

**Warszawa dwudziestolecia. Życie
artystyczne i nowa tożsamość miasta, red.
Katarzyna Nowakowska-Sito,
Stowarzyszenie Historyków Sztuki,
Warszawa 2023, ss. 276.**

Author: Jerzy Kochanowski

PL ISSN 0023-5881; e-ISSN: 2719-6496

DOI: <https://doi.org/10.23858/KHKM73.2025.1.007>

<https://rcin.org.pl/dlibra/publication/282960>

Jak cytować:

*Kochanowski, J. (2025). Warszawa dwudziestolecia. Życie artystyczne i nowa tożsamość miasta. Kwartalnik Historii Kultury Materialnej, 73(1), 143–149.
<https://doi.org/10.23858/KHKM73.2025.1.007>*

Warszawa dwudziestolecia. Życie artystyczne i nowa tożsamość miasta, red. Katarzyna Nowakowska-Sito, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2023, ss. 276.

W działalności recenzenckiej najtrudniejsze i najmniej wdzięczne jest opiniowanie dwóch typów wydawnictw: publikacji źródłowych i tzw. monografii zbiorowych, najczęściej pokłósia konferencji. W pierwszym przypadku zawsze pojawia się problem kryteriów doboru i jego reprezentatywności. Ze źródłami trudno jednak dyskutować, więc opiniowanie takich prac ogranicza się w zasadzie do wstępu i aparatu edytorskiego. Nie łatwiej jest z tzw. zbiorówkami (proszę wybaczyć kolokwializm), zawierającymi często kilkadziesiąt tekstów, autorek/autorów z różnych ośrodków, o różnych doświadczeniach i socjalizacjach badawczych, nawet w jednej dyscyplinie stosujących odmienne metodologie, nie mówiąc już o różnorodności tematycznej. Trudno też wymagać, aby recenzent był onnipotentny, np. niżej podpisany na książkę patrzył raczej z perspektywy historyka społecznego i historyka — szeroko rozumianej — kultury.

Przy monografiach zbiorowych wskazane jest spojrzenie syntetyzujące, niezwykle trudne przy licznych wypowiedziach, często — jak wspomniano wyżej — diametralnie różniących się. Z drugiej strony, dokładne analizowanie każdego tekstu z pewnością nie wpływa pozytywnie na czytelność recenzji. Niemąlo zależy od konferencyjnego fundamentu, komitetu organizacyjnego sesji, jej założeń, podziału na panele, doboru uczestników i — *last but not least* — co z tego zostało w druku. Nie wszyscy prelegenci decydują się bowiem na przysłanie tekstów, z braku czasu lub z powodu „racjonalności parametryzacyjnej”, wynikającej z niskiej punktacji tomów pokonferencyjnych. W przypadku opiniowanej książki zgodność między konferencyjnym pierwowzorem a publikacją jest wysoka, bowiem na 22 wystąpienia, wliczając uwagi wstępne prof. Andrzeja K. Olszewskiego i „Warszawę dwudziestolecia — okiem historyka” prof. Błażeja Brzostka, opublikowano 16¹. Znacznie uproszczony został też układ książki — pozostawiono „Przywracanie tożsamości” i „Życie artystyczne”, zaś panele „Instytucje”, „Nowe oblicze miasta”, „Sztuka w mieście” i „Promieniowanie” skoncentrowano w obszernym dziale „Miasto”.

Zarówno rozpoczęcie od przywracania tożsamości, jak i decyzja utworzenia części wielowątkowej, o ogólnym, „miejskim” wspólnym mianowniku, były bez wątpienia uzasadnione, choć nie bezdyskusyjne. Międzywojenną Warszawę niełatwo bowiem zdefiniować i opisać, sięgając po instrumentarium typowe dla większości ówczesnych europejskich stolic, często pełniących funkcje stołeczne nieprzerwanie od średniowiecza. Choć przed I wojną światową Warszawa była trzecim miastem imperium Romanowów i weszła do pierwszej dziesiątki europejskich metropolii, to u progu niepodległości boleśnie brakowało w niej monumentalnych

¹ Program konferencji, która odbyła się w dniach 21–22 października 2021 r. dostępny jest w Internecie — https://www.facebook.com/Stowarzyszenie-Historyk%C3%B3w-Sztuki-Oddz-Warszawski-201149996568199/photos/5130863176930165/?locale=ne_NP&paipv=0&eav=AfYKsHmVh-lwbf7hzElP6lkucLe3fonKZRLKhrFAFdGxzleB4ZMcMt7EPUMagL8hK38&_rdr (dostęp 22.08.2024). Oprócz wystąpień A. Olszewskiego i B. Brzostka w książce nie ukazały się: panel „Instytucje” — Dominika Ludwig (Warszawa, Główna Biblioteka Lekarska), *Salezjańska Szkoła Graficzna w Warszawie. Rozdział podwójnie zamknięty*; Karolina Wolska-Pabian (Warszawa), *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie u progu II RP. Program nauczania, działalność artystyczna i jej rola w kreowaniu sztuki w Polsce*; panel „Promieniowanie” — Barbara Maria Gawęcka (Bydgoszcz, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego), *Nagrobki z okresu międzywojnia na Cmentarzu Powązkowskim — historia i ikonografia*; Agnieszka Janczyk (Kraków, Zamek Królewski na Wawelu), *Od cegiełek wawelskich do projektów dekoracji wnętrz. Udział warszawskiego środowiska kulturalno-artystycznego w odnowie Wawelu*.

gmachów symbolizujących stołeczność: parlamentu, uniwersytetu, narodowych instytucji kultury i nauki, takich jak biblioteki, muzea czy akademie nauk, które w drugiej połowie XIX w. powstawały np. w Sofii, Bukareszcie, Belgradzie czy Budapeszcie. Nie było także wielkich, nowoczesnych założeń urbanistycznych, jakimi pochwalić się mogły Paryż, Berlin, Wiedeń czy Kraków. Państwowy, carski mecenat nad szeroko rozumianą kulturą — od teatru po architekturę i urbanistykę — miał na celu utrwalanie i propagowanie władzy Romanowów. Polskie inicjatywy, choć istotne, były radykalnie ograniczane zarówno przez politykę, jak i ekonomię. Bezspornie stanowiły jednak fundament, na którym w sprzyjającym momencie można było szybko zacząć budować (choć niekoniecznie zbudować).

Mimo że tytułowe „dwudziestolecie” zamykamy zazwyczaj cezurami 11 listopada 1918 i 1 września 1939, to zarówno redaktorka tomu, jak i autorzy słusznie zauważyli, że zjawiska społeczne i kulturowe nie zawsze pokrywają się z chronologią polityczną. Dotyczy to obu powyższych cezur, w odmiennych jednak kontekstach. Bezspornie granica ta jest bardziej rozmyta w przypadku długiego procesu odzyskiwania podmiotowości politycznej (a tym samym kulturowej), przed i po listopadzie 1918 r., niż po jej nagłej utracie we wrześniu 1939 r. W Warszawie zmiana przestrzeni symbolicznej zaczęła się bezpośrednio po wkroczeniu wojsk niemieckich piątego (a nie pierwszego, jak zauważa we wprowadzeniu redaktorka tomu) sierpnia 1915 r. W książce zjawiska „tożsamościowe” zostały potraktowane szeroko, od posiadających już nie-małą literaturę, po całkowicie pionierskie. Jednak fakt funkcjonowania wcześniejszych opracowań nie wyklucza nowatorstwa, zwłaszcza przy wykorzystaniu nowych źródeł czy zmianie perspektywy. Udowodniła to zarówno Małgorzata Omilanowska-Kiljańczyk, pisząca o derusyfikacji krajobrazu architektonicznego, jak i Jarosław Zawadzki (przebudowa sali obrad Senatu) oraz Maria Kuhnke, która swój tekst poświęciła restytucji dóbr kultury z Rosji Radzieckiej/ZSRR.

Chociaż tekst Małgorzaty Omilanowskiej-Kiljańczyk koncentruje się przede wszystkim na Trakcie Królewskim, a zwłaszcza na Pałacu Staszica — usytuowanym centralnie: geograficznie, wizualnie i symbolicznie — to już ten przykład wystarczy, by ukazać nie tylko wachlarz problemów architektonicznych, technicznych i organizacyjnych towarzyszących każdej odbudowie lub rekonstrukcji, lecz także atrakcyjną dla architektów pokusę poprawiania pierwowzoru (czego przykładem jest Marian Lalewicz reinterpretujący projekt Antonio Corazziego). Autorka zauważa również, że Rosjanie nie tylko przebudowywali, ale i budowali nowe gmachy użyteczności publicznej. Budynki powstałe przed 1915 r. — o ile nie były cerkwiami — miały w ubogiej infrastrukturalnie Warszawie duże szanse na przetrwanie.

Skala problemów infrastrukturalnych uwidoczniła się bezpośrednio po tzw. akcji 5 listopada 1916 r., kiedy zaczęły powstawać polskie urzędy. W rezultacie Tymczasowa Rada Stanu urzędowała kątem w oficynach pałacu Kronenberga, a salę posiedzeń znaleziono w Pałacu Rzeczypospolitej przy placu Krasińskich. Po odzyskaniu niepodległości zaczęto szukać siedziby dla sejmu, Zamek Królewski nie wchodził bowiem w rachubę. Zastanawiano się nad budynkami Giełdy, Banku Polskiego i Pałacu Dyrektorów Skarbu przy obecnym placu Bankowym, rotundą przy ulicy Karowej czy Politechniką. Ostatecznie zdecydowano się na Aleksandryjsko-Maryjski Instytut Wychowania Panien przy ulicy Wiejskiej, który od 1919 r. służył Sejmowi, a od 1922 także Senatowi. O ile jednak izba niższa otrzymała w 1928 r. nową, specjalnie zaprojektowaną salę posiedzeń, o tyle dla wyższej należało odpowiednio przebudować starą. Chociaż ta adaptacja nie jest tematem nowym, to opisujący ją Jarosław Zawadzki jako pierwszy spojrzał na nią w sposób holistyczny, zauważając aspekty nie tylko architektoniczne, ale również funkcjonalne, społeczne czy ekonomiczne.

W odzyskiwaniu przez Warszawę jej symbolicznego znaczenia pierwszorzędną rolę odgrywała nie tylko derusyfikacja miasta, ale również przywrócenie mu wywiezionych przez Rosjan dóbr kultury. Od upadku insurekcji kościuszkowskiej po wielką ewakuację lat 1914–1915 pozbawiono bowiem Warszawę m.in. bezcennych zbiorów bibliotecznych (Biblioteka Żałuskich,

Biblioteka Uniwersytecka), arrasów wawelskich, przechowywanych w niej od połowy lat dwudziestych XVIII w., według Canaletta, pomnika ks. Józefa Poniatowskiego autorstwa Bertela Thorvaldsena czy *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki. Ich restytucja po traktacie ryskim z 1921 r. jest z jednej strony już nieco zapomniana z racji dystansu czasowego, z drugiej zdominowana przez trwające do dziś odzyskiwanie zabytków utraconych w latach 1939–1945. Doskonale więc, że Maria Kuhnke, specjalizująca się przede wszystkim w tym drugim okresie, przypomniła również wcześniejsze usiłowania, też często dramatyczne i nie zawsze skuteczne. Rozumiem że rozmiary tekstu pozwoliły jedynie na zarysowanie tematu, można było jednak przynajmniej wspomnieć o próbach restytucji jeszcze przed odzyskaniem niepodległości. Po rewolucji lutowej proponowano bowiem Rosjanom wymianę pomnika Iwana Paskiewicza (zdemontowany w październiku 1917) na ozdabiający pałac feldmarszałka w Homlu monument ks. Józefa Poniatowskiego.

Nie walczano natomiast o ok. 200 dzwonów cerkiewnych wywiezionych z Warszawy w latach 1914–1915. Nic dziwnego, to one bowiem najwyraźniej kształtowały niematerialną, foniczną przemoc symboliczną w Warszawie, a 70-cio metrowa dzwonnica soboru Aleksandra Newskiego na pl. Saskim, ukończona wcześniej niż sama świątynia, nie bez powodu została niezwłocznie ochrzczone przez mieszkańców miasta „wieżą ciśnień prawosławia”. Problem fonolub audiosfery Warszawy szczęśliwie budzi coraz większe zainteresowanie, choć przede wszystkim w sferze „cywilnej”². Doskonale więc, że Piotr Jamski zauważył jej oficjalną odsonę. Szkoda tylko, że tytuł jego tekstu (*Warszawski dzwon — o zmianach audiosfery miasta w latach 1914–1939*) nieco zbyt dużo obiecuje, autor skupia się bowiem na okresie przed I wojną i jej pierwszych latach, dwudziestolecie międzywojenne traktując niezwykle pobieżnie.

Życie artystyczne Warszawy, któremu poświęcona jest kolejna część zbioru, niezwykle bogate także w czasach rosyjskich, nabrało nowych kształtów wkrótce po wkroczeniu w sierpniu 1915 r. wojsk niemieckich i stopniowym odzyskiwaniu stołeczności, najpierw formalnie (21 września 1915), a trzy lata później — realnie. Choć szybko okazało się, że zarówno stołeczność miasta, jak i niepodległość państwa nie wyżywi wszystkich artystów, ale z pewnością wpływały na ramy instytucjonalne, przyciągały twórców i skłaniały do eksperymentów. Doskonale ujęła to redaktorka tomu Katarzyna Nowakowska-Sito w tekście o działającym między 1916 a 1932 r. w hotelu „Polonia” Polskim Klubie Artystycznym. Finansowany głównie z prywatnej kieszeni właściciela „Polonii”, hr. Konstantego Przezdzieckiego był rewolucyjnie eklektyczny, skupiając muzyków, plastyków, architektów, ludzi teatru i filmu. Stanowił przeciwwagę dla konserwatywnej „Zachęty”, organizując w 1927 r. pionierską wystawę Kazimierza Malewicza³, a w 1931 r. — kapiistów. Ze środowiska PKA wyszła też inicjatywa opieki państwa nad artystami. Paradoksalnie, jednym z głównych powodów zaprzestania działalności Klubu w 1932 r. było powołanie w 1930 r. państwowego Instytutu Propagandy Sztuki — instytucji, która stanowiła silny magnes dla twórców — oraz pogłębiający się kryzys ekonomiczny, który uszczuplił prywatne zasoby Przezdzieckiego.

O ile PKA czy IPS wciąż funkcjonują w pamięci o życiu artystycznym międzywojennej Warszawy, o tyle wiedza o Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych jest przywilejem nielicznych. Tym istotniejszy jest tekst Renaty Piątkowskiej o miejscu i roli ŻTKSP w życiu artystycznym Warszawy, stanowiącej między wojnami największe po Nowym Jorku skupisko ludności żydowskiej, niezwykle zróżnicowanej i liczniejszej od ówczesnego Krakowa, Lwowa czy Poznania. Sztuka, obok żydowskiej prasy, literatury, teatru i filmu, stanowiła istotny

² Michalska M. 2024.

³ Należy dodać, że w maju 2009 r., przy okazji obchodów 130. rocznicy urodzin Malewicza, jedną z reprezentacyjnych sal „Polonii” nazwano jego nazwiskiem, umieszczając w niej dokumentację wystawy z 1927 r.; <https://www.e-hotelarz.pl/artikul/8503/sala-im-kazimierza-malewicza-w-hotelu-polonia-palace-w-warszawie/> (dostęp 16.10.2024).

czynnik utrzymania tożsamości oraz własnego dziedzictwa kulturowego, zagrożonego przez atrakcyjną sztukę „polską”. Nie bez powodu młodzi artyści żydowscy próbowali wystawiać swoje prace w IPS — najczęściej, zwłaszcza w drugiej połowie lat trzydziestych, jednak nieskutecznie. Artykuł Piątkowskiej, bezsprzecznie pionierski, koncentrujący się na samym artystach, generuje kolejne pytania, np. o odwiedzających wystawy i kupujących, kontakty i oddziaływanie pozawarszawskie/międzynarodowe etc. Choć to z pewnością temat na inny tekst, warto przynajmniej wspomnieć powojenną (do 1949 r.) próbę odtworzenia Towarzystwa.

Artykuł Ewy Korpysz o Muzeum Archidiecezji Warszawskiej (*Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Nowa placówka w niepodległej Warszawie*) łączy z tą częścią książki nie tyle życie artystyczne, co instytucjonalne (*notabene* podczas konferencji w 2021 r. referat był prezentowany w panelu „Instytucje”). I w tym przypadku cezury mijają się z klasycznymi granicami Dwudziestolecia, gdyż korzenie muzeum tkwiły jeszcze w czasach carskich, a w II RP funkcjonowało zaledwie rok. Ks. Józef Mrozowski (1864–1924) przystąpił bowiem już na przełomie wieków do inwentaryzowania i gromadzenia w katedrze św. Jana często niezwykle cennych zabytków ruchomych, zalegających w kościołach i plebaniach archidiecezji. Miał dobre przeczucie, gdyż front przetaczający się w latach 1914–1915 przez Kongresówkę nie oszczędzał także świątyń. Chociaż skromna ekspozycja istniała już przed I wojną, to muzeum z prawdziwego zdarzenia, ulokowane w trzech kamieniczkach na warszawskiej Kanonii, kupionych od prywatnego właściciela, powstało we wrześniu 1938 r., przy okazji obchodów jubileuszu arcybiskupa Aleksandra Kakowskiego. Siedziba muzeum została zniszczona w 1944 r., a wywiezione eksponaty udało się tylko w części zrewindykować. Na reaktywację Muzeum trzeba było poczekać aż do 1980 r.

Natomiast o umieszczeniu w tej sekcji, a nie w kolejnej, z tekstami bardziej przyczynkarskimi i spersonalizowanymi artykułu Joanny Kani o pracy artystycznej Wojciecha Jastrzębowskiego w latach 1914–1935 można (chyba) uzasadnić propanistwowym charakterem jego działalności. Tytułowe cezury wyznaczają z jednej strony wymuszony przez wojnę powrót Jastrzębowskiego z Krakowa do Warszawy w 1914 r., z drugiej otrzymanie Państwowej Nagrody Plastycznej w 1935 r. O ile z pierwszą można się bez problemu zgodzić, druga nie jest już tak oczywista. Działalność Jastrzębowskiego w latach 1936–1939, w tym jako rektora ASP, nie kłóci się przecież z „życiem artystycznym” międzywojennej Warszawy. Potwierdziła to zresztą sama autorka jako kuratorka świetnej wystawy o Jastrzębowskim, prezentowanej w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych od 11 listopada 2023 do 19 maja 2024 r.⁴

Zarysowane przez Grzegorza Rogowskiego warszawskie międzywojenne studia filmowe lokują się pomiędzy instytucjami a życiem artystycznym. Tytuł — *Hollywood nad Wisłą* — jest mocno ironiczny i zasługuje raczej na cudzysłów, warszawskim wytwórniom daleko było bowiem nie tylko do Hollywood, ale i berlińskiej UFY czy praskiego Barrandova. Nie miały bowiem siedzib dostosowanych do ich potrzeb i specyfiki pracy, lecz mieściły się zawsze w adaptowanych pomieszczeniach, nawet na poddaszach, w zatłoczonym centrum, co generowało liczne problemy i wpływało na jakość produkcji. W warszawskich studiach filmowych jak w lustrze odbijał się stan polskiej ekonomii, w tym ciągły niedobór kapitału. Również władze państwowe nie w pełni rozumiały wagę tej gałęzi sztuki (i gospodarki). W rezultacie plany wytwórni narodowej nie zostały nigdy zrealizowane. Szkoda tylko, że autor skupiając się na zagadnieniach materialno-lokalowych nie mógł szerzej podjąć wątku wytwórni żydowskich czy relacji między studiami a dysyributorami i kinami. Fascynującym tematem są też, zauważeni przez autora, związani z filmem ludzie biznesu, którzy doczekali się do tej pory tylko ujęcia literackiego⁵.

⁴ <https://asp.waw.pl/app/uploads/2023/11/folder-projektant-wojciech-jastrzebowski-11112023-19052024-2.pdf> (dostęp 21.10.2024)

⁵ Czajka K. 2016. Na temat kin żydowskich w Warszawie zob. Czajka K. 2013.

Sytuacja studiów filmowych dobrze ilustruje skalę zapóźnień, problemów i kontrastów międzywojennej Warszawy. Pochodzący ze Śląska Cieszyńskiego, studiujący w Poznaniu socjolog Jan Szczepański zapisał 4 listopada 1935 r.: „Warszawa, Warszawka, stolica, Rassija. [...] Zachód i Wschód, nędza i luksus, wspaniałe gmachy i parterowe domki na centralnych ulicach. [...] Obok Marszałkowskiej — Bagno i Pańska — niepodobne do siedzib ludzkich w ogóle. [...] Panowie — to ma być stolica Polski?”⁶. Pisał to kiedy rządzący nią od roku Stefan Starzyński zaczął już wielkie porządki, również od roku był gotowy „Prudential”. Sekcja „Miasto” skupia się raczej na tej lepszej stronie Warszawy. Próby przynajmniej złagodzenia stołecznych kontrastów zarysowują dwa, z konieczności przeglądowe teksty. Ewa Kalnoj-Zajkowska przedstawiła plany rozwoju urbanistycznego miasta, ambitne i szeroko zakrojone, i jak większość tego typu przedsięwzięć, nie tylko w dwudziestolecie, pozostające na papierze lub realizowane nieraz, jak np. Trasa Łazienkowska, po dekadach.

Piotr Fiuk podjął temat architektury mieszkaniowej, kontrowersyjnie różnicując ją w tytule na „kamienice i domy mieszkalne”. Analiza, zarówno kontekstów społeczno-ekonomicznych, jak typologii architektonicznych jest bezsprzecznie kompetentna i interesująca, skłania jednak do postawienia pytania o zasadność koncentrowania się zawsze na najbardziej spektakularnych i wielokrotnie już opisywanych przykładach. Może warto zauważyć nie tylko Żoliborz i Saską Kępę, ale także Grochów czy Rakowiec. Wypada też zwrócić autorowi uwagę, że Cytadellę wzniesiono po powstaniu listopadowym, a nie styczniowym (s. 178).

Kacper Wysokiński zaprezentował różne aspekty propagandy turystycznej Warszawy. Był to problem istotny, gdyż zwłaszcza po zamachu majowym obraz stolicy musiał pasować do sanacyjnego projektu „Polski mocarstwowej”. Zrobiono rzeczywiście dużo, żeby Warszawa nie była już postrzegana jako miasto naznaczone długotrwałą niewolą, szare, smutne, brudne, pozbawione interesujących zabytków, lecz nowoczesne, kolorowe, osadzone w przeszłości, ale odważnie zmierzające ku przyszłości. Jako „stolica wolności” Warszawa odgrywała też niezwykle istotną rolę w procesie wychowania patriotycznego i wzmacniania tożsamości narodowej. Te wszystkie aspekty zostały zauważone w tekście Wysokińskiego, który jednak niespecjalnie wychodzi poza wcześniejsze ustalenia i publikacje, zwłaszcza (niecytowanej) Joanny Kalickiej⁷.

Jeden z najbardziej znanych przykładów propagandy Warszawy, także turystycznej, (564 tys. zwiedzających) stanowiła prezentowana od października 1938 do kwietnia 1939 r. wystawa „Warszawa wczoraj, dziś i jutro”. Ekspozycja, zainicjowana przez Stefana Starzyńskiego wpisywała się w szeroko zakrojone obchody dwudziestolecia niepodległości. Jej znaczenie podkreślało zarówno umieszczenie w całości udostępnionym zaledwie kilka miesięcy wcześniej Muzeum Narodowym, jak otwarcie przez prezydenta Mościckiego czy skala medialnego nagłośnienia. Chociaż wystawa ma już niemałą literaturę, to perspektywa spojrzenia na nią przez Annę Masłowską jest jednak absolutnie nowatorska. W Muzeum Narodowym zachowała się szczęśliwie dokumentacja fotograficzna pozwalająca na odtworzenie zarówno jej fundamentów ideologicznych, jak i skomplikowanego procesu powstawania wystawy, jej zaplecza organizacyjno-technicznego, scenografii, aranżacji czy etalażu. Fascynująca lektura.

Podobnie zresztą jak tekst Ewy Toniak o *Prudential House*, symbolu warszawskiej nowoczesności ostatniego przedwojennego pięciolecia (*Efekt Cantillona albo dziennik budowy „Prudentialu” z kryzysem w tle*). Często umyka nam bowiem, że ten najwyższy do 1955 r. budynek Polski, powstawał w latach 1931–1933, najgorszych w całym dwudziestolecu dla polskiej gospodarki. Kryzys jest też pryzmatem, przez który autorka patrzyła na budowę, z jej ciągłymi problemami i ograniczeniami, zmuszającymi do zmiany projektu. Toniak pokazuje nie tylko reakcję inwestorów i budowniczych na trudną sytuację ekonomiczną, ale i inne

⁶ Szczepański J. 2009, s. 39.

⁷ Kalicka J. 2011; Kalicka J. 2013.

zjawiska ponadczasowe, jak np. relacje między ludźmi biznesu i polityki, które również wtedy pomagały uniknąć wielu przykrych (dla innych) konsekwencji swobodnego traktowania przepisów.

Ciekawą, lecz chyba wymagającą pewnego namysłu metodologicznego jest propozycja Marii Anny Rudzkiej pokazania znajdujących się w warszawskiej przestrzeni publicznej prac uczniów Tadeusza Breyera lub przynajmniej projektów, które z różnych powodów, nie doczekały się realizacji. Breyer jako profesor w latach 1911–1952 warszawskiej Szkoły (od 1932 r. Akademii) Sztuk Pięknych wykształcił do 1939 r. kilka pokoleń rzeźbiarzy. Może dobrze byłoby ich wymienić na początku artykułu, gdyż w tekście czytelnik, zwłaszcza mniej zorientowany, nie zawsze może połączyć mistrza z uczniem. Artysci wychodzący z pracowni Breyera w naturalny sposób próbowali umieścić swoje dzieła w przestrzeni publicznej Warszawy, gdzie nie brakowało mecenasów zarówno państwowych, jak i prywatnych. Było to łatwiejsze dla twórców starszych, bardziej doświadczonych i lepiej „usieciowionych”. W rezultacie z całej grupy realizacji publicznej rzeźby pomnikowej, najbardziej cenionej, doczekała się tylko Ludwika Nitschowa (pomniki Marii Curie-Skłodowskiej i Syreny). Pozostali nie przeszli przez sito konkursów, realizując się w innych formach, zwłaszcza rzeźbie architektonicznej i nagrobnej. Rozumiem ograniczenia objętościowe tekstu, ale może zamiast np. wymieniania projektów niezrealizowanych, warto było wpleść przynajmniej krótki wątek społeczny, dotyczący relacji mistrz-uczeń i pomiędzy uczniami lub kwestii materialnych. Warto by też zauważyć, czy (i jak) wyjście z pracowni Breyera ułatwiło/utrudniło działanie po 1945 r., kiedy np. rozkwitły artystyczne kariery nie tylko Nitschowej, ale też Karola Tchorka czy Wacława Kowalika.

O ile pierwsze teksty tomu niejako wyprzedzały II RP, o tyle ostatni *Cafe „Lucyna”*. *Międzywojenne wnętrza w okupowanej Warszawie* Agaty Wereszczyńskiej traktuje o jej okupacyjnym pogrobowcu. Stereotypowo patrząc na okupację, może dziwić lub wręcz razić zaprojektowanie w 1940 r. wyrafinowanego wnętrza, a w nim — później — nie mniej wyrafinowana konsumpcja, materialna i kultury. Jednak takie instytucje, jak Cafe „Lucyna” umożliwiały nie tylko przetrwanie ich właścicielom, ale także gościom, dając im w okupacyjnym „życiu na niby” przynajmniej namiastkę normalności. Kawiarni, barów czy restauracji, prowadzonych często przez przedstawicieli przedwojennych elit arystokratycznych, artystycznych czy sportowych było wiele. Musiały więc konkurować wystrojem, menu, obsługą lub atrakcjami artystycznymi. Pamiętajmy też, że kiedy powstawała „Lucyna”, zniszczenia Warszawy z września 1939 r. były traktowane jak trudny do wyobrażenia kataklizm, i nikt nie sądził, że wojna i okupacja potrwa tak długo i skończy się zagładą miasta. Artystyczno-biznesowym przykładem, że przyszłość jest nieprzewidywalna i niewyobrażalna była kilka lat później „parterowa Marszałkowska”, gdzie sklepy czy restauracje, nieraz projektowane przez wybitnych artystów „ośniewały pomysłowością rozplanowania, starannością wykończenia, a nawet szlachetnością materiału. [...] Przy ulicy Brackiej 22 pijalnia kawy i herbaty »Arab« szczyciła się sgrafitem Lecha Grzeškiewicza”⁸.

Każdy tekst prowokuje do wskazywania pominiętych problemów oraz niewykorzystanych źródeł czy literatury przedmiotu, a także do narzekań — czy to na nadmierną szczegółowość, czy przeciwnie, na zbytnią ogólnikowość. Tym bardziej, gdy mamy do czynienia z 16 tekstami, z których każdy mógłby stanowić zaczyn odrębnej, obszernej monografii — i to w tak bogatym temacie jak międzywojenna Warszawa. Miasto to bowiem przeszło już niemal całkowicie z asmanowskiej, komunikatywnej fazy pamięci do fazy kulturowej — skłaniającej do upiększania i mitologizowania. Tym cenniejsze są więc takie zbiory, które mimo ograniczonej objętości poszczególnych tekstów umożliwiają szersze, wieloaspektowe spojrzenie. Recenzowany tom ukazuje z jednej strony, jak pojemne jest samo pojęcie „życia artystycznego”, z drugiej zaś — jak

⁸ Markiewicz T. 2003, s. 251.

niebezpieczne może być jego zawężenie wyłącznie do działań *stricto* artystycznych. Niezbędne jest holistyczne spojrzenie: unikanie sztywnych cezur, dostrzeganie tła oraz kontekstów społecznych, politycznych i ekonomicznych.

Monografie zbiorowe, choć ułożone na najniższym szczeblu parametryzacyjnej hierarchii i często niezauważane, wciąż pełnią istotną funkcję. Nawet (a może właśnie szczególnie) w epoce Internetu, gdy równolegle płynie wiele strumieni informacji, stanowią podsumowanie badań już przeprowadzonych i opublikowanych lub sygnalizują te dopiero rozpoczęte. Równocześnie zwracają uwagę na tematy wciąż niedostatecznie wnikliwie rozpoznane i wskazują możliwe kierunki dalszych poszukiwań.

prof. dr hab. Jerzy Kochanowski

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Warszawski

j.p.kochanowski@uw.edu.pl

© <https://orcid.org/0000-0002-6654-6204>

BIBLIOGRAFIA

Opracowania publikowane

Czajka Katarzyna. 2013. *Kina żydowskie w Warszawie w dwudziestolecu międzywojennym*, „Kwartalnik Historii Żydów”, 247, 3, s. 561–569.

Czajka Katarzyna. 2016. *Dwóch panów z branży*, Poznań.

Kalicka Joanna. 2011. *Między narodową pamiątką a nowoczesną metropolią. Warszawa międzywojenna w przewodnikach turystycznych*, [w:] *W Warszawie i nie tylko. Migawki z antropologii miasta*, red. A. Kuczyńska, Warszawa, s. 90–103.

Markiewicz Tomasz. 2003. *Prywatna odbudowa Warszawy*, [w:] Kochanowski Jerzy, Majewski Piotr, Markiewicz Tomasz, Rokicki Konrad, *Zbudować Warszawę piękną... O nowy krajobraz stolicy (1944–1956)*, Warszawa, s. 213–259.

Michalska Marta. 2024. *Dźwięki, ludzie i nasłuchiwanie miasta. Wybrane elementy fonosfery Warszawy na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa.

Rudzka Maria Anna. 2023. *Zadanie: forma: pracownia profesora Tadeusza Breyera w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1923–1939*, Warszawa.

Szczepański Jan. 2009. *Dzienniki z lat 1935–1945*, oprac. D. Kadłubiec, Ustroń.

Netografia

<https://asp.waw.pl/app/uploads/2023/11/folder-projektant-wojciech-jastrzebowski-11112023-19052024-2.pdf> (dostęp 21.10.2024)

<https://www.e-hotelarz.pl/artukul/8503/sala-im-kazimierza-malewicza-w-hotelu-polonia-palace-w-warszawie/> (dostęp 16.10.2024)

Kalicka Joanna. 2013. *O warszawskiej propagandzie*, „Teologia Polityczna”, 26 kwiecień 2013, <https://teologiapolityczna.pl/warszawa-1935-rekonstrukcja-czy-propaganda> (dostęp 21.10.2024)