

Diana Wasilewska

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Nacjonalistyczna publicystyka o podłożu skrajnie antysemitkim¹ rozwijała się na ziemiach polskich od lat 80. XIX wieku. Pozytywistom, propagującym idee akulturacji bądź całkowitej asymilacji społeczeństwa żydowskiego, przeciwstawiły się wówczas coraz bardziej rosnące w siłę ruchy nacjonalistyczne, które już u schyłku stulecia głosiły hasła totalnej „walki z żydostwem”. Prekursorskie pod tym względem pismo „Rola”, wydawane od 1886 roku przez Jana Jeleńskiego², stworzyło wzorce agresywnej retoryki paszkwilu, z powodzeniem rozwijanej w środowiskach skrajnej prawicy w okresie międzywojennym. Pozostając po 1926 roku w opozycji, środowiska te zyskały dodatkowy asumpt do „walki” z ideologicznym przeciwnikiem. Walki, która nierzadko nabierała znamion psychozy, a nawet obłądzenia³, mając przy tym „nieograniczoną licencję na napastliwość”⁴. Przedstawiciele mniejszości żydowskiej, dehumanizowani, „redukowani do resztek”⁵, a zarazem demonizowani, w oczach skrajnej prawicy stanowili uosobienie największego zła i źródło wszelkich nieszczęść narodu polskiego.

Antyżydowskie szaleństwo dotknęło też strefy kultury, zyskując dodatkowe umocowanie w żarliwie toczonych wówczas sporach o sztukę narodową⁶. Krytycy, którzy swą koncepcję artystyczną budowali, opierając się na światopoglądzie

¹ Definicję antysemityzmu przejmuję tu za Helen Fein: „Antysemityzm to trwała potencjalna struktura wrogich wierzeń dotyczących Żydów jako zbiorowości, przejawianych przez jednostki jako postawy, przez kulturę jako mity, ideologię, folklor i wyobrażenia, a w działaniu – przez społeczną lub prawną dyskryminację [. . .] albo państwową przemoc – której skutkiem jest odizolowanie, wykluczenie lub zniszczenie Żydów”. Szereg innych definicji antysemityzmu i terminów pochodnych można znaleźć w książce Aliny Całej, z której zaczerpnęłam również powyższy cytat. Zob. Cała 2012: 15–30, cyt. 18. O problemach z pojęciem i jego pokrewnymi zob. Erner 2016: 39–55.

² Więcej na ten temat zob. Domagalska 2015. Zob. również: Cała 2012: 267–273.

³ Za: Miłosz 2011: 273.

⁴ Stasiński 1988: 51.

⁵ Określenie zapożyczam od Zygmunta Bauman (Bauman 2004).

⁶ Zob. Sosnowska 1998: 173–201.

„Judoformizm” i „pudełkowa żydowszczyzna”.

Awangarda w recepcji krytyki
nacjonalistycznej dwudziestolecia
międzywojennego

skrajnej prawicy, prowadzili otwartą walkę zwłaszcza z twórczością awangardową – a za taką uważali nie tylko konstrukttywizm i jego pochodne, ale też formizm czy, w latach 30., koloryzm. Nowoczesność – w jej internacjonalistycznym, sformalizowanym i zdehumanizowanym wydaniu – jawiła się tu jako produkt importowany, hermetyczny, a dla całokształtu kultury narodowej zgoła szkodliwy. Prawicowe przekonania, a także silne przywiązanie do rodzimej tradycji i nierzadko ksenofobicznie traktowanej polskość szły na ogół w parze z uprzedzeniami na tle rasowym. Antysemityczne obsesje w atakach na sztukę nowoczesną znajdowały doskonałe ujęcie – w obu przypadkach walczone bowiem w obronie tych samych zagrożonych wartości. Co więcej, fantazmatyczne atrybuty żydowskiej psychiki stanowiły wygodne źródło choroby, jaka zdaniem większości krytyków trawić miała sztukę nowoczesną w Polsce⁷.

Judeux ex machina. Antysemita o sztuce nowoczesnej

Zainicjowana w 1917 roku działalność grupy Formistów (pierwotnie Ekspresjonistów Polskich) była pierwszym celem ataku antysemitycznych krytyków. Choć z dzisiejszej perspektywy rewolucyjny charakter tej sztuki bywa dyskutowany, a samą grupę włącza się w obszar „nacjonalizacji modernizmu”⁸, to dla ówczesnych sprawozdawców sprawa była oczywista. Odrzucenie mimetyzmu, brak poszanowania dla tradycji rodzimej oraz zerwanie z kultem rzemiosła i solidnej pracy – te aspekty wystarczały, by dzieła formistów uznać za „wywrotowe” i jako takie jednoznacznie odrzucić⁹. Fakt, iż grupę w niewielkim tylko stopniu zasilali artyści pochodzenia

⁷ Zob. Wasilewska 2021, 1.

⁸ Za: Piotrowski 2007: 34.

⁹ Oczywiście nie zawsze odrzucenie awangardowości szło w parze z uprzedzeniami antysemitycznymi. Spore grono krytyków atakowało formistów wyłącznie ze względu na odmienność koncepcji artystycznej – strategie dyskredytacji były tu podobne,

żydowskiego, nie przeszkodził jednak nacjonalistycznym krytykom, którzy z dezynwolturą szafowali epitetami niepozostawiającymi wątpliwości co do rodowodu twórców¹⁰. „Żydowskość” była tu poręczną etykietą, którą można było przyporządkować ogółowi awangardzistów i w ten sposób ich – niejako z definicji – zdyskredytować. Większość krytyków z kręgu prasy nacjonalistycznej nie traktowała bowiem formizmu jako odrębnego i faktycznie nowego kierunku artystycznego – był to dla nich raczej kolejny odłam „futuryzmu” (który zwłaszcza w pierwszych latach po wojnie był synonimem sztuki modernistycznej), pozbawiony wyraźnych cech dystynktywnych: „Wszystkie przemiany, którym podlega sztuka nazywająca siebie nowoczesną, w gruncie rzeczy są jednym i tym samym futuryzmem, przed trzydziestoma laty hałaśliwie rozgłoszonym” – przekonywał Stanisław Pieńkowski jeszcze u progu II wojny światowej i dodawał: „Zmiany dotyczą tylko nazw coraz nowych [. . .]. Treść pozostaje ta sama i «duch twórczy» ten sam, mianowicie – żydowski”¹¹. By jednak zamknąć problematyczną dla niektórych kwestię rodowodu artystów awangardowych, Pieńkowski ukuł termin judoformizm, jego treść wyjaśniając we właściwy sobie sposób: „Rasowe to i niedouczzone chamstwo żydowskie trafiło dziś na chwilowe i przejściowe chamstwo nowych warstw polskich, co razem dało potworka zwanego judoformizmem”, „ukrywającego się pod maskami stu różnych izmów od dziesięciu lat grasujących w Polsce”¹². A zatem nie tylko formizm, z którego krytyk zapożyczył nazwę, ale wszelkie nowoczesne kierunki artystyczne, mimo dzielących je różnic na wielu poziomach, włączone zostały w jeden monolityczny obszar, dzięki czemu łatwiej można było je sklasyfikować, a następnie odpowiednio ocenić. Teoria Pieńkowskiego była prosta – zakładał bowiem, że cechy łączące dzieła awangardzistów doskonale odpowiadają temu, co stanowić miało nieusuwalną istotę żydowskiej, a zarazem

całkowicie „niepolskiej struktury duszy i umysłu”¹³: „kalectwo” psychiki wynikające z wykorzenia, tj. braku łączności z ziemią przodków, materializm, upodobanie do erotyzmu, inklinacje do „abstrakcyjnej spekulacji myślowej”, a także nieczułość wobec przyrody i wsi oraz moralna degrengolada. Faktyczne pochodzenie artystów odgrywało jednak rolę drugorzędną: wystarczyły „dowody” na żydowski – a więc obcy – charakter omawianych dzieł.

Do dystynktywnych cech sztuki żydowskiej, czy szerzej – „judoformistycznej”, krytycy zgodnie zaliczyli jej „mózgowy” charakter, objawiający się w skłonnościach do abstrakcji, w obiektywizmie i „talmudycznych spekulacjach”¹⁴. Przymiotnik talmudyczny był tu szczególnie chętnie używanym określnikiem – pozbawiony funkcji deskrypcyjnej, stanowił poręczne narzędzie demaskatorskie, a zarazem dyskredytujące. Nośność tego epitetu była tak duża, że nie wymagał on już dalszych wyjaśnień: pisano zatem o talmudycznej geometrii czy o „talmudycznych rurach i prostokątach”¹⁵, chcąc w ten sposób pokazać całkowite zerwanie omawianej sztuki z podstawowymi choćby wartościami artystycznymi. Talmud – z jego „geometrią, rurami, nienawiścią, zemstą i Serafinami”¹⁶ – stawał się dzięki temu nie tylko źródłem mającym dowieść zabobonnej religijności czy niższości moralnej Żydów, ale również odmienności ich wyobraźni plastycznej. Odmienności przede wszystkim od tego, co stanowić miało sztukę rdzennie polską – łączoną z nastrojowością, szczerymi uczuciami, subiektywizmem i upodobaniem do konkretnego, realistycznego odtwarzania rzeczywistości¹⁷. Ale krytycy szli jeszcze dalej. „Judoformizm” – jako sztuka „sztuczna”, udawana, oparta na wymyślonej teorii – został przez nich uznany za pozbawiony artyzmu, a jako taki – nie

powtarzano nawet niektóre argumenty, jednak bez szukania źródeł w pochodzeniu twórców. Zob. Wasilewska 2018: 25–33.

¹⁰ Twardy trzon budowali artyści krakowscy: Tytus Czyżewski, Konrad Winkler, bracia Pronaszkowie, Witkacy, Leon Chwistek, Jan Zamojski oraz Henryk Gottlieb – i tylko ten ostatni posiadał korzenie semickie. Ze zasymilowanych rodzin żydowskich pochodziło również kilku luźno związanych z Formistami artystów: Eugeniusz Zak i Roman Kramsztyk (kojarzeni raczej z bardziej umiarkowanym Stowarzyszeniem Artystów Polskich „Rytm”, które powstało w 1922 roku, po rozpadzie grupy formistycznej), a także Ludwik Lille i Zofia Vorzimmer (związani przede wszystkim z lwowską surrealistyczną grupą Artes, uformowaną w roku 1929). Żydowskie pochodzenie mieli natomiast człowieki poeci futurystyczni, tj. Bruno Jasiński, Anatol Stern i Aleksander Wat, przez krótki okres współpracujący z formistami i organizujący wspólne wydania artystyczne.

¹¹ Pieńkowski 1939: 3.

¹² Pieńkowski 1929a: 238; Pieńkowski 1930a: 253.

¹³ Zob. Urbanowski 1997.

¹⁴ Skrudlik 1937: 4.

¹⁵ Pieńkowski 1929b: 6.

¹⁶ Pieńkowski 1927a: 4–5.

¹⁷ Częstym zabiegiem stosowanym przez krytyków nacjonalistycznych było wskazywanie na rzymskie korzenie kultury polskiej („wschodnia reduta Ordoona”), oraz hellenizowanie chrześcijaństwa, umieszczonego w antycznym (grecko-rzymskim), a nie w judaistycznym rodowodzie. Judaizm, łączony wyłącznie z Talmudem, nabierał dzięki temu cech zabobonnej, średniowiecznej i skostniałej w swym konserwatywnym religii, która nie miała nic wspólnego z kolebką chrześcijaństwa i wielką kulturą zachodu. Zob. Rostworowski 1929. Cyt. za: E. Prokop-Janiec 1992: 133. Taką tezę już w latach 30. rozwijał też Feliks Koneczny, autor późniejszych wielotomowych opracowań z zakresu cywilizacji łacińskiej, żydowskiej, bizantyjskiej i innych. Koneczny, podobnie jak Rostworowski, cywilizację łacińską (zachodnią) wiązał z kościołem katolickim i wykazywał jej wyższość wobec cywilizacji Wschodu (w tym żydowskiej), która w jego przekonaniu stała na przeszkodzie w procesie doskonalenia się człowieka. Zob. m.in. Klag 2016: 111–130.

zasługiwał na miano sztuki¹⁸. Więcej nawet, stawał się jej zaprzeczeniem. Jak bowiem przekonywał Pieńkowski, „sztuka z założenia swego jest subiektywna, a z chwilą gdy zapragnie się zobiektywizować, przestaje być sztuką”. Jest co najwyżej udawaniem, imitacją, jest niczym „kobieta bez wdzięku, słodycze bez cukru czy władza bez siły”¹⁹. Krytykowi wtórował Józef Trepka, recenzent nacjonalistyczno-chrześcijańskiego „Głosu Narodu”, który „mózgowe” dzieła formistów nazwał absurdalnymi „niby-rzeźbami i „niby-obrazami”, a cały dorobek tych twórców – „niby-sztuką”²⁰. „Akrobatyka geometrii”, „bezmyślne układy trójkątów”, „kolorowane rysunki techniczne” czy „rozumowe rozwiązywanie kolorystycznej szarady”²¹ – wszystkie te elementy, kojarzone z twórczością kubizującą bądź abstrakcyjną, krytycy nacjonalistyczni uznali za właściwe estetyce żydowskiej. Estetyce, która, absolutyzując formę, a tym samym odrzucając intuicję („właściwą wszelkim innym narodom”²²), jednocześnie usuwa ze sztuki „treści duchowe”, wartości moralne i wielkie idee społeczne. A tematyczność i bezideowość, stereotypowo kojarzone z formalizmem awangardy, zostały tu nie tylko ściśle powiązane z żydowskością, ale też poddane wartościowaniu: sztuka, która wybiera jedynie eksperymentowanie, zamiast być przekazywaniem istotnych wartości, staje się wyjąłowana, zdegenerowana, a jako taka – jest dla krytyków nacjonalistycznych całkowicie nie do przyjęcia²³.

Łączony z twórczością żydowską brak artyzmu miał się objawiać nie tylko w geometryzowanych kształtach, negacji tematu, nastroju i szczyrych eksplozji duszy, ale również w odrzuceniu klasycznych norm piękna i kultu rzemiosła. Do powszechnych oskarżeń kierowanych w stronę awangardystów zaliczano bowiem ich rzekome dyletanctwo – klasyczny zarzut paseistycznej krytyki²⁴. Judoformizm, jako „ruch nieuctwa” i „ordynarnego niedołęstwa”, miał się objawiać w przypadkowym „chlapaniu barwami” czy w „kształtach bez wyrazu”. Krytycy przekonywali, że tworzący go artyści nic w gruncie rzeczy nie umieją: nie potrafią malować ani konstruować, „o farbie wiedzą tyle, że można ją kupić w sklepie”, ewentualnie świadomie zaniedbują i lekceważą

zdobycie umiejętności technicznych²⁵. „Tuwimów sztuki nowoczesnej” – naigrywał się Pieńkowski – nie interesuje malarska „kuchnia”, dlatego każda ich Wenus przypomina „garkotłuka z pomyj wyciągniętego”, a każdy Apollo podobny jest do „Pochronia po wypadku autobusowym”²⁶. „Upupianie” artystów – dowodzenie, że ich twórczość to tylko dziecięca zabawa, „harcowanie pędzlem” i nieistotne wygłupy – to oczywiście znane strategie dyskredytacji sztuki, której piszący nie rozumieją i przed którą stają bezsilni. Recepcja plastyki formistycznej dowiodła, iż było to narzędzie, po które niezwykle chętnie sięgali ówczesni krytycy, niekiedy z kręgu skrajnej prawicy²⁷. W omawianym przypadku cel takiego zabiegu był nieco inny. Nie chodziło jedynie o to, by traktować awangardystów z protekcyjnym lekceważeniem, jak dzieci, którym „za krótkich majteczek wygląda jeszcze chusteczka”²⁸ i których wobec tego nie trzeba brać na poważnie. Tu zarzuty miały dużo większe konsekwencje. Otóż sztuka pozbawiona artyzmu – czy z powodu jej nadmiernej „mózgowości” czy też cynicznie odrzucanych prawideł malarskich – nie mogła uchodzić za autentycznie nowatorską. A zatem nie mogła – wbrew głoszonym hasłom – być awangardą.

Jednym z najczęściej powtarzanych oskarżeń kierowanych w stronę kultury żydowskiej był jej rzekomo nietwórczy, imitatorski, pasożytniczy charakter²⁹, którego źródła szukano w psychice ukształtowanej przez lata wygnania i w specyfice religii. Z drugiej strony coraz większą karierę, zwłaszcza od czasów rewolucji bolszewickiej, robiła kontaminacja żydokomuny, a co za tym idzie, wiązana ze społecznością żydowską skłonność do organizowania przewrotów i bycia strażą przednią wszelkich ruchów rewolucyjnych, a zatem również artystycznych. Antysemiccy krytycy potrafili jednak godzić wszelkie sprzeczności, potrafili również obiegiwe atuty nie-lubianych artystów przekuć w mające ich skompromitować zarzuty. Znaleźli więc sposób, by – nie rezygnując z przydat-

²⁵ Pieńkowski 1929c: 286. Awangardystom przeciwstawiano choćby „malarskie majsterstwo” Bractwa św. Łukasza – grupy stawiającej przede wszystkim na odrodzenie warsztatu plastycznego. Zob. Pieńkowski 1939b: 15.

²⁶ Pieńkowski 1928: 5–6.

²⁷ Wasilewska 1918: 29.

²⁸ Schröder 1919: 2.

²⁹ Porównania Żydów do pasożytów z niemalą częstotliwością powracały w antysemickiej publicystyce, a „pasożytowanie” stało się jednym ze słów-kluczy, które – z uwagi na swój obrazowy i nacechowany aksjologicznie charakter – z powodzeniem wykorzystywano także w krytyce artystycznej. Żydzi pasożytują na obcej twórczości – pisali nacjonalistyczni publicyści – a zatem nie tylko imitują, naśladują, przejmują obce wzorce, ale też zawłaszczają „skarby ducha” innych narodów. Są więc dla kultury, w której żyją, wysoce niebezpieczni. Zob. Hurajewicz 1921, 1: 32.

¹⁸ Pieńkowski 1929c: 286; Pieńkowski 1929a: 238.

¹⁹ Pieńkowski 1929c: 286.

²⁰ Trepka 1921: 2.

²¹ Szeptycki 1937: 4.

²² Pieńkowski 1932: 592.

²³ Szeptycki 1938: 5.

²⁴ Termin zapożyczam od Władysława Kozickiego. Zob. Kozicki 1920: 1.

nych analogii i skojarzeń – odebrać Żydom „palmę pierwszeństwa” w jakichkolwiek twórczych obszarach. Zgodnie z ich wykładnią bolszewizm artystyczny miał się bowiem realizować wyłącznie poprzez destrukcyjne akty niszczenia tradycji oraz zrywania z przeszłością i jej wartościami. Związek ów szczegółowo wyjaśnił historyk sztuki Władysław Kozicki, próbując nadać swoim wywodom pozory dyskursu naukowego, a tym samym usankcjonować hasła funkcjonujące w ówczesnej prasie w roli samotłumaczących się inwektyw:

Analogie pomiędzy bolszewizmem artystycznym a społecznym są uderzające. Oba zrywają radykalnie z przeszłością i tradycją, oba pragną zniszczyć dawne ustroje, aby na ich gruzach budować od podwalin światy nowe. Oba ruchy są ogromnie silne w teorii, natomiast nie znoszą konfrontacji z rzeczywistością. [...] Zarówno w bolszewizmie społecznym, jak w artystycznym, rolę protagonistów i zapładniaczy odgrywają żydzi – ta rasa fanatyczna, ruchliwa i niespokojna, cierpiąca na zanik twórczości; ta rasa mająca za dużo krytycyzmu, a za mało wyobraźni; ta rasa, która nigdy nie umie nic stworzyć, natomiast wszędzie, gdzie miała swobodę działania, umiała wszystko zniszczyć i rozłożyć³⁰.

Nazywając Żydów „arcykapłanami obu sekt”, krytyk dowodził, że znamionują ich tylko wielkie hasła wywiedzione ze „szczytnych rozumowań” i bardzo małe czyny – zupełnie nieproporcjonalne do ich pychy, manii wielkości i zarozumiałości.

W ujęciu Kozickiego i wielu innych ówczesnych publicystów, rewolucyjność sztuki żydowskiej była więc pozorna – objawiała się wyłącznie w destrukcji, co więcej, w teorii raczej niż praktyce. Jak pisał Marcełi Nałęcz-Dobrowolski, Żydzi tylko odgrywają rolę pionierów postępu – nie zasiewają bowiem „nowych plonów na pradawnym gruncie odwiecznej przyszłości”, lecz są „wiecznie niespokojnym fermentem, psującym tkankę otaczającą, nie stwarzającym nowych ustrojów”³¹. Przyczyn takiego stanu rzeczy szukano w destrukcyjnym charakterze żydowskiej psychiki³², a także we wrodzonym sprycie, oszustwie i reklamiarstwie, dzięki którym artyści ci potrafili omamić publiczność: swym „jarmarcznym wrzaskiem”, „modą

zandarmerską” czy „terrorem”³³ mówili jedynie widzom, że prezentują sztuką nowatorską, a tymczasem za radykalnością programu ukrywali tylko braki warsztatowe i pustkę duchową. Pieńkowski widział tu stop typowo bolszewickiego pędu za nowinkarstwem i żądzy zniszczeń z wrodzonymi skłonnościami Żydów do oszustwa we wszystkich sferach życia, „od masła do religii”³⁴. We właściwy sobie szyderczo-nienawistny sposób, dobierając słowa (w tym sprawdzoną leksykę entomologiczną) tak, by wzbudzić wstręt do opisywanego przedmiotu, pisał:

Komunizm, zrodzony trzy tysiące lat temu z matki złości i z ojca fanatyzmu, odradza się i wypelza na świat, ilekroć żydzi dochodzą do wpływów i władzy. Stroi się wtedy na modę danego czasu, bielidłami i różami się odświeża i udaje ideę młodą, najmłodszą, postępową, świat zbawić mającą, ale jego stare kły próchnieją cuchnące, jadem się ślinią, który zgorzelą trupią zaraża i zabija. Jako z ducha żydowskiego poczęty, w każdym poruszeniu swoim jest kłamstwem, w każdym skręcie – oszustwem, w każdym słowie – fałszem. Żydzi w pochodzie swym koczowniczym puszczają przed sobą tego płaza, aby im drogę torował i miejsce dla nich sposobił³⁵.

Na koniunkturalne i spekulacyjne podejście Żydów do sztuki wskazywał też Mieczysław Hurajewicz, widząc w tym przyczynę ciągłych zmian stylistyk i podążania za nowinkami z Paryża³⁶. Opinie obu autorów podzielał również Kazimierz Kardaszewicz, twierdząc, iż artysta żydowski przywożący do Polski z Paryża jakiś „izm”, „oczekuje jedynie poklasku. . . no i pieniędzy. [...] Jego wujek, stryjek przywozi z zagranicy pomarańcze, ryż i sardynki i wiemy, jakie sumy na tym zarabia. [...] Czy sztuka to gorszy i mniej poważny interes od sardynki?” – ironizował krytyk, dowodząc, że obaj Żydzi, handlarz i artysta, kierują się tym tylko, co „publiczność chwyci”, co ma pozory nowości – jak „włosy granatowe, słońce zielone czy oczy czerwone”³⁷. Kwestia etyczna po raz kolejny okazała

³⁰ Kozicki 1920: 1. W podobny sposób pisał o Tuwimie Zygmunt Wasilewski, zdaniem którego poetę łączy z bolszewizmem jedynie wywrotowość, potrzeba przewrotu i krwi, brakuje mu zaś właściwej rewolucjonistom ideowości. Zob. Wasilewski 1934, 6: 11.

³¹ Dobrowolski 1923: 61.

³² Skrudlik 1937b: 4.

³³ Warto pamiętać, że podobne zarzuty nie dotyczyły tylko awangardy, ale też innych artystów, np. z kręgu umiarkowanej grupy Rytm. Oni również oskarżani byli przez krytyków-antysemitów właściwie o wszystko: nieuctwo, nijakość, naśladownictwo oraz właśnie reklamiarstwo. Zob. Piątkowska 2020: 73–93.

³⁴ Pieńkowski 1937: 35.

³⁵ Pieńkowski 1930b: 77.

³⁶ Hurajewicz 1921: 32.

³⁷ Kardaszewicz 1938: 5.

się leżeć u podłoża działań Żydów, nie omijając też obszaru estetyki. Żydowski twórcy zostali zdemaskowani jako wrodzeni oszuści i spekulanci, którzy próbują się „sprzedać” w nimbie pionierów nowoczesności, w gruncie rzeczy jednak ślepo naśladowują zachodnią modę – w dodatku z zeszłego sezonu. Przywożą bowiem to tylko, co „Paryż dawno już zdążył konsumować [...] i resztki w formie wydzielin skierował do rury kanalizacyjnej”³⁸. W tak zakreślonym obrazie żydowski artyści okazywali się być nie tylko nieuczciwi, ale też naśladowczy – niczym „jemioła na dębie” pasożytująca na obcej twórczości³⁹, zawłaszczająca „skarby ducha narodów” wśród których żyje i dążąca do ich zniszczenia⁴⁰. Publicyści sięgali również po wyrażenia i peryfrazy konotujące starość i umysłowe patologie („tępi jaskiniowcy”, „starcza bezpłodność”, „nieuleczalna skleroza nerwu twórczego”⁴¹ itp.), by dodatkowo podkreślić, że postępowość, nowatorstwo czy młodzieńczy zapał, jako paradygmatyczne cechy awangardy, nie mają zastosowania do sztuki tworzonej przez żydowskich artystów.

W latach 30. na froncie krytyki artystycznej rozgorzała batalia między zwolennikami sztuki czystej i „malarstwa bez literatury” (kolorysty) a „czcicielami sujetu”, rekrutującymi się na ogół z grupy poszukiwaczy stylu narodowego. Wytykanie artystom broniącym autonomii obrazu cech „typowo żydowskich” stało się jednym z wygodnych chwytów retorycznych stosowanych przez obrońców artystycznej „ideozy”. „Sztuka bez idei to sztuka międzynarodu żydowskiego” – przypominał publicysta „ABC”⁴². Odrzucenie wartości moralnych i treści duchowych, stanowiących, jak wierzone, substancjalne cechy sztuki polskiej, stanowiło dodatkowy argument przeciwko przyjęciu w jej poczet artystów pochodzenia żydowskiego – choćby tworzących, jak Roman Kramsztyk czy Henryk Kuna – ważny zręb rodzimego ugrupowania artystycznego⁴³. „Estetyka kryptożydowska”, skupiona wyłącznie na formie dzieła i niewnosząca doń żadnych istotnych idei, była, jak pisano, nie tylko z gruntu obca, ale też „wysterylizowana”, pozbawiona odrębnych cech narodowych. Co ciekawe, antysemitka krytyka i w tym aspekcie „godziła”

niedające się pogodzić aporie. Programowy uniwersalizm i internacjonalizm awangardzistów stał na antypodach sztuki narodowej, a mimo to widziano w nim odzwierciedlenie typowo żydowskiej psychiki⁴⁴. Odpowiedzią było tu z jednej strony pojęcie „międzynarodu”⁴⁵ (sugerujące, że także gdzie indziej za awangardą stoją Żydzi), z drugiej zaś – zależnie od celu, jaki w danym momencie przyświecał krytykowi – aksjomat pasożytniczej i koniunkturalnej natury żydowskiej. W obu przypadkach krytykom towarzyszyło przekonanie, że obcują z dziełami wyzutyimi z bogactwa ducha, oryginalności i narodowej odrębności, których twórcy dążą do zwycięstwa „malarskiego esperanto”, „artystycznej międzynarodówki”, co w nacjonalistycznej nomenklaturze oznaczać mogło tylko jedno: całkowity upadek prawdziwej sztuki⁴⁶. By do tego upadku nie dopuścić, krytycy przypominali znane nam już postulaty i wytyczne: sztuka polska „musi być dziełem duszy polskiej” i nie może „stać w sprzeczności z polskim sposobem czucia i myślenia”⁴⁷. Obce, „rozkładowe”, „zabagniające” naloty⁴⁸ trzeba więc zdusić w zarodku i przeciwstawić im pierwiastki rodzime, najchętniej ludowe – te bowiem, jak wierzone, stanowią „nawóz, na którego podłożu rozwija się i zakwita prawdziwa sztuka i kultura danego narodu”⁴⁹.

Zaniepokojenie końcem sztuki wyrażali krytycy obcujący nie tylko z awangardową plastyką formistów, konstruktywistów czy reprezentantów surrealizmu⁵⁰, ale też z architekturą modernistyczną, zwłaszcza zaś z nowoczesnym budownictwem mieszkalnym.

Nacjonałści o architekturze modernistycznej

Dla większości publicystów międzywojennych architektura modernistyczna była złem koniecznym – rodzajem odtrutki na „chorobę secesyjną” wraz z jej dekoracyjnym balastem. Na ogół niechętni jej surowej estetyce i funkcjonalizmowi, wierzyli jednak, że sytuacja, z jaką się mierzą, jest stanem przejściowym, rodzajem „kuracji oczyszczającej”, po której przyjdzie spodziewane uzdrowienie,

³⁸ Kardaszewicz 1938: 5.

³⁹ Eysymontt 1935: 594.

⁴⁰ Pieńkowski 1939a: 3. Pieńkowski pisał: „Wiadomo że futurizm wszędzie i zawsze służy celom polityki żydowskiej, tj. – niszczeniu kultury narodów, na których rozsiadł się pasożyt ludzkości”.

⁴¹ Pieńkowski 1930b: 77.

⁴² Stulecie Matejki 1938: 1.

⁴³ Szeptycki 1937: 4.

⁴⁴ Za zjawisko typowo żydowskie uznawał internacjonalizm choćby Stanisław Janicki. Zob. Janicki 1925: 9.

⁴⁵ O Żydach jako o „jedynym wśród narodów świata”, „międzynarodzie” pisał też Pieńkowski 1927b, 298: 4.

⁴⁶ Pieńkowski 1930b: 77.

⁴⁷ Pawlikowski 1932: 407.

⁴⁸ Gralewski 1931: 7.

⁴⁹ Kardaszewicz 1938: 5.

⁵⁰ O surrealizmie jako sztuce typowo żydowskiej, nie tylko przez związek z teorią „Żyda Freuda” pisał choćby Pieńkowski 1939b: 15.

tj. powrót do „rozkwitu i bogactwa form architektonicznych”⁵¹. Nacjonalistyczni krytycy mieli jednak z architekturą modernistyczną zdecydowanie większy problem. Raził ich brak indywidualizmu, fantazji, intuicji, nadmierna funkcjonalność czy odejście od dotychczasowych kanonów piękna. Jednak źródłem konfliktu nie były tu wyłącznie odmienne upodobania estetyczne, ale również – a nawet przede wszystkim – pochodzenie twórców.

Bohdan Guerquin, tworząc pozory naukowego dyskursu, wskazywał na dwa sposoby podejścia do nowoczesności. W pierwszym widział twórczy stosunek do przeszłości, który – dzięki gruntownej znajomości „materiału historycznego” – pozwolił wyzyskać tradycję budowlaną i przekształcić ją do potrzeb i wymogów współczesności. Tak w przekonaniu krytyka działać mieli architekci polscy, którzy, choć eksperymentują, nie zapominają nigdy o zachowaniu równowagi brył i symetrii; choć czerpią z obcych wzorów, potrafią „przetopić je w tyglu własnej kultury”. W efekcie tworzą dzieła oryginalne i własne, zgodne z duchem czasu i „poczuciem narodowym”. Tymczasem drugie podejście do nowoczesności, znamionujące – jak się domyślamy z dalszego opisu – architektów żydowskich, miało oznaczać niewolnicze kopiowanie obcych wzorów, snobizm i ślepe podążanie za modą, które staje się przykrywką dla nieuctwa i braku inwencji twórczej. By nie być gołosłownym, krytyk porównał dwie warszawskie wille – wykonane w podobnym czasie i w jednakim materiale: nadwiślański projekt Bohdana Pniewskiego, który zachwyił go harmonią brył, konstrukcją i twórczym podejściem do tradycji klasycznej oraz modernistyczną wilę przy ulicy Chocimskiej (projektu Lucjana Korngolda i Henryka Bluma) – z elewacją bez wyrazu, „prostą bryłą” i „nużącą geometryzacją”. Wybierając w swej ocenie określniki odnoszące się do reakcji odbiorczej, Guerquin chciał podkreślić, że charakter i psychika twórców wpływają nie tylko na jakość budowli, ale również na jakość życia ich mieszkańców: z wili polskiego architekta emanowały radość i optymizm (a zatem musieli tam mieszkać szczęśliwi ludzie), dom przy Chocimskiej wywoływał weń jedynie nudę, smutek i pesymistyczny fatalizm⁵².

Szukanie uzasadnień zgodnych z doktryną rasizmu psychologicznego znajdujemy też w tekstach innych krytyków, którzy właściwy modernizmowi funkcjonalizm tłumaczyły materializmem żydowskiej duszy⁵³, a we wrodzonej niezdolności

Żydów do tworzenia, a także w braku poczucia plastycznego objawiającego się „niereagowaniem na trzy wymiary” dostrzegają przyczynę imitacyjnego charakteru projektowanych budowli⁵⁴. Powracają też inne znane zarzuty: nadmiernej prostoty, szablonowości, kompozycyjnych „łatwizn” i niedoskonałości wykonania, a nawet „partactwa i nieuczciwości zawodowej”⁵⁵, którym przeciwstawia się wieczyste piękno klasycyzmu, a także trud i majstersztyk prawdziwego rzemiosła⁵⁶. Żydowskie „szklane domy” – przekonywał Jan Poliński, opisując robotnicze osiedle na warszawskim Rakowcu – odznaczają się całkowitym brakiem wyczucia proporcji, nie przyświeca im żadna myśl twórcza, do ich powstania użyto tandetnych materiałów budowlanych i pominięto plany urbanistyczne. Jednym słowem – kwitował krytyk – „przyglądając się im, można dojść do wniosku, że chęć stworzenia czegoś pozbawionego wszelkich cech estetycznych była głównym celem projektodawcy”⁵⁷.

Prasa nacjonalistyczna, obok negowania estetycznych walorów architektury modernistycznej, uderzała też w jej programową innowacyjność i nowatorstwo. Redaktor endeckiej „Myśli Narodowej”, recenzując projekty Praesensu na Międzynarodowej Wystawie Architektury Nowoczesnej, sprwadził je do snobizmu, ślepego ulegania modzie i bezmyślnego „przeżuwania nieprzeżytych pomysłów Le Corbusiera”:

Zamiast Praesens – ironizował – trafniej zdaje się byłoby dać grupie nazwę Imperfectum i to nie tylko ze względu na przykry brak perfekcji w wykonaniu, ale dlatego przede wszystkim, że naśladowując modę, trwającą nieprzerwanie od kilku lat, wystawa cała wydaje się czymś tak znanym, tak nudnie staroświeckim, jak staroświeckim jest np. zeszłoroczny fason kapelusza damskiego lub zeszłoroczne shimmy⁵⁸.

Zarzut naśladownictwa na ogół zresztą nie wystarczył: w „architekturze żydowskiej” widziano wyłącznie „bezwartościowe plagiaty” wykonywane powierzchownie i mechanicznie, karykaturę zagranicznych wzorów, ich niewolnicze

⁵¹ Zieliński 1934: 4.

⁵² Guerquin 1934: 1.

⁵³ Janicki 1925: 9.

⁵⁴ Szeptycki 1937b: 7.

⁵⁵ Młoda architektura 1938: 6.

⁵⁶ Zob. m.in.: Drzewiecki 1934, 35: 4; Leykam 1939: 13.

⁵⁷ Poliński 1939: 22. Za najbardziej skrajny przykład „pudełkowej żydowszczyzny” krytyk uznał pozbawiony „wyczucia proporcji” dom jednorodzinny autorstwa Lucjana Korngolda oraz wilę Syrkusów – „straszącą sosny skolimowskie swymi nagimi ścianami”.

⁵⁸ K. L. 1926: 157.

i tandetne kopiowanie, bez należytego zrozumienia i odczucia. Powtarzały się zarzuty, ale też strategie dyskredytacji. Proste modernistyczne budowle zyskiwały miano „pudełkowej żydowszczyzny” wykonanej w „bolszewicko-kulturalnym stylu”, a zdezonizowaniu znaczenia poszczególnych projektów służyła odpowiednia frazeologia: płaskie dachy i sześciennie formy budowli porównywane były do „pudełek od cygar z wyrżniętymi otworami”, „wagonów kolejowych bez kół” czy „pudeł na zapałki”⁵⁹. Architektura, zwyczajowo kojarzona z monumentalnością i reprezentatywnością, sprowadzona tu została do przedmiotów codziennego użytku – w dodatku o drugorzędnym znaczeniu. Dalsza argumentacja nie była już potrzebna.

Recepcja architektury modernistycznej w prasie skrajnej prawicy wykazuje idealną zbieżność z tym, co obserwowaliśmy w kontekście plastyki awangardowej. I tu bowiem zarzutom o brak sztuki, o naśladownictwo, niedoskonałość warsztatową i profanowanie klasycznych kanonów piękna towarzyszyły oskarżenia o bezideowość czy bezdusność. Szczególnie w latach 30., gdy popielcowe nastroje epoki zintensyfikowały nawoływania o powrót do uświęconych tradycji, człowieka i wyrugowanego przez całą awangardę tematu. W architekturze odwoływanie się do wartości humanistycznych oznaczało walkę z kultem technicyzacji, odtąd traktowanej jako „polip wysysający z człowieka wszelką myśl i pracę”⁶⁰ oraz z maszynizmem, na którego ołtarzu modernizm miał złożyć w ofierze sztukę⁶¹. Do „grzechów” nowoczesnej architektury dorzucono jeszcze szablon, nieszczerłość, doktrynerstwo, a nawet „bezpłodny nihilizm” i brak wzruszeń. W zamian domagano się „architektury dla człowieka”⁶², która byłaby jednocześnie wyrazicielką „duszy narodu”.

Dla krytyków związanych z grupowaniami skrajnej prawicy architektura miała być legitymacją polskości, „szata” mówiącą przyszłym pokoleniom o „duchowej kulturze” epoki, która ją wydała⁶³. Do zadań architektów należało nie tylko kształtowanie smaku estetycznego i dostarczanie przeżyć estetycznych, ale też krzewienie kultury narodowej i wreszcie – spełnianie „snów mocarstwowych” Polaków. Nie bez zazdrości spoglądano tu na budowle faszystowskie,

które stanowiły doskonałą realizację takich ambicji. Tadeusz Dziegielewski – powołując się na autorytet Hitlera i Goebbelsa [sic!] – przekonywał, że niezbywalnym warunkiem sztuki jest oddawanie „wyraza narodowej dumy”⁶⁴. Wielka architektura, jakiej oczekiwali nacjonalistyczni krytycy, miała być zatem „tworem wielkiego ducha”, bo tylko taki mógłby zapewnić narodowi wielkość⁶⁵. „Chcemy, aby przyszłość, czytając w kamieniach, wiedziała, że myśli nasze były szlachetne, dążenia wielkie, a pragnienia gorące” – przekonywał Włodzimierz Łukasik⁶⁶. Skoro zatem w grę wchodził interes narodu (w tym jego przyszłych pokoleń), pochodzenie twórcy odgrywało rolę kluczową. Żydzi jako obcy psychicznie i moralnie nosiciele kosmopolitycznej, międzynarodowej „zarazy” mogli stworzyć tylko architektoniczny „szmonec” – estetycznie ujemny i wychowawczo „zabójczy”⁶⁷. Tymczasem to oni, jak donosił Szeptycki, przejęli monopol w budowaniu nowego oblicza miast polskich.

Sugestywny obraz żydowskiej hegemonii nakreśliła też Maria Rutkowska, pisząc na łamach „ABC” o nowych, luksusowych ulicach warszawskiego Mokotowa. Wykorzystując znane strategie perswazyjne, dowodziła, że owe domy „jak marzenie”, które są poza zasięgiem Polaków, to tylko nęcące pozory – w gruncie rzeczy za mozaikową posadzką, kafłowymi ścianami czy marmurowymi stiukami kryje się niewidoczna na pierwszy rzut oka tandeta⁶⁸. Rutkowska sięgnęła również po stereotyp żydowskiego potentata, którego stać na te (choćby pozorne) luksusy i zderzyła go z niedolą polskiego robotnika – mieszkańca nędznych i brudnych domów starego Mokotowa⁶⁹. Cel takiego zabiegu był oczywisty – ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem, jakie grozić może rdzennym Polakom w wyniku dalszej ekspansji Żydów: będą musieli

⁵⁹ Cytowane zwroty pochodzą z następujących tekstów: Poliński 1939: 22; Tyszkiewicz 1930: 65–76; Lauterbach 1924: 3; Lubiński 1936: 40.

⁶⁰ Stawarski 1935, 33: 3.

⁶¹ Dziegielewski 1934: 1.

⁶² Leykam 1939: 13.

⁶³ Szeptycki 1937b: 7.

⁶⁴ Dziegielewski 1934: 1.

⁶⁵ Tołoczko 1939: 13.

⁶⁶ Łukasik 1939: 16.

⁶⁷ Szeptycki 1937b: 7.

⁶⁸ Rutkowska 1938: 4. „Tandeta” nader często powracała też w języku krytycznym Pieńkowskiego, najgorliwszego tropiciela twórców żydowskich, uznawanych przezeń za „urodzonych tandeciarzy świata”. To im zarzucał on wszelkie błędy magistratu zarządzającego miastem, brzydotę ulic i budynków, dając przy tym brawurowy popis swej pomysłowości w konstruowaniu szyderczych określeń i paronomazji, które w łańcuchowym zagęszczeniu intensyfikowały efekt humorystyczny, ośmieszając przedmiot wypowiedzi: „W rzeczach małych i wielkich zarówno szerzy się dusze pustoszy tandeta, żydowska tandeta – z Gogiem, Magogiem i Demagogiem, z Bezpracym, Pankracym i Demokracym, z Pustakiem, Wesołkiem i Matołkiem, z całą pospolitością obecnej rzeczy polskiej, niepomnej, że była kiedyś i może być – Najjaśniejszą”. Pieńkowski 1930c, 29: 458.

⁶⁹ Rutkowska 1938: 4.

wynieść się nawet z tych skromnych mieszkań i gnieździć po suterenach na przedmieściach stolicy. Ku radości – i bogactwie – żydowskich sąsiadów⁷⁰. W jeszcze czarniejszych barwach obraz „zażydzenia” polskich miast, ze stolicą na czele, kreował Adolf Nowaczyński. Wyolbrzymiając ogrom zjawiska, pisał o „permanentnych zaborcach” („Ci Trzeci”), „pansemickiej okupacji” oraz „pogromie Polaków w budownictwie miejskim”⁷¹. Zabiegowi hiperbolizacji również tutaj towarzyszył prosty podział dychotomiczny: z jednej strony polscy pariasi mieszkający w „tandetkach”, prowizorkach i ruderach, z drugiej zaś „potężne, dzięki meteki”, budujące sobie wielkie gmachy, pałace i całe połacie ulic⁷². Nowaczyński nie poprzestał na skonstrastowaniu statusu ekonomicznego i poziomu życia obu społeczności – obcy przybysz w jego wizji (wyraźnie inspirowanej opowiadaniem Jana Ursyna Niemcewicza⁷³) nie tylko nie chce odejść i dominuje nad rdzennymi mieszkańcami, ale też ich „ugniata, dusi, dławi i wysysa (jak pajak krzyżak muszkę)”⁷⁴.

W tak zarysowanym obrazie walka z „czarną mafią międzynarodalnych proroków, pragnących podporządkować kulturę polską własnym, dobrze przemyślanym celem”⁷⁵ jawiła się nacjonalistom jako niemal obywatelska konieczność. W architekturze mieszkalnej – z uwagi na jej utylitarny charakter i trudniejszą do rozpoznania „penetrację obcych wpływów” – znaczenie tej walki wydawało się być nawet większe niż w innych dziedzinach sztuki. W tym celu postulowano znakowanie istniejących budowli poprzez zamieszczanie nazwisk architektów na ich elewacjach – jak pisał Szeptycki, dla orientacji nieprzygotowanego widza, ale też w celach edukacyjnych: by publiczność uczyła się „wychwytywać, spostrzegać

i rozróżniać cechy rdzenne i obce”⁷⁶. „Tęsknota za opaską”⁷⁷ jednak nie wystarczała. By zapobiec dalszej „krzywdzie” zarządzanej przez Żydów⁷⁸, przedsięwzięto też działania bardziej zdecydowane – m.in. usuwając projektantów pochodzenia żydowskiego z polskich stowarzyszeń architektonicznych⁷⁹. Publicyści endeccy przychodzili tu w sukurs młodym projektantom, tłumacząc ich decyzje i zachęcając do kontynuowania akcji „odżydzenia”:

Nie można pozwolić, aby architekci żydowscy [. . .] zdecydowali o wyglądzie polskich miast i miasteczek, by tandetne żydowskie firmy budowlane dyskredytowały nasze budownictwo, odbierając chleb gospodarzom kraju. [. . .] W Polsce o polskiej architekturze decydować muszą Polacy. Tak z punktu widzenia moralnego, jak i ekonomicznego musimy całe nasze życie kulturalne i gospodarcze uniezależnić od wpływów obcych i obcych agentur”⁸⁰.

Żądano też sankcji karnych i zmian ustawodawczych do „walki ze szkodnikami pasożytującymi na kulturalnej fizjonomii narodu”⁸¹. Były to, jak podkreślali piszący, kroki konieczne, by zmienić „zażydzone” (bo budowany przez Żydów i za żydowskie pieniądze) obraz polskich miast.

Wołanie o rasowy charakter sztuki, o konieczność stworzenia nie tylko stylu odpowiadającego specyfice epoki, ale też będącego w zgodzie z temperamentem narodu, stało się kluczowym postulatem nacjonalistów. Żydzi stanowili główną przeszkodę w realizacji tych dążeń. Można by się naturalnie zastanawiać, czy w wypowiedziach o architekturze modernistycznej przeważała niechęć (wynikająca z niezrozumienia, nieprzygotowania i przyzwyczajenia) do nowoczesnych rozwiązań projektowych, czy raczej antyżydowskie resentymenty. Skrajny modernizm był z pewnością trudny do zaakceptowania przez zwolenników prawicy – swym uniwersalizmem godził w fundamenty narodowej koncepcji sztuki i pietyzm wobec tradycji. Jednak w złagodzonej wersji, takiej „z ludzką twarzą”, miał on szansę zyskać przychyłność nawet nacjonalistycznych

⁷⁰ Rutkowska 1938: 4.

⁷¹ Nowaczyński 1939: 8.

⁷² Nowaczyński 1939: 8. Jeszcze dalej szedł Pieńkowski, który z jednej strony szydził z nędzy warszawskich Nalewek, z drugiej zaś wskazywał, że katastrofa mieszkaniowa Żydów nie dotyka – tylko Polacy z braku mieszkań wegetują w norach i barakach pod miastem. I po raz kolejny antysemicki dyskurs pozwolił pogodzić sprzeczności – Pieńkowski z jednej strony wskazywał na zdecydowanie lepszy status materialny Żydów, którzy są w posiadaniu większości polskich kamienic, z drugiej zaś na ich wrodzony plazmatyzm, pozostałość po „jaskiniowym trybie życia”: „Im żydom ciśniej, tym im lepiej. Żydzi lepią się nawzajem ze sobą, a gdy ich dwudziestu w jednej izbie mieszka, czują przedsmak raj. Gdzie Polak się dusi, tam żyd zaczyna dopiero z rozkoszą oddychać. Jest to cecha rasowa, zwana plazmatyzmem, cecha wyłącznie żydowska. Żyd samotny – to *contradictio in adiecto*”. Pieńkowski 1930c: 457.

⁷³ Mam tu na myśli *Moszpopolis. Rok 3333, czyli sen niesłychany* (Warszawa 1913).

⁷⁴ Nowaczyński 1939: 8.

⁷⁵ Łukasik 1939: 16.

⁷⁶ Szeptycki 1937b: 7.

⁷⁷ Termin zapożyczyłam od Michała Głowińskiego (Głowiński 2004: 28).

⁷⁸ Szeptycki 1937b: 7.

⁷⁹ O prześladowaniach architektów pochodzenia żydowskiego i działaniom mającym na celu „rasowe oczyszczenie” SARP-u pisze szczegółowo Dariusz Konstantynów: Konstantynów 2009: 411–442.

⁸⁰ Architekci polscy 1937: 4.

⁸¹ Murczyński 1939: 20.

krytyków. O ile była to twarz pozbawiona rysów semickich. Za dowód niech wystarczy historia konkursu na projekt kościoła Opatrzności Bożej w Warszawie⁸². Pierwszy konkurs, który zdominowały projekty modernistyczne, spotkał się ze zdecydowaną niechęcią pravicowej krytyki. Do polemiki włączył się nawet episkopat – w tym m.in. znany ze swych antysemitycznych poglądów kardynał Aleksander Kakowski. Domagając się projektu uwzględniającego bogatą tradycję architektury sakralnej, akcentował on również odmiennosc budowli katolickich od świątyń właściwych innym wyznaniom – zwłaszcza obcym duchowi polskiemu, jak judaizm⁸³. Kakowski nie ukrywał swojej niechęci do modernistycznych budowli, które w jego mniemaniu dowodziły jedynie braku szacunku dla zwyczajów Kościoła katolickiego, symbolizowały triumf materializmu i chwilową modę na prymitywizm form. Ostatecznie jednak zwycięski projekt Bogdana Pniewskiego, w duchu zmodernizowanego gotyku, nawet jemu przypadł do gustu – okazało się, że złagodzony modernizm, nieporzucający języka monumentalnego, nie musi być w kontrze z polskością. Więcej nawet, może stanowić antidotum dla pogrążonej w kryzysie „bezdusznej”, zgeometryzowanej, „żydowskiej” awangardy⁸⁴.

* * *

Wypowiedzi krytyków nacjonalistycznych były wyjątkowo zbieżne – łączyły je przede wszystkim przekonanie o zdecydowanej nadreprezentacji artystów pochodzenia żydowskiego w obszarze sztuki polskiej, a także o ich zasadniczo zgubnym wpływie na całokształt rodzimej kultury. Zbieżny był również sposób argumentacji, a także wybór strategii perswazyjnych, zwłaszcza wśród najbardziej nieustrudzonych „zandarmów krwi”, którzy – jak Stanisław Pieńkowski czy Zygmunt Wasilewski – kontynuowali „żydożerczą” ścieżkę zainaugurowaną przez „Rolę”. Ostrze ich ataków nie było wymierzone jedynie w kierunku twórców i dzieł pretendujących do miana awangardowych – antysemityzm w nacjonalistycznej krytyce artystycznej międzywojnia stanowił bowiem zjawisko masowe i dotyczył również artystów, którzy przynależeli do ugrupowań zasadniczo zyskujących sympatię tych publicystów⁸⁵. Jednak w tym

przypadku etykieta żydowskości miała przede wszystkim charakter narzędzia retorycznego, służącego dyskredytacji, a zwłaszcza stanowiącego oręż do walki o narodowy i zgodny z tradycją kształt polskiej kultury.

Bibliografia

- Architekci polscy 1937 = *Architekci polscy w służbie kultury narodowej*, „ABC-Nowiny Codziennie” 1937, 290: 4
- Bauman 2004 = Zygmunt Bauman, *Życie na przemiał*, Kraków 2004
- Cała 2012 = Alina Cała, *Żyd – wróg nasz odwieczny? Antysemityzm w Polsce i jego źródła*, Warszawa 2012
- Czapelski 2014 = Marek Czapelski, *Projekty Świątyni Opatrzności a problem monumentalnej architektury kościelnej w II Rzeczypospolitej*, w: *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. U. Schmid, Warszawa 2014: 324–342
- Dobrowolski 1923 = Marceli Nałęcz-Dobrowolski, *Żydzi a sztuka*, w: *Pamiętnik I Konferencji Żydoznawczej*, Warszawa 1923: 61
- Domagalska 2015 = Małgorzata Domagalska, *Zatrute ziarno. Proza antysemityczna na łamach „Roli” 1883–1912*, Warszawa 2015
- Drzewiecki 1934 = Piotr Drzewiecki, *Modernizm w architekturze i budownictwie*, „Wiadomości Literackie” 1934, 35: 4
- Dzięgielewski 1934 = Tadeusz Dzięgielewski, *Dusza narodu w architekturze*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, 24: 1
- Erner 2016 = Guillaume Erner, *Kozioł ofiarny? Genealogia modelu wyjaśniającego antysemityzm*, Warszawa 2016: 39–55
- Eysymontt 1935 = Henryk Eysymontt, *Sztuka jemieńcy*, „Myśl Narodowa” 1935, 39: 594
- Głowiński 2004 = Michał Głowiński, *Zawsze to samo*, „Przegląd Polityczny” 2004, 65: 28
- Gralewski 1931 = Jan Gralewski, *Przyczyny kryzysu polskiej sztuki*, „Akademik Polski” 1931, 9: 7
- Guerquin 1934 = Bohdan Guerquin, *Nowa architektura*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, 5: 1
- Hurajewicz 1921 = Mieczysław Hurajewicz, *O Żydach malarzach w sztuce polskiej*, „Ogniwo” 1921, 1: 32
- Janicki 1925 = Stanisław Janicki, *Międzynarodowa nowoczesność*, „Myśl Narodowa” 1925, 27: 9
- Kakowski 1931 = Ks. kardynał Aleksander Kakowski, *Czego chce episkopat od architektów budujących kościoły*, „Wiadomości Archidiecezjalne Warszawskie” 1931, 4: 201

⁸² Więcej na temat konkursu i związanych z nim kontrowersji zob. Czapelski 2014: 324–342.

⁸³ Kakowski 1931: 201.

⁸⁴ Czapelski 2014: 338.

⁸⁵ Przykładem może być choćby Bractwo św. Łukasza – grupa powstała pod skrzydłami malarza Tadeusza Pruszkowskiego, ciesząca się na ogół uznaniem

nacjonalistycznych krytyków. Robiono jednak wyjątek dla zasilających ich szeregi artystów żydowskich, jak Elias Kanarek czy Jan Gotard.

- Kardaszewicz 1938 = Kazimierz Kardaszewicz, *Źródła sztuki*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1938, 123: 5
- Klag 2016 = Wojciech Klag, *Obraz cywilizacji żydowskiej (Podstawowe założenia teorii Feliksa Konecznego)*, „Racjonalia” 2016, 6: 111–130
- Konstantynów 2009 = Dariusz Konstantynów, *Żydzi i architektura (z perspektywy polskiego nacjonalizmu lat 30. XX wieku)*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2009, 4: 411–442
- Kozicki 1920 = Władysław Kozicki, *Formiści*, „Słowo Polskie” 1920, 219: 1
- K. L. 1926 = K. L., *Sztuki plastyczne. Wystawa Sichulskiego – Plastyka wielkopolska – Grupa Praesens*, „Myśl Narodowa” 1926, 37: 157
- Lauterbach 1924 = Alfred Lauterbach, *Nowe drogi architektury*, „Wiadomości Literackie” 1924, 26: 3
- Leykam 1939 = Marek Leykam, *Architektura dla człowieka*, „Prosto z Mostu” 1939, 14–15: 13
- Lubiński 1936 = Piotr Maria Lubiński, *Nowa architektura polska*, „Arkady” 1936, 1: 40
- Łukasik 1939 = Włodzimierz Łukasik, *Jasność, jednoznaczność, zwartość*, „Prosto z Mostu” 1939, 14–15: 16
- Miłosz 2011 = Czesław Miłosz, *Wyprawa w Dwudziestolecie*, Kraków 2011: 273
- Młoda architektura 1938 = *Młoda architektura polska jest narodowo-radykalna*, „Falanga” 1938, 46: 6
- Murczyński 1939 = Stanisław Murczyński, *Architektura i paragrafy*, „Prosto z Mostu” 1939, 14–15: 20
- Nowaczyński 1939 = Adolf Nowaczyński, *Stolica lokatorów*, „Prosto z Mostu” 1939, 18: 8
- Pawlikowski 1932 = Michał Gwałbert Pawlikowski, *Sztuka narodowa*, „Myśl Narodowa” 1932, 28: 407
- Piątkowska 2020 = Renata Piątkowska, *Sztuka żydowska w świetle krytyki artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Pratica” 2020, 36: 73–93
- Pieńkowski 1927a = Stanisław Pieńkowski, *Porównanie*, „Gazeta Warszawska Poranna” 1927, 298: 4–5
- Pieńkowski 1927b = Stanisław Pieńkowski, *Judoformizm*, „Gazeta Warszawska Poranna” 1927, 298: 4
- Pieńkowski 1928 = Stanisław Pieńkowski, *Rzemiosło w sztuce*, „Gazeta Warszawska” 1928, 155: 5–6
- Pieńkowski 1929a = Stanisław Pieńkowski, *Uwaga wstępna*, „Myśl Narodowa” 1929, 44: 238
- Pieńkowski 1929a = Stanisław Pieńkowski, *Uwaga wstępna*, „Myśl Narodowa” 1929, 44: 238
- Pieńkowski 1929b = Stanisław Pieńkowski, *Salon Zachęty. Wrażenia ogólne*, „Gazeta Warszawska” 1929, 10: 6
- Pieńkowski 1929c = Stanisław Pieńkowski, *Sztuka bez artyzmu*, „Myśl Narodowa” 1929, 47: 238
- Pieńkowski 1930a = Stanisław Pieńkowski, *Radość życia*, „Myśl Narodowa” 1930, 14: 253
- Pieńkowski 1930b = Stanisław Pieńkowski, *Socjalizacja sztuki*, „Myśl Narodowa” 1930, 5: 77
- Pieńkowski 1930c = Stanisław Pieńkowski, *Sztuki plastyczne. Tandeta*, „Myśl Narodowa” 1930, 29: 458
- Pieńkowski 1932 = Stanisław Pieńkowski, *Geniusz oszustwa*, „Myśl Narodowa” 1932, 41: 592
- Pieńkowski 1937 = Stanisław Pieńkowski, *Od ławy szkolnej*, „Myśl Narodowa” 1937, 3: 35
- Pieńkowski 1939a = Stanisław Pieńkowski, *Ostatni krzyk futuryzmu*, „Kurier Poznański” 1939, 166: 3
- Pieńkowski 1939b = Stanisław Pieńkowski, *Nadrealizm aryjski*, „Kurier Poznański” 1939, 174: 15
- Piotrowski 2007 = Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków 2007: 34
- Poliński 1939 = Jan Poliński, *Oblicze architektoniczne miast polskich*, „Prosto z Mostu” 1939, 14–15: 22
- Prokop-Janiec 1992 = Eugenia Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992: 133
- Rostworowski 1929 = Karol Hubert Rostworowski, *O uzdrowienie literatury polskiej*, „Polonia” 1929, 1876
- Rutkowska 1939 = Maria Rutkowska, *Tajemnica luksusowych gmachów. Oglądajcie „nową Warszawę”*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1938, 202: 4
- Schröder 1919 = Artur Schröder, *Z podwawelskiego grodu*, „Gazeta Lwowska” 1919, 213: 2
- Skrudlik 1937 = Artifex [Mieczysław Skrudlik], *IX Salon IPS-u*, „Goniec Warszawski” 1937, 343: 4
- Skrudlik 1937b = Mieczysław Skrudlik, *Bolszewizm w sztuce (głos w ankiecie pt. „Czy Polsce zagraża komunizm?”)*, „Mały Dziennik” 1937, 64–65: 4
- Sosnowska 1998 = Joanna Sosnowska, *Sztuka w oczach polskiej prawnicy do 1939 roku*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, 4: 173–201
- Stasiński 1988 = Piotr Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Wrocław 1988: 51
- Stawarski 1935 = A. Stawarski, *Dusza czy maszyna?*, „Pion” 1935, 3: 3
- Stulecie Matejki 1938 = *Stulecie Matejki*, „ABC-Nowiny Codzienne” 1938, 226: 1
- Szeptycki 1937 = Jerzy Stokowski [Szeptycki], *Oddzielić Żydów! Po wystawie Kramsztyka w IPS-ie*, „ABC Nowiny Codzienne” 1937, 392: 4
- Szeptycki 1937b = Jerzy Stokowski [Szeptycki], *Epoka Szymona Syrkusa. Sprawa polskości architektury warszawskiej*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1937, 290: 7
- Szeptycki 1938 = Jerzy Stokowski [Szeptycki], *O obcych agenturach w malarstwie polskim*, „ABC-Nowiny Codzienne” 1938, 167: 5

- Tołłoczko 1939 = Kazimierz Tołłoczko, *O wielką architekturę*, „Prosto z Mostu” 1939, 14–15: 13
- Trepka 1921 = Józef Trepka, *Formiści – malarze normalni*, „Głos Narodu” 1921, 35: 2
- Tyszkiewicz 1930 = J. Tyszkiewicz, *Bolszewizacja sztuki*, „Nasza Przyszłość. Wolna Trybuna Zachowawczej Myśli Państwowej” 1930, 7: 65–76
- Urbanowski 1997 = Michał Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997
- Wasilewska 2018 = Diana Wasilewska, *Na wieczorne obłąkańców. Sztuka formistów w krzywym zwierciadle krytyki międzywojennej*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2018, 13: 25–33
- Wasilewska 2021 = Diana Wasilewska, *“The Post-Party Spleen”. The Topos of Crisis in Polish Art Criticism of the 1930s*, “RIHA Journal” 2021, 1 <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/78837>
- Wasilewski 1934 = Zygmunt Wasilewski, *Wampiryzm poezji semickiej*, „Myśl Narodowa” 1934, 6: 11
- Zieliński 1934 = Tadeusz Zieliński, *Co myślę o architekturze nowoczesnej? Ankieta*, „Wiadomości Literackich”, „Wiadomości Literackie” 1934, 23: 4

Summary

‘Judeo-Formism’ and ‘Boxed-in Jewishness’:

The avant-garde in the reception of nationalist art criticism during the interwar period

In interwar Poland anti-Semitism was a phenomenon clearly evident not only in the socio-political sphere, but also in the field of culture, particularly in the pages of the far-right press associated with the National Democrats. Attacks on artists of Jewish origin took various forms, often including hate-filled pamphlets. Artists representing various artistic trends and styles were subjected to attack, but the most extreme hostility was that directed against artists regarded at the time as avant-garde. As representatives of universal, international, often abstract art, they were considered to constitute a particularly powerful threat to national art and the

values proclaimed by critics from the extreme right. Statements by anti-Semites and nationalists found common ground in their attacks on modern art. Moreover, the phantasmagoric attributes of the Jewish psyche were a convenient source for the supposed disease that, according to most of these critics, was about to consume modern art in Poland. Statements by such critics are the subject of this text, which analyses the reception of Formism and Constructivism, as well as that of modernist architecture in the far-right press in interwar Poland.