

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 16 (2021)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.16.1

Diana Wasilewska

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

W poszukiwaniu żydowskiego „idiomu”. Kryteria i retoryka ocen dzieł sztuki w krytyce antysemitkiej okresu międzywojennego

„Słowa mogą być jak malutkie dawki jadu,
połyka się je niepostrzeżenie,
wydają się nie mieć żadnego skutku,
a jednak po pewnym okresie następuje trujące działanie”
(Klemperer, 1983: 23-24).

Wprowadzenie

Antysemityzm w sferach artystycznych II Rzeczypospolitej wydaje się być faktem bezspornym, znajdującym również potwierdzenie w ówczesnej publicystyce. Mimo to nie stanowił on, jak dotąd, przedmiotu szczególnej uwagi badaczy w kręgach rodzimej nauki. W ostatnich latach jej dorobek powiększył się o kilka znaczących publikacji, które jednak z rzadka tylko dotyczą obszaru kultury wizualnej¹. Co więcej, ich autorzy skupiają się raczej na zdaniu relacji z poglądów publicystów, obficie cytując,

1 Warto zwrócić tu uwagę choćby na studium Joanny Beaty Michlic, analizujące różne przejawy wrogości wobec Żydów w Polsce na przestrzeni wieków (Michlic, 2015), dysertację Pawła Brykczyńskiego, rzucającą nowe światło na zabójstwo prezydenta Narutowicza, jego tło i konsekwencje (Brykczyński, 2017) czy nowe, uzupełnione wydanie książki Olafa Bergmanna, poświęconej Narodowej Demokracji w latach 1918–1929 i jej stosunkowi do Żydów w obszarze zarówno politycznym, gospodarczym, jak i kulturalno-edukacyjnym, do którego autor włącza również kwestie religii i sportu (Bergmann, 2015). Monografia Bergmanna, choć mierzy się również z antysemityzmem w obszarze kultury polskiej, nie porusza jednak zagadnień plastyki żydowskiej i jej przedstawicieli. Podobną sytuację można zaobserwować w książce Małgorzaty Domagalskiej, poświęconej co prawda publicystyce Adolfa Nowaczyńskiego, omawianej jednak na szerokim tle wypowiedzi innych autorów publikujących na łamach „Myśli Narodowej” i „Prosto z Mostu” (Domagalska, 2004). I tu jednak sprawy kultury schodzą na dalszy plan, ograniczone do zdawkowych informacji autorki na temat antysemitycznej recepcji poezji Skamandrytów z jednej, i programu ideowego literatury nacjonalistycznej – z drugiej strony. Szerzej debacie dotyczącej kultury żydowskiej w okresie międzywojennym przygląda się Dariusz Konrad Sikorski, badając „przypadek Romana Brandstaettera” (Sikorski, 2011). Ale nawet tu, mimo szeroko ujętego kontekstu, kwestia sztuk plastycznych zostaje ledwie wzmiankowana. Nacjonalistyczna krytyka literacka doczekała się swej monografii autorstwa Macieja Urbanowskiego (Urbanowski, 1997), próżno jednak szukać podobnej pozycji w obszarze sztuk wizualnych. Tym ostatnim zagadnieniom poświęcone zostały dwa teksty Dariusza Konstantynowa (Konstantynów, 2009: 411–425; 2016: 475–495), monografia Re-

czy nawet streszczając, ich wypowiedzi. Metoda streszczania tekstów, piętnowana przez teoretyków literatury, z Januszem Sławińskim czy Michałem Głowińskim na czele już w latach 70. XX wieku (Sławiński, 1974: 7–25), ma wciąż wielu zwolenników wśród literaturoznawców, szczególnie mocno pokutuje jednak w badaniach historyków sztuki zajmujących się krytyką artystyczną. Niezwykle rzadko ich uwaga skupia się na języku krytycznym, rozumianym – tak jak to widział Sławiński – jako „system pojęć (ideologia) i sposobów ich wypowiedania (retoryka), który w danym czasie i miejscu umożliwiał generowanie wypowiedzi krytycznych i któremu zawdzięczają one to, że są nawzajem porównywalne, że reprezentują ten sam »styl« myślenia i mówienia o faktach twórczości” (Sławiński, 1973: 126).

Niniejszy tekst ma za zadanie uzupełnić tę lukę, tj. przyjrzeć się przede wszystkim językowi antysemitkiej krytyki epoki międzywojnia, ze szczególnym naciskiem na retorykę tych wypowiedzi, nie zaś głoszone przez publicystów poglądy. Bo, jak słusznie zauważyła Bożena Keff, „antysemityzm nie jest takim samym poglądem czy punktem widzenia, jak inne poglądy. Nie jest w ogóle poglądem. Nie ma żadnej wartości – poznawczej, intelektualnej czy moralnej. Jest uprzedzeniem” (Keff, 2013: 10). Analizując wybrane teksty czy fragmenty wypowiedzi postaram się przede wszystkim zademonstrować, w jaki sposób, tj. za pomocą jakich środków stylistycznych i strategii retorycznych, usiłowano zdewaluować i zdyskredytować artystów żydowskiego pochodzenia, ukazać obcość ich sztuki, a zwłaszcza odrębność wobec twórczości „rdzennie polskiej” oraz zdemaskować jej rzekomo niemoralny, niejako z definicji, charakter. Przedmiotem uwagi będą tu przede wszystkim wypowiedzi publikowane w pismach nacjonalistycznych lub chrześcijańsko-narodowych – tu bowiem antysemityczne obsesje, nierzadko sięgające psychozy, a czasem wręcz obłądu (za: Miłosz, 2011: 273), znalazły najlepsze ujście.

Antysemityzm w kulturze międzywojennej w Polsce

Język kategoryzuje, kształtuje świadomość, ale ma też charakter performatywny – stymuluje określone postawy i zachowania (Butler, 2010: 11–15). Wyzwała demony, produkuje klisze myślowe i utrwała stereotypy. Degraduje i napędza nienawiść. Na jego siłę sprawczą zwracał uwagę już w połowie lat 50. XX wieku amerykański psycholog Gordon Allport, prezentując „piramidę nienawiści” mającą zilustrować zależność między mową a działaniem. Allport dowodził, że językowe formy wykluczenia prowadzą do izolacji i marginalizacji, następnie do ostracyzmu i usunięcia ze wspólnoty, na dalszym etapie skutkując przemocą fizyczną i eksterminacją (Allport, 2020: 206–211). Przykładów skażenia języka, które poprzedziło „splugawienie życia i godności”, dostarczyć może antysemitcka publicystyka z lat 1918–1939, zwłaszcza jeśli spojrzymy na nią z perspektywy tragicznych, wojennych wydarzeń.

W 1918 roku w granicach odrodzonej Polski żyła ponad trzymilionowa społeczność żydowska – niezwykle zróżnicowana, zarówno pod względem statusu ekonomicznego, jak też edukacji, języka, a nawet religii. Obok stosunkowo nielicznej,

naty Piątkowskiej (Piątkowska, 2004) oraz artykuł Diany Wasilewskiej (Wasilewska, 2020: 317–331).

choć rosnącej liczby zasymilowanej inteligencji² (w tym licealnej i akademickiej młodzieży) istniała spora grupa stojącej na straży tradycji ortodoksji, a w sąsiedztwie zamożnej plutokracji żyły masy biedoty utrzymujące się z chałupnictwa, drobnego handlu i rzemiosła. Żydzi, z uwagi na charakter zatrudnienia, zamieszkiwali przede wszystkim tereny miejskie, w wielu z nich stanowiąc znaczny (a nawet dominujący) procent ogółu ludności. Relacje między społecznością żydowską a chrześcijańską niepozbawione były animozji i resentymentów, trwale obecnych zwłaszcza w ludowych przesądach i wierzeniach, dodatkowo podsycanych przez kler i propagandę środowisk skrajnej prawicy. Owe antagonizmy, obecne od stuleci, zaczęły się nasilać szczególnie w okresie II Rzeczypospolitej, nie bez udziału rosnącej w siłę Narodowej Demokracji, której w sukurs przyszedł w latach 30. dojmujący kryzys gospodarczy, a także – obecny właściwie w całej ówczesnej Europie – wzrost tendencji nacjonalistycznych i ksenofobicznych. Mimo podpisania w 1920 roku traktatu mniejszościowego, a rok później konstytucji gwarantującej wszystkim obywatelom polskim równość, wolność wyznania i prawo zachowania odrębności narodowej (Żebrowski, 1993: 8), eskalacja niechęci, a nawet nienawiści wobec Żydów następowała z każdym rokiem, przybierając charakter publicystycznej nagonki, nawoływania do bojkotu ekonomicznego, aktów przemocy fizycznej i otwartej dyskryminacji. Antyżydowskie obsesje znalazły ujście nie tylko na ulicy, ale również w działaniach i decyzjach rządu, który po śmierci Józefa Piłsudskiego coraz wyraźniej przechylał się w kierunku nacjonalistycznej prawicy. Wreszcie, dotyczyły one nie tylko kwestii społecznych czy ekonomicznych, ale również szeroko rozumianej kultury i nauki.

Antysemicki, co więcej, wyraźnie przemocowy, model kultury stawał się z czasem wzorcem jeśli nie dominującym, to w coraz większym stopniu uzyskującym legitymizację także w szerokich kręgach inteligencji. Inteligencji, która na ogół krytykowała fizyczne ataki i chuligańskie wybryki młodzieży, a zarazem co najmniej milcząco wspierała tych „pałkarzy”, których bronią – tylko z pozoru mniej groźną i dotkliwą – stał się wówczas przede wszystkim język. Swoistą platformą porozumienia wielu ówczesnych krytyków, często różniących się światopoglądowo, było przekonanie o zdecydowanej nadreprezentacji twórców pochodzenia żydowskiego w obszarze kultury polskiej, a także o ich zasadniczo zgubnym wpływie na całokształt tej kultury. Niewolne od antysemickich uprzedzeń i stereotypów było nawet środowisko liberalne, związane choćby z „Wiadomościami Literackimi” (Szapowska, 2012). Jednak zdecydowany prym wiedli tu nacjonałiści – wierni kontynuatorzy antysemickiej ścieżki zainaugurowanej przez „Rolę”³, niestrudzeni tropiciele i „żandarmi krwi”. W przekonaniu o ważnej, społecznej misji krytyki

2 Przed wojną nieliczni tylko Żydzi – literaci czy historycy literatury – pisali po polsku. Do wyjątków należeli m.in.: Julian Klaczko, Wilhelm Feldman, Antoni Lange, Ostap Ortwin, Stanisław Lack czy Bolesław Leśmian. W międzywojniu środowisko zasymilowanych badaczy i twórców kultury było już znaczące, dominowało również w kręgach czytelników czy ogólnie odbiorców sztuki.

3 Pismo „Rola”, wydawane od 1886 roku przez Jana Jeleńskiego, stworzyło wzorce retoryki antysemickiej, z powodzeniem kontynuowanej i rozwijanej w środowiskach skrajnej prawicy w okresie międzywojennym. Więcej na ten temat zob. Domagalska, 2015; Gała, 2012: 267–273.

– jako sumienia artystów, strażnicy moralności i narodowej posługi – podejmowali oni walkę ze zgubnym, jak twierdzili, „zażydzeniem kultury polskiej”. Ranga sprawy miała tu stanowić wystarczające usprawiedliwienie dla bezpardonowej, nienawistnej mowy, nierzadko sięgającej po leksykę militarną i dehumanizujące przeciwnika zwroty. W sferach artystycznych oznaczało to całkowitą dyskredytację twórców i usunięcie ich dzieł nie tylko z pola sztuki wartościowej, ale z obszaru sztuki w ogóle.

„Przerost mózgu” i wrodzona niezdolność twórcza – nacjoniści o sztuce awangardowej

Przedmiotem ataku krytyków antysemitów była przede wszystkim szeroko rozumiana awangarda⁴. Z uwagi na swój intelektualny, nierzadko abstrakcyjny i w dużym stopniu internacjonalistyczny charakter, stała ona na antypodach nacjonalistycznego myślenia o sztuce, wyrastającego z estetyki romantycznej szukającej w twórczości śladów duchowości artysty i odrębności narodowej (wyrażającej się tak w tematyce, jak i w stylu). Powielając opinie o specyfice umysłowości żydowskiej, z jej tendencją do spekulacji, abstrakcyjnego myślenia i „talmudycznej logiki”, krytycy bardzo chętnie łączyli ją z awangardowością, szczególnie dbając przy tym o sprawdzanie faktycznej proveniencji twórców. Rozwiązanie ewentualnych dylematów znalazł zresztą Stanisław Pieńkowski, jeden z najbardziej aktywnych publicystów endeckich piszących o sztuce⁵. Stworzył bowiem termin judoformizm – mający obejmować zarówno artystów-Żydów, jak i tworzących „pod ich dyktando” artystów polskich, którzy w jego przekonaniu dali się uwieść lub omamić międzynarodowemu Żydostwu, wybierając tę „z gruntu niepolską” ścieżkę laboratoryjnych eksperymentów formalnych, uderzających w fundamentalne wartości sztuki. „Judoformizm” – jako sztuka „sztuczna”, udawana, oparta na wymyślonej teorii – został przezeń uznany za pozbawiony artyzmu i wyrugowany z pola sztuki prawdziwej, którą znamionować miały: subiektywność, uczuciowość, równowaga formy i treści oraz specyficzny nastrój (Pieńkowski, 1929d: 286). Przypisywany Żydom „przerost mózgu” i oparcie na wielowiekowej tradycji Talmudu pozwoliło krytykom uderzyć w „akrobatykę formalną”, rozumowość i a tematyczność awangardy, zwłaszcza w jej wersji skrajnej, abstrakcjonistycznej. Z drugiej strony atakowano wartości artystyczne sztuki nowoczesnej, próbując dowieść, że odrzucenie zasad klasycznego malarstwa to efekt nieuctwa, dyletanctwa i artystycznego niedoświadczenia – których źródła leżą także we wrodzonej niezdolności Żydów do tworzenia, wzmocnionej pielęgnowanym przez stulecia lękiem przed idolatrią. W ten sposób nie tylko odbierano znaczenie obrazom, zredukowanym do roli „kolorowanych rysunków technicznych” czy „rozumowych kolorystycznych szarad” (Trepka, 1921: 2), ale też

4 Więcej na temat recepcji awangardy w krytyce nacjonalistycznej zob. Wasilewska, 2021.

5 Stanisław Pieńkowski (1872–1944) – krytyk sztuki, literatury i teatru, tłumacz (z francuskiego, niemieckiego i sanskrytu), poeta. W młodości socjalista, jeszcze przed I wojną światową przeszedł na pozycje skrajnie nacjonalistyczne i antysemitów. Publikował przede wszystkim w „Myśli Narodowej” i w „Gazecie Warszawskiej”. Więcej na temat krytyki Pieńkowskiego zob.: Wasilewska, 2020.

uderzano w jeden z nadrzędnych postulatów awangardy – jej programową nowatorskość. Nie przeszkadzało to oczywiście krytykom antysemitom, mistrzom godzenia wszelkich aporii, sięgać po kontaminacje żydokomuny i oskarżać artystów o „żydowski bolszewizm”. Asocjacje z rewolucją ograniczały się tu do wskazania na tendencje do działań destrukcyjnych i głoszenia wielkich haseł nieadekwatnych do czynów. Jak dowodził Marcełi Nałęcz-Dobrowolski⁶, Żydzi tylko udają pionierów postępu – nie zasiewają bowiem „nowych plonów na pradawnym gruncie odwiecznej przyszłości”, lecz są „wiecznie niespokojnym fermentem, psującym tkanę otaczającą, niestwarzającym nowych ustrojów” (Nałęcz-Dobrowolski, 1923: 61). I po raz kolejny, w duchu bliskim rasizmowi psychologicznemu, szukano wyjaśnień w charakterze żydowskiej psychiki: we właściwym jej sprycie, oszustwie i „jarmarcznym wrzasku”, którym mieli mamić publiczność – nieświadomą, że „blichtr ostatniej nowości” przykrywa jedynie „śmieszność bezsensownie użytych deformacji i niechlujstwo kolorytu” (Kozicki, za: Konstantynow, 2016: 488)⁷.

Awangarda zatem – w krytyce antysemitycznej niemal bez wyjątku kojarzona z żydowskością – uznana została za sztukę pozbawioną artyzmu zarówno z uwagi na swą nadmierną „mózgowość”, jak też z powodu odrzucenia prawideł malarzkich. A jako taka obwieszczona została nietwórczą, oportunistyczną i pseudo-nowatorską. Sięganie po kryterium nowatorstwa, tak przecież kluczowe dla twórców pretendujących do miana awangardowych, miało na celu wytrącić im z rąk ten nadrzędny atut. Więcej nawet – krytycy nie poprzestawali bowiem na zarzutach pozornej odkrywczosci i pionierstwa „judofornizmu”, próbowali również wykazać, że cechuje je imitatorstwo, naśladownictwo, a nawet kopiowanie cudzych pomysłów. Wrodzony defekt, czyli tak chętnie przywoływany przez krytyków „patologiczny przerost mózgu”, miał prowadzić Żydów do zaniku intuicji, zamykając im w konsekwencji drogę do prawdziwie twórczych, oryginalnych działań. W zgodzie z nacjonalistyczną koncepcją sztuki warunkiem oryginalności było nawiązywanie do dziedzictwa przodków, bez przenoszenia obcych wzorów: „Z pożyczonej formy (...), z cudzej szkoły, nikt nie stworzy rzeczy, która by życie miała w sztuce” – przekonywał Zygmunt Wasilewski (1921: 39)⁸. W ujęciu krytyków Żydzi, jako wyrwani ze swego rdzennego środowiska, nie mogli zatem tworzyć sztuki własnej, oryginalnej. Życie w obcym otoczeniu wytworzyło w nich jednak wyjątkowe umiejętności imitatorskie, naśladowcze, dzięki którym – jak dowodził tajemniczy Lucian André – posługują się „prawem praktycznej mimikry życiowej”: uczą się „krakać, podpatrują jak to się robi, ale ich krakanie nie może być nigdy autentycznie wronie. Może być

6 Stanisław Marcełi Nałęcz-Dobrowolski (1876–1959) – historyk sztuki i malarz, przedstawiciel symbolizmu. W okresie międzywojennym aktywny publicysta, zaangażowany m.in. w prowadzenia skrajnie antysemitycznego Towarzystwa „Rozwój”, organizującego m.in. Konferencje Żydoznawcze oraz wydającego druki pod szyldem „Biblioteki Żydoznawczej”.

7 Rasizm psychologiczny od rasizmu propagowanego przez nazistów różnił się głównie tym, że bazował na cechach psychiczno-kulturowych a nie biologicznych i plemiennych.

8 Zygmunt Wasilewski (1865–1948) – publicysta, krytyk literacki, polityk (senator z ramienia Stronnictwa Demokratycznego w latach 1930–1935), redaktor naczelny „Gazety Warszawskiej” (1918–1925) oraz „Myśli Narodowej” (1925–1939).

tylko lepiej lub gorzej podrobione, udane, zmajstrowane”. W efekcie, konkludował krytyk, miast „żywego tworu sztuki artystycznej powstają golemy” (André, 1936: 5).

Zarzut naśladownictwa, w krytyce antysemitycznej funkcjonujący na ogół jako retoryczny wytrych, kierowano nie tylko w stronę awangardzistów, choć w ich przypadku miał on z pewnością największą moc retoryczną. Niemniej chętnie wykorzystywano go także do oceny dokonań twórców, którzy z awangardą nie mieli wiele wspólnego, a nawet przynależeli do ugrupowań zasadniczo zyskujących sympatię nacjonalistów. Za przykład posłużyć może choćby Bractwo św. Łukasza – powstała pod skrzydłami Tadeusza Pruszkowskiego grupa, która kładła nacisk przede wszystkim na warsztat malarski, nie unikając jednocześnie wyraźnych formalno-tematycznych nawiązań do renesansowego czy barokowego malarstwa. Jej wystawy cieszyły się ogromną popularnością i uznaniem wielu krytyków – zwłaszcza tych o umiarkowane lub skrajnie zachowawcze poglądy artystyczne. Ci ostatni czynili jednak wyjątek dla zasilających szeregi bractwa artystów żydowskich – jak Elias Kanarek czy Jan Gotard – także i w tym przypadku przekonując, że próba przystosowania się do obcego środowiska nie może być udana, a jej owocem są jedynie dzieła „bezduszne, martwe i nieinteresujące” (J. R, 1930: 4)⁹. Genealogia zdecydowanie przysłaśniała tu jakiegokolwiek inne aspekty, zwłaszcza czysto artystyczne, stąd cały wysiłek piszących szedł raczej w kierunku zwycięstwa w turnieju inwektyw niż stworzenia rzetelnej, krytycznej analizy. Mistrzem stylistycznej logorei, pełnej kalamburów, paronomazji i słownej chłosty był niewątpliwie Stanisław Pieńkowski. Nie wystarczyło mu proste oskarżenie twórców o naśladownictwo, brak indywidualności i kompilacyjny charakter dzieł – sięgał zwykle po leksykę odzwierzęcą czy metaforykę choroby, by w ten sposób przedmiot swej krytyki zdeprecjonować, ośmieszyć czy zdemonizować. Chcąc odebrać żydowskim twórcom jakiegokolwiek znamiona indywidualizmu, sprowadzał ich choćby do „oślizgłej, chłodnej i wstrętnej plazmodii” (Pieńkowski, 1929a: 120, 124).

Porównania Żydów do pasożytów z niemalą częstotliwością powracały też w tekstach innych autorów, a „pasożytowanie” stało się jednym ze słów-kluczy, które – z uwagi na swój obrazowy i nacechowany aksjologicznie charakter – z powodzeniem wykorzystywano także w krytyce artystycznej. Żydzi pasożytują na obcej twórczości – pisali publicyści – a zatem nie tylko imitują, naśladowują, przejmują obce wzorce, ale też zawłaszczają „skarby ducha” innych narodów (Hurajewicz, 1921: 32)¹⁰. Są więc dla kultury, w której żyją, wysoce niebezpieczni. By dowieść tego w sposób bardziej sugestywny, Henryk Eysymontt porównał sztukę żydowską do jemioli – pasożytniczej rośliny żerującej na drzewach i spijającej z nich wodę czy

9 Przedmiotem krytyki jest tu przede wszystkim twórczość braci Efraima i Menasze Seidenbeutelów.

10 Niestety nie udało mi się znaleźć informacji dotyczących tego publicysty. We wstępie do swego artykułu deklarował on wprawdzie, iż zamierza wznieść się ponad namiętność rasową, narodową i religijną – jego tekst wpisuje się jednak wyraźnie w retorykę właściwą publicystom nacjonalistycznym. Owa deklaracja wynikała być może z faktu, iż „Ogniwo”, krakowski miesięcznik „poświęcony polityce, nauce i sztuce” i wydawany w latach 1921–1922 nie miał wyraźnego profilu antysemitycznego, jak to miało miejsce z jego imiennikiem, redagowanym przez Kazimierza Gajewskiego w Łodzi w latach 30.

sole mineralne (Eysymontt, 1935: 394)¹¹. Dalsze uzasadnienia nie były już potrzebne – z taką frazeologią trudno dyskutować. Zdarzały się jednak próby egzemplifikacji, mające te oskarżenia uprawomocnić, a przynajmniej nadać im pozory dyskursu krytycznego. Wskazywano zatem na konkretne zapożyczenia czy imitacje¹², głównie sztuki francuskiej, rzadziej rosyjskiej, widząc w nich odbicie typowo żydowskich skłonności „asymilacyjno-symulatorskich” (Żyznowski, 1921: 4), obecnych także w innych dziedzinach życia. Jako kontrprzykład przytaczano nazwiska artystów rdzennie polskich, którzy mimo pobytu za granicą potrafili stworzyć odrębną, oryginalną sztukę narodową (Pieńkowski, 1929c: 270; J. R., 1930: 4; Piasecki, 1930: 6).

Uznanie za pewnik, że sztuka „tkwi korzeniami mocno w psychice narodu” (Dębicki, za: Urbanowski, 1997: 78) uruchamiało obraz „zniaczenia, a nawet całkowitego zniszczenia” w niej cech rdzennie polskich (Urbanowski, 1997: 55). Dlatego też z taką pasją i zjadłością „strażnicy narodowych wartości” zwalczali artystów zasymilowanych, zaszczepiających obce wzory „żydowskiej międzynarodówki”. Emocjonalnie nacechowany język zastępował tu na ogół rzeczową argumentację, stąd tworzenie pod szyldem polskości interpretowano jako „przecinanie tętnic”, „pozbawianie mowy”, „zadawanie ciosu w serce”, „sianie spustoszenia duchowego” czy „prostytuowanie sztuki” (Pieńkowski, 1930b: 238). Aksjomat pasożytniczego charakteru psychiki żydowskiej otwierał zatem dwa, jakże kluczowe dla nacjonalistycznego modelu kultury, problemy: z jednej strony kwestię obcości wynikającej z sięgania po zagraniczne wzorce, z drugiej zaś – „podszywanie się” pod etykietę polskości, co – jak widzieliśmy – grozić miało destrukcją narodowej kultury.

Krytycy nacjonalistyczni niewątpliwie zadawali sobie niemało trudu, by sztukę tworzoną przez Żydów pokazać jako z definicji wtórną, imitatorską, pozbawioną istotnych wyróżników tudzież posiadającą jeden zasadniczy wyróżnik, tj. „bezystylowość”. Taka etykieta służyła dyskredytacji, wyrugowaniu tych twórców z panteonu artystów prawdziwych. Przede wszystkim jednak miała na celu podkreślić skrajną obcość, odmienność ich dzieł od dokonań artystów polskich. Lektura tekstów krytycznych, w których poszczególne dokonania twórców doczekały się nieco dokładniejszej analizy (a przynajmniej opisu) dowodzi, że antysemitcy publicyści próbowali jednak znaleźć jakiś żydowski „idiom”, ujawniający się bez względu na reprezentowany przez twórców kierunek czy styl. Doktryna rasizmu psychologicznego, nakazująca we wszystkich twórcach kultury widzieć cechy i dyspozycje (choćby fantazmatyczne i bazujące na stereotypach) ich autorów, stała się i tu kluczowym narzędziem wspomagającym analizę i stojącym u podstaw oceny dzieł.

„Sztuka żydowska” i jej stosunek do rzeczywistości – przyroda i człowiek

Nacjonalistyczni krytycy nie mieli wątpliwości, że specyfika żydowskiej duszy – widziana w samych pejoratywach – wpływa na wypaczenie wyobraźni artystów,

11 Henryk Eysymontt był aktywnym publicystą i krytykiem pisującym o sztuce w dwóch naczelnym organach prasowych endecji: w „Myśli Narodowej” oraz „Gazecie Warszawskiej”.

12 W opinii Hurajewcza Eugeniusz Zak „plagiatował” mistrzów średniowiecznych, Kissling francuskich postimpresjonistów, Markus Braque’a, a L. Gottlieb Olafa Gullbransona. Zob. Hurajewicz, 1921: 33–34.

a w związku z tym rzutuje również na sposób spojrzenia na rzeczywistość i jej odzwierciedlenie w sztuce. Tym faktem tłumaczono choćby predylekcję żydowskich twórców do wedut, a zarazem ich niechętny stosunek do malowania pejzaży wiejskich. Żyd, odwiecznie związany z miastem, postrzegany był na ogół jako przeciwnik przyrody, a nawet jej szkodnik: „Obecność Żyda plugawi przyrodę” – obwieszczał, z właściwym sobie tupetem, Stanisław Pieńkowski (Pieńkowski, 1919b: 4). Kierując się dość przewrotną logiką krytyk przekonywał, że skoro Żyd „nie ma słońca w duszy”, nie może ukazywać go w sztuce – i tym tłumaczył skłonność twórców żydowskich do przedstawiania rzeczywistości w duchu pospolitego, brutalnego realizmu¹³, z naciskiem na to, co brzydkie, odpychające, zdeformowane bądź groteskowe. Podobnych uzasadnień szukał recenzent chadeckiego „Głosu Narodu”, przyczynę dysharmonijnych kompozycji i odrzucenia klasycznego piękna widząc w niezdolności Żydów do szczerego, naiwnego zachwytu i uwielbienia (emel, 1930: 4). Sytuację, w której jedne twierdzenia służą wyjaśnianiu innych, nie mniej aksjomatycznych twierdzeń, znajdujemy w ówczesnym dyskursie antysemitycznym niezwykle często. Równie nagminnym zwyczajem było sięganie po podziały dychotomiczne. Stąd przyrodę „załamana w oku Żyda” widziano niezmiennie jako „brudną, zimną, bezharmonijną, posępną i złą” (Pieńkowski, 1919b: 4), w ujęciu malarza-aryjczyka stawała się natomiast „pełna uderzeń serdecznych krwi, głęboka, czująca i przesycona słońcem” (Pieńkowski, 1919b: 4), a także „przepyszna”, „pełna smaku i równowagi w pomysłach i wykonaniu” (Heydukowska, 1937: 17, 19). Co ciekawe, w tych spolaryzowanych zestawieniach sztuka polska traktowana była na ogół jako spadkobierczyni klasycznych kanonów piękna, żydowską charakteryzował zaś niepohamowany dynamizm i niemal barbarzyńska dzikość. Pieńkowski, porównując pejzaże Zygmunta Nirsteina i Mieczysława Trzczińskiego, w tych pierwszych widział „rozpanoszone chamstwo, arogancką krzykliwość, niechlujną zachłanność”, w drugich zaś harmonię zmysłów, spokój i wytworność (Pieńkowski, 1922: 5). Taka opozycja, lokująca po stronie polskości klasyczne piękno, cieszyła się dużą popularnością w krytyce nacjonalistycznej, w której polską kulturę nader chętnie wywodziło się z tradycji rzymskiej, uznając ją za wschodnią redutę Ordon (sic!). Analogicznie chrześcijaństwo, odarte ze swoich judaistycznych korzeni, poddawano hellenizacji, umieszczając je w antycznym rodowodzie¹⁴ i zderzano z judaizmem, który – łączony wyłącznie z Talmudem – nabierał cech zabobonnej, średniowiecznej i skostniałej w swym konserwatyzmie religii, która nie miała nic wspólnego z kolebką

13 Jak widać, krytykowi zupełnie nie przeszkadzał fakt, że sam w wielu miejscach podkreślał, iż to antymimetyczne obrazowanie jest typową cechą sztuki żydowskiej.

14 Jak tłumaczył związany z endecją pisarz Karol Hubert Rostworowski, „Grecja stworzyła Rzym, Rzym zrodził papieżstwo, a papieżstwo zrodziło kulturę łacińską, którego wschodnią redutą Ordon jest Polska. Fakt przyjęcia tej kultury wśród tych, a nie innych narodów, jest dowodem ich rasowego i duchowego pokrewieństwa” (Rostworowski, za: Prokop-Janiec, 1992: 133) Podobną tezę już w latach 30. rozwijał też Feliks Koneczny, autor późniejszych wielotomowych opracowań z zakresu cywilizacji łacińskiej, żydowskiej, bizantyjskiej i innych. Koneczny, podobnie jak Rostworowski, cywilizację łacińską (zachodnią) wiązał z kościołem katolickim i wykazywał jej wyższość wobec cywilizacji Wschodu (w tym żydowskiej), która w jego przekonaniu stała na przeszkodzie w procesie doskonalenia się człowieka. Zob. m.in. Klag, 2016: 111–130.

chrześcijaństwa i wielką kulturą zachodu. Czy decydujące znaczenie odegrał tu mit sarmacji, czy też sięgano po wzorce antysemitycznej krytyki włoskiej¹⁵, trudno orzec. Niemniej, takie opozycje funkcjonowały nie tylko w odniesieniu do religii, ale także kultury i tradycji, i stanowiły poręczny argument również w ocenie sztuki współczesnej. Zderzano zatem klasyczne piękno twórczości rdzennie polskiej z orientalizmem i barbarzyństwem twórców żydowskich, przyczyn owych różnic doszukując się w odmienności środowiska naturalnego – i nie przeszkadzało zupełnie piszącym, że mówią o twórcach, których rodziny od wielu pokoleń zamieszkiwały tę samą glebę. Taki wywód znajdujemy choćby w tekstach Mieczysława Skrudlika¹⁶, który dowodził, że malarzom żydowskim brak typowego u polskich artystów „szerokiego oddechu, przestrzeni i światła”, ponieważ są w stanie malować to tylko, co kojarzy im się z „atmosferą wschodu”, którą próbują niezdarnie „przeplancować na lechicką ziemię” (Artifex, 1936: 6). W duchu rasizmu psychologicznego, choć z użyciem odmienną argumentacji, swe dowodzenie przeprowadzał też Józef Almak¹⁷ – zgadzał się ze stwierdzeniem o pospolitości i ordynarności przyrody widzianej okiem malarza żydowskiego, wyjaśnień szukał jednak w „starczej lubieżności właściwej rasie, która się przeżyła” (Almak, za: Konstantynów, 2016: 484).

Miasto, jako naturalne środowisko Żydów, z pewnością dominowało w malarzskich pejzażach żydowskich artystów. Krytycy nie poprzestawali jednak na stwierdzeniu oczywistego faktu, szukali również źródeł tej artystycznej predylekcji. W ich przekonaniu już sam wybór motywu miejskiego dowodził „wyrwania z korzeni”, a zatem braku łączności z ziemią i tradycją polską. Ożywiana w tym celu figura Żyda-wiecznego tułacza miała wystarczyć za dostatecznie silny i udokumentowany argument. Przeciwwstawiano jej metaforykę korzeni i grecki mit Anteusza, widząc w nim egzemplifikację typowo polskiego przywiązania do ziemi traktowanej jako źródło życiodajnej siły¹⁸: „Gdy Żyd z rasowego instynktu swego jest tułaczem i wędrowcem, my wrośliśmy w ziemię korzeniami naszych dusz” – podkreślał z patosem Zdzisław Dębicki¹⁹ (Dębicki, 1922, za: Urbanowski, 1997: 78). Jak z kolei wyjaśniał Karol Hubert Rostworowski²⁰, prawdziwie polskim artystą jest ten tylko, „którego

15 Także włoska krytyka, zwłaszcza pisma redagowane przez Telesia Interlandiego, bardzo często sięgała po takie opozycje, chcąc w ten sposób zaakcentować obcość sztuki tworzonej przez włoskich Żydów. Zob. Cassata, 2008.

16 Mieczysław Skrudlik (1887–1941) – historyk sztuki, publicysta o poglądach wyraźnie nacjonalistycznych, antysemitycznych, jeden z najgorliwszych przeciwników masonerii, którą utożsamiał z Żydostwem i walką z kościołem katolickim. Publikował w takich pismach, jak „Gazeta Warszawska”, „Polak-Katolik”, „Przegląd Katolicki”, „Rodzina Polska”

17 Na temat Józefa Almaka niestety nie udało mi się znaleźć żadnych informacji.

18 Anteusz to w mitologii greckiej syn Posejdona i Gai, gigant żyjący w Libii. Dotknięcie ziemi, jego matki, przywracało mu siły. Za: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Anteusz;3869863.html> (dostęp z dnia 11.02.2019)

19 Zdzisław Dębicki (1871–1931) – młodopolski poeta, publicysta, krytyk, redaktor naczelny „Tygodnika Ilustrowanego” (1918–1929). Po I wojnie związany z ruchem narodowo-demokratycznym.

20 Karol Hubert Rostworowski (1877–1938) – dramaturg, muzyk, działacz Narodowej Demokracji, stronnik Obozu Wielkiej Polski, radny reprezentujący Stronnictwo Narodowe, członek Polskiej Akademii Literatury.

przeżycia, zwyczaje, obyczaje i wierzenia (...) poczęły się, rozwinęły i dojrzały w środowisku rdzennie polskim” (Rostworowski, 1929, za: Prokop-Janiec, 1992: 119). Żydzi, jako społeczność tułaczy i wędrowców, nie tylko zostali wyłączeni z obszaru polskości, ale też zdeklasowani do anty-narodu – żyjącego w rozproszeniu na całym świecie, nigdzie w pełni niezakotwiczonego.

Predylekcję żydowskich twórców do wyboru tematów miejskich tłumaczono za pośrednictwem figury wiecznego tułacza, natomiast sposób opracowania tych tematów czytano przez pryzmat żydowskiej duszy. Widoki rozpadających się koślawych domów, ciasnych, brudnych zaułków i sławojek²¹, które Skrudlik widział w pejzażach z Kazimierza Dolnego, miały zatem wynikać z rzekomej fascynacji Żydów śmietnikiem i brudem, z ich naturalnej skłonności do „stylu ruderowego”²². Stylu, który Witold Bunikiewicz²³, zniesmaczony „upiorną, brudną i potworną” atmosferą małych miasteczek, pełnych zaśmieconych podwórz i gnijących ścian, uznał za dowód wsteczności i malarskiej lichoty (Bunikiewicz, 1933: 4).

A skoro sposób widzenia przyrody i miasta miał być odbiciem typowych dyspozycji psychiki żydowskiej, nie może dziwić, że wyjątków nie czyniono także dla wizerunków człowieka. Obserwacje były w zasadzie jednakowe: tu również brzydotę widziano jako uderzający znak rozpoznawczy dzieł artystów żydowskich. Pieńkowski miał oczywiście najbardziej dosłowne, a zarazem nienawistne skojarzenia: skoro Żydzi sami „są karykaturą człowieka, więc też karykatura jest najbardziej zgodna z duchem żydowskim” (Pieńkowski, 1922: 5). Równie mało subtelny był Hurajewicz, gdy próbował wykazać, jak bardzo wygląd postaci na obrazach Zaka, Meli Muter, Gottlieba czy Merkla zależy od „spaczonej, brzydkiej wyobraźni” artystów. W konglomeracie figur ukazanych na obrazach wymienionych twórców krytyk dostrzegał jedynie kaleki (o „zdeformowanych łbach, mięsistych ustach, cebulastych oczach” i ruchu epileptyków) bądź przypominające zwierzęta monstra (o wargach godnych hipopotama, łapach orangutana, nogach słonia). Nie zabrakło również ośmieszających skojarzeń ze świata przedmiotów martwych: święty Franciszek Mondscheina przypominał Hurajewiczowi... „długą rurę blaszaną do pieca, zakończoną nie głową – lecz karpielem” (Hurajewicz, 1921: 34, 35).

21 Sławojka to słowo ukute w dwudziestoleciu międzywojennym na określenie sanitarium, których budowanie było popierane przez premiera Felicjana Sławoja-Składkowskiego. „Do powstania nazwy przyczyniły się kontrole sanitarne ustępów, dokonywane podczas licznych podróży Składkowskiego po kraju, co było obiektem kpin i licznych anegdot”. Zob. Leszczyński, 2014.

22 Jakże odmiennie o krajobrazach z Kazimierza Dolnego pisał, analizując prace Rabinowicza, krytyk żydowskiego pochodzenia, a zarazem malarz-kolorysta Henryk Weber: „Nigdzie może rachityczne i reumatyczne uliczki, z poranionymi tyłami domów i postrzępionymi parkanami nie mają tak pysznych rumieńców i tyle słoneczno-kolorowego humoru, co tutaj. Miejscami przypomina się chora, obandażowana noga wysunięta na błyszczące i wonne wiosenne słońce...”. (Weber, 1934: 8).

23 Witold Kazimierz Bunikiewicz (1885–1946) – pisarz, historyk i krytyk sztuki, tłumacz. Autor książki *Żywoty diabłów polskich* (1930). Stały recenzent plastyczny „Kurier Warszawski” (do 1939 roku), czasopisma powiązanego ze Stronnictwem Chrześcijańsko-Narodowym.

Najczęściej jednak w malowanych czy rzeźbionych postaciach widziano wzorcowe typy semickie. W tym przypadku rasizm psychologiczny zyskiwał wsparcie w klasycznej teorii rasistowskiej, wzmocnionej pseudonaukowymi założeniami antropometrii. Pozwoliło to w wyrazie twarzy utrwalonych na płótnach osób widzieć obrazy „żydowskiej psychiki”, a także wskazywać na „typowy” dla Żydów układ ciała czy sposób poruszania się. Na związek „rasy żydowskiej” z fizjonomią postaci wskazywał choćby Pieńkowski, o pomniku Chopina, dłuta frankisty Szymanowskiego, pisząc: „Wyraz jego twarzy, głównie nosa i ust – wyraz wybitnie wzgardliwy i wstrętny – od razu wskazuje na przynależność tego osobnika do »narodu osobliwego«. Ruch obu rąk w połączeniu z ruchem głowy i tułowia jest czysto żydowski. Takiego ruchu nóg (kolana zbliżone, stopy rozstawione) – nikt u żadnego Aarii nie widział i nie zobaczy: to ruch anatomicznie i fizjologicznie żydowski” (Pieńkowski, 1938: 15). Podobnych przypadków możemy znaleźć więcej – kwestia pomników stawianych wielkim Polakom była bowiem dla nacjonalistycznych krytyków sprawą szczególnej rangi. Doskonale pokazuje to głośny – także w konserwatywnej prasie – spór o pomnik Adama Mickiewicza dla Wilna, po wielu perturbacjach zleony do wykonania Henrykowi Kunie, konwertycie pochodzącemu z ortodoksyjnej rodziny żydowskiej. Rozpętana przez Stanisława Cata-Mackiewicza antyżydowska nagonka, prowadzona na łamach wydawanego przezeń „Słowa” przy współudziale zaproszonych do ankiety mieszkańców Wilna, dowiodła po raz kolejny trwałości rasizmu psychologicznego, znajdującego doskonałe ujęcie w ocenach sztuk plastycznych. Jednak Wasilewskiemu i Pieńkowskiemu, dwóm naczelnym krytykom-żydożercom, konstatacja, że dzieło sztuki przejmuje cechy umysłowości (duchowości) autora nie wystarczała. Twierdzili oni bowiem, że pomnik, a ściślej ukazana na nim postać, wprost upodabnia się do twórcy! A zatem Polak wyrzeźbiony przez artystę-Żyda musi wyglądać jak Żyd. I zgodnie z tą zasadą Wasilewski na wileńskiej statule widział cadyka, a Pieńkowski – rabina (Wasilewski, 1932: 632; Wasilewski, 1934c: 315; Pieńkowski, 1938: 15). W sposób zaiste absurdalny popularne „prawo psychologiczne” stopiło się z myśleniem typowym dla rasizmu biologicznego w demaskatorskiej wypowiedzi Ludomira Czerniewskiego²⁴, gdy ów analizował fizjonomię Mickiewicza dłuta Kuny. Rzekomo płaską pierś i kaprawe (dłatego osłaniane dłonią – a ściślej, jak pisał, „nabrzękłą łapą”) oczy wieszczą krytyk tłumaczył bowiem typowo żydowskimi ułomnościami wynikającymi z lat strawionych na studia talmudyczne, a „zsemityzowaną” głowę Mickiewicza miał jego zdaniem zdradzać układ ust, szczególnie zaś wyraz twarzy, w której widział on „wybitną pyszałkowatość” i arogancję, znamionującą większość bankierów żydowskich. „Gdyby jeszcze przyprawić mu długą brodę i włożyć myckę – podsumowywał swe dywagacje Czerniewski – [Mickiewicz] zamieniłby się w cadyka z Góry Kalwarii, który z Talmudem w dłoniach wędruje do Palestyny” (Czerniewski, 1932: 6).

Za typowo żydowską cechą somatyczną uznawano też otyłość. Wykorzystując popularność stereotypowego wizerunku Żydów – w którym obfite, zwaliste kształty znamionowały życie w przepychu i (osiągniętym spekulacją czy lichwą) dobrobycie,

24 Ludomir Czerniewski – jeden z przywódców Stronnictwa Chrześcijańsko-Narodowego, publicysta „Kuriera Warszawskiego” i wydawnictw skrajnie nacjonalistycznego „Rozwoju”, związany z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych (jako jeden z „Miłośników”).

rażącym zwłaszcza wobec przesadnie eksponowanej chudości rzekomo wyzyskiwanych Polaków – wzmocniano przekonanie o amoralnej postawie tej grupy społecznej. Opisy postaci, szczególnie w ujęciu Stanisława Pieńkowskiego, nie pozostawiały co do tego wątpliwości: krytyk pisał o „typowo rasowych” głowach kobiet w rzeźbach Kuny, które „obrastają sadłem aż do utraty inteligencji” czy o ukrzyżowanym Chrystusie, ukazanym jako postać „tłusta i dobrobytem ciała wielmożna”, obdarzona nadto „bujnością podskórnego tłuszczu” i „miękkością ruchu, jakby po obfitej wieczerzy do ciepłego snu się układał” (Pieńkowski, 1929e: 350). Cel takiej retoryki był oczywisty: wykazanie wątpliwej moralności żydowskich artystów, ale przede wszystkim wzbudzenie w czytelniku uczucia niechęci, a najlepiej wstrętu, by dzięki temu nie tylko podzielił on druzgocącą ocenę krytyka, ale też wzmocnił swoje negatywne odczucia do ogółu Żydów – jako kreatur odpychających tak swą fizycznością, jak i mentalnością.

Otyłość – jako wyróżnik fizjologiczny, ale też idiom etyczny – w opisach krytyków współistniała na ogół z wybujałym erotyzmem i wyuzdaniem, równie chętnie przypisywanym społeczności żydowskiej. Sięgając do źródeł judaizmu widzianego w krzywym zwierciadle stereotypowo postrzeganego Talmudu, próbowano wykazać, iż dominującą cechą natury żydowskiej jest przywiązanie do cielesności, a nawet skłonność do wszelkich fizjonomicznych obrzydliwości. Takich aluzji, a nawet bezpośrednio stawianych zarzutów, nie brakowało również w krytyce artystycznej. Specyficznie żydowski erotyzm najprościej można było wykazać, omawiając malarskie akty – i tu faktycznie piszący dawali upust swym, zupełnie nietajonym, awersjom, wpływając również na uczucia odbiorcy. Skrudlik, pisząc o kobietach na płótnach Romana Kramsztyka, widział w nich jedynie wyuzdanie, bezwstydną niefrasobliwość i „obrzydliwie niesmaczny erotyzm”. Wzmocnieniu tych jednoznacznych epitetów służyć miało szarżowanie znanymi opozycjami: „Te młode i kształtne czarnookie piękności mają w swych ruchach i gestach wyuzdanie i bezwstyd, wobec którego – szydził krytyk – nawet zawodowa prostytutka aryjska jest sobie niewinnym stworzeniem” (Artifekx, 1937: 6). Właściwą żydowskim postaciom frywolność i lubieżność opisał też Pieńkowski, budząc w czytelniku rozbawienie zmieszane z uczuciem odrazy do opisywanego przedmiotu: „Młody bankierczyk w cętkowanej piżamie leży na konarze jabłoni i wdzięcznym ruchem nagina gałąź. Salcza, a może Dobruchna?, zrywa jabłko. Druga Salcza, a może Rzepichna? – zapina sobie podwiązkę na górnej stronie uda, zresztą – ubrana od Hersego. Niżej, schylony nad koszykiem jabłek, liczy je ze sceptycznym wyrazem twarzy prokurent z Nalewek, zresztą w marynarce – zapewne Leszek. Ów na gałęzi zawieszony bankierczyk, zapewne Mieszko Zawisza, ma wyraz słodko-wzgardliwie-ironiczno-mdły, a wszyscy, jak z jednej rodziny, mają włosy brudne – rude, kudłate, lepkie i parchate” (Pieńkowski, 1927: 6–7). Mieszko Jabłoński, autor opisanego obrazu, był – czego zresztą dowiódł przed sądem – czystej krwi aryjczykiem. Pieńkowski jednak, mimo przegranej sprawy, zdania swego nie zmienił, podtrzymując przekonanie o żydowskim charakterze płócien malarza. Jaskrawego dowodu dostarczały dlań właśnie sportretowane przez artystę postacie: o twarzach „sceptycznych, wzgardliwych, wstrętnych i sennych” oraz „ciałach nagich, różowo-białych, spasionych i mdłych” (Pieńkowski, 1929b: 5).

Specyficzny, niemal sadystyczny erotyzm czy lubieżność – kojarzone z opastym starcem o mięsistych, wydatnych ustach, jakże popularnym w antysemitycznych karykaturach tego czasu²⁵ – traktowano jako swoisty emblemat Żydostwa, wynikający z przyrodzonego im „lubowania się materią”, z perwersyjności smaku, dekadencji i przywiązania do najniższych zmysłów (smak, powonienie)²⁶: „Pasja do wpatrywania się w cielesność – pisał Józef Almak – jest dominującą cechą psyche żydowskiej. Erenburg bąbrze się w opisach ohydy nie dla osiągnięcia siły wyrazu, ale przez skłonność do obrzydliwości. Weiss wprowadza do swego malarstwa ekscytującą pospolitość, ordynarność, codzienność i nie jest to przejaw malarskiej zmysłowości, lecz właściwa tej rasie starcza lubieżność” (Almak: 1929, za: Konstantynów, 2016: 484). Fantazmat Żyda-erotomana był tak silny, że determinował sposób, w jaki krytycy patrzyli na malarskie czy rzeźbiarskie wizerunki postaci. Podobna sytuacja miała miejsce na niwie poetyckiej: pisano o typowo semickiej zmysłowej wyobraźni, widząc w wierszach poetów żydowskich „mięsiste, wilgotne, lepkie, wonejące i smakowite metafory” (Wasilewski, 1934a: 5)²⁷ mające dowieść trwałości „przedcywilizacyjnej zmysłowości”, która miłość sprowadza do czystej seksualności (Wasilewski, 1934b: 72). Ukuta przez Slavoja Žižka figura „złodzieja rozkoszy” (Ambroziak, 2011: 42–43) wydaje się doskonale wyjaśniać obsesje krytyków, którzy analizując dzieła artystów pochodzenia żydowskiego, dostrzegali wszędzie (czy to w języku form, czy metafor) objawy erotycznego pobudzenia, rozbuchanej zmysłowości, a nawet zboczenia. Już samo mówienie o tych zakazanych czynnościach – być może skrycie pożądanych – stanowić mogło substytut niedostępnej przyjemności, a w pewnym stopniu nawet rodzaj rozkoszy. Niewątpliwie bowiem dyskurs antysemitki cechowała szczególnego typu namiętność, objawiająca się choćby w obsesyjnym wyliczaniu obscenicznych zwyczajów, rytuałów i praktyk przypisywanych Żydom.

Barwa, linia i reakcje odbiorcze

„Barwa to nie żydowska rzecz” – kwitował Pieńkowski, po raz kolejny przywołując Talmud jako źródło predylekcji żydowskich twórców do geometrycznych kształtów i linii oraz lekceważenia spraw koloru (Pieńkowski, 1930a: 190). Podobne twierdzenia znajdziemy też w tekstach innych recenzentów, zgodnie przyznających, że swoistym znakiem rozpoznawczym żydowskich artystów jest brak wyczucia barwy. Przyczyn szukano w tradycji, ale również w „typowo semickiej wyobraźni” – odwołującej się do niższych zmysłów, jak smak czy dotyk, a bagatelizującej wzrok i dźwięk. Jednak najczęstszą odpowiedzią było wskazanie na specyfikę żydowskiej duszy, której, jak twierdzono, obce są radosne, czyste i szlachetne barwy. Popularne

25 W takich sposób portretowano choćby „typowego” Żyda w karykaturach – zarówno tych znanych z prasy III Rzeszy, jak i polskich gazet okresu międzywojennego. Zob. Konstantynów, 2013: 35–48; Maciudzińska, 2011: 83–91.

26 Podobne zarzuty stawiano poezji „kryptożydowskiej”. Wasilewski widział tam nawet „orgię powonienia”. Wasilewski, 1934b: 73.

27 Z kolei Aleksander Rogalski, pisząc o Łące Leśmiana, widział w niej „niesłuchanie zmysłowe aż do monstrualności posunięte widzenie rzeczywistości” (Rogalski, 1938: 1).

w ówczesnej krytyce ekspresyjne traktowanie koloru, pozwalające na tej podstawie orzekać o stosunku twórcy do świata, a przede wszystkim o jego stanach emocjonalnych, ułatwiało taką interpretację. Gdy zatem pisano o obrazach twórców pochodzenia żydowskiego, zwracano uwagę nie tylko na upodobanie do barw ciemnych, zimnych, „brudnych”, „przypieczonych”, „jakby przesyconych dymem”, ale też widziano w nich „realny koloryt getta” (Artifex, 1937a: 6) – zakodowane i niedające się wykazać cechy żydowskiej psychiki, co „ani na krok z pierwotnych swych brudów” nie wyszła (Pieńkowski, 1929e: 350). „Brudny” – to przymiotnik najczęściej przywoływany w próbach opisu kolorystyki tych płócien, czasem obudowany porównaniami: do „ścierki z pomyj wyciągniętej” (Pieńkowski, 1919a: 184) czy ciała „w stanie rozkładu” (Artifex, 1937b: 4). Bez względu jednak na to, czy pisano o kolorze „mocno brudnym”, czy też „blaszanym”, złamanym, niechlujnym bądź „na granicy zabrudzenia”, celem było wskazanie na konotacje z dekadencją, groteską, deformacją i dionizyjskim upojeniem – którym przeciwstawiano czystość barw kojarzoną z harmonią, klasycznym pięknem, ładem i pierwiastkiem apollińskim. Częsta frekwencja tego przymiotnika w krytyce może wskazywać, że jednak nie tylko o walory artystyczne chodziło tu krytykom – po raz kolejny powracał stereotypowy, fantazmatyczny wizerunek Żyda (z jego upodobaniem do brudu), mający wywołać w czytelniku uzasadnioną fizjologiczną idiosynkrazję. Co więcej, przekonanie że obraz, a zwłaszcza kolor, oddaje duszę twórcy, jest wyrazem jego wrażliwości i uczuciowości, pozwalał na wyciągnięcie samonarzucającego się wniosku: „dusza Żyda jest brudna, zimna i posępna” (Pieńkowski, 1919b: 3).

Kolor w wypowiedziach piszących był zresztą nie tylko brudny, ale też niesmaczny, arogancki, zszargany, tępy czy blaszany – krytycy sięgali zarówno po określniki wskazujące na reakcje odbiorcze, jak i mówiące o mentalnych czy intelektualnych dyspozycjach ludzkich. Stosunkowo najrzadziej poprzez ocenę warstwy barwnej dzieł próbowano dowieść nieudolności artystycznej twórców – znajdujemy to w tekstach Pieńkowskiego: o „judoformiście” Aleksandrze Rafałowskim, chlapiącym „tępymi, surowymi barwami” (Pieńkowski, 1929d: 286) czy o Rytmistach, których krytyk opisał z właściwą sobie humorystycznie-szyderczą pogardliwością: „W rubryce zupełnego i rozbijającego w swej nieświadomości nieuctwa – czytamy – zamieścić należy przede wszystkim obrazy trzech żydów: p. Gottlieba, Husarskiego i Kramsztyka. W szczególności dwaj pierwsi czynią wrażenie chłopczyków bawiących się pędzlami i farbami: p. Gottlieb jako niegrzeczny Dyzio (z powieści Żeromskiego), a pan Husarski jako ten z bajki Tadeuszek, co nałapał w szklaneczkę muszek” (Pieńkowski, 1929e: 350). Drwiący chichot krytyka sprowadzał malarzy do „chlapiących” farbą dzieci, których nie trzeba brać na poważnie i którzy w związku z tym nie mają szansy zasilić panteonu artystów „prawdziwych”. Ubytki warsztatowe jeszcze łatwiej można było wykazać poprzez ocenę rysunku czy kształtu. W przypadku awangardzistów zarzut niedoskonałości formalnej (niedołęstwo, „kształt bez wyrazu”, „modelacja bez cienia”) pozwalał uderzać w artystów ich własną bronią (Pieńkowski, 1929d: 286). Jednak w dyskursie antysemitycznym cel krytyka nie ograniczał się do oceny wartości artystycznej omawianych dzieł – dużo bardziej istotne było wpływanie na emocjonalny i odpowiednio ukierunkowany

odbiór. Dlatego też rysunek wykonany przez twórcę żydowskiego nie był po prostu „niechlujny” czy „banalny”, ale dodatkowo też „nędzny”, „ordynarny” i „plugawy”.

Język międzywojennej krytyki artystycznej, w którym uprzedzenia górowały nad potrzebą rzetelnej analizy i oceny dzieł, rządził się mechanizmami mowy manipulowanej, a nierzadko retoryki nienawiści (Głowiński, 1990; 2007: 19–27). Myślenie opozycjami, arbitralność sądów, wyrokowanie jednoznacznych i niekwestionowalnych ocen, którym podporządkowywano znaczenie, a nade wszystko nadrzędność funkcji perswazyjnej – oto wyróżniki tego pisarstwa, które miało oddziaływać na umysł, zmysły, a zwłaszcza uczucia czytelników. W związku z tym nawet najbardziej bezwzględne i kategoryczne oceny, jak uznanie dzieł za bezwartościowe czy nieartystyczne, mogły nie wystarczać. Krytycy wyrażali obawy, że artystom żydowskim, dzięki ich wrodzonym zdolnościom (jak oszustwo, spryt i reklamiarstwo) uda się omamić nie dość uświadomionych widzów. Dbali więc o taki dobór nacechowanych emocjonalnie określników, które mogłyby ukierunkować i odpowiednio stymulować reakcje odbiorcze, a zarazem odrzucić możliwość odmiennej percepcji. Zdarzały się naturalnie epitety, które mieściły się w obszarze wartości estetycznych, choć miały charakter wyłącznie negatywny. Pisano zatem o „jakże brzydkich kwiatach”, „nikomu niepotrzebnych obrazach” czy „przykrych i niesmacznych dla polskiego oka” aktach (Almak, 1929, za: Konstantynów, 2016: 484; Heyukowska, 1937: 17). Przede wszystkim jednak dominowały tu wartości inwersyjne, jak wstręt czy obrzydzenie. Tym celom służyła metaforyka entomologiczna, w tekstach Pieńkowskiego dodatkowo wzmocniona lawiną rozmaitych negatywnych reakcji: „Na widza z obrazu tego spływa, nie! zlatuje «wstrząs bebechowy». Śmiech, politowanie, pogarda, a nade wszystko odraza, obrzydzenie i mdłości, jak na widok robaczywego paskudztwa” (Pieńkowski, 1927: 6). Krytycy nie pozostawiali wątpliwości: niższość „rasy żydowskiej”, tak silnie zaznaczona w sztuce, dla „widza-Aryjczyka” musiała być „niestrawna i wstrętna” (Artifex, 1937a: 6) i tylko dusza „pozbawiona wszelkiej poezji i plastyki” mogła na to patrzeć bez odrazy (Pieńkowski, 1920: 7). Impresywną funkcję pełniła w tych tekstach również metaforyka choroby, a zwłaszcza słowa wskazujące na „psychopatologiczne zboczenia” i ułomności. Pisano więc o sztuce obłąkanej, skażonej, chorej, a nawet – wzorem retoryki nazistowskiej – zdegenerowanej²⁸.

Podsumowanie

Antysemityzm jest zagadką. Mimo przebogatej literatury przedmiotu, do dziś w pełni nie udało się badaczom wyjaśnić, dlaczego akurat Żydzi (wraz z ich tradycją kulturowo-religijną) stanowili – i wciąż stanowią – tak silne źródło problemów w świadomości niemal wszystkich społeczeństw na świecie. W przedziwnym społecie kumulowały się tu zarówno najgorsze przesady, uprzedzenia i stereotypy, jak też założenia metafizyczne, ontologiczne i psychologiczne, których trudno szukać w innych obiektach nienawiści. Nowoczesny XIX-wieczny antysemityzm, bazujący na dawnym antyjudajzmie i korzystający z istniejących uprzedzeń i resentymentów,

²⁸ Hurajewicz np. traktował realizm żydowski jako „wyraz psychopatyczny ich natury, który musi budzić odrazę” (Hurajewicz, 1921: 34).

zyskał dodatkowe wsparcie dzięki doktrynie rasistowskiej i spiskowej teorii dziejów. W latach 30. XX stulecia, z uwagi na wzrost tendencji ksenofobicznych i nacjonalistycznych, rewolucje i wojny, wreszcie pogłębiający się kryzys ekonomiczny – polityczny antysemityzm znacząco rósł w siłę, objawiając się w niemal wszystkich sferach życia społecznego ówczesnej Europy. Jak mogliśmy zauważyć, niewolna od niego była również krytyka artystyczna tego czasu tworzona w Polsce, zwłaszcza pod szyldem Narodowej Demokracji. Jej „drewniany język”²⁹ nie służył bowiem do opisu rzeczywistości, był raczej narzędziem manipulacji pozwalającym przenosić negatywne emocje piszącego na odbiorcę i sterować jego uczuciami. Nienawistne słownictwo, występujące w dużym zagęszczeniu, pozwalało uznać zwalczanych twórców za „rozsadników zarazy” dążących do „zaczadzenia Aryjczyków” – a tym samym przygotować grunt do „walki z pomorem”. „Spuszczony ze smyczy” język, w którym wszelkie reguły zostały zawieszane, dawał piszącym nie tylko asumpt do rozmaitych stylistyczno-retorycznych popisów, ale też utrzymywał ich w obszarze niezmiennych kryteriów oraz powielanych i powtarzanych z iście obsesyjną frekwencją zarzutów. Te z kolei – nadużywane i powtarzane – zyskiwały status „naturalnej” kategorii opisowo-oceniającej. Co więcej, coraz silniej utrwały się w świadomości odbiorców, przybliżając „demaskatorów zła” do wyznaczonego celu, jakim było usunięcie żydowskich twórców z obszaru polskiej kultury. Zdemaskowany i obnażony wróg stawał się nie tyle mniej groźny, co – dzięki przygotowaniu psychologicznemu – łatwiejszy do usunięcia. Jak pisała Maria Janion, retoryka eksterminacyjna „poprzedza eksterminację po to, aby ją oswoić”. Aby Żyd – „odczłowieczony, zdehumanizowany, upluskwiony” był już nie tylko „obcy”, ale i „zdalny do uśmiercenia” (Janion, 2000: 139).

Bibliografia

- Allport, G.W. (1979). *The Nature of Prejudice*. New York: Basic Books.
- Ambroziak, K. (2011). *Co wyraża dyskurs antysemicki*. W: P. Kuciński, G. Krzywiec (red.). *Analizować nienawiść. Dyskurs antysemicki jako tekstowe wyzwanie*. Warszawa: IBL PAN.
- André, L. (1936). Wenus w mykwie. *Prosto z Mostu*, 2: 5.
- Artifex [M. Skrudlik]. (1936). Malarstwo pod znakiem sławojek. *Goniec Warszawski*, 329: 6.
- Artifex [M. Skrudlik]. (1937a). Wystawa Romana Kramsztyka. *Goniec Warszawski*, 325: 6.
- Artifex [M. Skrudlik]. (1937b). IX salon malarski. *Goniec Warszawski*, 343: 4.
- Bergmann, O. (2015). *Narodowa Demokracja a Żydzi 1918–1929*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie [I wyd. 1998].
- Brykczyński, P. (2017). *Gotowi na przemoc. Mord, antysemityzm i demokracja w międzywojennej Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Bunikiewicz, W. (1933). Najazd małego miasteczka na malarstwo. *Świat*, 3: 4.
- Butler, J. (2010). *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywna*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

29 Pojęcie przejmując od Francois Thoma. Za: Wieczorek, 1994: 268.

- Cała, A. (2012). *Żyd – wróg odwieczny? Antysemityzm w Polsce i jego źródła*. Warszawa: Nisza i ŻIH.
- Cassata, F. (2008). *La Difesa della Razza. Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*. Torino: Einaudi.
- Czerniewski, L. (1932). Cadyk z Góry Kalwarii w drodze do Palestyny (jeszcze o żydowskim pomniku). *Rozwój*, 14: 6.
- Domagalska, M. (2015). *Zatrute ziarno. Proza antysemicka na łamach „Roli” 1883–1912*. Warszawa: Neriton.
- Domagalska, M. (2004). *Antysemityzm dla inteligencji? Kwestia żydowska w publicystyce Adolfa Nowaczyńskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1921–1934) i „Prosto z Mostu” (1935–1939) (na tle porównawczym)*. Warszawa: ŻIH.
- emel. (1930). Pierwsza wystawa żydowskich plastyków w Krakowie. *Głos Narodu*, 52: 4.
- Eysymontt, H. (1935). Sztuka jemioły. *Myśl Narodowa*, 39: 594.
- Głowiński, M. (1990). *Nowomowa po polsku*. Warszawa: Pen.
- Głowiński, M. (2007). Retoryka nienawiści. *Nauka*, 2: 19–27.
- Heydukowska, M. (1937). Trzy wystawy. *Ruch Kulturalny*, 2: 17, 19.
- Hurajewicz, M. (1921). O żydach malarzach w sztuce polskiej. *Ogniwo*, 1: 32.
- J. R. (1930). Szkoła warszawska. *Gazeta Warszawska*, 65: 4.
- Janion, M. (2000). *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa: Sic!
- Keff, B. (2013). *Antysemityzm. Niezamknięta historia*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Klag, W. (2016). Obraz cywilizacji żydowskiej (Podstawowe założenia teorii Feliksa Konecznego. *Racjonalia*, 6:111–130.
- Klemperer, V. (1983). *LTI. Notatnik filologa*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Konstantynów, D. (2009). Żydzi i architektura [z perspektywy polskiego nacjonalizmu lat 30 XX wieku]. *Kwartalnik Historii Żydów*, 4 (232): 411–425.
- Konstantynów, D. (2013). *Antysemickie rysunki z prasy polskiej 1919–1939*. W: M. Budkowska (red.). *„Obcy i niemili”. Antysemickie rysunki z prasy polskiej 1919–1939*. Warszawa: ŻIH.
- Konstantynów, D. (2016). „Sztuka żydowska”. O jednym z pojęć nacjonalistycznej krytyki artystycznej w Polsce międzywojennej. *Kwartalnik Historii Żydów*, 2 (258): 475–495.
- Leszczyński, A. (2014). Wychodek premiera Sławoja. *Gazeta Wyborcza*, (07.07) <https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,16278532,wychodek-premiera-slawoja.html>.
- Maciudzińska, M. (2011). *Propaganda antysemicka w prasie niemieckiej pierwszej połowy XX wieku*. W: M. Geron, J. Malinowski (red.). *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*. Kraków: Libron.
- Michlic, J. B. (2015). *Obcy jako zagrożenie. Obraz Żyda w Polsce od roku 1880 do czasów obecnych*. Warszawa: ŻIH.
- Miłosz, Cz. (2011). *Wyprawa w Dwudziestolecie*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Nałęcz-Dobrowolski, M. (1923). *Żydzi a sztuka*. W: *Pamiętnik I Konferencji Żydoznawczej*. Warszawa: Rozwój.

- Piasecki, S. (1930). Szkoła warszawska. Druga edycja uczniów prof. Pruszkowskiego w „Zachęcie”. *ABC*, 40: 6.
- Piątkowska, R. (2004). *Między „Ziemiańską” a Montparnass’em*. Roman Kramsztyk. Warszawa: Neriton.
- Pieńkowski, S. (1919a). Zakupy Ministerium Sztuki. *Rozwój*, 26: 184.
- Pieńkowski, S. (1919b). Salon Wiosenny. *Gazeta Warszawska Poranna*, 146: 3–4.
- Pieńkowski, S. (1920). Salon 1919. *Gazeta Warszawska*, 20: 5–7.
- Pieńkowski, S. (1922). Wystawy Zachęty. *Gazeta Warszawska*, 243: 5.
- Pieńkowski, S. (1927). Salon Doroczny. *Gazeta Warszawska Poranna*, 333: 6–7.
- Pieńkowski, S. (1929a). *Plazmatyzm getta i futuryzmu*. W: tenże. *W ogniu walki. Szkice w sprawie żydowskiej*. Warszawa: Dom Książki Polskiej.
- Pieńkowski, S. (1929b). Salon Zachęty. Wrażenia ogólne. *Gazeta Warszawska*, 10: 5–6.
- Pieńkowski, S. (1929c). Salon Garlińskiego. *Myśl Narodowa*, 46: 270.
- Pieńkowski, S. (1929d). Sztuka bez artyzmu. *Myśl Narodowa*, 47:286.
- Pieńkowski, S. (1929e). Wystawa grupy Rytm. *Myśl Narodowa*, 52: 350.
- Pieńkowski, S. (1930a). Bez serc, bez ducha..., *Myśl Narodowa*, 12: 190.
- Pieńkowski, S. (1930b). Z Zachęty. *Myśl Narodowa*, 15: 237–238.
- Pieńkowski, S. (1938). Pomniki. *Kurier Poznański*, 117:15.
- Prokop-Janiec, E. (1992). *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków: Universitas.
- Rogalski, A. (1938). Kultura polska wobec inwazji żydowskiej. *Kultura*, 26: 1.
- Rostworowski, K.H. (1929). O uzdrowienie literatury polskiej. *Polonia*, 1876.
- Sikorski, D.K. (2011). *Spór o międzywojenną kulturę polsko-żydowską. Przypadek Romana Brandstaettera*. Gdańsk: Słowo – obraz – terytoria.
- Sławiński, J. (1973). [głos w dyskusji]. W: A. Helman (red.), *Współczesne problemy krytyki artystycznej. Materiały z sesji. Warszawa 9-10 marca 1972*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum.
- Sławiński, J. (1974). *Krytyka jako przedmiot badań krytycznoliterackich*. W: J. Sławiński (red.), *Badania nad krytyką literacką. Seria I*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum.
- Szpakowska, M. (2012). *„Wiadomości Literackie” prawie dla wszystkich*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Trepka, J. (1921). Formiści – malarze normalni. *Głos Narodu*, 35, s: 2.
- Urbanowski, M. (1997). *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*. Kraków: Arcana.
- Wasilewska, D. (2020). Dyskurs antysemicki w krytyce artystycznej Stanisława Pieńkowskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1924–1937). *Teksty Drugie*, 4: 317–331.
- Wasilewska, D. (2021). „Judoformizm” i „pudełkowa żydowszczyzna”. Awangarda w recepcji krytyki nacjonalistycznej dwudziestolecia międzywojennego. *Pamiętnik Sztuk Pięknych. Numer specjalny: Dwieście lat polskiej krytyki artystycznej*, 16: 139–149.
- Wasilewski, Z. (1921). *O życiu i katastrofach cywilizacji narodowej*. Warszawa: Księgarnia i Skład Nut.
- Wasilewski, Z. (1932). Głosy. *Myśl Narodowa*, 43: 632.

- Wasilewski, Z. (1934a). Wzór poezji judeo-polskiej. *Myśl Narodowa*, 1: 5–6.
- Wasilewski, Z. (1934b). Wampiryzm poezji semickiej. *Myśl Narodowa*, 6: 71–75.
- Wasilewski, Z. (1934c). Żydowski pomnik Mickiewicza. *Myśl Narodowa* 21: 315.
- Weber, H. (1934). Obrazy H. Rabinowicza. *Nowy Dziennik*, 70: 8.
- Wieczorek, U. (1994). O dychotomicznym widzeniu świata, czyli o zwalczaniu wroga za pomocą słów. *Język Polski*, 4/5: 268.
- Żebrowski, R. (1993). *Wstęp do: Dzieje Żydów w Polsce. Wybór tekstów źródłowych 1918–1939*. Warszawa: ŻIH.
- Żyżnowski, J. (1921). Artystyczny separatyzm żydowski. Wystawa sztuki żydowskiej. *Rzeczpospolita*, 285: 4.

Abstrakt

Artykuł prezentuje dotąd nierozwinięte, w szczególności w polskiej literaturze przedmiotu, zagadnienie obecności i miejsca antysemityzmu w krytyce dwudziestolecia międzywojennego. Przede wszystkim jest jednak próbą analizy retoryki antysemickiej badanej przede wszystkim na podstawie prasy nacjonalistycznej. Przedmiot uwagi stanowią tu zarówno kryteria wartościowania dzieł (tak sztuki awangardowej, jak i tradycyjnej), wybór tematów i stosunek artystów do rzeczywistości, jak też retoryka ocen (barwa, rysunek, jakości estetyczne). Analizie poddane zostały chwytły stylistyczne i strategie retoryczne mające zdewaluować i zdyskredytować artystów pochodzenia żydowskiego, ukazać obcość ich sztuki, a zwłaszcza odrębność wobec twórczości „rdzennie polskiej”.

Słowa kluczowe: antysemityzm, krytyka artystyczna, sztuka żydowska, dwudziestolecie międzywojenne, retoryka, mowa nienawiści