

Poznań, 30.04.2020

Prof. dr. hab. Piotr Juszkiewicz  
Instytut Historii Sztuki UAM  
Al. Niepodległości 4  
61-874 Poznań  
[juspiotr@amu.edu.pl](mailto:juspiotr@amu.edu.pl)

Recenzja pracy doktorskiej p. mgr. Krzysztofa Mordyńskiego: *Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa jako tekst kultury. Idee i interpretacje*, napisanej po kierunkiem prof. ISPAN dr hab. Marty Leśniakowskiej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie.

Dysertacja p. mgr. Krzysztofa Mordyńskiego na temat warszawskiej MDM to kolejna praca powstała w ciągu kilku ostatnich lat w kręgu młodych polskich badaczy, która rewiduje dotychczasowe przeświadczenia funkcjonujące w obrębie polskiej historii sztuki XX wieku. Można, jak sądzę, z całym przekonaniem powiedzieć, że mamy do już czynienia z dobrze widocznym procesem zmiany w tym fragmencie naszej dyscypliny, który dotyczy twórczości artystycznej XX wieku, zmiany polegającej na stopniowej weryfikacji przyjętych schematów narracyjnych w odniesieniu do kluczowych momentów dziejów polskiej sztuki minionego wieku. Weryfikacja ta, co ogromnie istotne, ufundowana jest na rzetelnych archiwalnych badaniach, historycznych analizach oraz odniesieniach do innych dyscyplin, które okazały się badawczo bardziej zaawansowane niż polska historia sztuki w swej weryfikacji ustalonych narracji historycznych, a zwłaszcza dziejów PRL oraz przełomu politycznego lat 80 i 90. Wiemy już dzisiaj na przykład, dzięki badaniom dr. Piotra Słodkowskiego, że I Wystawa Sztuki Nowoczesnej była nie tyle buntowniczym powtórzeniem surrealistycznych pokazów, co ofertą swego rodzaju społecznej dydaktyki poprzez sztukę proponowanej przez młodych modernistów zdominowanej przez komunistów władzy, albo że zasadnicza zmiana w organizacji polskiego życia artystycznego i charakterze państwowego mecenatu przypada na liberalne cięcie w początku lat 90, co zawdzięczamy z kolei monumentalnej pracy doktorskiej dr. Jakuba Banasiaka. Praca p. Mordyńskiego wpisuje się w ten trend, który odmitologizowuje, ale podkreślimy raz jeszcze - w wyniku przeprowadzenia koniecznych i najczęściej podstawowych badań - obraz dziejów polskiej sztuki XX wieku. O powodach i kształcie tej mitologizacji pisałem przy innych okazjach parokrotnie, toteż z entuzjazmem witam kolejną, bardzo udaną, moim zdaniem, próbę jej przekroczenia, podjętą tym razem w odniesieniu do jednego z zasadniczych przejawów socrealizmu w dziejach polskiej kultury artystycznej.

Przedmiotem pracy p. Mordyńskiego jest warszawska MDM, ujęta nie tyle jako sztandarowe dzieło socrealizmu - spójne pod względem koncepcji polityczne przedsięwzięcie i propagandowa manifestacja, ile jako konkretne zadanie urbanistyczno-architektoniczne, rozwiązywane w dającym się uchwycić zespole warunków, pojmowane jako materialna realizacja, a więc konfrontowane z całym szeregiem zdarzeń, mających wpływ na dokonywane w trakcie tego materialnego procesu modyfikacje zamierzonego projektu. Tak stawiając sprawę, p. Mordyński dokonał nie tylko słusznego wyboru interpretacyjnej drogi, ale otworzył tym samym perspektywę wspomnianej przeze mnie rewizji, przekonując, że nie można w pełni utożsamiać działań architektów, urbanistów i artystów plastyków z celami partyjnych władz. Solidaryzuję się z takim przekonaniem i uważam, że badając socrealizm, nie sposób sprowadzać krytyczne teksty czy artystyczne realizacje tylko do rytualnej funkcji, podporządkowanej ideologicznemu władaniu. W wielu przypadkach artyści i krytycy starali się rozwiązać konkretne zagadnienia, przekładali generalne doktrynalne wskazania na koncepcyjne zarysy i praktyczne twórcze decyzje. Co więcej, wielu z nich działało w przekonaniu słuszności obieranej drogi postępowania. Traktując poszczególne dzieła i realizacje urbanistyczno-architektoniczne jako realizację dyrektyw władzy przez jej artystycznych funkcjonariuszy lub siłą podporządkowanych wykonawców, gubimy wielość zdarzeń i podejmowanych działań, redukujemy historyczną rzeczywistość jedynie do efektu wyborów motywowanych strachem i konformizmem. Zapewne nie brakowało wówczas i takich motywacji. Rzecz jednak nie w tym, że podchodząc do socrealistycznych tekstów i artystycznych prac jako efektów nakierowanego na pozytywny cel wysiłków (sensowność tekstów, konsekwencja artefaktów) zmierza się do usprawiedliwienia artystów, zdjęcia z nich odpowiedzialności moralnej i artystycznej. Idzie przede wszystkim o historycznie adekwatne rozpoznanie przeszłości.

Tak więc w dysertacji p. Mordyńskiego warszawska MDM została zaprezentowana nie jako jedynie powstałe z partyjnego nakazu propagandowe miejskie teatrum, ale jako próba realizacji przemyślanego projektu, którego celem było rozwiązanie urbanistycznego zadania - stworzenia śródmiejskiego osiedla mieszkaniowego i przeprowadzenie ciągu komunikacyjnego łączącego przeobrażone architektonicznie Śródmieście Warszawy z Mokotowem i Żoliborzem. Analiza faktycznych sposobów realizacji tego zadania jest zasadniczą treścią pracy i zarazem najcenniejszą pod względem poznawczym jej partią. Z jej lektury wyłania się obraz MDM-u jako efektu po pierwsze nie odbudowy - jak miało to miejsce w przypadku Starego i Nowego Miasta (choć właściwie była to, jak słusznie twierdzi autor, raczej daleko idąca symulacja utraconego kształtu miejskiej przestrzeni), ale reformy Śródmieścia, podejmowanej przez architektów w przekonaniu nie tylko o konieczności przywrócenia Warszawy do życia, ale także uczestnictwa w misji naprawy świata i przemodelowania społeczeństwa za pomocą przestrzennej organizacji miasta. Nie oznacza

to oczywiście, słusznie zastrzega się autor, że realizacja MDM nie wymagała politycznych zgód, że władze nie kontrolowały procesu jej budowy i że nie formułowały postulatów pod adresem jej twórców i że całość nie była realizowana jako miejsce i oprawa przyszłych manifestacji politycznych, gloryfikujących komunistyczną władzę. Rzecz jednak w tym, że nie jest poznawczo płodne traktowanie jej jako jedynie, jak to ujmuje autor, makiety miasta, skoro skoordynowano plan dzielnicy z generalnym zamysłem przyszłego kształtu Warszawy, zaprojektowano infrastrukturę komunikacyjną, wybudowano ukształtowane wedle przyjętych zasad zaplecze handlowe i usługowe, a także zaprojektowano mieszkania, przyjmując higieniczne i funkcjonalne standardy, całość projektu łącząc z przewidywaną koncepcją demograficzną. Twórcy MDM-u kierowali się przy tym, dowodzi autor, tymi aspektami socrealistycznej doktryny, które związane były ze zobowiązaniem odwołania się do tradycji architektury i urbanistyki, choć nie posuwali się do kopiowania bardzo konkretnych fragmentów zabudowy europejskich miast. Jestem przekonany, że tak skondensowana i streszczona w tym miejscu teza pracy jest historycznie adekwatna i satysfakcjonująco w dysertacji zaprezentowana.

Istotną nową wartość w badaniach MDM-u wnosi cały szereg poczynionych przez autora pracy wskazań na podobieństwa pomiędzy rozważanymi i przyjmowanymi rozwiązaniami w procesie budowy dzielnicy a problematyką i praktyką projektową oraz wykonawczą żywą w obszarze architektury modernistycznej. Dodam, że ten ostatni termin stosuję w sposób już wielokrotnie przeze mnie sygnalizowany, ogarniając nim za przykładem Rogera Griffina, wielość artystycznych przedsięwzięć artystycznych, podejmowanych w szerokim froncie reformatorskich ruchów, nakierowanych na wieloaspektową regenerację świata, w przekonaniu o jego domniemanym upadku pod ciosami pospiesznego procesu modernizacyjnego. Celem modernistów w tej perspektywie była wielostronne odnowienie i uzdrowienie niemal każdego aspektu ludzkiego życia, począwszy od prób skonstruowania nowego nomosu, a na np. reformie codziennego stroju skończywszy. Co istotne, za zasadniczy rezerwuar regeneracyjnej energii uznano w modernistycznych kręgach głęboką tradycję, jako źródło prymarnych, ale zapomnianych lub porzuconych podstawowych zasad zarówno organizacji społecznej, jak artystycznej twórczości.

Tak więc uznaję za słuszne, że za najszerszą perspektywę pojmowania idei MDM-u przyjmuje autor ciągnący się od XIX w. problem regulacji miast i ich sanacji, koniecznej w wyniku narastania niekorzystnych aspektów ich rozwoju związanych z uprzemysłowieniem i cywilizacyjnymi przemianami. Z tą perspektywą łączy też autor wprost kwestie bardziej szczegółowe jak np.: genezę koncepcji urbanistycznej placu Konstytucji, czy koordynację pomiędzy układem osiedlowym a strefami przemysłu czy usług uwzględniającą zasadę, by planując

odpowiednią strukturę zawodową mieszkańców śródmieścia zrationalizować kierunki i czas dojazdu do pracy, skracając go do maksimum pół godziny. Warto zresztą tę ostatnią kwestię uzupełnić, wskazując na fakt, że regulacyjna zasada maksymalnego skracania czasu dotarcia do miejsca pracy, a co za tym idzie ścisła regulacja zawodowej struktury mieszkańców projektowanego układu osadniczego była jednym z podstawowych powodów, dla których funkcjoniści chętnie sięgali po układy liniowe, odrzucając tradycyjne kompozycje centralne, jako ewidentną przeszkodę w racjonalizacji przemieszczania się mieszkańców w obrębie miejskiej struktury i w możliwości ograniczenia skali publicznego transportu. Oczywiście sam pomysł dokonywania społecznej reformy za pomocą przestrzennej organizacji sposobów i rytmów życia ludzkiego, spokrewniający zamiary twórców MDM-u i projekty wielu funkcjonalistów, to także jeden z naczelných modernistycznych aksjomatów. W tym samym świetle - bliskich relacji pomiędzy socrealistycznym MDM-em a modernizmem - postrzega autor odwołania się twórców dzielnicy do modernistycznych fasad Mączyńskiego czy Przybylskiego, a także zamysł przekształcania przestrzeni miejskiej w swego rodzaju publiczną galerię sztuki.

Zastanawiając się nad genezą tych zbieżności pomiędzy socrealistyczną realizacją a koncepcjami funkcjonalistów, autor dochodzi do wniosku, że odstąpił ją dociekaniu nad intencjami architektów, które kształtowały, jego zdaniem, nie wyłącznie zalecenia władz, lecz po pierwsze odziedziczony dyskurs społeczny postannictwa artysty architekta, a po drugie ideologiczne przeświadczenia - co prawda nie tyle marksizmu-leninizmu, ile postępu, a nawet: "utopijne[ym] przekonanie[m], że nowe ukształtowanie zabudowy będzie pierwszym krokiem na drodze budowania demokratycznego społeczeństwa" (s. 31) I w moim przekonaniu p. Mordyński nie mylił się (może z wyjątkiem wpisania demokracji w modernistyczne postulaty, bo ta akurat w modernistycznym dyskursie była najczęściej krytykowana jako jedna z przyczyn upadku zachodniego świata), ale może warto to twierdzenie wesprzeć, spoglądając na szerszy horyzont wspomnianej wyżej koncepcji modernizmu. Oznaczałoby to po pierwsze pewnego rodzaju korektę. Otóż modernizm, w sugerowanej przeze mnie perspektywie, jest efektem krytyki postępu, ponieważ właśnie cywilizacyjny progres o oświeceniowym rodowodzie, napędzany instrumentalnym rozumem wskazywany był w modernistycznym dyskursie jako źródło nieszczęść spowodowanych przez nowoczesność. Tak więc architekci - twórcy MDM-u - jako kontynuatorzy regeneracyjnego postannictwa modernizmu przejęli byliby raczej ideą modernizacji niż postępu jako takiego. Po drugie tak nakreślony horyzont interpretacyjny pozwala przekroczyć wydobywane przez autora pracy dostrzegane przez niego paradoksy - z których najważniejszy to zapewne wspomniana bliskość socrealizmu i modernizmu. Otóż brakuje moim zdaniem w dysertacji p. Mordyńskiego głębszego przemyślenia pozycji socrealizmu na mapie dwudziestowiecznej kultury, zwłaszcza w

taki sposób, który oferowałby spójność myślową i historyczną zamiast rezygnacji z wyjaśniania, zastępując je odnotowaniem paradoksu. Zmierzam do tego, by powiedzieć, że wiele z obserwacji poczynionych przez p. Mordyńskiego wspiera tezę, że socrealizm dlatego wykazuje wiele zbieżności z modernizmem, ponieważ był on także rodzajem modernizacyjnego programu, podejmującego postulat regeneracyjnego posłannictwa architektury i sztuki, formułowanego jako reakcja na domniemany głęboki upadek kultury, oferujący wyjście z jej kryzysu, dzięki czerpaniu wzorców z przeszłości. Oczywiście teza o pokrewieństwie socrealizmu i modernizmu nie jest zupełnie nowa. Wspólne aspekty socrealizmu i awangardy wskazywali swego czasu Igor Gołomszok i Wojciech Włodarczyk. Bardziej jednak skupiali się oni na podobieństwach wybranych elementów taktyki działania artystycznego socrealistów i przedstawicieli awangardy oraz koncepcji ich funkcjonowania społecznego, niż na analogii całościowego składu i logiki modernistycznego paradygmatu, (wiążącego diagnozę upadku z projektem odrodzenia, wartość przeszłości z pragnieniem przyszłości, destrukcję zastanej hierarchii z konstrukcją jej alternatywy) i socrealistycznego schematu ideowego. Ich tożsamość (niewykluczająca szczegółowych różnic) tłumaczy więc względną elastyczność wielu architektów, artystów i krytyków związanych wcześniej z różnymi postaciami modernizmu w zaadaptowaniu się do socrealistycznych wymogów, a przynajmniej ich aktywność w podejmowaniu prób wypracowania jakiejś wersji socrealizmu (jak np. W. Strzemiński, H. Stażewski, M. Porębski).

Sugerowana perspektywa w przemysleniu socrealizmu jako zasadniczo modernizacyjnego programu artystycznego, związanego z ideą regeneracji pozwoliłaby też uniknąć takich oto sądów, jak ten, obecny na s. 57: "Trudno bowiem spodziewać się, pisze autor, aby cyniczni członkowie Biura Politycznego naprawdę dążyli do ukształtowania wymagowanego społeczeństwa szczęśliwego komunizmu". Otóż myślenie w kategoriach regeneracyjnych i reformistycznych przyciągało i mobilizowało ogromną rzeszę ludzi aktywnych w różnych sferach społecznego życia do włączania się w różnorakie, także polityczne inicjatywy uzdrawiania i odnawiania świata. Siła owego przyciągania i swoista atrakcyjność postulatu włączenia się w regeneracyjne dzieło staje się zrozumiała w świetle antropologicznych dociekań, które wskazują, że modernizm powieli uniwersalny mechanizm ludzkiej, społecznej reakcji na głęboki kryzys społeczny i kulturowy, w wyniku którego destrukcji ulega dotychczasowy nomos - czyli odczuwana jako ponadludzka organizująca zasada mającą swoje domniemane korzenie w transcendentalnej rzeczywistości. Innymi słowy modernistyczny mit koniecznej regeneracji wpisywał się w realną duchową potrzebę przekroczenia poczucia upadku cywilizacji i zepsucia kultury oraz położenia kresu dojmującemu wrażeniu anomii - czyli chaosu aksjologicznego wynikłego z postępującej w nowoczesnej Europie sekularyzacji. Zmierzam do tego, by powiedzieć, że w przywołanym cytacie autor dysertacji

popętnia błąd, który zarzuca innym badaczom, a mianowicie podobnie jak badacze przez niego krytykowani zakłada jednolitą motywację całej grupy ludzi i sprowadza ją tylko do cynicznego pragnienia władzy. Co nie znaczy, że członkowie Biura Politycznego nie byli graczami politycznymi i nie myśleli również w kategoriach własnego politycznego interesu. Ale przecież o to samo można oskarżano architektów budujących MDM, co budzi sprzeciw autora. Tymczasem to uwewnętrznienie regeneracyjnej misji, która de facto była wezwaniem do budowy nowego nomosu, otwierało artystów, pisarzy, intelektualistów i działaczy społecznych i politycznych na współpracę z politycznymi reżimami operującymi w ideologicznym polu tym samym regeneracyjnym i modernizacyjnym paradygmatem. Giuseppe Terragni niech będzie tu przykładem, jednym z bardzo wielu, że można było być jednocześnie w sposób bezkolizyjny modernistycznym architektem o funkcjonalistycznym nastawieniu i żarliwym członkiem faszystowskiej partii.

Oznacza to także, że niekoniecznie trzeba myśleć o architektach i artystach, którzy realizowali zamówienia politycznych reżimów, w kategoriach sprytnego przemyślenia prawdziwej sztuki za cenę trybutu, jakim było uczestnictwo w ideologicznym rytuale lub, jak ujmuje to autor na s. 66: "wpisanie własnego projektu w retorykę władzy, takie jego opracowanie, aby osoby decyzyjne odnalazły w nim korzyści propagandowo-ideologiczne". Tak bowiem wygląda jeden ze sposobów dość konwencjonalnego usprawiedliwiania artystów czy architektów, jak swego czasu pisała Diane Ghirardo, z faktu współpracy z totalitarnymi rządami. Usprawiedliwiania, które wszakże wyrasta z niedostrzegania faktu, że faszyzm, nazizm czy komunizm były także rodzajami modernizacyjnych programów, nakierowanych na radykalną przemianę wielu dziedzin społecznego życia i proponujących nową wizję społecznego porządku w czasach odczuwanej aksjologicznej dezorientacji. Rodzajem skrótowego podsumowania wskazujących tu pożytków myślenia w kategoriach przeformułowanego pojęcia modernizmu niech będzie jeszcze jedna uwaga w stosunku do jednego z pytań zadanych przez autora w tekście swojej dysertacji, na s. 34: "Czym są, pyta autor, dzieła artystów pracujących na MDM, manifestem politycznym czy artystycznym, czy też może formą pośrednią?". Rzecz w tym, że w sugerowanej tu perspektywie te rozróżnienia są nieczynne i niefunkcjonalne, bo dzieło artystyczne często jest naraz jednym i drugim i dlatego jest jednym, by być drugim.

Sugestia przemyślenia socrealizmu w świetle przeformułowanej wizji modernizmu nie oznacza oczywiście zamiaru zatarcia istotnych między nimi różnic. Wskazując na modernistyczne źródła wielu elementów koncepcji ukształtowania MDM-u, autor także tych różnic, i słusznie, nie niweluje. Dla przykładu odnotowuje rezygnację z koncepcji odbioru projektowanej kompozycji architektonicznej i urbanistycznej MDM-u związanej z widzem przemieszczającym się

samochodem (warto pod tym względem sięgnąć do analiz faszystowskiej architektury autorstwa Filipa Burno), na rzecz odbiorcy pieszego - przechodnia albo uczestnika politycznych manifestacji. Autor zwraca też uwagę, że w odróżnieniu od funkcjonalistycznych rozwiązań urbanistyki warszawskiego śródmieścia, architekci akceptujący socrealistyczną doktrynę położyli nacisk na mieszkaniową zabudowę tej części Warszawy, ale nie rozwiązali jej w duchu funkcjonalistycznej awangardy, lecz zasad budowy jednostki sąsiedzkiej (autor tego terminu nie używa, ale tak rozumiem jego uwagi o trosce twórców MDM-u o elementy tworzące środowisko życia konkretnej grupy społecznej – sąsiadów). Wskazuje autor też odmiennosc pomiędzy oba -izmami w sposobie traktowania ulicy czy placu jako miejskiego wnętrza oraz charakteru wprowadzania dodatkowych elementów plastycznych w architektoniczną i urbanistyczną kompozycję, która w socrealistycznym wydaniu miała postać narracyjnego programu ikonograficznego.

Słabiej natomiast wypadła metodologiczna strona pracy, bo formułując jej zarysy p. Mordyński czasami nakreśla niekoniecznie najbardziej efektywny kierunek analizy, czasami popada w sprzeczność, czasami swoich deklaracji metodologicznych nie popiera jakimś głębszym namysłem czy wskazaniem adekwatnej do tych deklaracji, zaakceptowanej tradycji badawczej.

Sprzeciwiając się we wstępie do pracy zawężającym interpretacjom MDM-u i pragnąc zwrócić uwagę na złożoność jej genezy, p. Mordyński deklaruje, jak już wspominałem, zamiar odtworzenia intencji twórców śródmiejskiej dzielnicy Warszawy. Na temat intencji jako przedmiotu badań historii sztuki wypowiedziano wiele krytycznych sądów, a klasyczna książka Michaela Baxandalla jest przykładem jak ewentualnie można kwestię artystycznego zamiaru problematyzować, czyniąc z niej umocowane historycznie narzędzie interpretacji. Tymczasem autor dysertacji w kilku miejscach (np. s. 10, 19) deklaruje odtworzenie nie tylko intencji, ale i emocji twórców MDM-u, albo przynajmniej sugeruje, że jest to możliwe. Trudno powiedzieć dlaczego autor biorąc pod uwagę złożoność "treści" MDM-u, wielość zaistniałych wypowiedzi, odczytań, interpretacyjnych wątków, odautorskich komentarzy, nie zdecydował się po prostu na analizę dyskursu (którąś z możliwych i praktykowanych już postaci), a postanowił operować nieefektywnymi kategoriami intencji, komunikatu, nadawcy i tekstu kultury.

Nie jestem też do końca pewien jak traktować inną deklarację autora, skądinąd moim zdaniem w znacznym stopniu słuszną, że: "Przedmiotem analizy historii sztuki jest przede wszystkim dzieło" (s.32), jeśli wcześniej za cel uwagi badawczej uznał on intencję (oraz "treść komunikatu nadawcy"), a następnie wskazuje na konieczność możliwie szerokich badań kontekstualnych (s. 35). Szkoda, że autor nie zdecydował się na wskazanie jakichś konkretnych

bliskich mu orientacji badawczych, co dopowiedziałyby jak rozumie on "dziełocentryczną" interpretację uzgodnioną z rozproszeniem tej centryczności na rzecz kontekstu.

W tekście pracy pojawia się także zapowiedź zastosowania interpretacji ideologicznej (s. 87), w stosunku do której trudno orzec czy ma być ona fragmentem perspektywy kontekstualnej, czy się jakoś z niej wyodrębnić i na jakich zasadach miałyby się komunikować z "dziełocentrycznym" podejściem.

W moim przekonaniu niektóre z zadawanych przez autora pracy pytań badawczych nie otwierają w sposób efektywny interpretacyjnych możliwości. Mam na myśli ten fragment dysertacji, w którym autor zastanawia się nad statusem projektu architektonicznego jako dzieła sztuki. Trudno na tak sformułowane pytanie odpowiedzieć bez uprzednich decyzji co do kategorii określających pojęcie sztuki czy artystyczności, a na pewno nie jest tu wystarczającą kategorią piękna (s. 184). Notabene całkiem słusznie autor włącza projekty w swoją analizę MDM-u, ale wydaje się, że zamiast pytać o ich artystyczny status czy ideologiczną treść, znacznie bardziej efektywniej byłoby na przykład sformułować pytanie o wpisany w projekt architektoniczny - czyli zamierzoną całość - projekt życia (w duchu Christiana Norberga-Schulza), co wydaje się byłoby zgodne z ogólnym kierunkiem dociekań autora dysertacji. Usuwaloby to też nie do końca jasne wahania autora ze s. 90 na temat sposobów istnienia MDM-u jako przedmiotu badań w postaci projektu, rzeczywistej architektury i dyskursywnego splotu. Istnieje przecież uchwytna obiektywnie w opisie przestrzenna organizacja, która daje się badać zarówno w postaci projektu, jak materialnej architektonicznej realizacji, niezależnie (albo raczej w refleksyjnym dystansie) od istniejącego dyskursu. Sam autor wszakże deklaruje w pracy zdjęcie zasłony dyskursu z MDM-u jako architektonicznej kreacji przysłoniętej całym szeregiem opinii i generalnych odczytań.

Wreszcie na koniec chcę zwrócić uwagę na analizy płaskorzeźb - przedstawiających matkę podtrzymującą dziecko i winobranie, dokonane przez p. Mordyńskiego, w których jako kryterium oceny estetycznej funkcjonuje kategoria mimetycznej trafności (s. 347, 361). Ale jak wiemy z doświadczenia, a także klasycznej książki Rudolfa Arnheima, nieprzekonująca pod względem życiowego prawdopodobieństwa poza może być przecież przekonująca wizualnie, jeśli została dobrze skomponowana. Czym innym są oczywiście błędy anatomiczne. Ale realizm nie musi być sprawdzianem udanej kompozycji, czasami nawet może być wręcz przeciwnie. Autor tymczasem dowodzi, że rzeźby są nieudane, bo upozowanie postaci jest nieprawdopodobne z punktu widzenia życiowej praktyki. Ale w słynnej analizie "Źródła" Ingesa przeprowadzonej przez Arnheima mamy dowód na sytuację wręcz przeciwną - przypomnę, że wystudiuwana poza kobiety z dzbanem z obrazu francuskiego malarza nie sprawdziłaby się jako sposób przenoszenia naczynia z wodą, ale

sprawdza się znakomicie jako wizualna kompozycja. Notabene istnieje pewne podobieństwo w lustrzanym odbiciu pomiędzy ułożeniem postaci na warszawskim reliefie a ukształtowaniem sylwetki alegorii źródła na obrazie Ingresa. Zapewne przyjęcie Arnheimowskiej perspektywy uwrażliwiłoby autora dodatkowo na rolę relacji pomiędzy reliefem a ścianą, a także na wizualny efekt swego rodzaju ograniczenia, a nawet presji na przedstawione postaci, wynikający z zamknięcia poszczególnych sylwetek z cyklu alegoryzującego plan 6 letni w ciasnych ramach.

Wskazane przeze mnie dyskusyjne momenty pracy i zaproponowane kierunki pogłębienia badań nad socrealizmem nie zmieniają wyrażonej przeze mnie powyżej bardzo pozytywnej oceny recenzowanej pracy. Jak wspomniałem, stanowi ona cenny wkład w krytyczną rewizję dziejów polskiej sztuki XX wieku i w związku z tym mam nadzieję, że będzie ona funkcjonowała w szerokim zakresie w postaci wydanej drukiem monografii.

Podsumowując, uważam, że dysertacja: *Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa jako tekst kultury. Idee i interpretacje*, autorstwa p. mgr. Krzysztofa Mordyńskiego spełnia ustawowe wymogi stawiane pracom doktorskim i w związku z tym wnioskuję o dopuszczenie p. mgr Krzysztofa Mordyńskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego, prowadzących do publicznej obrony jego pracy.

