

TERESA PEKALA
UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

MIECZYŚLAW WALLIS (1895–1975)

Mieczysław Wallis (do 1939 r. Walfisz), syn Bronisława, urodził się 16 czerwca 1895 roku w Warszawie. Studiował filozofię w Heidelbergu, gdzie pod wpływem Wilhelma Windelbanda zrodziły się jego zainteresowaniu aksjologią. Studia w Heidelbergu przerywały działania wojenne. Po powrocie z internowania w styczniu 1916 roku Wallis kontynuował studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Warszawskiego. Pod kierunkiem Jana Łukasiewicza i Władysława Tatarkiewicza ukształtowały się główne założenia jego metodologii. Na jej oryginalność złożyło się połączenie metody analitycznej bliskiej szkole lwowsko-warszawskiej z ogólnymi założeniami nauk o duchu i neokantyzmu. Stanowisko na temat odrębności nauk humanistycznych wyłożył Wallis w 1921 roku w rozprawie doktorskiej pt. *Obrona humanistyki w metodologii współczesnej*. W podjętej tu dyskusji na temat poznania humanistycznego można wyprowadzić podstawowe założenia, jakie przyjął Wallis w stosunku do przedmiotu nauk o sztuce oraz metod badań w estetyce.

Koncepcję pluralizmu artystycznego i estetycznego Wallis zawdzięczał Tatarkiewiczowi, co miało duże znaczenie dla profilu badań historycznych. Już na początku drogi naukowej Wallis dostrzegał odmienną stanowiska Tatarkiewicza w dochodzeniu do sądów wartościujących na temat sztuki. Dobrą ilustracją postawy filozofa może być tytuł rozprawy Tatarkiewicza *Pojęcie wartości, czyli co historyk filozofii ma do zakomunikowania historykowi sztuki?* Stanowisko Wallisa z kolei oddaje parafraza wyżej wymienionego: *Mieczysław Wallis – czyli co historyk sztuki ma do powiedzenia historykowi filozofii*¹. Dodać należy, iż stanowiska obydwu uczonych są umiarkowane i w końcowych wnioskach spotykają się w koncepcji pluralizmu estetycznego.

Historiografia artystyczna Wallisa wierna jest jego podstawowym założeniom metodologicznym. Ogólne pojęcia dotyczące faz rozwoju sztuki, jej genealogii i genologii ukształtowały się w czynnej pracy krytyka artystycznego. Od 1919 roku do 1933 roku Wallis współpracował z pismem PPS „Robotnik”, a od 1933 roku prowadził stałą rubrykę poświęconą sztuce w „Wiadomościach Literackich”. W pracy krytyka artystycznego Wallis zdobył wiedzę o dążeniach artystycznych, konwencjach stylistycznych oraz różnych kodach i językach sztuki. W tym czasie zrodziły się zainteresowania sztuką użytkową i dekoracyjną różnych kręgów kulturowych, głównie plastyką japońską. Pracom krytycznym towarzyszyły studia nad historią architektury. W 1929 roku Wallis wydał pierwszą większą pracę poświęconą Stanisławowi Noakowskiemu.

W rocznikach „Wiedzy i Życia” opublikował pierwsze szkice estetyczne, z których większość znalazła się w wydanym w 1968 roku tomie *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*² i ostatnio w nowym wydaniu *Mieczysław Wallis. Wybór pism estetycznych*³. Są wśród tekstów estetycznych również takie, które ilustrują ścisły związek pomiędzy estetyką a historią sztuki, jak na przykład *Klasyfikacja sztuk*

¹ T. Pękala, *Mieczysław Wallis – czyli co historyk sztuki ma do powiedzenia historykowi filozofii*, [w:] *O nowoczesnej myśli estetycznej w Polsce*, red. T. Kostyrko, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 99–114.

² M. Wallis, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.

³ M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Pękala, Universitas, Kraków 2004.



Mieczysław Wallis, archiwum Waldemara Baraniewskiego

(1932), *Oceny estetyczne jako czynnik konstrukcyjny nauk historycznych o sztuce* (1933), *O sztuce wczorajszej* (1934). Szkice estetyczne stanowią próbę ujęcia w ramy teorii podstawowych sądów na temat dzieł sztuki, nie są jednak prostą syntezą rozdrobnionych refleksji. Historia sztuki i estetyka uzupełniają się, nadając koncepcji Wallisa wyróżniającą jakość. Zgodnie z metodą szkoły lwowsko-warszawskiej Wallis precyzuje wprowadzone pojęcia i poglądy, a następnie ogranicza ich pole znaczeniowe na podstawie konkretnych przykładów użycia⁴.

Postawa wieloaspektowego ujmowania zjawisk, widoczna w przenikaniu się historii sztuki i estetyki, była rysem osobowości Wallisa, charakteryzującym stosunek do wszelkich zjawisk. Był człowiekiem aktywnym, interesował się życiem innych ludzi i losami kraju. Brał czynny udział w wojnie polsko-bolszewickiej w 1920 roku, za co otrzymał w 1938 roku Medal Niepodległości. W latach międzywojennych wolny czas spędzał w gronie artystów w Zakopanem⁵. W 1936 roku Wallis poznał tam Brunona Schulza, któremu usiłował nawet pomóc w sprzedaży kilku egzemplarzy *Księgi Bałwochwalczej*. Autor *Przeżycia i wartości* miał wielkie zrozumienie dla śmiałej, nowoczesnej formy i odważnej tematyki prac Schulza i ubolewał, że nikt tych dzieł graficznych nie chciał kupić. W twórczości Schulza dostrzegał zapowiedź nadchodzącej epoki „wartości ostrych” w sztuce, podczas gdy „wartości łagodne”, reprezentowane na przykład przez Teodora Axentowicza, odchodzą w przeszłość. Tego typu fazy przemiany sztuki z okresu panowania, przez odrzucenie do „sztuki wczorajszej”, by w końcu trafić do „sztuki dawnej”, uważał Wallis za naturalny proces.

W biografii intelektualnej Wallisa w okresie międzywojennym należy odnotować jeszcze jeden ważny wątek – zwrot ku semiologii. Pionierski program badań nad sztuką „z punktu widzenia semantycznego” zaprezentował w referacie pt. *L’art au point de vue semantique – une méthode récente de l’esthétique* wygłoszonym na II Międzynarodowym Kongresie Estetyki w Paryżu w 1937 roku. Następnie w 1939 roku w Londynie na Międzynarodowym Kongresie Historyków Sztuki Wallis wygłosił referat pt. *Transformations de la peinture européenne du point de vue semantique*. Do badań semantycznych powrócił w czasie drugiej wojny światowej i później w latach sześćdziesiątych.

⁴ W recenzjach o malarstwie Romana Kramsztyka („Wiadomości Literackie” 1936, nr 21) i karykaturze Wallis zmierzył się z wartością estetyczną brzydoty i groteski, którym później poświęcił obszernie rozprawy.

⁵ W *Secesji* i w recenzjach prasowych są ślady fascynacji sztuką Podhala i Spisza. W notatkach z tego okresu pojawiają się nazwiska Stanisława Ignacego Witkiewicza, Jacka Malczewskiego, Michała Choromańskiego, Karola Szymanowskiego, Juliana Tuwima, Leona Chwistka.

Kiedy wybuchła wojna w 1939 roku, Wallis walczył w obronie Warszawy i dostał się do niewoli. Przebywał w obozach jenieckich w Osterode w górach Harzu (oflag XI A) i w Woldenbergu (oflag II C). Za drutami powstała kilkudziesięciostronicowa praca *Sztuka z punktu widzenia semantycznego. Zarysy i fragmenty*. Tekst zachował się, ale autor nie zdecydował się na jego publikację. Po powrocie z niewoli Wallis zaangażował się w życie kulturalne kraju. Od 9 marca 1945 roku pełnił funkcję naczelnika Wydziału Zagranicznego w Departamencie Sztuk Plastycznych Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Czwartego grudnia 1945 roku Wallis wygłosił wykład habilitacyjny na Uniwersytecie Warszawskim i w lipcu 1946 roku został mianowany profesorem nadzwyczajnym estetyki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Łódzkiego, a w roku akademickim 1951/1952 profesorem historii sztuki tej uczelni. Prowadził wykłady z historii sztuk plastycznych, estetyki i estetyki teatru w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej. Od 1952 roku kierował katedrą historii sztuki na Wydziale Filozoficzno-Historycznym UŁ, a w roku akademickim 1955/1956 pełnił funkcję dziekana. W latach powojennych Wallis nie zrezygnował z refleksji filozoficznej, głównie o charakterze metodologicznym. Na Międzynarodowym Kongresie Filozoficznym w 1948 roku wygłosił referat o tym, jak badanie zmienia przedmiot badany.

Lata pięćdziesiąte były bolesnym zderzeniem z nową rzeczywistością polityczną. Wallis nie dostał pozwolenia na druk pracy o ciągłości i nieciągłości, toczył długą walkę z cenzurą o wydanie książki *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*. Dopiero ukazanie się *Canaletta, malarz Warszawy* (1954) przełamało ten niedobry ciąg wydarzeń. W 1958 roku Wallis uzyskał tytuł profesora zwyczajnego. W 1959 roku został powołany do Rady Naukowej Instytutu Sztuki PAN, w 1963 roku do Komitetu Nauk o Sztuce PAN i do zarządu Polskiego Towarzystwa Filozoficznego, a w 1969 roku został honorowym członkiem Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Pomimo trudności wynikających z sytuacji politycznej w kraju, licznych funkcji i pracy dydaktycznej Wallis opublikował w latach czterdziestych i pięćdziesiątych kilka książek poświęconym polskim artystom, pozbawionych jednak charakterystycznej dla niego perspektywy historiozoficznej⁶. Jedyne opracowania fascynującej go twórczości Stanisława Noakowskiego warte są w tej perspektywie osobnego odnotowania. Rozgoryczenie sytuacją polityczną obrazują słowa: „Jak mi się zdaje, nie ma w niej [semantyce] nic, co by nie było do przyjęcia dla materialisty dialektycznego”⁷. Rozterki estetyka potwierdzają też fragmenty tekstu do poznańskiego wówczas „Życia Literackiego”:

„Zbyt gwałtownie zrywać z przeszłością to znaczy wyrzekać się zasobu umiejętności i doświadczeń przez nią nagromadzonych. Odbija się to ujemnie, nieraz w ciągu dłuższego czasu, na poziomie nowej sztuki. Toteż zwykle po okresie radykalnego odrzucenia tradycji następuje okres, w którym dokonuje się recepcji tych elementów sztuki dawnej, co mogą przydać się do tworzenia sztuki nowej. Czy nie lepiej pójść od razu tą drogą?”⁸.

Zawikłane losy polskiej sztuki okresu PRL pokazują utopijność poglądów Wallisa. Tekst, w którym wyowiada się na temat nowej i starej sztuki, nigdy nie został opublikowany.

Okresem powstania najbardziej dojrzałych i oryginalnych książek Wallisa były lata sześćdziesiąte. Dzięki takim pracom jak *Autoportret* (1964) i *Secesja* (1967) jego nazwisko stało się znane także poza Polską. *Secesja* była ukoronowaniem poglądów Wallisa na temat sztuki dekoracyjnej, ale też pierwszą wyczerpującą monografią zmieniającą nastawienie do tego stylu w polskiej historii sztuki⁹. Równolegle umacnia się pozycja Wallisa w semiologii i estetyce. Referat *Sztuka średniowieczna jako język* wygłoszony w 1964 roku na V Międzynarodowym Kongresie Estetyki w Amsterdamie wywołał duże zainteresowanie. Osiągnięciami naukowymi w latach sześćdziesiątych Wallis wszedł do grona najwybitniejszych polskich znawców sztuki i estetyki¹⁰.

Wallis odszedł na emeryturę w 1965 roku, w wieku 70 lat. Pomimo kłopotów ze zdrowiem starał się realizować zamierzenia badawcze. Udało mu się przezwyciężyć trudny okres i w wieku 78 lat ogłosił na Międzynarodowym Kongresie Estetycznym w 1972 roku w Bukareszcie nowatorski program „estetyki otwartej”.

⁶ Są to: *Artur Grottger i Julian Falat* (1947), *Józef Pankiewicz* (1948), *Canaletto, malarz Warszawy* (1954), *Magdalena Gross* (1957), *Kraj lat dziecińczy Stanisława Noakowskiego* (1960). Bibliografia: Wallis, *Wybór...*, s. 311–316.

⁷ Wallis, *Wybór...*, Wprowadzenie, s. XXII.

⁸ *Ibidem*, s. XXI–XXII.

⁹ Data ukazania się *Secesji* jest przełomowa, po niej Stowarzyszenie Historyków Sztuki zorganizowało sesję *Sztuka około 1900*, której towarzyszyła wystawa w warszawskim Muzeum Narodowym rozpoczynająca serię wystaw i sesji w Płocku, Wrocławiu, Łodzi, Krakowie.

¹⁰ Jan Białostocki w mowie pogrzebowej opublikowanej w *Sztukach i znakach* wymienia go w gronie filozofów i estetyków, takich jak W. Tatarkiewicz, R. Ingarden, S. Ossowski, H. Elzenberg, W. Witwicki, L. Blaustein – niestety poza tą okolicznością trudno znaleźć podobne wyrazy uznania.

Jest on zwieńczeniem poglądów na sztukę widzianą przez pryzmat wartości estetycznych. Na krótko przed jego śmiercią 25 października 1975 roku ukazała się *Późna twórczość wielkich artystów*, której zasadniczą myśl o bogactwie i mądrości okresu starości potwierdza jego własne życie¹¹.

Dorobek naukowy, krytyczny i publicystyczny Mieczysława Wallisa zamyka się w liczbie 910 publikacji. Najważniejsze monografie i syntezy z zakresu historii sztuki to: *Secesja, Autoportret, Dzieje zwierciadła, Późna twórczość wielkich artystów*, książki poświęcone twórczości Stanisława Noakowskiego oraz wymienione wcześniej prace o polskich artystach. Wallis opracował także, począwszy od litery „O”, życiorysy współczesnych artystów polskich do wydawanego w Lipsku międzynarodowego słownika artystów Thieme/Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Drobne publikacje z zakresu krytyki artystycznej zebrane zostały w książce *Sztuka polska dwudziestolecia* (1959). Wallis pozostawił ponadto dużą liczbę pomniejszych prac – wstępów do prac zbiorowych, katalogów i albumów. Większe teksty z zakresu estetyki zebrane są w tomie *Przeżycie i wartość*, całość wraz z tekstami z semantyki znajduje się w tomie *Mieczysław Wallis. Wybór pism estetycznych* pod moją redakcją. Osobne miejsce zajmują prace dotyczące zagadnień filozoficznych i metodologicznych¹².

Zgodnie z tym, co dotąd powiedziano, Wallis dzielił swoje zamięrowania badawcze pomiędzy historię sztuki, krytykę artystyczną i estetykę. Związki między estetyką a historią sztuki są silne, pewne fakty i problemy podejmował on z dwu różnych perspektyw. Dla uporządkowania tej kwestii przywołajmy definicje samego autora:

„Za Maksem Dessoirem rozróżniam estetykę i (ogólną) naukę o sztuce. Estetyka zajmuje się nie tylko dziełami sztuki, ale również innymi przedmiotami, które wywołują przeżycia estetyczne, jak twory przyrody, dzieła techniki, konstrukcje intelektualne itp. Nauka o sztuce ogranicza się do sztuki, ale bada ją nie tylko jako fenomen estetyczny: dzieła sztuki powstają bowiem nie tylko z pobudek estetycznych, zawierają często, prócz pierwiastków estetycznych, pierwiastki pozaestetyczne, pełnią nie tylko funkcje estetyczne. Estetyka i nauka o sztuce nie pokrywają się przeto wzajem, lecz krzyżują ze sobą. Estetyka i nauka o sztuce powinny (...), być, o ile możliwości, wolne od pierwiastków spekulatywnych, metafizycznych lub zgoła mistycznych. Powinny opierać się na możliwie najszerszej podstawie empirycznej, na starannie zbadanych i sprawdzonych faktach. (...), powinny przy tym uwzględniać wszystkie sztuki: dawne, (...) i nowe. Powinny objąć wszelkie postaci sztuki i twórczości artystycznej: zarówno sztukę warstw uprzywilejowanych, jak sztukę ludu wiejskiego i miejskiego; zarówno twórczość artystów zawodowych, jak twórczość artystyczną ludzi umysłowo chorych. Powinny uwzględnić sztuki i kultury artystyczne wszystkich narodów i ras, wszystkich epok i kontynentów, o ile tylko na to pozwalają zachowane przekazy – od malowideł, rytów i posążków paleolitu do najnowszych kierunków artystycznych we wszystkich sztukach. Estetyka i nauka o sztuce powinny też korzystać w najszerszym zakresie ze zdobyczy dyscyplin pokrewnych, w szczególności nauk historycznych o poszczególnych sztukach, historii kultury, etnologii, psychologii, socjologii”¹³.

W dalszym fragmencie autor podkreśla konieczność wyjścia w badaniach poza system wartości antyczno-zachodniego kręgu kulturowego, co argumentuje tym, że wartości estetyczne zmieniają się w czasie i są ważne dla określonych grup kulturowych. W konspekcie przygotowywanego *Wstępu do estetyki i nauki o sztuce* szczegółowo opisuje zakres badań ogólnej nauki o sztuce¹⁴.

¹¹ Biografię M. Wallisa przygotowałam na podstawie dwu wcześniejszych publikacji: T. Pękała, *Estetyka otwarta Mieczysława Wallisa*, Instytut Kultury, Warszawa 1997; Eadem, *Świat jako przedmiot estetyczny*, [w:] Wallis, *Wybór...*, s. XIV–XXX.

¹² Spuścizna Mieczysława Wallisa w opracowaniu Danuty Woyciechowskiej znajduje się w posiadaniu Połączonych Bibliotek Wydziału Filozofii i Socjologii UW, Instytutu Filozofii i Socjologii PAN oraz Polskiego Towarzystwa Filozoficznego. W serii *Sylwetki Łódzkich Uczonych* hasło „Profesor Mieczysław Wallis” zredagowała Wanda Nowakowska (Łódź, ŁTN, 2001). W swojej książce *Estetyka otwarta Mieczysława Wallisa* (Warszawa 1997) również zamieściłam obszerną bibliografię. Niestety w roku jej wydania materiały archiwalne, z których korzystałam, nie były sygnowane. Po opracowaniu zostały one wydane drukiem łącznie z opublikowanymi tekstami we wspomnianym tomie *Mieczysław Wallis. Wybór pism estetycznych* (Kraków 2004), w którym szczegółowo omawiam dorobek tego autora. Nota bibliograficzna i pełna bibliografia podmiotowa i przedmiotowa znajdują się na końcu książki (s. 311–317). Krytyczne opracowanie mojego autorstwa znajduje się na stronach z rzymską numeracją IX–CXIV.

¹³ *Ibidem*, s. 218–219.

¹⁴ Obejmuje ona zagadnienia: dzieła sztuki; twórcy i twórczości artystycznej; odbiorcy; życia artystycznego (kierunek, styl, prąd, zmiany stylu, rola pokolenia w dziejach sztuki, przechodzenie form artystycznych pomiędzy warstwami społecznymi); sztuki (geneza, klasyfikacja i hierarchiczność sztuki); relacji między sztuką a innymi dziedzinami kultury oraz przeglądu sztuk (sztuki asemantyczne, semantyczne i częściowo asemantyczne). Por. *Ibidem*, s. 222.

Teoria twórczości artystycznej Wallisa uwzględnia rozległy kontekst kulturowy, biorąc pod uwagę genezę dzieła, w tym świat wartości twórcy i potencjalnego odbiorcy. Przekonanie, że dzieło mocno związane jest ze światem wartości artysty, narażało Wallisa na zarzut psychologizmu. Tak rozumiany psychologizm przyjąć należy z wieloma zastrzeżeniami, jakie wymusza jego koncepcja powstawania sądów i konstrukcji ocen estetycznych.

Dla naszych rozważań istotne jest miejsce, jakie w postulowanych badaniach kontekstualnych przypada historii sztuki. Wallis wielokrotnie podkreślał, że historia sztuki ma obowiązek nie tylko rejestrować fakty artystyczne, ale być „ponadto historią ich odbioru, rozumienia i oceny w ciągu stuleci (...) w zależności od dokonujących się przemian społecznych i zmieniających się nieustannie prądów i kierunków artystycznych współczesności, w związku z tym, sposobów percypowania i interpretowania danych dzieł sztuki”¹⁵. Włączenie do kanonicznych kierunków historii sztuki dziejów recepcji nie było w latach sześćdziesiątych powszechne. Dopiero metahistoryczne studia myśli zachodniej, upowszechnienie kategorii dyskursu historycznego i studia postkolonialne wypromowały kategorię recepcji. Wallis inicjował myślenie uwzględniające dzieje recepcji, nawiązywał i polemizował z niektórymi założeniami teorii Romana Ingardena, wyprzedzając w tym Wolfganga Isera. Poglądy na temat recepcji wyraził w artykule *Winckelmannowi w holdzie* oraz w książce *Secesja*. Nie przybrały one postaci spójnej teorii, ale w wielu fragmentach są prekursorskie wobec koncepcji Hansa Roberta Jaussa i Wolfganga Kempa. Na przykładzie recepcji rzeźby greckiej w interpretacji Winckelmanna przedstawia Wallis okoliczności powstawania i umacniania głównych dyskursów historycznych. Dzieło Winckelmanna porządkujące obraz sztuki i gloryfikujące pewne tylko cechy sztuki greckiej nie wytrzymuje próby czasu. Dostrzeżenie przede wszystkim tego, „co pogodne, harmonijne, racjonalne, «apollinijskie»” nie uwzględnia tego, co „ciemne, irracjonalne, «dionizyjskie» i demoniczne”¹⁶. Wallis tłumaczy greckie fascynacje Winckelmanna postawą antybarokową, ale nie podziela jego ocen. Rehabilitacja architektury barokowej i związanej z nią rzeźby w 4. ćwierci XIX wieku stworzyła inne tło do rozumienia rzeźby greckiej. „Od czasu Winckelmanna zmienił się też radykalnie nasz stosunek do wielu innych postaci sztuki. Odkryliśmy piękno nie tylko rzeźby barokowej, ale również gotyckiej i romańskiej. Wiek XIX i XX uświadomiły nam również wielkość sztuki pozaeuropejskiej”¹⁷. Recepcja coraz to innych postaci sztuki poszerzyła wizję jej całości i usytuowała znane już dzieła i style w nowym kontekście. „Horyzonty artystyczne Winckelmanna wydają się nam dzisiaj ograniczone, dostępny mu świat sztuki drobny wobec ogromnych światów sztuki, w jakich poruszamy się obecnie”¹⁸.

Jauss pisze, w podobnym kontekście, o zmianie horyzontu doświadczenia estetycznego: „Taka zmiana horyzontu, której towarzyszyć może przewartościowywanie skanonizowanej przeszłości, wybór autorytatywnych poprzedników i «wyzwolenie» zapomnianego «dziedzictwa», wywodzi się zazwyczaj z negacji dotychczas panującej tradycji”¹⁹. Historia sztuki musi mieć na uwadze ciągle zmieniające się tło towarzyszące analizie i interpretacji dzieł. Według Wallisa nie należy unikać poszukiwania prawidłowości, a nawet pewnego sensu w dziejach sztuki. Trzeba jednak pamiętać, że historia sztuki jest „również i może przede wszystkim niekończącą się nigdy, podejmowaną wciąż na nowo rozprawą współczesności z dziedzictwem artystycznym przeszłości”²⁰.

Do problematyki dziejów recepcji sztuki powrócił Wallis w końcu lat sześćdziesiątych, przygotowując książkę o secesji. W prezentacji własnej koncepcji stylu *belle époque* wyjaśnia, że nie jesteśmy w stanie uniknąć postrzegania przeszłości przez pryzmat współczesności. Na skutek nieustannej konfrontacji z wiedzą późniejszą dochodzi do relatywizacji pojęć i ocen w historii sztuki. Pogląd Wallisa bliski jest popularnym w XX wieku teoriom historiozoficznego relatywizmu i mógł zrodzić się pod wpływem chętnie wówczas czytanej książki Arnolda Hausera *Filozofia historii sztuki*.

Uwzględnienie historyczności sztuki i historyczności wiedzy o niej nie doprowadziło teoretyka do skrajnego relatywizmu. W dziejach recepcji secesji dostrzegał występowanie pewnych faz, co uważał za charakterystyczne dla rozwoju niemal każdego stylu artystycznego.

¹⁵ Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, PIW, Warszawa 1975, s. 9.

¹⁶ Wallis, *Wybór...*, s. 232.

¹⁷ *Ibidem*, s. 233.

¹⁸ *Ibidem*, s. 233.

¹⁹ H.R. Jauss, *Częstkowość metody estetyki recepcji*, [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Wybór, opracowanie i wstęp H. Orłowski, Czytelnik, Warszawa 1986, s. 169.

²⁰ Wallis, *Wybór...*, s. 231.

„Bodaj każdy nowy styl początkowo zaskakuje, razi, wydaje się czymś dziwnym i obcym, jest namiętnie zwalczany przez zwolenników stylu aktualnie panującego. Potem zwycięża, przyjmuje się, staje się sam stylem panującym i z kolei usiłuje nie dopuścić do głosu nowych prądów. Następnie po pewnym czasie przeżywa się i ustępuje miejsca nowym kierunkom. Przez kontrast do nich staje się «sztuką wczorajszą» i jako taka wydaje się szczytem śmieszności i brzydoty. Wreszcie znów po pewnym czasie ze «sztuki wczorajszej» staje się «sztuką dawną». Dokonuje się jego zasadnicza rehabilitacja i najwybitniejsze jego dzieła wchodzą w skład szacownej sztuki przeszłości. Cały ten proces możemy doskonale studiować na dziejach secesji»²¹.

Opisując przemiany, jakie nastąpiły w poglądach na secesję, Wallis stara się wykazać, że już wybór tego, co historycznie ważne i tym samym warte badania, jest pewną interpretacją dziejów, dokonaną „na tle” i „w kontekście” faktów, które znamy i rozumiemy ze współczesności. Wybór możliwości interpretacyjnych oznacza rezygnację z innych i tak rozumiana „selekcja”, jak by powiedział H.R. Jauss, powodowana jest złożonością procesu tworzenia i odrzucania norm estetycznych. „W sztukach dalekich w czasie lub przestrzeni odkrywa się te dążenia artystyczne, które są «współdźwięczne» z pewnymi dążeniami współczesnymi, i tamte dążenia przyczyniają się z kolei do wzmoczenia tych: zachodzi tu sprzężenie zwrotne»²². Dominujący w *Secesji* i w późniejszych pracach umiarkowany relatywizm historiozoficzny nie pozostaje w sprzeczności z ogólnym przekonaniem (przyjętym częściowo za Heinrichem Wölfflinem) o wewnątrzartystycznych przyczynach zmian stylistycznych. Nowe jest to, że poza budową semantyczną, tworzywem i techniką Wallis bierze pod uwagę ewolucję dążeń artystycznych oraz zmienność wrażliwości estetycznej. Uwzględnienie tych elementów pozwala uchwycić procesualny charakter znaczeń w procesie odbioru tego samego dzieła w różnych epokach i kulturach. Wyróżnienie w dziejach sztuki okresów łagodnowartościowych i ostrowartościowych – z wszystkimi zastrzeżeniami autora koncepcji – podkreśla zależność między wpisanymi w dzieło elementami przedstawienia, wynikającymi z właściwej epoki konwencji artystycznej a procesem recepcji²³. Historyczny kontekst recepcji secesji posłużył polskiemu estetykowi do udokumentowania tezy o istnieniu takiej zależności.

Zwrócenie uwagi na historyczny kontekst recepcji sprawił, że Wallisowska *Secesja* reprezentowała w swoim czasie nowatorską metodę pracy historyka sztuki. Łączyła w sposób zamierzony różne wypracowane techniki badań źródłowych i metod interpretacji, poszerzając je o kontekst odbioru. Pierwsi badacze secesji koncentrowali się na jej cechach formalnych. Fritz Schmalenbach opisywał secesję jako „sztukę powierzchni”, inni powtarzali za Nikolausem Pevsnerem, że najbardziej swoistym rysem secesji jest linia krzywa o niespokojnym rytmie²⁴.

Polski historyk secesji, podobnie, doceniał pionierskie osiągnięcia formalne secesji uzyskane, jego zdaniem, dzięki zastosowaniu po raz pierwszy w sztuce metod makroskopii i mikroskopii. W rezultacie secesja przydaje nadnaturalnej wielkości drobnym formom świata przyrody, jak motyle i ważki w *Dziwnym ogrodzie* Mehoffera, ale wprowadza również do sztuki przedmioty widzialne dotychczas jedynie w powiększeniu przez przyrządy optyczne, jak komórki, drobnoustroje, plemniki. Znakomitym przykładem nowych rozwiązań formalnych są obrazy Edwarda Muncha.

Wallis dostrzegał przy tym słabości zbyt daleko idącej koncentracji na cechach formalnych. Nie podzielał zdania teoretyków, którzy przyczyn wynaturzenia tego stylu dopatrywali się w przesadnym dążeniu do dekoracyjności. W monografii dokonuje istotnego odróżnienia pomiędzy dekoracyjnością a dekoratywnością. Dekoracyjny jest przedmiot ozdobny w stosunku do czegoś poza nim, jak pojedyncze elementy zdobnicze wewnątrz – wazy, obicia mebli czy tkaniny. Dekoratywny natomiast jest przedmiot sam przez się, bez względu na inny przedmiot, oddziałując jako układ linii, sylwet, plam barwnych. W przekonaniu Wallisa walorem secesji jest jej dekoratywność, której źródłem jest dążność artystów do tworzenia całości stylowo jednolitych, do budowy spójnych układów ozdobnych²⁵. Wierny filozoficznym wyobrażeniom ujmował cechy formalne secesji łącznie z założeniami ideowymi.

²¹ Wallis, *Przemiany w poglądach na secesję*, [w:] *Sztuka około 1900*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967, PWN, Warszawa 1969, s. 35.

²² Wallis, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1967, s. 272.

²³ Wallis, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 23.

²⁴ N. Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, WAiF, Warszawa 1978, s. 28.

²⁵ Por. Pekała, *Secesja*, Wyd. UMCS, Lublin 1995, s. 113–114.

W szczegółowych analizach malarstwa i sztuki dekoracyjnej Wallis przekracza formalizm ku pogłębiomym badaniom ikonologicznym. Dostrzega i poddaje analizie oryginalny krąg motywów i obrazów sztuki secesyjnej. W referacie wygłoszonym w grudniu 1967 roku na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Krakowie podkreślał znaczenie swoistej ikonosfery secesji dla zrozumienia tego nurtu sztuki. W samej książce uczony idzie jeszcze dalej ku kultowym i religijnym znaczeniom symboli i obrazów składających się na świat secesji. Nawet czysto formalne środki wyrazu, na czele z płynną, ruchliwą linią krzywą, współtworzą herakliteską wizję tego świata²⁶. W niektórych fragmentach, jak na przykład traktujących o kultach lunarnych, filozoficzne domniemania Wallisa zdają się iść zbyt daleko. Niemniej, mimo nieukrywanej fascynacji światem secesji, trudno Wallisowi byłoby zarzucić brak dystansu. Kiedy pisze o wielkiej wspólnotcie istot żywych świata secesji, nie mitologizuje natury, traktując ją raczej jako dogodny temat do realizacji idei programowych tego nurtu. Naczelną ideą secesji jest, jego zdaniem, pragnienie nowości i zdecydowanego odpodobnienia się od sztuki minionych lat. Prowadziło to niekiedy do powstawania dzieł, które wydają się osobliwe i dziwaczne. „Zapomniano o tym, że wprawdzie to, co wartościowe w sztuce, jest zawsze nowe, lecz nie zawsze to, co nowe, jest wartościowe”²⁷ – wypowiada Wallis słowa, które w nieco innej formie znajdziemy również u Tatkiewicza: „każda twórczość implikuje nowość, ale nie każda nowość implikuje twórczość”²⁸.

Krótkie przypomnienie znaczenia nowości w dziejach sztuki jest wzorcowym przykładem metody pracy Wallisa, który przekracza formalizm ku badaniom ikonologicznym, by te z kolei uzupełnić o dzieje recepcji. W jego przekonaniu secesja dokonała przełomu, sytuując nowość na czele innych wartości. Nowe rozwiązania formalne i warsztatowe nie spotkały się od razu z dobrym przyjęciem. Recepcja secesji zmieniła się pod wpływem doświadczeń sztuki współczesnej, której awangardy wypromowały nowość już nie tyle w skali wartości, ile przez nadanie jej wartości samoistnej. Oryginalnym wkładem Wallisa do historii sztuki nowoczesnej jest dostrzeżenie w secesji ruchu prekursorskiego wobec przemian, jakie nastąpiły w sztuce XX wieku. „Innowacje secesji wydają się nam dzisiaj skromne i nieśmiałe w porównaniu z bardziej radykalnymi i bardziej doniosłymi przewrotami artystycznymi, jakie nastąpiły po niej”²⁹ – pisze Wallis i ilustruje swoją wypowiedź omówieniem drogi, jaką sztuka przeszła od umiarkowanych deformacji secesji do gwałtownych deformacji ekspresjonizmu lub od „płaskawości” plastyki secesyjnej do konstrukcji przestrzeni w kubizmie. „Ale tamte innowacje – dodaje – były wcześniejsze od tych, mogły stanowić nieraz zachętę, może niekiedy nawet punkt wyjścia dla nich”³⁰.

Secesja jest niewątpliwie najdojrzałszym dziełem Wallisa z zakresu historii sztuki. Jego zasługą pozostanie zarówno odkrycie dla odbiorcy polskiego stylu *belle époque*, jak i nowatorska reinterpretacja w badaniach historycznych³¹. Uwzględnienie kontekstu odbioru nie doprowadziło jednak do zredukowania wartości oryginalnego stylu *belle époque* do historycznych aktów recepcji. W znaczeniu, jakie Wallis nadaje kontekstowi, jego poglądy antycypują koncepcję Wolfganga Kempa, który w 1983 roku wypromował pojęcie kontekstu jako rzeczywistej sytuacji recepcyjnej³². Perspektywa historiozoficzna, obejmująca zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne warunki recepcji, czyni pracę Wallisa wieloaspektowym studium form i idei, mocno osadzonych w kontekście filozoficznym i kulturowym. Kiedy dodamy jeszcze erudycję autora i piękny, porywający niekiedy język wykładu, nie dziwi wysoka pozycja, jaką zajmuje polska *Secesja* w bibliografiach światowych³³.

W wieku XXI, jakby na potwierdzenie Wallisowskiej teorii recepcji, nowego znaczenia nabiera praca *Autoportret*³⁴. W świetle obecnych procesów kulturowych, interpretowanych w kategoriach teatralizacji, performatywności rzeczywistości, książkę uczonego można odczytać jako głos na temat mechanizmów konstruowania własnego wizerunku na potrzeby społeczne. Wprawdzie analiza odbioru stanów psychicznych

²⁶ Wallis, *Secesja*, s. 196.

²⁷ *Ibidem*, s. 190.

²⁸ W. Tatkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988, s. 302.

²⁹ Wallis, *Secesja*, s. 291.

³⁰ *Ibidem*, s. 291.

³¹ Krytycy podkreślali, że przewyższała wcześniejsze obcojęzyczne opracowania. Por. P. Banaś, *Secesja w zbiorach polskich*, WAI F, Warszawa 1990, s. 14.

³² Por. M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, WN UAM, Poznań 2008, s. 248.

³³ Książka Wallisa poza wymienionymi zaletami obejmowała po raz pierwszy w tak szerokim zakresie dorobek secesji w krajach słowiańskich.

³⁴ Wallis, *Autoportret*, WAI F, Warszawa 1964.

i wpływania na nie, dokonana została wyłącznie na materiale ikonograficznym, to niektóre ustalenia wydają się wychodzić poza sztukę ku szeroko rozumianym procesom kulturowym. Nie straciły one na aktualności i pozwalają lepiej rozumieć mechanizmy odgrywania ról społecznych, także w nowoczesnych zbiorowościach, określanych niekiedy mianem społeczeństw spektaklu (Erving Goffman). Podstawy psychologiczne i filozoficzne rozumienia życia psychicznego w dziełach sztuki wyłożył Wallis w rozprawie *Wyraz i życie psychiczne* (1939)³⁵. Książka *Autoportret*, poza rzetelnym materiałem historycznym, rozwija niektóre myśli autora z zakresu psychologii twórczości i skłania się ku antropologii filozoficznej i socjologii. Mocno akcentowana rola ciała w autoportrecie nie sprowadza się przy tym do dziejów nagości w sztuce – chociaż wątek ten zajmuje w niej poczesne miejsce. Zmienny w historii stosunek artystów do nagości interpretuje Wallis jako wizualną wypowiedź na temat przemijania, młodości, starości. Autoportret odzwierciedla zewnętrzny wygląd, ten zaś jest nie tylko mimowolnym wyrazem aktualnego stanu psychicznego, ale rodzajem świadomie podejmowanej autoanalizy.

Artysta patrzy na siebie jak na drugiego człowieka. „Ale ten drugi człowiek to (...) ktoś zasadniczo różny od wszystkich ludzi, to zarazem «nie on» i «on», «ty» i «ja». Jest to ktoś, kogo on zna nie tylko od zewnątrz, ale i od wewnątrz, i z kim obcuje zasadniczo inaczej niż ze wszystkimi innymi ludźmi. Każdy autoportret jest dziełem pewnej nierozdzielnej całości – «artysty – modela», «portrecisty – portretowanego» i jednocześnie wynikiem dialogu, jaki w tym samym człowieku prowadzą między sobą artysta i model, portrecista i portretowany»³⁶. Refleksja Wallisa współbrzmi z odróżnieniami pomiędzy „ja materialnym”, „ja społecznym” i „ja duchowym” we współczesnych pracach z zakresu psychologii i socjologii ciała czy proksemiki (Edward T. Hall) . W autoportrecie, na co Wallis zwraca uwagę, twórcy przestali ograniczać się do uzyskania wierności zewnętrznego wyglądu na rzecz osobistej ekspresji. W każdym typie autoportretu ciało jest odbierane nie tylko jako materialne wcielenie „ja”, ale również jako środek komunikacji. Dzisiejsza „sztuka ciała” traktująca je jako przestrzeń dyskursu ma swoje źródła właśnie w krytycznym autoportrecie³⁷. We współczesnym kontekście interesujące wydają się uwagi Wallisa na temat świadomej stylizacji własnego wyglądu przez strój, który w portrecie i autoportrecie może być wyznaniem, deklaracją czy manifestacją. „To, co ktoś nosi i jak nosi, nie jest czymś przypadkowym, lecz wyrasta zwykle z najgłębszych pokładów jego osobowości”³⁸. W szkicach estetycznych Wallis wyjaśnia, że rozumienie przedstawionych w sztuce objawów życia psychicznego wymaga znajomości konwencji kulturowej. Brak odpowiedniego przygotowania do odbioru sztuki prowadzi do błędów w percepcji, do pomylenia objawów naturalnych z konwencjonalnymi lub niewłaściwej interpretacji objawów naturalnych. Dla unaocznienia tezy o relatywizacji kulturowej przytacza słynną dyskusję wśród historyków sztuki wokół znaczenia tzw. «uśmiechu archaicznego»³⁹. Trafnym podsumowaniem refleksji Wallisa na temat odbioru autoportretu mogą być słowa następujące: „Indianinowi, nieprzywykłemu do przyjętego w malarstwie zachodnim sugerowania bryłowatości przedmiotów za pomocą światła i cienia, namalowana twarz, z częścią pogrążoną w cieniu, wydaje się połową twarzy”⁴⁰.

Historyk sztuki powinien zdawać sobie sprawę, że poza wewnętrznymi warunkami umożliwiającymi aktualizację znaczenia dzieła istotne są też zewnętrzne warunki odbioru, tak w wymiarze indywidualnym, jako „tło” odbioru, jak i w wymiarze społecznym, w którym kontekst odbioru kształtują właściwe dla epoki konwencje. Wallis pisze o „irradiacji tła” rozumianego dosłownie, jako przestrzeń, otoczenie i szerzej jako okoliczności czasu i kultury⁴¹. Zainteresowanie komunikacyjną rolą ciała w sztukach plastycznych wiąże się z ogólną predylekcją Wallisa do ujmowania sztuki w kategoriach semantyki. W moim przekonaniu poglądy semiotyczne Wallisa są istotnym uzupełnieniem teorii estetycznej i nie tworzą osobnej, wydzielonej koncepcji. Założenia tej teorii obecne są również w badaniach z zakresu historii sztuki. Wallis wprowadza wyjaśnienia semiotyczne w celu dogłębnego i wieloaspektowego przybliżenia mechanizmów towarzyszących odbioro-

³⁵ Wallis, *Wyraz i życie psychiczne. O rozumieniu dzieł sztuki przedstawiających przedmioty psychiczne*, [w:] Idem, *Przeżycie...*, s. 106–181.

³⁶ Wallis, *Autoportret...*, s. 7.

³⁷ Por. A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Universitas, Kraków 2005; M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Wyd. Nauk. IF UAM, Poznań 2000.

³⁸ Wallis, *Autoportret...*, s. 101.

³⁹ Wallis, *Wyraz...*, s. 167.

⁴⁰ Wallis, *O pewnych trudnościach związanych z pojęciem znaku* [w:] Idem, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, PIW, Warszawa 1983, s. 23.

⁴¹ Wallis, *Przeżycie...*, s. 19.

wi sztuki. W tym procesie rozumienie znaków i symboli odgrywa ważną rolę wzbogacenia przeżycia estetycznego. Inaczej niż strukturaliści prascy, których znał, Wallis nie traktował dzieła sztuki jako zamkniętej, ustrukturowanej całości rozmaitych funkcji semiotycznych, osadzonych w strukturach języka. Jako estetyk i historyk rozważający sztukę w szerokim kontekście kulturowym i społecznym wskazywał raczej na struktury świadomości. Jego nastawienie do dzieła było przede wszystkim estetyczne, a więc indywidualizujące, a nie generalizujące, jakie towarzyszy zwykle postawie semantycznej. W rozprawie *Świat sztuki i świat znaków* wyjaśnia swoje stanowisko: „zarówno «świat sztuk», jak i «świat znaków» nie są (...) jakimiś odosobnionymi światami autonomicznymi, istniejącymi w oderwaniu od innych dziedzin działalności ludzkiej. Sądzę, że są one lub były w różnych epokach powiązane z najrozmaitszymi dziedzinami życia ludzkiego – z magią, religią, filozofią i nauką, z życiem społecznym i politycznym, z techniką i gospodarstwem. Nazywając wszakże zespół sztuki i zespół znaków «światami», pragnę przez to podkreślić, że stanowią one wielkie spoiste całości w obrębie większej całości świata ludzkiego”⁴². Tego rodzaju całościujące – ale nie generalizujące – nastawienie, jak też stosowane kategorie, jak „świat”, „całość”, „przeżycie”, „rozumienie”, „struktura psychiczna”, są pozostałością studiów nad naukami o duchu i nad neokantyzmem.

Nie rozstrzygając ostatecznie o miejscu badań semiologicznych w całości dorobku autora *Sztuk i znaków*, trzeba podkreślić, że odegrały one ważną rolę w zainteresowaniu nimi polskich historyków sztuki i estetyków. Na naszym gruncie były niewątpliwie doniosłym osiągnięciem. Ożywiona dyskusja nad referatem *Sztuka średniowieczna jako język*, wygłoszonym na V Międzynarodowym Kongresie Estetyki w Amsterdamie w 1964 roku stała się dla wielu bodźcem do zainteresowania tymi zagadnieniami, dla samego zaś Wallisa do kontynuowania badań nad sztuką jako językiem. W tym samym roku Wallis opublikował w „Ruchu Filozoficznym” artykuł *O polu semantycznym*. Na Międzynarodowym Kolokwium Semiologicznym w Kazimierzu Dolnym w 1966 roku przedstawił referat *The History of Art as the History of Semantic Structures*. W 1967 roku ogłosił *O pewnych trudnościach związanych z pojęciem znaku*.

Na Sympozjum Semiotycznym w Warszawie w 1968 roku z uwagą (na co wskazują zachowane notatki) wysłuchał wykładów Umberta Eco i Émila Benevenista. Wymienić można trzy grupy problemów, które wówczas go zajmowały: a) świat znaków; społeczne podłoże znaków; dzieje znaków jako składnik dziejów kultury; b) dzieje semiotyki; c) semiologia amerykańska (Charles S. Peirce, Charles Morris, Susanne K. Langer); d) sztuki i znaki⁴³.

Chociażby z tego przeglądu zagadnień wynika, że semiologiczne badania sztuki miały być osadzone w kontekście społecznym i historycznym. Takie zresztą analizy znajdują się i w monografiach z historii sztuki, i w rozprawach estetycznych. Przytaczane wcześniej przykłady oddziaływania stroju i gestów w *Autoportrecie* wskazują na zainteresowanie kodami komunikacji niewerbalnej. Wallis jako historyk sztuki średniowiecza zauważył, że w tamtej epoce gest i znak odgrywały rolę zwartych systemów symbolicznych. W sztuce średniowiecza wizerunki postaci ludzkich, ale też postaci świętych, Boga, aniołów, demonów są szczególnym językiem. Znaczenie gestu w połączeniu z atrybutami i nimbami zależne jest ponadto od kompozycji i struktury obrazu. Wallis wprowadza pojęcie „pola semantycznego” na oznaczenie układu przestrzennego lub czasowego, w którym „znak przybiera różne znaczenie w zależności od swego miejsca w tym układzie”⁴⁴ i pojęcie „enklawy semantycznej” na określenie części dzieła sztuki złożonej ze znaków innego rodzaju niż znaki tworzące całe dzieło. Następnie przypomina najbardziej znane symbole i omawia pola semantyczne i enklawy semantyczne sztuki średniowiecznej oraz system typologiczny i rolę napisów w malarstwie. Docenia rolę badań Erwina Panofsky’ego, Émila Mâle’a w spojrzeniu na bogatą, a nie zawsze zauważaną, treść semantyczną dzieł średniowiecznych. Kolejny raz Wallis przywołuje tu myśl o oddziaływaniu współczesności na recepcję sztuki dawnej. „Historia i teoria sztuki początku XX wieku, zajęta głównie formą dzieła sztuki, ignorowała lub nie doceniała bogatej treści semantycznej sztuki średniowiecznej”⁴⁵. Rozwija ten wątek, podkreślając znaczenie rozumienia wszystkich elementów dzieła dla pełnego przeżycia estetycznego. „Widz współczesny na ogół mało się interesuje napisami w malowidłach średniowiecznych (...). Rzadko stara się je odczytać

⁴² Wallis, *Świat sztuk i świat znaków*, [w:] Idem, *Sztuki...*, s. 72.

⁴³ Por. Pękala, *Świat jako przedmiot estetyczny*, (...) Wallis, *Wybór...*, s. XXVII.

⁴⁴ Wallis, *Sztuka średniowieczna jako język. Próba zastosowania pojęć semiologicznych do historii sztuki*, [w:] idem, *Sztuki...*, s. 144. Przykład zastosowania pojęcia pola semantycznego. J. Kęłowski, *Chór kolegiaty głogowskiej jako przykład pola semantycznego*, [w:] *Ze studiów nad średniowiecznym Głogowem i Krosnem*, red. S.Kowalski, Prace Lubuskiego TN, Zielona Góra 1970.

⁴⁵ Wallis, *Sztuki...*, s. 149.

lub odczytuje je tylko pobieżnie. W malowidłach średniowiecznych szuka, podobnie jak w dziełach sztuki współczesnej, piękna kompozycji lub kolorytu, polotu fantazji, nastroju lub potęgi wyrazu. Każda epoka ma prawo odbierać i przeżywać dzieła sztuki dawnej po swojemu. Ale historyk i teoretyk sztuki musi starać się zrekonstruować, w miarę możliwości, przeżycia estetyczne tych ludzi, dla których one były przeznaczone. Rekonstrukcja tego rodzaju jest oczywiście zawsze hipotetyczna, mimo to jest ona niezbędna⁴⁶.

W krytyce artystycznej Wallis skłaniał się ku interpretacji adaptacyjnej, natomiast w historii sztuki była pożądana interpretacja obiektywna – traktowana ze wszystkimi zastrzeżeniami, jakie wynikają z okoliczności interpretacji, i nigdy niezakładana jako ostateczna. Nawet uznanym estetykom wyrzucał ograniczone horyzonty artystyczne. O Ingardenie pisał, że „nie dostrzega tego, że świątynia lub grobowce były nie tylko układami brył i pomieszczeń i przybytkami kultu, miejscem obrzędów, lecz nadto znakami i symbolami, prócz swej warstwy asemantycznej miały też warstwę semantyczną i symboliczną. Katedrę gotycką, np. paryską Nôtre Dame, odbiera on tylko od strony jej wyglądu wizualnych, widzi ją oczyma impresjonistów z końca XIX wieku⁴⁷. Wallis przypomina o cząstkowości wyników pracy historyka. W stosunku do historii sztuki dają się zastosować programowe tezy „estetyki otwartej”, w których o tej dyscyplinie mówi, że „powinna być gotowa w każdej chwili do wzięcia pod uwagę nowo powstałych zjawisk artystycznych współczesności lub nowo odkrytych, lub nowo zinterpretowanych zabytków artystycznych przeszłości i do ciągłego rewidowania, w konfrontacji z nimi, twierdzeń głoszonych poprzednio⁴⁸.

Znaczenia Wallisa dla historii sztuki należy upatrywać przede wszystkim w nowoczesnej refleksji metahistorycznej zmierzającej ku umiarkowanemu relatywizmowi. Trzonem tej refleksji jest przekonanie o ścisłych związkach pomiędzy historią sztuki i innymi naukami o sztuce (ogólną nauką o sztuce) a estetyką. Współpraca pomiędzy tymi dziedzinami powinna być uzupełniona o wyniki dyscyplin pokrewnych. Interdyscyplinarne podejście jest postulatem postawy badawczej, a nie zalecaną metodą, która miałaby zastąpić żmudne badania źródłowe i genealogiczne. Nic nie zwalnia historyków z obowiązku opierania badań na możliwie najszerszej podstawie empirycznej. Założenia metodologiczne i poglądy na temat interpretacji sztuki nie przybrały postaci osobnej teorii. Wraz z estetyczną teorią odbioru i rozumienia dzieł sztuki pozwalają one zrekonstruować w poglądach Wallisa podstawy do śmiałej, wyprzedzającej swój czas teorii recepcji. Są to niestety myśli rozproszone w różnych dziełach i w kontekście wielu problemów, niemniej jednak usytuowanie ich na tle estetyki recepcji Jaussa, Isera, czy Kempa pozwala docenić oryginalny zamysł protagonisty.

Koncepcja Wallisa nie redukuje dzieła sztuki do jego oddziaływania. Badacz *explicito* wyróżnia warunki przedmiotowe wpisane w strukturę dzieła i warunki podmiotowe będące dyspozycją odbiorcy. Sztuka, podobnie jak w estetyce recepcji Jaussa, ma „względną autonomię”. U Wallisa oznacza to prymat funkcji estetycznej nad innymi, przy czym zarówno wartość artystyczna, jak i samo przeżycie estetyczne nie są czymś „ponadczasowym”. Możliwość wielorakiej percepcji lub interpretacji dzieła i wydobywanie nowych aspektów z dzieł przeszłości jest „umożliwione przez własności danego dzieła, [które] aktualizują pewne możliwości w nim zawarte⁴⁹. Wallis wcześniej niż Jauss zwraca uwagę na złożoność procesu aktualizującej recepcji. Dostrzega więcej przyczyn, z powodu których recepcja jest „wybiórcza i skrótowa⁵⁰. Precyzyjnie rozróżnia elementy strukturalne, wpisane w dzieło i dostępne w analizie ikonograficznej, od również obecnych w dziele elementów aktualizowanych w dziejach recepcji w zależności od czasu, kultury i osobniczych predyspozycji. Dążenie do wypracowania w historii sztuki stanowiska uwzględniającego dziejowość sztuki i niepowtarzalność jednostkowego dzieła korespondują z modelem estetyki recepcji Wolfganga Kempa.

Metodę pracy historyka uzasadnia Wallisowska filozofia dziejów sztuki, skłaniająca się ku wspomnianemu już umiarkowanemu relatywizmowi. Zmienność, którą badacz tak poważał, nie była nieograniczona. Wallis nie identyfikował się z postacią skrajnego relatywizmu, a nawet podjął się jego krytyki⁵¹. W ramach epoki i na obszarze danej kultury pewne prawa są wykrywalne, a prawidłowości opisywalne. Mimo zastrzeżeń co do przemienności w upodobaniu epok do danego typu wartości, odróżnienie wartości estetycznych łagodnych i ostrych, a następnie „antykallizmu” i „antyestetyzmu” można z powodzeniem wykorzystać do rekonstrukcji obrazu sztuki nowoczesnej i awangard XX wieku.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 207.

⁴⁷ Wallis, *Wybór...*, s. 228.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 239.

⁴⁹ Wallis, *Wybór...*, s. 139.

⁵⁰ Jauss, *Cząstkowość...*, s. 170.

⁵¹ *Ibidem*, s. 188–191.

Podsumowując, Wallis nie pozostawił po sobie żadnego kompendium historii sztuki, choć wypowiedział wiele oryginalnych sądów na temat przedmiotu i metody badań historyka sztuki. Jest autorem kilku książek o polskich artystach i dwu, niemających w polskiej literaturze przedmiotu równych, monografii o autoportrecie. Książka *Secesja* uczyniła go zasłużenie jednym z najbardziej cenionych znawców tego stylu nie tylko na gruncie polskim. Podobnie jak w przełomowych rozprawach Panofsky, tak i Wallis w badaniach secesji i sztuki średniowiecza korzystał ze znajomości filozofii, literatury, podłoża społecznego i politycznego. Wprowadził do polskiej estetyki i historii sztuki metodę semiotyczną, ale udało mu się uniknąć właściwych podobnym orientacjom ograniczeń w badaniach dzieła sztuki.

Wallis wypracował podstawy oryginalnego, interdyscyplinarnego podejścia do sztuki. Jednak dystans, jaki dzielił go tak od estetyki skoncentrowanej na dziele sztuki samym w sobie, jak i od opozycyjnej wobec niej historii społecznej i krytyki ideologicznej, był powodem pozostawania jego koncepcji poza głównym nurtem akademickiej estetyki i historii sztuki. Wkład Wallisa do historii sztuki jest proporcjonalny do roli, jaką tej dyscyplinie wyznaczył w gronie nauk zajmujących się sztuką. Nie jest on może obszerny ilościowo i – poza nielicznymi studiami – precyzyjnie dopracowany, ale jest to dorobek istotny ze względu na śmiałość wizji wobec ogromu sztuki i niezwykłą życzliwość w stosunku do przedmiotu badań.

ABSTRACT

Mieczysław Wallis (1895–1975) authored 18 books, including 15 monographs in art history, the major ones being *Autoportret* (Self-Portrait, 1964), *Późna twórczość wielkich artystów* (The Late Works of Great Artists, 1975) and *Secesja* (*Art Nouveau*, 1967). Also worth noting is *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne* (Arts and Signs. Semiotic Writings, 1983). The main contribution of M. Wallis to art history lies in his modern metahistorical reflections, which are based on the firmly held beliefs about close relations between art history and other fields of art and aesthetics. His recommended method is moderate historiosophical relativism. We cannot avoid viewing the art of the past through the present. Changeable evaluations are the consequence of this, as is the relativization of the concepts and findings of art history. Wallis recognizes within the process of reception the important role that scientific discourse and cultural paradigm play. In *Secesja* he used the iconological method, combining art with the philosophical and scientific thought of the *Belle Epoque*. In his analyses of medieval art he introduced the semiotic method, having successfully avoided the constraints characteristic of semiological studies. His original remarks on the stylization of his appearance by means of dress show that the monograph *Autoportret* is still relevant to discussions on the theatricalization of reality. A philosophy of art history which assumes the variability of forms, of aesthetic sensibility and of knowledge does not necessarily lead to an extreme relativism, but accepts artistic pluralism; it allows us to retain the view on the continuity of art towards the avant-garde. Wallis interpreted its variable character by distinguishing between soft and sharp aesthetic values. Wallis laid the basis for an original, interdisciplinary approach to art. However, the distance that separated him from the aesthetics focused on the work of art itself, as well as from the social history and ideological criticism which were opposed to it, was the reason for his ideas to remain outside the mainstream of academic art history and aesthetics. Wallis contribution to art history is proportional to the role that he ascribed to this discipline among the various studies on art.