TOŻSAMOŚĆ · RECENZJA

MAGICZNA PRZESTRZEŃ. SZTUKA POLSKIEGO NACJONALIZMU IMPERIALNEGO

Adam Kawałek · 25 kwietnia 2024

Historia sztuki, mówiąc o latach międzywojennych, wspomina najczęściej o dwóch nurtach: kapistach i awangardzie, trochę rzadziej o formistach czy surrealistach. Ale istniała jeszcze jedna, często pomijana, grupa artystów, którzy swoją pracą twórczą włączyli się w odbudowę państwa polskiego i którzy mieli największy wpływ na kształt zbiorowej wyobraźni.

Wpisanie polityka czy ideologa w konkretny nurt myślowy często nastręcza wielu problemów. Jeszcze gorzej sytuacja ma się w przypadku artystów. Ich twórczość potrafi przebiegać często niezależnie od różnorodnych trendów czy podziałów sceny politycznej, w ogóle się do nich nie odnosząc. Dlatego ścisłe ustalenie, gdzie przebiegała granica reprezentacji nacjonalizmu czy ogólniej ujmując – idei narodowej w sztuce polskiej, jest problematyczne. Szczególnie rozczarowujące może się to wydawać, jeśli weźmie się pod uwagę początki odradzającego się państwa polskiego, gdy artyści o profilu lewicowym zaczęli zbliżać się do powszechnego dzisiaj modelu artywizmu o jasno określonym programie i planie naprawczym, natomiast ci bardziej konserwatywni czy prawicowi trwali raczej przy starym etosie artysty geniusza, który widzi więcej od innych i spogląda na dół z poziomu niedostępnego jeszcze dla mas. Mimo tych trudności przy klasyfikacji należy zauważyć, że wieloletnie zmagania o przywrócenie niepodległości i dyskusje nad kształtem nowego państwa znalazły swoje bardzo wyraźne odzwierciedlenie w sztuce, a twórczość wielu artystów wpisała się w niespotykane dzisiaj zjawisko, które za Ulrichem Schmidem można by nazwać dyskursem nacjonalistycznym czy też „rządomyślnością" lub jak to wolał określać Władysław Skoczylas – „państwotwórczością".

CZYTAJ TAKŻE: Ponowne napełnienie? O szansie, jaką daje nam postmodernizm

Wypalony romantyzm sztuki narodowej

Pierwszej zapowiedzi myślenia o sztuce w nowoczesnych kategoriach narodowych należałoby dopatrywać się prawdopodobnie u Kanutego Rusieckiego i w nieformalnej grupie polskich artystów we Włoszech. Przyjmuje się, że oni jako pierwsi zerwali z akademicką manierą do antycznej stylizacji i wprowadzili odważnie do swoich obrazów elementy polskiego folkloru. Tak zresztą pisał o tym sam Rusiecki: „Uważam, że najzgodniej jest z przeznaczeniem malarza, a zwłaszcza w kraju naszym, gdzie wiele czynów prawdziwie walecznych przodków naszych leży w zaniedbaniu [...] aby wróciwszy do kraju nie porywać się do dziejów Greków i Rzymian, których materie już wyczerpane i w których trudno być oryginalnym, ale robić zawsze z historii kraju naszego".

Kanuty Rusiecki, „Żniwiarka"

Niewiele wiadomo o tych twórcach, bo nie zachowały się żadne znane dzieła z okresu ich rzymskiej działalności. Wiadomo natomiast, że ich program zakładał stworzenie nowego narodowego imaginarium, gdzie wiodącą rolę odgrywaliby bohaterowie z historii Polski. Paliwem dla tych wyobrażeń miała być ich twórczość plastyczna, którą określali jako „serce i ogień Narodu". Po Rusieckim zachowało się kilka późniejszych obrazów, m.in. z wileńskiego okresu twórczości. Artysta utrzymał je jednak w zaskakująco innym klimacie, niż mogłoby to wynikać z młodzieńczego manifestu. *Żniwiarka* czy *Litwinka z palmami* to obrazy, gdzie głównymi bohaterami nie są potężni władcy czy wojownicy herosi, ale prości przedstawiciele ludu. Widać, że romantyzm młodego Rusieckiego ewoluował w kierunku pozytywistycznym, a sztuka w jego wykonaniu zaczynała działać emancypacyjnie, rehabilitując pomijane dotychczas warstwy i włączając je w obszar społecznej „widzialności". Według pierwotnych założeń programowych polskich artystów we Włoszech malarstwo miało oddziaływać na naród w sposób analogiczny do literatury czy poezji, jednak jasno widać, że postulat ten nie doczekał się realizacji w znanej twórczości tego malarza. Mimo to myśl Rusieckiego o uczynieniu z malarstwa narzędzia do odbudowy narodowej dumy zaraziła prawdopodobnie innych polskich twórców, takich jak Wojciech Stattler, który potem stał się nauczycielem Jana Matejki. Co do malarstwa tego ostatniego nie ma z kolei żadnych wątpliwości, że monumentalizmem kompozycji, tematyką i zakresem społecznego oddziaływania zdołało wznieść się ono na poziom porównywalny z twórczością Mickiewicza.

Sztuka pochylonych głów

Malarstwo historyczne Matejki jest jednak chlubnym wyjątkiem tego okresu. Jak zauważa Joanna M. Sosnowska, naród polski wchodził w XX w. w stanie niekończącej się żałoby, której nie mógł przepracować. Brak możliwości czczenia swoich bohaterów spowodował, że miejscem, gdzie tworzyła się pamięć i wyobraźnia narodowa, stały się groby. Taka sytuacja musiała w końcu doprowadzić do silnych nastrojów martyrologicznych, które oddziaływały na całą ówczesną kulturę polską i w pewnym stopniu obecne są do dziś. Sytuację tę dodatkowo podsycały kolejne porażki odnoszone w powstaniach. Tak jak w malarstwie Rusieckiego, atmosfera narodowa ulegała zmianie i z romantycznych marzeń przechodziła coraz bardziej w stronę pozytywistycznej pracy u podstaw. Jak w barometrze odbijało się to w sztuce. Zasadnicza część twórczości wizualnej tego okresu była utrzymana w klimacie melancholii i zadumy, a dobór tematyki działał emancypacyjnie, bohaterami „wielkiej sztuki" czyniąc zwykłych ludzi wykonujących codzienne czynności. Rzecz niewyobrażalna w nieodległej tak bardzo dobie dominacji akademizmu.

Gdy w końcu nastała wyczekiwana niepodległość, klimat dla realizacji postulatów postawionych sztuce przez Rusieckiego pozornie się poprawił. Tym bardziej, że w odrodzonej Polsce nastąpił pewnego rodzaju nacjonalistyczny konsensus. Mimo różnic dotyczących kształtu granic, definicji narodu czy bieżącej polityki praktycznie wszystkie ruchy głównego nurtu były zgodne, że nowo odrodzone państwo powinno być suwerenne, rządzone przez naród polski, i że naród ten powinien być narodem silnym, dążącym do ekspansji. Takie ambicje wymagały legitymizacji w sferze symbolicznej. W końcu naród pragnący statusu lokalnego hegemona nie mógł być wiecznie cierpiącym „Chrystusem narodów", czekającym na przychodzącą z zewnątrz sprawiedliwość. Wymagał za to zupełnie nowego imaginarium – osadzonego w wyidealizowanej przestrzeni zamieszkanej przez bohaterów – które wyzwoliłoby narodową wyobraźnię od grobowej atmosfery zaborów. Jednak nastrój ten zdawał się nie do końca udzielać artystom, a świat sztuki działał z inercją, trwając jeszcze twardo w melancholii. Wyjściu z tej sytuacji nie pomagało nastawienie polityków. Silna wtedy endecja widziała kulturę w sposób salonowy, jako sferę oderwaną od świata

polityki, a tym samym od państwa. Ten pogląd miał długą tradycję, sięgającą początków oświecenia – sztuka była w niej przejawem boskiego natchnienia, a nawet elementem metafizyki. Kontakt z władzą mógłby więc doprowadzić do jej profanacji i degeneracji. Połączenie tych idei z licznymi problemami nowego państwa sprawiało, że kwestie kultury były odkładane „na później", a zajmujące się nią instytucje miały bardzo słabą pozycję. W związku z tym twórcy w początkach funkcjonowania II RP nie mogli praktycznie liczyć na żaden rodzaj mecenatu państwowego.

Brak żywiołu w języku wizualnym Polaków i obsesja na punkcie niewyrównanych krzywd były problematyczne dla młodego państwa w kontekście jego ambicji mocarstwowych. Wspomniana badaczka zauważa to, analizując charakter pomników i obrazów powstających w tamtym okresie. Jednym z najpopularniejszych podejmowanych motywów pomnikowych był tzw. śpiący rycerz, czyli poza, w której obrazowana postać stoi zadumana ze spuszczoną głową, z rękoma skrzyżowanymi na piersiach lub opartymi na jakimś przedmiocie, tworząc barierę pomiędzy sferą doznań wewnętrznych a światem zewnętrznym. A zatem przedstawienie to było bardzo mocno nasycone melancholią i w żaden sposób nie odpowiadało na potrzebę budowania nowego, heroicznego imaginarium. Jedynym posągiem, który wybił się znacząco z tego klimatu, był ekspresyjny pomnik Tadeusza Kościuszki na Wawelu, tyle że... był on autorstwa twórcy zagranicznego, który nie był obciążony polską martyrologią. Zjawisko formalnej melancholii objęło nawet takich bohaterów jak Maria Skłodowska-Curie czy Józef Piłsudski. Podstawowym kryterium selekcji artystów tworzących w duchu nacjonalistycznym będzie tutaj zdolność artysty do działania na przekór tym pesymistycznym tendencjom i tworzenia z duchem czasu, który w tamtym okresie odważnie pragnął budowy Polski wielkiej i silnej.

Kontrastujące z polskimi monumentami majestatyczne przedstawienie
Tadeusza Kościuszki na Wawelu autorstwa Leonarda Marconiego, fot. NAC

Szaleńczy synkretyzm

Najbarwniejszym twórcą, który wpisał się w ten sposób myślenia, był oczywiście Stanisław Szukalski, popularny ostatnio za sprawą dokumentalnego filmu Netflixa. Ekscentryczny rzeźbiarz i rysownik o niezwykle bujnej wyobraźni, który obrał sobie bardzo ambitną formę wyrazu. Jego rzeźby odznaczały się monumentalizmem, przestylizowanym studium anatomicznym oraz niezwykłą liczbą detali, którymi nasycał swoje prace z namiętnością zakrawającą o *horror vacui*. Szukalski uwielbiał podejmować tematykę oscylującą wokół słowiańszczyzny, rodzimej mitologii i narodowej historii, ze szczególnym naciskiem na panteon jej bohaterów. Nic dziwnego, ambicje tego twórcy były bowiem równie wielkie co jego ego. Pragnął on stworzyć nowe oficjalne imaginarium narodowe dla odrodzonego państwa polskiego, a wypracowany przez niego styl miał się stać w zamyśle nie tylko oficjalnym stylem narodowym, lecz także ekspandować na cały świat. Idąc bowiem za jego wskazówkami, Polska miała przekształcić się w kulturalną potęgę, która swoimi dokonaniami wprawiłaby w zachwyt inne narody i odrodziła ich siły witalne, stłumione dotychczas przez obce wpływy. Dokonałoby się to m.in. na drodze eliminacji ze sztuki rodzimej wpływów francuskich czy żydowskich i przekształcenia systemu edukacji artystycznej. Jego ambitne plany nie doczekały się niestety światowej sławy ani nawet szerszej realizacji w ojczyźnie. I mimo że oficjalna historia sztuki raczej stara się go przemilczeć, to Szukalski był stosunkowo cenionym i znanym artystą, nie tylko w kraju, lecz także w USA. Żeby zrozumieć, dlaczego mimo tej sławy tak niewiele udało mu się zdziałać, trzeba przybliżyć trochę jego historię i charakter.

Szukalski w młodym wieku wyjechał razem z rodzicami do USA, gdzie zaczął pobierać naukę w Art In-

stitute of Chicago. W 1909 r. za namową Antoniego Popiela powrócił do ojczyzny, żeby podjąć studia na krakowskiej ASP. Już wtedy dał o sobie znać jego ciężki charakter. Kłótnia z profesorem Konstantym Laszczką sprawiła, że został wydalony z jego pracowni, co skutkowałoby brakiem możliwości ukończenia studiów, gdyby nie Jacek Malczewski, który przygarnął go do siebie na czas wyciszenia sprawy. Najciekawszy jednak okres jego twórczości zaczął się w 1923 r., gdy ponownie powrócił do Polski. Szybko zdobył popularność i zaczął odnosić sukcesy, m.in. reprezentując Polskę na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu oraz wygrywając konkurs na projekt pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie. W tym ostatnim zaproponował bardzo odważną wizję, przedstawiając nagiego, muskularnego wieszcza narodowego karmiącego orła krwią z piersi i zasiadającego na kaskadowym, zdobionym postumencie. Projekt na tyle kontrowersyjny, że mimo zwycięstwa w konkursie kolejne głosy oburzenia odwlekały jego realizację, która nigdy nie doszła do skutku. Ten brak odwagi osób decyzyjnych jest tym bardziej rozczarowujący, że Mickiewicz doczekał się w 1984 r. swojego pomnika w tym mieście. Bardzo zachowawczego, sfeminizowanego i właściwie nudnego w porównaniu z oryginalną propozycją Szukalskiego.

Balansujące na granicy geniuszu i szaleństwa pomysły regularnie były odrzucane przez niegotowe na nie społeczeństwo. Z jednej strony decydowała o tym pewnie spora zachowawczość Polaków wobec ambitnych i nowatorskich projektów, z drugiej nie pomagał trudny charakter rzeźbiarza, który pchał go w kolejne konflikty i zniechęcał ostatecznie każdą życzliwą mu osobę. Tak było chociażby w 1929 r., gdy Szukalski wziął udział w wystawie grupy „Jednoróg" organizowanej w krakowskim Pałacu Sztuki. Rzeźbiarz zaskoczył zebrane towarzystwo, wchodząc na postument i uderzając laską w brązową rzeźbę, żeby zaanonsować swoje przemówienie. Atakował w nim wszystkie sfery artystyczne Krakowa i Polski, w tym... grupę „Jednoróg", która właściwie uratowała jego wystawę. Wcześniej bowiem możliwość wystawienia swoich prac przez Szukalskiego zawisła na włosku w wyniku nieporozumienia z Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych. Niechęć do artysty dodatkowo podsycała zazdrość wynikająca z faktu, że podczas wystawy prezentowany był elegancki album wydany w Chicago, w języku angielskim opisujący twórczość Szukalskiego. Mało który polski artysta mógł się pochwalić takim osiągnięciem.

Ekscentryzm Szukalskiego miał też pozytywne strony. Był atrakcyjny dla młodych i zbuntowanych, dopiero wchodzących w świat sztuki. Do takich zaliczało się kilku studentów pierwszego roku lokalnej ASP i Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, z których artysta uformował grupę swoich uczniów-wielbicieli, nazwaną potem Szczepem Szukalczyków herbu „Rogate Serce". Grupa była skoncentrowana wokół dominującej postaci o znaczeniu niemal kultowym, czyli samym Szukalskim. Szukalszczycy przyjmowali wymyślane przez mistrza pseudonimy zwane mianami, uczyli się tylko technik pracy zalecanych i stosowanych przez samego Szukalskiego, nosili zaprojektowane przez niego stroje, a nawet przyswajali jego krój pisma odręcznego, który notabene w wizji autora miał wkrótce stać się obowiązującym na całym świecie. Grupa posiadała nawet swój niskonakładowy organ prasowy o nazwie „Atak Kraka", w którym większość artykułów stanowiła wykładnię coraz radykalniejszych poglądów Szukalskiego lub polemikę z nieprzychylnymi mu krytykami i artystami. Wszystko to okraszone było charakterystycznym dla artysty słowotwórstwem. Warto tutaj wspomnieć kilka tytułów, jak: *Flegmędrek Treter, czyli Worek Wiatru* (atakujący Mieczysława Tretera) czy *Gudłajniarz Żydowinkler, czyli obrzezanie łapy sieczkarką* (tekst przeciwko Konradowi Winklerowi).

Szukalski swoimi ekscesami zapewnił sobie rozgłos i miejsca na pierwszych stronach gazet. Z jednej stro-

ny popularność dostarczała mu wrogów, z drugiej pomagała w przewrotny sposób jego karierze, co prawda nie w Krakowie, ale trochę bardziej na zachód, w Katowicach. Tam też rząd Polski wprowadzał niespotykaną dzisiaj politykę, polegającą na propagowaniu niezbywalnych wartości Górnego Śląska, ze szczególnym podkreśleniem jego historii i krajobrazów. Kluczowe znaczenie miały w tym zamyśle odegrać sztuka i architektura. Symboliczne podkreślenie polskości Śląska było szczególnie istotne dla Polski, która cudem wywalczyła te tereny, a na których wpływy niemieckie pozostawały wciąż silne. Na apel wojewody Michała Grażyńskiego odpowiedziało kilku artystów, w tym Rafał Malczewski, Bronisław Linke, Stanisław Ignacy Witkiewicz i w końcu Stanisław Szukalski. W ramach projektów rządowych w Katowicach powstać miał monumentalny zespół architektoniczny, obejmujący m.in. Katedrę, Sejm Śląski czy Pałac Biskupi. Powołano też do życia nowe instytucje, takie jak Muzeum Śląskie. Twórczość wspomnianych artystów miała uświetniać te przedsięwzięcia i podkreślić jeszcze bardziej polski charakter regionu. Katowice stały się dla Szukalskiego chyba jedynym miejscem, gdzie szalone projekty rzeźbiarza mogły nabrać realnej formy. Tam zrealizował m.in. płaskorzeźbę piastowskiego orła na fasadę gmachu Urzędów Niezespolonych czy monumentalną płaskorzeźbę górnika, przeznaczoną na frontową ścianę budynku Muzeum Śląskiego.

Płaskorzeźba Szukalskiego na Gmachu Urzędów
Niezespolonych w Katowicach, fot. wikimedia commons

Im dalej w lata 30., tym działalność Szukalskiego silniej wiązała się z polityką. Do tego stopnia, że artysta w swoich publikacjach praktycznie przestał pisać o sztuce, skupiając się niemal całkowicie na budowaniu wizji ustrojowych Polski jego marzeń, nazwanej „Polską 2-gą". Zaczął też współpracę z neopogańską Zadrugą Jana Stachniuka. Godłem Polski 2-giej miał stać się zaprojektowany przez niego znak Toporła, do dzisiaj używany w środowiskach rodzimowierczych nacjonalistów. Dla nowego państwa artysta zaproponował też nowe miejsce kultu narodowego w postaci parareligijnej świątyni usytuowanej w Smoczej Jamie pod wzgórzem wawelskim. Centralną część „Duchtyni", jak ją nazywał, miał stanowić monumentalny zespół rzeźbiarski wzorowany na Światowidzie, którego składowe elementy stanowiliby bohaterowie z polskiej historii. W tym Mickiewicz, Kazimierz Wielki, Kopernik i najważniejszy, Piłsudski, którego rzeźbiarz darzył kultem i którego widział jako archetyp silnego wodza – „Oswobodziciela". Sercem Światowida miał być unikatowy posążek Toporła nazwany „Świętoporłem", przy którym Polacy w sposób symboliczny uświęcaliby umowy społeczne i międzynarodowe.

Niestety poza Katowicami żadne z jego monumentalnych założeń nie doczekało się realizacji. Te katowickie też zresztą nie miały dużo szczęścia. Płaskorzeźba orła została skuta z rozkazu Niemców praktycznie w pierwszych dniach po zajęciu miasta. Inne jego prace uległy zniszczeniu razem z całą pracownią w wyniku działań wojennych. Szczep „Rogate Serce" również miał pecha. Z powodu długich wyjazdów artysty do USA i różnic charakterów pierwotny entuzjazm grupy szybko opadł. I mimo że nadal organizowała ona nieliczne wystawy zbiorowe, a sam Szukalski prowadził rozmowy nad utworzeniem oddziałów w innych miastach, to ostatecznie szukalszczycy się rozpadli. Chociaż niektórzy z nich kontynuowali pracę twórczą o charakterze nacjonalistycznym (m.in. Wacław Boratyński i Antoni Bryndza brali udział przy powstaniu bogato ilustrowanej i głośnej książki *Ziemia gromadzi prochy*). W 1939 r. Szukalski przeżył kryzys wywołany utratą swoich prac i nigdy nie wrócił już do formy. W USA kontynuował skromną działalność twórczą, jednak bez dawnego rozmachu. W czasach PRL-u wrócił na krótki moment do Polski, gdzie spotkał się z dawnym gronem szczepowców, którzy przeżyli wojnę. Jego prace nie wzbudziły już jednak takiego zainteresowania, a głoszone tezy nie wywołały oczekiwanego skandalu.

Mimo że teorie Szukalskiego wpisujące się w ducha czasu były traktowane przez współczesnych mu za całkowicie poważne, dzisiaj z czystym sumieniem można by je skatalogować jako rodzaj performansu, polegającego na pozorowaniu działań o charakterze politycznym w celu zbudowania alternatywnej rzeczywistości. Ten wyimaginowany obraz nacjonalistycznej Polski, jaki przedstawiał Szukalski, miał jednak realnie oddziaływać na naród, podbudowywać jego morale, dawać poczucie własnej wartości. Przede wszystkim jednak miał nadać mu oryginalny sposób prezentacji swojej tożsamości. Warto w tym miejscu zauważyć pewien paradoks. Twórczość Szukalskiego nie była praktycznie w żaden sposób zakorzeniona w polskiej tradycji, mimo że w oczach artysty uchodziła za jej esencję. Główne jego inspiracje pochodziły od Rodina, Michała Anioła czy – najłatwiej dostrzegalne – z twórczości rodzimych ludów Ameryki Środkowej i Południowej. Mimo to dzięki podejmowanej tematyce i umiejętnemu synkretyzmowi w łączeniu rozwiązań formalnych Szukalski potrafił zaskakiwać swoją wyobraźnią, wpisując się w nurt dyskursu nacjonalistycznego jak żaden inny twórca. I chociaż wprowadzenie jednolitego stylu narodowego bazującego na dorobku tego rzeźbiarza wydaje się mało poważne, to pozostaje dzisiaj żałować, że jego pomysły nie zostały zrealizowane przynajmniej w niewielkim stopniu. Z pewnością byłyby niezwykle oryginalną odmianą w polskiej przestrzeni.

Sztuka w dialogu z władzą

Nie wszyscy twórcy budujący nacjonalistyczne wizje byli skazani na funkcjonowanie poza państwowym obiegiem. Szukalski był raczej specyficznym wyjątkiem, który na samotność skazał się głównie przez własny charakter. Jednak co do zasady władzom II RP zależało na wejściu w relację ze sztuką. Polska potrzebowała legitymizacji swojego powrotu na mapy jako państwa z wielkimi ambicjami, zarówno w oczach świata, jak i własnych obywateli. Przestrzeń, z której wszelkie przejawy polskości były eliminowane przez ponad 100 lat, teraz miała odzyskać swojego narodowego ducha poprzez nasycenie elementami odwołującymi się do historii czy folkloru. Do tego dochodziła potrzeba podtrzymania ambicji imperialnych, dla których również potrzebna była reprezentacja wizualna. Początek nowej Polski to w końcu cały szereg problemów gospodarczych, strukturalnych, a także czas wielkiego kryzysu. Łatwo w takich warunkach wpaść w szkodliwy dla organizmu państwowego pesymizm. Na artystach spoczywało więc zadanie podtrzymania ducha przez budowanie wizji tego, czym Polska miała się wkrótce stać. Innym czynnikiem, który skłonił władze do wejścia w relację ze sztuką, była potrzeba legitymizacji rządu jako reprezentanta narodu. Szczególnie istotne stało się to po przewrocie majowym, gdy upadł demokratyczny parlamentaryzm. W Polsce nie doszło co prawda do takich sytuacji jak w USA, gdzie artyści byli zatrudniani przez państwo w ramach Nowego Ładu Roosevelta, ani jak we Włoszech Mussoliniego, gdzie rząd przejął praktycznie całkowicie rolę mecenasa, jednak dzięki staraniom Wojciecha Jastrzębowskiego udało się wprowadzić do uchwał Ministerstwa Spraw Wojskowych zapis o przeznaczeniu 0,5% budżetu inwestycyjnego na cele artystyczno-propagandowe. Jak przekonywał Edgar Norwerth, takie rozwiązanie pozwalało armii oddziaływać psychologicznie na społeczeństwo stosunkowo niskim nakładem. Do tego po 1926 r. artyści dostawali zamówienia na dekorację inwestycji publicznych w niespotykanej dzisiaj skali, a skrócony łańcuch decyzyjny pozwalał na przebicie się bardziej ambitnych projektów, które w systemie demokratycznym prawdopodobnie nie miałyby szans.

W nurcie twórców, którzy wpisali się w budowanie narracji nacjonalistyczno-imperialnej i zyskali aprobatę władz, byli artyści zgrupowani wokół bractwa św. Łukasza, którym przewodniczył Tadeusz Pruszkowski. Pod kątem formy łukaszowcy odwoływali się do klasycznego malarstwa akademickiego, w szcze-

gólności szkoły monachijskiej. Oprócz niespotykanej już wtedy dbałości o perfekcję warsztatowego wykonania obrazu wyróżniała ich sprawność w malowaniu wielkich formatów, również w formie polichromii. Umiejętności te rozwijali pod okiem swojego mistrza, który wcześniej odbył podróż do Włoch, żeby doszkolić się w tym zakresie. W jego ślady poszło później kilku łukaszowców. Możliwość szybkiej i taniej realizacji wielkoformatowych przedstawień, odwołania formalne do przestudiowanej tradycji akademickiej i dobre wyczucie imperialnego nastroju narodowego sprawiły, że łukaszowcy byli wręcz wymarzoną grupą do realizacji programu kulturalno-propagandowego II RP. Przełożyło się to na kilka sporych zamówień publicznych, takich jak wymalowanie reprezentacyjnej ściany holu Wojskowego Instytutu Geograficznego czy opracowanie dekoracji na transatlantyki MS Piłsudski i MS Batory. Pierwsza, dość kameralna, realizacja przedstawiała Bolesława Chrobrego ustanawiającego granicę Polski na Odrze. Taki temat w połączeniu z bogatą ilustracyjną kompozycją dobrze obrazował ekspansyjne ambicje młodego państwa. Hasła rewizji granic wybrzmiewały w latach 30. coraz mocniej chociażby ze strony Instytutu Zachodniego czy kart wspomnianej *Ziemia gromadzi prochy*. Wielkie transatlantyki, które mieli dekorować łukaszowcy, były innym wymiarem tych samych ambicji imperialnych. Gigantyczne okręty miały reprezentować Polskę wszędzie tam, gdzie zacumowały, przedstawiając ją jako państwo nowoczesne z wysoko rozwiniętą kulturą i samoświadomością. Dlatego tak dużą rolę odgrywała ich dekoracja. Podróżni mogli podczas rejsu poznać różne oblicza Polski, a przemierzając kolejne korytarze, odbyć kontemplacyjną podróż w otoczeniu polskiej sztuki. Pierwsze wizyty tych jednostek w zagranicznych portach budziły sensację, były namacalnym dowodem na odrodzenie się nieobecnego na mapach Europy kraju.

„Unia Lubelska", NAC

Łukaszowcom trafiło się jeszcze jedno duże zlecenie – na realizację siedmiu obrazów przedstawiających najważniejsze wydarzenia z historii Polski, przeznaczonych na wystawę światową w Nowym Jorku. W trakcie trwania wystawy wybuchła jednak II wojna światowa, a polski pawilon stał się swego rodzaju świątynią, gdzie przedstawiciele Polonii i ludzie życzliwi Polsce przychodzili szukać pocieszenia w tych trudnych chwilach. Po zakończeniu wystawy prace bractwa trafiły do biblioteki jezuickiej uczelni Le Moyne College w Syracuse. Do kraju wróciły dopiero w 2022 r.

CZYTAJ TAKŻE: Jak sterują naszym mózgiem – czyli czego może nauczyć nas neuromarketing

Wielkie realizacje, jeszcze większe plany

Myśl, jaka towarzyszyła władzy w kreowaniu obrazu państwa, najpełniej mogła wyrazić się w architekturze. Z zamówień na malarstwo czy rzeźbę można zrezygnować, jednak architektura państwu jest po prostu potrzebna, a do tego bardzo nośna ideologicznie. Władze II RP nigdy nie ustanowiły oficjalnego stylu narodowego w przeciwieństwie do III Rzeszy czy ZSRR, ale w pewien sposób nobilitowany był zmonumentalizowany modernizm, często zawierający w sobie elementy secesji. Polskim architektom zaskakująco dobrze szło wtedy łączenie lekkich i swojskich form, nowoczesnych założeń Le Corbusiera oraz wrażenia siły i majestatu państwa, którego „twarzą" były budowle. Tego ostatniego udało im się dokonać bez przytłaczającej przesady, jak to czyniono w wymienionych wyżej krajach totalitarnych. Polska miała ambicję pokazania się jako kraj przede wszystkim nowoczesny i silny, a do tego posiadający bogatą historię i kulturę, która odróżniała go od zdegenerowanych sąsiadów. Na zlecenie rządowe powstał więc cały szereg budynków przeznaczenia publicznego.

Czołowym architektem realizującym rządowe zlecenia był Bohdan Pniewski. Architekt o bardzo charak-

terystycznym stylu, odpowiedzialny m.in. za projekt gmachu Sądów Grodzkich w Warszawie. Dobrze obrazuje on sposób myślenia Pniewskiego o architekturze państwowej. Na frontowej fasadzie prostej bryły sądu znalazło się wykute w piaskowcu motto wychwalające rolę prawa w ustroju Rzeczpospolitej. Tunelowe przejścia i fasada, którą architekt wyłożył piaskowcem, okraszone monumentalnym detalem, powodowały wrażenie potęgi, jaką reprezentowała władza sądownicza. Charakterystyczne dla stylu Pniewskiego podcienie prowadziły na wewnętrzne patio, na którym było właściwe wejście do sądu. Tym zabiegiem architekt odseparował przestrzeń władzy od hałaśliwego profanum ulicy, przenosząc sąd w sferę sacrum. Mistyczne doświadczenie potęgi państwa narastało po wejściu do środka, gdzie odwiedzających witała rozbudowana, reprezentacyjna klatka schodowa prowadząca do wielkiego okna, za którym umieszczona była niedostępna z poziomu ulicy rzeźba Temidy. Budynek do dzisiaj pełni swoją funkcję, pouczając przechodzących Aleją Solidarności o roli praworządności w ustroju RP.

Oczywiście Pniewski nie był jedynym architektem, który wpisał się w ten klimat. Doskonałe przykłady propaństwowego modernizmu wychodziły z pracowni takich twórców jak Zdzisław Mączeński (Gmach Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego) czy Rudolf Świerczyński (Gmach Banku Gospodarstwa Krajowego, Gmach Ministerstwa Komunikacji). Wszystkie realizacje bardzo nowoczesne w formie, monumentalne, ale jednocześnie lekkie, nasycone pięknym detalem i przemyślane na każdym poziomie. Ten kompleksowy sposób myślenia o budynkach był niezwykłym procesem zapewniającym im jakość, dzięki której dobrze się zestarzały. Wszystkie bowiem pełnią swoje funkcje do dzisiaj. Żeby to unaocznić, weźmy na tapet gmach przy Alei Szucha: architekt zaprojektował wszystko – od formy budynku po wygląd klamek. Do tego użył materiałów rodzimego pochodzenia, co nadało obiektowi aspekt symboliczny. Podróż korytarzami gmachu była podróżą przez cały kraj, łącznie z jego kulturą i zasobami naturalnymi.

Gmach Sądów Grodzkich w Warszawie autorstwa
Bohdana Pniewskiego

Akcja symboliczna realizowana przez rząd nie ograniczała się wyłącznie do Warszawy. Obecność nowej narodowej symboliki w architekturze miała przypominać o obecności polskiego rządu przede wszystkim w tych częściach kraju, gdzie konieczne było odbudowanie polskiej tożsamości, rugowanej przez lata zaborów. Tak więc Katowice miały zyskać całą reprezentacyjną dzielnicę administracyjną z katedrą i monumentalnym gmachem Sejmu Śląskiego. Gdynia – nowe okno na świat i duma narodowa, powstała całkowicie od podstaw jako nowoczesne modernistyczne miasto łączące najnowsze trendy rodem z bauhasu ze stylem okrętowym i secesją. Ale i mniej istotne gospodarczo miasta dostały swój program symboliczny. W ważnym historycznie Toruniu, miejscu narodzin Kopernika, powstały gmachy Starostwa Pomorskiego czy Dyrekcji Lasów Państwowych. Wejście do tego ostatniego wykończone zostało secesyjną płaskorzeźbą orła i dwoma rzeźbionymi niedźwiedziami.

O faktycznym stanie danego pokolenia świadczą jego czyny, dlatego najlepiej jest mówić o tym, co zrealizowano. Jednak i to, co nigdy realizacji się nie doczekało, pozwala poznać skalę i odwagę myślenia ówcześnie żyjących, dzisiaj absolutnie niespotykaną. Ciekawe pomysły na nową narodową architekturę zaczęły się już przed 1918 r. Świadomi tego, że naród kończy się, gdy umiera jego kultura, polscy architekci planowali już w 1916 r. wykorzystać sytuację I wojny światowej do nadania architekturze polskiego charakteru. Nakładem Obywatelskiego Komitetu Odbudowy Wsi i Miast wydano katalog z projektami budynków zarówno mieszkalnych, jak i pełniących funkcje publiczne, które miały posłużyć za wzornik przy

odbudowie polskiej prowincji po zniszczeniach wojennych. W ten sposób polskie wsie i miasteczka wypełnić miały białe domy pokryte czerwoną dachówką z charakterystycznymi dla polskiej architektury podcieniami, portykami i złamanymi dachami. Patrząc na przykry krajobraz dzisiejszej, pozbawionej charakteru prowincji, możemy żałować, że wzornik ten nigdy nie wszedł do kanonu polskiego budownictwa. Najbardziej ambitne plany pojawiły się jednak po 1926 r., a największe zmiany miały dotknąć Warszawę, która z prowincjonalnego miasta zaboru rosyjskiego musiała przekształcić się szybko w pełnoprawną europejską stolicę ambitnego kraju. Głównym orędownikiem i wykonawcą tej transformacji był prezydent Stefan Starzyński, za którego kadencji powstał cały szereg planów związanych z przebudową i rozbudową miasta. Zgodnie z ideą prezydenta miasto miało otworzyć się na rzekę, która do tej pory była utożsamiana z przemysłem i miejscem bytowania najuboższych warstw społecznych. Dlatego nad Wisłą planowano postawić Muzeum Przemysłu i Techniki z reprezentacyjną fasadą skierowaną ku rzece, a Zamek Królewski, który był siedzibą prezydenta RP, zyskać miał basen portowy i most zwodzony umożliwiający cumowanie prezydenckim jachtom. Plac Piłsudskiego, na którym dalej widoczne były ślady zburzonego soboru św. Aleksandra Newskiego, miał zmienić się za sprawą nowej nawierzchni i dekoracji, w której skład wchodziła aleja z pomnikami bohaterów narodowych. Warszawa miała również zyskać nowe tereny wystawowe w okolicach dzisiejszego Stadionu Narodowego, na których planowano zorganizować w 1944 r. wystawę światową, bardzo prestiżowe wydarzenie tamtych czasów. Z planów tych zachował się jedynie przekopany Kanał Wystawowy i europejsko brzmiące ulice na Saskiej Kępie. Największym planowanym przedsięwzięciem była budowa gigantycznej dzielnicy rządowej na Polu Mokotowskim. Prace nad tym projektem zaczęły się już przed 1935 r., jednak tempa nabrały dzień po śmierci Marszałka. Wtedy to Stowarzyszenie Architektów Rzeczypospolitej i Towarzystwo Urbanistów Polskich postanowiły, że dzielnica będzie pomnikiem upamiętniającym zmarłego wodza. Ogromne przedsięwzięcie miało rozciągać się od Placu na Rozdrożu do Pola Mokotowskiego. Znalazłyby się tam wszystkie najważniejsze instytucje państwowe, dyplomatyczne i religijne, gnieżdżące się do tej pory w zaadaptowanych na szybko dość losowych budynkach. Dzielnica była zaprojektowana zgodnie z ideałami modernistycznymi. Przez całą długość prowadziła wielka aleja ułożona tak, żeby przed widzem w samochodzie dynamicznie otwierał się rozmach inwestycji. Aleja zaczynać się miała pomnikiem marszałka Piłsudskiego, a kończyć wielkim placem służącym do odprawiania ceremonii państwowych. Plac miał zostać wystylizowany na antyczne ruiny otoczone kolumnadą z rzeźbionymi orłami, a dominantę tej przestrzeni stanowić miała świątynia Opatrzności Bożej. Intencja zbudowania samej świątyni pojawiła się w 1920 r. jako wypełnienie ślubów Sejmu Czteroletniego. Konkurs na jej projekt wygrał wspomniany Bohdan Pniewski, proponując coś pomiędzy gotycką, kamienną katedrą a nowojorskim wieżowcem z charakterystycznym, modernistycznym żebrowaniem, podkreślającym jej wertykalność. Władze sanacyjne, żeby podkreślić tolerancję religijną Polski, planowały wybudować na Polu Mokotowskim również inne reprezentacyjne świątynie, w tym meczet, mimo iż jego pojemność znacząco przekraczała liczbę muzułmanów w całej II RP. Wspomniany pomnik Marszałka, otwierający założenie, także jest godny uwagi. Konkurs na projekt wygrał chorwacki rzeźbiarz Ivan Meštrović, proponując postać Piłsudskiego siedzącego na koniu z założonymi rękoma i patrzącego hardo przed siebie. Przedstawienie marszałka emanowało siłą i odwagą, bardzo kontrastując z pomnikami wymienionymi przez wspomnianą Sosnowską.

Makieta dzielnicy Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie. Na pierwszym planie zaznaczone miejsce na pomnik autorstwa Ivana Meštrovića, fot. NAC

Projekt pomnika Józefa Piłsudskiego autorstwa Ivana Meštrovića, fot. NAC

Jeden z pierwszych projektów Świątyni Opatrzności Bożej autorstwa Bohdana Pniewskiego. Finalna wersja uległa kilku modyfikacjom, fot. NAC

Jeden z monumentalnych projektów architektonicznych doczekał się co prawda realizacji. Był to Dworzec Główny w Warszawie. Dla młodego państwa modernizacja tego środka transportu była niezwykle istotna, szczególnie biorąc pod uwagę, że Polska miała do rozwiązania problem połączenia trzech zaborczych systemów kolejowych. Dworzec miał zwiastować te zmiany i reprezentować ambicje. Dlatego przy budowie sięgnięto po cały szereg nowatorskich rozwiązań, jak umieszczenie peronów pod ziemią i przebicie ich dachu owalnymi świetlikami, plan dworca miał zaś swoim układem sam naprowadzać przyjeżdżających i odjeżdżających we właściwe miejsca. Gigantyczna kubatura sprawiać miała wrażenie potęgi na przyjezdnych, a docelowo podkreślać ją miał cały szereg dekoracji, której najbardziej reprezentacyjnym elementem byłaby monumentalna ściana w hali przyjazdów. Centralny element projektu stanowiła rzeźba Polonii-matki w otoczeniu symbolicznych przedstawień różnych sfer życia kraju i narodu. Programu dekoracyjnego nigdy nie zrealizowano, a sam dworzec przetrwał wojnę obronną i legł w gruzach dopiero podczas powstania warszawskiego.

Myśli, które tworzyły artystę i formę

Przykłady Szukalskiego, łukaszowców czy tworzących na państwowe zlecenie architektów to najbardziej dobitny wyrywek prób przeniesienia idei nacjonalistycznych w sferę sztuki tamtego okresu. Myślenie o kulturze jako narodowym wychowawcy i fundamencie tożsamości było czymś, co połączyło większość środowisk ponad podziałami politycznymi. Dodatkową konsolidacją była również negatywna ocena inteligencji, której zarzucano karierowiczostwo i trwonienie potencjału na mało owocne „kawiarniane dyskusje". Oczywiście były i wyraźne różnice, chociażby w kwestii relacji sztuka – państwo. O ile parlamentarna endecja opowiadała się za oddzieleniem sztuki od państwa w celu jej ochrony przed profanacją, o tyle sanacja opowiadała się już za wprowadzeniem systemu mecenatów i włączeniem jej w pracę nad odbudową kraju. Różnice były też w podejściu do roli inteligencji. Piłsudczycy wychodzili z romantycznego obrazu inteligenta jako geniusza, wyniesionego ponad naród, który swoim światłem przenikałby i pobudzał niższe stany do działania, a artystę – jako szczególny rodzaj inteligenta zdolnego do budowania określonego imaginarium. Nastawieni pozytywistycznie endecy widzieli wzorowego inteligenta jako nauczyciela-pasterza, którzy przebywając i pracując mozolnie wśród ludu, podnosiłby wartość jak najszerszych mas społecznych, usprawniając tym działanie całego narodu, rozumianego jako jeden wielki organizm. Dlatego ideał endeckiego artysty nie mógł unosić się zbyt wysoko ponad problemy codzienności. Te różnice nie zerwały jednak nici niepisanego porozumienia, które zakładało, że sztuka może podnieść jakość życia narodowego dzięki jej wzoro- i normotwórczym funkcjom. Tak o swojej wizji sztuki polskiej pisał jeden z ważniejszych twórców tego okresu, Władysław Skoczylas:

> Sztuka powinna pełnić w naszym państwie poważną rolę jako czynnik państwowotwórczy. Ona może przede wszystkim dokonać zniwelowania dzielnicowych różnic spowodowanych głównie oddziaływaniem na nas różnych i wrogich nam kultur dawnych zaborców. W dziedzinie uobywatelnienia mniejszości narodowych więcej można osiągnąć przez oddziaływanie kulturalne za pomocą sztuki niż za pomocą przymusów administracyjnych. Wreszcie w dziedzinie reprezentacji państwa na zewnątrz łatwiej Polsce zająć w rodzinie narodów godne jej miejsce przez sztukę niż dzięki wartościom natury fizycznej i materialnej.

Misyjność artysty państwowotwórczego była więc skierowana na wszystkie wektory, od rozwoju sfery wewnętrznej człowieka, przez stabilizację bytu państwowego aż po dziedzinę stosunków międzynarodowych. Przywołany tutaj Skoczylas jest zresztą świetnym przykładem. Była to bardzo ważna postać dla twórców dyskursu nacjonalistycznego, mimo że sam nie doczekał się tak monumentalnych realizacji jak chociażby łukaszowcy. Jednak w swojej twórczości zapisał się jako twórca polskiej szkoły drzeworytu i autor wielu niesamowitych grafik, w których tworzył mit polskiego Podhala jako miejsca o tajemniczym, baśniowym klimacie. Podobny charakter miała zresztą działalność Stanisława Witkiewicza. Ten twórca z kolei rozwinął elementy folkloru podhalańskiego w osobny, zorganizowany styl architektoniczno-wzorniczy, który po dziś dzień funkcjonuje jako archetypowy dla tego regionu. Z czasem styl zakopiański ze swoimi charakterystycznymi podmurówkami, pazdurami i słonecznikami wpisał się do powszechnej świadomości jako element kultury narodowej. Można dyskutować, czy bez pomysłów Witkiewicza folklor podhalański podzieliłby los innych lokalnych stylów ludowych, które powoli dogasają w poszczególnych rejonach naszego kraju. W kontekście budowania za pomocą sztuki nowego narodowego imaginarium na uwagę zasługuje też z pewnością Zofia Stryjeńska, której życie przeplatało się z życiem Skoczylasa i Szukalskiego. Ciekawa, chociaż tak bardzo niedoceniana, artystka wypracowała swój charakterystyczny styl, w którym motyw przewodni stanowiła tematyka ludowa, chrześcijańska, ale i słowiańska. Zdaje się, że to ona jako pierwsza pokusiła się o wizualizację panteonu bogów z wierzeń polskich Słowian. Możliwe, że zainspirowana Szukalskim, którego znała osobiście, zaproponowała nawet budowę nowoczesnej, neopogańskiej świątyni. Była to jednak prawdopodobnie bardziej zdystansowana propozycja niż programy tworzone przez Szukalskiego. Stryjeńska brała również udział w dekoracji Batorego i była główną projektantką polichromii Starego Miasta w Warszawie. Renowacja zaniedbywanej przez lata starówki była jednym z flagowych przedsięwzięć stolicy. Wprowadzenie nowych polichromii i sgraffito mijało się mocno z prawdą historyczną tego miejsca, jednak bardzo dobrze współgrało z budowaną narracją. Każde działanie tego okresu miało prowadzić do nasycenia przestrzeni polskimi akcentami.

Polichromie dodane podczas renowacji przez Zofię Stryjeńską na fasadzie jednej z kamienic warszawskiego Starego Miasta

Porównując łukaszowców, Stryjeńską i Skoczylasa, łatwo zauważyć, że problemu dla ich zleceniodawców nie stanowiła forma. Co prawda często zdarzały się odwołania do sztuki ludowej, w której inteligencja tego okresu widziała źródło witalności dla wypalonej sztuki salonowej, jednak wszyscy tworzący na rzecz państwa operowali bardzo zróżnicowaną paletą stylów. Odpowiadało to zresztą władzom, które widziały w tej różnorodności element demokratyczny i nadzieję na silniejsze oddziaływanie nowych środków wyrazu. Pozwalało również na podkreślenie dychotomii między Polską a postawą jej sąsiadów, którzy wprowadzili bardzo restrykcyjną cenzurę w zakresie tego, co w ogóle można było tworzyć w obrębie sztuki. Mimo wolności wyrazu artystycznego w Polsce pewne rozwiązania były nobilitowane przez władze. Np. w dekoracji gmachów publicznych najchętniej sięgano po lekkie w formie, ale monumentalne rozwiązania secesyjne. W tym temacie warto zwrócić uwagę chociażby na Jana Szczepkowskiego, odpowiedzialnego za dekorację Sejmu czy elewacji Banku Gospodarstwa Krajowego. Niezwykłym architektem-rzeźbiarzem był również Jan Goliński, który zrealizował płaskorzeźby na budynkach warszawskich wodociągów czy monumentalną metaloplastykę nad wejściem do Gmachu Telefonu i Telegrafu w Warszawie. Zaprojektował również niezrealizowany pomnik, który miał witać podróżnych przybywających do portu w Gdyni. Sam plan powstania tego ostatniego po raz kolejny pokazuje rozmach myślenia o publicznych funkcjach sztuki w tym okresie. Do sukcesu artystów sięgających po secesję z pewnością przyczyniła się Międzyna-

rodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w 1925 r. Polska reprezentacja wystawiająca się w pawilonie utrzymanym w stylu art déco dokonała rozbicia puli nagród, otrzymując ich ok. 200. Jan Szczepkowski zdobył Grand Prix, a Zofia Stryjeńska cztery. Po tak niezwykłym docenieniu Polski w centrum światowej sztuki kręgi rządowe przychylnie zaczęły patrzeć w stronę secesji, która nie była już wtedy nowym nurtem i chętnie zaczęto ją wprowadzać do oficjalnej ikonografii państwowej. Według Jerzego Warchałowskiego sukces ten był wręcz odzyskaniem przez Polskę „artystycznej niepodległości". Na pewno był to niezbity dowód na wielkość i witalność tych twórców, którzy swoją sztukę osadzili na fundamencie tradycji i służby narodowi.

CZYTAJ TAKŻE: Czy katolicy rozumieją sztukę? 4D – Druga droga dla ducha

Pętla postpesymizmu

Po roku 1989 sytuacja Polski wróciła w pewnym sensie do punktu wyjścia. Naród zamykał wiek z kolejną warstwą nieprzepracowanych traum. Mimo że sytuacja Polaków po II wojnie światowej była nieporównywalnie lepsza niż w okresie zaborów, a nowe państwo często uprawiało narrację nacjonalistyczną (również w dziedzinie sztuki), to jednak okres ten zapamiętany został przede wszystkim przez pryzmat wzajemnych krzywd wyrządzonych w ramach jednego narodu. Polacy w PRL znowu nie mogli stawiać pomników, organizować pochodów i wspominać tych, których chcieli uczcić. Zostało to wykorzystane politycznie przez wszystkie ruchy o profilu prawicowym, w tym te tytułujące się nacjonalistycznymi. Względne bezpieczeństwo na arenie międzynarodowej, monoetniczność Polski, boom gospodarczy lat 90. i fascynacja nieznaną dotąd szerzej „zagranicą" sprawiły, że na scenie politycznej zabrakło miejsca na postulaty nacjonalistyczne, które w tamtym momencie mogły jawić się jako uwsteczniające. Do legitymizacji swojego istnienia nacjonalizm potrzebował zatem innych środków, a jednym z nich było przepracowywanie narodowych traum. Bolesne tematy, takie jak powstanie warszawskie, Katyń czy Żołnierze Wyklęci, były wciąż wypierane przez działający z inercją aparat Polski Ludowej, przez co stawały się atrakcyjne politycznie. To, co uchodzi za tabu, zawsze budzi zainteresowanie, tym mocniejsze, im bardziej jest cenzurowane. Jednak to, co z jednej strony dawało szansę na polityczną widoczność, z drugiej stało się obciążeniem, skazując myśl nacjonalistyczną na ciągłe brodzenie w traumatycznej przeszłości. A to, jak zauważa coraz większa grupa badaczy, blokuje skutecznie możliwość czy nawet chęć budowania wizji przyszłości.

Zdaje się, że za koniec tej epoki należy uznać rok 2015, czyli dojście do pełnej władzy obozu Prawa i Sprawiedliwości. Nastąpiła wtedy bardzo osobliwa zmiana. Pomijane dotąd narracje zostały włączone do oficjalnego cyklu obchodów i polityki historycznej, jednak równolegle realizowany był z rozmachem program przepracowania traumy smoleńskiej. A więc zjawiska o charakterze bardziej partyjnym niż narodowym, na które położono nieproporcjonalnie duży nakład sił i środków. Inna osobliwość polegała na włączeniu do oficjalnej narracji retoryki funkcjonującej do tej pory prawie wyłącznie na scenie nacjonalistycznej. Rządzący zaczęli budować wizje mocarstwowe oparte na idei Trójmorza z Polską w roli lidera. Deklaracje te nie doczekały się jednak ani realizacji, ani odpowiedniej legitymizacji plastycznej, która ugruntowałaby je w publicznej świadomości i skłoniła Polaków do przyjęcia za własne dążenia. W budowanie wizerunku Polski jako lidera rząd nie włączył również polityki kulturalnej. Warto wspomnieć chociażby najgłośniejszą wystawę głównego prorządowego centrum sztuki, a więc „Sztukę Polityczną" prezentowaną na początku 2022 w CSW Zamek Ujazdowski. Nasz kraj jawił się na niej jako miejsce wolności dla dotkniętych represjami twórców z całego świata, a całość narracji zbudowano na pesymistycz-

nej zasadzie oblężonej twierdzy, w której ostatniego skrawka wolności broni jeszcze coraz bardziej oblegana Polska. Narracja wystawy nacechowana była mocno defensywnie, mimo PR-owego przedstawienia roli Polski i jej instytucji kultury. Rząd PiS mimo sympatii sanacyjnych pod kątem podejścia do kultury zbliżył się bardziej do endecji: głosząc hasła nacjonalistyczne czy wręcz imperialne, całą kulturę pozostawił w sferze dużej autonomii i nie zaangażował jej w legitymizację tych postulatów.

Z tą zmianą wektorów największej partii prawicowej nie najlepiej poradziły sobie ruchy jawnie deklarujące się jako nacjonalistyczne, dla których tematy narodowych traum uległy z dnia na dzień wypaleniu. Na ich miejscu nie zbudowano nowych pozytywnych narracji, natomiast okoliczności podsunęły mniejszą traumę w postaci pandemii COVID-19, która umożliwiła przez chwilę dalsze działanie w dobrze znanych warunkach. W tym przypadku jednak nie da się powiedzieć za dużo o idących za tym zmianach w stylistyce, bo środowiska te, mimo tylu znakomitych odwołań w przeszłości, nigdy nie wytworzyły wokół siebie grona twórców będących w stanie powołać do życia nowe nacjonalistyczne imaginarium. Taka sytuacja jest problematyczna na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, pozbawia środowiska nacjonalistyczne „barometru", jakim jest sztuka dla nastrojów społecznych. Brak sztuki (jakkolwiek byłaby rozumiana) utrudnia właściwą orientację i krytyczną ocenę swojego położenia; w sztuce bowiem jasno wyraża się to, co jest niewypowiadalne. Z drugiej zaś strony brak zaplecza twórczego zamyka możliwość kreowania wizji przyszłości i walki o „rząd dusz".

Jedynym spójnym zjawiskiem estetycznym, które wyrosło wokół szeroko rozumianych idei prawicowych, jest tzw. fashwave, czyli skopiowana z USA synteza stylu synthwave z hasłami konserwatywnymi, idącymi często w skrajności. Ten rodzaj stylizacji, czerpiący w synkretyczny sposób z historii i spuścizny epoki VHS lat 80., ma wyraźnie pesymistyczny rodowód, polegający na melancholijnym spoglądaniu przez ramię w utraconą bezpowrotnie przeszłość. Odwołując się do hasła sztuki-barometru, zauważymy, że opisany wyżej kierunek dość dobrze oddaje nastroje panujące na scenie nacjonalistycznej. Natomiast oryginalne formy zdolne do kreacji atrakcyjnych wizji przyszłości nie wystąpiły jeszcze na powojennej polskiej scenie nacjonalistycznej i na razie nic nie zapowiada ich nadejścia.

Bibliografia

Architektura Władzy | Rzeczpospolita modernistyczna, YT: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki 2021.

A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy" artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.

E. Domańska*, Sztuka prefiguratywna jako realistyczna utopia*, YT: CSW 2016.

I. Huml, *Polskie art déco – Rzeźba i płaskorzeźba*, Płock 2015.

J. Kisielewski, *Ziemia gromadzi prochy*, Poznań 1939.

„Krak" 2, nr 7 (lipiec–grudzień 1931), Kraków 1931.

L. Lameński, *Wstęp do albumu „Szukalski"*, Warszawa 2018.

M. Nitka, *Dlaczego Kanuty Rusiecki udał się do Włoch* [w:] *Wyjazdy „za sztuką". Nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, pod red. D. Kudelskiej i E. Kuryłek, Lublin 2016.

Odbudowa polskiego miasteczka. Projekty domów opracowane przez grono architektów polskich, pod red. J. Gałęzowskiego, Kraków 1916.

U. Schmid, *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926–1939*, Warszawa 2014.

J. Trybuś, *Warszawa Niezaistniała*, Warszawa 2012.

Oryginał: https://nlad-kopia1113.instawp.site/magiczna-przestrzen-sztuka-polskiego-nacjonalizmu-imperialnego/

DOBRA ANALIZA WYMAGA CZASU

Rzetelny tekst to dni pracy: źródła, dane, redakcja. Każda wpłata pozwala nam przygotować kolejny. Nawet niewielka kwota ma znaczenie.

WSPIERAM ANALIZY

wspieram.nlad.pl



Zeskanuj, aby wesprzeć