefania Zahorska (1928, s. 2). „Próbuje roztkliwić publiczność i sięgnąć do jej kieszeni” – dodawał Wiktor Podoski¹³.

Sprawozdania z wystaw w Zachęcie miały najczęściej charakter krótkich not zawierających syntetyczną charakterystykę całości, sprowadzającą się na ogół do kilku określeń dyskredytujących twórców, a tym samym zarząd instytucji. Jeśli jednak pojawiały się próby analiz konkretnych prac lub choćby same opisy, pełniły one także funkcję raczej oceniającą niż deskryptywną czy poznawczą. Sięgano tu najczęściej po słowa odnoszące się do percepcji odbiorczej, w tym subiektywnych doznań krytyka. Oprócz odwołań do poczucia smaku i dobrego gustu („niesmaczne w kolorze”, będące „obrazą smaku”, „przykre” itp.) krytycy sięgali po inwersyjne

¹¹ Wszystkie cytowane określenia i peryfrazy, o ile nie podano dokładnego źródła, pochodzą z wycinków prasowych publikowanych w *Kronice artystycznej* na łamach „Sztuk Pięknych” w latach 1924–1939.

¹² Określenie K. Winklera.

¹³ Cyt. za: Zob. *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1930, nr 7–8.

jakości estetyczne (wstręt czy odraza), służące opisywaniu negatywnych reakcji na omawiane dzieła. Podkreślali tym samym, że w przeciwieństwie do publiczności, lubującej się w tym, co „wylizane, wypłukane, głupie, tępe i bezduszne” (Czyżewski, 1938b, s. 7), oni nie dają się tak łatwo zbałamucić tanimi efektami, które w najlepszym wypadku wywołują u nich znudzenie czy przygnębienie. „Niektóre obrazki – ironizował Mieczysław Wallis, recenzując Salon w 1926 r. – usiłują nas wziąć swoją anegdotą lub spekulują na naszą sentymentalność. Np. takie «Luzaki» Szewczyka. Takie miłe, dobre pocziwe koniki – trącają się główkami. Można się rozczulić do łez! Trochę to źle malowane, ale to przecież drobnostka...” (*Kronika artystyczna*, 1926/1927, s. 162).

Zgromadzone w Zachęcie prace oceniano negatywnie bez względu na przyjęte kryteria – nawet jeśli spełniały wymogi warsztatowe, dyskredytowano je ze względu na sztuczność, fałsz i pretensjonalność albo przeciwnie – z powodu pedantycznego, krańcowego naturalizmu i zbytniej transparentności¹⁴. Opisuując poszczególne obrazy, krytycy sięgali po epitety odnoszące się do działania oraz czynników sprawczych („wypocone”, „wypiłowane”, „wymęczone”, „wylizane rysunki”) tudzież do intelektualnych lub emocjonalnych cech ludzkich, przypisywanych elementom przedstawionym na płótnie, a nawet komponentom formalnym („łękliwy portret”, „tępe woły”, „banalne twarzyczki”, „bezkrwiste ciała”, „bezmyślne pejzaże” „roztrzęsione lub nieśmiałe kolory”, „prostackie kształty”)¹⁵. W celu zdyskredytowania i ośmieszenia wystawiających w Zachęcie twórców krytycy stosowali też nierzadko metaforykę kulinarną, która pozwalała piętnować przede wszystkim niedostatki warsztatowe („niedowarzone zakalcowate ciasto”, „mizéria” – Zahorska, 1928, s. 2) i nadmierne hołdowanie akademizmowi („ciemne, brudne, monachijskie sosy”, „sosy kremowo-majonezowe”, „cukierkowe twarzyczki”, „uwędzone” obrazy), ale bywała też stylistycznym ozdobnikiem lub elementem intensyfikującym perswazyjny charakter wypowiedzi („dłonie z ciasta opiekanego w lukrze marcepanowym”, „jajecznikowate słońce”, „wiejska lemoniada na odpustach” itp. – Pieńkowski, 1930b, s. 221). Wzmacniając negatywny osąd dzieła, krytycy stosowali też pogardliwe deminutywy, czasem wzbogacane dodatkowo określeniami oceniającymi („sztuka skromniutka, kreseczka nieśmiała, kształcik pospolity, rysuneczek wypocony, kompozycyjka niepomyślowa”), ironiczne rymowanie bądź rozbudowane metaforyczne porównania. Te ostatnie upodobał sobie zwłaszcza Konrad Winkler, sięgając nierzadko po zwroty potoczne i niewybredny język ulicy: powielanie tych

¹⁴ Były to czynniki wpływające nie tylko na niską ocenę prac, ale niejednokrotnie odbierające im status dzieł artystycznych. Jak bowiem pisał Tytus Czyżewski, „piłowanie natury widzianej okiem rozgoryczonego do świata (z powodu braku talentu) nudziarza i wylizywacza farby na płótnie wcale nie jest sztuką” (1939, s. 7).

¹⁵ U Pieńkowskiego były to nawet całe scenki: w jednej z recenzji salonu Zachęty opisywał, jak znudzony przechadzał się po salach galerii, prawie zasypiając i nagle ożywił go obraz *Jatka* Jana Książka z Krakowa: „Jak mnie to rzeźnickim obuchem w łeb ugodziło, jak obudziło, z Zachęty precz pogoniło, tego już opowiadać nie będę. O jednym tylko widza uprzedzić muszę: ten obraz nie śpi. Proszę być ostrożnym. Ryczy i wierzga i znienacka bykiem bokserkim w brzuch bije. Tu na linoleum Zachęty można paść ze śmiechu lub z obrzydzenia. Żeby choć dyrektor kartkę zawiesił: Ostrożnie. Świeżo malowane” (1930d, s. 571).

samych malarskich tematów kojarzył z dźwiękami „podwórzowej katarynki dla znudzonych kucharek” (Winkler, 1930, nr 10, s. 791), a kokietujące widza obrazy Jana Styki z „plasterkiem piękności na uszminkowanym obliczu ladacznicy” (s. 896). W obydwu przypadkach cel był oczywisty: zdegradowanie omawianej sztuki jako bezwartościowej i nieartystycznej. Paszkwilancki charakter, mający na celu ośmieszenie malarzy wystawiających w Zachęcie, miały też derywaty transpozycyjne i ewolutywne, często stosowane np. przez Stanisława Pieńkowskiego wraz z charakterystycznym dlań rymotwórczym zacięciem:

Do tych wystaw ogólnych – pisał krytyk przy okazji Salonu w 1929 r. – mam nieprzewycięzoną odrazę. [...] Czy dlatego, że zawsze się tam wybałtycza p. Nałęcz i wybycza p. Lasocki? Ależ nie! Zwłaszcza że tym razem ten pierwszy artysta się rozśmietanił, a ten drugi – rozkrowił. Wolność Tomku w swoim domku. Bliska tu krowie śmietana, dalekie morze oborze, zawsze to jednak wygrana, że każdy orze jak może (Pieńkowski, 1930b, s. 126).

Domeną recenzenta „Myśli Narodowej” było też wyzyskiwanie wieloznaczności słów i ich derywatów, stosowanie paronomazji oraz włączanie do tekstu przysłów, związków frazeologicznych czy popularnych odezwo, które – nierzadko w dużym, łańcuchowym zagęszczeniu – intensyfikowały efekt humorystyczny, pozwalając pomniejszyć rangę artystyczną omawianej sztuki:

Pracujcie, pracujcie – panienki i panie, młodzieńcy i panowie dojrza! Praca wzbogaca! Niekoniecznie trzeba mieć kieszeń na myśli, gdy mówi się o wzbogaceniu. Praca ducha wzbogaca. Jeśli was już wzbogacić nie zdoła, spłaci waszym spadkobiercom. W każdym razie w ogólnym dorobku kultury udział swój mieć będzie bodaj w małym ziarenku. Ziarno do ziarnka, a będzie miarka. Nawet ten pułkownik na ognistym rumaku może pogodzić się ze swoim portretem. Zgodą małe rzeczy rosną – niezgodą wielkie niszczą. Tegoroczny Salon Zachęty daje wzruszający przykład zgody, posuniętej do kresów wschodnich, kresów możliwości (Pieńkowski, 1929, s. 365).

Bogaty repertuar ironicznych chwytów zawierały też teksty Słonimskiego i Czyżewskiego, pisane w poufałym tonie, pogardliwym, niepozbawionym inwektyw żargonem, który nie służył opisowi czy interpretacji dzieł wystawionych w salonach Zachęty, ale wpływu na odczucia odbiorcy, wzmaganiu impresywnej funkcji tekstu. Taki cel miał też jeden z artykułów Mieczysława Wallisa, w którym krytyk, pozornie chwalać wystawę batalistyczną, poddawał ją druzgocącej ocenie:

Salon 1934 roku jest poważną manifestacją ducha narodowego w sztuce. Króluje tu arcy mistrz Wojciech Kossak. Patrzcie, patrzcie młodzi, być może to ostatni, co tak maluje kawalerię polską. Chlubą naszego malarstwa batalistycznego i kabalistycznego. [...] są również: Jerzy Kossak, Wisznicki i Bagieński. [...] Jak wesoło łopoczą u nich na wietrze proporczyki ułańskie! Rażno i ochoczo robi się człowiekowi na duszy na widok tych obrazów. [...] Niestety, jury salonu było nazbyt łaskawe i dopuściło na wystawę parę eksponatów obniżających jej poziom. Np. takie malowidło Weissa [...]. Dzieło to świadczy o zgubnym, rozkładowym działaniu dekadentyzmu francuskiego na samorodną twórczość polską. Bohomazów tego rodzaju nie powinno się przyjmować na nasze wystawy. Na szczęście pacykarze w rodzaju Weissa należą w Salonie do wyjątków i oko nasze

może napawać się bez przeszkód wielką sztuką Tańskich, Wocjanów, Bagińskich. Daleko Renoirom, Signacom, Matisom i innym bazgraczom francuskim do tych artystów. Nie my od nich, lecz oni od nas niech się uczą!¹⁶ (Wallis, 1935, s. 7).

Tekst Wallisa był w gruncie rzeczy parodią „zachętowych” sprawozdań pisanych przez Stefana Popowskiego, Leonarda Życkiego, Franciszka Siedleckiego czy Jana Kleczyńskiego, a także anonimowych na ogół redaktorów „Polaka-Katolika”, „Rodziny Polskiej” czy pisma „Pro Partia” – piewców sztuki narodowej, swojskich tematów i historycznej anegdoty. Oni bowiem, niepomni ostrej krytyki kierowanej zewsząd w kierunku salonów i wystaw tematycznych Zachęty, rozpływali się w superlatywach, wychwalając wszystko to, co inni ganili, a więc zarówno jakość prac („olbrzymia wartość artystyczna”, „pierwszorzędna manifestacja sztuki”, „świeżość, nowość”, „nie brak szczerych arcydzieł”, „doskonałe w kolorze i uczuciu”, „manifestacja twórczego geniusza narodu”), jak też ich wybór („godna pochwały różnorodność stylów”, „szczęśliwy dobór eksponatów”). Walcząc w obronie Zachęty jako popularyzatorce twórczości rodzimej i „żywoźnego czynnika służącego rozbudzeniu w masach zamiłowania do sztuki” (*Kronika artystyczna*, 1927/1928, s. 112), przeciwstawiali ją innym instytucjom, przyczyniającym się, ich zdaniem, do obniżania smaku w stolicy oraz „panoszenia się ekstrawagancji, dziwactw i snobizmów” (*Kronika artystyczna*, 1927/1928, s. 112).

Salon – pisał anonimowy recenzent pisma „Polak-Katolik” – to wielobarwny tłum ludzkich serc i mózgow, rozpętanie pragnień, radość lub cicha tęsknota, ból i cierpienie [...]. Kto chce nabrać pojęcia o poziomie współczesnej sztuki polskiej, ten musi iść do Zachęty, a przekona się, że wielką jest liczba tych, którzy pracując samodzielnie, nie zasilają swej wyobraźni niezdrowymi wpływami obcej sztuki, lecz czerpią natchnienie wśród społeczeństwa, wśród pól ukochanych i w swym własnym sercu (tamże).

Powstanie Instytutu Propagandy Sztuki – jako alternatywy i przeciwwagi dla wystaw w tej wysłużonej warszawskiej instytucji – doprowadziło do jeszcze silniejszej polaryzacji stanowisk. Dotychczasowi krytycy Zachęty zyskali dodatkowy asumpt do swych polemicznych recenzji, przeciwstawiając epigonów naturalizmu i akademickich czcicieli literatury w malarstwie rzecznikom sztuki twórczej i poszukującej. Niekoniecznie jednak skrajnej. W owym dychotomicznym podziale linia sporu nie przebiegała bowiem między awangardą a tradycjonalizmem. Wykorzystywano co prawda stare chwytły retoryczne, jak antynomia młodości i starości („zasuszony emeryt przy młodym lekkoatlecie” – *Kronika artystyczna*, 1931, s. 31), nie miały one jednak znaczenia sporów pokoleniowych, ich cel był bowiem wyłącznie perswazyjny.

Wychwalając poziom i wartość salonów Zachęty jako „matecznika” narodowej kultury, jej poplecznicy szkalowali dla odmiany organizatorów salonów w IPS-ie – w równym stopniu zresztą, co pokazywaną tam sztukę. Padały wówczas oskarżenia o żydostwo i bolszewizm (w tym sprawdzone kontaminacje w stylu „żydokomuny”

¹⁶ Była to może aluzja do książki Jana Kleczyńskiego *Idea i forma*, w której padają takie postulaty. Szyderczą recenzję tej publikacji, a właściwie swoisty pamflet, opublikował K. Winkler („*Idea i forma*” *Jana Kleczyńskiego*, „Droga” 1932, nr 5, s. 532–535).

jako synonimu sztuki awangardowej), o brak talentu maskowanego malowaniem „śledzi i głów kapuścianych”, niemoralne prowadzenie się czy chorobę psychiczną. Te sprawdzone strategie dyskredytowania artystycznych przeciwników, znane choćby z czasu pierwszych wystaw formistów (a wcześniej impresjonistów), były jednak powszechnie wyszydzane, parodiowane i szeroko komentowane w przytłaczającej większości codziennej prasy stołecznej, o tygodnikach społeczno-kulturalnych czy pismach branżowych nie wspominając. Poza skrajnie prawicowymi dziennikami sprawozdawcy warszawscy byli zdumiewająco zgodni co do wartości salonów i wystaw tematycznych prezentowanych w Zachęcie. Ekspozycje gościnne, podobnie jak indywidualne czy zbiorowe pokazy w IPS-ie, budziły już różne emocje i spotykały się z różnymi ocenami, uzależnione od subiektywnych upodobań, światopoglądu piszących i przyjętych kryteriów wartościowania. Ujawniały się wówczas antagonizmy i wzajemne antypatie, na porządku dziennym były osobiste napaści, a przynajmniej ostre polemiki i dyskusje. W przypadku Zachęty zdecydowana większość warszawskich krytyków potrafiła jednak wznieść się ponad podziały, zarówno artystyczne, jak i polityczne czy nawet pokoleniowe, by w imię elementarnych zasad sztuki, szacunku dla formy artystycznej oraz planowej organizacji wystaw przemawiać jednym głosem.

Bibliografia

- [b.a.] (1924). *Skandal, który rośnie*. „Przegląd Wieczorny”, nr 154, s. 2.
- Czyżewski, T. (1928). *Zachęta i „krytyka”*. „Epoka”, nr 98, s. 9.
- Czyżewski, T. (1936). *O malarstwie i poezji bez literatury*, „Sygnały”, nr 18, s. 6–7.
- Czyżewski, T. (1938a). *Blaski i nędze Zachęty*. „Prosto z Mostu”, nr 48, s. 7.
- Czyżewski, T. (1938b). *Między Ziomkiem a Kraśnikiem*. „Prosto z Mostu”, nr 53, s. 7.
- Czyżewski, T. (1939). *Jak widzą „zachętowi” malarze nasze morze*. „Prosto z Mostu”, nr 18, s. 7.
- Kleczyński, J. (1926/1927). *W puszczy Salonu*. W: *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne”, nr 4, s. 161.
- Kronika artystyczna*. „Sztuki Piękne”, 1924–1939 [zawiera wypisy z prasy codziennej].
- Niewiadomski, E. (1903). *Sztuka*. „Tygodnik Ilustrowany”, nr 10, s. 184.
- Pieńkowski, S. (1929). *Salon doroczny*, „Myśl Narodowa”, nr 53, s. 365–366.
- Pieńkowski, S. (1930a). *Bez serc, bez ducha...* „Myśl Narodowa”, nr 12, s. 190.
- Pieńkowski, S. (1930b). *Sine ira*. „Myśl Narodowa”, nr 14, s. 220–222.
- Pieńkowski, S. (1930c). *Sztuki plastyczne. Lutowy pokaz Zachęty*. „Myśl Narodowa”, nr 8, s. 125–126.
- Pieńkowski, S. (1930d). *Sztuki plastyczne. Po śnie letnim*. „Myśl Narodowa”, nr 36, s. 570–571.
- Protest, „Kurier Warszawski” 1921, nr 130. Cyt. za: G. Świtek (red.), *Zachęta 1860–2000*. Warszawa: Zachęta, s. 122.
- Słonimski, A. (1924). *Awantura w Zachęcie*. „Wiadomości Literackie”, nr 22, s. 1.
- Strakun, L. (1925). *Portret polski w Zachęcie*, „Nasz Przegląd”, nr 74, s. 7.
- Świtek, G. (red.) (2003). *Zachęta 1860–2000*. Warszawa: Zachęta.

- Treter, M. (1922). *Z powodu pierwszej wystawy „Rytmu” w Zachęcie*. „Tygodnik Ilustrowany”, nr 14, s. 8–9.
- Treter, M. (1924). *Po walnym zebraniu T-wa Zachęty Sztuk Pięknych*. „Rzeczpospolita”, nr 139, s. 5.
- Treter, M. (1925/1926). *Salon doroczny w Warszawie*. „Sztuki Piękne”, nr 4, s. 174.
- Treter, M. (1929). *Salon Doroczny 1929*. „Gazeta Polska”, nr 47, s. 8.
- Treter, M. (1931). *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne”, nr 1, s. 33.
- Wallis, M. (1935). *Wystawy*, „Wiadomości Literackie”, nr 1, s. 7.
- Wankie, W. (1921). *Wystawa Formistów w Zachęcie*. „Świat”, nr 18, s. 8.
- Wiercińska, J. (2003). *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Początki organizacji*. W: G. Świtek (red.), *Zachęta 1860–2000*. Warszawa: Zachęta.
- Winkler, K. (1924). *Sprawa Zachęty – fałszy i nieporozumienia*. „Kurier Poranny”, nr 155, s. 482; nr 235, s. 578.
- Winkler, K. (1929, 1930). *Plastyka*. „Droga”, nr 12, s. 1104–1106; nr 10, s. 791–794; nr 11, s. 892–896.
- Winkler, K. (1932). *„Idea i forma” Jana Kleczyńskiego*, „Droga”, nr 5, s. 532–535.
- Winkler, K. (1937). *Malarstwo francuskie w Muzeum Narodowym*, „Droga”, nr 3, s. 204–208.
- Zahorska, S. (1928). *Od zachęcającego „Ładu” do zniechęcającej Zachęty*. „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 15 XII.

“Art lovers” vs. critics and artists. The battle against Zachęta Art Gallery in the Interwar Period in Poland

Abstract

The Society for the Encouragement of Fine Arts was founded in 1860 in order to promote and support young Polish artists and popularize art as an important element of socio-cultural life at a time when Poland did not exist as an independent state. In 1900 was established the Zachęta Art Gallery, where, from 1911 to 1939 the board of the Society organized annual Salons – overviews of present art, selected and organized by members of the Society: artists and so-called art lovers. Although the political and artistic reality have been changed, the specific character of this institution was still the same. As a result, in the interwar period Zachęta was deemed to the synonym of obscurantism, fundamental ignorance, megalomania, cheap patriotism and narrow views. It was the reason why many artists, who had not accepted the situation, boycotted the gallery. On the other hand, the artist who exhibited at Zachęta became the object of ruthless attacks and sharp criticism – not only from the ex-Formists or Constructivists, but also from critics and artists who were unsympathetic or even hostile towards the avant-garde. Surprisingly, the battle against Zachęta was the factor that united most critics from both side of artistic barricade.

Key words: art criticism, interwar period, Zachęta Art Gallery, national style, rhetoric, language of art criticism, avant-garde

Słowa kluczowe: krytyka artystyczna, dwudziestolecie międzywojenne, Zachęta, styl narodowy, retoryka, język krytyki sztuki, awangarda

Nota o autorce

dr Diana Wasilewska – historyczka i krytyczka sztuki (UAM), polonistka (UMK), absolwentka podyplomowego studium Laboratorium Reportażu (UW). Aktualnie pracuje na stanowisku adiunkta w Katedrze Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Zajmuje się przede wszystkim krytyką artystyczną międzywojnia, ze szczególnym uwzględnieniem retorycznego aspektu jej języka. Autorka monografii naukowej *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Universitas, 2013) oraz licznych artykułów naukowych poświęconych krytyce sztuki; współautorka książki *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego* (Demart, 2012). W latach 2008–2011 sekretarz redakcji kwartalnika o sztuce „Artluk”. Stypendystka Fundacji Lanckorońskich (2009), kierownik grantu NCN w programie Sonata (*Mieczysław Treter – estetyk i krytyk sztuki. Opracowanie z antologią*).

Diana Wasilewska, Ph.D. – art historian (Ph.D.; UAM), Polish Studies (M.A.; UMK). She also graduated from Postgraduate Studies of Reportage (UW). Working as Assistant professor in the Department of Art Theory and Artistic Education at the Faculty of Arts at the Pedagogical University in Krakow. Her professional interests concern art criticism in the interwar period in Poland with a specific regard to the rhetorical aspect of critical language. She is the author of the monograph *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej* (Universitas, 2013) and numerous academic articles and book chapters on art criticism. Co-author of the book *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego* (Demart, 2012). In 2008–2011 she held the post of secretary to the art magazine "Artluk". She was the fellow of the Lanckoronski Foundation (Rome, 2009). The project leader and principal investigator of research grant from National Science Centre (*Mieczyslaw Treter – aesthetician and art critic. Monograph with anthology*).