

DIANA WASILEWSKA

MIĘDZY EMPATIAŁ A NAUKOWOŚCIĄ Dyskursu
KRYTYCZNEGO. MŁODOPOLSKIE I MIĘDZYWOJENNE
STYLE ODBIORU TWÓRCZOŚCI
KSAWEREGO DUNIKOWSKIEGO

Artykuł jest próbą porównania sposobów rozumienia i interpretowania sztuki w okresie młodopolskim i w krytyce międzywojnia. W tym celu autorka prezentuje konstelację tekstów krytycznych poświęconych jednemu artyście – rzeźbiarzowi Ksaweremu Dunikowskiemu, tworzącemu na styku obydwu epok. Przedmiotem uwagi nie są jednak same poglądy i opinie krytyków dotyczące twórczości artysty, ale przede wszystkim charakter obranego przez nich języka wypowiedzi, sposób prowadzenia dyskursu, a także kryteria wartościowania i ocen. Przyjrzenie się panującym w obu epokach stylom odbioru pozwoli wskazać zarówno na przekształcenia i zmiany następujące w krytyce artystycznej po I wojnie światowej, jak i utarte, a wciąż panujące schematy interpretacyjne i klisze językowe. Pozwoli to stworzyć bardziej złożony, unikający jednoznacznych rozstrzygnięć obraz krytyki tego czasu.

Zestawiając dokonania krytyczne przełomu XIX–XX wieku z twórczością międzywojnia, widzimy obrazy biegunowo odmiennych koncepcji sztuki i sposobów pisania: z jednej strony krytyka poetów, z drugiej – krytyka znawców. Czy mówiąc inaczej: krytyka impresyjna, pozbawiona ścisłych rygorów formalnych, oraz krytyka „naukowa”, posługująca się jasno wytyczonymi kryteriami wartościowania

i ocen, rzetelną analizą. W owym potocznym mniemaniu jest, jak zwykle w takich przypadkach, zarówno ziarno prawdy, jak i spore uproszczenie. Prawdą jest niewątpliwie, iż krytyka okresu Młodej Polski¹ wykształciła specyficzny język do opisu i analizy dzieł sztuki (zarówno plastycznych, jak i literackich): język górnolotny, poetycki, nierzadko zawiły – niebędący jednak czystą „impresją”, a więc dowolnym i niczym nieuzasadnionym rejestrem wrażeń odebranych w wyniku obcowania z dziełem². Szukanie „wysokiego”, literackiego języka stanowiło raczej konsekwencję ówczesnego myślenia o sztuce i powinnościach krytyki – ta ostatnia miała być bowiem nie tyle stosunkiem do twórczości, ile pełnoprawną twórczością. Musiała więc zerwać z językiem nauki i czerpać inspiracje z pokrewnych sobie dziedzin (przede wszystkim z poezji), tym samym ograniczając informacyjne i komunikacyjne zadania na rzecz funkcji ekspresywnej.

W celu zobrazowania specyfiki krytyki artystycznej Młodej Polski oraz ukazania prób jej przewyciężenia poprzez poszukiwanie nowych metod analizy proponuję przyjrzenie się sposobom odczytania twórczości jednego artysty – taka „konstelacja” prac pochodzących z obu okresów pozwoli w bardziej dokładny sposób zobrazować podobieństwa i różnice między młodopolskimi a międzywojennymi sposobami interpretacji sztuk plastycznych, a tym samym ukazać koncepcję artystyczną wyłaniającą się z interpretacji poszczególnych prac. Przedmiotem analizy będzie więc nie tyle treść tekstów krytycznych, ile ich narracja, proces ujawniania znaczeń – czyli inaczej mówiąc, nie sam sens dzieła wydobyty przez krytyka, lecz także, a może nawet przede wszystkim to, jaki sposób patrzenia na dzieło ów sens generuje. Tak bowiem, za Michałem Głowińskim, rozumiem „styl odbioru” – jako kod, w obrębie którego realizuje się odbiór, świadectwo odczytania dzieła, ale też instrument oddziaływania na gusta publiczności. Styl odbioru to więc swego rodzaju interpretacja, zależna jednak od nastawienia (często apriorycznego) krytyka, i – co warto wyraźnie podkre-

¹ W odniesieniu do sztuki z około 1900 roku częściej używa się terminu „modernizm” – sądzę jednak, że ze względu na chronologiczną płynność tego terminu, używanego choćby w krytyce międzywojnia do określenia nowej, awangardowej sztuki – bezpieczniejszym terminem będzie mimo wszystko „Młoda Polska”, rezerwowana zwykle dla historii literatury tego okresu.

² Na tę kwestię zwracał uwagę Michał Głowiński, uznając krytykę impresjonistyczną za marginalną w obrębie młodopolskiej wypowiedzi. Por. M. Głowiński *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej* Kraków 1997 s. 63.

ślić – niekoniecznie odpowiadająca stylowi omawianego utworu. To, inaczej mówiąc, rodzaj postawy krytycznej wynikającej ze świadomości wyznawanych poglądów, ale też z nawyków kulturowych czy obowiązujących tendencji estetyczno-ideologicznych. Styl odbioru to wreszcie z góry określony zespół oczekiwań skierowanych w stronę dzieła, ukierunkowujący odbiór i rzutujący na sposób jego oceny³.

Wybór padł na teksty o sztuce Ksawerego Dunikowskiego z kilku powodów. Po pierwsze, to artysta czynny artystycznie od początku XX wieku. Ponadto, mimo pewnej zmowy milczenia w pierwszym etapie jego działalności, a potem szeregu napastliwych ataków w prasie młodopolskiej, zachowały się na temat jego sztuki liczne artykuły o charakterze syntetyzującym, powstałe w różnych okresach i reprezentujące różnorodne, a mimo to reprezentatywne zarówno dla okresu młodopolskiego, jak i międzywojnia modele interpretacji. I to one będą przede wszystkim stanowiły przedmiot rozważań. W dużej mierze poza polem zainteresowania pozostaną zaś typowe recenzje z wystaw, zawierające, ze względu na swój charakter, co najwyżej oszczędne omówienia poszczególnych dzieł.

...

Michał Głowiński, omawiając młodopolską krytykę literacką, za nadrzędne kategorie, oddające specyfikę jej dyskursu, uznał ekspresję i empatię⁴. Krytycy, twierdził badacz, chcąc sprostać dziełu jako ekspresji, poszukiwali tego, co najistotniejsze, najgłębiej ukryte, a tym samym niemożliwe do wydobywania poprzez suchą, beznamietną analizę. Ich celem było jednak nie tyle oddawanie subiektywnych wrażeń wynikłych z obcowania ze sztuką, ile wniknięcie w duszę twórcy, by poprzez empatię, czyli emocjonalne współodczuwanie, zająć wobec dzieła to stanowisko, jakie on (twórca) wobec niego zajmuje. Modne wówczas teorie estetyki psychologizacyjnej, spopularyzowanej mię-

³ Tenże *Styl odbioru. Szkice o komunikacji literackiej* Kraków 1977. W odniesieniu do krytyki artystycznej termin ten stosowali choćby Waldemar Okoń (*Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii* Wrocław 2002) czy Maria Poprzęcka (*Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku* Warszawa 1986).

⁴ M. Głowiński *Ekspresja* wyd. cyt. s. 30, 74.

dzy innymi przez Theodora Lippsa, dodatkowo stymulowały takie myślenie⁵.

Strategia empatii to więc najczęstszy z dających się zaobserwować w młodopolskiej krytyce sposobów interpretacji, obecny w równym stopniu w ówczesnych analizach sztuk plastycznych. Wśród tekstów poświęconych Dunikowskiemu ekspresyjno-empatyczny model krytyki reprezentuje choćby artykuł Jana Kleczyńskiego opublikowany na łamach „Krytyki” w 1911 roku. „Każde dzieło żyje duchem artysty, który je stworzył” – pisze autor, wyjaśniając swój sprzeciw wobec sztuki realistycznej jako „tępego, bezmózgiego przesądu artystycznego”⁶, rządzącego się prawami natury, a nie własną logiką, zrodzoną w wyobraźni. Prawa wyobraźni, która przetwarza duchowe stany artysty w kształt rzeźbiarski, stanowią dlań jedyną sankcję bytu sztuki przez duże S, jej siła zaś jest zasadniczym argumentem na rzecz uznania geniuszu rzeźbiarza. „Potężna moc wyrazu”, przekonuje Kleczyński, jest efektem wizji zrodzonych w duszy artysty, a dokładnie „pewnym wyczutym z głębi duszy, w głębi serca i twórczej wyobraźni poczętym ruchem objaśnionym, opowiedzianym w rzeźbie z żelazną logiką kształtu, w którym wszystkie płaszczyzny [...] są nieomylnie na swoich miejscach”⁷. Uzasadnieniem owej nieomyślności, polegającej na nadaniu najwłaściwszego, a nawet jedynie możliwego kształtu swym pracom, jest, zdaniem krytyka, szczerłość artysty odtwarzającego w sztuce wizję własnej duszy:

Wiemy, że istnieją twory innych rzeźbiarzy, które również posiadają wyraz, a jednak nie bije od nich taka moc. W tych innych twórcach wydaje się, że rzeźbiarzowi mającej zaledwie kształty tworzone, u Dunikowskiego zaś nie ma wątpliwości. On je ujrzał takimi. W innych jest coś niepewnego, niedokończonego, przeczuwanego zaledwie – ten zaś wie, że to było takie właśnie – jasno, bezwzględnie nam mówi o tym⁸.

⁵ M. Głowiński dowodzi, iż nazwisko niemieckiego estetyka było wówczas dość dobrze znane w Polsce, powstała też na jego temat niewielka broszurka, napisana przez jezuitę, S. J. Rutkowskiego (*Estetyka T. Lippsa* Kraków 1911). Również zdaniem Johna Fizera „teoria wczucia” Lippsa osiągnęła szczyt swojej popularności właśnie w latach 1895–1905 (J. Fizer *Wczucie: epifenomen wiążący jakoby podmiot z przedmiotem* [w:] tegoż *Psychologizm i psychoestetyka. Historyczno-krytyczna analiza związków* Warszawa 1991 s. 62–74).

⁶ J. Kleczyński *Rzeźba współczesna* „Sfinks” 1908 nr 12 s. 110.

⁷ Tenże *Rzeźby Dunikowskiego* „Krytyka” XIII 1911 nr 2 s. 85.

⁸ Tamże, s. 85. W swoich wcześniejszych tekstach, publikowanych w 1908 roku na łamach „Sfinksa”, a zebranych później w książkowej pozycji pt. *Rzeźba*

Zdaniem Głowińskiego szczerą jest w koncepcji krytyki młodopolskiej warunkiem artyzmu, warunkiem jedności formy i treści – nie stanowi kwestii konkretnych doświadczeń, nie jest bowiem sprawą biografii, lecz psychologii – wiąże się ze „strukturą duszy”⁹. Kleczyński, chcąc podkreślić swe przekonanie o prawdziwości odtworzonych przez Dunikowskiego wizji oraz wczuć się w psychikę artysty, w źródła zapładniające jego sztukę, rezygnuje momentami z własnego języka, pozwalając „przemówić” rzeźbiarzowi:

Straszne to zjawy? – ha, trudno – jam ujrzał powagę i przerażenie życia. Ujrzałem nędzę boskich istot, których wychudłe kształty nemezis jakaś skazała na zagładę – i patrzcie, jak się męczą – jaki ból zaciska te wąskie usta, ściąga tę cudną twarzyczkę na podobieństwo wędnącego kwiatu i tak tę główkę cierpiącą, jak kwiat pochyła. Naga jest – w rękę trzyma małego embriona – zdaje się pytać ze śmiertelną powagą – zamyślona, po co ta istota nowa miałaby żyć i cierpieć jak ja¹⁰.

Przytoczony fragment pokazuje, jak za pomocą mowy pozornie zależnej krytyk wyjaśnia genezę, ale też pewną konieczność formalną dzieła, tym samym tworząc swoisty opis rzeźby (chodzi o *Ewę I*), przeprowadzony metodą „wzucia”. Podobne zabiegi pojawiają się w tekście jeszcze dwukrotnie – w żadnym jednak miejscu Kleczyński nie przeprowadza klasycznego opisu dzieła, nie podaje nawet tytułów omawianych prac – interpretacja, co charakterystyczne w krytyce tego okresu, zdecydowanie góruje nad informacją – tu jednak mamy do czynienia z interpretacją szczególną, traktującą dzieło procesualnie,

współczesna, gdzie osobnego omówienia doczekały się również prace Dunikowskiego, Kleczyński sytuuje artystę na tle „najśmielszych duchów polskich”: Szopena, Mickiewicza, Słowackiego i Wyspiańskiego – widząc w ich dziełach zmagania jednakich sił. Tu również podkreśla nieomyślność kształtów rzeźb Dunikowskiego, bezwzględność w poszukiwaniu najsilniejszego wyrazu jego idei – uznając to za właściwość jednostek wybranych, których dzieła mogą stać się nie tylko wyrazem indywidualnej duszy, ale też swoistą transpozycją zmagania ducha narodowego. Taka wersja młodopolskiego ekspresywizmu nieobca była też innym krytykom tego okresu, m.in. S. Brzozowskiemu, i jak twierdzi Głowiński, nie stanowiła sprzeczności z podnoszoną jednocześnie rangą indywidualizmu. Por. M. Głowiński, wyd. cyt. s. 39.

⁹ Tamże, s. 45.

¹⁰ J. Kleczyński *Rzeźby Dunikowskiego* wyd. cyt. s. 85.

będącą bardziej opowieścią o tworzącym autorze, o motywach jego działań, niż o obiektywnych, sprawdzalnych cechach artefaktów¹¹.

Nieco inną strategię znajdujemy w pracach Cezarego Jellenty¹² i Eligiusza Niewiadomskiego¹³. Łączy oba teksty koncepcja dzieła sztuki – będącego już nie tyle wyrazem indywidualnej duszy artysty, potęgi jego osobowości, lecz tworem symbolicznym, syntezą problemów ogólnoludzkich, egzystencjalnych. Obaj krytycy dostrzegają w twórczości rzeźbiarza ilustrację dramatycznych konfliktów współczesnego świata, obraz tragedii ludzkiego bytu, „syntezę ludzkości schyłkowej”. Jellenta jednak, jako krytyk wychowany na naturalizmie *Wędrowca*, nie do końca aprobuje „udziwnione” kształty tych rzeźb, składając to na karb niedojrzałości twórcy. Niewiadomski zaś wszelkie poszukiwania formalne i odstępstwa od naśladownictwa natury traktuje, pod wpływem koncepcji Taine’a, jako wymóg konieczny, będący konsekwencją warunków historyczno-geograficznych współczesnego człowieka¹⁴.

Oba teksty różni także tok prowadzonej narracji. Jellenta, w wypowiedziach metakrytycznych opowiadający się przeciwko zarówno metodzie impresjonistycznej, jak i afirmatywnej, wiernej i rezygnują-

¹¹ Kleczyński kontynuował praktykę krytyczną także w okresie międzywojennym. W 1931 wydał książkę pt. *Idea i forma*, w której omawiał m.in. twórczość Jana Matejki. Jak sam zaznacza we wstępie, ów tekst został napisany ponad 20 lat wcześniej i opublikowany w „Sfinksie” w 1909. Wersja z lat 30. zupełnie jednak nie odbiega od pierwotnej, co dowodzi stałości poglądów autora, ale też stosowanych przezeń metod analizy – ów tekst o Matejce jest również raczej opowieścią o artyście niż omówieniem poszczególnych prac.

¹² C. Jellenta *Rzeźby Dunikowskiego* [w:] tegoż *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne* Kraków 1912 s. 105–106 (pierwodruk „Ateneum”1903).

¹³ E. Niewiadomski *Sztuka niedoli* „Tygodnik Ilustrowany” 1908 nr 9 s. 173–174.

¹⁴ Niewiadomski przeprowadza m.in. rozróżnienie między sztuką grecką a współczesną – wynikające z odmienności warunków geograficznych i właściwości rasy: w pierwszej widząc pogodę i niezmaconą radość życia, w drugiej zaś wyraz niedoli, czyniący z artysty igraszkę niepojętych sił. Taine podobnie, w sztuce widział przede wszystkim wyraz ogólnych tendencji danego czasu: „aby zrozumieć dzieło sztuki, artystę, grupę artystów, trzeba odtworzyć dokładnie ogólny stan ducha i obyczajów czasu, do którego przynależą. Tam znajduje się ostateczne wyjaśnienie, tam tkwi pierwsza przyczyna, która determinuje resztę” (por. H. Taine *Filozofia sztuki* Warszawa 1896 s. 33). Na gruncie historii i teorii sztuki podobne poglądy znajdujemy choćby w koncepcji „woli twórczej” A. Riegla czy „ducha czasu” M. Dvořáka.

cej z własnego języka krytyce¹⁵, w praktyce stosuje jednak impresyjne, beletryzujące opisy, będące swoistym, luźnym wprowadzeniem do omawianych prac rzeźbiarza, które niejednokrotnie przedstawia tak, jak gdyby w dalszym ciągu były w trakcie tworzenia: „Cizba nagich ciał wkopuje się w skałę, wświdrowywa się w ziemię [...] z mozołem [...] – a ponad ich głowy z żywiołu tego wyrasta powoli i wznosi się majestatycznie jutrenkowa postać sztuki, natchniona i zaklęta [...]”¹⁶. Krytyk nie rezygnuje także z metody wczuwania się w dzieło – czyni to jednak nie po to, by wnikać w psychikę artysty, która te dzieła spłodziła, lecz aby wyrazić duchowe rozterki, emocje będące udziałem przedstawianych osób. W tym celu następuje swoiste udramatyzowanie opisu, mające oddać przebieg wewnętrznych zmagania postaci:

Oto znów człowiek [...]. Chowa się w skupienie własnej myśli. Przysiadł tak, jakby chciał, żeby wszystko, co idzie, co mogłoby go zawadzić, zaczepić, przeszło ponad nim; skurczył się w sobie, głowę wcisnął w ręce, w oczy swoje wpakował cały mózg, całe natężenie ducha, ale to, czego unika i przed czym ucieka – kobieta, natręt, intruz, wróg [...] – nasiada mu na kark, przeszkadza i dręczy swą obecnością¹⁷.

Inaczej natomiast pisze krytyk o dziełach, których w pełni nie aprobuje – tu metoda empatii zdaje się zawodzić, Jellenta analizuje wówczas dzieła dokładniej, dbając przy tym o informacyjną funkcję tych rzeczowych, acz sfunkcjonalizowanych, bo podporządkowanych ocenie opisów.

W tekście Niewiadomskiego brak beletryzacji, brak też śladów negatywnej oceny, która w artykule Jellenty prowadziła do pęknięcia jednolitego toku narracji. Przeciwnie, krytyk, podobnie jak Kleczyński, nie poddaje pod ocenę zasadności wyboru poszczególnych kształ-

¹⁵ Por. C. Jellenta *Bizantyzm a krytyka* [w:] tegoż *Grający szczyt. Studia stylistyczno-krytyczne* Kraków 1912 s.136–148.

¹⁶ Tenże *Rzeźby Dunikowskiego...* wyd. cyt. s. 105.

¹⁷ Tamże, s. 106. Opisywanie dzieła w kategoriach procesualnych to, jak dowodzi M. Głowiński, jedna z cech właściwych ekspresyjnemu sposobowi ujmowania sztuki. Jest to jednocześnie koncepcja bliska teorii H. Bergsona, według którego istnienie dzieła sztuki polega na jego wielokrotnym tworzeniu się od nowa w każdym momencie estetycznego istnienia. Por. I. Wojnar *Wstęp* [w:] J. Dewey *Sztuka jako doświadczenie* Wrocław 1975.

tów rzeźb Dunikowskiego, uznając je za pewną wewnętrzną konieczność artysty: „Albowiem oprócz prawdy zewnętrznej istnieje w sztuce inna i głębsza od tamtej: prawda wewnętrzna, zgodność formy z Ideą, w duchu poczętą”¹⁸. Zbieżność poglądów twórcy i krytyka na świat, a co za tym idzie pełna afirmatywność zarówno w stosunku do poruszanej problematyki, jak i jej formalnej realizacji, przenika cały ton dyskursu. Niewiadomski ujawnia swój podziw bądź bezpośrednio wyrażonymi ocenami, bądź poprzez utożsamienie, polegające na zatarciu granicy między tym, co przynależne dziełu, a jedynie wydobyte przez krytyka, a jego własnymi poglądami:

Ziemia przestała być ogrodem rajskim. Dziś nie jest nawet Golgotą ani Ogrójcem, ale jakimś niechlujnym śmietnikiem ludzkim. Życie zbyt zeszło ze szlaków boskich, bogowie o nim zapomnieli. Nie ‘krynicą rozkoszy’ jest, ale jakąś lichą parodią, wielkim, nieobjętym teatrem marionetek¹⁹.

Krytyk wydaje się więc nie tyle pisać o dziele, ile „pisać dziełem”²⁰ – stąd owo zmetaforyzowanie dyskursu, unikającego analiz formalnych, a w efekcie specyficzny, eseistyczny na poły charakter tego tekstu.

Reasumując, omówieni powyżej młodopolscy krytycy, bez względu na to, czy twórczość Dunikowskiego interpretowali jako wyraz duszy artysty, czy też jako symbol ogólnoludzkich tragedii, wydobywali ów sens poprzez empatię jako swoistą formę rozumienia, polegającą na utożsamieniu się z dziełem bądź kreującym je podmiotem twórczym. Wzucie i utożsamienie jako środki prowadzące do duchowego zbliżenia z badanym przedmiotem, ogarniania od wewnątrz jego znaczenia, sytuują tych krytyków w pobliżu romantycznej hermeneutyki Schleiermachera oraz teorii wspomnianego już Theodora Lippsa.

Warto się teraz przyjrzeć, jak w stosunku do powyższych schematów interpretacyjnych przebiega analiza dzieł Dunikowskiego w krytyce dwudziestolecia – a więc na ile teksty te powielają i kultywują utarte strategie interpretacji, na ile zaś proponują nowe odczytania za pomocą odmiennych metod badawczych.

¹⁸ E. Niewiadomski *Sztuka niedoli* wyd. cyt. s. 173.

¹⁹ Tamże, s. 174.

²⁰ Określenie to przejmuję od M. Głowińskiego, zdaniem którego owo „pisanie dziełem”, nierzadkie w młodopolskiej krytyce, jest konsekwencją utożsamienia się krytyka z interpretowanym utworem.

Stanowisko piszących wówczas o sztuce było dość jasno określone – już w pierwszych latach po wojnie, a nawet na krótko przed jej końcem. W swych teoretycznych wystąpieniach niemal jednogłośnie wskazywali oni na konieczność stworzenia nowego języka krytycznego, nowych metod analizy – opartych o jasno sformułowane kryteria i uzupełnionych przez oszczędny w środkach opis. W związku z tym swe uzasadnienie straciła też naczelną w młodopolskiej krytyce kategoria szczerości, niwelując tym samym znaczenie ekspresyjnego modelu sztuki. Postulat wczuwania się w dzieło w celu dotarcia do jego najistotniejszych, bo najgłębiej ukrytych właściwości nie zniknął jednak zupełnie z ówczesnych wypowiedzi. Konieczność rozumienia poprzez współczucie podkreślała Stefania Zahorska, uznając tę właściwość krytyki za istotniejszą od ferowania wyroków i ocen²¹. W jej rozumieniu empatia nie służy jednak podporządkowaniu języka krytyki językowi dzieła – co w tekstach omówionych młodopolskich interpretatorów skutkowało beletryzacją, mową pozornie zależną, wreszcie swobodnie prowadzoną narracją. Co więcej, Zahorska dopuszcza też możliwość „węszenia i wczuwania w dziele tego, o czym artysta nic nie wie”²² – istotne jest więc nie tylko dążenie do oddania intencji twórcy, ale też tego, co powstaje poza jego świadomością, a co daje się odczytać poprzez analizę form plastycznych. Zahorska domaga się więc od krytyki porzucenia utartego arsenału terminologicznego: dawnych, wypróbowanych frazesów, rażących swą bezsilnością i nieadekwatnością w obliczu rodzących się zmian w sztuce. Domaga się zbudowania nowych kryteriów i nowej metody.

Jednak, co słusznie zauważył Wojciech Głowala, „działanie meta-krytyczne jest rodzajem marzenia istniejącego nieco obok praktyki, jest rodzajem uświadomionej mitologii krytyki i literatury”²³, rządzi się więc własnymi prawami, a w każdym razie, co pokazała nie tylko historia dwudziestolecia, niekoniecznie podąża w parze z praktyką krytyczną. Dlatego też w celu zweryfikowania powyższych tez proponuję ich egzemplifikację na podstawie tekstów kilku piszących wów-

²¹ S. Zahorska *Twórczość i świadomość* „Wianki” 1919 nr 3 s. 13. Samą metodę wczuwania się w dzieło sztuki (*Einfühlung*), zaproponowaną przez Lippsa, Zahorska uznała zresztą za błędną, choć doceniła dokonanie niemieckiego estetyka w zakresie rozumienia „mowy plastyki”. Por. A. Pilch *Symbolika form i kolorów. O krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej* Kraków 2004 s. 58.

²² S. Zahorska *Twórczość i świadomość* „Wianki” 1919 nr 3 s. 14.

²³ W. Głowala *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna* Wrocław 1986 s. 7.

czas o Dunikowskim krytyków: Mieczysława Tretera, Mieczysława Wallisa, Tytusa Czyżewskiego, Stanisława Woźnickiego oraz Przemysława Smolika. Zaczniemy od tego ostatniego, gdyż obszerny tekst, który opublikował Smolik w „Sztukach Pięknych” w 1926 roku, pozostaje pod pewnymi względami najbliższej młodopolskiego dyskursu krytycznego i realizuje znany nam już ekspresyjny model interpretacji sztuki.

Zgodnie z młodopolskim duchem stoi Smolik na stanowisku bliskiej emocjonalnej więzi krytyka z omawianą przezeń twórczością. Sprzeciwia się więc sposobom pisania o sztuce przede wszystkim przez pryzmat tradycji artystycznej: doszukiwania się wpływów, inspiracji, zapożyczeń itp. – co, jak twierdzi, nie tylko nie przyczyniłoby się do wyjaśnienia, ale nawet mogłoby zaciemnić, „oziębic do cna stosunek do dzieła i do artysty, co wszakże nie może być zadaniem krytyki”²⁴. Smolik nie unika sytuowania prac Dunikowskiego w szerszym kontekście kultury europejskiej, podważa jednak sensowność metody ograniczającej się jedynie do kwestii wpływologii i stylistycznych zapożyczeń – artysta, jego zdaniem, w naturalny sposób podlega:

[...] ogólnym wpływom epoki, czyli ducha czasu i usymbolicznia w swej sztuce jej dążenia, walki, triumfy i klęski, zainteresowania i tęsknoty. Charakterystyczne cechy ducha czasu wyrażają się więc nie w jednym dziele i nie w jednym artyście, ale nakładają pewne wspólne piętno na całą twórczość współczesną, występując najdobitniej w dziełach i twórcach dla danej epoki najbardziej typowych²⁵.

Dunikowski, mimo iż wpisuje się własną twórczością w ogólnego ducha swych czasów, jest zdaniem Smolika artystą na wskroś indywidualnym – stąd zajmuje krytyka przede wszystkim proces przemian zachodzących w jego twórczości. Jednak – choć analizuje głównie formalną stronę dzieł rzeźbiarza (ich kompozycję, kształt, dynamikę) – nie sama analiza tych aspektów ma dlań znaczenie nadrzędne. Przeciwnie, forma jest tu istotna jako wyraz określonych treści – stanowi jedynie narzędzie zrozumienia osobowościowych przeobrażeń artysty.

²⁴ Tamże, s. 437.

²⁵ Tamże, s. 437. Smolik wydaje się być wierny tej tradycji historii sztuki (reprezentowanej m.in. przez Maksa Dvořáka), która czerpiąc inspiracje z myśli heglowskiej, pojmowała dzieje sztuki jako historię realizowania się ludzkiego ducha w materii („duch czasu” jako nadrzędna kategoria wyjaśniania dzieł sztuki).

Wbrew cytowanym powyżej ironicznym głosom Irzykowskiego Smolik broni postulatu szczerości twórcy, szczerości rozumianej jako wyrażanie poprzez dzieło indywidualnej prawdy, wewnętrznych przeżyć czy wizji²⁶. I zgodnie z tym stwierdzeniem interpretacje Smolika redukują się właściwie do odczytywania dzieł Dunikowskiego jako objawu konfliktów i rozterek duchowych artysty:

Jego niespokojna, pełna sprzeczności i gwałtownych uniesień dusza [...] wyrzuca z siebie raz po raz, niby z krateru wulkanu, ogromne bryły – kompozycje, wyrażające [...] wewnętrzny bunt i niepokój gwałtownika, szturmującego niebo i ziemię²⁷.

Poszczególne etapy twórczości, przeobrażenia, jakie dostrzega krytyk w kształtowaniu rzeźbiarskiej bryły, tłumaczy także zmianami wewnętrznymi, psychologicznymi, wynikającymi z chęci uspokojenia, wyciszenia czy okiełznania własnego ja, domagającego się uprzednio tak gwałtownych form. W tym szuka Smolik przyczyn podjęcia przez artystę realizacji rzeźb zdobiących portal kościoła oo. Jezuitów w Krakowie:

Poznajemy tu Dunikowskiego [...] jakżeż innego, nowego – dzięki pełnemu ovladnięciu samym sobą na rzecz powagi i harmonii dzieła zbiorowego. Szczęśliwie [...] oswobodziła go ewangelia z wewnętrznych udręk i niepokojów²⁸.

Monumentalność formy, wybór tematyki religijnej, jak też stylizacja, której dopuszcza się Dunikowski choćby w swych rzeźbiarskich portretach paryskich – wszystko te aspekty są, zdaniem krytyka, dowodem panowania nad sobą, wewnętrznego spokoju i większej uwagi artysty.

²⁶ Smolik pisze: „Wszelkie bowiem ‘upiększanie’ rzeczywistości w dziele sztuki jest tylko niedopuszczalnym kłamstwem, ale nie inną, nową, indywidualną prawdą, której się istotna sztuka zawsze od artysty domagała i domaga. Ta rzeczywistość inna, którą podaje w swym dziele szczery artysta, musi być jego wewnętrznym przeżyciem, jego wizją, jego prawdą”. P. Smolik *Xawery Dunikowski*, „Sztuki Piękne” 1926/27 nr 12 s. 433.

²⁷ Tamże, s. 436.

²⁸ Tamże, s. 432–433.

Podobnie do swych młodopolskich poprzedników tworzy więc Smolik duchowy portret twórcy, pogłębiony ogólnym obrazem jego czasów. W sposobie prowadzenia dyskursu nie widać jednak u krytyka właściwych tamtym interpretatorom strategii, świadczących o emocjonalnym stosunku do sztuki, o dążeniach do opisu środkami mającymi jej wielkość oddać w możliwie najwierniejszy sposób. Smolikowi obca jest metoda wczuwania poprzez utożsamianie się z dziełem i choć omawia twórczość autora *Jarzma* przez pryzmat jego wewnętrznych, duchowych stanów, to jednak (co w młodopolskich tekstach raczej trudno znaleźć) argumentuje swe psychologiczne interpretacje licznymi komentarzami biograficznymi. Co więcej, to wydarzenia z życia artysty i towarzyszące im przemiany duchowe jego czasów są czynnikiem porządkującym dyskurs, stanowią punkt wyjścia do omawiania poszczególnych etapów twórczości rzeźbiarza. Widzimy więc, że choć podąża on drogą wytyczoną przez młodopolskich interpretatorów sztuki Dunikowskiego – przede wszystkim Kleczyńskiego²⁹, podobnie jak on ujmując twórczość artysty w kategoriach ekspresji jego duszy – to jednak zarówno terminologia, nacechowanie stylistyczno-retoryczne tych tekstów, jak i sposób prowadzenia krytycznego dyskursu są zupełnie różne.

Biegunowo odmiennie stanowisko prezentuje zaś Tytus Czyżewski, który w swym tekście z 1932 roku interpretuje twórczość Dunikowskiego przede wszystkim w kategoriach relacji z widzem. Krytyk podkreśla ekspresyjną wielkość tej sztuki, nie pyta jednak o przyczyny takich rozwiązań, nie szuka wyjaśnień w psychice i nastrojach rzeźbiarza, ani tym bardziej w jego biografii. Nie interesuje go geneza tych dzieł ani wszelakie powiązania z tradycją artystyczną i współczesną rzeźbą Europy. Tym, co go zajmuje, jest jedynie rodzaj i siła emocji, jakie wzbudzają w odbiorcy:

Widz staje przed tymi 'kontorsjami' formy załękniony i zdziwiony. Czasem patrząc na ten tłum rzeźb Dunikowskiego zdaje się, że potwory te runą na widza i jak potężna lawina przygniotą go do ziemi. Ten dziki szal kompozycji graniczy z obłąkaniem czy genialnością i udziela się widzowi, budząc w nim utajone dźwięki jakiejś muzykalno-rzeźbiarskiej symfonii³⁰.

²⁹ Smolik zresztą wielokrotnie cytuje w swym tekście Kleczyńskiego, przyznając słuszność jego interpretacjom.

³⁰ T. Czyżewski *Wizje Dunikowskiego* „Kurier Polski” 1932 nr 58 s. 3.

Czyżewskiego interesuje forma (choć nie w rozumieniu klasycznym) i to w niej dopatruje się estetycznych emocji, jakie stają się udziałem odbiorcy. Cały dyskurs prowadzi więc w ten sposób, by wydobyć tylko elementy podkreślające siłę wyrazu tych rzeźb i rolę przeżycia estetycznego – stąd też stosowane przezeń, a nacechowane emocjonalnie wyrażenia deskryptywne, jak „nieprzyjemne”, „obrzydliwe”, „uderzające”, które odnoszą się do percepcji, nie zaś do wsobnych cech artefaktów.

Podobnie, to jest od strony reakcji widza, oddziaływania na jego emocje i wrażenia, opisuje prace Dunikowskiego Stanisław Woźnicki:

Rzeźba Dunikowskiego od razu wywołuje w widzu wysoki ton napięcia psychicznego, bierze nas siłą swej ekspresji wybuchowej, potencjałem nastroju. [...] Ciemna próżnia oczodołów wraz z cieniami pod czołem oraz nieregularny krój cieni na ustach – to przede wszystkim pociąga naszą uwagę i decyduje o wrażeniu. Dopiero potem zaczynamy widzieć samą formę jako taką (nie cienie padające) [...]. Mimo woli też powrócimy do efektu zasadniczego, do upiornego kontrastu światła i cieni w oczodołach³¹.

Pisanie o wrażeniowych aspektach sztuki nie wynika tu tylko z silnego ładunku ekspresyjnego omawianej pracy. Zestawiając *Bolszewika* z kontrastowo opracowaną rzeźbą Henryka Kuny, krytyk nie porzuca bowiem perspektywy odbiorczej – analizuje nie tyle wsobne cechy dzieła, co odmienny rodzaj wrażeń, jakie towarzyszą jego percepcji. Stąd charakterystyczne określniki i zwroty („uwadze naszej narzuci się”, „wzrokiem obejmujemy”, „zauważymy, pociągnie nas” itp.), za pomocą których podmiot krytyczny, wypowiadając się w pierwszej osobie liczby mnogiej, zaprasza czytelnika do współodczuwania przeżywanych emocji, narzucając mu przy tym kierunek i sposób czytania dzieła. „I naraz odczuwamy – konkluduje myśl krytyk – żeśmy już podpadli pod wpływ czaru treści duchowej tej głowy, że już dobitnie do nas przemawia jej wyraz cichy i skupiony”³².

Czyżewski i Woźnicki, interpretując twórczość Dunikowskiego, poszukiwali nierelacyjnego, „bezdomego”, jak by to określił Janusz Sławiński, sensu i znaczenia jego dzieł, nie próbowali lokować ich na tle innych artystów, kierunków czy stylów w sztuce, szukać zależno-

³¹ S. Woźnicki *Od malowniczości do linearyzmu* («Sztuka» i «Rytm») „Południe” 1924 nr 1 s. 3–14.

³² Tamże, s. 4.

ści czy inspiracji. Pozostałe teksty zaś – Wallisa i Tretera – sytuują twórczość rzeźbiarza w kontekście szerszym, w relacji do układów zewnętrznych: biografii, konwencji, czy paradygmatów typologiczno-genologicznych. Dlatego też niebagatelną rolę odgrywa w tych tekstach analiza formalna³³, która stanowi najczęściej punkt odniesienia dla wydobywanych znaczeń, a jednocześnie jest sfunkcjonalizowana, podporządkowana pewnym odgórnym założeniom i stanowiskom badaczy.

Zaczną od prac Mieczysława Wallisa powstałych między 1923 a 1932 rokiem. W pierwszej, będącej omówieniem monograficznej wystawy Dunikowskiego w warszawskiej „Zachęcie”³⁴, krytyk koncentruje swoją uwagę niemal wyłącznie na znalezieniu w tej twórczości ogniwa spajającego ją z tradycją polskiej sztuki. I choć już na wstępie przyznaje artyście odosobnione miejsce na tle rzeźby polskiej, dostrzega w jego dziełach etapy odpowiadające poszukiwaniom artystyczno-literackim Stanisława Wyspiańskiego. Wyróżnia w dorobku obu twórców trzy warstwy: naturalizm, stylizację i absurdyzm artystyczny. Wallis nie skupia się jednak na drobiazgowej analizie porównawczej poszczególnych dzieł – wydobywa jedynie najogólniejsze cechy stylowe, różne sposoby osiągnięcia piękna, akcenty dowodzące oryginalności i nieograniczonej woli twórczej obu artystów.

W ostatnim artykule, zatytułowanym *Myśli o Dunikowskim*³⁵, krytyk zastosował inną strategię – porównał bowiem dzieła Dunikowskiego z twórczością Henryka Kuny, tym razem jednak szukając nie wspólnych, lecz odmiennych dla obu artysty rozwiązań formalnych. Surowa, brutalna, dorycka sztuka autora *Jarżma* uzyskała tu miano monumentalnej – w przeciwieństwie do delikatnej, refleksyjnej, kameralnej sztuki Kuny. Właściwie cały tekst jest peanem na cześć Dunikowskiego, którego krytyk uznaje za pierwszą, i to na skalę światową

³³ Nie będę tutaj szczegółowo rozwijać kwestii rozumienia przez krytyków poszczególnych pojęć, w tym m.in. formy, gdyż jest to zagadnienie nazbyt obszerne, wykraczające poza ramy niniejszego studium. Pisząc o analizie formalnej, mam na myśli zarówno opisywanie kształtu czy materiału, jak i wszelkich sposobów wykonania determinujących daną postać dzieła.

³⁴ M. Wallis *Xawery Dunikowski (Wystawa w warszawskiej „Zachęcie”)* [w:] tegoż *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1925* Warszawa 1959 s. 279–283 (pierwotnie „Przegląd Warszawski” 1923 nr 25).

³⁵ Tenże *Myśli o Dunikowskim* [w:] tegoż *Sztuka polska...* wyd. cyt. s. 280–284 (pierwotnie „Kultura” 1932 nr 10/15).

wą, postać w dziejach rzeźby. Uzupełnia ten sąd w dalszej części wywodu *explicite* wyrażanymi ocenami oraz określeniami w stylu: „wielkość”, „umiejętność syntetycznego ujęcia”, „przenikliwa intuicja duszoznawcza”, „siła wyrazu”, „subtelna wrażliwość na kolor”, „porywiająco piękne polichromie”. Wallis wskazuje tutaj na liczne inspiracje artysty – jednak te związki służyć mają raczej ukazaniu wyjątkowości rzeźbiarza, który nie poddał się fascynacjom, lecz swobodnie korzystając z dorobku wielu kultur, potrafił stworzyć własny i zdaniem krytyka niepowtarzalny styl plastyczny. Właściwie cały tok dyskursu prowadzony jest w sposób mający tę wielkość ukazać – krytyk przygląda się sposobowi, w jaki artysta deformuje rzeczywistość, opisuje kolorystykę jego dzieł, wskazuje na siłę wyrazu, syntetyczność ujęcia, pomysłowość i nowatorstwo kształtów – nie szukając jednak w tych rozwiązaniach formalnych wyrazu określonych treści.

Nieco inną strategię przyjmuje Wallis w tekście ogłoszonym na łamach „Robotnika” w 1923 roku. W dalszym ciągu mają miejsce porównawczo-typologiczne rozważania, w tym wypadku nie stanowią jednak czynnika porządkującego dyskurs. Krytyk ukazuje poszczególne etapy twórczości artysty, czyni to jednak po to, by wnikać w wewnętrzne motywy tych poszukiwań, wynikające z potrzeby wypowiedzenia bogatej treści wewnętrznej: „Dunikowskiemu [...] triumfy w dziedzinie portretu nie wystarczają. Nękają go odwieczne zagadnienia metafizyczne [...]. W szeregu rzeźb symbolicznych usiłuje on dać wyraz tym dręczącym go niepokojom i trwogom”³⁶. W innym miejscu przy omawianiu głów dla sali wawelskiej Wallis pisze:

Przed Dunikowskim stało zadanie wielkie acz wdzięczne. Zawsze jednym z jego pragnień było tworzenie dzieł w ścisłym związku z architekturą; nadto lata ostatnie były w jego życiu okresem intensywnych studiów i eksperymentów nad portretem; toteż z całym zapałem wziął się do nowego dzieła³⁷.

Jak widzimy, krytyk momentami porzuca analizę by – jak w powyższych cytatach – skupić się na samym artyście – jego rozterkach, wewnętrznych zmaganiach, wyborach, nawet biografii. Jednak także tutaj poza polem zainteresowania badacza pozostaje interpretacja „treściowej”, symbolicznej zawartości dzieł, światopoglądowego prze-

³⁶ Tenże *Rzeźby Ksawerego Dunikowskiego* „Robotnik” 1923 nr 126 s. 11.

³⁷ Tamże, s. 12.

kazu, jaki za sobą niosą – a więc tego, co najczęściej nurtowało młodopolskich krytyków. Dzieje się tak nawet w przypadku wczesnych prac Dunikowskiego, które bardziej poddają się analizie symbolicznej. Wallis co prawda przyznaje, że liczne prace rzeźbiarza są w swej wymowie niejasne, robią „wrażenie zagadek, do których potrzeba klucza”³⁸ – mimo to jednak nie podejmuje się ich rozszyfrowania, przechodząc do tych jasno wytłumaczalnych dzieł, które poddaje dość dokładnemu opisowi i analizie formalnej.

Tekst ten, w porównaniu do dwóch omówionych powyżej, prezentuje więc nieco inny schemat interpretacyjny, wzbogacony o nowy, psychologiczno-biograficzny kontekst, wyjaśniający swoistość twórczości Dunikowskiego. Warto przy tym podkreślić, iż badacze międzywojnia zaliczają najczęściej Wallisa do umiarkowanie subiektywistycznego, psychologicznego nurtu estetyki, ujmującego dzieła jako ekspresję określonego człowieka, interpretowaną w oparciu o wiedzę o jego życiu i osobowości³⁹. W praktyce krytycznej jest jednak Wallis zwolennikiem, choć jak widzieliśmy, nie do końca konsekwentnym, przewyżniania psychologizmu na rzecz analizy formalnych, przedmiotowych własności artefaktów⁴⁰. W swojej książce *Przeżycie i wartość* określa autor dwa etapy docierania do sensu dzieła, które chyba najlepiej oddają istotę stosowanego przezeń modelu interpretacyjnego. Pierwszy to przybranie wobec omawianej twórczości określonej postawy psychicznej, wniknięcie w dzieło zgodnie z intencją twórcy, podążanie śladem jego intuicji. Następnie postawa rozumiejąca, objawiająca się szukaniem zbieżności między właściwościami przedmiotów przedstawionych a opartymi na zasadzie podobieństwa wyglądomi elementami przedmiotów zewnętrznych. Wreszcie, w przypadku trudności w zastosowaniu siatki powiązań relacyjnych, odnoszenie się do pierwiastków komentujących, jak literatura, legenda czy mit⁴¹.

³⁸ Tamże.

³⁹ Por. K. Rosner *Poglądy estetyczne Mieczysława Wallisa* [w:] B. Dziemidok *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939* Warszawa 1975 s. 157–186.

⁴⁰ Co charakterystyczne, tego tekstu nie zamieścił Wallis w swym wyborze tekstów krytycznych z zakresu sztuki międzywojnia.

⁴¹ M. Wallis *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce (1931–1949)* Kraków 1968. W swych poglądach Wallis zdaje się być bliski semiotycznym teoriom szkoły lwowsko-warszawskiej. Wyraźnie odcina się zaś od intuicjonizmu Diltheya, o którym m.in. pisał swą rozprawę doktorską – *przeżycie jest dlań ważnym etapem rozumienia, leży jednak poza „aktem rozumienia”, który może mieć charakter wyłącznie intelektualny*. Por. K. Piotrowski *Wallisowska*

Własną postawę jako krytyka i znawcy sztuki określił też wyraźnie Mieczysław Treter w studium *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego dzieł*. Zajmowane przezeń stanowisko to:

[...] obiektywizm estetyczny, oceniający dzieła sztuki przede wszystkim ze względu na ich cechy czysto formalne «ze względu na ich ‘artystyczność’», zgłębiający istotną zawartość sztuki nie tylko wyłącznie uczuciowo, lecz także na drodze intelektu, na drodze estetycznej kontemplacji, rozważający twory artystyczne w historycznej perspektywie⁴².

Treter występuje tu przede wszystkim jako przeciwnik subiektywnej krytyki, opartej na impresjonistycznej metodzie interpretacji i oceny dzieł sztuki, na kryteriach dowolnych, niczym nieuzasadnionych, wynikających jedynie z gustów i upodobań piszących. Dlatego też w swej pracy będzie dążył do precyzyjnego omówienia twórczości rzeźbiarza poprzez sytuowanie go w szerokim kontekście tradycji artystycznej, ale też w oparciu o wiedzę z zakresu psychologii sztuki. Emocjonalne podejście do dzieł połączone z fachową, drobiazgową niekiedy analizą, wsłuchanie się zarówno w treść, jak i w „tajemny język, jakim przemawia każda wielka rzeźba”⁴³ – to wyróżniki znamionujące metodę jego krytyki.

Punktem wyjścia rozważań Tretera przy omawianiu twórczości Dunikowskiego jest dokonane przezeń rozróżnienie na sztukę wielką, monumentalną, i małą, konkretyzującą. Cechy tej drugiej to dynamizm, drobiazgowość charakterystyki, bogactwo profilów, niespokojny, ruchliwy kontur. Z kolei za właściwości sztuki monumentalnej uznaje krytyk całkowitą koncentrację, pomijanie mniej istotnych szczegółów, syntetyczność, uogólnienie form, wyrazistość konturu i sylwetki. Z pewnością na poglądy Tretera i przyjęty przezeń model interpretacji nie miały wpływ wywarła teoria Adolfa Hildebranda, którego *Problemy formy* były w latach 20. i 30. XX wieku jedną z najpopularniejszych książek o sztuce⁴⁴. Hildebrand za naczelną zasadę rzeźby

teoria rozumienia sztuki [w:] *Wobec sztuki. Historia, krytyka, teoria* Lublin 1992 s. 97–107.

⁴² M. Treter *Ksawery Dunikowski. Próba estetycznej charakterystyki jego rzeźb* Lwów 1924 s. 8.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Por. A. Wrońska *O monumentalności w polskiej teorii i krytyce rzeźby dwudziestolecia międzywojennego* „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1994 nr 8 s. 93–105.

monumentalnej uznał ograniczenie się do jednego widoku, który skupia w sobie wszystkie formy, stworzenie jednolitej płaszczyzny, właściwej dla odbioru z oddalenia. Echa tych poglądów widać wyraźnie w tekście Tretera, zwłaszcza gdy pisze on o dziełach monumentalnych (których nie odnosi wyłącznie do rzeźby pomnikowej) jako silnie skonsolidowanych, zwartych i konsekwentnych w formie, dających wrażenie ogólne dzięki zasadniczemu, wszystkemu obejmującemu konturowi. Takie cechy dostrzega krytyk w twórczości Dunikowskiego, która od swych początków jawi mu się jako dążąca do opanowania formy, do osiągnięcia kształtów monumentalnych. Dlatego też cały wywód przeprowadza on w ten sposób, by te przejścia, kolejne etapy poszukiwania właściwej formy, ukazać: począwszy od uproszczeń, eliminacji zbędnych szczegółów, poprzez stylizację, na stereometrycznej konstrukcji skończywszy.

Zgodnie z wytyczonym stanowiskiem nie ogranicza się krytyk wyłącznie do analiz formalnych, wzbogacając je o badanie symbolicznej czy metafizycznej warstwy dzieł, komunikowanej przez nie wizji świata. Jednak omawianie treści nie stanowi celu samego w sobie, a przynajmniej nie w niej dopatruje się krytyk znaczenia i wielkości Dunikowskiego – te interpretacje służą głównie wyjaśnieniu obranej przez artystę formy. Treter próbuje tu udowodnić, iż bogactwo poruszanych przez rzeźbiarza problemów wymusza niemalże poszukiwania nowych kształtów plastycznych:

Wyobraźmy sobie ten sam motyw [chodzi o *Fatum*] opracowany po rzeźbiarsku w normalnych granicach zwykłego naturalizmu, z zachowaniem rzeczywistych kształtów i proporcji ludzkiego ciała. Cóż zobaczymy? Powstanie grupa dwóch zapaśników, zwyczajna scena walki między dwoma, nierówną obdarzonymi siłą, atletami. Z wielkiego symbolu, pozbawionego wszelkich cech przypadkowych i zmiennych, z metafizycznej koncepcji artysty – nie zostanie ni śladu⁴⁵.

Niekiedy jednak w wywodach krytyka to emocjonalność bierze górę nad intelektem, osłabiając tym samym założony „obiektywizm estetyczny”. By oddać „niezwykłą siłę wyrazu” niektórych rzeźb, próbuje

⁴⁵ M. Treter, wyd. cyt. s. 27. Tu Treter zbliża się nieco do koncepcji Kleczyńskiego, choć przyczyn wyboru antynaturalistycznych kształtów nie tłumaczy szczerością artysty, lecz koniecznością wynikającą z podjęcia złożonej tematyki symbolicznej – w obu przypadkach, a odwrotnie niż choćby u Smolika, treść dzieła jest argumentem poprawności formalnej.

Treter, wzorem swych poprzedników, wniknąć w istotę dzieł niemal od środka, to jest wczuć się w emocje towarzyszące przedstawianym postaciom – symbolom:

Oto zamierająca postać zwiędłej kobiety, z której wylania się, żywiołowym pędem ku górze, nowe życie. W przeklętym łańcuchu wiecznego bytu, znów jedno ogniwo skończone – powstaje nowe, które również obumierając, zamykając się w sobie, stworzy następne. Matka spełniła swe posłannictwo, jakie los jej wyznaczył. Dała początek nowemu życiu, które ponad nią wylata, które rośnie wzwyż z taką rozkoszą, jak gdyby już wiecznie trwać miało. A matka wędnie, zamiera, bo już nikomu, ni dziecięciu nawet swemu, niepotrzebna. Takie będzie jej smutne przeznaczenie⁴⁶.

Podobnie jak młodopolscy interpretatorzy, Treter sięga też do psychologicznych motywów rzutujących na wybór określonych form i poruszanych zagadnień – co tłumaczy pojawienie się charakterystycznych określeń: „Dunikowski doszedł do wniosku”, „nie mógł inaczej”, „był zmuszony”, „jego dusza kazała mu szukać”, „wnet poczuł, że stoi na rozdrożu dróg” itp. Z drugiej strony krytyk nie zapomina o wyznaczonej sobie roli znawcy, przewodnika po sztuce Dunikowskiego – stąd zwroty do czytelnika („spójrzcie”, „a teraz przypatrzcie się...”), które z kolei osłabiają retorykę utożsamienia z opisywanym dziełem.

Książka Tretera jawi się więc jako twór specyficzny, będący swoistym konglomeratem jakości wynikających z wyłożonych na wstępie założeń krytycznych ze zwalczaną młodopolską metodą interpretacji. Mamy więc z jednej strony nacisk na rolę formalnych aspektów w budowaniu znaczenia dzieła, z drugiej zaś – nadanie procesowi twórczemu charakteru intuicyjnego i emocjonalnego⁴⁷.

...

Powyższe teksty, choć pokazują jedynie wycinek złożonego obrazu krytyki dwudziestolecia, pozwalają wskazać zarówno na przekształcenia w stosunku do młodopolskich strategii interpretacyjnych, jak i akcenty wspólne, zacierające ów z pozoru spolaryzowany obraz krytyki obu epok. Wart podkreślenia jest przede wszystkim fakt, iż

⁴⁶ Tamże, s. 22.

⁴⁷ W czym Treter zdaje się sytuować blisko estetyki Benedetta Crocego, na którego zresztą powołuje się w swej książce.

krytycy dwudziestolecia, mimo większego nastawienia na indywidualne dzieła, z uwzględnieniem przede wszystkim ich aspektów formalnych, nie wyrzekają się do końca myślenia o sztuce w kategoriach ekspresji „duszy” artysty. Młodopolski psychologizm nie znika w krytyce międzywojnia – a jedynie niekiedy zmienia swój charakter, domagając się uzasadnienia poprzez wsparcie się na informacjach zaczerpniętych z biografii twórcy. Ponadto, w wielu omawianych przykładach międzywojennych interpretacji równorzędną wobec omówień gotowych, skończonych dzieł wydaje się próba wnikięcia w intencje artysty, w charakter jego twórczych decyzji. To jednak, co wśród badaczy dwudziestolecia jest jedynie środkiem ku głębszemu zrozumieniu przemian opisywanej sztuki, w przypadku młodopolskich krytyków wydaje się być celem nadrzędnym. W tekstach Jellenty, Niewiadomskiego czy Kleczyńskiego widzimy bowiem wyraźną tendencję do wnikięcia w dzieła niejako od wewnątrz, by poprzez emocjonalne współodczuwanie – czy to indywidualnych doznań artysty, czy przedstawianych przezeń kwestii ogólnoludzkich – zająć wobec omawianego dzieła stanowisko tożsame ze stanowiskiem twórcy. Temu służyła strategia empatii, a więc współ-czucia z artystą, strategia, która w takiej formie znika niemal zupełnie z tekstów międzywojnia. Sądzę, iż kluczem do zrozumienia tej różnicy jest nie tyle wzrost świadomości krytycznej, ile przede wszystkim odmienna koncepcja dzieła sztuki – a tym samym krytyki – jaka wyłania się z tych tekstów. W Młodej Polsce przeważa myślenie o sztuce jako o tworze zagadkowym i niepowtarzalnym, będącym dziełem geniuszu – krytyk, chcąc dotrzeć do najgłębszych pokładów znaczeń, musiał przybrać wobec niego postawę współodczuwającą, podporządkować swój język „językowi” dzieła, wnikać w emocje towarzyszące jego powstawaniu. Co więcej, w ówczesnej koncepcji dzieła sztuki ów proces twórczy jest istotniejszy od swego gotowego, fizycznego wytworu – tym samym większe znaczenie przypada przeżyciu estetycznemu (nie zaś aktowi poznania dzieła), co w konsekwencji rzutuje na procesualny charakter krytycznego dyskursu.

W dwudziestoleciu z kolei dominuje typ krytyka-fachowca, który zakłada wobec sztuki postawę rozumiejącą – żeby dotrzeć do jej sensów, nie wystarczy dłoń wczucie, konieczne jest też poznanie reguł, jakie sztuką rządzą, znajomość szerokich kontekstów: konwencji artystycznych, osobowości czy biografii artysty. Dlatego przedmiotem zainteresowania i źródłem wydobywania sensów jest forma dzieła

i dlatego też język, jakim operuje ówczesny krytyk, w pewnym sensie dominuje nad dziełem, podporządkowuje go własnym kryteriom, własnej wizji sztuki. Widać to choćby w kreacji podmiotu krytycznego, który w tekstach międzywojnia ujawnia się dużo częściej, otwarcie feruje swoje opinie, a także zwraca się bezpośrednio do widza, próbując przekonać go do swoich racji.

Mimo to jednak przedstawione wyżej próby interpretacji twórczości Dunikowskiego dowodzą, iż jasno wytyczone cele nie zawsze szły w parze z praktyką krytyczną, zaś droga do wykształcenia nowego języka i nowych metod okazała się bardziej złożona i kręta, niż się to powszechnie wydaje.

Between Empathy and Scientific Discourse in Art Criticism. Xawery Dunikowski and “Styles of Perception” During Young Poland and Interwar Periods

This article is an attempt to compare the ways of understanding and interpreting art during the late 19th and early 20th century with the art criticism of the interwar years. To this end, the author presents an array of critical texts devoted to a single artist-sculptor, Xavier Dunikowski, who was active at the junction of the two eras. The focus of attention, however, is not only on the critics' views and opinions of the artist's work, but also on the nature of their language of expression, their discourse, and their criteria of evaluation. A look at the styles of reception predominant in each era will allow the author to pinpoint the transformation of art criticism that took place after World War I, as well as the prevailing patterns in the language of interpretation. This will make it possible to paint a fuller, more complex image of the art criticism of that time.

Diana Wasilewska – e-mail: diana.wasilewska@gmail.com