

## Przyszłość sztuki w społeczeństwie masowym: poglądy i działalność Władysława Skoczylasa

W tym referacie rezygnuję z klasycznej perspektywy historyka sztuki, skupionego przede wszystkim na problemach artystycznych, i proponuję spojrzeć na poglądy i działalność Władysława Skoczylasa z szerszej perspektywy społecznej historii kultury. Skoczylas interesować mnie będzie raczej jako przedstawiciel pewnego środowiska artystycznego skupionego wokół warszawskiej ASP i jeden z ważniejszych twórców jego ideologii, uwzględniającej społeczne problemy funkcjonowania sztuki, niż jako artysta tworzący dzieła o pewnych cechach formalnych, ocenianych zazwyczaj przez pryzmat paradygmatu „wysokiego modernizmu”<sup>1</sup>. Wydaje mi się, że takie spojrzenie stwarza szansę na przekroczenie partykularyzmów dzielących poszczególne dyscypliny zajmujące się badaniem kultury symbolicznej i zaakcentowanie tych aspektów, które mogą być interesujące dla wszystkich zajmujących się kulturą Drugiej Rzeczypospolitej.

Przy takich założeniach warto podjąć próbę osadzenia artysty w podstawowych kontekstach społecznych, takich jak kręgi rodzinne, przyjacielskie, zawodowe, społeczność lokalna i społeczeństwo narodowe, możliwość rekonstrukcji których ogranicza zazwyczaj stan badań biograficznych. Z dzisiejszej perspektywy jednym z ważniejszych kontekstów dla analizy poglądów i działalności Skoczylasa wydają się polskie dyskusje poświęcone społecznej roli inteligencji. Krótko przypomnę, że od końca I wojny światowej często pisano o decydującej roli, jaką inteligencja powinna odegrać w odbudowie państwa i modernizacji społeczeństwa. Do tych zadań należała także specjalna odpowiedzialność za sprawy kultury, przede wszystkim oczyszczenie jej z obcych wpływów i nadanie cech narodowych, a także dostosowanie elitarnej kultury narodowej do potrzeb całego społeczeństwa i przygotowanie „mas” do uczest-

---

<sup>1</sup> Ujęcie takie zaproponowałam wcześniej w: A. Chmielewska, *W służbie państwa, narodu, społeczeństwa. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.

nictwa w kulturze. Inteligencja miała także pracować nad przekształceniem psychiki całego narodu, dążąc do stworzenia nowoczesnego społeczeństwa demokratycznego<sup>2</sup>.

## Władysław Skoczylas: podstawowe informacje

Władysław Skoczylas (1883–1934) był jednym z najsłynniejszych polskich grafików, twórcą polskiej szkoły drzeworytu w okresie międzywojennym. W latach 1901–1904, dzięki otrzymanemu stypendium, studiował w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule, a w latach 1904–1906 – jako nauczyciel rysunku w Bochni – kontynuował studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Po uzyskaniu dyplomu, w 1908 r. przeniósł się do Zakopanego, gdzie uczył w Szkole Przemysłu Drzewnego. Szybko zainteresował się lokalnym folklorem, nawiązał kontakty w zakopiańskim środowisku artystycznym i już po roku znalazł się w gronie założycieli Towarzystwa Sztuka Podhalańska, w którego władzach zasiadał później jako zastępca prezesa i prezes. W 1910 r. wyjechał do Paryża, aby studiować rzeźbę u Antoine’a Bourdelle’a, jednak problemy z egzemą na rękach spowodowały, że zajął się grafiką. W 1911 r. za rycinę *Głowa górala* otrzymał I nagrodę na I Konkursie Graficznym im. Henryka Grohmana w Zakopanem, co uważa się za początek jego świetnej kariery w tej dziedzinie. Kolejny wyjazd w 1913 r. przeznaczył już na studia graficzne w Paryżu i Lipsku.

Od 1918 r. Skoczylas pracował w Warszawie na Wydziale Architektury Politechniki i w Państwowym Instytucie Pedagogicznym, potem w latach 1920–1922 był dyrektorem i reformatorem Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. W 1922 r. otrzymał stanowisko profesora w reorganizowanej właśnie Szkole Sztuk Pięknych (SSP, przyszłej Akademii), w której stworzył katedrę grafiki i której dyrektorem był w latach 1929–1930. Niezwykle aktywny społecznie, w okresie warszawskim współdziałał przy reaktywacji Związku Polskich Artystów Grafików (1919), utworzeniu Stowarzyszenia Artystów „Rytm” (1920) i Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików „Ryt” (1925), a od 1928 r. kierował Polskim Klubem Artystycznym (PKA). Współpracował też z instytucjami mecenatu państwowego: od 1926 r. był kierownikiem sekcji plastycznej i wiceprezesem Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, a w latach 1930–1931 pełnił funkcję dyrektora Departamentu Sztuki

---

<sup>2</sup> Więcej na ten temat: *eadem, Druga Rzeczpospolita i artyści – związki między państwem, społeczeństwem i sferą kultury*, „Kultura Współczesna” 2004, nr 2, s. 43–62.

w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP). W tym czasie zdołał doprowadzić do powstania Instytutu Propagandy Sztuki (IPS), w którego władzach zasiadał. Poza tym pisał o sztuce w „Tygodniku Ilustrowanym”, „Przeglądzie Warszawskim”, „Wiadomościach Literackich”, „Sztukach Pięknych” i – najczęściej – w „Gazecie Polskiej”<sup>3</sup>.

Już w latach 20. Skoczylas stał się artystą uznanym, przede wszystkim dzięki niezwyklej popularności swoich drzeworytów, prezentujących sceny z życia górali podhalańskich, ujęte w zmodernizowane (lecz nieawangardowe) formy, wynikające z syntezy, geometryzacji i rytmizacji motywów sztuki ludowej.

W tym okresie zaczęły też powstawać pierwsze opracowania monograficzne poświęcone życiu i twórczości artysty, spośród których najważniejsze były autorstwa Stanisława Woźnickiego, Antoniego Wieczorkiewicza i Mieczysława Wallisa<sup>4</sup>. Bezpośrednio po niespodziewanej śmierci Skoczylasa kolejną monografię opublikował jeden z jego uczniów, członek „Rytu”, Tadeusz Cieślewski syn<sup>5</sup>, później powstały jeszcze obszerny artykuł i książka Heleny Blumówny<sup>6</sup> oraz ostatnia, najbardziej szczegółowa monografia, pióra Marii Grońskiej<sup>7</sup>. Wszystkie te prace podawały podstawowe informacje biograficzne dotyczące artysty, ale skupiały się przede wszystkim na wnikliwej analizie jego twórczości, ze szczególnym uwzględnieniem nowatorstwa w dziedzinie drzeworytnictwa. Wśród publikacji poświęconych grafikowi osobne miejsce zajmuje wybór jego artykułów, zarówno tych opublikowanych, jak i pozostałych w rękopisach, którego dokonał Wojciech Włodarczyk<sup>8</sup>. Wstęp do tego tomu, pióra Włodarczyka, jest – z mojego punktu widzenia – szczególnie ciekawy, gdyż skupia się na poglądach artysty dotyczących związków między sztuką, społeczeństwem i państwem oraz jego koncepcji sztuki narodowej.

---

<sup>3</sup> Informacje biograficzne dotyczące Skoczylasa za: M. Grońska, *Władysław Skoczylas*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 38, Warszawa–Kraków 1997–1998, s. 215–220.

<sup>4</sup> S. Woźnicki, *Władysław Skoczylas*, Warszawa 1925; A. Wieczorkiewicz, *Władysław Skoczylas*, „Grafika Polska” 1926, nr 2, s. 6–18; M. Wallis, *Władysław Skoczylas*, „Sztuki Piękne” 1927/1928, nr 6, s. 201–219.

<sup>5</sup> T. Cieślewski syn, *Władysław Skoczylas: inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce*, Warszawa 1934.

<sup>6</sup> H. Blum, *Twórczość Władysława Skoczylasa*, „Nike” 1937, s. 87–117; *eadem*, *Władysław Skoczylas*, Warszawa 1949.

<sup>7</sup> M. Grońska, *Władysław Skoczylas*, Warszawa 1966. Nad obszerniejszą monografią opartą na szczegółowych kwerendach archiwalnych pracuje od kilku lat Maryla Sitkowska z Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

<sup>8</sup> W. Skoczylas, *Sztuka – szkoła – państwo*, wybór i oprac. W. Włodarczyk, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie” 1984, nr 4.

Ze względu na ogromne znaczenie Skoczylasa dla polskiego życia artystycznego, a szczególnie rozwoju grafiki, informacje o jego działalności można odnaleźć w pracach wielu historyków sztuki. I tak, krótkie charakterystyki jego twórczości i działalności pedagogicznej znajdujemy w historiach grafiki polskiej<sup>9</sup>, natomiast poszczególnych działań na rzecz organizacji życia artystycznego – w opracowaniach historii instytucji, z którymi był związany: SSP, IPS, Departamentu Sztuki MWRiOP i PKA<sup>10</sup>. Jego istotne osiągnięcie popularyzatorskie, jakim było zorganizowanie Międzynarodowej Wystawy Drzeworytu, oraz związane z nimi subskrypcje stanowią temat szczegółowych opracowań mojego autorstwa<sup>11</sup>.

## Pozyskać „masy” dla sztuki

Władysław Skoczylas dostrzegał zmianę modelu kultury, jaka nastąpiła w początkach stulecia, kiedy to – jak twierdził – rozwój techniki, merkantylizacja życia codziennego i zmiana trybu życia mas spowodowały rozkwit kultury masowej oraz wytworzyły nowy typ umysłowości, postrzegający wartości duchowe, a wśród nich sztukę, jako luksusowy i zbędny dodatek do innych sfer życia:

Indywidualny odbiorca sztuki, tak zwany mecenas sztuki, staje się coraz rzadszym okazem; podróże, sporty i inne rozrywki coraz bardziej pochłaniają współczesnego, średnio zamożnego człowieka. Stroni on coraz bardziej od sztuki, jeszcze czasem utrzy-

---

<sup>9</sup> K. Czarnocka, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962; M. Grońska, *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Wrocław 1971; I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Warszawa 1997.

<sup>10</sup> Zob. *Polskie życie artystyczne*, t. 2: *W latach 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974; M. Rogoyska, *Z dziejów mecenatu artystycznego w Polsce w latach 1918–1930*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954, nr 3–4, s. 128–200; K. Piwocki, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie: 1904–1964*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965; J. Sosnowska, *Instytut Propagandy Sztuki 1930–1939*, w: *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988*, Warszawa 1991, s. 233–253; *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012.

<sup>11</sup> A. Chmielewska, *Międzynarodowe Wystawy Drzeworytów w Warszawie lat trzydziestych*, w: *Interpretacje. Tradycje warszawskiej grafiki warsztatowej*, red. A. Grochala, Warszawa 2008, s. 14–31; *eadem*, *Subskrypcje, czyli artyści „Rytu” i propagowanie kolekcjonerstwa grafiki*, w: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki. Ludzie i instytucje*, red. E. Frąckowiak, A. Grochala, Warszawa 2008, s. 156–166.

muje z nią kontakt przez snobizm, ale przeważnie kino zaspokaja hurtownie wszystkie jego artystyczne potrzeby z dziedziny literatury, muzyki i plastyki<sup>12</sup>.

Tymczasem, zdaniem Skoczylasa, sztuka nie była wcale luksusem, lecz elementem kultury niezbędnym do życia każdemu człowiekowi<sup>13</sup>. Dlatego odrzucał modernistyczną zasadę autonomii sztuki, która nie znajdowała zrozumienia wśród większości społeczeństwa i opowiadał się za sztuką obecną w życiu codziennym zwykłych ludzi. Podczas uroczystości w SSP mówił: „Marzymy o tym, aby wpływ nasz był widoczny w naszym życiu, aby panował na ulicy, wdzierał się zarówno do świątyń i gmachów reprezentacyjnych, jak i do mieszkania biednego robotnika”<sup>14</sup>. Taka sztuka miała odegrać istotną rolę w odrodzonym państwie, przyczyniając się do rozwiązania jego najistotniejszych problemów:

Sztuka powinna odegrać w naszym państwie poważną rolę jako czynnik państwowotwórczy. Ona może przede wszystkim dokonać zniwelowania dzielnicowych różnic spowodowanych głównie oddziaływaniem na nas różnych i wrogich nam kultur dawnych zaborców. W dziedzinie uobywatelnienia mniejszości narodowych więcej można osiągnąć przez oddziaływanie kulturalne za pomocą sztuki, niż za pomocą przymusów administracyjnych. Wreszcie w dziedzinie reprezentacji państwa na zewnątrz łatwiej Polsce zająć w rodzinie narodów godne jej miejsce przez sztukę, niż dzięki wartościom natury fizycznej i materialnej<sup>15</sup>.

Sztuka, która mogłaby spełniać tak szeroko zakrojone funkcje społeczne i państwowotwórcze, musiała być zrozumiała dla szerokich mas, a więc przedstawiająca, co zresztą ułatwiało artystom pracę na zamówienie i wyrażanie zaprojektowanych przez zleceniodawcę treści<sup>16</sup>. Zdaniem Skoczylasa największe szanse na powszechną akceptację miała w Drugiej Rzeczypospolitej sztuka wyrażająca aspiracje społeczeństwa narodowego, przede wszystkim związane

---

<sup>12</sup> W. Skoczylas, *Grafika sztuka demokracji*, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. J. Starzyński, Wrocław 1966, s. 186 (tekst odczytu wygłoszonego przez Skoczylasa w IPS 8 XII 1932 r.).

<sup>13</sup> *Idem*, *Sztuki plastyczne w Polsce*, w: *idem*, *Sztuka – szkoła – państwo...*, s. 59. Por. też *Zjazd Polskich Artystów Plastyków w Krakowie. Według stenogramu reportera „Głosu Plastyków”*, „Głos Plastyków” 1932, nr 9–10, s. 122–124 (wypowiedź Skoczylasa *O stanie kultury w Polsce i położeniu artystów*).

<sup>14</sup> *Wł. Skoczylas o zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych. Przemówienie wygłoszone w dniu 15 b.m. na uroczystości wręczenia godła uczniom Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie*, „Gazeta Polska” 1929, nr 50, s. 3.

<sup>15</sup> W. Skoczylas, *O Ministerstwo Sztuki*, w: *idem*, *Sztuka – szkoła – państwo...*, s. 41.

<sup>16</sup> *Idem*, *Związki i stowarzyszenia artystyczne*, „Gazeta Polska” 1933, nr 27, s. 5.

z odzyskaniem niepodległości. W takiej sztuce miało nastąpić odrodzenie charakteru narodowego, którego najlepszym źródłem była – oczywiście – nieskażona obcymi wpływami sztuka ludowa. Taka sztuka mogła także, dzięki swojej narodowej specyfice, wzbogacić uniwersalną kulturę europejską. Jednocześnie, mimo że sam Skoczylas tworzył prace bardzo wyraźnie oparte na motywach ludowych, dopuszczał szeroką formułę współczesnej sztuki narodowej. Nie wiązał jej z wykorzystywaniem konkretnych motywów ani z pochodzeniem artysty, lecz z jego kulturową przynależnością do narodu, „polską duszą”, która przejawia się w próbach wyrażenia, poprzez specyficzną gwałtowność ruchu i bogactwo zastosowanych form, najgłębszych uczuć: cierpienia, grozy, bólu, bez poddawania się nastrojowi dekadencji i śmierci<sup>17</sup>.

Zdaniem Skoczylasa tylko sztuka rozumiała dla wszystkich członków społeczeństwa miała szanse przetrwać. Jednak nawet ona wymagała, przynajmniej na początku, pomocy państwa, ze względu na brak społecznych, „oddolnych” mechanizmów wspierania sztuki. Aby mogły one powstać, potrzebna była wieloletnia, konsekwentna działalność państwa na rzecz edukacji artystycznej społeczeństwa<sup>18</sup>. Dlatego Skoczylas proponował stworzenie urzędu centralnego, którego zadaniem będzie wychowywanie mas na konsumentów sztuki, wspomaganie stowarzyszeń artystycznych i wydawnictw oraz powierzanie artystom prac reprezentacyjnych<sup>19</sup>. Dostrzegał również, że społeczeństwo i władze prezentują lekceważący stosunek do sztuki, co zmusza artystów do przejścia odpowiedzialności za jej upowszechnianie.

Zreferowane wyżej poglądy powodowały, że Skoczylas był zainteresowany losem sztuki w krajach, w których tworzono nowe wzory mecenatu państwowego<sup>20</sup>. Dostrzegał obniżenie poziomu sztuki w takich państwach jak Italia i Związek Sowiecki, w których została ona zaprzęgnięta w służbę propagandy reżimu. Rozumiał jednak, że jest to cena, którą artyści płacą za zabezpieczenie socjalne. Jego zdaniem była to próba rozwiązania uniwersalnych problemów sztuki, z którymi borykali się także polscy artyści. Trudno ją było całkowicie potępić, skoro podporządkowanie wymogom mecenatu państwa hamowało rozwój „sztuki dla sztuki” i „zdegenerowaną pogoń za oryginalnością” oraz ułatwiało artystom przeżycie: „W tych warunkach, gdy artysta ma do wyboru albo powoli ginąć z głodu, albo tworzyć w duchu pewnej narzuconej mu

<sup>17</sup> *Idem*, *Styl narodowy w sztuce*, w: *idem*, *Sztuka – szkoła – państwo...*, s. 76–77.

<sup>18</sup> *Idem*, *Państwo i sztuka*, w: *ibidem*, s. 34.

<sup>19</sup> *Idem*, *O Ministerstwo Sztuki...*, s. 41–43.

<sup>20</sup> *Idem*, *Związki i stowarzyszenia artystyczne...* Podobne rozważania także: *idem*, *Sztuka sowiecka w Warszawie*, „Sztuki Piękne” 1933, nr 5, s. 165–172.

ideologii, zawsze wybierze to drugie”<sup>21</sup>. Problemem pozostawała natomiast konieczność dostosowania formy do niskiego poziomu mas.

Jako rasowy grafik, Władysław Skoczylas uważał, że właśnie ta dziedzina sztuki najlepiej umożliwia zarówno propagowanie wybranych idei, jak i szerzenie kultury artystycznej w kształtującym się właśnie społeczeństwie masowym i – jako taka – zasługuje na szczególną uwagę mecenatu państwowego<sup>22</sup>. Chodziło mu o praktykę powielania prac w dużych nakładach, w których każda odbitka jest oryginałem dzieła sztuki, pozwalającym dotrzeć do wielu odbiorców, a więc dającym niezwykle możliwości propagandowe i edukacyjne<sup>23</sup>. Co więcej, grafika była przykładem sztuki masowej popularyzującej najnowsze odkrycia poczynione przez sztukę nowoczesną całemu społeczeństwu. Szczególny potencjał miała w tym względzie grafika użytkowa, która sama aktywnie poszukuje kontaktu z publicznością, nawet tą niezainteresowaną sztuką:

Dlatego wyparta z dotychczasowych posterunków sztuka wychodzi na ulicę, wdziera się do biur, sklepów tramwajów i wszystkich tych miejsc, przez które przepływa wartki nurt współczesnego życia. [...] działa daleko silniej na masy, kształci je i wychowuje, przyswaja nowe tendencje artystyczne daleko pręcej i skuteczniej niż wszystkie muzea razem wzięte. [...] zakres wpływów grafiki użytkowej obejmuje dosłownie miliony i trwa codziennie i bezustannie<sup>24</sup>.

Jednym z dowodów na nadejście ery grafiki miało być rosnące zainteresowanie, jakie – zdaniem Skoczylasa – przedstawiciele inteligencji wykazywali kupowaniem drzeworytów do dekoracji swoich mieszkań: „Współczesna architektura, która coraz mniej miejsca przeznaczająca we współczesnym wnętrzu na obrazy, sprzyja bardzo zastosowaniu grafiki do ozdoby wnętrza. W dalszym stopniu przyczynia się do tego również coraz szerzej rozwijająca się kultura artystyczna szerokich sfer inteligencji, która nie mogąc zdobyć się na kupno oryginalnych obrazów zakupuje grafikę”<sup>25</sup>.

Wiarę w świetną przyszłość tej dziedziny sztuki wzmocniało jeszcze przekonanie o szczególnym dostosowaniu drzeworytnictwa do potrzeb psychicznych współczesnego człowieka. Nie miało ono konkurencji, gdyż malarstwo znajdowało się w kryzysie i nie potrafiło odpowiedzieć na te potrzeby:

<sup>21</sup> *Idem, Związki i stowarzyszenia artystyczne...*, s. 5.

<sup>22</sup> *Idem, Grafika i jej znaczenie*, „Grafika Polska” 1926, nr 2, s. 1–4; *idem, Grafika sztuka demokracji...*, s. 182.

<sup>23</sup> *Idem, Sztuki plastyczne w Polsce...*, s. 56.

<sup>24</sup> *Idem, Grafika sztuka demokracji...*, s. 187.

<sup>25</sup> *Idem, Sztuki plastyczne w Polsce...*, s. 56.

O ile np. malarstwo współczesne nie posiada wyraźnej ideologii artystycznej i znajduje się raczej w chaosie poszukiwań i eksperymentów, o tyle grafika, ściślej związana z życiem, i posiadając z nim ścisły kontakt uczuciowy, znajduje się w pełni świetnego rozwoju. Drzeworyt znów, jako technika najwięcej odpowiada psychice współczesnego artysty, który w trudnym zmaganiu się z opornym materiałem, znajduje w nim najwłaściwszy sposób wypowiedzenia<sup>26</sup>.

## W poszukiwaniu wsparcia

Jak już wspominałam, Skoczylas był artystą niezwykle zaangażowanym w działalność społeczną i organizacyjną, co bez wątplenia wiązało się z jego przekonaniem o konieczności wzmacniania środowiska artystów i popularyzacji sztuki. Jako pedagog przekazywał swoje przekonania następnym pokoleniom plastyków, przede wszystkim studentom katedry grafiki warszawskiej SSP, zasilającym później szeregi „Rytu”. Propagowaniu tych poglądów służyła także jego współpraca z prasą. W tym artykule nie zdołam, rzecz jasna, w pełni scharakteryzować działalności Skoczylasa, ograniczę się więc do przedstawienia kilku najważniejszych inicjatyw, stanowiących bezpośrednią konsekwencję zreferowanych przed chwilą przekonań. Wybrane przykłady pochodzą z ostatniego okresu życia artysty, kiedy to, zgromadziwszy pokaźny kapitał społeczny i kulturowy, był u szczytu swoich możliwości.

Kiedy w 1928 r. Skoczylas zaczął kierować Polskim Klubem Artystycznym, zorganizował cykl odczytów i dyskusji „Sztuka a Państwo” poświęcony przedstawieniu stosunku państwa do sztuki. Poza spotkaniem pierwszym, wprowadzającym w problemy ogólne, kolejne wieczory poświęcono poszczególnym dziedzinom twórczości: plastyce, muzyce, literaturze, filmowi i teatrowi. W spotkaniach brali udział przede wszystkim twórcy zaangażowani w organizację polskiego życia artystycznego, tacy jak: Adam Augustynowicz, Mateusz Gliński, Juliusz Kaden-Bandrowski, William Horzyca, Tadeusz Pruszkowski, Leon Schiller, Karol Stromenger, Mieczysław Treter, Jerzy Warchałowski oraz, jako reprezentanci władz państwowych, poseł Józef Targowski i Władysław Zawistowski, urzędnik Departamentu Sztuki MWRiOP<sup>27</sup>.

Podczas pierwszego, wprowadzającego spotkania Skoczylas przedstawił swoją koncepcję działania mecenatu państwowego. Jego zdaniem, nie należało

---

<sup>26</sup> Zbiory Specjalne IS PAN, Archiwum IPS, nr inw. 70, teczka 22, St.B., *Salon drzeworytów. XXI Wystawa Instytutu Propagandy Sztuki. Polska. Zw.Sow.Rep.Radz. Ukr.Rep.Rad.*, wycinek z prasy łódzkiej.

<sup>27</sup> *Kronika*, „Sztuki Piękne” 1927/1928, nr 6, s. 234.



popierać poszczególnych artystów, bo to prowadzi do powstania sztuki oficjalnej i wykształcenia grupy autorytetów broniących istniejącego układu sił. W zamian zaprezentował – znane nam już – przekonanie, że wysiłki państwa powinny się raczej skupiać na wychowaniu jak najszerszego grona odbiorców sztuki. Podkreślał więc znaczenie wszechstronnej edukacji artystycznej na każdym etapie kształcenia, tworzenia instytucji upowszechniania kultury artystycznej i stymulowania życia artystycznego<sup>28</sup>. Dokonał także „gruntownej krytyki dotychczasowej polityki państwa”, a szczególnie MWRiOP, wskazując, że żaden minister nie interesował się sztuką, Departament Sztuki otrzymuje nieproporcjonalnie małe środki i ze względów oszczędnościowych nie powołuje się Rady Artystycznej, której projekt już zatwierdzono. Wobec tego proponował przywrócenie Ministerstwa Sztuki albo stworzenie specjalnego wydziału Prezydium Rady Ministrów.

Sztukę – tak zakończył swe ciekawe wywody Skoczylas – traktuje się u nas ciągle jako zbytek, mówi się „doprowadźmy wpieryw nasze sprawy gospodarcze do porządku, a potem przyjdzie kolej i na sztukę”; w rzeczywistości jednak bez sztuki obyc się niepodobna i ci sami politycy, którzy skąpią pieniądze na sztukę, czerpią częstokroć z niej odświeżenie wewnętrzne i siły do własnej pracy<sup>29</sup>.

Ostatecznym efektem tego cyklu spotkań był skierowany do rządu Memoriał Artystów, w którym pisano: „Zważywszy, że sztuka jest jedną z najistotniejszych funkcji życia kulturalnego narodu i jego najpełniejszym wyrazem, podpisani artyści uważają, że państwo powinno ją otoczyć taką samą opieką, jaką stosuje do życia gospodarczego i obrony kraju”<sup>30</sup>. Artyści domagali się reaktywacji Państwowej Rady Sztuki, zwiększenia prestiżu Departamentu Sztuki, przeorganizowania go oraz przekazania mu opieki nad szkolnictwem artystycznym i edukacją artystyczną w szkołach powszechnych, przy czym ta ostatnia miała być kontrolowana przez wizytatorów rekrutujących się z pośród artystów-pedagogów. Wśród postulatów z dziedziny plastyki znalazły się: zakładanie muzeów, bibliotek artystycznych i zbiorów odlewów gipsowych, podniesienie warszawskiej SSP do rangi szkoły wyższej, stworzenie w stolicy nowoczesnej placówki wystawienniczej, a także jednostki uniwersyteckiej zajmującej się badaniem i popularyzowaniem sztuki nowoczesnej, ustanowienie dorocznych nagród państwowych, oddanie zakupów i zamówień państwowych pod nadzór artystów, wsparcie wzorowych warsztatów z „dziedziny sztuk deko-

<sup>28</sup> *Kronika*, „Sztuki Piękne” 1927/1928, nr 8, s. 315–316.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Kronika*, „Sztuki Piękne” 1927/1928, nr 10–12, s. 441.

racyjnych” oraz reorganizacja dyrekcji zbiorów państwowych<sup>31</sup>. Nietrudno się domyślić, że przy formułowaniu tych postulatów Skoczylas odegrał istotną rolę.

Spotkania w PKA przyniosły także dodatkowe efekty. Po pierwsze, na łamach prasy rozpoczęto dyskusję o mecenacie państwowym, w której przypominano wielkie wzory z historii mecenatu w Rzeczypospolitej oraz domagano się przywrócenia Ministerstwa Sztuki i Kultury lub stworzenia Państwowej Akademii Sztuki<sup>32</sup>. Po drugie, prawdopodobnie pod wpływem tych dyskusji, powołano nowego dyrektora Departamentu Sztuki, którym został Wojciech Jastrzębowski<sup>33</sup>.

W 1930 r. kolejnym dyrektorem tego urzędu mianowano Władysława Skoczylasa, który zresztą ustąpił po roku, ze względu na degradację departamentu do rangi wydziału<sup>34</sup>. Członkowie PKA złożyli wtedy na ręce ministra wyznai religijnych i oświecenia publicznego oświadczenie pisemne w pełni popierające jego decyzję i zwracające uwagę na „krytyczny stan, w jakim znalazły się sprawy kultury narodowej w Polsce”<sup>35</sup>. Oświadczenie to podpisali m.in.: Wacław Borowski, Ignacy Drzewiecki, Grzegorz Fitelberg, Ferdynand Goetel, Tadeusz Gronowski, Wojciech Jastrzębowski, Henryk Kuna, Felicjan Kowarski, Ludwik Hieronim Morstin, Zofia Nałkowska, Jan Parandowski, Tadeusz Pruszkowski, Ludomir Różycki, Wincenty Rzymowski, Kazimierz Sikorski, Leopold Staff, Karol Stryjeński, Jan Szczepkowski, Karol Szymanowski, Rudolf Świerczyński, Mieczysław Treter, Józef Turczyński, Jerzy Warchałowski i Kazimierz Wierzyński<sup>36</sup>.

Największym osiągnięciem kadencji Skoczylasa w Departamencie Sztuki było stworzenie Instytutu Propagandy Sztuki, namiastki urzędu centralnego odpowiedzialnego za propagowanie kultury artystycznej, którego prezesem został po odejściu z ministerstwa. O jego zaangażowaniu w ten projekt najlepiej świadczy fakt, że znaczną część funduszy potrzebnych na budowę pawilonu IPS zdobył na podpisane przez siebie weksle, które potem spłacał do końca życia<sup>37</sup>. Instytut zajmował się przede wszystkim sztukami plastycznymi, choć

---

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> M. Rogoyska, *op. cit.*, s. 142–143; A. Wallis, *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*, Warszawa 1964, s. 35–36; J. Pollakówna, *Ministerstwo Sztuki i Kultury, w: Polskie życie artystyczne...*, t. 2, s. 548.

<sup>33</sup> *Kronika*, „Sztuki Piękne” 1927/1928, nr 10–12, s. 441.

<sup>34</sup> M. Rogoyska, *op. cit.*, s. 142–143.

<sup>35</sup> Cyt. za: J. Pollakówna, *op. cit.*, s. 549.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Ponad połowę potrzebnych funduszy wyasygnował rząd, resztę finansowali swoimi weksłami Skoczylas i Karol Stryjeński; za: *Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 18.VI.1930 do 1.IV.1937*, „Nike” 1937, nr 1, s. 219; M. Grońska, *Władysław Skoczylas...* (1966), s. 52–54; *eadem*, *Nowoczesny drzeworyt...*, s. 97, przyp. 23.

planowano rozszerzenie działalności na muzykę, literaturę i film. Był nowoczesną placówką wystawienniczą, wyczekiwaną przez artystów skłóconych z konserwatywną Zachętą, ale aspirował także do roli instytucji zajmującej się badaniem i popularyzowaniem sztuki nowoczesnej – prowadzono archiwum, działalność wydawniczą i odczytową. IPS starał się także kontrolować zakupy i zamówienia państwowe, współorganizował konkursy artystyczne, pośredniczył w sprzedaży dzieł sztuki. Miał ambicję działania na skalę ogólnopolską, choć udało się stworzyć filię tylko w Łodzi (1931), nawiązać współpracę z Lublinem i Lwowem oraz zorganizować kilka wystaw okrężnych<sup>38</sup>. Wśród tych ostatnich warto wymienić trzy wystawy rzeźby, malarstwa, grafiki i tkalniny zorganizowane w 1931 r. oraz wystawę reprodukcji dla wsi, która w końcu została przekazana do użytku szkołom<sup>39</sup>.

Jako prezes IPS Skoczylas zdołał zainicjować najpoważniejszą ze swoich akcji upowszechniania sztuki, a właściwie grafiki, jaką były organizowane co trzy lata Międzynarodowe Wystawy Drzeworytów w Warszawie. Pierwsza z nich odbyła się jesienią 1933 r., a druga – już po śmierci artysty, na przełomie 1936 i 1937 r. (została zresztą poświęcona jego pamięci<sup>40</sup>). Zasadnicze cele tego przedsięwzięcia zostały zapewne sformułowane przez samego Skoczylasa. Chodziło, po pierwsze, o zapewnienie Warszawie miejsca w międzynarodowym świecie sztuki. Dzięki osiągnięciom polskich drzeworytników, w większości uczniów Skoczylasa zrzeszonych w „Rycie”, można się było pokusić o trwałe skojarzenie Polski z tą dziedziną sztuki. Drugim celem wystaw była edukacja artystyczna społeczeństwa poprzez cyklicznie organizowaną międzynarodową wystawę sztuki współczesnej, utrzymaną na wysokim poziomie artystycznym. Starając się o fundusze państwowe na organizację wystawy, Karol Stryjeński i Władysław Skoczylas pisali wprost: „W czasie, kiedy Polski nie stać na urządzenie międzynarodowych wystaw sztuki na wielką skalę, wystawa drzeworytów jest jedyną tego rodzaju imprezą, mieszczącą się w ramach małego kosztorysu, z drugiej strony dzięki wystawie tej Warszawa może na stałe stać się ośrodkiem międzynarodowego ruchu artystycznego”<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> M. Rogoyska, *op. cit.*, s. 185–191, 197; K. Kubalska-Sulkiewicz, *Instytut Propagandy Sztuki*, w: *Polskie życie artystyczne...*, t. 2, s. 560; J. Sosnowska, *op. cit.*

<sup>39</sup> *Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 18.VI.1930 do 1.IV.1937...*, s. 218–219.

<sup>40</sup> S. Ostoja-Chrostowski, *Przedmowa*, w: *Druga Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie. Katalog*, Warszawa 1936, s. XXXVIII.

<sup>41</sup> Zbiory Specjalne IS PAN, Archiwum IPS, nr inw. 70,teczka 22, Pismo IPS-u do Ministerstwa Spraw Zagranicznych, 20 IV 1932.

Obie Wystawy Drzeworytów odniosły znaczący sukces, przyciągając wielu wybitnych grafików z całego świata oraz szerokie kręgi publiczności, która nie tylko oglądała wystawione eksponaty i słuchała prelekcji, ale także chętnie kupowała najtańsze drzeworyty. W 1933 r. w ciągu sześciu tygodni I Wystawę zwiedziło 15 634 osób<sup>42</sup>, natomiast II Wystawa w podobnym okresie przyciągnęła jedynie 10 951 osób<sup>43</sup>. Mimo znacznej różnicy w ilości widzów, obie wystawy można zaliczyć do najbardziej udanych przedsięwzięć IPS, w latach 1930–1937 bowiem na 58 zorganizowanych wystaw tylko dziesięć z nich odwiedziło więcej niż 10 tys. widzów, a cztery – więcej niż 15 tys.<sup>44</sup> Obie Międzynarodowe Wystawy Drzeworytów były pokazywane zarówno w Warszawie, jak i w filii IPS w Łodzi, a I Wystawa trafiła także do sal Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie<sup>45</sup>.

W 1933 r. dokonano w sumie zakupów za 16 499 zł, z czego instytucje polskie (np. Muzeum Śląskie w Katowicach czy MWRiOP kupujące dla Państwowych Zbiorów Sztuki) wydały na drzeworyty polskich artystów 1480 zł, a osoby prywatne – 4432 zł, podczas gdy na dzieła grafików obcych instytucje państwowe wydały tylko 207 zł, a osoby prywatne – 10 317 zł<sup>46</sup>. W czasie II Wystawy Drzeworytów zainteresowanie zakupami drzeworytów artystów polskich było wyraźnie mniejsze – instytucje państwowe wydały tylko 490 zł, a osoby prywatne 1863 zł, natomiast większym zainteresowaniem cieszyły się dzieła artystów obcych, na które instytucje wydały 893 zł, a prywatni zbieracze aż 22 359 zł<sup>47</sup>. W przypadku obu wystaw zainteresowanie osób prywatnych możliwością zakupu eksponatów wielokrotnie przekraczało coroczną normę.

---

<sup>42</sup> Zbiory Specjalne IS PAN, Archiwum IPS, nr inw. 70, teczka 22, Sprawozdanie z I międzynarodowej Wystawy Drzeworytów w Warszawie, 2 XI 1933. Trzeba jednak odnotować, że *Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 18.VI.1930 do 1.IV.1937...*, s. 229, podawało nieco niższą frekwencję: 15 236 osób.

<sup>43</sup> *Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 18.VI.1930 do 1.IV.1937...*, s. 235.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 226–235.

<sup>45</sup> A. Chmielewska, *Międzynarodowe Wystawy Drzeworytów...*, s. 20, 24–25.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 295.

<sup>47</sup> *Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 18.VI.1930 do 1.IV.1937...*, s. 299; *Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 1.IV.1937 do 31.III.1938*, „Nike” 1939, nr 1, s. 93. W archiwum wystawy można także znaleźć informację o tym, że 72 artystów obcych sprzedało drzeworyty za 13 011,39 zł, mogą to być jednak dane sprzed ostatecznego rozliczenia sprzedaczy; zob. Zbiory Specjalne IS PAN, Archiwum IPS, nr inw. 70, teczka 57, Należności artystów zagranicznych za sprzedane eksponaty na II Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów.

Zachowały się prośby jednego z pracowników administracyjnych IPS o podwyższenie wynagrodzenia za pracę przy tej sprzedaży, ze względu na „niezwykle znaczne zapotrzebowanie na drzeworyty, **15-krotnie przewyższające** zapotrzebowanie na dzieła sztuki ze **wszystkich wystaw razem wziętych** w ubiegłym roku budżetowym 1935/6”<sup>48</sup>.

Te masowe zakupy zainteresowały Stanisława Piaseckiego, redaktora dodatku literacko-artystycznego „ABC”, który wspólnie z Wiktorem Podoskim (uczniem Skoczylasa, członkiem „Rytu” i recenzentem „ABC”) doprowadził w 1933 r. do zorganizowania na łamach pisma subskrypcji grafiki. Wzięło w niej udział dwunastu członków „Rytu” ze Skoczylasem na czele. Przedsięwzięcie wzbudziło ogromne zainteresowanie publiczności i przyniosło sukces komercyjny<sup>49</sup>, odtąd akcje takie organizowano co roku.

Subskrypcje stanowiły potężne narzędzie propagowania grafiki. Już przy okazji pierwszej z nich wypracowano zasady pozwalające dotrzeć do jak największej liczby odbiorców. W niedzielnym dodatku „ABC artystyczno-literackie” drukowano reprodukcje wszystkich drzeworytów, krótkie biogramy ich twórców oraz kupon subskrypcyjny. Pismo prowadziło intensywną propagandę subskrypcji, codziennie drukowano kupony, odnotowywano ilość zgłoszeń, komentarze, informowano o wystawie. Sprzedawane ryciny można było oglądać w lokalu redakcji czasopisma (ul. Nowy Świat 22). Pierwsza subskrypcja zakończyła się ogromnym sukcesem, na wszystkie oferowane drzeworyty wpłynęło ponad dwadzieścia zamówień, ogółem sprzedano 1638 prac za kwotę 13 615 zł. Największym wzięciem cieszyły się prace Edmunda Bartłomiejczyka, Tadeusza Cieśliewskiego syna i Władysława Skoczylasa, osiągając odpowiednio 323, 310 i 243 zamówienia<sup>50</sup>. Redakcja otrzymywała listy z pochwałami, pytaniami o technikę, zasady opracowania rycin, a także z prośbami o wprowadzenie subskrypcji malarstwa.

Kolejne subskrypcje również przynosiły dobre wyniki: w 1934 r. sprzedano 1824 drzeworyty<sup>51</sup>, a w 1935 – 1731<sup>52</sup>. Od 1936 r. organizację subskrypcji przejęło redagowane przez Piaseckiego „Prosto z Mostu”, które wyrosło z dodatku literacko-artystycznego „ABC”. Subskrypcje prowadzone na łamach tego pismo cieszyły się już mniejszą popularnością, a liczba sprzedanych odbitek

---

<sup>48</sup> Zbiory Specjalne IS PAN, Archiwum IPS, nr inw. 70, teczek 57, Pismo Zygmunta Gr[?] do Komitetu Głównego IPS, 1 III 1937.

<sup>49</sup> *Szczegółowe wyniki subskrypcji*, „ABC” 1933, nr 316, s. 6.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ostatnie wyniki subskrypcji. 1824 drzeworytów za 16442 zł.*, „ABC” 1934, nr 301, s. 5.

<sup>52</sup> *Subskrypcja drzeworytów zamknięta*, „ABC” 1935, nr 333, s. 2.

wahała się od 635 do 972, co można tłumaczyć mniejszym kręgiem czytelników tygodnika kulturalnego niż gazety codziennej, otwarciem II Międzynarodowej Wystawy Drzeworytów czy też nasyceniem rynku drzeworytami „Rytu” lub rycinami w ogóle. Przykład „ABC” spowodował, że począwszy od 1934 r., różne „pisma na prowincji”, takie jak toruńskie „Słowo Pomorskie”, „Kurier Wileński” i wileńskie „Słowo”, próbowały, ze zmiennym szczęściem, organizować podobne subskrypcje grafiki<sup>53</sup>.

Sz szczególnie w pierwszych latach, kiedy subskrypcje przygotowywało „ABC”, redakcja niezwykle starannie opracowywała pozyskane informacje o kupujących. Dzięki temu wiemy, że przeważali zamawiający z Warszawy: w I subskrypcji było to 520 osób na 365 „z prowincji”, w II – 959 na 679. Napływały także zamówienia z zagranicy: przy okazji pierwszej subskrypcji były to dwa zamówienia z Czechosłowacji i jedno z Francji<sup>54</sup>. Co ciekawe, tendencje te uległy pewnej zmianie, gdyż w 1938 r. na 437 subskrybentów tylko 184 mieszkało w Warszawie. Natomiast dalej napływały zamówienia z zagranicy, zarówno z krajów ościennych, Czechosłowacji, Niemiec, Łotwy i Litwy, jak i z miejsc bardzo odległych, np. Ankarę, Bombaju i Nowego Jorku<sup>55</sup>. Największe zainteresowanie zakupami grafiki można było zauważyć wśród inteligencji, przede wszystkim urzędników państwowych i przedstawicieli wolnych zawodów. Taki wynik był do przewidzenia. Dlatego redakcja „ABC” zwracała uwagę czytelników także na inne wskaźniki: „Ale najmilszym objawem jest skromny wprawdzie, ale wyraźny udział w subskrypcji świata rzemieślniczo-robotniczego”<sup>56</sup>. Większość osób kupowała po jednym drzeworycie. W czasie I subskrypcji proporcje przedstawiały się następująco: 488 osób zakupiło po jednej odbitce, 229 osób po dwie, 95 po trzy, a subskrybenci kupujący cztery i więcej prac byli nieliczni. Do wyjątków należał zakup 20 drzeworytów dokonany przez Fabrykę Porcelany „Izdebski” na upominki dla swoich klientów<sup>57</sup>. W kolejnych latach grono kupujących poszerzało się, zdarzały się zakupy dla firm, drzeworyty zamawiała także do swojej kolekcji Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Już w 1935 r. pisano: „Na wystawę przychodzą specjalnie delegaci zrzeseń,

---

<sup>53</sup> J. Kotłowski, *Grafika w Wilnie w okresie międzywojennym*, cz. 3: *Twórczość wychowanków Jerzego Hoppena*, w: *Studia o bibliotekach i zbiorach polskich*, t. 3, red. B. Ryszewski, Toruń 1992, s. 54–59; J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994, s. 160–162.

<sup>54</sup> *Szczegółowe wyniki subskrypcji...; Ostatnie wyniki subskrypcji...*

<sup>55</sup> *Ostateczne wyniki subskrypcji*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 54, s. 8.

<sup>56</sup> *Szczegółowe wyniki subskrypcji...*

<sup>57</sup> *Ibidem*.

związków, kasyn oficerskich, szkół itp., ażeby wybrać drzeworyty, które mają stać się ozdobą sal zebrań, klas itd.”<sup>58</sup>

Na powodzenie subskrypcji złożyło się wiele czynników, warto jednak zwrócić uwagę na pełne zaangażowanie grafików, ich poważny stosunek do masowej publiczności i do zadania popularyzacji sztuki. Po pierwsze, zgłosili swój udział w subskrypcji chętnie i w większej liczbie niż to przewidywał Piasecki. Przy I subskrypcji ogłosili, że nie mogą oferować więcej niż 120 odbitek z jednego klocka, ale gdy okazało się, że popyt na niektóre drzeworyty będzie większy: „Artyści, biorąc pod uwagę społeczny charakter akcji, zgłosili gotowość dostarczenia dalszych odbitek”<sup>59</sup>. Nie była to decyzja łatwa i oczywista, skoro na drzeworyty rekordzistów, Bartłomiejczyka i Cieśleńskiego syna wpłynęło ponad 300 zamówień na każdy, a więc należało na ten cel poświęcić poważną część nakładu. Dla odmiany w sytuacjach, gdy zamówiono mniej niż wymagane 20 odbitek, graficy nie wycofywali się, lecz godzili na sprzedaż po niższej cenie.

Wobec dużego zainteresowania i słabej znajomości zagadnień technicznych grafiki wśród publiczności poszczególni autorzy dyżurowali na wystawie w lokalu redakcyjnym, służąc objaśnieniami. Szczególnie aktywny był Wiktor Podoski, który przygotował artykuł objaśniający czytelnikom technikę drzeworytniczą, opublikowany już po zakończeniu sprzedaży w I subskrypcji<sup>60</sup>. Co więcej, graficy osobiście wydawali zakupione drzeworyty, rozmawiali z ich nabywcami, radzili, jak je oprawić – te porady systematycznie publikowano. Artyści wykazywali przy tym dużo zrozumienia dla potrzeb swoich klientów, uwzględniając zazwyczaj ich niewiedzę oraz silną potrzebę dopasowania opraw do dotychczasowego wystroju wnętrza<sup>61</sup>. Przy okazji II subskrypcji graficy wystawili już wzorcowe oprawy swych prac wraz z adresami ramiarzy przygotowanych do wykonania dużej liczby takich opraw po niższej cenie.

## Konkluzje i propozycje

Podsumowując, można powiedzieć, że Skoczylas, zaniepokojony powstawaniem społeczeństwa masowego, którego większość członków nie odczuwa potrzeby obcowania ze sztuką, zdecydowanie odrzucił zasady autonomii sztuki

<sup>58</sup> *Pokrycie subskrypcji 16 drzeworytów*, „ABC” 1935, nr 324, s. 2.

<sup>59</sup> *662 zgłoszenia*, „ABC” 1933, nr 303, s. 6.

<sup>60</sup> W. Podoski, *Jak się robi drzeworyt*, „ABC” 1933, nr 320, s. 6.

<sup>61</sup> *W piątek zaczynamy wydawanie*, „ABC” 1933, nr 310, s. 6; *Od dziś wydawanie drzeworytów*, „ABC” 1933, nr 312, s. 6.

jako powodujące jej dalszą izolację. W zamian proponował rodzaj sztuki społecznej, wszechobecnej sztuki narodowej dostępnej dla wszystkich członków społeczeństwa, lecz zachowującej jak najwyższą jakość artystyczną. Jednak przetrwanie sztuki, nawet w tej formie, zależne było od poziomu edukacji artystycznej społeczeństwa, którą powinno upowszechniać państwo. Dlatego działalność społeczna i organizacyjna Skoczylasa zmierzała do stworzenia jak najsilniejszej sieci instytucji artystycznych, zarówno organizacji społecznych, jak i mecenatu państwowego. Ich podstawowymi zadaniami miało być stymulowanie życia artystycznego i upowszechnianie sztuki. Jednocześnie, poprzez swoją działalność pedagogiczną, Skoczylas starał się kształtować przyszłe pokolenie artystów, rozumiejących znaczenie społecznej funkcji sztuki i potrzeb masowej publiczności.

W gruncie rzeczy jego poglądy i działalność były próbą włączenia artystów plastyków w realizację zadań stawianych przed polską inteligencją, a także rozwiązania problemów sztuki, dostrzeganych wówczas przez wielu myślicieli, artystów i krytyków w Europie. Dotychczas nie mamy jasności co do źródeł inspiracji i stopnia oryginalności poglądów Skoczylasa, których geneza wiąże się zapewne z okresem studiów i wczesnych podróży artysty oraz jego ówczesnymi kręgami towarzyskimi. Do tej pory wspomina się o inspiracji poglądami Stanisława Witkiewicza, Antoniego Chołoniewskiego<sup>62</sup> i Camille'a Mauclaira<sup>63</sup> na charakter narodowy sztuki oraz Alfreda Lauterbacha na kryzys sztuki w społeczeństwie masowym<sup>64</sup>. Warto jednak pamiętać, że problemy przyszłości sztuki w społeczeństwie masowym zajmowały wtedy również myśliciele tej klasy co José Ortega y Gasset, Henri Bergson czy Florian Znaniecki. Czy Władysław Skoczylas znał ich poglądy? Dokładniejsze ustalenia wymagają sporych kompetencji z zakresu historii kultury tego okresu, pozwalających prowadzić badania interdyscyplinarne.

Aby ułatwić „przełożenie” pozycji zajętej przez Skoczylasa na inne dziedziny kultury, warto być może podjąć próbę określenia jej w kategoriach zaproponowanych przez Pierre'a Bourdieu<sup>65</sup>. W jego teorii pole sztuki stanowi subpole pola produkcji kulturowej, takie samo jak subpole muzyczne, literackie itp.

---

<sup>62</sup> W. Włodarczyk, *Koncepcja sztuki narodowej Władysława Skoczylasa*, w: W. Skoczylas, *Sztuka – szkoła – państwo...*, s. 9–11.

<sup>63</sup> A. Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939. Sztuka, jej historyczne uwarunkowania i odbiór w świetle krytyków polsko-francuskich*, Warszawa 2009, s. 322.

<sup>64</sup> W. Włodarczyk, *op. cit.*, s. 13.

<sup>65</sup> P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001.



– wszystkie skonstruowane homologicznie. Precyzyjne określenie pozycji zajętej przez Skoczylasa w polu sztuki pozwoliłoby więc poszukiwać zwolenników podobnych poglądów wśród artystów zajmujących analogiczne pozycje w innych subpolach, ujawnić ewentualne różnice między sytuacjami w tych polach, a w końcu poddać weryfikacji tezę Bourdieu o ich homologicznej konstrukcji.

Krótko przypomnę, że zgodnie z ustaleniami Bourdieu, zasadniczy podział w każdym polu produkcji kulturowej przebiega między sektorem autonomicznym, hołdującym zasadzie „sztuka dla sztuki” oraz sektorem heteronomicznym, sztuki komercyjnej lub społecznej, zależnej od sił spoza pola. Bez wątplenia Skoczylasa należy lokować w tym drugim sektorze. W jego przypadku mamy do czynienia z propozycją artystyczną zsynchronizowaną ze zmianami w polu politycznym – powstaniem Drugiej Rzeczypospolitej, a także potrzebami społeczeństwa narodowego. Zajęcie takiej pozycji możliwe było dzięki specyficznej historii polskiego pola produkcji kulturowej, w którym wysoko ceniono sztukę w służbie narodu. Wybór takiej pozycji w polu był też charakterystyczny dla artysty wyposażonego w habitus niższych frakcji klasy średniej (bo tak chyba wypada klasyfikować syna sztygara w kopalni soli). Pozwalał bowiem zminimalizować ryzyko produkcji artystycznej poprzez dostosowanie jej do potrzeb klientów: inteligencji i instytucji państwowych. Czy na analogicznych pozycjach w innych subpolach znajdziemy artystów podzielających te poglądy?