

# Polska krytyka artystyczna lat 30. XX w. wobec faszystowskiego modelu sztuki państwowotwórczej i mecenatu artystycznego ówczesnej Italii

Diana Wasilewska

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Triumf faszyzmu we Włoszech w 1922 r., w efekcie marszu na Rzym „czarnych koszul pod egidą Benita Mussoliniego, został odnotowany przez polską prasę. Omówienia doczekała się też doktryna faszystowska, już wówczas, w początkach trzeciej dekady XX w., przybliżana polskiemu czytelnikowi zarówno przez tłumaczenia, jak i opinie komentatorów czy świadków. Entuzjastycznie, co zrozumiałe, wypowiadali się o niej reprezentanci endecji<sup>1</sup>, ale optymistyczny był też głos środowisk katolickich (z uznaniem witających zwłaszcza włoski korporacjonizm), konserwatywnych (widzących w faszyzmie przede wszystkim przeciwwagę dla bolszewizmu), a nawet liberalno-demokratycznych (traktujących ruch faszystowski jako odrodzieńczy, przedkładający interes państwa nad interes klas)<sup>2</sup>. Badacze przedmiotu wskazują jednak na bardzo powierzchowną recepcję faszyzmu w ówczesnej myśli prawnej, społecznej i politycznej. Recepcję będącą raczej wyrazem sympatii kierowanej w stronę „opatrnościowego męża Italii” niż efektem egzegezy samej ideologii<sup>3</sup>. Dopiero po przewrocie majowym 1926 r.<sup>4</sup>, a zwłaszcza w latach 30. XX w., artykuły w polskiej prasie obfitować będą w dużo bardziej pogłębione i rzetelne analizy tego ruchu i jego doktryny<sup>5</sup>.



<sup>1</sup> Stosunkowo późno do faszyzmu odniósł się R. Dmowski, od 1925 r. publikując na łamach „Gazety Warszawskiej” cykl artykułów zatytułowany *Sny a rzeczywistość*. Dawał w nich wyraz swej nieskrywanej fascynacji państwem faszystowskim, która wzmogła się jeszcze po powrocie polityka z Italii w 1926 roku. Dmowski pisał wówczas: „Gdybyśmy byli podobni do dzisiejszych Włoch, gdybyśmy mieli taką organizację jak faszyzm, gdybyśmy wreszcie mieli Mussoliniego, największego niewątpliwie człowieka w dzisiejszej Europie, niczego więcej nie byłoby nam potrzeba”. Cyt. za: U. Schmid, *Conceptualizacje narodu w II Rzeczypospolitej*, [w:] *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926-1939*, red. nauk. *idem*, Warszawa 2014, s. 66.

<sup>2</sup> Zob. M. Marszał, *Polskie elity wobec włoskiego faszyzmu 1922-1939*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin” 2011, sectio G, nr 1.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 125.

<sup>4</sup> Choć w przewrocie majowym trudno doszukiwać się analogii z marszem na Rzym, a Polska za rządów J. Piłsudskiego nigdy nie przekształciła się w państwo faszystowskie, to jednak ewoluowanie ustroju Rzeczypospolitej od demokracji parlamentarnej ku formie rządów autorytarnych narzucało pewne analogie z sytuacją w Italii. Nierzadko również postać Marszałka zderzano z sylwetką Il Duce – mimo oczywistych różnic w sposobie sprawowania przez nich władzy. Zob. J. W. Borejsza, *Rzym a wspólnota faszystowska. O penetracji faszyzmu włoskiego w Europie Środkowej, Południowej i Wschodniej*, Warszawa 1981, s. 153-154. Zob. też P. Trees, *Recepcja faszyzmu i narodowego socjalizmu w II Rzeczypospolitej*, [w:] *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego...*

<sup>5</sup> Zob. M. Marszał, *op. cit.*, s. 128-135. Autor zwraca uwagę przede wszystkim na wnikliwą recepcję faszyzmu podjętą w latach 30. XX w. przez polskie środowisko prawnicze.



<sup>6</sup> Zob. M. Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997.

<sup>7</sup> M. Treter, *Refleksje weneckie po zamknięciu XXI biennale*, „Arkady” 1938, nr 11, s. 549.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

Wówczas też, w wyniku silnej polaryzacji światopoglądów, faszyzm stanie się kuszącą alternatywą dla środowisk twórczych, odrzucających zarówno „zacofanie prawicy”, jak i „niszczycielskie” siły lewicy. Propagatorem ideologii faszystowskiej będzie choćby pisarz Ferdynard Goettel, jednak zauroczeniu ową doktryną ulegną też inni, w tym np. Konstanty Ildefons Gałczyński (z powodów raczej koniunkturalnych), Jalu Kurek (głównie przez wzgląd na Filippa Tommasa Marinettiego i futurizm), Stanisław Szukalski (ze względu na bliską mu koncepcję silnego narodu), a także krytycy sztuki i literatury o poglądach skrajnie nacjonalistycznych, jak Stanisław Pieńkowski, Stanisław Piasecki czy – sympatyzujący wyjątkowo z awangardą – Alfred Łaszowski<sup>6</sup>. Najczęściej jednak zainteresowanie faszyzmem, szczególnie wśród ludzi kultury, oznaczać będzie wybiórcze propagowanie niektórych idei, ewentualnie powierzchowne tylko naśladowanie pewnych wzorców w praktyce krytycznej. Natomiast faktyczne zainteresowanie, a właściwie nietajoną fascynację wielu twórców, w tym także tych o sympatiach liberalnych czy lewicowych, wzbudzi polityka kulturalna państwa faszystowskiego, a zwłaszcza model mecenatu państwowego i organizacji życia artystycznego w ówczesnej Italii.

### Faszyzm a polityka kulturalna rządu polskiego

Jak podkreślali polscy publicyści, rząd faszystowski widział w sztuce „pierwszorzędną potrzebę życia”, istotne narzędzie budowy nowego, silnego państwa, a także ważne medium komunikacji społecznej<sup>7</sup>. Przekonania te znalazły oddźwięk nie tylko w retoryce partyjnych przemówień, ale też w konkretnych działaniach, takich jak stałe zamówienia i zakupy dzieł sztuki, organizowane i finansowane przez rząd konkursy tematyczne czy wprowadzenie obowiązku przeznaczania 2% kosztów budowy na ozdobienie jej dziełami plastycznymi. Dbano również o rozwój rynku prasowego oraz muzealno-wystawieniowego. Licznie powstającym organom wydawniczym towarzyszył wzrost krajowych i międzynarodowych wydarzeń kulturalnych: poza cykliczną imprezą wenecką Italia mogła się wówczas poszczycić rzymskim *quadriennale* (również z systemem nagród), organizowaną co trzy lata wystawą sztuk dekoracyjnych w Mediolanie, coroczną ekspozycją zrzeszeń artystycznych czy wreszcie niezliczonymi pokazami prowincjonalnymi lokalnych twórców. W efekcie tak „roztropnej i racjonalnej polityki”, pisał nie bez zazdrości Mieczysław Treter, doszło nie tylko do znaczącej poprawy bytu i statusu społecznego tamtejszych artystów, ale też do rekonwalescencji, a następnie rozwoju kultury włoskiej<sup>8</sup>.

Źródło tego hurraoptymizmu naszych publicystów było, jak się wydaje, w skrajnie odmiennej pozycji, jaką kultura plastyczna zajmowała w międzywojennej Polsce. Tuż po odzyskaniu niepodległości liczone, że rząd dostrzeże znaczenie sztuki i będzie dążył do rozwoju

rodzimej twórczości, choćby poprzez subsydia, konkursy, nagrody dla artystów czy nowo powstające instytucje kultury. A jednak, mimo zaangażowania wielu twórców w sprawy polityki, sztuka pozostała poza orbitą władz. Zdegradowanie Ministerstwa Kultury i Sztuki do rangi departamentu, a następnie niewiele znaczącego wydziału w Departamencie Oświaty, wprowadzenie podatku przemysłowego od sztuki czy sukcesywne obniżanie dotacji dla czasopism i instytucji kultury – to tylko niektóre działania rządu świadczące o niewierze w propagandową nośność obrazów<sup>9</sup>. Uznając kulturę za luksusowy dodatek do życia, władze w Polsce nie potrafiły zrozumieć, zupełnie inaczej niż w zaprzyjaźnionej Italii, że rząd dusz zdobywa się przez oddziaływanie kulturalne na obywateli. W latach 30. XX w., naznaczonych przez kryzys ekonomiczny, który brutalnie odbił się też na polskiej gospodarce, frazesy o płonących lasach, które nie pozwalają żałować róż, regularnie powracały w wypowiedziach urzędników i decydentów politycznych, podkreślających w ten sposób konieczność przedkładania spraw bytowych nad „igrzyska kultury”<sup>10</sup>.

Niezmienną indyferencji władzy towarzyszył również permanentny co nieskuteczny protest środowisk twórczych, które w tej kwestii, wspierane przez niemałe grono krytyków, wykazywały niezwykłą jak na owe czasy jednomyślność. Bez względu na różnice w preferencjach politycznych czy światopoglądzie, niemal wszyscy zgodnie występowali przeciwko rządowym „zaprzacjom kultury”, spychającym sztukę do rejestru spraw bliżej nieokreślonego „jutra”, poza nawias „państwowej konieczności”<sup>11</sup>. Protestowały środowiska konserwatywnego „Świata”, jak również przedstawiciele i stronnicy awangardy (Jan Żyznowski, Konrad Winkler, Stefania Zahorska), na alarm bili twórcy i krytycy etatowo związani z elitą rządzącą (Mieczysław Treter, Władysław Skoczylas), ale też publicyści komunistycznego „Kuriera Czerwonego” (Stanisław Rzecki). Dowodząc, że sztuka nie stanowi „dekoracyjnej nadbudowy życia”, lecz jego funkcję biologiczną, równie niezbędną „jak powietrze, chleb czy dach nad głową”, negowali tym samym zasadność myślenia dualistycznego, rozgraniczającego sprawy duchowe od aspektów bytowo-społecznych<sup>12</sup>. O tym, że rzeczywistość jest wielowymiarowa, złożona z równorzędnych, wzajemnie się dopełniających czynników tzw. wewnętrznego i zewnętrznego życia, przekonywała choćby Zahorska<sup>13</sup>. Treter z kolei, by podnieść perswazyjny charakter swej wypowiedzi, sięgnął po metaforę państwa polskiego jako młodego organizmu:

Naszym politycznym sterownikom wydaje się – pisał w 1926 roku – że można dziecku rozwijać najpierw żołądek i inne organy, a dopiero jak dorośnie i będzie miało muskuły, przystąpić do rozwijania w nim mózgu i pobudzania serca<sup>14</sup>.

Z popularnych frazesów i stereotypowego myślenia o ekskluzywnej roli sztuki szydził też Winkler, przestrzegając przed wyjałowien-



<sup>9</sup> Więcej o polityce kulturalnej w międzywojennej Polsce zob. m.in. I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.

<sup>10</sup> Zob. K. Winkler, odpowiedź na ankietę *Dziesięciolecie Polski a sztuka plastyczne*, „Sztuki Piękne” 1929, nr 12, s. 489.

<sup>11</sup> Więcej na ten temat zob. D. Wasilewska, *Mieczysław Treter – estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” życia artystycznego w międzywojennej Polsce*, Kraków 2019.

<sup>12</sup> Wspominał o tym m.in. W. Skoczylas w przemówieniu wygłoszonym na zjeździe delegatów i artystów w Krakowie w 1932 r., z okazji 25 rocznicy zgonu S. Wyspiańskiego. Zob. *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1932, nr 12, s. 363

<sup>13</sup> S. Zahorska, *Martwota kulturalna a idea kierownicza*, [w:] *eadem*, *Szczęśliwe oczy. Wybór studiów i esejów z dziedziny filozofii, historii i krytyki sztuk plastycznych z lat 1921–1960*, oprac. S. Frenkiel, Londyn 1970, s. 73 (pierwodruk: „Droga” 1927, nr 4/5).

<sup>14</sup> M. Treter, *Wrażenia z Włoch*, „Warszawianka” 1925, nr 200, s. 3.



<sup>15</sup> K. Winkler, *op. cit.*, s. 489.

<sup>16</sup> L. H. Morstin, *Sztuka, artyści i państwo*, „Świat” 1933, nr 65, s. 3.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 3.

<sup>18</sup> [M. Treter], *Kronika artystyczna*, „Sztuki Piękne” 1929, nr 1, s. 36.

<sup>19</sup> M. Starzewski, *Organizacja społeczeństwa na podstawie ekonomicznej w państwie faszystowskim*, „Przegląd Współczesny” 1930, nr 100/101, s. 283.

<sup>20</sup> S. Zahorska, *op. cit.*, s. 74.

<sup>21</sup> Krytyczny stosunek do modelu włoskiego wyrażał związek z kolorystami H. Gotlib w artykule zatytułowanym *Faszystowska ofensywa na sztukę* („Dziennik Popularny” 1937, nr 26, s. 6), był to jednak głos odosobniony. Malarz przestrzegał przed niebezpieczeństwem ingerowania władzy totalitarnej w sprawę sztuki, widząc zagrożenie jej autonomii w partyjnym zarządzaniu kulturą. Inni artyści, także z kręgu „Głosu Plastyków”, nie podzielali tych obaw. Przeciwnie, rozwój sztuki oficjalnej widzieli powszechnie jako realizację poczucia misji, patriotyczny obowiązek, a przy okazji szansę na poprawę artystycznego bytu.

<sup>22</sup> Referaty wygłosili: W. Skoczylas, M. Treter, J. Kaden-Bandrowski, T. Pruszkowski i J. Warchałowski. Streszczenia wystąpień zamieszczono w *Kronice artystycznej „Sztuk Pięknych”* (1928, nr 8).

niem gleby, na której także w przyszłości żadne róże nie zakwitną, doprowadzając w efekcie do powstania społeczeństwa schamiałego, gruboskórnego, „o instynktach troglodytów”<sup>15</sup>. Ludwik Hieronim Morstin nie miał zaś wątpliwości, że „właśnie dlatego, iż lasy płoną, trzeba rozkrzewić róże na pustyni”<sup>16</sup>. Dowodził, iż jedynie dzięki „porywom idealizmu” państwo zwalczy piętrzące się trudności, zmusi masy do działania. Wierzył jednocześnie, i nie był w swej wierze odosobniony, że to właśnie sztuka ma moc organizującą i umoralniającą społeczeństwo, że potrafi wyzwolić w człowieku „najszlachetniejsze pierwiastki jego duszy”<sup>17</sup>.

Wobec indyferentyzmu władzy, a zwłaszcza ignorancji urzędników, którzy uczynili ze sztuki „kopciuszką, tym jeszcze biedniejszego, że nazwanego luksusem”<sup>18</sup>, polscy artyści i krytycy z zazdrością i niekłamaniem podziwem spoglądali na rozwiązania polityki kulturalnej w zaprzyjaźnionej Italii. Pociągał ich zwłaszcza realizowany przez Mussoliniego model państwa, które chciało być inicjatorem, organizatorem, harmonizatorem życia, a tym samym zakładało niebagatelną rolę sztuk plastycznych. One bowiem, funkcjonując równoległe, obok rodziny, społeczeństwa, polityki, pełnić miały – a przynajmniej tak to widział sprawozdawca „Przeglądu Współczesnego” – rytualną niemal funkcję w życiu człowieka<sup>19</sup>. A skoro to życie, a nie, jak dotąd, muzeum, miało być przestrzenią działania sztuki, nie może dziwić, iż model ów stał się propozycją atrakcyjną dla wielu środowisk artystycznych, nie wyłączając nawet skrajnej awangardy. Atrakcyjną tym bardziej, że dotyczącą kraju, w którym organizacja polityczna była, podobnie jak u nas, *in statu nascendi*. Co więcej, największe w nowoczesnej historii napięcie twórcze miało tu miejsce w okresie niełatwego – ekonomicznie i politycznie – położenia. W przeciwieństwie do polskiego rządu Włosi, jak konstatowała Zahorska, dostrzegli jednak „głęboki związek kultury z najgłębszą racją ich życia”. Działając w myśl własnego interesu, „ten interes ujęli dostatecznie szeroko, że zrozumieli zakres środków prowadzących do celu i potrafili się nimi posługiwać”<sup>20</sup>. Z uznaniem o opiece państwa nad sztuką pisali również redaktorzy „Wiadomości Literackich” czy „Głosu Plastyków” – pism zraszających w dużym stopniu środowiska kapistów, uznawanych przecież za piewców sztuki antyspołecznej, antynarodowej, sztuki pięknoduchów<sup>21</sup>. A jednak i tam znaleźć można postulaty dotyczące zmiany polityki państwa wobec artystów, cytaty z wypowiedzi Antonia Marainiego (generalnego komisarza weneckich biennale) o społecznej funkcji sztuki i wolności wypowiedzi czy niepozabawione lekkiej zazdrości opisy aktywności włoskich artystów, przytłoczonych pracą realizowaną na zamówienia rządu.

Nasi publicyści nie ograniczali się jednak do entuzjastycznych opisów sytuacji we Włoszech ani tym bardziej do narzekania na „polską biedę”, lecz próbowali, na miarę własnych możliwości, wpłynąć na decyzje władz. Już w 1927 r. zorganizowano cykliczne wykłady pt. „Sztuka a państwo”<sup>22</sup>, a na ich podstawie sformułowano memoriały

adresowane do prezydenta RP. Do niewątpliwych sukcesów tych środowisk zaliczyć należy m.in. doprowadzenie do powstania Instytutu Propagandy Sztuki i do stworzenia nowego miejsca wystawowego w stolicy – jako alternatywy dla zaściankowej Zachęty<sup>23</sup>. W 1932 r. Polska doczekała też upragnionego pawilonu na weneckie biennale. Wciąż jednak brakowało środków na kulturę, a rząd polski, kierując się strategią „kija i marchewki”, spełniał niektóre żądania artystów, odbierając im w zamian nawet to, co ci już od dłuższego czasu posiadali. Pokładanych oczekiwań nie spełniły również nominacje – najpierw Wojciecha Jastrzębowskiego, a potem Skoczylasa – na dyrektorów Departamentu Sztuki. Środowiska twórcze nie ustawały jednak w protestach i memoriałach, domagając się – na ogół bezskutecznie – zwiększenia opieki państwa nad sztuką, podniesienia subsydiów dla artystów, przywrócenia ministerstwa, centralizacji wydatków na cele kulturalne, zwiększenia zleceń państwowych dla twórców, a także ustaw gwarantujących, jak w Italii, przeznaczenie określonej kwoty z budżetu budowlanego na cele dekoracyjne. Polscy artyści i wspierający ich aktywność krytycy mieli jednak świadomość, że próbom wpływania na decyzje rządzących winny towarzyszyć również działania zmierzające w kierunku przywrócenia utraconej więzi sztuki ze społeczeństwem, a tym samym – wyprowadzenia jej z chorobowego, a zdaniem niektórych, wręcz agonicznego stanu. Jak się okazało, także w tej kwestii rząd Mussoliniego, zmierzając do wzrostu znaczenia sztuki rodzimej oraz jej silnego związania z życiem współczesnym, podsuwał interesujące i atrakcyjne rozwiązania.



<sup>23</sup> Zob. *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930-1939)*, wyb., oprac., przedm. J. Sosnowska, Warszawa 1992.

### **W stronę alternatywnej nowoczesności.**

#### **Faszyzm jako odpowiedź na kryzys kultury**

Wielki krach na amerykańskiej giełdzie 1929 r. zachwiały nie tylko społeczno-gospodarczymi, ale też moralno-duchowymi fundamentami zachodniego świata, skutkując nasilaniem się popielcowych, a nierzadko wręcz katastroficznych nastrojów, niepozostawiających złudzeń co do diagnozy współczesności. W obliczu poczucia masowej i powszechnej „choroby” kultury i znacząco osłabionego popytu na twórczość artystyczną potrzeba zmiany wydawała się paląca. Ze wzmożoną siłą powracał choćby postulat społecznej misji artysty – niezrealizowany przez artystów z kręgu awangardy. Dlatego też to oni dźwigać musieli na ogół brzemień odpowiedzialności za zdehumanizowanie sztuki, jej „niezrozumiałość” i w efekcie rozbrat z odbiorcą masowym. Jako remedium proponowano m.in. hasła „powrotu do porządku” i człowieka, którym towarzyszyły, z jednej strony, silne tendencje nacjonalizujące kulturę (poszukiwania tzw. stylu narodowego), z drugiej zaś, zwrot w stronę sztuki społecznej, tematowej, nierzadko przy tym anachronicznej i akademickiej.

W Polsce u progu lat 30. XX w. sytuacja przedstawiała się podobnie. Obwieszczany powszechnie kryzys kultury skutkował coraz



<sup>24</sup> Więcej na ten temat: **D. Wasilewska**, *op. cit.*

<sup>25</sup> Zob. **eadem**, *Spory krytyczne międzywojnia. Wystawa plastyki radzieckiej w Warszawie (1933 r.) – wokół dyskusji o socjalizacji sztuki*, [w:] *Kultura i literatura rosyjska w dwudziestoleciu międzywojennym*, Warszawa 2019, w druku.

<sup>26</sup> **W. Podoski**, *Z powodu wystawy sowieckiej w IPS-ie*, „ABC” 1933, nr 72, s. 6.

bardziej palącą potrzebą zmiany, przede wszystkim na polu relacji z odbiorcą. Także w tej kwestii publiczności i twórcy byli w zasadzie jednomyślni, co jednak nie przeszkadzało im we wzajemnych oskarżeniach i dyskredytacjach. Przedmiotem ataku wielu piszących, reprezentujących nierzadko odmienne światopoglądy i koncepcje estetyczne, byli przede wszystkim koloryści, uznawani za spadkobierców montparnasse’owego modernizmu i „sztuki dla sztuki”. Ich „pięknoduchostwu” przeciwstawiano zarówno utopijną myśl skrajnej awangardy, hasła nowego realizmu głoszone m.in. przez artesowców, twórczość cechującą się tym, że się w niej „duch polski tłumaczy” czy wreszcie plastykę, która – jak chcieli członkowie konserwatywnego Bloku ZAP – schodzi pod strzechy, tj. staje się dostępna i zrozumiała dla szerokich kręgów odbiorców<sup>24</sup>. We wszystkich tych koncepcjach hasło wywoławcze stanowiła socjalizacja sztuki, choć poszczególne „frakcje” rozumiały je zgoła inaczej. Dowiodła tego choćby dyskusja, do jakiej asumpt dała wystawa plastyki radzieckiej, zorganizowana w IPS-ie w 1933 roku<sup>25</sup>. Z niekłamany podziwem krytycy pisali wówczas o polityce kulturalnej państwa sowieckiego: dbającego, choćby poprzez liczne zlecenia, o poprawę bytu ekonomicznego artystów, ale też o ich prestiż społeczny, idący w parze z ogólnym popytem na sztukę, która stała się tam dobrem masowym i potrzebą publiczną. Samą ekspozycję oceniono jednak negatywnie, wskazując przede wszystkim na niski poziom artystyczny wystawianych prac, wynikający z narzuconego twórcom rygoru, z pracy pod rządowe dyktando. Co ciekawe, problemu nie stanowiła tu na ogół kwestia samych wątków tematycznych ani nawet specyfika pracy na obstalunek. Negatywną stroną „sztuki na usługach” widziano raczej w skazaniu poszukiwań formalnych na banicję, a w konsekwencji – w zatraceniu wszelkich walorów artystycznych. Nawet Wiktor Podoski, wypowiadający się o plastyce radzieckiej z dużą dozą sympatii i aprobaty, jakby mimochodem przypominał, że dziś już nie wystarczą „rekwizyty współczesności”, że artysta winien nie tylko mówić o tematach aktualnych, ale też czynić to w sposób współczesny artystycznie<sup>26</sup>.

Socrealizm nie mógł tego postulatu spełnić, zdaniem licznych publicystów uczyniła to natomiast sztuka powstająca w tamtym okresie w Italii. Faszystowski model kultury proponował bowiem odmienne antidotum na polityczny i duchowy upadek Europy, stanowiąc alternatywę, z jednej strony, dla wybujałego i eskapistycznego indywidualizmu, z drugiej zaś dla „tyranii” standaryzowanego sowieckiego człowieka. Co więcej, jako propozycja „trzeciej drogi”, wołał on o konieczność unarodowienia kultury, o moralną rewolucję i powrót do problemów humanistycznych czy wreszcie o budowanie pomostu przywracającego utracone więzi artysty ze społeczeństwem – jednak bez konieczności odrzucania modernistycznych aspiracji. Faszyzm, tak jak go widział choćby Zeev Sternhell, stanowił model alternatywnej nowoczesności – rewolucyjnej, totalitarnej, dążącej do umocnienia potęgi narodowej, a przy tym irracjonalnej, przeciw-

stawiającej się oświeceniowej absolutyzacji rozumu, materializmowi, racjonalizmowi, pozytywizmowi, demokracji. Tak rozumiany, wpisywał się w modernistyczny, a nawet awangardowy paradygmat: akceptował bowiem model artysty zaangażowanego w przekształcanie rzeczywistości, wiarę w postęp i rewolucję oraz aktywistyczny model egzystencji<sup>27</sup>. Atrakcyjność faszyzmu, a zarazem odmienność w stosunku do innych doktryn polityczno-społecznych polegała też na tym, iż odrzucając sentymentalne podejście do historii, nie proponował on jednocześnie czysto futurystycznej utopii. Jego istota przejawiała się w działaniu „tu i teraz”, bez zasklepiania się w meandrach ideologii, a sekretną broń stanowiła umiejętność absorbowania tego, co w przeszłości najlepsze i przekształcania tego w nowoczesną wartość. Z ruin liberalizmu, socjalizmu i demokracji Mussolini czerpał zatem elementy żywotne i „użył” je, tworząc swoisty ideologiczny „bricolage”<sup>28</sup>.

W podobnym duchu powstawała też plastyka faszystowska, która chciała być państwowotwórcza, społeczna, zaangażowana w problemy codzienności, a przy tym niezasklepiona w jednym, narzuconym stylu. Wydaje się, że ów ostatni aspekt miał równie niebagatelne znaczenie dla recepcji tej sztuki, która dzięki temu zyskała co najmniej umiarkowanych zwolenników także wśród osób niechętnych samej ideologii. Faszyści włoscy, którzy nigdy w pełni nie zdefiniowali tożsamości ideologicznej swojego ruchu, nie uczynili tego również w odniesieniu do twórczości artystycznej. Podejmowane na łamach licznych pism próby uściślenia pojęć, a zwłaszcza sprecyzowania, co stanowi o istocie stylu faszystowskiego, nie doprowadziły do jednoznaczności, stąd o miano sztuki oficjalnej mogli się upominać zarówno neoklasycy, jak i futuryści – sięgając, z jednej strony, po hasło *romanità*, z drugiej zaś – po postulaty młodości i afirmacji życia. Styl faszystowski próbowali zdefiniować m.in. redaktorzy „Lambello” i „Via Consolare”, pism zrzeszonych w GUF-ie (Gruppi Universitari Fascisti), nie doszli jednak do rozstrzygających rezultatów. W ujęciu tych młodych krytyków sztuka faszystowska miała przede wszystkim na celu wyrażanie, w sposób artystyczny, współczesnej wrażliwości – zrodzonej „z gustu, intymności i poezji” – z dala od retoryki propagandowej, wizerunków Mussoliniego i matek rodu<sup>29</sup>. Podobna debata przetoczyła się przez łamy pisma „Critica Fascista” Giuseppe Bottaiego. Styl faszystowski traktowano tu nie tylko jako styl narodowy, ale też styl współczesności – w równym stopniu oddający ducha czysto włoskiego, co charakter tamtego okresu, z jego postępowaniem industrialnym i technologicznym<sup>30</sup>. Całkowicie odmienne stanowisko reprezentowali natomiast członkowie populistycznego ruchu Strapaese, którzy na łamach periodyku „Il Selvaggio” (1924–1943) otwarcie atakowali zarówno futuryzm, jak i europejską awangardę, propagując ideę „powrotu do porządku” i tradycji klasycznej plastyki włoskiej<sup>31</sup>.

Fakt, iż w obrębie faszyzmu mogły istnieć tak różne koncepcje artystyczne, a do rangi oficjalnej sztuki faszystowskiej aspirowały tak



<sup>27</sup> Z. Sternhell, *The Birth of Fascist Ideology: From Cultural Rebellion to Political Revolution*, with M. Sznajder, M. Asheri, transl. D. Maisel, Princeton 1995.

<sup>28</sup> Zob. M. Antliff, *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art and Culture in France 1909-1939*, Durham 2007, s. 297.

<sup>29</sup> Zob. C. Palma, *Introduzione*, [w:] *Le Riviste di GUF e l'arte contemporanea 1926-1945. Un'antologia ragionata*, a cura di eadem, Milano 2010, s. 25.

<sup>30</sup> Zob. C. Bordoni, *Fascismo e politica culturale. Arte, letteratura e ideologia in „Critica Fascista”*, Bologna 1981.

<sup>31</sup> Zob. R. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities: Italy 1922-1945*, Berkeley-London 2004, s. 26.



<sup>32</sup> Zob. G. L. Mosse, *The Fascist Revolution: Toward a General Theory of Fascism*, New York 1998.

<sup>33</sup> C. Bordini, *op. cit.*, s. 48.

<sup>34</sup> Zob. m.in. W. Husarski, *Stosunek między architekturą a malarstwem i rzeźbą (VI kongres im. Volty w Rzymie)*, „Gazeta Polska” 1936, nr 3, s. 4; *idem*, *VI kongres im. Volty w Rzymie*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 17, s. 8; M. Sterling, *Kongres im. Volty w Rzymie i jego zagadnienia. Czyżby wezwanie o freski źle wróżyło sztalugom?*, „Kurier Poranny” 1937, nr 27, s. 10

<sup>35</sup> T. Pruszkowski, *Niewyzyskane siły plastyki*, „Gazeta Polska” 1935, nr 144, s. 5.

<sup>36</sup> Podjęto nawet działania służące realizacji tych postulatów. W 1938 r. w IPS-ie powołano bowiem do życia Sekcję Sztuki Monumentalnej, służącą zacieśnieniu współpracy między malarzami a architektami. Pierwsze efekty pracy tej Sekcji miały zostać zaprezentowane w 1940 r., plany te jednak pokrzyżował wybuch wojny. Zob. I. Luba, *op. cit.*, s. 187–188.

odmienne propozycje twórcze, wynikał ze złożoności faszystowskiej estetyki, która spinała opozycyjne wartości – progresywną, utopijną i rewolucyjną ideologię z reakcyjnością i polityką autorytarną – stając się w efekcie specyficznym stopem myślenia nowoczesnego z aurytycznym. Myślenia, które akcentowało zarówno *ruptere*, jak i *return*, a więc zrywało z przeszłością przy jednoczesnej próbie odrodzenia utraconych korzeni<sup>32</sup>. Już w 1926 r., na pierwszej wystawie grupy Il Novecento w Mediolanie, Mussolini w swym przemówieniu do studentów odżegnywał się od ślepego kultu dla dziedzictwa przeszłości. „Musimy stworzyć nowe *patrimonio*” – mówił – „nieodrzucające tradycji, ale będące sztuką nową, zgodną z duchem czasu”<sup>33</sup>. Tradycja nie oznaczała dlań zatem sentymentalnych tęsknot za utraconym rajem, była raczej katalizatorem służącym radykalnej transformacji współczesności, sposobem na zażegnanie kryzysu i odzyskanie więzi ze społeczeństwem.

Tej swoiście rozumianej modernizacji faszystowski model sztuki nadawał jednocześnie barwy wyraźnie lokalne. Proponował bowiem narodową wersję nowoczesności, która pozwalała zachować specyficzną odrębność i duchowy aspekt kultury włoskiej, będąc zarazem „agentem” społecznej transformacji i narzędziem faktycznego dialogu z odbiorcą. Jej realizację stanowiła choćby plastyka monumentalna – zakrojona na szeroką skalę współpraca malarzy z architektami, wspólnie tworzącymi budowle użyteczności publicznej. Tak rozumiana sztuka państwowotwórcza, a jednocześnie prospołeczna, zakotwiczona w problemach współczesności, a zatem wyrrywająca twórców z laboratoryjnych rozwiązań formalnych, jednak bez ryzyka utraty autonomii i konieczności składania w ofierze walorów czysto artystycznych, stała się atrakcyjną propozycją również dla polskich autorów i sekundujących im krytyków. Dowiodła tego dyskusja, jaka przetoczyła się przez rodzimą prasę w latach 1936–1937, po kongresie im. Volty w Rzymie, poświęconym właśnie współpracy plastyków z architektami<sup>34</sup>. Malarstwo monumentalne traktowano tu jako sposób aktywnego włączenia się twórców w sprawy państwowości, ale również jako próbę przywrócenia utraconej więzi ze społeczeństwem. Tadeusz Pruszkowski nawoływał:

Dopusćcie tylko młodych artystów do czynu, żądajcie, obywatele, od nich wysiłku, postawcie ich w konieczności zmagania się o pierwszeństwo. [...] Sztuki nie można zostawić bez społecznego przydziału. [...] Marzę o publicznej sztuce służącej ogółowi, spotykanej na każdym kroku, gdzie przebywa obywatel państwa [...]. Wierzę, że Polska nabrałaby zaufania do siebie, gdyby się przydziała w sztukę. Ale to się stać nie może bez wprowadzenia „robot publicznych dla sztuki”<sup>35</sup>.

Tak rozumianej sztuki monumentalnej domagali się redaktorzy sanacyjnej „Gazety Polskiej”, ale pisano o niej też na łamach „Wiadomości Literackich” czy periodyków *stricte* architektonicznych<sup>36</sup>.



We wszystkich tych tekstach wzorem – nawet jeśli niewyrażanym wprost – była ówczesna Italia. W ujęciu zaproponowanym przez Mario Sironiego włoska *pittura murale* miała być bowiem odpowiedzią na potrzebę stworzenia nowego stylu – nowoczesnego, a zarazem narodowego w treści i w formie, bo kształtującego ducha włoskiego narodu zarówno poprzez zakorzenienie w tradycji, jak i przez odpowiadanie potrzebom współczesności<sup>37</sup>. I być może to właśnie ten ostatni aspekt sprawił, że koncepcję włączenia się w tworzenie na rzecz państwa podzielali u nas nawet artyści skrajnej awangardy, jak choćby Strzemiński, który realizacją pomnika dla Kuluszek dowiódł możliwości istnienia sztuki narodowej zgodnej z duchem modernizacji państwa, a więc będącej przeciwwagą dla romantycznych i ludowych resentymentów oraz ciągłego powoływania się na autorytety przeszłości<sup>38</sup>.

### Faszyzm, sztuka i sny mocarstwowe Polaków

Uwiedzeni faszystowską retoryką budującą wizerunek silnego państwa, w którym twórczość artystyczna stała się formą mitycznego aktywizmu służącego przebudowie świadomości społecznej, polscy publicyści na ogół nie dostrzegali zagrożeń ani w modelu upaństwowienia sztuki, ani nawet w autorytaryzmie rządów Mussoliniego<sup>39</sup>. Przeciwwstawiając politykę kulturalną Italii, z jednej strony, sowietywizacji kultury w Rosji Radzieckiej, z drugiej zaś – sytuacji sztuki pod dyktando Adolfa Hitlera, podkreślali autonomię włoskich artystów, nieskrepowanych więzami propagandy i sztywno zakreślonych ram estetycznych<sup>40</sup>. W sukurs przychodziły im wypowiedzi Mussoliniego i jego dygnitarzy. W przemówieniu otwierającym XXI Biennale w Wenecji Bottai, minister wychowania narodowego w rządzie faszystowskim, odrzucił wyraźnie koncepcję kultury rozumianej jako narzędzie propagandy ideologicznej, podkreślając przy tym, że rola państwa nie powinna zasadzać się na narzucaniu sztuce celów praktycznych, na ograniczaniu jej postulatami doktryn politycznych i sztywnych kanonów estetyki oficjalnej<sup>41</sup>. Podobne postulaty głosili redaktorzy pism faszystowskich. W 1934 r. jeden z nich na łamach „Alalà” akcentował, że sztuka to „wolna i kreatywna aktywność ducha”, a faszyzm jako doktryna polityczna nie może być traktowany w kategoriach prawdy artystycznej<sup>42</sup>. Faszyzm, owszem, przenika pewne typy manifestacji na polu sztuki, przyznawał autor artykułu, ale tylko dlatego, że stanowi przykład totalitarnej koncepcji życia.

Wypowiedzi prominentnych polityków i twórców faszystowskich znane były polskiemu czytelnikowi co najmniej od 1930 roku. To wówczas bowiem „Przegląd Współczesny” zdecydował się stworzyć monograficzny numer periodyku, w całości poświęcony zagadnieniu faszyzmu włoskiego – omawianego przez samych obserwatorów i uczestników rewolucji faszystowskiej. Zaproszeni do głosu publicyści akcentowali przede wszystkim faszystowską koncepcję silnego państwa. Państwa będącego syntezą mocy całego narodu, oczywiście



<sup>37</sup> M. Sironi, *Manifesto della pittura murale*, [w:] *Gli Annitrenta – Arte e Cultura in Italia*, a cura di R. Barilli, Milano 1982, zwł. s. 46.

<sup>38</sup> Nie chodzi mi oczywiście o analogie między twórczością Sironiego a realizacjami Strzemińskiego, a jedynie o udowodnienie tezy, że faszystowski model sztuki narodowej, a zarazem państwowo-twórczej mógł być atrakcyjny także dla przedstawicieli skrajnej moderny. W podobnym duchu można interpretować zaangażowanie Praesensu w ekspozycję Ministerstwa Skarbu na PWK w 1929 r., portret marszałka Rydza-Śmigłego pędzła K. Kryńskiego czy fotografie do Wańkownicowskiej Sztafety wykonane przez komunizującego M. Bermana.

<sup>39</sup> Oczywiście, nie wszyscy dali się uwieść retoryce faszystów. Do tych chlubnych wyjątków należał choćby A. Słonimski, który dawał wielokrotnie wyraz swojej niechęci na łamach „Wiadomości Literackich” i pisanych tam przez dekady *Kronik tygodniowych*. Nie dał się też omamić komunizmowi. Obie doktryny i oba ustroje były, jego zdaniem, powrotem do barbarzyństwa, a uwielbienie wobec Mussoliniego czy Hitlera – dowodem zbiorowego obłądzenia. Słonimski określił Mussoliniego mianem grafomana-terrorysty, klasycznego tyrauna pozującego na rzymskiego cesarza, „grubego pana o tłustych rękach, który gardłowym głosem z afekcją wykrzykuje nierozsądne i nieprawdziwe słowa”. Ale docenił jego inteligencję, widoczną zwłaszcza w zestawieniu z prymitywizmem, jak twierdził, Hitlerem. Przywódca nazistów to w jego opinii „błazen, łobuz, prymityw, a nawet zwyczajny dureń!”, choć przy tym genialnie potrafiący dostosować się do tłumu. Słonimski odrzucał totalitaryzm, bo w jego obszarze nie widział miejsca dla sztuki, która, jak podkreślał, może rozwijać się tylko w sprzyjających warunkach. Cyt. za: P. M. Sobczak, *Polscy pisarze wobec faszyzmu*, Łódź 2015, s. 265–331.

<sup>40</sup> Polscy publicyści reagowali co prawda na radykalizujące się rządy faszystów włoskich, zabierali głos także w sprawie polityki kolonialnej Italii, niezmiennie jednak podkreślali, że te negatywne aspekty radykalizacji faszyzmu nie dotyczą spraw artystycznych. Zob. Cz. Madajczyk, *Kultura europejska a faszyzm. Szkice*, Wrocław 1979, s. 28.

<sup>41</sup> M. Treter, *op. cit.*, s. 549.

<sup>42</sup> Zob. C. Palma, *op. cit.*, s. 25.



<sup>43</sup> C. E. Basile, *Faszyzm*, „Przegląd Współczesny” 1930, nr 100/101, s. 10.

<sup>44</sup> R. Forges-Davanzati, *Faszyzm jako czyn, wiara, idea*, „Przegląd Współczesny” 1930, nr 100/101, s. 13.

<sup>45</sup> *Ibidem*. Więcej na temat mitu Mussoliniego i sposobu kreowania jego wizerunku przez prasę włoską zob. E. Gentile, *Fascism as a political religion*, „Journal of Contemporary History” 1990, nr 2/3, zwł. s. 237; C. Fogu, *The Historic Imaginary; Politics of History in Fascist Italy*, Toronto 2003.

<sup>46</sup> J. Waldorff, *Sztuka pod dyktaturą*, Warszawa 1939 (pierwodruk: „Prosto z Mostu” 1937, nr 54–58, 1938: nr 2, 5, 6, 8, 14, 17).

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>48</sup> Z. Grabowski, *Wystawa rewolucji faszystowskiej*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 16, s. 3.

na czele z wodzem, który ów naród prowadził ku potędze. Mussolini, tak jak go widział choćby Carlo E. Basile, jawił się niczym „rolnik, który użył pólwysep, zamieniając karczowisko na zagony zboża, bagna na owies, a piachy na gaje oliwne”<sup>43</sup>. Jednak jego dyktatura, co podkreślał z kolei Roberto Forges-Davanzati, wykazywała charakter wyłącznie moralny i chciała być symbolem posłannictwa narodu<sup>44</sup>. W obu wypowiedziach faszyzm stanowił remedium na kryzys wywołany liberalizmem demokratycznym, a jako przeciwwaga dla bolszewizmu – z jego „gorączką niszczenia”, bezbożnością i kontrastami społecznymi – wnosić miał ład w życie narodu, wspierać się na potędze ludzkiego ducha, który nie wyrzeka się Boga, unika gwałtownej przemocy i doktrynerskiego fanatyzmu<sup>45</sup>.

Polscy czytelnicy z pewnością byli świadomi, iż wypowiedzi te stanowiły w dużym stopniu model życzeniowy, a przede wszystkim były przejawem misji propagandowej ideologów faszystowskich. Dlatego też kreślony przez włoskich publicystów obraz ówczesnej Italii uzupełniały i w pewnym sensie uwiarygodniały reportaże polskich autorów i ich relacje z imprez kulturalnych. Wizję państwa, które do brotliwą i szczodłą ręką otacza artystów, nie ograniczając przy tym ich swobody twórczej, roztaczał choćby Jerzy Waldorff w cyklu reportaży ogłaszanych w kilku numerach „Prosto z Mostu” w 1937 i 1938 r., pod znamienym, choć przewrotnym tytułem: *Sztuka pod dyktaturą*<sup>46</sup>. Pisarz przedstawił tu Italię jako kraj, gdzie „zawsze świeci słońce” i gdzie nawet armia staje się jedną wspaniałą feerią barw, złożoną z pięknych chłopców, którym ewidentnie „cięży uniform”. Waldorff przeciwstawił duszę włoską – niemieckiej, silnie zmilitaryzowanej. W kraju Hitlera, stwierdzał, każdy portier wydaje się oficerem w przebraniu. W Italii odwrotnie, to wojskowi wyglądają jak cywile, chwilowo tylko ubrani w mundury. W reportażu młodego pisarza wódz jawi się jako skromny i dobroduszny mieszczanin, grający z córką na skrzypcach, a jednocześnie tytan, który z „narodu włóczęgów i leniów” zrobił mocarstwo<sup>47</sup>. Po sowicie zakrapianych winem dyskusjach z włoskimi przedstawicielami kultury: poetą, malarzem i architektem, Waldorff dochodzi ostatecznie do wniosku, że Italia końca lat 30. XX w. to kraj totalny, ale pozbawiony tyranii, pozostawiający artystom swobodę wyboru, nieingerujący w kwestie estetyki.

Zauroczenie Włochami widać też w sprawozdaniu z rzymskiej wystawy rewolucji faszystowskiej, opublikowanym w 1933 r. przez Zbigniewa Grabowskiego na łamach „Wiadomości Literackich” (które poświęciły wówczas całą kolumnę plastyki właśnie faszyzmowi)<sup>48</sup>. Początkowy sceptycyzm pisarza topnieje już w momencie przekroczenia progów gmachu ekspozycyjnego, przeradzając się w efekcie w niekłamany entuzjazm. Grabowskiego zachwyca przede wszystkim mistrzowski, jak sam pisze, sposób aranżacji ekspozycji, nadający jej mocny, zdecydowany charakter i „w każdym calu nowoczesny” wyraz. Krytyk podkreśla celowość zastosowanych efektów, zarówno w aspekcie artystycznym, jak i ideologicznym, a jednocześnie unika-

nie tanich chwytów propagandowych: opatrzonych motywów i szablonek, fałszywych ozdób, mizdrzenia się do widza itp. Oczarowuje go również ekspresyjny wymiar wystawy, osiągnięty przez umiejętne i konsekwentne współdziałanie efektów wzrokowych (barwa, światło), kompozycyjnych, formalnych i dramaturgicznych (stopniowe wyłanianie się poszczególnych elementów budujących napięcie). One to sprawiają, że – jak z przekonaniem dowodzi Grabowski – całość nie tylko widza nie nudzi, ale urzeka go, wzrusza, „atakuję” i budzi podziw, nie pozostawiając w nim wątpliwości co do tego, iż obcuje on z pokazem narodu heroicznego, który z logiczną konsekwencją dąży do budowania swojej potęgi i realizowania wciąż jeszcze niezaspokojonych ambicji<sup>49</sup>.

Podobnych ambicji nie brakowało również polskim publicystom, czego wymownie dowiodła recepcja z międzynarodowej wystawy „Sztuka i Technika” w Paryżu z 1937 roku. Stworzony pod kuratelą Lecha Niemojewskiego pawilon był w przekonaniu znaczącej większości recenzentów propagandową klapą, nieodpowiadającą naszym „snom mocarstwowym”. Ukryty wśród zieleni i znacząco zdominowany przez czterokrotnie odeń potężniejszy pawilon niemiecki, prezentował się, zdaniem krytyków, „niczym pchła wobec konia”, jak „brzydki grzyb koło pięknej kolumny” czy „żebraczek przy wspaniałych limuzynach”<sup>50</sup>. Skromnych rozmiarów pawilon, który nie krzyczał o wielkości Polski, pociągał ryzyko niezauważenia, zniknięcia w tłumie (oraz w owej wybujałej roślinności), a tym samym konotował drugorzędne znaczenie, nie liczące się w starciu kolosów – w symboliczny sposób zabijając polskie sny o potędze. Pozbawiona zadania Rotunda Honorowa z wejściem w postaci otworu na całej wysokości muru przywoływała nadto wstydlive skojarzenia, pobudzając wyobraźnię i pomysłowość słowotwórczą naszych krytyków. Nazywali oni ją „wielkim polskim pisuarem”, „reprezentacyjnym klozetem”, „powiększonym ustępem”. Owym konotacjom urynalnym sprzyjało też usytuowanie pawilonu wśród drzew, murek nieopodal rotundy oraz stojąca woda – albo też, jak to widziała Romana Dalborowa, zielone kałuże po bokach<sup>51</sup>. Obok tych kloacznych skojarzeń funkcjonowały też inne, nie mniej obraźliwe i również obniżające wartość polskiej reprezentacji: „okrągłak do sprzedaży wody mineralnej”, „rozłupana kamienna rura”, „klatka dla wariatów”, więzienie, „rura bez sztuki mięsa”, „kompromitujący knot”, „ziewająca wilgocią krypta”, wybuchająca wieża, „kamienny mankiet”<sup>52</sup> itp. Zbiorowy chór korespondentów z Polski własną reprezentację obwieścił zatem skandalem, powodem wstydu i kompromitacją, mimo że recenzje krytyków obcych, zwłaszcza francuskich, były więcej niż tylko kurtuazyjnie zycziwe<sup>53</sup>.

Tymczasem pawilon włoski zyskał wyraźną aprobatę ogółu piszących i przedstawiany był jako modelowy wręcz przykład zastosowania propagandy kultury narodowej za granicą, Piotr Biegański, korespondent z ramienia pisma „Arkady”, nie mógł się nadziwić umiejęt-



<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 3.

<sup>50</sup> **Cat [S. Mackiewicz]**, *Polski skandal na wystawie paryskiej*, „Słowo” 1937, nr 186, s. 1.

<sup>51</sup> **R. Dalborowa**, *Szofer paryski i pawilon polski*, „Świat” 1937, nr 35, s. 14.

<sup>52</sup> **K. Zbyszewski**, *Ryżową szcztoką. Sąd znawców*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 55, s. 8; **Z. Lityński**, *Polska kompromitacja na Wystawie Międzynarodowej w Paryżu*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1937, nr 173, s. 2; **Z. Norblin-Chrzanowska**, *Walory propagandowe i estetyczne pawilonu polskiego na Wystawie Paryskiej*, „Świat” 1937, nr 48, s. 6; **A. Stonimski**, *Wystawa paryska. Pawilon polski – Niemcy, Rosja, Włochy i ognie sztuczne*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 32, s. 2; **Cat [S. Mackiewicz]**, *op. cit.*, s. 1.

<sup>53</sup> Więcej na temat samej wystawy zob. *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22–23 października 2007 roku*, red. **J. M. Sosnowska**, Warszawa 2009.



<sup>54</sup> P. Biegański, *Italia na Międzynarodowej Wystawie w Paryżu 1937*, „Arkady” 1938.

<sup>55</sup> Zob. Ilk., *Nieco o architekturze pawilonów wystawowych*, „Kurier Warszawski” 1937, nr specjalny: *Międzynarodowa wystawa w Paryżu*, s. 23–24.

<sup>56</sup> Z. Lityński, *op. cit.*, s. 2.

<sup>57</sup> K. Zbyszewski, *op. cit.*, s. 8.

<sup>58</sup> A. Słonimski, *op. cit.*, s. 2.

<sup>59</sup> Najwięcej uwagi prasa polska poświęciła futuryzmowi. Komentowano szeroko również przyjazd do Polski Marinettiego. Sporo miejsca poświęcano też weneckim biennale, rzadziej pisząc o innych zbiorowych wystawach włoskich. Zob. P. Strożek, *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909–1939. Obecność – kontakty – wydarzenia*, Warszawa 2012. Zob. też J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999.

<sup>60</sup> Złożonej recepcji sztuki faszystowskiej lat 30. XX w. dowiodła też zorganizowana przez Marainiego w 1935 r. wystawa sztuki włoskiej w IPS-ie. Na ogół jednak malarstwo sztalugowe tworzone w duchu Novecento, w którym idea państwa faszystowskiego realizowana była w sposób zdecydowanie mniej widoczny i spektakularny, spotykało się u nas z niewielkim entuzjazmem krytyków. Zob. A. K. Olszewski, *Wystawa współczesnej sztuki włoskiej w 1935 roku w Warszawie w świetle ówczesnej krytyki*, [w:] *Polak we Włoszech – Włoch w Polsce. Sztuka i historia*, red. M. Wrześniak, A. Bender, Warszawa 2015.

<sup>61</sup> Na temat architektury faszystowskiej zob. F. Burno, *Spektakl i modernizacja. Miasta włoskie w okresie faszystów 1922–1945*, Warszawa 2016.

<sup>62</sup> Na temat oparcia faszystów na palingeniezie narodowej zob. R. Griffin, *The Nature of Fascism*, London – New York 2003.

nościom Włochów, którzy potrafili doskonale pokazać znaczenie i rolę faszystów i samego Duce, a przy tym nie przytłaczać i unikać natrętnej gloryfikacji ustroju. Biegański chwalił zarówno sam projekt pawilonu, autorstwa Marcella Piacentiniego, jak też wybór eksponatów i sposób ich prezentacji, a cały pawilon uznał za manifestację Italii we wszystkich jej przejawach – artystycznych, technicznych czy nawet społecznych<sup>54</sup>. O pięknie i kunszcie plastycznym włoskiego pawilonu jako tego, który najpełniej oddaje możliwości kraju we wszelkich możliwych dziedzinach życia, donosił też sprawozdawca „Kuriera Warszawskiego”, zderzając ów obiekt nie tylko z polską rotundą, ale też z blefem propagandowym zaproponowanym przez wystawców radzieckich oraz z przytłaczającą, stworzoną na pokaz, ekspozycją niemiecką<sup>55</sup>. „Przecudowny” pawilon włoski „wprawiał w olśnienie” piszącego dla „IKC-a” Zygmunta Lityńskiego<sup>56</sup>, a zachwycał, zwłaszcza w kontraście z radzieckim, Karola Zbyszewskiego, który widział w nim przede wszystkim piękno wynikające z gustowności i umiaru<sup>57</sup>. Smak, pomysłowość i brak agitacyjnej tandety dostrzegał we włoskim pawilonie nawet wyjątkowo sceptycznie nastawiony do faszystów Antoni Słonimski<sup>58</sup>.

Ten niemal powszechny zachwyt włoskimi wystawami dotyczył przede wszystkim umiejętnie przeprowadzonej przez faszystów propagandy narodu i państwa, niekoniecznie zaś samej sztuki. Polscy publicyści (w tym piszący o sztuce artyści) z uznaniem przyjmowali rozkwit włoskiego malarstwa monumentalnego, zdobiącego gmachy użyteczności publicznej. Dla wielu z nich, co próbowałam wyżej wykazać, atrakcyjnie jawiła się też nowoczesnie rozumiana formuła sztuki narodowej. Już jednak zdania na temat futuryzmu<sup>59</sup>, neoklasycyzmu<sup>60</sup> czy architektury faszystowskiej były podzielone<sup>61</sup>. Co więcej, nawet recepcja dokonań poszczególnych twórców czy ugrupowań przebiegała wielotorowo, ulegając dynamicznym przeobrażeniom także w tekstach jednego krytyka. Ale też nie tyle konkretne realizacje artystyczne świadczyły o wyjątkowości i atrakcyjności faszystów dla polskiego odbiorcy, ile raczej sposób konceptualizowania i sfunkcjonalizowania sztuki. Traktowana jako niezbędna potrzeba życia, istotna zarówno w budowaniu silnego państwa, jak i w procesie kształtowania świadomości społecznej; dotykająca spraw ważkich, a zarazem współczesnych, lokalnych i ogólnoludzkich; nowoczesna, a przy tym kultuwująca najlepsze wzorce przeszłości – tak rozumiana, miała szansę stać się antidotum na duchowe „*interregnum*” ówczesnej Europy. I być może to właśnie ów palingenetyczny, a zarazem narodowo-nowoczesny model faszystów sprawił, że również w Polsce stał się on ofertą atrakcyjną nie tylko dla publicystów prawicowych, ale też – przynajmniej w pewnych aspektach – dla twórców z kręgu radykalnej awangardy<sup>62</sup>.

---

### Słowa kluczowe

faszizm, krytyka artystyczna, sztuka dwudziestolecia międzywojennego, alternatywna nowoczesność, mecenat państwowy

---

### Keywords

fascism, art criticism, interwar art, alternative modernity, the patron state

### References

1. *Anni trenta – Arte e Cultura in Italia*, a cura di R. Barilli, Milano 1982.
2. **Antliff Mark**, *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art and Culture in France 1909-1939*, Durham 2007
3. **Basile Carlo E.**, „Przegląd Współczesny” 1930, nr 100/101.
4. **Ben-Ghiat Rut**, *Fascist Modernities. Italy 1922–1945*, Berkeley–London 2004
5. **Biegański Piotr**, *Italia na Międzynarodowej wystawie w Paryżu 1937*, „Arkady” 1938, nr 1, s. 30-36.
6. **Bordoni Carlo**, *Fascismo e politica culturale. Arte, letteratura e ideologia in „Critica Fascista”*, Bologna 1981.
7. *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, red. nauk. **U. Schmid**, Warszawa 2014.
8. **Fogu Claudio**, *The Historic Imaginary; Politics of History in Fascist Italy*, Toronto 2003.
9. **Gentile Emilio**, *Fascism as a political religion*, „Journal of Contemporary History” 1990, nr 2/3.
10. **Grabowski Zbigniew**, *Wystawa rewolucji faszystowskiej*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 16, s. 3.
11. **Griffin Roger**, *The Nature of Fascism*, London – New York 2003.
12. *Le Riviste di GUF e l'arte contemporanea 1926–1945. Un'antologia ragionata*, a cura di C. Palma, Milano 2010.
13. **Luba Iwona**, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.
14. **Mosse George L.**, *The Fascist Revolution: Toward a General Theory of Fascism*, New York 1998.
15. **Starzewski Maciej**, *Organizacja społeczeństwa na podstawie ekonomicznej w państwie faszystowskim*, „Przegląd Współczesny” 1930, nr 100/101.
16. **Sternhel Zeev**, *The Birth of Fascist Ideology: From Cultural Rebellion to Political Revolution*, Princeton 1995.
17. **Strożek Przemysław**, *Marinetti i futurizm w Polsce 1909–1939. Obecność – kontakty – wydarzenia*, Warszawa 2012.
18. **Waldorff Jerzy**, *Sztuka pod dyktando*, Warszawa 1939.
19. *Wystawa paryska 1937*, red. J. M. Sosnowska, Warszawa 2009.

---

### PhD Diana Wasilewska (diana.wasilewska@gmail.com)

Art historian and critic (Adam Mickiewicz University), Polish philologist (Nicolaus Copernicus University), post-graduate studies at the Laboratory of Reportage (Warsaw University). Assistant professor at the Faculty of Art of the Pedagogical University of Cracow. Author of numerous articles on art criticism of the interwar period and a scientific monographies: *Przełom*



<sup>34</sup> Dotychczas uważano, że Brandt stworzył *Powitanie stepu* pod wpływem poematu **J. B. Zaleskiego** *Wyprawa chocimska*. Zob. w: **idem**, *Poezje*, wyd. E. Raczyński, Poznań 1841, s. 41.

<sup>35</sup> *Katalog der Kunst-Sammlung des verstorbenen Fabrikbesitzers Herrn Emil Seitz in Nürnberg*, Hrsg. **E. A. Fleischmann**, München 1895, s. 7.

*czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej* (Breakthrough or continuation? Polish artistic criticism of the Young Poland tradition, 1917–1930, 2013), *Mieczysław Treter – estetyk i krytyk sztuki oraz “szara eminencja” życia artystycznego w międzywojennej Polsce* (Mieczyslaw Treter – aesthetist and art critic and “éminence grise” of artistic life in interwar Poland, 2019); co-author of *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego* (Jacek Kaczmarski’s Lesson of History, 2012). For many years secretary of the editorial office of the “Artluk” quarterly. Scholarship holder of the Lanckorona Foundation (2009), NCN grant manager. She focuses on the artistic criticism of the interwar period, with particular emphasis on the specificity of its language.

#### **Summary**

**DIANA WASILEWSKA (Pedagogical University of Krakow) / Polish artistic criticism of the 1930s regarding the fascist model of state-creating art and artistic patronage of then Italy**

The interest in Italian fascism in artistic and literary circles in Poland was the result of several factors. First of all, it was the result of the government’s low concern with art, invariably treated as a luxury addition to the life – which had an impact on the difficult living conditions of many artists. On the other hand, in the interwar period, especially in the 1930s, there was a significant weakening of the role of the avant-garde, treated in Poland as a laboratory and “cerebral” art, devoid of any living contact with society.

The practical side of the fascist state’s care over artistic life will be admired by many publicists and artists in Poland. It will become a source of broad discussion on state-forming art, public commissions, the relationship of architecture with monumental painting, and the role and significance of the topic in art. But fascism will also be a response to the growing need to integrate art with the life and sufferings of modernity, fitting into the model of “alternative modernity” formulated by Zeev Sternhell.