

Wioletta Kazimińska-Jerzyk

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

Uniwersytet Łódzki

Instytut Filozofii, Katedra Etyki

wioletta.kazimińska@uni.lodz.pl

JEZYK KRYTYKI ARTYSTYCZNEJ A POJĘCIA ESTETYKI MIECZYSLAWA WALLISA

Abstrakt

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

Słowa kluczowe

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

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

Kocham to, co najbardziej abstrakcyjne i to, co najbardziej konkretne [...] „nie ma postaci dziejowej, która by mnie [...] nie interesowała; nie ma kraju, który by mnie nie pociągał, nie ma sztuki, którą bym się **nie zachwycał** [podkr. – W.K-J.], nie ma nauki, która by mnie nie nęciła¹.

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

To wyznanie jest – rzecz jasna – zbieżne ze stanowiskiem pluralistycznym, które ów badacz konsekwentnie manifestował i propagował zarówno wobec wartości estetycznych, jak i artystycznych². Dobrze koresponduje ono również z rozległością jego zainteresowań naukowych, znakomitą znajomością języków obcych³, obfitością tekstów poświęconych sztuce i estetyce (ponad dziewięćset prac drukowanych⁴), zaangażowaniem w bieżące życie kulturalne, a także osobistą afirmacją życia twórczego. Ten ostatni aspekt nabiera szczególnego znaczenia w biografii Wallisa, który doświadczył dwu wojen, stracił wielu bliskich, cały własny dorobek, a w powojennej rzeczywistości nie mógł się zadowalająco odnaleźć. Z pozoru jego biografia może uchodzić za życiorys prominentnej osoby. Wallis został bowiem zaproszony do Łodzi przez Tadeusza Kotarbińskiego, będąc naczelnikiem Wydziału Zagranicznego w Departamencie Sztuk Plastycznych Ministerstwa Kultury i Sztuki. W Uniwersytecie Łódzkim miał duży wpływ na budowanie od podstaw Wydziału Humanistycznego, gdzie stworzył oryginalną Katedrę Estetyki i Nauk o Sztuce (do czego wróćę), współtworzył z Wacławem Husarskim łódzką historię sztuki, podczas jego choroby był kuratorem Katedry Historii Sztuki, a po jego śmierci jej kierownikiem (1951). Wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej (1946–49) i Państwowej Wyższej Szkole Filmowej (1949–50). Utworzył też Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i został wybrany jego prezesem (1953–1964) oraz przewodniczącym sekcji naukowej. Legitymował się też dokumentami rzeczoznawcy historii sztuki⁵. W istocie jednak w czasach stalinowskich krok po kroku unieważniano jego osiągnięcia – objęcie kierownictwa Katedry Historii Sztuki oznaczało rozwiązanie tak ważnej dla niego Katedry Estetyki i Nauk o Sztuce, natomiast kierunek historii sztuki zaczęto likwidować od rocznika 1952/1953. Zwraca też uwagę, w jaki sposób Wallis odbierał upolitycznienie historii i krytyki sztuki, o czym mógł otwarcie napisać w 1959 roku:

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

BADACZ HUMANISTYKI

Sztuka była w rodzinie Wallisów zadomowiona, gdyż ojciec był malarzem. Ale pierwsze zainteresowania późniejszego historyka sztuki, krytyka i estetyka związane były z biologią i psychologią. Wallis studiował przyrodoznawstwo i filozofię w Heidelbergu [1913–1914] m.in. u Wilhelma Windelbanda, który starał się przede wszystkim odgraniczyć nauki przyrodnicze od humanistycznych (nauk o kulturze). Te pierwsze, jako „nomotetyczne”, tj. opisujące przedmiot za pomocą praw ogólnych, odróżniał od drugich, „idiograficznych”, badających to, co jednorazowe, indywidualne i jednostkowe⁸.

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

Zadanie to uważał zresztą za aktualne przez całe życie. Jego najbardziej owocny sposób realizacji widział jako drogę w poprzek istniejących dyscyplin. Wyodrębniał bowiem za Maxem Dessoirem ogólną naukę o sztuce¹⁰. Ważne jednak jest, by odnotować, jaka wersja *allgemeine Kunstwissenschaft* była Wallisowi bliska. Dessoir – twórca tej nowej dziedziny – oddzielał ją nie tylko od historii sztuki i historii literatury, ale także od estetyki. Uważał, że jedynie ogólna nauka o sztuce obejmuje refleksję takie aspekty, jak proces twórczy, źródło i funkcje sztuki i że na obecnym etapie rozwoju humanistyki tylko filozof jest zdolny je teoretyzować¹¹. Inną jej wersję, będącą propozycją reformy historii sztuki, podał natomiast Richard Hamann. Wallis znał go świetnie,

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

⁹ Mieczysław Wallis, *Dzienniki i wspomnienia osobiste*, zapis z dnia 24.04.1945.

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

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

przetłumaczył bowiem jego historię sztuki już w rok po jej ukazaniu się¹². Hamann w miejsce historii osiągnięć artystycznych i obiektów materialnych proponował *systematische Kunstwissenschaft*, która miałaby być wiedzą o stylu, tzn. wyjaśniałaby, w jaki sposób naoczne dane łączą się w dziele sztuki, tworząc specyficzną, artystyczną treść. Podstawą są tu właśnie wartości oglądowe sztuki, a powinnością badacza ustalenie relacji pomiędzy poszczególnymi elementami w ich aspekcie wizualnym i pojęciowym. To jest zarazem powód, który dla Hamanna oznacza rozstanie się ze wzmiankowanym już podziałem na nauki przyrodnicze i ogólne (humanistyczne) i poszukiwanie systemu, który pozwoliłby ująć logiczne relacje zachodzące w dziele sztuki¹³. Dla Wallisa zaś oznacza to interdyscyplinarny sposób badań, w którym – jak się wydaje – wychodzą na pierwszy plan aż trzy grupy dziedzin: psychologia sprzężona z biologią (najciekawiej widoczne w badaniach nad wyrazem, czynnikami biotycznymi, wątkami gerontologicznymi¹⁴), semiotyka (obecna w autorskiej teorii znaku i innych pismach semiotycznych¹⁵) i estetyka aksjologiczna (przede wszystkim jako teoria przeżyć i wartości¹⁶).

Nie dziwi przy tym fakt, że wobec Wallisa często stawia się pytanie, którą dziedzinę można uznać u niego za wiodącą. Katarzyna Rosner uważa, że jest nią historia sztuki¹⁷, Teresa Pękala – że estetyka¹⁸. Obie autorki podejmujące próby rekonstrukcji Wallisowskiej estetyki zgodne są co do tego, że zagadnienia artystyczne bądź ilustrują, bądź determinują jego idee estetyczne. Obie rezygnują jednak z badań nad krytyką artystyczną z uwagi na zawężenie optyki swych zainteresowań badawczych. A może to doświadczenie w krytyce artystycznej jest tu kluczowe? Może to ono właśnie sprawiło, że Wallis utworzył w Łodzi Katedrę Estetyki i Nauki o Sztuce, pierwszą w Polsce i drugą w Europie (po Sorbonie)? Chodziło o „naukę o sztuce” rozumianą – przypomnijmy – za Hamannem, a więc nie przeciwko historii sztuki, a oddającą sprawiedliwość i estetyce, i historii sztuki.

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

¹³ Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny...*, s. 72.

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

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

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

¹⁷ Katarzyna Rosner, *Poglądy estetyczne...*, s. 157.

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

KRYTYKA ARTYSTYCZNA – PROPORCJE ZAGADNIENÍ

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

Obraz Wallisa jako krytyka jest bardzo zniekształcony. Śledząc jego teksty o sztuce można się zastanawiać, jak mało miejsca ten wszechstronny i otwarty badacz poświęcił awangardzie. Wydaje się, że preferował sztukę dawną, raczej tradycyjną, przedstawiającą i ekspresyjną oraz dekoracyjną. Świadczyć mogłyby o tym książkowe monografie artystów²⁰, proporcje zagadnień sztuki sprzed i po przełomie wieków XIX i XX w monografiach tematycznych²¹ oraz zapewne uprzywilejowana ilościowo w jego pismach z zakresu krytyki artystycznej pozycja „Rytmowców” i „Ładowców”²² (II. 2, 3), wreszcie – książka o secesji²³. Bardzo niekorzystnie proporcje te przedstawiają się w dokonanym przez Wallisa książkowym wyborze krytyk, w którym na sto pięćdziesiąt cztery teksty tylko dziesięć jednoznacznie dotyczy awangardy (nie zaliczam tu np. późnych rzeźb Zamoyskiego)²⁴. Warto od razu zneutralizować tę sugestię, zaczynając od spraw biograficznych. Po pierwsze, Wallis jako autor większych rozpraw przede wszystkim starał się odtworzyć i uzupełnić dorobek życia sprzed wojny, który w całości stracił. Nie sposób traktować tych książek jako obrazu jego zainteresowań.

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

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

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

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

²³ Mieczysław Wallis, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1967 (oraz 1974, 1984).

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

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



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

Oto kilka przykładów jego wyczucia na nowości. I tak, rekomendując zaimportowaną do Polski przez grupę Praesens wystawę *Mieszkanie najmniejsze*, Wallis akcentował nie tylko jej znaczenie artystyczne, ale i społeczne oraz ekonomiczne, wyjaśniał przy tym zasady nowoczesnego budownictwa, rolę materiałów i instruował, jak czytać plany²⁵. Niemal natychmiast docenił *Estetykę życia codziennego* Stanisława Machniewicza. Ten popularny dziś dyskurs estetyczny nie został przed wojną przez nikogo w takim stopniu dostrzeżony²⁶.

²⁵ Mieczysław Wallis, *Wystawa „Mieszkanie najmniejsze”*, s. 5.

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

Chwaląc małe formy ceramiki Antoniego Starczewskiego wyraził Wallis przekonanie, że powinien on zająć się współpracą z architektami i monumentalną dekoracją wnętrz, którą podziwiać można w Łodzi od lat sześćdziesiątych XX w. m.in. w Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego i Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi²⁷. Jest też ciekawe, że odnotował zawiązanie się Międzynarodowego Stowarzyszenia Estetyki Empirycznej, w którego sympozjum założycielskim sam wziął udział²⁸. Estetyka empiryczna, znana u nas później z koncepcji Marii Gołaszewskiej, zasadniczo nie przekraczała dyscypliny estetyki filozoficznej, tymczasem Wallis sekundował właśnie jej interdyscyplinarnemu poszerzeniu.

Te najliczniejsze recenzje z wystaw zamieszczał natomiast niemal na bieżąco. Opisywał i komentował to, co dane było mu zobaczyć, to, co wystawiano. A sztuka nowoczesna nie cieszyła się powszechnym uznaniem ani tuż po I wojnie światowej, ani w latach trzydziestych XX w. Trzeba mieć na uwadze ogólne proporcje zainteresowań ówczesnych odbiorców sztuki w Polsce. Podręczniki do historii sztuki nie oddają tych gustów. Wiele natomiast mówi o nich powołanie Instytutu Propagandy Sztuki (1930), który miał propagować sztukę nowoczesną i stanowić przeciwwagę dla konserwatywnego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (które Wallis często krytykował, a czasem nawet kpił z organizowanych tam wystaw²⁹). Warto pamiętać o tej ogólnie panującej antynowoczesnej atmosferze. Jej dwa przypadki są szczególnie znamienne. Gdy Wallis pisał w 1924 roku o wystawach Bloku i Berlewiego odbywających się w salonach automobilowych Laurin i Clement (przy ul. Mazowieckiej 11) i Austro-Daimler (przy ul. Wierzbowej 6), pojawił się w „Robotniku” następujący dopisek od redakcji:

Nasi sprawozdawcy artystyczni korzystają [...] z pełnej autonomii. W danym jednak wypadku Redakcja musi się zastrzec, że zgoda nie podziela życzliwości i zainteresowania szanownego swego współpracownika dla owego „Bloku”, który w oczach naszych jest dziwactwem bez wartości³⁰.

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

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

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

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

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

[...] wróciłem do Warszawy, już nazajutrz od samego rana telefony: »Coście zrobili, przyznaliście nagrodę człowiekowi zupełnie nieznanemu, który w dodatku właściwie nie jest malarzem«. Ba, i w prasie, w dyskusjach prywatnych niesłychanie atakowano nie tylko Strzeмиńskiego, atakowano również Jury, w ogóle nie orientowano się zupełnie w tym, co się stało. Uważano, że to jest jakieś nieporozumienie, jakaś pomyłka³¹.

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

Wybór Strzeмиńskiego należy uznać pod wieloma względami za szczęśliwy. [...] należy powitać z radością to, że nagrodę przyznano przedstawicielowi nowych prądów w sztuce [...], które jeszcze do niedawna spotykały się u nas z drwinami lub niedowierzaniem. Następnie dobrze się stało, że nagrody udzielono artyście młodemu, czyniąc w ten sposób wyłom w tradycji dotychczasowej [...] o ile z jednej strony wydaje się rzeczą słuszną nagradzanie [...] wielkich zasłużonych, którzy w okresie niewoli, warunkach najcięższych, bez żadnej pomocy ze strony państwa, pracowali dla dobra kultury polskiej, o tyle z drugiej strony pożądane jest również udzielanie [...] nagród ludziom młodszym, którzy mogą jeszcze wiele dać z siebie, a którzy często zużywają swe najlepsze siły w wyniszczającej fizycznie i psychicznie walce o egzystencję. [...] Wydaje się również, że czołowy przedstawiciel kierunku, który wielbi logikę, precyzję i maszynę, który usiłuje związać ze sobą sztukę współczesną i technikę współczesną, nie jest laureatem nieodpowiednim dla wielkiego miasta przemysłowego, jakim jest Łódź³².

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

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

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

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

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

Wiadomo jednak, że bronił awangardy od kiedy tylko zajął się regularną krytyką. Jako jedne z pierwszych tematów dla „Robotnika” trafiły w dwóch częściach *Nowe prądy w malarstwie*³³. Są one ważne. Zagadnienia te stymulowały szereg tekstów rozpracowujących sztukę z semiotycznego punktu widzenia. Wallis wiedział, że świat sztuk i świat znaków się krzyżują, że semiotyka nie stworzy systemu zdolnego objąć całą sztukę. Ale uznawał, że jest dobrym narzędziem, by wyjaśnić kontrowersje wokół malarstwa bezprzedmiotowego, będące na ogół nieporozumieniem³⁴. Do zagadnień tych wrócił w obszerniejszych artykułach w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych³⁵, ale obserwował je już w 1922 roku w twórczości Zbigniewa Pronaszki. Z uznaniem opisywał, jak ten oryginalnie omija impresjonistyczną i kubistyczną destrukcję przedstawieniowości, flirtuje z akademizmem, ale „daje folgę swym liniowo-konturowym upodobaniom w tych »aktach pokolorowanych«³⁶”. Kiedy rekomendował słynne wystawy Bloku i Henryka Berlewiego, również zauważał, że cechuje ich dążenie do „wyrugowania z plastyki »przedmiotu« [...] bryły lub figury nie mają niczego »przedstawiać«³⁷. Choć wahał się później, czy Robert Delaunay lub Piet Mondrian dorównują Leonardo da Vinciemu lub Rembrandtowi³⁸, zauważał z ulgą, że abstrakcjonizm ma ledwie kilkadziesiąt lat i nie wiadomo, jakie będą jego osiągnięcia (wszak choćby minimal art miał dopiero nadejść). Co ważniejsze, zrezygnował też z klasyfikacji sztuk na semantyczne i asemantyczne, jak również niefortunnego nazewnictwa znaków – „przedstawiających” i „nieprzedstawiających” (na rzecz „samodzielnych” i „niesamodzielnych”³⁹).

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

³⁴ Idem, *Sztuki i znaki...*, s. 164.

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

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

³⁷ Idem, *Wystawy „Pro Arte i „Bloku”*, s. 3.

³⁸ Ibidem, s. 168–169.

³⁹ Mieczysław Wallis, *Przeżycie i wartość*, s. 105.

KRYTYKA ARTYSTYCZNA JAKO INSPIRACJA ESTETYKI

Można bez żadnego ryzyka założyć, że to właśnie przemiany zachodzące w sztuce skłoniły Wallisa do poszukiwań w zakresie estetyki i teorii sztuki, a następnie do rewidowania poszczególnych elementów jego koncepcji. Jak wiemy, przenikanie się estetyki i nauki o sztuce było jego decyzją metodologiczną. Na domiar tego możemy obserwować, czy i jak jego praca jako krytyka sztuki wpływała na zagłębianie się w dziedzinę estetyki semiotycznej i aksjologicznej. Do „Robotnika” bowiem pisał recenzje jeszcze w 1933 roku, kiedy to, z kolei, objął redakcję kolumny poświęconej sztukom plastycznym w „Wiadomościach Literackich” i prowadził ją do końca istnienia pisma w 1939 roku⁴⁰. Po wojnie krytyką zajmował się bardzo rzadko, nie prowadził, jak dawniej, rubryki w żadnym piśmie. Publikował natomiast w tak różnych tytułach, jak „Kronika: dwutygodnik społeczno-kulturalny”⁴¹, „Światlica”, „Przegląd Artystyczny”, „Przegląd Kulturalny”, „Wiedza i Życie”, „Przegląd Humanistyczny”. Przy czym do trzech ostatnich tytułów znacznie częściej trafiały równolegle jego pisma aksjologiczne i semiotyczne, choć nadal wyraźnie powiązane z obserwowanymi zjawiskami artystycznymi⁴².

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

ludzi, którzy w naszym rolniczym, słabo uprzemysłowionym kraju, pierwsi poczęli mówić o pięknie maszyny [...], którzy u nas, gdzie tyle się zdaje na »natchnienie« i gdzie niemal wszystko się improwizuje, zaczęli podnosić doniosłość woli, dyscypliny, metodycznej pracy jako czynnika twórczego, zasłużyli na naszą wdzięczność, nawet gdyby wszystkie pozostałe ich teorie i dzieła były bez wartości⁴⁴.

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

⁴¹ Zob. przypis nr 7.

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

⁴³ Mieczysław Wallis, *Wystawy „Pro Arte i „Bloku”*, s. 3.

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

Pisanie o nowej sztuce w latach międzywojennych, jak podkreślałam, nie było łatwe. Wymagało podejmowania odważnych decyzji terminologicznych i aksjologicznych, nowego sposobu argumentowania na rzecz sztuki. Wiązało się to z rozbudowaniem katalogu wartości estetycznych. Nade wszystko jednak polegało po prostu na obronie sztuki bieżącej przed nieuzasadnionymi uprzedzeniami i nie rzadko na rehabilitowaniu zjawisk bezpardonowo pogardzanych. Dodatkowo awangardę postrzegał Wallis nie jako kolejny kierunek, ale nową dziedzinę sztuki stawiającą przed krytykami i teoretykami odrębne, wielokontekstowe wymagania. Świetnie ilustruje to jego bardzo wczesny tekst poświęcony formistom. Nakłada w nim na odbiorcę dwa obowiązki: rozumienia intencji artysty i zajęcia odpowiedniej postawy wobec dzieła. Już tu przeczuwamy intencjonalną i teleologiczną koncepcję znaku, którą rozwinie później, oraz koncepcję postawy semantycznej⁴⁵. Wallis przytacza wówczas analogię rozumienia sztuki ze znajomością języka obcego:

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

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

niespokojny poszukiwacz nowych form [...] namalował portret olejny w stylu kubizmu analitycznego, kształty szyi i głowy zostały rozłożone na poszczególne płaszczyzny, zamknięte liniami prostymi i łukami. Zgodnie z zasadami budowy obrazu, wyłożonymi przez artystę w jego rozprawie *Unizm w malarstwie* (1928), linie pionowe i poziome powtarzające rytmicznie linie pionowe i poziome prostokątnej ramy obrazu, znajdują się tu w środku objęte łukami, oddzielającymi je od tej ramy. Obraz jest więc pewną konstrukcją form, podporządkowaną zasadom rytmu i kontrastu. Zarazem jednak bryła zbudowana w tym obrazie z pionów, poziomów, skosów i łuków ma podobieństwo niewątpliwe do głowy artysty. Jest to więc istotnie autoportret⁴⁷.

⁴⁵ Idem, *Przeżycie i wartość*, s. 80–85.

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

⁴⁷ Idem, *Autoportrety artystów...*, s. 221.



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

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

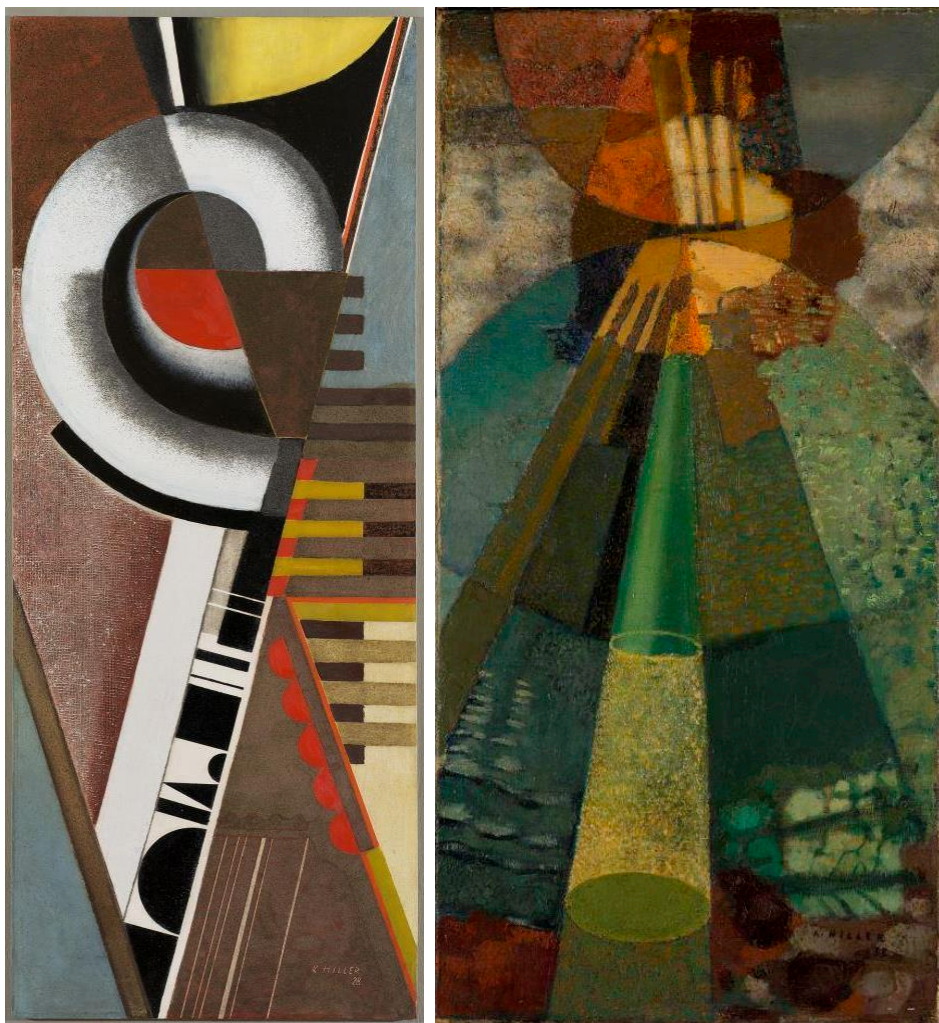
nosi się z respektem do jego postawy twórczej, nie przesadza z afirmacją, nie rozbudowuje oceny estetycznej. Choć byłby pierwszym, który by po prostu się zachwycił („moje zachwyty” – tak mógłby, jak pisał, brzmieć tytuł innej jego książki *Malarze i miasta*⁴⁸). Lubił też Wallis zrobiony „na modłę wczesnego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

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

⁴⁸ Idem, *Malarze i miasta...*, s. 5.

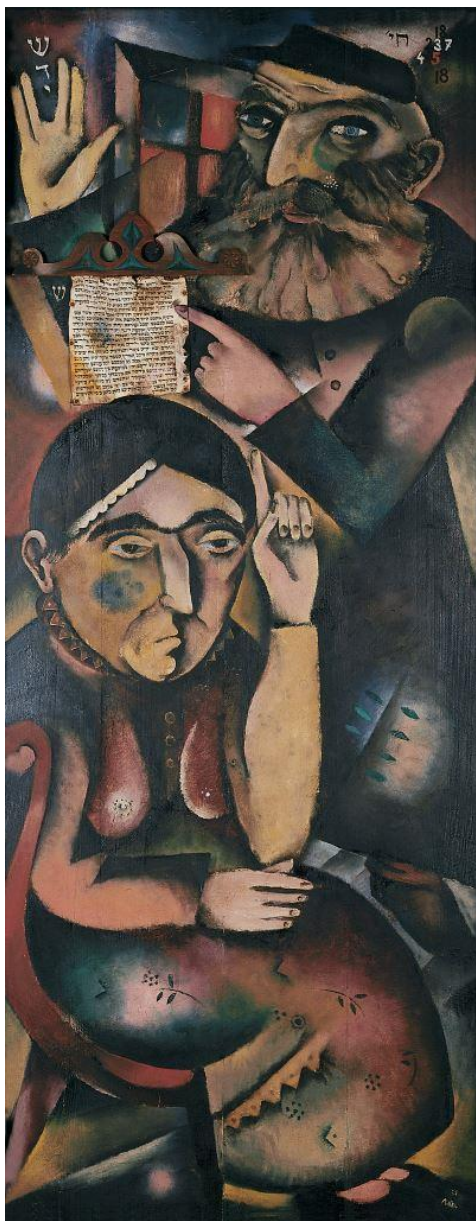
⁴⁹ Idem, *Autoportrety artystów...*, s. 221.

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



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

⁵⁰ Idem, *Karol Hiller*, s. 7.



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

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

osobliwym świecie, żyjącym jeszcze resztkami średniowiecza [...], ujętym w formy późnej sztuki zachodniej, poddanym stylizacji i deformacji, które są wynikiem przesytu formami tradycyjnymi, reakcją przeciw kanonom [...]”⁵².

Wraz z komentarzem do Adlera wkraczamy w świat pluralizmu aksjologiczno-estetycznego wraz z jego wartościami łagodnymi i ostrymi, o których Wallis pisał już od roku 1931⁵³. Wyraźnie cieszył się tą różnorodnością wartości artystycznych i szukał dla nich odpowiadającej im nomenklatury w obrębie estetyki, a – co ważne – nie poza nią. Łatwo zauważył więc, że „antyestetyzm” nie jest najbardziej fortunnym terminem, wszak w odrzuceniu jakości harmonijnych chodzi także o estetykę. Można bowiem konstruować

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

⁵² Ibidem.

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

typologię wartości estetycznych z uwagi na intensywność przeżycia estetycznego, a nie tylko ze względu na utrwalone normy lub ich brak. Ponadto występowanie przeciw pięknu nie jest kwestionowaniem estetyczności *en globe*, a opowiedzeniem się za przeżyciem innym jakościowo: silniejszym, gwałtowniejszym. Doceniając tego rodzaju odmiany przeżyć, wprowadził Wallis pojęcie antykallizmu, argumentując dodatkowo, że będzie ono bardziej odpowiednie dla wielu współczesnych form sztuki⁵⁴.



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

Wallis widział, że zmieniają się nasze upodobania, ich nazewnictwo i konteksty. Niezwykle cenił w związku z tym rozwój miast i ich przemiany wizualne oraz tryb doświadczania konkretnych miejsc, śledził odgrywające w nich istotną rolę formy sztuki popularnej oraz użytkowej. Jest więc dziwne, że tak sceptycznie odniósł się do wystawy Artesu z 1931 roku⁵⁵. Miał wyraźny kłopot z polskimi adaptacjami surrealizmu. Już w związku z obrazami Adlera (Il. 8, 9) pisał o poetyce surrealistycznej, ewokującej „trudny do wychwycenia nastrój, wymykający się wszelkiej interpretacji bliższej”⁵⁶.

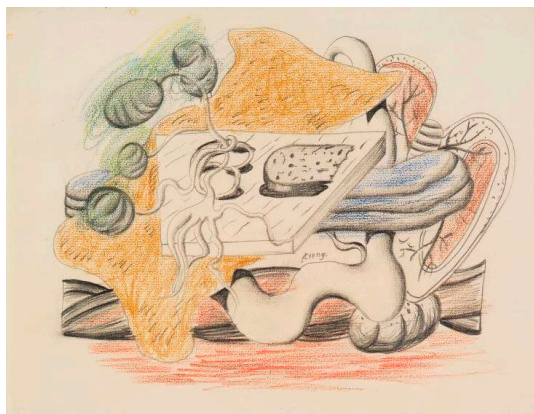
⁵⁴ Warto się zastanowić nad zasadnością wprowadzenia tego terminu. Wydaje się – w perspektywie pojęć estetyki współczesnej – że niektóre przynajmniej kategorie estetyczne uchodzące za przerysowane, okropne, nie sytuują się przeciw pięknu.

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

⁵⁶ Mieczysław Wallis, *Wystawa Jankla Adlera*, s. 7.

U Artesowców (Il. 10, 11) Wallis trafnie rozpoznawał nadrealistycznej proveniencji eksperymenty z kadrowaniem, wprowadzaniem nowych technik artystycznych, a także anektowaniem obszarów podświadomości i wyobraźni⁵⁷. Nie dowierzał natomiast, tak oczywistym skądinąd, wpływom Légera („części maszyn [...] może za przykładem Légera”⁵⁸) i gorzko konstatował:

nie wszystkie dzieła [...] przemawiają do mnie. Dlatego, że artyści nie potrafili ich uczynić sugestywnymi, czy też dlatego, że moja wrażliwość estetyczna posiada swoje granice? Na pytanie to nie umiem dać odpowiedzi⁵⁹.



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

Zupełnie nie dostrzegł tego, co wyartykułowała o twórczości członków Artesu wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi poświęcona filozofce i krytyczce Deborze Vogel⁶⁰. Przede wszystkim umknęła jego uwadze „faktowość” tego malarstwa, właśnie jego bliskość miastu i codziennej banalności, transformowanie tej

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

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

⁵⁹ Ibidem.

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

miejskości na formę specyficznego „szkieletu rzeczy”⁶¹. Te terminy zaczerpnięte ze słownika Vogel oddają dialektyczne napięcie pomiędzy urodą miejskiej ruchliwości i codzienności, a jej rutynowym zużyciem: pomiędzy „perkalikową nadzieją” a „materią z odzysku”⁶². Być może, gdyby tę wystawę Wallis zobaczył, byłby dla jej bohaterów łaskawy z tą samą pobłażliwością, jaką skłonny był obdarzać to, co słodkawe, przesłodzone, wylizane, karmelkowe, cikliwe, mdłe, mydlkowe, małe, maleńkie, malusie, szczupłe, drobne, kruche, wiotkie, delikatne, nikłe, blade, słabe, lekkie, zgrabne, pełne wdzięku, kokietyjne, powabne, pieściwe... Ten inwentarz śliczności pochodzi z tekstu z 1932 roku⁶³, jakże bliskiego czasowo recenzji z wystawy Artesu. W nim postuluje Wallis także napisanie historii kiczu, który z upodobaniem śledzi choćby w mainstreamowej podówczaś Zachęcie i jej stylu „zachętowym” (sic!), zdolnym z tematu „najpiękniejszego portretu kobiecego” zrobić „portret kobiety najlepiej wypielęgowanej”, „wystawę landrynek i mydełek”⁶⁴.

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

[...] stałem zawsze na stanowisku pluralizmu artystycznego, tzn. wychodziłem z założenia, że mogą istnieć postacie sztuki, style, kierunki artystyczne zasadniczo różne, lecz równowartościowe. Między [...] [nimi] nie musimy wybierać. [...] jako krytyk artystyczny dążyłem przeto do wytworzenia w sobie wrażliwości o możliwie rozległej skali i możliwie szerokiego rozumienia różnych postaci sztuki, prądów i kierunków⁶⁵.

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

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

⁶² Ibidem, s. 166.

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

⁶⁴ Idem, *Najpiękniejszy portret kobiecy*, s. 5.

⁶⁵ Idem, *Sztuka polska dwudziestolecia*, s. 13–14.

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

też blisko tzw. typu personalizmu krytycznego, który uformował się w latach trzydziestych XX wieku i łączył elementy biografizmu oraz genetyzmu socjologicznego, eksponujące dwukierunkowy charakter wpływów między artystą i jego środowiskiem⁶⁷.

Co ciekawe, fakt, iż Wallis stawiał na szczegółowy opis, uzupełniany elementami analizy i zakończony zwykle oceną, wcale nie przysporzył mu miana autora opiniotwórczego. Nie mógł tej roli pełnić w piśmie takim, jak „Robotnik”, natomiast Małgorzata Szpakowska z ubolewaniem pisze, że dział sztuki „Wiadomości Literackich” stracił pod jego kierownictwem charakter trybuny, a on sam „beźmierną życzliwością ogarniał pod koniec już nawet Siemiradzkiego”⁶⁸. Interesującą sugestią, wyjaśniającą ogólne wrażenie konserwatyzmu Wallisa podaje natomiast Rosner. Zauważa, że, paradoksalnie, to znajomość złożoności sztuki hamowała jego refleksję naukową. Walczył z relatywizmem, ale i obawiał się normatywizmu, więc poglądy teoretyczne powstające „pod stałą kontrolą nowych faktów artystycznych”⁶⁹ ulegały ciągłym zmianom. Natomiast to, że był blisko aktualnych problemów środowiska twórczego, czyniło go członkiem elity legitymizującej się przede wszystkim wiedzą, nie zaś doraźnie aplikowanymi emocjami⁷⁰.

METAKRYTYKA

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

Refleksja ta była, co jest oczywiste, skorelowana z określonymi założeniami estetyki aksjologicznej, a co za tym idzie, z wyraźnie zarysowaną postawą etyczną. Krytyk, zdaniem Wallisa, miał być uczciwy i odważny, gdyż oceny estetyczne są czynnikiem konstrukcyjnym nauk historycznych o sztuce. Nawet jeśli nie będziemy otwarcie chwalić lub ganić – uważał – to samo pisanie o czymś jest już ocenianiem, ponieważ jest *de facto* uznawaniem za ważne, godne komentarza⁷¹. W szczególności interesowały go rozmaite „sprzeniewierzenia” krytyka (jak również estetyka zresztą). Należały do nich niewłaściwe spolaryzowane doznania estetyczne: (1) przesyccone, czyli „nadmierna życzliwość oraz korzystne chwilowe dyspozycje psychofizjologiczne (szczęśliwy nastrój, przyjemne podniecenie uczuciowe w warunki zewnętrzne (czar

⁶⁷ Ibidem, s. 203–205.

⁶⁸ Małgorzata Szpakowska, „Wiadomości Literackie”..., s. 312–314.

⁶⁹ Katarzyna Rosner, *Poglądy estetyczne...*, s. 161–162.

⁷⁰ Ibidem, s. 162.

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

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

Krytyk, według Wallisa, także nie powinien być dogmatyczny, ponieważ jego zadanie polega na uchwyceniu sztuki w jej bogactwie i złożoności. Pluralizm świata wartości, o który tu chodzi, należy dostrzegać w różnych ujęciach. Wspomniałam wyżej o typologizacji wartości z uwagi na intensywność przeżyć. Wallis oczywiście uwzględniał też typologię opartą na charakterze przedmiotów estetycznych, które z grubsza dzielił na harmonijne i dysharmonijne⁷⁴. Ale pluralizm w jego koncepcji obejmuje także pierwiastki pozaestetyczne. Krytyk powinien być czuły na wszystkie odmiany wartości, ponieważ pełni – według Wallisa – dwie nadzwyczaj zobowiązujące funkcje: świadka epoki oraz autorytetu opiniotwórczego⁷⁵. Wszelki dogmatyzm je natomiast wypacza.

Wallis obserwował krytyka nie tylko w sobie (a chętnie, jak już wzmiankowałam, podawał swoje przeżycia jako przykłady różnych zagadnień teoretycznych), ale pisał też o innym krytyku – Ludwiku Buszardzie⁷⁶. Wybór na niego padł zapewne za pośrednictwem fascynacji postacią Stanisława Noakowskiego, który był jego uczniem. Niemniej jednak ów mało znany autor był bardzo ciekawą postacią, a pisanie o niej stwarzało dobrą okazję do podjęcia dyskusji o roli krytyka, ponieważ Buszard był również malarzem. Wallis sprawdził, czy miało to wpływ na jego pisma i z ulgą – jako że Buszard uchodził za słabego artystę – odnotował, że tylko sporadycznie. Nie podjął jednak przy tym Wallis problemów, które rozpalały pisarzy od Oscara Wilde’a po T. S. Eliota, a które streścić można w następujących wzajemnie uzupełniających się wątpliwościach: czy aby artysta nie jest najlepszym lub najgorszym krytykiem i czy krytyka powinna aspirować do artyzmu⁷⁷. A wiadomo, że tekst Wilde’a pt. *Krytyk jako artysta* (tłumaczony w Polsce już w 1898 roku, wprawdzie „nieśmiało” i z opuszczeniami⁷⁸) godzinami analizował Wallis na proseminarium

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

⁷³ Ibidem, s. 307.

⁷⁴ Wyliczankę tych drugich zamieściłam wyżej, por. s. 50.

⁷⁵ Mieczysław Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia*, s. 6–13.

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

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

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

z estetyki⁷⁹. Był też promotorem doktoratu Wandy Nowakowskiej o Stanisławie Witkiewiczu jako krytyku⁸⁰. Można powiedzieć, że krytykę miał stale na warsztacie, jeśli nie w praktyce, to w teorii.

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

Owo marzenie – o kompetentnym, ale i empatycznym, napisanym zrozumiałym językiem komentarzu – nie jest łatwo spełnić. W polskiej refleksji o krytyce artystycznej – dzięki autorytetowi Mieczysława Porębskiego – utrwaliły się dwa modele krytyka: towarzyszącego i eksperta⁸³. Niuanse w rozumieniu obu postaw decydują o tym, czy mogą się one przenikać, czy też nie. Zdaniem Porębskiego w pierwszej połowie XX wieku dominował ten pierwszy rodzaj krytyki, zwanej też „krytyką poetów”⁸⁴, w którym sądy były warunkowane przez najbardziej

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

⁸⁰ Wanda Nowakowska, *Stanisław Witkiewicz: teoretyk sztuki*, Ossolineum, Wrocław 1970.

⁸¹ Mieczysław Wallis, *Ludwik Buszard...*, s. 251.

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

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

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

osobiste przyjaźnie, akty zapału i wiary w to, co opisywano. Autorzy ci, choć byli bezpośrednimi obserwatorami konkretnego zjawiska i jego autora, nie-rzadko przypisywali twórcy „jakieś rzeczy, postawy, poglądy, o których mu się nie śniło”⁸⁵, w dodatku jeszcze mitologizowali obraz sztuki i epoki, a także obraz swojego w niej udziału. Ksawery Piwocki przestrzegał wprost, że nie należy przeceniać tego pisarstwa, które w istocie reklamowało artystyczny towar i było „tubą określonego kierunku”⁸⁶. Obaj cytowani wyżej badacze preferowali ten drugi typ – ekspercki, czyli fachowca, który nie tylko znałby dobrze przedmiot swej uwagi, ale syntetyzowałby zjawiska artystyczne⁸⁷ oraz potrafiłby przystosować się do coraz to nowych warunków funkcjonowania sztuki, także społeczno-ekonomicznych⁸⁸. Choć uważali, że oba stanowiska nie muszą się wykluczać, to dostrzegali, że krytyka zawodowa dwudziestolecia w znacznej mierze rekrutowała się z dyletantów (dobrze więc, ich zdaniem, że zastępowali ich poeci)⁸⁹.

Specyficznie pojętej stronniczości krytyka nie bał się natomiast Stefan Morawski, który otwarcie akcentował, że niezależność, zarówno od mijających mód, jak i światopoglądowa, jest w tej profesji konieczna. Wyobrażał sobie bowiem, że obie postawy mogą współwystępować (nie kolidować ze sobą). Mówił, że sam potrafiłby pogrupować swoje teksty z obu punktów widzenia, tj. krytyka zaangażowanego i eksperta. W osobie krytyka widział jednak kogoś znacznie bardziej znaczącego niż sumę tych postaw – współkreatora epoki wpływającego na rozwój sztuki, a nie tylko historii sztuki. W praktyce oznaczało to, że krytyk powinien wręcz walczyć o określone postawy twórcze, wskazywać ich sens, otwarcie wartościować i opowiadać się za lub przeciw⁹⁰. To zaangażowanie, choć ściśle merytoryczne, wydawało się jednakowoż Morawskiemu bliskie postawie dawnych krytyków-poetów⁹¹. Inaczej więc niż Porębski czy Piwocki rozkładał on akcenty w charakteryzowaniu obu typów krytyka sztuki. Otóż zaangażowanemu ekspertowi, zdolnemu ferować estetyczne i artystyczne wyroki, przeciwstawiał biernego obserwatora zdającego sprawę z bieżącej transformacji świata sztuki, ale powstrzymującego się od wartościowania⁹².

⁸⁵ Ibidem, s. 221–222.

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

⁸⁷ Ibidem, s. 143.

⁸⁸ Mieczysław Porębski, *Krytyka poetów a krytyka ekspertów*, s. 52–53.

⁸⁹ Ibidem, s. 52.

⁹⁰ Stefan Morawski. *Wobec gilotyny wartości* [wywiad], w: Wiesława Wierchowska, *Sąd neo-cenzurowany, czyli 23 wywiady z krytykami sztuki*, wyd. Film i Literatura, Łódź 1989, s. 121–123.

⁹¹ Tamże, s. 123.

⁹² Tamże, s. 121.

Postawa Wallisa nie wpisuje się ani w ten pierwszy (uchwycony najpierw przez Porębskiego) podział ról, ani w próbę ich pogodzenia. Nie da się też jej podporządkować skrajnym modelom Morawskiego. Pisząc do gazety codziennej Wallis nie dawał się rozpoznać jako doktor filozofii. Nie przepadał też za syntetyzowaniem zjawisk czy zestawianiem ich: „Wszelka historia sztuki ujmuję to, co indywidualne”⁹³. Akcentował postawę miłośnika sztuki, pisał, że trzeba sztukę kochać, rozumieć i przeżywać. Wallis ufał swojemu przeżyciu, a jeśli czegoś nie rozumiał, zastanawiał się, dlaczego to coś go jednak przyciąga. Znaczną część jego wypowiedzi stanowiło przekazywanie szczegółowego ładunku wiedzy, którego dotąd nie znano. Jako że aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym, znał wielu twórców i liczne spostrzeżenia formułował na bazie osobistych kontaktów z nimi. Katarzyna Rosner podkreśla, że był to elitarny i bardzo uprzywilejowany kontakt ze sztuką⁹⁴. Ale ponieważ Wallis dostosowywał swój przekaz do poziomu czytelnika (gdyż jako krytyk zawsze pracował z misją upowszechniania sztuki), rzadko daje się to odczuć. Istotą jego tekstów było sumowanie najważniejszych czynników kontekstowych, kształtujących dane zjawisko lub towarzyszących mu. Zwykle podawał informacje biograficzne, opisywał w szczegółach przejścia życiowe artystów (czasem zdradzając bliską z nimi zażyłość)⁹⁵. Rekonstruując rozmaite przemiany na polu edukacyjnym danego twórcy (zarówno samodoskonalenie, jak i oficjalne kształcenie), lubił wyjaśniać całą drogę artystyczną⁹⁶. Wallis starał się też odnotowywać zmiany w upodobaniach opisywanego bohatera. Na ogół wyjaśniał wszelkie inspiracje, referował tło społeczne, polityczne i religijne. Umieszczał omawiane zjawiska w kontekście europejskim, sięgając do najważniejszych nazwisk, czasem coś mu przypominało Rembrandta albo Chardina. Wreszcie, o czym pisałam wyżej w odniesieniu do sztuki nowoczesnej, wiele słów poświęcał opisowi jakości estetycznych.

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

⁹³ Mieczysław Wallis, *Sztuka polska dwudziestolecia*, s. 14.

⁹⁴ Katarzyna Rosner, *Poglądy estetyczne...*, s. 162.

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

⁹⁷ Idem, *Ludwik Buszard...*, s. 229–230.

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

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

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

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

Keywords

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