

JOANNA SOSNOWSKA
Warszawa

SZTUKA W OCZACH POLSKIEJ PRAWICY DO 1939 ROKU

Lewicowość każdy z łatwością wytropi, opisze i sklasyfikuje, prawicowość pozostaje czymś nieokreślonym, a przez to dla wielu podejrzanym, niepewnym, obskuranckim. Przez całe lata nie podejmując tematu, ignorując historyczne istnienie prawicy, tworzono jej negatywną legendę. Dlatego dziś stwierdzenie, że korzenie kultury polskiej są lewicowe, nie budzi zbyt wielu polemicznych wypowiedzi. Na porządku dziennym są natomiast głosy mylące konserwatystów, ugrupowania chrześcijańskie i endecję, nie mówiąc już o dalszych rozróżnieniach w ramach tej ostatniej. Potocznie wszystko, co nie było otwarciem lewicowe, należało do prawicy i dlatego zdarza się również, że za takie właśnie uchodzą „Wiadomości Literackie”. Minimalizowanie znaczenia prawicy w kształtowaniu politycznego oblicza Polski międzywojennej spowodowało zatarcie granicy pomiędzy sanacją a formacją narodową.

Nie jest oczywiście możliwe zreferowanie poglądów prawicy na sztuki plastyczne w jednym krótkim tekście, choćby ze względu na to, że formacja ta od początku miała charakter niejednolity, a w ciągu półwiecza swego istnienia, to jest do 1939 roku, ulegała wielokrotnie różnorodnym przemianom. Poniższe uwagi są zatem próbą zarysowania poglądów Narodowej Demokracji na sztukę, ale jedynie w części skupionej wokół jej głównych, warszawskich tygodników, jak „Myśl Narodowa” i „Prosto z mostu”, z minimalnym wykorzystaniem innych publikacji i bez uwzględnienia różnic pomiędzy poszczególnymi ośrodkami, jak np. Warszawą a Poznaniem. Nie zostały zaś wzięte pod uwagę, jako zbyt powierzchowne, poglądy głoszone na łamach dzienników, przeznaczone często dla czytelników nie przygotowanych do odbioru sztuki. Brak odniesień do sytuacji międzynarodowej wynika ze wstępnego charakteru badań. Ich celem było przede wszystkim wyznaczenie obszaru zjawisk artystycznych, które mogą być łączone z endecją. Pominięto w większości rozliczne konteksty polityczne, których naświetlenie wymagałoby często bardzo szerokiej dyskusji z autorami różnych historycznych opracowań,

publikowanych po 1939 roku. Obciążenie doświadczeniem lat wojny, Holocaustu, emigracji, epoki stalinowskiej było i jest tak ogromne, że często uniemożliwia obiektywną ocenę. Jednym z tematów tabu jest nadal kwestia antysemityzmu, który przybierał różne formy, a utożsamianie go jedynie z eksterminacją jest błędem nie pozwalającym na naukowe ujęcie problemu. Często można odnieść wrażenie, że w Polsce w ostatnich pięćdziesięciu latach nie wykształcił się nawet język umożliwiający opis pewnych zjawisk na poziomie podstawowych badań. Dopiero od niedawna zaczęły ukazywać się prace prezentujące nowe podejście¹.

Mógłby ktoś powiedzieć, że w środowiskach prawicowych w dziedzinie sztuk pięknych nie zdarzyło się nic wielkiego i nie warto się tym zajmować. Jest w tym wiele słuszności; rzeczywiście dopiero pod koniec dwudziestolecia młode kręgi intelektualne i artystyczne endecji zaczęły tworzyć własny model sztuki, niemniej warto przyrzeć się również wcześniejszym poczynaniom. Gdy pod koniec XIX wieku zaczęła formować się orientacja narodowo-demokratyczna, była przede wszystkim prądem, a nie partią, prądem sprzeciwu wobec socjaldemokracji, ale w równej mierze wobec konserwatystów. Jej zwolennicy odrzucali charakterystyczny dla pierwszej grupy liberalizm zarówno w sferze obyczajowo-moralnej, jak przede wszystkim w dziedzinie gospodarczego życia narodu, ale byli też przeciwni zachowawczemu programowi konserwatystów, ich serwilizmowi wobec zaborców. Korzenie poglądów prawicy tkwiły głęboko w niepodległościowym ruchu zrodzonym pod zaborem rosyjskim w okresie najciemniejszej nocy rusyfikacyjnej, w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, w kręgach działaczy, publicystów, naukowców i pisarzy, którzy wtedy właśnie – mimo bezwzględnej cenzury – doprowadzili do wydania tygodnika „Głos”. Wprawdzie później ich drogi szybko się rozeszły, ale do końca w ideologii endecji najważniejsze pozostały sprawy ludu, w tamtym właśnie środowisku podniesionego do głównej siły narodu. Niepodległościowe, demokratyczne i narodowe idee wyniesione ze środowiska „Głosu” rozrastały się jak drożdże – wkrótce zawiązała się Liga Polska, przekształcona następnie w Ligę Narodową², dołączył młodzieżowy Zet³, we Lwowie

¹ T. K u l a k, K. K a w a l e c, *Endecja wobec kwestii żydowskiej (lata 1893-1939)*, [w:] *Polska myśl polityczna XIX i XX wieku*, red. W. Wrzesiński, t. VIII: *Polska – Polacy – mniejszości narodowe*, Wrocław 1992, s. 121-138.

² S. K o z i c k i, *Historia Ligi Narodowej 1887-1907*, Londyn 1964.

³ W późniejszym okresie Zet zmienił orientację na bardziej centrową lub nawet lewicową; por. *Zet w walce o niepodległość i budowę państwa. Szkice i wspomnienia*, red. T. W. Nowacki, Warszawa 1996.

zaczął ukazywać się „Przegląd Wszechpolski”. Towarzyszyły temu kolejne podziały ideowe, formowanie szeregów, formułowanie programów. Wszędzie sztuce poświęcano mało miejsca lub nie pisano o niej wcale.

W pewnym sensie świadczy to o doskonałej kondycji kultury na przełomie wieków. Nie trzeba było się o nią martwić, były sprawy ważniejsze. Dopiero po latach zorientowano się, jaką była siłą. Stanisław Pieńkowski pisał: „Jestem pewny, że na równi z wysiłkami politycznymi i wojskowymi, tej właśnie upartej i zaciętej walce odradzającej się na przekór niewoli kultury polskiej zawdzięczamy niepodległość. I świadomość twórców tej kultury, o jaką stawkę idzie gra”⁴. Jednak wówczas, na przełomie wieków, prawica zlekceważyła kulturę, to znaczy nie zabiegała o zagarnięcie jej w swoją orbitę, a nawet w pewnym stopniu dostrzegała nadmierne koncentrowanie uwagi na sprawach ducha przy jednoczesnym zaniedbywaniu gospodarki.

W *Myślach nowoczesnego Polaka* Roman Dmowski pisał, że pielęgnowanie w rodzinnych kręgach języka i kultury narodowej w sensie obyczaju, jak to miało miejsce po powstaniu styczniowym, zwłaszcza pod zaborem rosyjskim, nie wystarcza, trzeba czynu obejmującego cały naród i wszystkie zabory, czynu na wszystkich polach życia społecznego⁵. Zygmunt Wasilewski podsumowując trzydzieści lat istnienia ruchu narodowego pisał, że był to czas „walki z nałogami i teorią patriotyzmu uczuciowego”⁶, a więc tego, który nie wyrażał się w czynie, lecz tylko kultywował tradycję. Działacze, którzy w tamtym, pierwszym okresie mieli wyobrażenie, jak powinna wyglądać prawicowa sztuka i literatura, zazwyczaj poświęcali tym zagadnieniom uwagę tylko na marginesie pracy zawodowej i politycznej, jedynie ze względu na własne zainteresowania, jak np. Jan Gwałbert Pawlikowski⁷, zajmujący się na co dzień zarówno naukowo, jak i praktycznie rolnictwem, lub Stanisław Szczepanowski⁸, będący ekonomistą i przedsiębiorcą naftowym. Tylko nieliczni, uprawiając publicystykę polityczną, również profesjonalnie zajmowali

⁴ S. P i e ń k o w s k i, *Westchnienie o jubileusze*, „Prosto z mostu”, 1938, nr 1, s. 1.

⁵ R. D m o w s k i, *Myśli nowoczesnego Polaka*, Warszawa 1934⁵, s. 83.

⁶ Z. W a s i l e w s k i, *Rozbrajanie duchowe narodu*, [w:] t e n ż e, *Dyskusje*, Poznań [b.r.], s. 174.

⁷ T e n ż e, *Jan Gwałbert Pawlikowski. Szkic literacki*, „Myśl Narodowa”, 1929, nr 4, s. 54-56; nr 5, s. 70-72; nr 6, s. 86-88; nr 7, s. 101-104. Po oddaniu niniejszego tekstu do druku ukazała się książka poświęcona w dużej mierze J. G. Pawlikowskiemu pt. *Dom pod Jedłami i jego twórca. Studia i wspomnienia*, red. W. A. Wójcik, Kraków 1997.

⁸ S. S z c z e p a n o w s k i, *Idea polska. Wybór pism*, wybrał i przedmową poprzedził S. Borzym, Warszawa 1988.

się historią i krytyką literatury, rzadziej sztuki – jak np. Jan Ludwik Popławski, Wasilewski lub Zdzisław Dębicki.

Na szczególną uwagę zasługuje tu praca Pawlikowskiego pt. *Styl jako zjawisko społeczne*, którą należałoby uznać za pierwszą teorię sztuki według prawicy. Był to wykład wygłoszony w Związku Naukowo-Literackim we Lwowie z okazji otwarcia tam w 1911 roku Wystawy Podhalańskiej, opublikowany następnie w „Lamusie” – ekskluzywnym piśmie wydawanym przez samego Pawlikowskiego oraz jego syna Michała⁹. Główna teza zawarta w tytule uzasadniona została przez wskazanie na związek sztuki z miejscem i historyczną ciągłością wszystkich zjawisk społecznych. Jak norma obyczajowa powstała na drodze ewolucji zachowań reguluje życie społeczne, tak styl określa zakres i charakter sztuki. Powstaje on przez naśladowanie, bo „cała kultura polega na takiej kapitalizacji aktów inicjatywy, które przez naśladowanie reprodukują się automatycznie, uwalniając siły twórcze dla nowych zdobyczy”¹⁰. Styl to obyczaj wynikający ze zbiorowego, gatunkowego życia; jest zjawiskiem społecznym, tak więc indywidualizm jednostki, który nie wynika z naśladowania, możliwy i godny podziwu staje się jedynie wtedy, gdy przełamuje normy dojrzałe do przełamania i jest źródłem nowych norm. „Prometeizm, który nie nosi w sobie zadatków takich nowych norm, jest społecznie bezpłodny”¹¹. Twórcze może być tylko to, co daje efekt społeczny, jest przez społeczeństwo absorbowane i przetwarzane. Pawlikowski wyraźnie występuje przeciw indywidualizmowi artystycznemu, do którego prawica miała stosunek bardzo niejednoznaczny, zawsze jednak odrzucała go w ekstremalnej wersji, widząc w nim zagrożenie dla bytu narodowego. „Prometeizm poetycki byronizmu i romantyzmu” Pawlikowski uważał za pewnego typu obyczajową konwencję buntu jednostki przeciw normom społecznym. Sam bunt traktował jako owoc tych norm. W konwencjonalną szatę tego prometeizmu ubrała się według niego poezja społecznikowska¹².

Jednak pokolenie twórców prawicy było od dziecka karmione romantyczną poezją i – mimo wykształcenia w szkołach doby popowstaniowej oraz na zagranicznych uniwersytetach opanowanych przez idee pozytywistyczne,

⁹ J. G. P a w l i k o w s k i, *Styl jako zjawisko społeczne*, „Lamus”, 1911/1912, z. 3, s. 98-108.

¹⁰ T e n ż e, *Styl jako zjawisko społeczne*, [w:] t e n ż e, *O lice ziemi. Wybór pism*, Warszawa 1938, s. 270.

¹¹ Tamże, s. 274.

¹² Tamże, s. 275.

ewolucjonizm, racjonalizm i wiarę w postęp techniczny – ciążyło ku neoromantyzmowi. Szczególnie wyraźnie skłonność ta objawiała się u tych działaczy prawicowych, którzy sami zajmowali się literaturą. Dlatego – mimo sprzeciwu wobec nadmiernego indywidualizmu podsycanego przez dziewiętnastowieczny liberalizm, również wśród prawicowej krytyki literackiej i artystycznej byli zwolennicy zdecydowanej niezależności artysty, przenoszący jednocześnie całą odpowiedzialność za społeczne działanie sztuki na barki społeczeństwa. Należał do nich Stanisław Pieńkowski, zwolennik teorii biologicznego istnienia geniusza. Sztukę według niego tworzą ludzie obdarzeni wyjątkową zdolnością silnego przeżywania wzruszeń i wyobrażeń. W młodości każdy człowiek w mniejszym lub większym stopniu czuje napór tych uczuć, ale tylko artyści potrafią je wyrazić. Pieńkowski uważał, że źródła sztuki nie należy upatrywać w społecznych skłonnościach człowieka, a sam artysta nie powinien pracować z myślą o jakimś konkretnym celu, przesłaniu dla innych. Jego geniusz jest wystarczającą gwarancją, że wybierze drogę moralnie słuszną. To społeczeństwo musi dokonać oceny dzieła i wybrać to, co dla niego dobre, co ma wartość wychowawczą¹³.

Generalnie publicyści związani z prawicą nie akceptowali modernistycznej sztuki dla sztuki, według nich duch musiał realizować się w czynie lub do niego zachęcać. Jednostka nawet najwybitniejsza nie mogła istnieć w oderwaniu od społeczeństwa, a więc od narodu. „Odradzający się nacjonalizm – pisał Pawlikowski – ma zadanie nie przez powrót do dawnych form przeżytych, ale w formach nowych na spiralnej linii postępu powrócić kulturze styl i charakter”¹⁴.

W koncepcji prawicy naród stanowił „nierozzerwalną całość społeczną, organicznie spójną, łączącą jednostkę ludzką niezliczonymi więzami”¹⁵. Kulturę miała cechować ta sama organiczność, zespolenie wszystkich elementów będących pochodną związków z przeszłością i konkretnym miejscem na ziemi, ze środowiskiem naturalnym; więzi w makro- i mikroskali, rodzinnych, społecznych i narodowych. Sztuka wyrasta z przyrody – pisał Pawlikowski. Wyraźnie brzmi w tym echo teorii środowiskowej Hipolita Taine’a, a także antyindustrializmu Johna Ruskina. Stosunek do ojczystej ziemi i przyrody nie był zwykłym przejawem uczucia patriotyzmu, ale rodzajem bezpośredniego kontaktu kultury z naturą, długiem wobec niej spłacanym. Kultura bowiem

¹³ S. P i e ń k o w s k i, *Praca sztuki*, „Myśl Narodowa”, 1931, nr 9, s. 100-102.

¹⁴ P a w l i k o w s k i, *Styl jako zjawisko społeczne*, s. 273.

¹⁵ D m o w s k i, dz. cyt., s. 17.

„wyszła z przyrody i nosiła długo na sobie jej cechy”¹⁶. Rzeczą naturalną w tej sytuacji była szczególnie pozycja malarstwa pejzażowego, inspirowanego rodzimymi krajobrazami. To jednak nie wystarczało – jako zbyt powierzchowne rozumienie związków organicznych ze środowiskiem, prowadzące do zubożenia intelektualnego problemu. Znacznie bliżej wcielenia ideału sztuki zespolonej z naturą była twórczość ludowa, wyrastająca w sposób naturalny z ziemi, używająca naturalnego budulca, i na niej przede wszystkim należało się oprzeć. Nie niszczyć jej jednak, tylko przez umiejętne wykorzystanie – jednocześnie chronić. Tak samo, jak należało chronić przyrodę. Warto w tym miejscu przypomnieć, że to właśnie Pawlikowski, autor rozprawy *Kultura a natura*¹⁷, był w Polsce prekursorem idei ochrony środowiska, idei, jakby naturalną kolejną rzeczy w swej istocie prawicowej, która została dużo później zawłaszczona przez lewicę. To właśnie w imię poczucia więzi z naturą przeciwstawiano się awangardowemu kultowi techniki¹⁸.

Zainteresowanie kulturą ludową pojawiło się już u działaczy bezpośrednio związanych z „Głosem”.

Jakie zaś skarby duchowe i artystyczne – pisał jego czołowy publicysta, Popławski – kryje w sobie odrębna i samodzielna twórczość ludowa – przeczuwać już dziś zaczynamy, czasem nawet zaczynamy się już przekonywać. Modernizm w każdym razie toruje jej drogę osłabiając nie tylko tradycję, ale i rutynę duchową i artystyczną naszej cywilizacji arystokratycznej¹⁹.

Popławski, nie będąc przecież zwolennikiem modernistów, dostrzegł w ich wypowiedziach już wówczas, pisząc te słowa w 1899 roku, siłę „nowoczesnych barbarzyńców”, którzy oczyszczą pole dla powstania nowej sztuki ze złych owoców mijającego stulecia, to znaczy z mieszczańskich i drobnomieszczańskich snobizmów, liberalnej bezużyteczności sztuki, destrukcyjnego psy-

¹⁶ J. G. P a w l i k o w s k i, *Kultura a natura*, [w:] t e n ż e, *O lice ziemi*, s. 3-53, pierwodruk: „Lamus”, 4 (1913).

¹⁷ J. K o l b u s z e w s k i, *Książki zapomniane: Kultura a natura*, „Przegląd Powszechny”, 1987, nr 4, s. 115-123.

¹⁸ K. L. K o n i Ń s k i, *Przewietrzenie kultury*, „Myśl Narodowa”, 1927, nr 22, s. 404-406; t e n ż e, *Zubożenie duszy*, tamże, 1927, nr 23, s. 425-442.

¹⁹ J. L. P o p ł a w s k i, *O modernistach*, [w:] t e n ż e, *Szkice literackie i naukowe*, Warszawa 1910, s. 188; por. też: T. K u l a t, *Jan Ludwik Popławski 1854-1908. Biografia polityczna*, Warszawa 1994.

chologizmu. Zwrócenie się do ludu jako siły tworzącej zręby kultury narodowej – to była „zasada dźwigania budowy narodowej od podstaw”²⁰.

Niewątpliwie gwałtowny rozwój zainteresowania tradycyjnym, ludowym rzemiosłem i w konsekwencji powstanie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana należy, w większym stopniu niż czyni się to zazwyczaj, wiązać z rozwojem prawicowego ruchu narodowego. Na pierwszej wystawie towarzystwa w 1902 roku jeden z jej trzech działów nosił tytuł *Materiał Ludowy*. Eksponowano tam przykłady sztuki ludowej z różnych regionów Polski. Drugi dział, pod nazwą *Usiłowania współczesne*, jakby dosłownie unaoczniał ideę pracy podnoszącej kulturę narodu, o której tak pisał Popławski:

Powinna ona olbrzymią masę materiału surowego, jaki przedstawia pierwotna i w znacznej mierze samodzielna kultura ludu, przerobić, nadać tej kulturze wyższe formy, których tylko ogólne zarysy cywilizacja wskazuje, ale których w szczegółach nie określa. W tym zaś przekształcaniu form niższych w wyższe, doskonalsze, trzeba jednak zachować ich różnorodność i oryginalność²¹.

Trzeci wreszcie dział, pod tytułem *Materiał Historyczny*, pokazywał dawne polskie rzemiosło, wyraźnie wskazując, że liczy się również tradycja²².

Wielkim orędownikiem idei podnoszenia kultury ludowej do rangi kultury narodowej przez umiejętne jej przetwarzanie był Pawlikowski. Według niego jej ucieleśnieniem stał się „styl zakopiański” stworzony przez Stanisława Witkiewicza. Poświęcił wiele energii na jego propagowanie²³. I właściwie tylko to, co napisano o „stylu zakopiańskim” było w pierwszym trzydziestoleciu XX wieku konkretną propozycją sztuki prawicowej:

„Styl zakopiański”, przez rozwinięcie owych rdzennych pierwiastków do wyżyn potrzeb kulturalnych, ma umożliwić klasom wyższym z jednej strony powrót do rodzimości, z drugiej – zespolenie się organiczne z ludem w prawdziwie jednolitą całość narodu. W myśli Witkiewicza łączy się idea narodowa, tradycjonalizm, ludowość i postęp²⁴.

²⁰ Z. W a s i l e w s k i, *O życiu i katastrofach cywilizacji narodowej*, Warszawa 1921, s. 141.

²¹ J. N i e b o r s k i [J. L. P o p ł a w s k i], *Życie umysłowe* – cyt. za: K u l a k, dz. cyt., s. 95.

²² I. H u m l, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 25-26.

²³ J. G. P a w l i k o w s k i, *Styl zakopiański*, [w:] t e n ż e, *O lice ziemi*, s. 265-399. Bibliografia prac J. G. Pawlikowskiego na ten temat jest zamieszczona w: *Dom pod Jedłami*.

²⁴ Tamże, s. 322-323.

Pawlikowski pisał te słowa w 1931 roku, kiedy po raz któryś z rzędu rozgorzała powszechna dyskusja wokół „stylu zakopiańskiego”. Rezultaty rozpisanej wówczas ankiety na jego temat świadczą, że był on akceptowany, a nawet pożądany przez wielu architektów i użytkowników. Charakterystyczne, że spośród architektów biorących udział w ankiecie tylko Adolf Szyszko-Bohusz wypowiedział się o „stylu zakopiańskim” negatywnie²⁵. Warto tu przypomnieć, że to właśnie on był opiekunem kapistów po powrocie do kraju na początku lat trzydziestych, kiedy większość odbiorców była przeciwna ich sztuce jako niepolskiej, kosmopolitycznej produkcji na wzór paryskiej.

Dla pierwszego pokolenia działaczy prawicowych artystą idealnie uosabiającym organiczną więź z ludem był Jan Wałach. Samouk z Istebnej w Beskidach, który dzięki staraniom Jerzego Warchałowskiego studiował w krakowskiej Akademii (1905-1906), a później również w Paryżu, odbył także podróż do Włoch. Jednak wszystkie te doświadczenia nie zmieniły go, pozostał, według swoich mecenasów, tym samym, nieskażonym obcą kulturą, samorodnym talentem. Wrócił do beskidzkiej wioski, tam nadal malował i rzeźbił, a świat powoli o nim zapominał. Dopiero w 1928 roku przypomniał go Wasilewski²⁶, a Warchałowski w 1934 roku urządził wystawę jego prac i wydał album²⁷. Chyba nie przypadkiem zbiegło się to z ofensywą kapistów, negatywnie w tym czasie ocenianych przez ogół, nie tylko przez endecję, jako znajdujących się całkowicie pod obcym, francuskim wpływem. Jednak wystawa Wałacha została przyjęta bardzo źle właściwie przez wszystkich, również przez młodą krytykę prawicową, która w tym czasie budowała własną, nową koncepcję sztuki polskiej²⁸.

²⁵ Por.: *Omówienie ankiety dokonane przez Jana Gwalberta Pawlikowskiego*, „Wierchy”, 9(1931), s. 103-128.

²⁶ Z. Wasilewski, *Pieśń o górach*, Warszawa 1930, rozdz. *U źródeł* [1928], s. 35-49.

²⁷ Wystawa w Kamienicy Baryczków w Warszawie w 1934 roku; J. Warchałowski, *Jan Wałach z Istebnej na Śląsku Cieszyńskim. Rysunki, malowidła, drzeworyty wybrane z okresu 1903-1934*, Warszawa-Kraków 1935.

²⁸ Sz. Kryski, *Kwietnik na śmietniku*, „Prosto z mostu”, 1936, nr 21, s. 4: „Najdziwniejsze rzeczy dzieją się atoli w naszej plastyce. Doradca artystyczny MSZ, pragnący się widocznie dostroić do poziomu panującego w swym otoczeniu tendencji kulturalnych, popiera usilnie trzeciorzędnej malarzynę – niemal dyletanta, wydając «przy pomocy zasiłku» z funduszy państwowych monografię o tym poślednim pacykarzu kosztem kilkudziesięciu tysięcy zł – kiedy w naszej sztuce czekają na monografię i doczekać się nie mogą tacy nieżyjący koryfeje polskiego malarstwa, jak Michałowski, Rodakowski, Al. Gierymski, Kotsis, Podkowiński – kiedy nie mamy środków na jedno chociażby czasopismo artystyczne, podczas gdy np.

Potrzeba określenia, jaka ma być literatura i sztuka popierana przez prawi-
cę, stawała się z każdym rokiem bardziej wyraźna. W literaturze kwestia ta
była szeroko dyskutowana i w gruncie rzeczy łatwiejsza do zdefiniowania.
Zagadnieniu temu została ostatnio poświęcona książka Macieja Urbanowskie-
go pt. *Nacjonalistyczna krytyka literacka*²⁹. W sztukach plastycznych w za-
sadzie proces ten przebiegał w podobnym rytmie, choć nie tylko z dzisiejsze-
go punktu widzenia zawsze miał charakter drugoplanowy, straciły bowiem
one już dawno uprzywilejowaną pozycję przewodniczki narodu.

Na początku lat dwudziestych, a już zdecydowanie po przewrocie majo-
wym, dostrzeżono konieczność zwiększenia nacisku na sprawy kultury, która
całkowicie wymknęła się spod kontroli prawicy. „Myśl Narodowa” pod ko-
niec 1925 roku, a więc po blisko pięciu latach ukazywania się, przekształciła
się z polityczno-agitacyjnej gazetki w tygodnik społeczno-kulturalny, a jej
redakcję objął wytrawny publicysta, ale również historyk literatury, Wasilew-
ski, reprezentujący poglądy pokolenia twórców Narodowej Demokracji. Uwa-
żał zatem, że polska kultura pochodzi od ludu, a najważniejszą pracą w ów-
czesnej chwili było dlań przeciwstawianie się obcym naleciałościom. Ideałem
współczesnego, polskiego twórcy był dla niego Jan Kasprówicz³⁰. W „Myśli
Narodowej” zaczęły ukazywać się artykuły poświęcone krytyce literackiej,
rządziej teatralnej, a jeszcze rządziej muzycznej³¹ i artystycznej. Nie były
to nawet recenzje, lecz tylko omówienia wystaw w warszawskiej Zachęcie,
początkowo podpisywał je autor ukrywający się pod inicjałami K. L., później
Stanisław Pieńkowski, który również od czasu do czasu publikował większe
artykuły o charakterze ogólnoteoretycznym, jak np. *Forma w sztuce*³². Autor
ten należał do grona prawicowych publicystów, którzy szczególnie ostro
akcentowali swoje antysemickie stanowisko, był więc z tego powodu przeciw-
ko modnej wówczas École de Paris, ale także przeciw formistom³³ i Rytmo-

w ZSRR istnieje dziś kilkadziesiąt bogatych wydawnictw tego typu – kiedy najpoważniejsi
artyści przymierają u nas głodem, a na stypendia na studia zagraniczne dla malarzy nie ma
w preliminarzu budżetowym MWRiOP ani grosza”.

²⁹ Kraków 1997.

³⁰ Z. W a s i l e w s k i, *Polski typ twórczy*, „Myśl Narodowa”, 1927, nr 20, s. 357-363;
por. też: J. J. L i p s k i, *Jan Kasprówicz – człowiek i pisarz prawicy?*, [w:] *O współczesnej
kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, t. II, Wrocław 1973, s. 85-110.

³¹ W „Myśli Narodowej” o muzyce pisywał Zdzisław Jachimecki.

³² Opublikowany na łamach „Myśli Narodowej”, 1925, nr 4 (43), s. 52-53; t e n ż e,
Alchemia sztuki. (O związku treści z formą), tamże, 1925, nr 5(44), s. 68-69.

³³ Stanowisko wobec formistów uległo później zmianie; por. J. B a j k o w s k i, *Twórca*

wi. Niemniej obok licznych inwektyw używał również argumentów teoretycznych. Zgodnie z duchem czasu zajmował go problem formy w sztuce, wiązał ją jednak zawsze z treścią, którą

w sztuce są wrażenia, wzruszenia i wyobrażenia, które artysta w dziele sztuki wyraża. Ponieważ treść ta może uzewnętrznąć się i utrwalić tylko w świecie fizycznym, więc treść swoją sztuka wyraża wyłącznie za pomocą fizycznych środków artystycznych – statycznych i dynamicznych. Zatem formą w sztuce jest zespół fizycznych środków artystycznych, którymi wyraża się treść sztuki³⁴.

Wypowiedzi teoretycznych nie ilustrował Pieńkowski przykładami dzieł realizujących taki program. Niewielu było artystów zasługujących w jego oczach na pochwałę. Najwyższe laury przyznawał Wyspiańskiemu, wcielającemu w sposób doskonały ideał sztuki narodowej, którego cenil zapewne również jako zwolennik Nietzschego i zacięty ateista³⁵.

Z upływem lat prawica postrzegała grupę Rytm coraz wyraźniej jako reprezentującą oficjalną sztukę państwową, związaną z obozem sanacji, i tak faktycznie było. Objęcie przez współtwórcę sukcesu na wystawie paryskiej w 1925 roku, Warchałowskiego, stanowiska w MSZ, a później przez członka Rytmu, Władysława Skoczylasa, funkcji dyrektora Departamentu w MWRiOP przypieczętowało ten status. Warto w tym miejscu dodać, że obaj wymienieni byli w początkach swej drogi zbliżeni do środowisk prawicowych³⁶ i dopiero lata wojny przesunęły ich w stronę obozu Piłsudskiego³⁷.

polskiego formizmu. Na marginesie wystawy Tytusa Czyżewskiego, „Kronika Polski i Świata”, 1939, nr 3, s. 8.

³⁴ P i e ń k o w s k i, *Forma w sztuce*.

³⁵ Działalność krytyczna Pieńkowskiego niewątpliwie zasługuje na osobne omówienie; o jego poglądach na bieżącą produkcję artystyczną mogą świadczyć następujące słowa: „«Pro Arte»? – zbiorowo na stos!, «Mazowia»? DREW pod nią! Inni? Nawet ognia nie warci! Gdzie jest duch, gdzie bukiet fijołków. Z latarnią go też nie znajdziecie. [...] Dokąd atoli prowadzi forma bez ducha, poza klasycznym judoformizmem możemy przestudiować w sztuce p. Waława Piotrowskiego. Błądzi, szuka, próbuje, wali głową w mur i ciągle pragnie ducha z formy wydobyć, co jest bez nadziei, bo tylko z ducha można formę wyprowadzić, czego już stworzenie wszechświata w olbrzymiej skali dowiodło”; S. P i e ń k o w s k i, *Bez serc, bez ducha*, „Myśl Narodowa”, 1930, nr 12, s. 189-190.

³⁶ J. B a j k o w s k i, *Skoczylas w Zecie*, „Prosto z mostu”, 1935, nr 1, s. 8; brat Jerzego Warchałowskiego, Kazimierz, również pisujący o sztuce stosowanej, był członkiem Ligi Narodowej, por.: K o z i c k i, dz. cyt.

³⁷ W. W ł o d a r c z y k, *Koncepcja sztuki narodowej Władysława Skoczylasa*, [w:] *Władysław Skoczylas. Sztuka – Szkoła – Państwo*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie”, 1984, nr 4(10), s. 7-20.

Być może to właśnie niechęć prawicy do Rytmu spowodowała, że w późniejszym okresie łączono Narodową Demokrację z Zachętą, którą rytmiści otwarcie zwalczali. Była to jednak zdecydowana pomyłka lub świadome przeinaczenie faktycznego stanowiska krytyków związanych z „Myślą Narodową”, a później z innymi wiodącymi organami endecji³⁸. Na ich łamach wystawy w Zachęcie były zawsze bardzo ostro oceniane: „Wystawa w Zachęcie sprawia wrażenie dziwnej pustki, oczywiście jeśli chodzi o dzieła sztuki, bo rzeźb i obrazów obejrzeć można sztuk z górą dwieście”³⁹ – tak pisano w 1926 roku, a w kilka lat później, na początku lat trzydziestych, Stanisław Piasecki w „ABC” podsumował stosunek endecji do Zachęty:

Przestrzegało się Zachętę nie raz i nie dwa, w piśmie i w mowie: jeśli nie zrobicie u siebie generalnych porządków, wyrośnie wam pod bokiem konkurencja i sprzątnie spod nosa prymat, ani się obejrzyecie. Z pasją, zrodzoną w poczuciu dawnych zasług Zachęty dla życia kulturalnego stolicy, gromiło się obecne błędy, zaśniedziałość, pobłażliwość dla miernot, obniżanie poziomu wystaw, zamknięcie się w kółku „swoich”⁴⁰.

Był okres, kiedy grupa młodych artystów związanych z endecją, chciała opanować zarząd Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, ale i oni przegrali z tzw. miłośnikami. Dotyczy to przede wszystkim działalności Włodzimierza Bartoszewicza oraz Wiktora Podoskiego, którzy weszli do Komitetu TZSP w końcu 1931 roku, by wkrótce z niego ustąpić na skutek braku możliwości działania na rzecz artystów⁴¹.

Oceniając negatywnie malarzy wystawiających w Zachęcie, prawica w latach dwudziestych nie proponowała właściwie niczego w zamian; o awangardzie wyrażała się również bardzo źle, że nudna i słaba technicznie. Nadal przede wszystkim ceniono malarstwo pejzażowe. Krytykując wielbionych przez Zachętę Styków, pisano: „O ile więcej Polski ma w sobie każdy naj-

³⁸ Głosy przychylniejsze dla Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych można spotkać w dziennikach związanych z endecją takich, jak np. „Gazeta Warszawska” i „Kurier Warszawski”, co wynikało przede wszystkim z nastawienia na masowego odbiorcę o niewyrobnym guście artystycznym, a zatem sprzyjającemu sztuce konserwatywnej, łatwej w odbiorze. W gazetach tych sprawy sztuki były traktowane marginesowo.

³⁹ K. L., *Sztuki plastyczne. W Zachęcie*, „Myśl Narodowa”, 1926, nr 3, s. 45.

⁴⁰ S. P i a s e c k i, *W Zachęcie i w Instytucie. Salon doroczny i Salon zimowy*, „ABC”, styczeń 1932 r. (wycinek ze Zbiorów Specjalnych ISP, nr inw. 70).

⁴¹ Por.: W. B a r t o s z e w i c z, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1983; Wiktor Podoski *1901-1970* [kat. wyst.], oprac. M. Sitkowska, Warszawa: Muzeum Narodowe 1979.

mniejszy obrazek Stanisławskiego, każde namalowane przezeń źdźbło trawy, każdy obłok przelotny nad polskimi unoszący się równinami”⁴². W oczach starszych działaczy na pochwałę zasługiwali wciąż ci sami, dawno już uznani artyści z Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, a wśród nich przede wszystkim Julian Fałat, Władysław Jaroński, Vlastimil Hofman, Kazimierz Sichulski. To przesunęło pravicę na pozycje zachowawcze, które przecież nie leżały u podstaw programu ideowego endecji. Z przeszłości trzeba było czerpać dla tworzenia przyszłości, nowej sztuki. W ten sposób bardzo wyraźnie ujawnił się kryzys wywołany wcześniejszym brakiem zainteresowania ze strony prawicy kwestiami kultury narodowej. Jej działacze sami widzieli swoją porażkę na tym polu przede wszystkim w nadmiernym liberalizmie inteligencji, która przestała dostrzegać zagrożenia dla tejże kultury, wynikające z zafascynowania sztuką francuską, ale też z obniżenia poziomu na skutek liberalnych poglądów dopuszczających rzeczy miałkie.

Diagnozę zaistniałej sytuacji z elementami planu działania przedstawił w „Przeglądzie Wszechpolskim” Jerzy Drobniak. „W Polsce przeżyliśmy swego czasu tak silny napływ literatury do polityki, że wystąpił objaw niesłychanie szkodliwy: literackość w polityce. Odnogi tej literackiej polityki pokutują do dzisiejszego dnia i są niesłychanie niebezpieczne, wprowadzając fantastyczne momenty do dziedziny tak uchwytniej, jaką jest polityka”.

To prowadzona przez pravicę walka z „literackością w polityce”, która bazowała na uczuciach, nie licząc się z faktami, a więc walka ze źle pojętym romantyzmem w imię ideologii czynu i pozytywistycznej pracy u podstaw spowodowała – zdaniem Drobniaka – ogólne niedocenienie wpływu sztuki na „drogę przemiany ustroju psychicznego narodu”. Dlatego w nowej sytuacji „twórcza myśl polityczna powinna zaznajomić się i liczyć z prądami umysłowymi w narodzie (a objawiają się one bardzo wybitnie w sztuce) jako czynnikami mającymi silny wpływ na psychikę narodową, która wszakże jest wspólnym podłożem tak myśli politycznej, jak kulturalnej i artystycznej”. W dalszej części wywodu autor stwierdza, że pewne prądy w sztuce są przeciwne myśli narodowej i trzeba je zwalczać, ale musi to być walka środkami artystycznymi i nie przez negację, ale przez twórczość: „Ci którzy w sztuce i sferach artystycznych prowadzą wprost politykę w rzeczywistym tego słowa znaczeniu, nigdy nie są artystami”. W przyszłości publicysta zalecał otwartość na nowe pomysły, uważał, że prawdziwa sztuka zawsze nosi cechy rewolucyj-

⁴² K. L., *Sztuki Plastyczne*, „Myśl Narodowa”, 1926, nr 8, s. 126.

ne, ważne tylko, by były one konstrukcyjne, a nie destrukcyjne. Pojęcie sztuki narodowej rozumiał bardzo szeroko. Pisał: „Jesteśmy zaś zdania, że prawdziwa twórczość, będzie zawsze konstrukcją, że prawdziwe dzieło sztuki – z małymi może wyjątkami – nie może być sprzeczne z duchem i konstruktywną myślą narodową”. Jako przykład podawał Żeromskiego, który mimo wpływów lewicowych i rosyjskich stał się twórcą narodowym, bo „konstruktywna myśl twórcza wielkiego artysty łamie wpływy rozkładowe”⁴³.

Postulaty wysuwane w tym czasie przez Narodową Demokrację pod adresem artystów stawiały ich w trudnej sytuacji, żądano bowiem od sztuki wielkości, tragizmu i czynu. Było to dziedzictwo poprzedniej epoki, którego nie chciano się wyrzec. Od sztuki wymagano wielkiego napięcia emocjonalnego, heroicznego, czegoś, co właściwie rzadko się zdarza, wielbiono za tę niezwykłą wielkość Norwida, Wyspiańskiego, Kasprowicza, Żeromskiego. Spośród współczesnych wyrażano uznanie dla Stanisława Noakowskiego, początkowo przychylnie oceniano Stanisława Szukalskiego. Zawsze występowano przeciw miałości przekonań, letnim uczuciom, średniej jakości, przeciw kompromisom zarówno w sztuce, jak i w życiu.

Tragizm jest jedną z wielu, ale konieczną w sztuce wielkiego narodu nutą. W ostatnim pokoleniu podał ją narodowi polskiemu Wyspiański, podał w najwyższej oryginalnej formie artystycznej, oraz w najszlachetniejszej postaci duchowej – i przez to sam jest wielki i wielkość narodu zapewnił. Tragizm w sztuce narodu jest tym, czym najczystszy duch religijny w filozofii człowieka – wstrząśnięciem metafizycznym, bez którego człowiek spada do poziomu zwierzęcia, kąpielą w oceanie, po której otwierają się niebiosa nieprzeczuwanych a najszlachetniejszych i twórczych radości życia, a tym samym biologicznych możliwości rasy wyższej, doskonalszej⁴⁴ – pisał Pieńkowski.

Trudno jednak było oczekiwać tragizmu od twórców – wobec braku realnego zagrożenia. Działacze polityczni dostrzegali je jednak w destrukcyjnym wpływie liberalizmu, promującego przeciętność, dowolność, otwarcie na wpływy i dopuszczenie do udziału w życiu społecznym „obcego”, czyli przede wszystkim Żydów⁴⁵.

⁴³ Przedruk z artykułu z „Przeglądu Wszechpolskiego” w nie rozpoznanej gazecie [1926], wycinek w Zbiorach Specjalnych IS PAN, nr inw. 1541.

⁴⁴ S. P i e ń k o w s k i, *Malarstwo Wyspiańskiego*, „Myśl Narodowa”, 1932, nr 52, s. 756-757.

⁴⁵ Por.: J. P r o k o p, *W królestwie tautologii. U początków nacjonalistycznego rozumienia literatury*, „Więź”, 1985, nr 4, 5, 6, s. 75-83.

Odradzający się nacjonalizm musi raz zrobić porządek z liberalnym estetyzmem XIX i XX wieku, który usiłował sprowadzić przybytek sztuki do domu publicznego. Powiedzieliśmy już, że zagranicą ostatecznie, a w Polsce jeszcze opornie, zrywa się z tą międzynarodówką artystyczną. Ale zrywa się z nią przede wszystkim z myślą o interesie samej sztuki – tak pisał Michał Pawlikowski⁴⁶, syn Jana Gwalberta, wśród działaczy obozu narodowo-demokratycznych wielki zwolennik zajęcia się przez z nią w szerszy sposób sprawami kultury.

Generalnie reprezentował poglądy bliskie generacji swego ojca, a więc twórców obozu narodowego. Wyłożył je w rozprawie *Kultura narodowa* oraz w artykułach publikowanych w „Myśli Narodowej”. Uważał, że „kultura duchowa narodu polega na ciągłości ewolucji właściwych temu narodowi cech indywidualnych, jego zdolności i skłonności, jakie wyraziły się w ciągu jego wielowiekowego życia i wychowania w jednych warunkach i na jednej ziemi, jego stosunku do warunków bytu w przyrodzie, w której się znalazł, do okoliczności zewnętrznych, do problemów myślowych i praktycznych, jakie napotka”⁴⁷. Kultura była dla Michała Pawlikowskiego wyższym od natury poziomem więzi narodowej, dlatego od Żydów żądał bezwzględnej asymilacji. Jego poglądów nie można jednak uznać za rasistowskie, ponieważ odrębności kulturowych nie upatrywał w kwestiach rasy (urodzenia, krwi), ale w sferze ducha. Było to dosłowne przedłużenie idei zawartych w *Programie Stronnictwa Demokratyczno-Narodowego* z 1905 roku: „Dążąc do zjednoczenia całego społeczeństwa pod wspólnym sztandarem polityki narodowej, stronnictwo uważa za Polaków – bez różnicy pochodzenia i wyznania – tych wszystkich, którzy przyjęli polską kulturę i podzielają bez żadnych zastrzeżeń polskie dążenia narodowe”⁴⁸.

Tekst M. Pawlikowskiego o kulturze narodowej powstał, kiedy przez Polskę przetaczała się dyskusja o obcych wpływach na polską sztukę i zapewne jest jej echem, choć brak w nim bezpośrednich odwołań.

Sztuka narodowa polska – pisał Pawlikowski – musi być dziełem duszy polskiej i nie stać w sprzeczności z polskim sposobem czucia i myślenia. Istota sztuki w ogóle nie streszcza się w tym, o czym mówi. Sztuka narodowa polska może

⁴⁶ M. P a w l i k o w s k i, *Kultura narodowa*, [w:] t e n ż e, *Okna*, Medyka 1934, Biblioteki Medycznej opus 11, s. 97.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Cyt. za: *Polska w latach 1864-1918. Wybór tekstów źródłowych do nauczania historii*, red. A. Galos, Warszawa 1987, s. 204.

mówić o czym chce, tworzyć co chce i jakimi chce środkami, ale musi mówić i tworzyć po polsku⁴⁹.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że bardzo podobne głosy podnosiły się w tym czasie w różnych krajach Europy, a także w Stanach Zjednoczonych, gdzie właśnie sprawy kultury miały być elementem silnie konsolidującym społeczeństwo w jeden naród. Nacisk na to kładł m.in. Roosevelt. O tym, że problem narodowego charakteru sztuki był żywo dyskutowany, świadczy poświęcenie mu obrad XIII Międzynarodowego Kongresu Historii Sztuki w Sztokholmie we wrześniu 1933 roku. W angielskim „The Studio”, eleganckim, a jednocześnie popularnym piśmie o sztuce, ukazało się w 1932 roku kilka krótkich artykułów, podpisanych przez wydawcę, omawiających sprawy kryzysu we współczesnym malarstwie. Wskazywano na następujące przyczyny: internacjonalizm sztuki, wpływy francuskie, nadmierny udział krytyki w kształtowaniu nowych prądów, która zamiast tłumaczyć, sama kreuje sztukę, zamknięcie środowiska artystycznego, sprzyjanie snobizmom klas posiadających, zaniedbanie rzemiosła i tworzenie rzeczy bezużytecznych⁵⁰. Stanowisko to w zasadzie było identyczne z poglądami polskiej prawicy.

Sztuka musiała być narodowa, co nie oznaczało, przynajmniej nie dla wszystkich, jakiegoś określonego tematu, tylko sposób myślenia i odczuwania. „Wielka sztuka może być zatem tylko sztuką narodową – pisał M. Pawlikowski. Nie znaczy to jednak, że ma ona wyrażać ideały narodowe – bo sztuka w ogóle nie jest od wyrażenia ideałów, choć można i trzeba nieraz wyrażać ideały pod formą sztuki – ale że musi posiadać cechy indywidualne i wyraz jednolitej rasy”⁵¹. Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że poza awangardą, właściwie wszyscy zgadzali się co do jednego: sztuka nosi cechy narodowe. Różnie to jednak rozumiano. Artyści z kręgów warszawskiej SSP (później ASP), przede wszystkim Tadeusz Pruszkowski i jego uczniowie, kładli nacisk na tradycję zarówno w sposobie malowania, jak i w podejmowanych tematach. Uważali, że przez temat właśnie objawia się narodowe przesłanie sztuki, dzięki zrozumiałej dla wszystkich treści dzieła sztuki trafiają do powszechnego odbiorcy,

⁴⁹ *Kultura narodowa*, s. 91-92.

⁵⁰ The Editor, *What is wrong with Moder Painting?*, „The Studio”, 1932, vol. 103, s. 63-64, 164-165, 183-184, 247-48, 324-325.

⁵¹ *Kultura narodowa*, s. 89.

a zatem stają się własnością narodu⁵². Poglądy Pruszkowskiego, a także przedwcześnie zmarłych Karola Stryjeńskiego i Skoczylasa oraz Mieczysława Tretera, Stanisława Ostoji Chrostowskiego i wielu innych, były w swej przeważającej części zgodne z wizją kultury reprezentowaną przez obóz sanacyjny. I choć w pierwszej chwili mogą się nam one wydać bliskie poglądom prawicy, w rzeczywistości różnice tkwiły bardzo głęboko i były nie do przezwyciężenia. Miały one wielorakie przyczyny, często zdecydowanie pozamecenyrytoreczne, ale odnosiły się również do spraw mecenatu państwowego, systemu funkcjonowania rynku sztuki w Polsce, roli sztuki w życiu narodu i spraw czysto artystycznych. Nie sposób je w tym miejscu omówić, jak również choćby zarysować świetnie ujawniający różnice poglądów problem tematu w sztuce, szeroko dyskutowany w różnych środowiskach. Najkrócej można powiedzieć, że jeżeli pruszkowiakom chodziło o temat, to narodowcom o treść. Byli artyści, jak np. wspomniani wcześniej Podoski i Bartoszewicz, którzy działali w obu środowiskach. Podoski przez wiele lat był recenzentem w „Myśli Narodowej”, pisywał też w „ABC”, a jednocześnie działał w Bloku Zawodowym Artystów Plastyków związanym ze środowiskim bliskim sanacji, publikował też w organie Bloku – „Plastyce”. Jego poglądy na sztukę były ukształtowane pod wpływem profesorów SSP w Warszawie, którą ukończył, będąc uczniem Skoczylasa. Nie wyróżniały się one specjalną oryginalnością – od artystów wymagał przede wszystkim dobrego rzemiosła, a od zajmujących się sztuką – głębokiej fachowej wiedzy. Pisując w „Myśli Narodowej” był przede wszystkim sprawozdawcą; tego oczekiwała od niego redakcja, z czym nie do końca się zgadzał, chcąc wyraźniej akcentować własne wybory⁵³.

Warto również przypomnieć, że „Wiadomości Literackie”, poza krótkim zainteresowaniem awangardą, a potem przelotnym związkiem z kapistami, zawsze sprzyjały sztuce wyrosłej z kręgu warszawskiej ASP, a więc przede wszystkim z pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. W latach dwudziestych i trzydziestych pochlebne głosy krytyki na ich temat wyszły spod pióra Mieczysława Wallisa, a także Antoniego Słonimskiego. Już to wystarczało, żeby prawica nie popierała Bractwa św. Łukasza i Szkoły Warszawskiej.

Znajdujący się w stosunku do nich na drugim biegunie kolorysty, którzy w początkach lat trzydziestych stali się formacją o wyrazistym obliczu, po-

⁵² T. P r u s z k o w s k i, *Wybór pism*, oprac. i wybór I. B a l, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych”, 1989, z. 4 (26), cały tom.

⁵³ W. P o d o s k i, *Dlaczego?*, „Myśl Narodowa”, 1934, nr 54, s. 793-794.

czątkowo nie interesowali się w ogóle problemem narodowym w sztuce⁵⁴. Ostatecznie uznali, że każda dobra sztuka jest narodowa, czyli zgadzali się w tym względzie z prawicą. Jednak w tym czasie i wśród niej zarysowały się różnice poglądów; i tak ekstremiści uważali, że każda narodowa sztuka będzie dobra, ale był to margines, który na życie artystyczne nie miał wpływu. Te różnice zdań wskazują na pogłębiające się podziały w ramach obozu prawicowego, spowodowane dojściem do głosu nowego pokolenia.

Rozłam w obozie prawicowym rozpoczął się już w łonie powołanego w grudniu 1926 roku Obozu Wielkiej Polski. W rok później utworzono Ruch Młodych; inicjatywa wyszła ze Lwowa, a patronował mu Dmowski, widzący w nowych pokoleniach siłę i przyszłość narodu. Młodzi wydawali własne pisma – „Awangarda”, „Sztafeta”, „Czuwamy” – poświęcone jednak właściwie wyłącznie polityce. Niektóre z nich ukazywały się jeszcze po likwidacji przez rząd OWP w 1933 roku. To ich praca doprowadziła do rozłamu – w kwietniu 1934 roku powstał Obóz Narodowo-Radykalny. Nie wdając się w tym miejscu w rozważania nad programem politycznym nowego ugrupowania, można powiedzieć, że był to u swego zarania typowy konflikt między starymi a młodymi. „Myśl Narodowa”, czyli starzy, uważała, że rozbicie obozu narodowego jest dla prawicy szkodliwe⁵⁵. Odmiennego zdania było „ABC”, gazeta wydająca dodatek kulturalny, redagowany przez Piaseckiego, przyszłego twórcę „Prosto z mostu”. Jednak młodzi chcieli mieć swoje wydawnictwa, również dotyczące kultury. I tak w 1937 roku zaczął ukazywać się związany z ONR Falanga „Ruch Kulturalny”. We wstępnym, a więc programowym artykule pierwszego numeru, w którym nakreślono kształt ideowy pisma, wyraźnie podkreślono różnicę między kulturą a cywilizacją, w tej pierwszej widząc duchową, wewnętrzną sferę człowieka, drugą opisując jako zewnętrzną wobec niego⁵⁶. Kultura tkwiąca w człowieku decyduje o jego działaniu, jednak kultura jednostek jest tylko pochodną nadrzędnej kultury narodu, kształtującej się w czasie i kumulującej dorobek pokoleń. Trzeba tworzyć kulturę, a nie tylko konsumować cywilizację, gdyż twórczość nauko-

⁵⁴ J. Sosnowska, *Kopiści a sztuka narodowa*, „Twórczość”, 1997, nr 3, s. 82-92.

⁵⁵ Sz. Szafrański, *Dlaczego pozostaliśmy*, tamże, 1934, nr 21, s. 309-310.

⁵⁶ Takie same rozróżnienie czynił wcześniej Wasilewski, a także J. G. Pawlikowski. Warto w tym miejscu przypomnieć dyskusję wokół budowy kolejki na Kasprowy Wierch. Prawica, z Pawlikowskim na czele, była przeciwna, uważając, że jej powstanie to zwycięstwo cywilizacji nad kulturą, materii nad duchem; por.: J. G. Pawlikowski, S. Kulczyński, *Sprawa kolejki na Kasprowy Wierch*, „Prosto z mostu”, 1936, nr 3, s. 1-3.

wa i artystyczna ma kształtować moralną atmosferę rozwoju narodu. Ten program miał przywrócić sztuce należne miejsce w społeczeństwie, utracone na skutek przejścia fałszywego hasła sztuki dla sztuki. Prawica wytaczała te argumenty nie tylko przeciw jego liberalnym wyznawcom, lecz również po to, by przekonać swych członków do sztuki w ogóle. Wielu bowiem uważało ją za zbytek, przejaw snobizmu, dowód oddalenia się od ludowo-narodowych korzeni i stratę czasu w chwili, gdy sytuacja gospodarcza i polityczna wymagała działania. „Ruch Kulturalny” ukazywał się krótko i trudno dziś powiedzieć, jaka była jego rola w kształtowaniu poglądów młodego pokolenia prawicy. Podobnie jak cała ONR ”Falanga” wyraźnie podkreślał swoje antysemityczne nastawienie.

O sztuce pisał w „Ruchu Kulturalnym” Mieczysław Biegański, autor niewielkiej pracy, wydanej oddzielnie przez to samo wydawnictwo, noszącej tytuł *Problemy sztuki narodowej*⁵⁷. Miała ona wyraźne ambicje syntetycznego ujęcia zagadnienia. W zasadzie pozbawiona elementów polemicznych i ataków na politycznych przeciwników skupiała się na historycznym przedstawieniu odrębności polskiej sztuki pod względem treści i formy. Przede wszystkim autor podkreślał, że Polska znajduje się w zasięgu kultury zachodnioeuropejskiej, a więc tej ukształtowanej przez chrześcijaństwo i humanizm. Psychikę narodu charakteryzuje słowiańskość i chrystianizm. Dalej wyróżniał pewne charakterystyczne, powtarzające się w ciągu wieków cechy polskiej sztuki, jak np.: epickość dająca formy pogodne, kontemplatywne, ale bez pierwiastka mistycyzmu zawsze obcego Polakom, co m.in. przejawiało się w braku form wertykalnych. Dostrzegał zamiłowanie do lirycznej ekspresywności (Chrystus Frasobliwy, pejzaże Stanisława Czajkowskiego), pojmowania człowieka jako integralnej części przyrody dającej sztuce ciągłość, szerokość w ujmowaniu tematu⁵⁸. Z sensualistycznej mentalności Polaków wynikała, według niego, przestrzenność i bryłowatość, przy jednoczesnym braku tak charakterystycznej dla Zachodu monumentalności i dekoracyjności form płaskich. Biegański widział również zagrożenia dla sztuki polskiej tkwiące w niej samej:

O ile jednym z niebezpieczeństw treści polskiej jest afektowana sztuka takiej „płaczliwej tragedii” [Grottger], o tyle z drugiej czyha najgroźniejsze może nie-

⁵⁷ Był to bezpłatny dodatek do „Ruchu Kulturalnego”, 1937, nr 4-5.

⁵⁸ Podobne spostrzeżenia uczynił Pruszkowski; por.: t e n ż e, *O odrębności w sztuce*, s. 62-66.

bezpieczeństwo dla tematyki sztuki narodowej, mianowicie literatura, wypaczająca w pewnym jej okresie twórczość J. Malczewskiego i sprowadzająca ją do rzędu zilustrowanego, długiego opowiadania⁵⁹.

Biegański w zasadzie nie wyszedł poza próbę opisu stanu zastanego, w jego pracy brak było wskazówek na przyszłość; zawierała ona jedynie hasła, jak: „Celem sztuki narodowej jest spełnienie wespół z całością czynników kulturalnych i politycznych, żyjącej w młodym pokoleniu wiary w misję dziejową Polski”⁶⁰.

Młodzi znacznie wyraźniej akcentowali rolę artysty jako wychowawcy narodu⁶¹, nie duchowego przywódcy, lecz działacza walczącego z obcymi wpływami, niosącego oświatę kulturalną na wieś, rozprawiającego się z dominacją miasta nad wsią, zwalczającego liberalizm utwierdzający burżuazyjny snobizm. A więc już nie wieszcz, lecz nauczyciel-przywódcą. Nie wielka, tragiczna i heroiczna sztuka, lecz zrozumiała i dostępna dla wszystkich, a jednocześnie taka, która pozwoliłaby Polsce odegrać dziejową rolę w świecie słowiańskim, a nawet w całej Europie, przywracając do głosu pierwiastki zagubione w ciągu ostatniego stulecia zdominowanego przez bezideową walkę kapitału. Najważniejszym elementem budującym kulturę, do którego należało powrócić, było chrześcijaństwo.

W początkowej fazie istnienia myśli prawicowej problem ten nie był właściwie wcale poruszany. Wasilewski tłumaczył to tym, że „duch polski Boga nie «poszukuje», jak rosyjski, bo wie, że On jest tam u ideału, dokąd go siłą wewnętrzną rozwoju pociąga natura. Boga nie trzeba szukać, bo on jest wszędzie... W Polsce Boga wyznają, ale wykrzykują Boga tylko dziady na odpustach”⁶². Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych stopniowo prawica narodowa zaczęła zbliżać się do Kościoła. Był to zwrot często zasadniczy, bo od całkowitego agnostycyzmu, charakterystycznego dla wielu środowisk prawicowych jeszcze na początku lat dwudziestych⁶³. Ten wczesny okres nazy-

⁵⁹ M. Biegański, *Problemy sztuki narodowej*, Warszawa: Biblioteka „Ruchu Kulturalnego” [1937], s. 5.

⁶⁰ Tamże, s. 16.

⁶¹ O.B.K., *Podstawy organizacji twórczości kulturalnej*, „Ruch Kulturalny”, 1936, nr 1, s. 15.

⁶² Cyt. za: O. F. Battaglia, *Katolickie piśmiennictwo w Polsce niepodległej*, [w:] *Udział twórczości katolickiej w dzisiejszej literaturze świata. Zbiorowy zarys monograficzny*, tłum. J. Birkenmajer, Kraków 1935, s. 11.

⁶³ W. Wasutyński, *Dynamizm katolicki młodego pokolenia*, „Przegląd Powszech-

wano później „półpogańskim ząbkowaniem” nacjonalizmu polskiego⁶⁴. Wówczas naród był wartością najwyższą, której wszystko miało być podporządkowane, nawet religia. Jeśli o tym nie mówiono otwarcie przed odzyskaniem niepodległości, to tylko ze względu na rolę Kościoła w utrzymaniu odrębności narodowej. Dmowski tak charakteryzował tę sytuację na początku XX wieku:

Sprawą osobistą człowieka jest to, w co wierzy... Ale nie jest sprawą osobistą... jak się względem religii zachowuje. Religia nie jest jedynie wyrazem indywidualnych uczuć, poglądów i stosunków etycznych – jest ona jednocześnie instytucją społeczną, która między innymi odgrywa rolę potężnego czynnika narodowej jedności⁶⁵.

Na tle nowego stosunku do Kościoła nastąpiły kolejne podziały w środowisku prawicowym, ale generalnie problem ten stał się aktualny dla wszystkich. Szczególną rolę należy oczywiście przypisać wydanej w 1927 roku broszurze Dmowskiego *Kościół, naród i państwo*⁶⁶, która była jednym z najważniejszych dokumentów z okresu istnienia Obozu Wielkiej Polski. Do katolicyzmu zbliżyli się przede wszystkim młodzi i uczynili z niego centralny punkt swego programu, choć i tu widać było zróżnicowanie w podejściu do problemu⁶⁷.

Na łamach „Myśli Narodowej” wiele uwagi poświęcił związkom sztuki i religii „młody”, lecz nie skrajnie radykalny i pisujący w tym organie „starych”, Leon Maciański⁶⁸, obracający się w kręgach intelektualnych i artystycznych (m. in. portretował go S. I. Witkiewicz, był także bliskim znajomym Eleonory Plutyńskiej i jej męża Antoniego Plutyńskiego, działacza endeckiego). Artykuły Maciańskiego dotyczyły szeroko pojętej kultury, nie tylko plastyki, lecz także muzyki i literatury. Zasadniczo jego tezy można sprowa-

ny”, 1937, t. 214, nr 5, s. 137-144; K. T u r o w s k i, *Renesans katolicyzmu młodego pokolenia polskiego*, „Przegląd Powszechny”, 1937, t. 215, nr 7-8, s. 3-16.

⁶⁴ S. P i a s e c k i, *Dwadzieścia lat*, „Prosto z mostu”, 1938, nr 50, s. 1.

⁶⁵ Cyt. za: K o z i c k i, dz. cyt., s. 454.

⁶⁶ Warszawa 1927.

⁶⁷ B. G r o t t, *Pojęcie narodu i jego miejsce w hierarchii wartości młodoendeckiej*, „Przegląd Humanistyczny”, 1984, nr 9-10, s. 35-54; por. też: t e n ż e, *Nacjonalizm chrześcijański: myśl społeczno-państwowa formacji narodowo-katolickiej w Drugiej Rzeczypospolitej*, Kraków 1991.

⁶⁸ Leon Maciański, ur. w 1905 r., studiował w SSP w Warszawie, grał na skrzypcach, uprawiał publicystykę i krytykę. Zginął w Starobielsku.

dzieć do jednego: sztuka nie może być samodzielna, musi czemuś służyć, a ponieważ jej początki w kulturze europejskiej wiążą się z kościołem, trzeba do tego powrócić i podporządkować sztukę religii:

Sztuka bowiem ma właściwość, iż psuje się, jeśli traktujemy ją z nadmiernym pietyzmem, nadmiernie estetyzując, jako rzecz samą dla siebie, jako rzecz wolną i suwerenną. Podobnie ciało nasze bez wątpienia będzie słabe i niezaradne, jeśli będziemy mu nieustannie dogadzać i pielęgnować je nadmiernie – pisał Maciański. Poglądy te zostały wyłożone w artykule *O niewole sztuki*⁶⁹. Jego mottem był cytat z *Promethidiona* Norwida: „O, Polsko! Wiem ja, że artystów czołem /Są męczennicy. Tych sztuka popiołem”.

Maciański wyprowadził z tego wniosek, że prawdziwy artysta to męczennik służący idei, dlatego sztukę trzeba oddać w niewolę Kościoła, którego fundamenty tkwią w męczeństwie, czyli właściwie powrócić do źródeł sztuki. Tak więc zależność sztuki od Kościoła przez wieki nie jest przypadkiem. W teorii Maciańskiego tkwił element mistyczno-utopijny, nawoływał on do umiarkowania, bo „syty nie ma prawa rządzić głodnymi”⁷⁰, do czystości moralnej we wszelkim postępowaniu, do niemalże religijnej ascezy⁷¹, ale też oczekiwał czynu: „I dodam tu – pisał – że każdy twórca, każdy artysta musi mieć w sobie dzielność i odwagę, żeby lekceważyć formę i ją łamać. Ale stać się to może tylko wówczas, jeśli nie będziemy się ze sztuką cackać, nie będziemy jej traktować jako rzeczy suwerennej i zaprzęgniemy ją do służby”⁷².

Jak cała prawica, właściwego pierwiastka narodowego autor upatrywał w ludzie i nawoływał do niesienia oświaty, ale także do niewikłania w politykę niewykształconych, a przede wszystkim do oszczędzenia w tym względzie dzieci⁷³. Żeby istniała sztuka ludowa, musi być autonomia mas ludowych,

⁶⁹ Artykuł został napisany pod wpływem przykrego wrażenia, jakie zrobił na autorze konkurs na dekorację kościoła w Chełmie, a właściwie jego rozstrzygnięcie. Tekst dedykowany jest Stefanowi Szumanowi w odpowiedzi na jego broszurę *Rzecz o zjawisku śmierci w sztuce*; L. M a c i a ń s k i, *O niewole sztuki*, „Myśl Narodowa”, 1935, nr 9, s. 136-137; nr 10, s. 148-150;

⁷⁰ L. M a c i a ń s k i, *Drugi obowiązek*, „Myśl Narodowa”, 1938, nr 48, s. 736-739 (artykuł dedykowany Karolowi Tichemu).

⁷¹ T e n ż e, *Trzeba pościć*, tamże, 1937, nr 34, s. 526-9.

⁷² T e n ż e, *O niewole sztuki*, tamże, 1935, nr 9, s. 136.

⁷³ T e n ż e, *Pożar czy oświata*, tamże, 1935, nr 23, s. 338-341; nr 24, s. 354-356; nr 25, s. 371-373.

nie można ich wciągać w sprawy im obce. Dyskusja wokół sztuki ludowej i jej miejsca w kulturze całego narodu wciąż była aktualna, wracano do niej raz po raz, a różne grupy polityczne starały się zbić na tym kapitał. Narodowa demokracja była za zachowaniem ludowości w najczystszej formie, przeciwstawiała się jej cywilizowaniu czy wręcz wulgaryzowaniu. Zdecydowanie sprzeciwiano się narzucaniu wsi kultury miejskiej, która zabija twórczość spontaniczną, wynikającą z potrzeby i tradycji, będącą organiczną częścią życia wspólnoty. W związku z wystawą sztuki ludowej w Instytucie Propagandy Sztuki krytyk „Prosto z mostu”, Jan Bajkowski, pisał:

istnienie sztuki ludowej żywej możliwe jest jedynie w wypadku istnienia warstwy chłopskiej odrębnej kulturalnie, aczkolwiek typem cywilizacyjnym ściśle zespolonej z całym narodem, jakość zaś tej sztuki zależna jest od naszego poziomu, warstw oświeconych, od jego stylu życia. Styl ten wiąże się przecież ściśle ze stylem warstw innych, tworząc jedną, organiczną całość⁷⁴.

Miało to być, tak jak niegdyś, działanie w imię norwidowskiego „podnoszenia ludowego do ludzkiego”. Ponieważ „pierwiastek ludowy można rozumieć jako pewien surowiec duchowy, jedyny i konieczny dla tego, by mogła istnieć twórczość narodowa, w najszerszym tego słowa znaczeniu, czyli w ogóle dlatego, żeby naród mógł funkcjonować, żeby mógł w ogóle istnieć”⁷⁵. Celem miało być powstanie jednolitej kultury Wielkiej Polski, bez podziału na inteligencko-szlachecką i chłopską, kultury dla wszystkich, a nie tylko dla uprzywilejowanych, jak to deklarowano w *Zasadach Programu Narodowo-Radykalnego*.

Te hasła szczególnie dobitnie były akcentowane w „Prosto z mostu” właśnie. Pismo zaczęło ukazywać się na początku 1935 roku, od razu mając wyraziste oblicze polityczne, mimo dużej różnorodności postaw wśród autorów. Całą zasługę istnienia, popularności i wysokiego poziomu pisma należy przypisać jego redaktorowi, Stanisławowi Piaseckiemu. Sam nie należąc do żadnej partii, opowiadał się po stronie młodych na prawicy, choć nigdy nie związał się ze skrajną ONR Falangą. Z całą stanowczością atakował postawy liberalne, w świecie kultury jednoznacznie kojarzone z kawiarnianym życiem „Ziemiańskiej” i IPS-u, z „Wiadomościami Literackimi”, „Pionem”, a także krakowskim „Czasem” i „Ilustrowanym Kurierem Codziennym”; nie stronił od

⁷⁴ J. B a j k o w s k i, *Żywa czy martwa*, „Prosto z mostu”, 1937, nr 41, s. 7.

⁷⁵ M a c i a ń s k i, *Pożar czy oświata*, s. 356.

wypowiedzi antysemickich. Jednak zasadniczym przeciwnikiem był dlań obóz sanacyjny, którego polityka prowadziła do liberalizmu właśnie, rozrostu biurokracji, etatyzmu w kulturze, koteryjności życia artystycznego i literackiego.

Według współpracowników „Prosto z mostu” sztuka nie miała już być „różgą sumienia”, jak to postulowało poprzednie pokolenie, lecz nauczycielką. Trzeba było prowadzić szeroko rozumianą pracę u podstaw, zająć się kulturą życia codziennego, bo ważniejsze miało być stworzenie dobrej wystawy sklepowej i napisanie o niej przez krytykę, niż pisanie o złych wystawach obrazów⁷⁶. Artyści projektujący meble mieli tworzyć rzeczy dla przeciętnego odbiorcy, dla każdego, a nie luksusowe wnętrza dla garstki bogatych snobów lub gabinety ministrów. Z tego też względu z krytyką ze strony prawicy spotkała się urządzona w IPS w 1936 roku wystawa Ładu; w zamian proponowano wzory mebli seryjnych⁷⁷. Dużym powodzeniem cieszyła się zainicjowana przez Piaseckiego – jeszcze w okresie, kiedy redagował dodatek kulturalny do „ABC”, a potem podjęta przez „Prosto z mostu” – doroczna subskrypcja grafiki, promująca najlepszych artystów z tej dziedziny. Pomysł zrodził się z polemik Piaseckiego z Podoskim na temat cen grafiki artystycznej, wywołanych w czasie Międzynarodowej Wystawy Drzeworytu w Warszawie w 1933 roku⁷⁸. Na tym tle nową siłą powróciła kwestia indywidualizmu artysty, niegdyś krytykowanego za brak organicznego związku z narodem, teraz za nieliczenie się z odbiorcą, którym jest społeczeństwo.

Kiedy w 1932 roku Piasecki gromił Zachętę za jej, jak się wyrażał, strupieszalą i anachroniczną politykę artystyczną, sugerował, że wygrać, znowu stając się pierwszym salonem w stolicy i w Polsce, można tylko zwracając się do najmłodszych, bo artyści wystawiający w konkurencyjnym Instytucie Propagandy Sztuki to już klasycy, którzy okres buntu mają za sobą⁷⁹. To stanowisko podtrzymywał konsekwentnie w ciągu lat swej działalności dziennikarskiej jako redaktor „Prosto z mostu”, co zaowocowało interesującymi propozycjami artystycznymi na łamach pisma.

⁷⁶ J. B a j k o w s k i, *Konwenans krytyki plastycznej*, „Prosto z mostu”, 1935, nr 20, s. 9.

⁷⁷ Por.: A. K. O l s z e w s k i, *Wokół ideologii wnętrza lat trzydziestych*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988*, Warszawa 1991, s. 17-39.

⁷⁸ Por.: *Japońskie ceny*, „ABC”, 1933, nr 271 (19 IX), s. 6; W. P o d o s k i, *O „japońskich cenach”*, „ABC”, 1933, nr 281 (29 IX), s. 6; (stop), *A może by tak spróbować?*, „ABC”, 1933, nr 282 (30 IX), s. 6; (stop), *Pierwszy subskrybent*, „ABC”, 1933, nr 287 (5 X), s. 6.

⁷⁹ P i a s e c k i, *W Zachęcie i w Instytucie*.

Zwraca uwagę fakt, że nowy tygodnik od początku popierał kolorystów. Już w numerze 7 pisma znalazła się entuzjastyczna recenzja z V Salonu IPS-u, na którym koloryzm zaczął wypierać inne tendencje. Jej autorem był Bajkowski⁸⁰, prowadzący przez trzy lata dział recenzji z wystaw. W 1938 roku, kiedy Bajkowski odszedł do nowo powstałego, również prawicowego tygodnika kulturalnego „Kronika Polski i Świata”, krytykiem artystycznym pisma został Jerzy Wolff, malarz kolorysta, członek Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, zasiadający w jego władzach, stale piszący na łamach „Głosu plastyków”, a więc związany z tzw. lewym skrzydłem życia artystycznego. Te przesunięcia na mapie podziałów w końcu lat trzydziestych są bardzo znamienne, jednak ich szersze omówienie wymagałoby przedstawienia kontekstu międzynarodowego, np. kontaktów pomiędzy związkami zawodowymi z różnych krajów europejskich. Również ważne byłoby tu określenie polityki państwa w stosunku do artystów, która w tym czasie uległa dużym zmianom. Ogromna była presja sytuacji politycznej, wewnętrznej i międzynarodowej na wszystkie elementy życia społecznego, również na kulturę, dlatego bardzo interesujące wydaje się stanowisko „Prosto z mostu”, które wbrew powszechnemu zafascynowaniu rozwiązaniami dokonanymi w krajach totalitarnych popierało sztukę mało w tym systemie przydatną.

Od początku lat trzydziestych narastała w Polsce dyskusja wokół totalitaryzmu, a właściwie różnych jego odmian – faszyzmu, który budził największe zainteresowanie, systemu hitlerowskiego i sowieckiego⁸¹. Poza środowiskami zdecydowanie liberalnymi, totalitaryzm interesował i pociągał wszystkich – zarówno kręgi związane z sanacją, jak i prawicę, a także lewicę, która opowiadała się za modelem radzieckim. W części dotyczącej kultury dyskusja koncentrowała się przede wszystkim na sprawach organizacji życia artystycznego, a nie na samej sztuce, choć w pewnej mierze spletała się ze wspomnianym wyżej problemem powrotu do sztuki tematowej, w której przedstawienie człowieka miało największe znaczenie. Z totalitarną koncepcją opieki państwa nad sztuką wiązały się przede wszystkim dwa zagadnienia – organizacja artystycznych związków zawodowych oraz system przepisów nakazujących ozdabiać wszelkie realizacje architektoniczne malarstwem i rzeźbą, zamawiać

⁸⁰ Jan Bajkowski, ur. 1905 r., studiował na SSP w Warszawie, m.in. u Mieczysława Kotarbińskiego w latach 1928-31, krytyk plastyczny i teatralny. Zginął w 1943 r. w Warszawie.

⁸¹ K. K a w a l e c, *Wizje ustroju państwa w Polskiej myśli politycznej lat 1918-1939. Ze studiów nad dziejami polskiej myśli politycznej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 1797, Wrocław 1995.

u artystów wystroje wnętrz itp. W konsekwencji chodziło o duże zamówienia państwowe, nad którymi kontrolę mogłyby sprawować związki. W końcu 1938 roku został powołany Międzyzwiązkowy Komitet Porozumiewaczy dla obrony interesów sztuki w państwie i społeczeństwie. W jego skład weszli przede wszystkim przedstawiciele dwóch głównych związków Bloku Zawodowego Artystów Plastyków, a więc pruszkowiaczy, oraz Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, czyli kolorystów, ale również członkowie różnych grup lewicujących, a także innych drobnych ugrupowań artystycznych. Komitet dążył do wprowadzenia swojego przedstawiciela do Senatu RP i stworzenia silnej grupy nacisku na struktury państwowe. W tym samym czasie zostały ogłoszone tezy kulturalne Obozu Zjednoczenia Narodowego (OZN)⁸², które przez część opinii publicznej zostały uznane za próbę totalitarnej polityki kulturalnej (takie też były zamierzenia autorów)⁸³. Jednak prawica uznała, że są to tylko frazesy: „Tedy na ozonowe próby rozpatrywania zagadnień kulturalnych z punktu widzenia planowania państwowego patrzyliśmy bez oburzenia; totalistycznych koncepcji nie dopatrywaliśmy się w tym, bo żeby organizować totalizm kulturalny, trzeba mieć ideę i konsekwentnie ją stosować”⁸⁴. Dwa lata wcześniej Piasecki pisał, że ingerencja państwa w sprawy sztuki jest w Polsce duża, a on woli całkowity liberalizm od takiego „totalizmu”, bo ten może wprowadzić tylko prawica⁸⁵.

Jerzy Waldorff w swym wieloociskowym reportażu z Włoch pt. *Sztuka pod dyktaturą*, opublikowanym na łamach „Prosto z mostu”⁸⁶, zachwycił się osiągnięciami rządów Mussoliniego w dziedzinie kultury, ale właściwie jedynym wnioskiem, jaki z tego płynął, było stwierdzenie, że artystom dobrze się tam powodzi, zawsze mogą liczyć na zamówienia, mają wsparcie ze strony związku, opiekę socjalną, dobrą pozycję w społeczeństwie. Autor upatrywał

⁸² Oba związki należały do OZN-u.

⁸³ *Problemy upowszechniania wartości kulturalnych*, Warszawa: Biuro Studiów i Planowania Obozu Zjednoczenia Narodowego 1938.

⁸⁴ S. P i a s e c k i, *Sprawy kultury po urzędniczymu. Tezy kulturalne Ozonu*, „Prosto z mostu”, 1939, nr 1, s. 1.

⁸⁵ T e n ż e, *Literatura wolna, czy w służbie idei*, tamże, 1937, nr 54, s. 3.

⁸⁶ J. W a l d o r f f, *Sztuka pod dyktaturą. I Atmosfera*, „Prosto z mostu”, 1937, nr 54, s. 1; t e n ż e, *Sztuka pod dyktaturą. II D’Annunzio-Marinetti*, tamże, nr 55, s. 3; t e n ż e, *Sztuka pod dyktaturą. III Muzyka w Italii*, tamże, nr 57-58, s. 12; t e n ż e, *Sztuka pod dyktaturą. IV Włoskie malarstwo*, tamże, 1938, nr 2, s. 3; t e n ż e, *Sztuka pod dyktaturą. V Rzeźba włoska*, tamże, nr 6, s. 3; t e n ż e, *Sztuka pod dyktaturą. VI Włoska architektura*, tamże, nr 8, s. 2; t e n ż e, *Sztuka pod dyktaturą. VII Caffè Greco*, tamże, nr 14, s. 2; t e n ż e, *Sztuka pod dyktaturą. VIII Teatr włoski*, tamże, nr 17, s. 3.

źródeł tej sytuacji zarówno w wielowiekowej tradycji kulturalnej Włoch, jak i w wewnętrznej polityce faszystowskiego rządu. W gruncie rzeczy w Polsce o to właśnie chodziło: o zapewnienie spraw materialnych, a dyskusje o totalitaryzmie w kulturze toczyły się poniekąd niezależnie od aktualnej produkcji artystycznej. Koniec lat trzydziestych to zdecydowane zwycięstwo koloryzmu, choć już nie w wydaniu kapistowskim⁸⁷, ale przecież dalekiego od wielkich realizacji, z jakimi mamy do czynienia w tym czasie w krajach o planowej polityce kulturalnej, a także w Stanach Zjednoczonych⁸⁸. Na osobne omówienie pod kątem stosunku do totalitaryzmu oczekuje nadal polska architektura, której problemy również były dyskutowane na łamach prasy prawicowej. W tym miejscu warto tylko zauważyć, że i w tej dziedzinie występowała wyraźna sprzeczność haseł i realizacji, czego najlepszym dowodem był polski pawilon na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika w Paryżu w 1937 roku, który przy realizacjach wielkich mocarstw (ZSRR, Niemcy) wyglądał jak wdzięczny pawilonik ogrodowy. Nawet w porównaniu z innymi krajami wypadliśmy tam bardzo „nietotalitarnie”.

Znacznie ważniejsze niż sprawy sztuki były w dyskusji o totalitaryzmie problemy dotyczące relacji z Kościołem, a właściwie stosunku do religii. Na tym tle powstały daleko idące rozbieżności pomiędzy różnymi odłamami prawicy. Stanowisko w tym względzie „Prosto z mostu”, a właściwie redaktora pisma, scharakteryzował na jego łamach Innocenty Maria Bocheński OP:

Oczywiście, że jeśli ktoś „totalizmem” nazywa system, w którym państwu wolno wszystko, gdzie państwo tworzy etykę, reguluje wszystkie dziedziny życia, nie wyłączając religii, gdzie wkracza do zakresu ściśle rodzinnego i osobistego, temu ze stanowiska katolickiego totalizmu uznawać nie wolno [...]. Nie wydaje mi się jednak, by „totalizm” na łamach pańskiego znakomitego pisma miał ten sens. O ile rozumiem chodziło tu o teorię, według której państwo ma prawo – w porozumieniu z Kościołem i nie naruszając w niczym jego praw, a także z zastrzeżeniem tego, co należne jednostce i rodzinie – regulować wszystkie dziedziny życia społecznego⁸⁹.

⁸⁷ Sprawie tej został poświęcony mój artykuł pt. *Etyczny postulat*, „Kresy”, 1997, nr 32, s. 169-174.

⁸⁸ R. D. Mc K i n z i e, *The New Deal for Artists*, Princeton University Press 1975.

⁸⁹ I. M. B o c h e Ń s k i OP, *List do redaktora „Prosto z mostu”*, „Prosto z mostu”, 1938, nr 8, s. 1.

Ta diagnoza tłumaczy w pewnym stopniu również, dlaczego na łamach „Prosto z mostu” przeważał kierunek kolorystyczny, choć z wyraźnym ciężeniem ku realizmowi. Sztuka miała prawo do autonomii, jeśli tylko nie przekraczała nadrzędnych praw dotyczących narodu i religii⁹⁰. Doskonałym przykładem przekroczenia wyznaczonych granic było działanie Szukalskiego, który w swych publicznych wystąpieniach obrażał m.in. Kościół. Można powiedzieć, że stosunek prawicy do tego artysty w dobry sposób ilustruje poglądy tej formacji na sztukę. Początkowo byli wśród niej zwolennicy jego talentu i silnej osobowości, którzy dopatrywali się w jego sztuce pierwotnych cech słowiańskich, dzikich, wyrastających z natury i pogańskich⁹¹. Z upływem czasu zaczęli postrzegać tę dziką tężyznę jako element obcy, germański, raziła ich pretensjonalność pseudosłowiańskiej retoryki i przede wszystkim nie zgadzali się na odrzucenie tradycji chrześcijańskiej⁹².

Pod koniec 1938 roku w „Prosto z mostu” Wolffa zastąpił Tytus Czyżewski. To właśnie w tym piśmie ukazał się jego słynny artykuł pt. *Jan Matejko wielki malarz indywidualista. W setną rocznicę urodzin*⁹³, który był z jednej strony sprzeniewierzeniem się dawnym poglądom autora, z drugiej w błyskotliwy sposób kończący się od lat spór o miejsce Matejki w historii polskiego malarstwa. Czyżewski, zanim sam stał się współpracownikiem pisma, był już tam dobrze oceniany; Bajkowski chciał pisać o nim książkę, która miała się ukazać nakładem Piaseckiego⁹⁴. Ten ostatni pisał: „Jesteśmy dumni z tego, że recenzentem plastyki w «Prosto z mostu» jest Tytus Czyżewski, czołowy dziś bez wątpienia malarz polski”. Dalej deklarował, że zawsze był zwolennikiem tego malarza: „Dziś całe młode pokolenie malarskie

⁹⁰ J. Wolff pisał: „My sądzimy, że wielkim ideom należy służyć w sposób ich godny, niech kultowi religijnemu, czy kultowi ojczyzny służy wielka sztuka, to jest nasze credo. O tym natomiast, czy sztuka jest wielka, czy nie, decydują, według nas, tylko jej wartości formalne, głowa świętego wchodzi do malarstwa wyłącznie dlatego, że jest dobrze namalowana, a nie dzięki aureoli, która ją otacza”; zob. t e n ż e, *Z wystaw. W Zachęcie*, tamże, 1938, nr 23, s. 7.

⁹¹ K. L. K o n i Ń s k i, *Powodzenie Szukalskiego*, „Myśl Narodowa”, 1929, nr 33, s. 54-56.

⁹² J. W a l d o r f f, *Szukalski – ale Niezależiewicz*, „Prosto z mostu”, 1936, nr 28, s. 5; były też oczywiście głosy przychylnie Szukalskiemu; por.: M. S i k o r s k a, *Szukalski opuszcza kraj*, tamże, 1937, nr 53, s. 5; przeciw Szukalskiemu było prawicowe środowisko poznańskie, w którym szczególnie ostro stawiano sprawę niemożności pogodzenia katolicyzmu z totalitaryzmem.

⁹³ „Prosto z mostu”, 1938, nr 34, s. 1.

⁹⁴ S. C z e r n i k, *Okolica poetów*, Poznań 1961, s. 227.

poszło za nim. A o tych, co za nim nie poszli, można niestety powiedzieć, że zabrnęli w uliczkę ślepa⁹⁵. Chyba trudno o bardziej oczywistą deklarację przekonań artystycznych. Na łamach „Prosto z mostu” jako zwolennik koloryzmu wystąpił również Bolesław Miciński, widząc w nim odmianę realizmu: „tu trzeba się uwolnić od natrętnego skojarzenia: nie, nie ma żadnego «naśladowania» – nie można «naśladować natury», nie można «naśladować Cezanne’a», jest tylko tworzenie oparte na tych czy innych założeniach. [...] realizm w żadnej swojej odmianie nie jest naśladowaniem natury, ale tworzeniem w ramach natury⁹⁶. Tak pisał przy okazji recenzji z wystawy młodych Polaków w Paryżu (byli to Marek Żuławski, Krystyna Łada-Studnicka, Juliusz Studnicki, Zdzisław Ruszkowski, a więc najmłodsze pokolenie – tak jak to postulował wcześniej Piasecki).

Podsumowując ten ostatni okres, trzeba zaznaczyć, że możliwość szerszego otwarcia się na kulturę Zachodu, a więc również na malarstwo kolorystyczne, zawsze związane z wpływami francuskimi, dało prawicy zwrócenie się w stronę Kościoła. Chrześcijaństwo stanowiło element jednoczący kulturowo. Poparcie dla młodych artystów było zgodne z istniejącym zawsze w ideologii prawicowej i bardzo silnie akcentowanym pod koniec lat trzydziestych stanowiskiem, które nazwałabym progresywnym. Liczył się czyn prowadzący do zmian. Zastój był szkodliwy, również w sztuce.

THE RIGHT'S VIEW ON THE ARTS FROM THE END OF 19TH CENTURY TO 1939

S u m m a r y

The specific problem of the Right point of view on Fine Arts has never been discussed by Polish press and other publications. Basically because of politic situation after 1945 but also because the Right showed no interest in the matter. This text focused on opinions published in two basic right-wing journals: “Myśl Narodowa” and “Prosto z Mostu.”

At the turn of the century, when the Right started to form, the situation of Polish Art was so strong that it was no need to look for politicians' support. In contrary politicians claimed

⁹⁵ S. P i a s e c k i, *Tytus Czyżewski w IPS-ie*, „Prosto z mostu”, 1939, nr 4, s. 7.

⁹⁶ B. M i c i ń s k i, *Polscy malarze w Paryżu*, „Prosto z mostu”, 1938, nr 29, s. 4.

(Roman Dmowski) that people paid too much attention to Arts instead of taking care of patriotic education and economy development. Art and literature tradition was opposite to civic act.

The Right was against individualism created by nineteenth's century liberalism against common slogan "Art for Art" (Jan Gwalbert Pawlikowski). Culture should be organic, fixed together of all forms and relations of the Past and connected with a real place on Earth. It was the Right which created the social interest in the field of environment protection as a Common Good given us by God (Jan Gwalbert Pawlikowski). Therefore the landscape painting and art based on folk roots was highly preferred by the Right. By the way, both kinds of artistic activity developed very well that time. The best example of right wing art preference was "styl zakopiański" created by Stanisław Witkiewicz as a proposal for "National Style."

In the first years of independence after World War One the Right totally neglected culture affairs. In the mid twentieth the Right started to pay more attention to Arts, but the most important was the fight with foreign influence of French Art mainly. The Right was also against official art supported by the government, first of all against all the artists connected with such public institutions as *Instytut Propagandy Sztuki* and *Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych*.

The interest in Art rose in the beginning of thirties just after the breakdown in the Right. The dominant characteristic of right wing in that period was a turn back towards Christian Notions and a distinct close up to the Church. It was a Christian tradition seen as basic roots of Polish culture autonomy, so the Right suggested the Art should get back to it.

Weekly magazine "Prosto z Mostu" with its Editor Stanisław Piasecki played the most important role in the creation of right wing ideas in the second half of thirties. Its art critics (Bolesław Miciński, Jerzy Bajkowski, Jerzy Wolff, Tytus Czyżewski) were for *Colorist Painting* and for straight design art devoted to average public. They claimed the theme in painting is a minor matter.

In long lasted discussions about totalitarianism authors of the magazine rarely included specific art problems. In their opinions totalitarian country should only take a social care of artists and should give them public commissions.

Translated by Joanna Sosnowska