

PIOTR RUDZIŃSKI

O KRYTYCE MIECZYŚŁAWA WALLISA

Mieczysław Wallis pisał o sztuce w sposób, który chyba musiał zawsze budzić sympatię. Na twórczość artystów spoglądał życzliwie, otwarty na jej wartości, gotów je wyszukiwać nawet spośród najjaskrawszych niedostatków dzieła. Za to jakby o wiele więcej wymagał od odbiorcy. Ten musiał być wielostronnie na spotkanie z dziełem przygotowany, musiał umieć się odnaleźć w przeżyciu artystycznym, wyznawać pluralizm estetycznych i artystycznych koncepcji, starać się wnikać w intencje artysty, by dzieło, nawet obce jego upodobaniom, zrozumieć, a tym samym ocenić, docenić – bo do tego często sprowadzał się sąd Wallisa jako krytyka–odbiorcy.

W ciągu całego dwudziestolecia Wallis uprawiał krytykę plastyczną, a równoległe do niej, szczególnie w latach trzydziestych, ujawniał coraz częściej swoje zainteresowania estetyczne i semiotyczne, dając temu wyraz w kilku pracach o pionierskim znaczeniu na polu semiotycznych badań sztuki. Nie były to zainteresowania rozbieżne z krytyką. Wydaje się, że właśnie w tekstach krytycznych dojrzywały i sprawdzały się przekonania usystematyzowane później w rozprawach: *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki* (1934) oraz *O rozumieniu dążeń artystycznych w dziełach sztuki* (1935)¹. I odwrotnie – dla dzisiejszego czytelnika wymienione prace rzucają ostrzejsze światło na dorobek krytyczny publicysty i uczonego.

Mieczysława Wallisa omówienia wystaw i książek, charakterystyki artystów i artystycznych ugrupowań dotyczyły zagadnień i postaci czasem bardzo od siebie różnych. Krytyk zabierał głos na temat bieżących wydarzeń życia artystycznego, dostrzegając zarówno to, co dzisiaj nazywamy awangardą, jak też postawy bardzo

¹ *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki*. W: *Fragmenty Filozoficzne. Księga pamiątkowa ku uczczeniu piętnastolecia pracy nauczycielskiej w Uniwersytecie Warszawskim prof. Tadeusza Kotarbińskiego*. Warszawa 1934. – Uzupełniona odbitka: Warszawa 1934, cyt. za: *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949*. Kraków 1968 s. 80-105; *O rozumieniu dążeń artystycznych w dziełach sztuki*. "Przegląd Filozoficzny" 38:1935. – Odbitka: Warszawa 1935, cyt. za: *Przeżycie i wartość* s. 59-79.

zachowawcze lub konformistyczne. Reagował na sztukę współczesną widzianą w szerokiej perspektywie, ale z konkretnego punktu widzenia. Jako zwolennik estetycznego pluralizmu przyjmował, że "sztuką współczesną" mogą być dla każdego odbiorcy zjawiska odmienne i pojęcia tego nie sposób ujednoczyć. "Tak np. dziś w Polsce co innego jest «sztuką współczesną» dla awangardy artystycznej, co innego jeszcze dla inteligencji, co innego jeszcze dla szerokich mas mieszczańskich lub ludu wiejskiego" – pisał w 1935 r.² W dodatku "sztuka współczesna" jest pojęciem ściślej określonym: "należy wyłączyć z zakresu sztuki współczesnej najnowsze prądy artystyczne, prądy, które jeszcze walczą o uznanie [...] Są one z początku zwykle dla odbiorców, nie należących do stosunkowo drobnych grup awangardowych «sztuką obcą» [...] Owo «znamię obcości» tracą one z biegiem czasu, w miarę jak poczynamy zdawać sobie sprawę z dążeń artystycznych, z których te dzieła wyrosły, rozumieć je, w miarę jak «oswajamy się» z tą sztuką"³. Toteż program każdej awangardy byłby propozycją dopiero na przyszłość, natomiast sztuka współczesna powinna mieć coś, co można by określić jako współczynnik aktualności, wyrażający się w szerokim odbiorze społecznym, w identyfikacji odbiorcy z jej wartościami i nową formą. Według terminologii Wallisa sztuka współczesna to "sztuka swojska", natomiast prądy awangardowe to "sztuka obca" odbiorcy. Autor z góry zakłada, że "obcość" sztuki ma swoje granice, które rozumiemy jako chronologiczne, psychologiczne i na obszarze działania konwencji. Po pewnym czasie awangardowe intencje stają się zrozumiałe (co nie znaczy – przyjęte) i rozpoczynają funkcjonowanie istotne dla Mieczysława Wallisa, tzn. funkcjonowanie w odbiorze.

Stałe zorientowanie uwagi krytyka na problem odbioru, który niemal ontologicznie warunkuje istotę twórczości, wiąże się z jego semantyczną postawą wobec poruszanych zagadnień. Problemy "rozumienia dążeń artystycznych" i "rozumienia pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki" są niemal stale obecne w tej krytyce, zanim zostały sformułowane teoretycznie⁴.

W refleksji nad sztuką dwudziestolecia postulat wniknięcia w intencje artysty pozwalał zająć stanowisko chociażby wobec szeroko rozumianego (lub częściej – nie rozumianego) problemu deformacji, a ogólniej – uzasadniał właściwe tej sztuce łamanie zastanych konwencji, zjawisko wcale niełatwe dla odbiorcy w tamtym czasie, które Wallis w swoich tekstach krytycznych objaśniał cierpliwie i prosto. Z kolei zagadnienie przedmiotu przedstawionego, lub lepiej – postrzeganego w dziele sztuki (niezależnie od tego, czy jest on rozpoznawalny w relacji z rzeczywistością pozaartystyczną) i zrozumienie jego roli w budowie intencjonalnej

² *O rozumieniu dążeń artystycznych*, cyt. za: *Przeżycie i wartość* s. 67.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

dzieła – rzutu na wartościowanie tego dzieła oraz na wynikające z jego powodu możliwości przeżycia estetycznego. "Zagadnieniem moim jest [...] zagadnienie wartości ocen i doznań estetycznych" – napisał autor. "Ponieważ zaś jedną z głównych przyczyn doznań estetycznych niewłaściwych wobec dzieł sztuki jest nierozumienie tych dzieł, przeto usiłuję zbudować teorię rozumienia i nierozumienia dzieł sztuki"⁵. Tym samym była to krytyka nie tyle "objaśniająca" dzieła, ile stawiająca odbiorcę wobec faktu artystycznego, który ma swoje racje, możliwości oddziaływania, swoją logikę, a także niewykluczone słabości, niekonsekwencje. Nie chodziło o ich akceptację, lecz o czynną postawę intelektualną, która mogłaby implikować przeżycie estetyczne. Krytyk najczęściej stwarzał warunki do takiego intelektualnego odbioru dzieła poprzez szkicowanie rozwoju koncepcji artystycznych danego twórcy.

I tak "rozumieniu dążeń artystycznych" formistów miało posłużyć wyodrębnienie (w recenzji z 1921 r.) różnych dróg "stylizacji kształtu" w tej grupie: kubistycznej, ze względu na geometryzację przedmiotu (Stażewski), ekspresjonistycznej (Witkowski, Witkiewicz, Czyżewski), gdzie linie i barwy są "znakami stanów duszy artysty", futurystycznej – "szalony ruch, rozped, potok zdarzeń w świecie zewnętrznym i wewnętrznym" (Chwistek)⁶. W obszernym artykule o Wacławie Wąsowiczu (1926) rozróżnione zostały cztery okresy w mającej się jeszcze zmieniać twórczości artysty⁷. Pisząc o Dunikowskim (1936), Wallis dzielił jego twórczość na trzy fazy: młodzieńczą – naturalistyczną, formistyczną ("geometryzuje na modłę kubistyczną") oraz okres pracy w twardym materiale, dający efekty syntetyczne, w rezultacie zmierzający do realizmu "w postaci umiarkowanej"⁸.

We wszystkich obszerniejszych szkicach Mieczysław Wallis będzie chętnie próbował porządkowania *oeuvre* artysty. Realizowane tą metodą dążenie do porozumienia między twórcą i odbiorcą skupia się na problemie deformacji przedmiotu i związanym z nią szerszym zagadnieniem "nowości" w sztuce. Chociaż nie o "nowość" w dwudziestowiecznym znaczeniu chodzi. Dla Wallisa nie stanowiła ona absolutnej wartości, a w swojej krytyce tropił przecież tylko wartości. Nowe rozwiązania plastyczne były nowymi środkami wyrazu, komentowanymi na tyle, na ile były interesujące i oryginalne lub trudne w percepcji.

Zatrzymajmy się na przykładach awangardowych. Krótka notatka w "Robotniku" o pierwszej wystawie Bloku w 1924 r. syntetycznie sygnalizowała niektóre punkty

⁵ O rozumieniu pierwiastków przedstawiających, cyt. za: *Przeżycie i wartość* s. 103.

⁶ Wystawa formistów polskich, "Robotnik" 1921 (z 15 V), cyt. za: *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921-1957*. Warszawa 1959 s. 306.

⁷ Wacław Wąsowicz. "Sztuki Piękne" 3:1926-27, cyt. za: *Sztuka polska* s. 157.

⁸ Rzeźby Augusta Zamoyskiego. "Wiadomości Literackie" 1936 nr 52, cyt. za: *Sztuka polska* s. 291-292.

działalności grupy i chociaż utrzymana w życzliwym tonie (szczególnie, że w tym samym tekście autor jednocześnie oceniał negatywnie, acz nad wyraz delikatnie, wystawę grupy Pro Arte), nie podkreślała nowości form w pracach Bloku, słowo "nowość" nie zostało wcale użyte, podobnie jak termin "awangarda". Przełomowe dla polskiego konstruktywizmu wystąpienie artystów grupy Blok zostało przez Wallisa przyjęte ze zrozumieniem, jako interesujący eksperyment, na którego rozwinięcie należy jednak jeszcze poczekać⁹. W 1927 r. krytyk dalej utrzymuje wobec Bloku dystans. Pisząc nekrolog Mieczysława Szczuki, każe doceniać (a więc więcej niż rozumieć) inicjatywę artystów, "którzy w naszym rolniczym, słabo uprzemysłowionym kraju pierwsi poczuli mówić o pięknie maszyny; ludzie, 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"¹⁰. Zostają podkreślone konstruktywne rysy programu, natomiast o pracach plastycznych artystów Bloku Wallis nigdy szerzej nie napisał.

W 1931 r. zwrócił uwagę na obecność w polskim malarstwie nadrealizmu, który określał w skrócie "jako próbę malowania marzeń sennych i innych stanów psychicznych na pograniczu świadomości i podświadomości" oraz "dążenie do tworzenia o ile możliwości bez udziału intelektu"¹¹. W nadrealizmie dostrzegł powrót do sztuki "przedmiotowej i tematowej" w przeciwieństwie – jak pisze – do kubizmu. Kubizm rozumiany jest tu w szerokim sensie, używanym w międzywojennej krytyce, jako bardzo ogólny zespół tendencji, kojarzących się nie tyle z pewną koncepcją przestrzeni, ile z deformacją geometryczną, prowadzącą do różnego stopnia "nieczytelności" motywu. Stąd – jak się wydaje – podkreślenie "nowej", "tematycznej" roli przedmiotu w nadrealizmie. W innym miejscu kubizm służy Wallisowi jako przeciwstawienie wobec antyintelektualnego i irracjonalnego charakteru twórczości nadrealistycznej¹². Zauważa jednak, że nadrealizm prowadzi do "przedmiotowości nowej". Omawiając twórczość artystów "Artesu" czy Władysława Zycha, wskazuje na asocjacyjność elementów ich kompozycji, wywołaną przez postawienie przedmiotu w nowej roli, już nie poddawanego deformacji, lecz abstrakcyjnej poetyce zestawień, prowokujących znaczenia nie spotykane w "rzeczywistości potocznej". Chociaż przedmioty – mówi Wallis –

⁹ Wystawy "Pro Arte" i "Bloku". "Robotnik" 1924 nr 97, cyt. za: *Sztuka polska* s. 309-310.

¹⁰ Mieczysław Szczuka (wspomnienie pośmiertne). "Robotnik" 1927 nr 225, cyt. za: *Sztuka polska* s. 217.

¹¹ Władysław Zych i zagadnienia nadrealizmu (Polski Klub Artystyczny, Hotel Polonia). "Robotnik" 1931 nr 359, cyt. za: *Sztuka polska* s. 221.

¹² Por. Wystawa Zrzeszenia Artystów Plastyków "Artes" (Salon Sztuki Czesława Garlińskiego). "Robotnik" 1931 nr 45, cyt. za: *Sztuka polska* s. 327.

z tej właśnie rzeczywistości są wzięte, to rządzą się innymi prawami, inną logiką (lub brakiem logiki), inaczej na siebie oddziałują, ogarnia je inna przestrzeń niż ta, w której zwykliśmy je sobie wyobrażać. Tego rodzaju malarstwo w terminologii Wallisa właśnie "abstrakcyjne", pomimo przewrotnie umieszczonych w nim elementów przedstawiających, budziło u autora rozpraw o "rozumieniu" znaczeń w sztuce wątpliwości, kto taką sztukę ma szansę zrozumieć. "Czy można – pytał – w ogóle mówić o dziełach sztuki tam, gdzie twórcy rezygnują z ostatecznego, świadomego ukształtowania swych twórców?"¹³

Jeśli więc u nowatorów z Bloku doceniał ferment eksperymentu, to wobec głównych założeń nadrealizmu nie ukrywał znaków zapytania, chociaż towarzyszyło im nieustanne zainteresowanie nowymi postawami tego prądu. W malarstwie samego Zycha, chociaż zaliczał go do malarzy zainspirowanych nadrealizmem – obok artesowców i Stanisława Grabowskiego – spodziewał się raczej, że odbiorca "wiedziony [...] pragnieniem używania estetycznego" dostrzeże głównie motywy fantastyczne i cechy fakturowo-barwne płócien.

Daleki był Mieczysław Wallis od ulegania konwencji, w której działał artysta. Jego dzieło tłumaczył tak, by przekaz artystyczny dotarł do odbiorcy co najmniej w tych elementach, których wartości wydają się niekwestionowane i czytelne. Tym samym z awangardy – w ściśle dzisiejszym rozumieniu terminu – omówił jedynie zjawiska odnotowane powyżej. Szersze studia krytyczne poświęcił natomiast takim artystom, jak Dunikowski, Zamoyski, Mierzejewski, Makowski, Rafał Malczewski, Witkowski, Zak, Wąsowicz. Można by dodać do nich jeszcze innych, np. Stryjeńską, Skoczylasa i Ślodzińskiego. Troje ostatnich wyodrębniamy, bo i sam krytyk pisał o nich inaczej niż o pozostałych. Sumiennie podkreślając opanowanie artystycznego rzemiosła czy temperament, umieszczał jednak ich twórczość w kręgu eklektyzmu i stylizacji, co zresztą nie musiało oznaczać spojrzenia negatywnego (o Stryjeńskiej najczęściej pisał – jak sam przyznawał – z zachwytem). Widział w takiej postawie utrwalenie elementów nieraz bardzo odległej tradycji plastycznej i szacunek dla nich; stylizowanie, rzadko krytykowane, miało jak gdyby dynamizować tradycję ku współczesności.

Formy stylizowane Wallis odczytuje czasem także u pozostałych wymienionych artystów, szczególnie u Zaka, który przecież czerpie i z tradycji. Nie ma mowy jednak o eklektyzmie, Zak dla Wallisa nie jest powierzchowny i wtórny. Krytyk nie ułatwia sobie komentowania jego obrazów użyciem takich terminów, jak sielankowość, reminiscencje rokoka. Przypomina wczesnego Picassa oraz że

¹³ Zob. Władysław Zych *i zagadnienia nadrealizmu* s. 221. Na temat rozumienia przez M. Wallisa terminu "abstrakcyjny" por. *Geneza i podstawy malarstwa bezprzedmiotowego*. "Estetyka" 1960, przedruk w: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983 s. 151-154. Przypis 3 pozwala sądzić, że wyłożona przez autora terminologia dotycząca sztuki abstrakcyjnej ma swoje początki w 1934 r.

"na ogólny charakter sielanek miłosnych Zaka oddziałali Puvis de Chavannes i Maurice Denis"¹⁴. Zaskakuje jeszcze przypomnieniem Cézanne'a, jeśli chodzi o kolor polskiego malarza. Był to zresztą w krótkiej twórczości Zaka problem osobny. Odmiana "cézannowska" u polskiego malarza miałyby charakteryzować się większą ekspresją w późniejszym okresie jego malarstwa. Wcześniej, mniej więcej do roku 1920, subtelność i wyrafinowanie linearne ("stylizacja" – jak pisze Wallis) idą w parze z wygaszoną gamą kolorystyczną. Z jednej strony to barwy z żurnali mód – czytamy – z drugiej "jakby zszarzałe, spleźłe, robią wrażenie barw freskowych". Czytamy jeszcze o zdarzających się dysonansach "wyszukanie ordynarnych", prowadzących "na wzór liryków i muzyków współczesnych [...] [do – dop. P. R.] silniejszego podniesienia akordów harmonijnych"¹⁵. Kolor ma u Zaka działanie "zmysłowe i nastrojowe", bez związku z naturalną barwą przedmiotów. To jest dla Wallisa stylizacja barwy. Stylizację widzi i w formach malarstwa Zaka, i w ruchu jego postaci. Pewna maniera linii łagodnie ruchliwej dynamizuje zwiewne figury, deformując je pospołu z geometryzacją, która ujawnia się bardziej zdecydowanie w elementach architektonicznych pejzażu, syntetycznego w kolorze i w formie.

Eugeniusz Zak, zachowując swoją odrębną indywidualność, jest przykładem dla epoki reprezentatywnym zarówno na gruncie polskim, jak i francuskim, lub lepiej – jest przykładem artysty polskiego widzianego (z Polski) w optyce niektórych elementów sztuki francuskiej. Taki punkt widzenia miał w latach międzywojennych swoje uzasadnienie i Mieczysław Wallis od niego nie stroni. Nawet w przypadku Zaka dostrzegamy pewien schemat rozpatrywania twórczości pod kątem stylizacji (lub, wymiennie, deformacji) koloru, formy i artystycznego ujmowania rzeczywistości (stwarzania nowej). W studium Wallisa o Zaku schemat taki zarysowany jest delikatnie, nieco ukryty pod ogólną "tonacją" artykułu, pod przyzwoleniem, by obrazy artysty były bardziej "słyszalne" od ich interpretacji. Niemniej spoza tej uległości i chyba prawdziwej fascynacji czy też estetycznego przeżycia dzieła Zaka wyziera, jako jeden z elementów odczytywanego schematu, biegunowość rozwoju omawianego malarstwa, rozpięta między szeroko pojętymi kubizmem i koloryzmem. Mieczysław Wallis wprawdzie nie pisze o żadnej lekcji kubizmu, odebranej przez Zaka, ale wskazuje na geometryzację, bryłowatość, której postkubistyczne źródło (nawet w postaciach, mimo ich "ulotnych" ruchów konkretnie przecież modelowanych) daje znać o sobie, choć niedobitnie.

¹⁴ Eugeniusz Zak. "Przegląd Współczesny" R. 6, t. 23 (październik–grudzień 1927), cyt. za: *Sztuka polska* s. 116.

¹⁵ Tamże s. 114.

"Zak traktował [...] obraz jako pewien zamknięty w sobie układ dekoracyjny, dbał o piękny rytm linii i płaszczyzn". Te słowa pisał Wallis już o Zaku jako konstruktorze płótna w sensie koloru – rozumianego w opozycji do polskich praktyk postimpresjonistycznych, sięgających lat dwudziestych, a krytykowi kojarzących się w tym miejscu z brakiem kompozycji.

Rozpatrywanie twórczości Zaka między formowaniem kubistycznym a problematyką koloru może być trochę nieoczekiwane, ale że w studium Wallisa o malarzu zostało przeprowadzone, więc tu sygnalizujemy je szerzej, zważywszy, że twórczość ta, w swoich czasach żywa w odbiorze, z dziedzictwem formy postkubistycznej była w połowie lat dwudziestych wiązana chociażby przez Zahorską¹⁶. Nie mówiąc już o tym, że krótko żyjącego Zaka krytyka zauważała co najmniej równie często jak Tadeusza Makowskiego. Ten ostatni nie był wówczas tak typowy, jego malarstwo nie dawało się związać z którymkolwiek z ugrupowań, jak to było w przypadku Zaka czy chociażby grupy Rytm.

Mieczysław Wallis napisał w 1936 r. recenzję z jednej z rzadkich w Polsce pośmiertnych wystaw Makowskiego¹⁷. Wskazał na niezwykle indywidualną inspirację kubizmem, będącą wprawdzie, jak w większości postkubistycznych realizacji, parafrazą kierunku. Z tym, że u Makowskiego surowość brył geometrycznych ginie wobec liryki i ekspresji ożywiających niezbyt z pozoru rygorystyczną kompozycję, paradoksalnie otwierającą nam w tym zestawieniu wejrzenie w "intymne życie wewnętrzne" obrazów polskiego paryżanina. Skąd jednak wydobywa się poetycka ekspresja, narzucająca płótnom Makowskiego charakterystyczną nastrojowość (o której Wallis tyle pisze) i przede wszystkim, jaką rolę w tym odgrywa kolor – tego w tekście o Makowskim nie znajdziemy. Autor recenzji zadziwiająco milczy na temat koloru Makowskiego, gdy dziesięć lat wcześniej tyle stron poświęcił problematyce koloru u Zaka. Głównym wrażeniem zanotowanym z wystawy Makowskiego jest "uczłowieczenie", a nawet uduchowanie form o rodowodzie kubistycznym. Uwypuklony w tym kontekście problem maski jako znaku (umownego i wielowarstwowego, jeśli dobrze rozumieć Wallisa – semiologa rozważania o znaku) wprowadza w rzeczywistość znaczeń (sytuacji) specjalnie interesujących artystę, charakteryzujących jego wizję. "Paradoks maski – pisze Wallis – i może wszelkiej sztuki nierealistycznej polega na tym, że im bardziej oddala się ona od rzeczywistości, tym intensywniej i sugestywniej oddaje pewne rysy tej rzeczywistości"¹⁸.

Inny obserwowany przez Mieczysława Wallisa artysta, Rafał Malczewski, też na swój sposób "intensyfikuje" rzeczywistość, nie tyle przez deformację, ile przez

¹⁶ S. Z a h o r s k a. *Eugeniusz Zak*. Warszawa 1927.

¹⁷ *Tadeusz Makowski*. "Wiadomości Literackie" 1936 nr 47.

¹⁸ Tamże.

selekcję elementów tej rzeczywistości, aż do pozostawienia najbardziej niezbędnych – jak trafnie zauważa krytyk. U Malczewskiego okazują się nimi przedmioty lub motywy pejzażu, te najwycyżajniejsze. Tak wyselekcjonowana i tym samym odrealniona kompozycja ma dużą siłę sugestii, jej elementy "budzą najsilniejszą reakcję uczuciową". Narzucające się wrażenie pustki i ciszy w tych obrazach artysta wzmaga przez oszczędność kolorystyki i budowę przestrzeni – ujmowanie kompozycji z góry albo warstwowo, od silnego zbliżenia pierwszego planu do odległej linii horyzontu, przysłoniętej często kulisami różnych uproszczonych motywów pejzażu.

Dodajmy, że Wallis szukając "pokrewieństw" dla tej bardzo interesującej go twórczości, sięga zarówno do prymitywu Celnika Rousseau, jak i do malarstwa Carlo Carry z okresu Valori Plastici, odnajdując podobną u Carry i Makowskiego "silnie upraszczającą stylizację kształtu, przejrzystość i pewne ubóstwo kompozycji".

Nie sięgając do danych biograficznych, zainteresowani jedynie dorobkiem twórczym Mieczysława Wallisa, łatwo dostrzegamy, że nie uprawiał krytyki "walczącej", stroniczej, za którą stałby jakiś program artystyczny. Trochę jak Jerzy Stempowski, "nieśpieszny przechodzień" po pograniczach życia kulturalnego, skąd widać najwięcej – tak Wallis obdarzony innym temperamentem i talentem obserwował uważnie i spokojnie zjawiska w plastyce dwudziestolecia bardzo różne, wypełniając obowiązki recenzenta kilku warszawskich czasopism. Nie umiemy stwierdzić, czy któryś z częściej opisywanych artystów był mu szczególnie bliski. Nie zdradził się też z osobistym upodobaniem do jakiejś szczególnej formacji twórczej, nie mówiąc już o tendencjach składających się później na historię sztuki najnowszej. Wolno sądzić, że takie postępowanie powodował rodzaj umiarkowanego racjonalizmu. Wallis wyraźnie widział, jak przebiegają linie rozwojowe sztuki ostatnich dziesięcioleci, i dostrzegał rolę poszczególnych zjawisk. Na przykład w recenzji książki Jana Kleczyńskiego *Idea i forma* cierpliwie tłumaczy, że nie można sprowadzać kubizmu jedynie do wartości dekoracyjnych, porównywać obrazów z tego kręgu z polskimi kilimami i wycinankami ludowymi. "Chodzi w nich nie o wymyślanie deseni, lecz o tworzenie dzieł, które byłyby układami zamkniętymi, światami dla siebie [...] Kubizm otworzył przed malarstwem zupełnie nowe perspektywy, był próbą zbadania, do jakiego stopnia malarstwo, nie zdobnictwo, może budzić w nas wzruszenia przy pomocy pewnych układów linii, płaszczyzn, barw i wartości fakturowych, nie uciekając się do przedstawiania określonych przedmiotów"¹⁹. Ale wcześniej Wallis przyznaje, że malarstwo bezprzedmiotowe, kubistyczne, purystyczne i suprematystyczne może dawać "przeżycia o wiele słabsze i uboższe od dzieł malarstwa przedmiotowego", i

¹⁹ *Rzecz o dążeniach sztuki polskiej*. "Wiadomości Literackie" 1932 nr 44.

sympatyzuje z protestem Kleczyńskiego przeciw sztuce "abstrakcyjnej, bezprzedmiotowej, przeintelektualizowanej". W innych tekstach tak wyraźnie swojej postawy nie określa. Wobec twórczości artysty lub poszczególnego dzieła jest uważnym analitykiem, ale nie ucieka się do języka dyskursywnego, który by zdradzał autora nieraz równolegle pisanych rozpraw estetycznych. Często nad porządkiem analizy góruje doznane wrażenie zapisane językiem swobodnym, niemal potocznym (zapewne liczył się też szeroko rozumiany adresat tych tekstów). Zawsze jednak w krytyce Wallisa występuje syntetyczny opis kompozycji, zawierający uwagi o elementach szczególnie ekspresywnych. Poruszone są problemy morfologiczne, jak faktura, sposób położenia farby, rola tworzywa. Na przykład opisując obrazy Wąsowicza, szczegółowo wylicza obecne w jego malarstwie własności techniki olejnej – "płynność, kleistość, połyskliwość". Nigdy nie ominie zagadnienia deformacji lub stopnia odejścia od przedmiotowości w obrazie. Deformacja w ujęciu krytyka wskazuje na stosunek artysty do rzeczywistości, do przedmiotu. Innym razem wydaje się być rozumiana jako miara jakości malarstwa lub rzeźby. Pomimo uznania, z jakim Wallis pisze o twórczości Skoczylasa, wypomni mu sztuczność niektórych kubizujących ujęć pejzażu. Rzeźbę Dunikowskiego doceni natomiast za śmiałość zerwania z tradycją, a samego rzeźbiarza postawi obok Wyspiańskiego, pisząc o nim, że to "największy, jak dotąd, w plastyce polskiej rewizjonista dawnych kanonów i twórca nowych"²⁰.

Mieczysław Wallis – powtórzmy – był zwolennikiem pluralizmu estetycznego, co wyjaśnia w sposób podstawowy jego krytykę i później sposób uprawiania estetyki. "Uznanie jednego typu wartości estetycznych nie wyłączy uznania innego typu wartości estetycznych" – napisał w 1932 r. i od tego założenia nigdy nie odstępował, życzliwie zainteresowany różnymi przejawami twórczości²¹.

We wszystkich niemal recenzjach Wallisa jedną oś wyznacza deformacja kubityczna, drugą problemy koloru – czasem odzywające się jeszcze echem impresjonistycznym, częściej skłaniającym się do wersji "w sensie współczesnego koloryzmu francuskiego, w sensie późnego Renoira, Matisse'a, Bonnard'a i Panikiewicza" – jak czytamy w recenzji z pierwszej polskiej wystawy kapistów w 1931 r.²² Znajdujemy rzetelną informację, osadzoną w kontekście chronologii wydarzeń i krzyżowania się wpływów. Wartościowanie jest przeprowadzone z ostrożnym umiarem, jak najdalej od wypowiedzi normatywnych. Wallis nie wydaje

²⁰ *Myśli o Dunikowskim*. "Kultura" [Warszawa] 1932 nr 10-15, cyt. za: *Sztuka polska* s. 280.

²¹ *O zdaniach estetycznych*. "Przegląd Filozoficzny" 35:1932. Uzupełniona odbitka: Warszawa 1932, cyt. za: *Przeżycie i wartość* s. 49.

²² *Wystawa malarska "Grupy K. P." (Polski Klub Artystyczny, Hotel Polonia)*. "Robotnik" 1931 nr 453, cyt. za: *Sztuka polska* s. 322.

się zachwycony otaczającą go artystyczną aktualnością. Pamiętamy o jego wątpliwościach wyrażanych w stosunku do możliwości odbioru malarstwa nadrealistycznego, o milczeniu wobec skrajności awangardy konstruktywistycznej, chociaż wiadomo, że uważnie śledził jej poczynania. Niezbyt entuzjazmował się także kapistami, gdy w recenzji z ich drugiej warszawskiej wystawy w 1934 r. – ważąc słowa – pisze: "uznając wartości kierunku reprezentowanego przez kapistów można stać na stanowisku, że program ich jest zbyt ciasny i że inne postacie malarstwa mogą być dzisiaj bardziej aktualne [...] Wydaje mi się bowiem [...] że przyszłość należy do sztuki tematowej, która wyzyska zdobycze formalne sztuki beztematowej i bezprzedmiotowej – impresjonizmu i kubizmu"²³. Podobnie, tylko dużo wcześniej, pisała S. Zahorska o wyzyskaniu etapów kubizmu i abstrakcji do uporządkowania form o spójnym systemie "realistycznym"²⁴.

Czy może Mieczysław Wallis, "przedstawiciel dawnej formacji humanistycznej, badacz sztuki i jej miłośnik, czytelnik poetów i filozofów"²⁵, nie widział w sztuce miejsca na postawy skrajne? Czy decydującą rolę odegrała tu postawa równowagi i umiaru, temperament badacza, czy też naturalny lub równie dobrze, kulturalny konserwatyzm upodobań, skłaniający się ku walorom sztuki raczej "tematowej" niż eksperymentatorskiej? Sam Wallis oddawał jak mógł najwięcej sprawiedliwości nowej sztuce, ale też szczerze przyznawał, omawiając wystawę Artesu: "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 to pytanie nie umiem dać odpowiedzi"²⁶.

ON MIECZYŚLAW WALLIS'S CRITICISM

S u m m a r y

In the period of interwar 20 years Mieczysław Wallis incessantly pursued artistic criticism which, especially in the 1930s, remained in close relation with his semiotic research in which he played a pioneering role on a worldwide scale. He spoke on the current artistic events, noticing both the avant-garde and very conservative attitudes. Being an advocate of aesthetic pluralism he assumed that various phenomena could play the part of contemporary art for every recipient and there was no way to unify this concept. The critic's attention is constantly focused on the problem of reception which, in his view, almost ontologically conditions the essence

²³ "Grupa K. P." (IPS). "Wiadomości Literackie" 1934 nr 15.

²⁴ *Pro i contra*. "Wiek XX" 1928 nr 1 s. 4.

²⁵ J. Białostocki. *Wspomnienie pośmiertne. Mieczysław Wallis 1895-1975*. W: *Sztuki i znaki* s. 335.

²⁶ *Wystawa Zrzeszenia Artystów Plastyków "Artes"* s. 328.

of art, and is connected with Wallis's interests in semantics and semiology. The problems "of the understanding of artistic trends" and "of the understanding of the presenting elements in the works of art" are almost constantly present in his criticism, before they have been theoretically formulated. It was a criticism not only explaining works but also putting a recipient in the presence of an artistic fact, which has its own reasons and also its own inconsequences. Wallis does not mean the acceptance of a work but an active intellectual attitude which could imply aesthetic experience.

Wallis as a critic was not enchanted by the art of his times, nor favoured any extreme attitudes, but appreciated the value of an experiment and conscientiously analyzed new phenomena, and was well-oriented in European art. He discusses more broadly the production of Wąsowicz, Zak, Zamoyski, Makowski, and Rafał Malczewski.

Translated by Jan Kłos