

Diana Wasilewska  <https://orcid.org/0000-0002-9146-6599>

„Od powietrza, głodu i pomnika Kuny zachowaj nas Panie”¹. Antysemicki spór o pomnik Adama Mickiewicza dla Wilna

“FROM AIR, HUNGER, AND THE MONUMENT BY KUNA PROTECT US, LORD”:
THE ANTISEMITIC DISPUTE OVER THE ADAM MICKIEWICZ MONUMENT
FOR VILNIUS

Abstract: After Poland regained independence in 1918, a considerable group of Polish Jews wanted to co-create Polish culture, which did not find approval in the eyes of nationalists, defenders of the purity of national culture. Writers and artists of Jewish origin, especially those assimilated, became the main target of attacks and victims of social ostracism. The story of the monument of Adam Mickiewicz proposed to the city of Vilnius by Henryk Kuna, a sculptor with Jewish roots, may serve as a case study, perfectly illustrating both the power of resentment among the broad masses of society at the time and the influence of journalists. Kuna’s project was the third (after Zbigniew Pronaszko’s avant-garde monument and Stanisław Szukalski’s symbolist one) project of a Mickiewicz monument for Vilnius, selected in a competition in 1932. Unlike the previous ones, it did not seem to be controversial either in terms of form (it represented modernized classicism) or symbolism (it showed the poet in a pilgrim’s cloak with a book in one hand, the other hand covering his eyes). Despite this, nationalist circles unleashed an antisemitic campaign, striking at both the artistic and iconographic value of the statue. A rich variety of rhetorical means, from wit to virulent mockery, prove that it was not aesthetic preferences that played a dominant role here, but Henryk Kuna’s background, which influenced the evaluation and interpretation of his work.

Keywords: antisemitism, art criticism, Henryk Kuna, Polish interwar art, national art.

Słowa kluczowe: antysemityzm, krytyka artystyczna, Henryk Kuna, Polska sztuka okresu międzywojnia, sztuka narodowa.

¹ Zacytowane w tytule zdanie pochodzi z wypowiedzi ks. dra Michała Rutkowskiego, uczestnika ankiety „Słowa” (1934), nr 111, s. 7.

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 r., gdy spore grono zasymilowanych Żydów zgłosiło akces do kultury polskiej, fakt ten wyraźnie zaniepokoił niektórych obrońców sztuki narodowej, dając im asumpt do walki z jej rzekomym „zażydzeniem”. O ile jeszcze w latach dwudziestych owa walka firmowana była głównie nazwiskami przedstawicieli skrajnej, nacjonalistycznej prawicy, o tyle w kolejnej dekadzie stała się już udziałem niemal wszystkich środowisk. Prowadzona otwarcie bądź „w jedwabnych rękawiczkach”, a nawet w „masce lewicowej”, miała jednak wspólny cel – oczyszczenie pola rodzimej kultury z nadmiernego „napływu masy żydowskiej”. U liberalnych lub lewicowych publicystów kończyło się na ogół na połajankach i dzieleniu się marzeniami o polskiej kulturze bez Żydów, natomiast w przypadku wojujących antysemitów konsekwencje tych marzeń były znacznie poważniejsze. Nie ograniczano się bowiem do czysto teoretycznych deliberacji – walka z „zażydzeniem” toczona była w wielu dziedzinach: prawnej, administracyjnej i wreszcie językowej. Dotyczyła również sztuki, w tym poświęconej jej krytyce artystycznej. Ten zbiorowy antyżydowski obłęd zyskał dodatkowe umocowanie w żarliwie wówczas toczonych sporach o sztukę narodową. Literaci i artyści żydowskiego pochodzenia, zarówno ci tworzący w obrębie własnego środowiska, jak też – a właściwie przede wszystkim – ci zasymilowani, chcący kształtować nową, powojenną kulturę polską, stawali się głównym przedmiotem ataków i ofiarami społecznego ostracyzmu. Jako swoiste studium przypadku doskonale obrazujące siłę ówczesnych resentymentów wśród szerokich mas społecznych, a także wpływ dziennikarskich autorytetów posłużyć może historia pomnika Adama Mickiewicza zaproponowanego miastu Wilnu przez rzeźbiarza o żydowskich korzeniach – Henryka Kunę.

Wileńskie pomniki Adama Mickiewicza

W pierwszych latach po wojnie liczni artyści (zwłaszcza młodszego pokolenia), zachłyszawszy się świeżo odzyskaną wolnością, postanowili „zrzucić płaszcz Konrada” i szukać nowych środków wyrazu mających oddać istotę współczesności, a tym samym – na wzór przemian dziejących się od kilkunastu lat na Zachodzie – zmienić dotychczasowe, głęboko tkwiące w naturalizmie, myślenie o sztuce. Młodzi nowatorzy odrzucili mimetyczną koncepcję obrazu i rzeźby (także tę przefiltrowaną przez subiektywne oko impresjonisty), jak również patriotyczne i swojskie tematy, młodopolską grandilowencję i wreszcie do cna wyeksplorowaną romantyczną

koncepcję szczerości. Nawet oni nie zerwali jednak – w każdym razie nie wszyscy – z rodzimą tradycją, lecz proponowali spojrzeć na nią od strony nowoczesnie rozumianej formy i kompozycji. Idea nacjonalizowania modernizmu obecna była zarówno w sztuce formistów², jak i w dziełach bardziej umiarkowanej grupy Rytm (zwłaszcza gdy, triumfując na paryskiej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w 1925 r., zostały one okrzyknięte mianem „polskiego art déco”³).

W tym szczególnym powojennym klimacie odżyła i nabrała nowych kolorytów dyskusja o sztuce narodowej prowadzona na łamach prasy już w XIX stuleciu. Międzywojenni krytycy, rzadko przychylni internacjonalizmowi skrajnej awangardy, umiarkowanie entuzjastyczni dla dokonań formistów, większą łaskawość okazywali rytmistom, przede wszystkim jednak zwracali uwagę na odrębność i specyficzną „polskość” stylu prac artystów związanych z młodopolskim stowarzyszeniem „Sztuka”⁴. Dyrektywa, by „mówić i tworzyć po polsku”, oznaczała w tym kontekście sztukę będącą odbiciem narodowego temperamentu, określonej „struktury psychicznej”, tj. „fizjonomii polskiej duszy”⁵. Wśród orędowników sztuki narodowej znaczący odsetek stanowili również zwolennicy jej najbardziej powierzchownej, a zarazem ciasnej i ksenofobicznej wykładni, propagujący obrazy „ułana z dziewczyną”, pejzaże wsi polskiej i inne swojskie, ludowe czy patriotyczne tematy.

W koncepcji sztuki narodowej, i to zarówno tej propagowanej przez środowiska skrajnej prawicy, jak i twórców czy krytyków o bardziej umiarkowanych, a nierzadko nawet lewicowych poglądach⁶, pomniki – zwłaszcza dedykowane wielkim Polakom – odgrywały niebagatelną rolę. Nie były jedynie formą upamiętnienia wybitnych jednostek, lecz również wyrazem świadomości narodowej, a zarazem komunikatem wizualnym, szczególnym nośnikiem pamięci. Traktowano je zatem jako swoiste *signum temporis*, ale też jako ideowe ogniwo łączące przeszłość z teraźniejszością. Z inicjatywą

² O koncepcji „nacjonalizowania nowoczesności” w międzywojennej sztuce polskiej, zwłaszcza zaś w twórczości formistów, pisze Piotr Piotrowski – zob. Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji”*, Kraków 1999, s. 34.

³ Zob. Henryk Anders, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972.

⁴ Zob. m.in. Mieczysław Treter, *Rozwój sztuki polskiej 1863–1930*, Warszawa 1930. Więcej na ten temat zob. Diana Wasilewska, *Mieczysław Treter. Estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Kraków 2019, zwłaszcza s. 197–216.

⁵ Tamże, s. 201–203.

⁶ Zob. Iwona Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.

budowy pomników, także w okresie międzywojennym, wychodzili na ogół społecznicy, publicyści, studenci czy wreszcie sami artyści. Za doskonałe *exemplum* posłużyć może Wilno, które na długo przed odzyskaniem niepodległości podejmowało próby upamiętnienia Adama Mickiewicza, postaci tak silnie przecież związanej z tym miastem⁷. Owe próby, mimo ofiarnego zaangażowania mieszkańców i publicystów, zakończyły się fiaskiem⁸. Na przeszkodzie stała przede wszystkim sytuacja polityczna, jednak nawet po inkorporacji miasta w obszar Rzeczypospolitej nic się w tej sprawie nie wydarzyło. Władze polskie nie potrafiły docenić znaczenia sztuki pomnikowej i wyzyskać ją choćby do promowania polityki kulturalnej. Wilno odczuło to nadzwyczaj boleśnie.

Propozycja zmiany przyszła po raz kolejny ze strony artysty, a ściślej – formisty, Zbigniewa Pronaszki, gdy w 1923 r. przyjechał tu z Krakowa, by objąć katedrę malarstwa dekoracyjnego na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego. Po bezskutecznych pertraktacjach z władzami miasta, którzy projekt awangardzisty uznali za nazbyt śmiały i nowoczesny, rzeźbiarzowi udało się uzyskać wsparcie środowiska wojskowego, w tym samego marszałka Józefa Piłsudskiego⁹. Drewniany dwunastometrowy model ostatecznie stanął na placu wojskowym za Wilią w 1924 r. Pomnik Pronaszki, nowatorski w formie i daleki od oczekiwań wilnian, nigdy nie doczekał się żelbetowego odlewu, już jednak jego pojawienie się w formie sosnowej makiety (il. 1) wywołało istną lawinę prześmiewczych i zbulwersowanych głosów, publikowanych na łamach niemal wszystkich

⁷ Historię tę szczegółowo kreśli Piotr Szubert, opisując dzieje wszystkich wileńskich pomników Adama Mickiewicza – od powstania idei (zaraz po śmierci poety) do lat osiemdziesiątych XX w. Autor przygląda się również ewoluującym koncepcjom rzeźby pomnikowej omawianego okresu. Zob. Piotr Szubert, *Pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza” (1988), nr 9, s. 195–235.

⁸ Warto przypomnieć, że nie tylko Warszawa i Kraków, ale też Poznań czy Lwów miały wówczas swoje pomniki wieszca (lub trwały prace przygotowawcze).

⁹ Więcej na ten temat: Józef Poklewski, *Projekty pomnika Mickiewicza w Wilnie w okresie międzywojennym w świetle ówczesnych krytyk i polemik prasowych*, „Lituano-Slavica Posnaniensia. Studia Historiae Artium” 5 (1991), s. 257–274. Praca Poklewskiego to cenny materiał opisujący ówczesne życie artystyczne, zawiera również garść ważnych informacji historycznych, lecz jako tekst będący omówieniem recepcji prasowej jest jednak przykładem stosowania metody polegającej na streszczaniu lub cytowaniu obszernych fragmentów artykułów bez próby jakiegokolwiek analizy – czy to zaplecha ideologicznego wypowiedzi, czy też ich retoryki. Podobnie jest w przypadku artykułu Katrin Steffen, wyraźnie opartego na tekstach Poklewskiego i Szuberta (choć autorka nie przytacza ich w przypisach). Zob. Katrin Steffen, *Ein „jüdisches Denkmal“ in Wilna? Das Denkmalprojekt von Henryk Kuna und der Gedächtnisort Adam Mickiewicz im Fokus der polnisch-jüdischen Beziehungen*, [w:] *Jüdische Kultur(en) im Neuen Europa: Wilna 1918–1939*, red. Marina Dmitrieva, Heidemarie Petersen, Wiesbaden 2004, s. 34–49.



Il. 1. Projektowany pomnik Adama Mickiewicza dla Wilna autorstwa Zbigniewa Pronaszki, 1924. Odświeżenie makiety pomnika z udziałem Józefa Piłsudskiego, Narodowe Archiwum Cyfrowe (Archiwum Ilustracji)

lokalnych czasopism. Zarówno laicy, jak i krytycy (zwłaszcza ci starszej generacji, wychowani na pozytywistyczno-młodopolskiej estetyce) dawali upust swej pomysłowości, prześcigając się w wymyślaniu nazw mających zdyskredytować formistyczne dzieło. Sfinks, pałuba, pokraka czy upiór, przed którym „baby na targ jadące żegnają się, strachem zdjęte”¹⁰ – to tylko kilka określeń skrywających przede wszystkim nieprzygotowanie i ignorancję widzów, pod salwami inwektyw i bezpardonowych oskarżeń ukrywających na ogół swą niemoc oraz wyraźne braki warsztatowe. Recepcja pomnika Pronaszki wpisuje się w dominujący wówczas odbiór całej sztuki formistycznej, która – jako pierwsza powojenna awangarda – rozwijała się w atmosferze nieustającego skandalu i wobec której nasi publicyści wykazywali daleko idącą bezradność¹¹.

Niemalże kłopoty piszącym sprawiła też propozycja zwycięzcy w konkursie na statwę Mickiewicza dla Wilna – konkursie, który Komitet Budowy Pomnika (powołany jeszcze przez wojsko z okazji monumentu Pronaszki) ogłosił pod naciskiem wilnian w roku 1925. Kilka miesięcy później z nadesłanych sześćdziesięciu siedmiu prac wyłoniono trzy zwycięskie,

¹⁰ Podaję za: Poklewski, *Projekty pomnika...*, s. 262–263.

¹¹ O recepcji sztuki formistycznej i strategiach retorycznych ówczesnych publicystów zob. Diana Wasilewska, *Na „wieczorze obłąkańców”. Sztuka formistów w krzywym zwierciadle krytyki międzywojennej*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 13 (2018), s. 25–33.

wyróżniając przede wszystkim propozycję kontrowersyjnego rzeźbiarza i publicysty – Stanisława Szukalskiego¹². Jego projekt przedstawiał na ołtarzu o kształcie azteckiej piramidy siedzącego uskrzydłonego wieszca, któremu z nagiej piersi tryska krew spijana przez spoczywającego mu na ramieniu orła¹³. Pomnik ów, egzotyczny, choć niepozbawiony odniesień do słowiańszczyzny, przede wszystkim jednak przeciążony symboliką, wywołał kolejną burzliwą dyskusję w prasie, zbierając tyleż pochlebnych, co skrajnie negatywnych opinii. Padały przy tym oskarżenia o „analfabetyzm artystyczny” i godzenie w prawa estetyki, o niezrozumiałość, nadmiar obcych wpływów i odmienność fizjonomii wieszca od wyobrażeń na jego temat¹⁴. Jednak nawet zwolennicy twórczości rzeźbiarza byli raczej zgodni co do tego, iż w zaproponowanej postaci, sprzecznej – z uwagi na nadmiar detali – z zasadami sztuki monumentalnej, propozycja Szukalskiego nie nadaje się do realizacji. Do takiego wniosku dojść musiał również Komitet, który nie tylko wstrzymał wykonanie pomnika, ale też – pod koniec 1930 r. – rozpisał konkurs na nowy projekt. Tym razem zaproszono do udziału dwóch architektów, tj. Czesława Przybylskiego i Tadeusza Tołwińskiego, a także czterech cieszących się powszechnym uznaniem rzeźbiarzy, reprezentujących jednak odmienne nurty stylistyczne: ekspresjonistę Xawerego Dunikowskiego, akademika Antoniego Madeyskiego oraz „nowoczesnych klasyków”, członków Rytmu – Henryka Kunę i Edwarda Wittiga (ten ostatni notabene zaproszenia nie przyjął). Komisja pod przewodnictwem grafika Władysława Skoczylasa¹⁵ 17 marca 1932 r. zdecydowała o przyjęciu do realizacji projektu Henryka Kuny i umiejscowieniu pomnika na wprost katedry, na skrzyżowaniu ulic Mickiewicza i Orzeszkowej. Jednak – mimo szeroko zakrojonych prac

¹² Stanisław Szukalski był aktywny zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Polsce, gdzie założył grupę artystyczną Szczep Rogate Serce oraz pełne ksenofobicznej i antysemitycznej treści pismo „Kraak”. Tworzył sztukę przepelnioną symboliką, nierzadko o dość egzotycznej proveniencji, a jednocześnie kreował własny mit artysty jako genialnej, wyjątkowej jednostki, która doprowadzi do odnowy ducha narodowego i przywróci Polsce jej mocarstwową potęgę. O twórczości i publicystyce Szukalskiego, a także o jego roli w życiu artystycznym międzywojnia zob. Lechosław Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.

¹³ Zob. <https://culture.pl/pl/dzielo/stanislaw-szukalski-projekt-pomnika-adama-mickiewicza-w-wilnie> [dostęp: 12 września 2022].

¹⁴ Szczegóły polemiki prasowej dotyczącej projektu Szukalskiego zob. Irena Fedorowicz, *Dyskusje na temat pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie na łamach prasy wileńskiej z lat 1925–1927*, „Slavistica Vilnensis” 56 (2011), nr 2, s. 149–156.

¹⁵ W skład komisji weszli również inni prominentni artyści, jak: malarz Ferdynand Ruszczyk, architekt Adolf Szyszko-Bohusz, rzeźbiarz Jan Szczepkowski czy malarz Ludomir Sleńdziński.

przygotowawczych – odsłonięcie pomnika nigdy nie nastąpiło. Z powodu problemów spadkowo-lokalizacyjnych odlany dopiero u progu II wojny światowej, został zniszczony przez Niemców – jedyne zachowane elementy, tj. płaskorzeźbione ilustracje do *Dziadów* mające zdobić dolną część cokołu, znajdują się dziś przy obecnym pomniku wieszczą, wzniesionym w 1984 r. według projektu Gediminasą Jokūbonisą¹⁶.

„Czy cieszy się Pani (Pan) z pomnika Kuny?” Kulisy ankiety wileńskiego „Słowa”

Mimo iż realizacja projektu Kuny ostatecznie nie doszła do skutku, wystawa pokonkursowa oraz reprodukcje i opisy prasowe wystarczyły, by ponownie wyostrzyć pióra ówczesnych publicystów i wywołać gorącą – może nawet bardziej niż poprzednie – wrzawę wśród mieszkańców Wilna. Asumpt do tej masowej społecznej reakcji dali redaktorzy konserwatywnego wileńskiego „Słowa”, a ściślej – jego naczelny, Stanisław Cat-Mackiewicz, otwierając w 1934 r. ankietę pod znamienym tytułem: „Czy cieszy się Pani (Pan) z pomnika Kuny?”. Mackiewicz, choć od początku optował za klasycystycznym monumentem Madeyskiego (ukazującym Mickiewicza siedzącego w zadumie na ławce), w momencie ogłoszenia werdyktu nie szczędził słów uznania także dla zwycięskiego dzieła¹⁷. „Pomnik Kuny jest bardzo piękny” – pisał redaktor, zaznaczając, że nie ma projektowi rzeźbiarza nic do zarzucenia oraz że odpowiada mu planowana lokalizacja pomnika. Przyznawał jednak, że choć wizerunek Mickiewicza autorstwa Kuny zawiera cały ideologiczny program autora *Dziadów*, propozycja Madeyskiego ukazuje go po prostu jako poetę. A w takiej formie postać ta lepiej odpowiada obrazowi wieszczą z czasów wileńskich, doskonale się przy tym wpisując w architekturę Wilna¹⁸. Tymczasem dwa lata później, gdy decyzja była już nieodwołalna, a przygotowania zaawansowane, redaktor „Słowa” rozpętał nagłą i niezrozumiałą nagonkę przeciwko realizacji budowy pomnika. Wykorzystał przy tym fakt wycinki drzew na placu Mickiewicza, by – uderzając w czułe struny wrażliwych mieszkańców – zaatakować nie tylko włodarzy i decydentów, ale też jurorów i samego artystę. Demagogiczny charakter ankiety wzmocniony był wielkim

¹⁶ Zob. Poklewski, *Projekty pomnika...*, s. 274.

¹⁷ Cat [Stanisław Mackiewicz], *Ankieta „Słowa” w sprawie pomnika Mickiewicza*, „Słowo” (1932), nr 49, s. 2.

¹⁸ Tamże.

nagłówkiem – spreparowanym cytatem z *Pana Tadeusza*: „Drzewa moje ojczyste, ile was pożera...”¹⁹. Podobną funkcję pełnił też artykuł wstępny, niepozostawiający wątpliwości co do stanowiska redakcji, czy wreszcie kilka utrzymanych w podobnym tonie wypowiedzi utytułowanych czytelników²⁰. Tak przygotowana publiczność, którą reprezentowali przedstawiciele wszelkich profesji – od gospodyni domowej przez studenta do admirała, miała już ułatwione zadanie. I faktycznie, w wypowiedziach respondentów, zróżnicowanych jedynie nacechowaniem retorycznym i pomysłowością w tworzeniu dowcipnych porównań i inwektyw, powtarzały się te same zarzuty. Na sto siedemdziesiąt głosów tylko czternaście miało charakter aprobatywny. Reszta zgodnym chórem uznała pomysł odsłonięcia w Wilnie pomnika Kuny za całkowicie chybiony²¹.

Cóż zatem tak kontrowersyjnego zaproponował Wilnu rzeźbiarz? Otóż na jedenastometrowym cokole, przedstawiającym oprócz wspomnianych reliefów także cztery płyty z płaskorzeźbionymi maskami symbolizującymi Światowida, ustawił on sześciometrową statuę wieszczka. Mickiewicz, ubrany w strój pielgrzymi, prawą ręką przesłaniał oczy, lewą zaś przyciskał do piersi księgę. Całość utrzymana została w stylu typowym dla artysty, tj. łączącym zrównoważoną formę, rytmikę linii i statyczną równowagę z osiągnięciami plastyki modernistycznej (il. 2 i 3). W porównaniu do nowatorskiego pomnika Pronaszki i ekstrawaganckiego w swym eklektyzmie projektu Szukalskiego propozycja Kuny sprawiała wrażenie rozwiązania kompromisowego, by nie powiedzieć klasycyzującego, nadto o raczej tradycyjnym programie ikonograficznym. Skąd zatem tak wielkie oburzenie i zniesmaczenie odbiorców? Wydaje się oczywiste, że wilnianie, w tym wielu ówczesnych publicystów, nie opierali się w tym wypadku na kryteriach czysto estetycznych – faktem nie bez znaczenia był tu rodowód rzeźbiarza.

¹⁹ Tymczasem Mickiewicz pisał: „Drzewa moje ojczyste! jeśli Niebo zdarzy / Bym wrócił was oglądać, przyjaciele starzy / Czyli was znajduję jeszcze? czy dotąd życie? [...] Pomniki nasze! ileż co rok was pożera / Kupiecka lub rządowa, moskiewska siekiera!”. Zob. Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, ks. IV. *Dyplomatyka i łowy*, [w:] tenże, *Wybór pism*, wyd. 2, Warszawa 1951, s. 172.

²⁰ Swój sąd o pomniku wyrazili wówczas: prof. Julian Szymański, inż. Ignacy Widawski, prof. Karol Wiktor Zawodziński, Ilario Alvigini. Zob. „Słowo” (1934), nr 107, s. 2.

²¹ Poklewski, *Projekty pomnika...*, s. 270. Zupełnie inny był natomiast wynik ankiety, którą „Słowo” przeprowadziło w 1932 r. – poza umiarkowanie aprobatywnym artykułem Cata-Mackiewicza większość respondentów (tu opublikowano głosy tylko nielicznych dyletantów) o pomniku Kuny wyraziła się z uznaniem. Redakcja, przychylając się do woli większości, po kilku artykułach zamknęła dyskusję.



Il. 2 (a także il. 3 na następnej stronie). Henryk Kuna, Projekt konkursowy pomnika Adama Mickiewicza dla Wilna, 1932, Narodowe Archiwum Cyfrowe (Archiwum Ilustracji)

Henryk Kuna (1879–1945) pochodził bowiem z ortodoksyjnej rodziny żydowskiej żyjącej w małym miasteczku na Mazowszu. Pobierał nauki w ciechanowskiej jesziwie, już tam zdradzając wyraźne zamiłowanie do sztuki – zamiłowanie, którego jako pobożny Żyd nie mógł w pełni rozwijać. Porzucił więc kształcenie rabiniczne i wybrał najpierw edukację rzeźbiarską w szkole warszawskiej, a następnie w krakowskiej ASP, w pracowni Konstantego Laszczki. W 1903 r. opuścił rodzinne strony, udając się po



Il. 3. Powiększony fragment pomnika przedstawionego na il. 2

nauki do Paryża, do którego zresztą wracać będzie jeszcze kilkakrotnie²². W 1921 r. Kuna przyczynił się do powstania ugrupowania Rytm cieszącego się uznaniem większości krytyków w Polsce i Europie. Od 1936 r. związany z Wilnem, prowadził tam katedrę rzeźby na Uniwersytecie Stefana

²² Zob. Szubert, *Pomnik Adama Mickiewicza...*, s. 216; Hanna Kubaszewska, *Henryk Kuna*, [w:] *Słownik artystów polskich*, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Janusz Derwojed, t. 4, Warszawa 1986, s. 359.

Batorego. Warto pamiętać, że do jego protektorów należała m.in. Eliza Orzeszkowa, której artysta zawdzięczał konwersję i zainteresowanie twórczością Mickiewicza. Kuna nie wyrzekał się swych korzeni, nigdy jednak ich nie eksponował – jako spolonizowany Żyd należał wyłącznie do polskich stowarzyszeń i grup artystycznych, nie wystawiając nigdy pod szyldem sztuki żydowskiej. Co więcej, brał udział – z sukcesem zresztą – w konkursie na temat ojczyzny (1916), za rzeźbę *Złoty róg* zdobywając drugie miejsce²³, a w 1925 r. reprezentował Polskę na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu, osiągając, wraz z innymi kolegami z Rytmu, niebywały sukces²⁴. Jego dojrzałą sztukę, wolną od wczesnych rodinowskich wpływów, cechowały wyraziste, zwarte bryły o łagodnie przenikających się płaszczyznach, płynność linii, liryzm, wdzięk. Ów wysublimowany zmodernizowany klasycyzm, wpisujący się w ówczesne europejskie tendencje „powrotu do porządku”, był na ogół pozytywnie przyjmowany przez rodzimą krytykę²⁵, wyjątek stanowiła jedynie prasa endecka, wytrwale tropiąca żydowskie proveniencje wśród twórców wystawiających pod szyldem sztuki polskiej²⁶. W podobny ton uderzyły pisma skrajnej prawicy także tym razem. W niewielkim stopniu interesowała ich artystyczna wartość projektu Kuni, a właściwie została ona całkowicie podporządkowana kwestiom „genealogicznym”.

Gorliwie podkreślał to choćby „Głos Wilna” z jakże wymownym nagłówkiem krzyczącym: „Precz z żydowskim pomnikiem!”²⁷. Wstępniak do ankiety pióra Mackiewicza także nie pozostawiał wątpliwości: „Żydowsko-biblijna rzeźba nie pasuje do Wilna”²⁸. Redaktor „Słowa”, *enfant terrible* konserwatywnej publicystyki, znany był już wcześniej ze swych antysemitycznych poglądów. Nie ukrywał, że mentalność i psychikę Żydów uważa za obcą narodowi polskiemu, a ich asymilację za wyjątkowo niebezpieczną dla tożsamości rodaków²⁹. Postulował również stworzenie

²³ Zob. Luba, *Duch romantyzmu...*, s. 104.

²⁴ Kuna zaprezentował rzeźbę pt. *Rytm* ukazującą nadnaturalnej wielkości kobietę unoszącą w górę ręce, jakby w geście rozpacz.

²⁵ Więcej na temat Rytmu, także w świetle ówczesnej krytyki, zob. Anders, *Rytm...*, s. 97–112.

²⁶ Zob. Stanisław Pieńkowski, *Wystawa grupy Rytm*, „Myśl Narodowa” (1929), nr 52, s. 350.

²⁷ Podaję za: *Wyniki przedostatniego dnia ankiety*, (głos M. Halickiego), „Słowo” (1934), nr 114, s. 7.

²⁸ [Cat], *Nasza ankieta w sprawie drzew i pomnika Kuni*, „Słowo” (1934), nr 109, s. 3.

²⁹ Zob. Anna Landau-Czajka, *Konserwatyści wobec kwestii żydowskiej w Polsce międzywojennej*, „Przegląd Historyczny” 82 (1991), nr 3–4, zwłaszcza s. 429–434.

politycznego, edukacyjnego i kulturalnego getta oraz drastyczne sposoby rozwiązania „kwestii żydowskiej”. Już w 1922 r. na łamach owego wileńskiego dziennika pisał: „Sprawa żydowska w Polsce jest wrzodem, do którego przystąpić należy ze skalpelem, a nie pogrzebaczem”³⁰. Ostrzegał także przed skutkami, jakie wywołać może włączenie artystów o korzeniach żydowskich w obszar kultury polskiej: „Nie wierzę – pisał, dając wyraz spejtryfikowanym fantazmatom – aby twórczość kulturalnych mieszaińców dać mogła coś więcej ponad kabaret, ponad tandetę”³¹. Negatywny stosunek do projektu Kuny nie wydaje się w tym kontekście zaskakujący. Może dziwić raczej fakt pozytywnej reakcji dziennikarza tuż po ogłoszeniu werdyktu jurorów. Możliwe, że Mackiewicz, niezajmujący się zawodowo sztuką, nie był wówczas świadom rodowodu artysty – w istocie członka uznanej grupy Rytm, laureata wielu nagród i wyróżnień, uważanego powszechnie za jednego z najważniejszych współczesnych rzeźbiarzy polskich. Ale też niewykluczone, że antysemityczne poglądy redaktora uległy radykalizacji, wpływając na zmianę jego stosunku do rzeźby Kuny³².

Psychologiczny rasizm jako podstawowe kryterium oceny

Stanowisko Cata-Mackiewicza odrzucające nagrodzony projekt właściwie wyłącznie z powodu jego „żydowsko-biblijnego” charakteru, rzekomo niepasującego do Wilna – pełnego „barokowych świątyń, rokokowych uśmiechów, swojskiego, złagodzonego empiru”³³ – wpisywało się w myślenie bliskie koncepcji psychologicznego (duchowego) rasizmu. Koncepcji nader żywotnej w krytyce nacjonalistycznej, w której akcentowanie obcości struktury umysłowej i odrębności psychiki żydowskiej służyć miało podkreślanu nieodwracalnego wpływu tych cech na charakter dzieł³⁴. U źródeł

³⁰ Cat, *Sprawy żydowskie*, „Słowo” (1922), nr 3–4, s. 2.

³¹ Cat, *Zwycięstwo bez efektu*, „Słowo” (1925), nr 152, s. 1.

³² Anna Landau-Czajka podaje rok 1937 jako wyraźną cezurę w radykalizacji poglądów Cata-Mackiewicza. Dowodem są artykuły, w których redaktor otwarcie przyznaje się do antysemityzmu, wyraża się też aprobatywnie o działaniach Hitlera. Zapewne jednak był to proces długotrwały. Zob. Landau-Czajka, *Konserwatyści...*, s. 433.

³³ [Cat], *Nasza ankieta...*, s. 3.

³⁴ Pojęcie to przejmuję za Henrykiem Markiewiczem – zob. Henryk Markiewicz, *Przeciw nienawiści i pogardzie*, „Teksty Drugie” (2004), nr 6, s. 99; można je znaleźć również w książce Eugenii Prokop-Janiec – zob. Eugenia Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992. Niektórzy badacze dla omówienia tego zjawiska używają określenia „rasizm duchowy”, zasadniczo zbieżnego z podaną przeze mnie definicją. Zob. Anna Landau-Czajka, *W jednym stali domu... Koncepcje rozwiązania kwestii żydowskiej w publicystyce polskiej lat 1933–1939*, Warszawa 1998.

systemu aksjologicznego tej krytyki leżało przekonanie, że sztuka stanowi ekspresję narodowej duchowości oraz wyraz jej odrębności. Takie przekonania znaleźć możemy u wielu ówczesnych krytyków (zwłaszcza tzw. krytyków środka) szukających w dziełach sztuki odbicia temperamentu narodowego. Romantyczne myślenie o narodzie jako o wspólnocie *stricto* duchowej splatali oni z determinizmem społeczno-genetycznym zgodnym z myślą Hipolita Taine'a i innych pozytywistów. Nacjonałiści tymczasem opierali się wyłącznie na koncepcji romantycznej, choć wyciągali z niej fałszywe wnioski. O ile bowiem dla krytyków środka tylko najlepsza sztuka była w stanie odzwierciedlać duchowe i intelektualne cechy narodu³⁵, o tyle krytycy skrajnej prawicy traktowali to jako aksjomat i wykorzystywali przeciwko artystom żydowskim – skoro, jak zakładano, każde dzieło odzwierciedla strukturę duchową charakterystyczną dla narodu reprezentowanego przez jego autora, sztuki tworzonej przez Żyda nie można uznać za polską bez względu na intencje i pragnienia zainteresowanego. Była to w gruncie rzeczy koncepcja rasistowska, różniąca się jednak od rasizmu propagowanego przez nazistów³⁶ tym, że opierała się wyłącznie na cechach psychiczno-kulturowych z wyłączeniem znamion biologicznych i plemiennych³⁷. Podstawę rasizmu psychologicznego stanowiło założenie, iż człowiek rodzi się z pewnym „zapisem w psychice, zapisem przeżyć przed-osobowych”, związanych z dziejami jego przodków³⁸. W przypadku Żydów decydujące znaczenie miały ich wielowiekowa tułaczka i trudnienie się handlem, ale też religia – widziana w krzywym, średniowiecznym zwierciadle uwypuklającym jej zabobonność, fanatyzm, konserwatyzm i osobliwe zwyczaje.

³⁵ Zob. Wasilewska, *Mieczysław Treter...*

³⁶ Szerzej na temat rasizmu nazistów, w tym jego XIX-wiecznych korzeni, zob. m.in.: Léon Poliakov, *Historia antysemityzmu*, t. 2: *Epoka nauki*, tłum. Agnieszka Rasińska-Bóbr, Oskar Hedemann, Kraków 2008.

³⁷ Opowiadanie się za rasizmem psychologicznym (duchowym), a czasem nawet jawne odżegnywanie się od rasizmu biologicznego (Piasecki, Wasiutyński, Wasilewski) nie oznacza jednak, że takowy nie istniał. O tym, że było inaczej, świadczą choćby liczne ówczesne karykatury czy pisma skrajnie żydożercze, jak „Samoobrona Narodu”, gdzie wizerunek Żyda zawierał odrażające cechy fizyczne, które – w myśl modnej wówczas antropometrii – miały odzwierciedlać niechlubne cechy charakteru przedstawicieli tego narodu lub niskie pobudki ich zachowań. Jednak w publicystyce kulturalnej takie wypowiedzi znajdujemy niezwykle rzadko w przeciwieństwie do licznych przykładów rasizmu psychologicznego. Zob. Maciej Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997, s. 92.

³⁸ Tamże, s. 26.

Twierdzenie o „niepolskiej strukturze duszy i umysłu” Żydów funkcjonowało na ogół jako aksjomat, który nie wymagał uzasadnień czy dowodów, świetnie natomiast sprawdzał się w roli narzędzia oceny, a właściwie dyskwalifikacji. Jeśli jednak decydowano się na wyjaśnienia, wymieniano rozmaite, nierzadko wzajemnie wykluczające się cechy, zawsze jednak pozostające w antynomii z przymiotami właściwymi duchowości rdzennie polskiej. Rasizm psychologiczny nie był bowiem kategorią aksjologicznie neutralną. Chodziło nie tylko o wskazanie na odmienność tej rasy, ale też na jej zdecydowaną niższość³⁹. Pisano zatem o „kalectwie” żydowskiej psychiki wynikającym z wykorzenia, tj. braku łączności z ziemią przodków, a także o mającym znamionować Żydów materializmie (kontrastowanym z metafizyką) czy wreszcie upodobaniu do erotyzmu (w przeciwieństwie do szukających idealnej miłości Polaków). Z drugiej strony podkreślano inklinację Żydów do „abstrakcyjnej spekulacji myślowej” – odrębnej na tle innych narodów, zwłaszcza słowiańskich, z ich skłonnościami do konkretności i sprawczości⁴⁰.

Jak owe – nierzadko się wykluczające – właściwości mogły wpływać na sztukę? Otóż przede wszystkim tłumaczono w ten sposób predylekcje twórców do określonej konwencji artystycznej, w tym wypadku z jednej strony do abstrakcji i schematycznego traktowania kształtów (efekt przestępu mózgowości, skłonności do analizy i spekulacji), z drugiej zaś do nadmiernej ekspresyjności (skutek wrodzonej perwersyjności i lubieżności). A gdy, jak w przypadku pomnika Mickiewicza, w grę wchodził najważniejszy wieszcz narodowy (nawet jeśli jego pochodzenie wciąż było dyskusyjne⁴¹), sprawa polskiej „struktury duchowej” twórcy była szczególnie istotna. Stanisław Pieńkowski nie miał wątpliwości, że w kwestii pomników wznoszonych wielkim Polakom i powstających w „wyniku wewnętrznych uczuć narodu” nie ma miejsca dla obcych – tak pod względem inicjatywy, jak i wykonania⁴². Dla Zygmunta Wasilewskiego

³⁹ Lektura tekstów krytycznych dowodzi ponad wszelką wątpliwość, iż nie miała racji Anna Landau-Czajka, wyrażając pogląd: „nie było konieczne ocenianie rasy żydowskiej jako niższej czy gorszej – wystarczyło dla konieczności izolacji stwierdzenie jej inności” i uznanie, że „mieszanie ras jest zgubne dla rozwoju narodów”. Zob. Landau-Czajka, *W jednym stali domu...*, s. 39.

⁴⁰ Zob. Diana Wasilewska, *Dyskurs antysemitki w krytyce artystycznej Stanisława Pieńkowskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1924–1937)*, „Teksty Drugie” (2020), nr 4, s. 322; Urbanowski, *Nacjonalistyczna krytyka...*, s. 101–102.

⁴¹ Więcej na ten temat zob. Dariusz Konrad Sikorski, *Spór o międzywojenną kulturę polsko-żydowską. Przypadek Romana Brandstaettera*, Gdańsk 2011, s. 45–54.

⁴² Stanisław Pieńkowski, *Pomniki*, „Kurier Poznański” (1938), nr 117, s. 15.

rzecz była równie oczywista: ambicją każdego narodu – pisał – powinno być stawianie pomników swym wielkim postaciom „nie tylko własnym kosztem, lecz przede wszystkim własnymi rękami, własnym duchem i sercem, własną twórczością”⁴³. Krytyk proponował wręcz, żeby poczekać na narodziny narodowego geniusza, a nawet oddać projekt w ręce słabsze, byleby powstałe dzieła były „z krwi i ducha własnymi”, tj. niestworzonymi przez wroga. A największym, w dodatku podstępny, wrogiem Polski byli dlań oczywiście Żydzi. Logiczny wniosek z takiej refleksji nasuwał się sam: pomnik stawiany Polakowi przez Żyda jest „poniewieraniem polskości”⁴⁴. To „hańba i ośmieszanie narodu polskiego” – wtórował Wasilewskiemu Pieńkowski⁴⁵. „Wstyd, aby pomnik wieszca narodu budował żyd” – grmiało „Hasło Podwawelskie”, cytujące przemówienie Stanisława Szukalskiego z krakowskiego Pałacu Sztuki⁴⁶.

Winą za sytuację, w której wykonanie posągów wielkich Polaków (Mickiewicza w Wilnie, ale też Szopena w Warszawie czy Kościuszki w Lublinie⁴⁷) zleca się twórcom o rodowodzie żydowskim, publicyści obarczali ówczesnych decydentów, zwłaszcza rządzących w obszarze kultury. Był to, w przekonaniu dyskutantów, dowód spodlenia tych sfer, ich „zgnilizny duchowej”, a także upadku „godności narodowej” i „dostojności artystycznej”⁴⁸. Za największych winowajców uznawali jednak żydowskich twórców. Figura Żyda, ta „uniwersalna figura nienawiści, w której zmieścić można każdą radykalną frustrację”⁴⁹, była niewyczerpanym źródłem inspiracji dla antysemitycznych krytyków. Pieńkowski,

⁴³ [Zygmunt Wasilewski], *Głosy*, „Myśl Narodowa” (1932), nr 43, s. 632.

⁴⁴ [Zygmunt Wasilewski], *Głosy*. *Żydowski pomnik Mickiewicza*, „Myśl Narodowa” (1934), nr 21, s. 315.

⁴⁵ Pieńkowski, *Pomniki...*, s. 15.

⁴⁶ W tej demagogicznej wypowiedzi redakcja próbowała wpływać na emocje czytelników, pisząc o „zbrodni, na jaką skazano genialnego artystę-Polaka”, który musiał wyjechać z kraju, bo jego genialny projekt przepadł, a realizację tegoż powierzono Żydowi. „Czy nie jest szkodą dla narodu – pisano – że genialnych artystów zastępują pachciarze i deprawują narodową sztukę?” – „Wstyd, aby pomnik wieszca narodu budował żyd”, „Hasło Podwawelskie” (1936), nr 31, s. 6.

⁴⁷ Chodzi o pomnik Fryderyka Chopina dłuta frankisty Wacława Szymanowskiego (stworzony w roku 1909, odsłonięty dopiero w 1926) oraz łódzką statuetkę Tadeusza Kościuszki wykonaną w roku 1930 przez Mieczysława Lubelskiego, artystę pochodzącego ze zasymilowanej rodziny żydowskiej. Do nich odnosił się choćby Pieńkowski – zob. Pieńkowski, *Pomniki...*, s. 15.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Paweł Kuciński, *Praktyki dyskursu antysemitycznego a słowo Juliana Tuwima*, [w:] *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, red. Ewa Gorlewska, Monika Jurkowska, Krzysztof Korotkich, Białystok 2017, s. 237.

który rzadko rezygnował z okazji manipulowania stereotypami, także tym razem odwołał się do źródeł resentymentów narodowych, donosząc o złowrogiej naturze Żydów i przestrzegając Polaków przed czyhającym na nich zagrożeniem – nie zabrakło zatem aluzji do finansowej przewagi „starozakonnych” czy też oskarżeń o protekcje i „podstępny reklamowy”. Więcej nawet, już samą decyzję o realizacji pomników, a nawet udział żydowskich artystów w konkursach na obiekty upamiętniające duchowych wodzów narodu polskiego, krytyk uznał za dowód braku godności ludzkiej i celowe działanie mające służyć moralnemu rozkładowi polskości⁵⁰. Jednak kwestią, którą Pieńkowski czy Wasilewski podkreślali w tym kontekście najdobitniej, były konsekwencje, jakie dla gotowego artefaktu miało mieć pochodzenie jego twórcy. Tu bowiem nie ograniczono się do popularnej konstatacji, iż dzieło sztuki przejmuje cechy umysłowości (duchowości) autora, ale twierdzono również, że pomnik, a ściślej – ukazana na nim postać, wprost upodabnia się do twórcy! A zatem Polak wyrzeźbiony przez artystę-Żyda musi wyglądać jak Żyd⁵¹. I zgodnie z tą zasadą Wasilewski na wileńskiej statui widział cadyka, a Pieńkowski – rabina. „Niezlomne prawo psychologiczne” stopiło się tu z myśleniem typowym dla biologicznego rasizmu, które – wbrew głoszonym przez krytyków hasłom – najwyraźniej nie było im obce. W obu przypadkach poetyka demaskacji zastąpiła również jakąkolwiek informację. Misja owych „żandarmów” kultury polskiej wydawała się jasna: należało ujawnić to, co zakryte, a zarazem – nadając twórcy piętno śmieszności – wywołać określoną reakcję odbiorczą.

Jeszcze dalej, bo aż do granic absurdu, posunął się w tej stylistycznej demaskacji Ludomir Czerniewski, gdy na łamach czasopisma „Rozwój” analizował fizjonomię Mickiewicza dłuta Kuny. Rzekomo płaską pierś i kaprawe (dlatego osłaniane dłonią, a ściślej – „nabrzątkłą łapą”) oczy wieszczą tłumaczył typowo żydowskimi ułomnościami wynikającymi z lat strawionych na studia talmudyczne. „Zsemityzowaną” głowę Mickiewicza miał z kolei zdradzać układ ust, szczególnie zaś wyraz twarzy, w której krytyk widział „wybitną pyszałkowatość” i arogancję znamionujące

⁵⁰ Pieńkowski, *Pomniki...*, s. 15.

⁵¹ Widać tu wyraźną zbieżność choćby z tezami Paula Schultzego-Naumburga sformułowanymi w jego głośnej rozprawie *Sztuka i rasa* z 1928 r., w której dowodził wyraźnego związku wizerunku człowieka w dziele sztuki z wyglądem, psychiką i stanem duchowym charakteryzującym autora danego dzieła. Zob. Eric Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford 2004, s. 127–134.

większość bankierów żydowskich⁵². „Gdyby jeszcze przyprawić mu długą brodę i włożyć mykę – podsumowywał swe demaskatorskie dywagacje Czerniewski – [Mickiewicz] zamieniłby się w cadyka z Góry Kalwarii, który z Talmudem w dłoniach wędruje do Palestyny”⁵³.

Większość publicystów z kręgu endecji ograniczała się jednak do kontestacji w duchu psychologicznego rasizmu. Na „niezgodną z wyrazem odczucia polskiego”, nadto nieszczerą i przykrą koncepcję pomnika wskazywał choćby publicysta „Gazety Warszawskiej”, widząc w postaci Mickiewicza proroka w stylu „judeo-biblijnym”⁵⁴. Także recenzent „Marchoła”, choć unikał bezpośrednich odniesień do pochodzenia rzeźbiarza i z pozoru skupiał się niemal wyłącznie na wtórności koncepcji rzeźbiarskiej Kuny i wytykaniu mu niezrozumiałych, w jego przekonaniu, zapożyczeń, dodał jakby mimochodem, iż mickiewiczowski pomnik powinien być twórczy, własny – czyli nie tyle wolny od jakichkolwiek wpływów, ile tworzony „pod wpływem ducha swojego narodu”⁵⁵.

Jeszcze inną strategię obrał Witold Podoski – grafik, który w „Myśli Narodowej” przejął rubrykę po Pieńkowskim i który najwyraźniej nie chciał być kojarzony z rysztockowym stylem swego poprzednika. Recenzując pomnik Kuny, zastrzegął z góry, że „pragnienie, aby Wielkiemu Polakowi – Polak wystawił pomnik, niewiele ma wspólnego z antysemityzmem”⁵⁶. Co więcej, wbrew tezom swoich kolegów krytyk głosił, że „Żyd, poprzez długie obcowanie z polską kulturą, może ulec jej wpływom”, a zatem tworzyć sztukę pozbawioną obcych pierwiastków rasowych⁵⁷. Zaraz jednak dodawał, że nie mamy z tym do czynienia w sztuce rzeźbiarskiej Kuny, a zwłaszcza w jego pomniku Mickiewicza. Pozostając w obszarze wciąż tego samego kryterium oceny, tj. swojskości/obcości (a co za tym idzie – szczególnie rozumianego *decorum*), Podoski dowodził, że pomnik Mickiewiczowi powinien wystawić bądź artysta o „wybitnie polskich” znamionach talentu, bądź też taki, którego talent jest odpowiednikiem geniuszu poetyckiego wieszczka. W razie niespełnienia któregoś z tych dwóch warunków

⁵² L[udomir] C[zerniewski], *Cadyk z Góry Kalwarii w drodze do Palestyny (jeszcze o żydowskim pomniku)*, „Rozwój” (1932), nr 14, s. 6.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ r. k., *Czy cieszy się pan z pomnika Kuny*, „Gazeta Warszawska” (1934), nr 129, s. 9.

⁵⁵ M. W. Jaski, *O trzech zagrażających nam pomnikach*, „Marchoła” (1934), nr 1, s. 73. Jaski próbował przy tym wykazać zależność pomnika Kuny od realizacji Antoine’a Bourdelle’a, zwłaszcza jego *Francji*.

⁵⁶ Witold Podoski, *Ze świata sztuki*, „Myśl Narodowa” (1932), nr 15, s. 14.

⁵⁷ Tamże, s. 13.

dodawał jeszcze trzeci: „talent tęgi i męski, godny tematu i godny dzieła”⁵⁸. W ocenie pomnika Kuny werdykt był jednoznaczny – nie wynikał jednak z analizy przeprowadzonej przez piszącego. W sposób właściwy publicystom skrajnej prawicy, którzy w celu zwiększenia perswazyjnego charakteru wypowiedzi i uzyskania dodatkowej legitymizacji dla swych sądów nierzadko powoływali się na autorytety „sprawiedliwych” Żydów, Podoski sięgnął po recenzje krytyka o korzeniach semickich. Mieczysław Wallis, bo o nim mowa, na temat sztuki Kuny wypowiadał się wielokrotnie i zawsze w tonie jednoznacznie aprobatywnym. Chcąc jednak podkreślić różnicę między silnie ekspresyjną, dramatyczną w swej wymowie i dynamiczną w formie rzeźbą Xawerego Dunikowskiego a dokonaniem rytmisty, o tym drugim pisał, że cechuje go refleksja, statyka, „łagodne, ciche, delikatne poruszenie duszy” oraz że w przeciwieństwie do autora *Macierzyństwa* Kuna jest „pieściwy, miękki, kobiecy, joński”⁵⁹. Cytując wyrwane z kontekstu sądy Wallisa, które nie miały charakteru wartościującego, Podoski uzyskał wystarczające, jak sądził, dowody, by pomnik Kuny (o którym notabene Wallis się nie wypowiadał) uznać za obcy oraz nieadekwatny do wielkości i charakteru geniuszu poety. Oparcie się na autorytecie żydowskim posłużyło zatem uwiarygodnieniu w gruncie rzeczy antysemickich treści – nikt bowiem nie mógł wątpić, że takie przymioty jak łagodny, miękki, delikatny, cichy i kobiecy nie mają nic wspólnego nie tylko z postacią wieszczka, ale też z łączonymi z jego wizerunkiem wyobrażeniami polskość.

Zarzut obcości pomnika Kuny powracał równie często we wspomnianej ankiecie wileńskiego „Słowa”, będąc tam – oprócz kwestii czysto estetycznych – nadrzędnym kryterium oceny. O ile jednak w kontekście statui Szukalskiego ów zarzut mógł być zasadny (zważywszy na mnogość egzotycznych odniesień i niezrozumiałych – nawet dla znawców – symboli czy aluzji), o tyle w przypadku skromnej rzeźby Kuny jego źródło było raczej w uprzedzeniach rasowych i stereotypach powielanych za autorytetami w postaci zawodowych krytyków i redaktorów pisma. Rzekomych dowodów na poparcie sądów szukano bądź w fizjonomii, bądź – zdecydowanie częściej – w stroju, geście i atrybutach poety. Opozycja swój–obcy, niezwykle silnie akcentowana, ujawniała się poprzez dobór charakterystycznych jednostek leksykalnych odslaniających, także na poziomie języka,

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże, s. 14. Zob. również: Mieczysław Wallis, *Myśli o Dunikowskim*, [w:] tenże, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959, s. 282–283 (pierwotnie: „Kultura” 1932).

ksenofobiczny charakter tych wypowiedzi. Płaszcz pielgrzymi Mickiewicza w oczach uczestników ankiety stawał się zatem „prześcieradłem kąpielowym”, szlafrokiem czy łachmanami, trzymana w ręce księga – „notesem podróжным”, a gest przysłaniania oczu służyć miał ochronie przed rażącym słońcem pustyni, wypatrywaniu Ziemi Obiecanej tudzież próbie dostrzeżenia końca wiecznej wędrówki⁶⁰. W przekonaniu respondentów poeta dłużej Kuna z uwagi na swój strój i wykonywany gest w niczym nie przypominał duchowego przywódcy narodu polskiego, lecz wyglądał niczym stary włóczęga, „kukła w pelerynie”, „desperat na słupie”, „dziad o słabym wzroku”, a także obdartus, „złamany życiem wygnaniec” czy „kierujący ruchem posterunkowy”⁶¹. Pojawiały się też bezpośrednie porównania do utrwalonego w kulturze ludowej obrazu Żyda wiecznego tułacza, ale też do biblijnego proroka lub palestyńskiego pasterza. Nawet oceny, wydawałoby się, czysto estetyczne lub dotyczące strony formalnej dzieła wskazywały na rzekomo żydowski charakter postaci Mickiewicza wynikający z proveniencji jego twórcy. Pisano zatem o „tworze kubiczno-żydowskim”, „straszydło w stylu żydowsko-biblijnym” bądź obcym dla ducha polskiego dziwolażu. Warto na marginesie zauważyć, że nie mniejszą pomysłowością wykazywali się także zawodowi krytycy. Podoski widział w figurze Mickiewicza autorstwa Kuna „eunucha o wygolonej pasze, w szlafroku i sandałach”, „Hasło Podwawelskie” – „włóczęzę z książką w ręku”, Czerniewski – „straszaka na niesforne dzieci”, topielca, bandytę i „uciekiniera z Tworek”, a Konstanty Ildefons Gałczyński – Szymona Słupnika. Wiersz znanego poety został opublikowany przez „Zaułek Literacki i Artystyczny” – bezpłatny dodatek do „Słowa”. Oto jego fragment:

Kuna sobie siedziała
i coś w glinie dłubała.
Świat dziwował się Kunie, (3 razy)
że wyrzeźbił babunię...
Różne ojce Wilna

⁶⁰ Cytowane w tekście wypowiedzi respondentów ankiety pochodzą z następujących numerów „Słowa” z roku 1934 (warto zwrócić uwagę na wymowne nagłówki): nr 109, s. 3 (*Nie chcemy pomnika Kuna. Potępiamy wycinanie drzew. Pierwsze odpowiedzi na ankietę naszego pisma*); nr 110, s. 7 (*Nikt nie broni pomnika Kuna*); nr 111, s. 5–6 (*Ankieta w sprawie pomnika Kuna i drzew*); nr 112, s. 5–7 (*Lepiej późno niż nigdy. Dalsze wyniki ankiety w sprawie pomnika Kuna*); nr 113, s. 19 (*Potępiają wszyscy prócz zainteresowanych. Dalsze wyniki ankiety w sprawie pomnika Kuna*); nr 114, s. 7 (*Wyniki przedostatniego dnia ankiety*); nr 116, s. 6–7 (*Zakończenie ankiety w sprawie pomnika i drzew*).

⁶¹ Podoski, *Ze świata sztuki...*, s. 14; „*Wstyd, aby pomnik*”..., s. 6; L[udomir] C[zerniewski], *Żydzi stawiają polskie pomniki*, „*Rozwój*” (1932), nr 6, s. 1.

i ważni panowie
 uradzili pomnik
 postawić wieszczowi.
 Poprosili Kunę
 i cóż stąd wynika:
 Zrobił Mickiewicza
 Szymona Słupnika⁶².

Jednak elementem, który w największym stopniu drażnił opinię publiczną, była nagość figury, a ściślej – jej częściowo odsłonięty tors. Nagość wybitnych postaci, mająca swe oczywiste źródło w figurach antycznych bogów i herosów, nigdy nie była powszechnie aprobowana w obszarze sztuki polskiej, zwłaszcza w odniesieniu do wizerunków wielkich rodaków. Mógł się o tym przekonać nie tylko Szukalski, ale też m.in. Matejko, tworząc szkice do krakowskiego pomnika Mickiewicza w latach osiemdziesiątych XIX w. Wówczas to Maria Gorecka, córka poety, miała wypowiedzieć znamienne słowa: „Nasz Adam miał zawsze wstręt do pomników, w których osoby były choć częściowo nagie, i był przeciwny wieńczeniu ich laurem”⁶³. Jednak w figurze z pomnika wileńskiego raził publiczność nie tylko antykizujący kostium formalny. Odsłonięta pierś w połączeniu z płaszczem pielgrzymim i charakterystycznym gestem ręki stworzyła kolejną okazję do ataku na niepolski charakter prezentowanej figury. Traktując ją w sposób dosłowny, opierając się przy tym na werystycznych kryteriach wartościowania, wskazywano m.in. na specyfikę polskiego klimatu, który w żaden sposób nie mógł usprawiedliwić roznegliżowanej sylwetki wieszczka. „Obnażone ramię pasowałoby raczej do pielgrzymek po Saharze – ironizował jeden z respondentów, proponując zorganizowanie składki na odzież dla poety!”⁶⁴. By podkreślić obcość takiej figury Mickiewicza, niektórzy z respondentów drwiąco konstatowali, że ów posąg mógłby ewentualnie stanąć w Tel Awiwie, a jeśli nawet w Wilnie, to między synagogą a szpitalem żydowskim – wówczas jednak byłby wizerunkiem biblijnego proroka, a nie polskiego wieszczka⁶⁵.

⁶² Konstanty Ildefons Gałczyński, *Kuna*, „Zaulek Literacki i Artystyczny” (1934), nr 2, s. 3.

⁶³ Zob. Waldemar Okoń, *O krakowskim pomniku Adama Mickiewicza raz jeszcze*, „Quart” 1 (2006), nr 1, s. 22.

⁶⁴ Zupełnie poważnie, choć zaskakująco podobnie, problem widział Podoski, retorycznie pytając: „Mickiewicz Bourdelle’a w Paryżu jest pielgrzymem, który idzie do Polski. A gdzie idzie Mickiewicz Kuny w Polsce? [...] Nie, nie przemawia nam do przekonania ten eunuch o wygolonej pasze, w szlafroku i sandałach”. Podoski, *Ze świata sztuki...*, s. 13.

⁶⁵ Cytowany już recenzent „Marchołta” zdradzał zaskakująco podobne obawy: „Pielgrzymka idącego przez Europę – pisał – nie wyobraża sobie nikt u nas półnagim”. Jaski, *O trzech...*, s. 68.

Z powszechnym wyobrażeniem polskośći kolidował tu jednak nie tylko ubiór odsłaniający fragment nagiego ciała, ale też – a nawet przede wszystkim – rzekoma erotyzacja takiego wizerunku. Mimo iż rzeźbiarz odsłonił jedynie fragment torsu figury poety (niezbyt zresztą atletycznie zbudowanej), wilnianie oskarżali go, w sposób jakże typowy dla retoryki antysemitkiej, o propagowanie „niezrozumiałego kultu ciała” i tworzenie wizerunku mającego służyć celebracji nagości. Ponieważ Mickiewicz „nie pokazywał się publicznie nago”, nie był też atletą czy sportowcem, lecz uosobieniem duchowości, „obnażone ciało” wieszczu wydawało się respondentom ankiety nie tylko niezrozumiałym, ale wręcz niemoralnym. Niektórych wizerunek ów wprowadzał w konsternację, innych prowokował do dowcipnych porównań i zabawnych kalamburów. „To nie emanacja ducha, lecz flirtiarz, który wypatruje na ulicy podkasanej muzy” – ironizował urzędnik Pietkiewicz⁶⁶. Kazimierz Monkiewicz, emerytowany dyrektor gimnazjum, w Mickiewiczu Kuny widział zaś postać wypatrującą „na plaży wdzięcznych rodaków, którzy mu skradli koszulę i ubranie”⁶⁷. Bez względu jednak na to, czy jako strategię dyskredytacji obierano tu ironię, żart, czy pełne powagi oburzenie, opierano się na znanej dychotomii, która uduchowienie jako właściwość przypisywaną narodowi polskiemu przeciwstawiała kultowi cielesności uznawanemu za dominującą cechę psyche żydowskiej. Powstała w ten sposób sytuacja odbiorcza zyskiwała charakter intersubiektywny, a oceny krytyczne z wymiaru estetyki zostały skierowane na pole etyki. Erotyzm i – co za tym idzie – wyuzdanie odnoszono bowiem do rzekomo amoralnej postawy cechującej Żydów, która wymagała jednoznacznego potępienia. Inżynier Ludwik Borowski, widząc w Mickiewiczu Kuny „dziwolağa” i „palestyńskiego pasterza”, nie miał wątpliwości, że zarówno artysta, jak i ci, „którzy tę ohydę wybierają, warci są dużej ilości batów”⁶⁸. Stanisław Witorównie, urzędniczce kolejowej, krwawiło serce na widok „starego włóczęgi w łachmanach”⁶⁹, a Bronisław Kunicki, także inżynier, sięgając po kategorię uzasadnionej moralności, przekonywał, że ów twór, niemający nic wspólnego z wieszczem, powinien „odrażać każdego szczerzego Polaka”⁷⁰. Pisząc z pozycji kulturalnej wyższości i etnicznej odmienności, Marian Rydziński przyznał zaś wprost: pomnik

⁶⁶ *Wszyscy przeciwko pomnikowi Kuny. Dalsze wyniki naszej ankiety*, „Słowo” (1934), nr 111, s. 7.

⁶⁷ *Lepiej późno...*, s. 7.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ *Potępiają wszyscy...*, s. 19.

Kuny „nie odpowiada naszym (wileńskim) wymaganiom intelektualnym i artystycznym”⁷¹.

W takim świetle zrozumiałe stają się określniki, jakimi powszechnie etykietowano dzieło, z pozoru tylko odnosząc się do kwestii czysto estetycznych. Mówienie o rzeźbie artysty (przypomnę – raczej klasycyzującej niż nowoczesnej), że to „szkaradny dziwołag”, „straszydło”, pomnik obrzydliwy, okropny, ekstrawagancki, wstrętny, pokraczny, szkaradny czy ohydny, nie wynikało raczej z indywidualnych upodobań, gustu bądź nawet przyzwyczajęń odbiorczych. Żydowska proweniencja autora, nawet jeśli nie zawsze była wprost przywoływana, z pewnością zaważyła na zdecydowanej większości opinii, stając się tu szczególnym rodzajem presupozycji – milczącym, ale niezwykle istotnym założeniem. Zdawał sobie z tego sprawę redaktor „Kuriera Wileńskiego”, przekonując, że to „żydowskość pomnika” stała u źródeł niezadowolenia odbiorców, czemu nierzadko poddawano się nieświadomie. Zdaniem piszącego – pomnik Kuny w ogóle by nie powstał, gdyby pochodzenie twórcy było powszechnie znane⁷². Za takim myśleniem przemawia również fakt, iż wspomniany otwarty konkurs z roku 1925 zgodnie z wolą organizatorów skierowany był wyłącznie do artystów polskich⁷³.

W obronie pomnika Kuny

Projekt pomnika Kuny wywołał dość jednorodnie reakcje wśród reprezentantów krytyki nacjonalistycznej, a także – jak mogliśmy zaobserwować – u respondentów ankiety konserwatywnego „Słowa”, którzy w dużym stopniu powielali opinie redakcji. Nie oznacza to jednak, iż podobnie jednomyślna była cała ówczesna prasa polska czy wileńska. Warto wspomnieć, iż antysemitką kampanię „Słowa” potępiła Rada Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych, a także „Zaułek Literacki i Artystyczny” czy „Kurier Wileński”. W tym ostatnim dr Stanisław Lorentz w wymownym artykule zatytułowanym *Dezorientowanie opinii* ostro sprzeciwił się demagogicznemu charakterowi wypowiedzi Cata-Mackiewicza, skrytykował także ideę samej

⁷¹ *Zakończenie ankiety...*, s. 7.

⁷² Informację podaję za żydowskim „Naszym Przeglądem”, który streszczał lub przytaczał fragmenty ankiety, a także, bez podania źródła, wypowiedź cytowanego wyżej redaktora „Kuriera Wileńskiego”. Zob. *Wojna o pomnik Mickiewicza rzeźbiarza Kuny. Antysemitckie tło polemiki artystycznej*, „Nasz Przegląd” (1934), nr 133, s. 2.

⁷³ Zob. Poklewski, *Projekty pomnika...*, s. 265.

ankiety. Przywołał słowa malarza Ferdynanda Ruszczyca, który przestrzegał przed oddawaniem łam pisma na forum publiczne, ironicznie przy tym zauważając, że konkurs na pomnik wieszczą to „nie wybory miss Polonii”⁷⁴.

Także jeśli chodzi o ocenę samego pomnika, nie brakowało opinii pozytywnych, zwłaszcza w środowisku historyków sztuki zabierających głos w pismach *stricte* artystycznych. Przeważały tu neutralne, pozbawione rasowych uprzedzeń wypowiedzi – wysoko, choć na ogół bez entuzjazmu oceniające pracę Kuny i charakteryzujące ją głównie pod kątem formalnym. Wśród tych głosów uwagę zwracają jednak dwa teksty o wydźwięku szczególnie aprobatywnym: Wacława Husarskiego, krytyka pochodzącego ze zasymilowanej rodziny żydowskiej, i pisarki Heleny Romer⁷⁵. W obu wypowiedziach Mickiewicz na pomniku autorstwa Kuny jawi się jako prorok-pielgrzym, który zasłania oczy oślepiiony bądź „blaskiem Nieśmiertelności”⁷⁶, bądź też „widzeniem światłości mocniejszej niż ją znieść może wzrok ducha”⁷⁷. W ujęciu Heleny Romer poeta na posągu rzeźbiarza ukazany jest w momencie, gdy – niczym prorok właśnie – doznaje porażającego olśnienia, widzi przyszłość narodu. W podobnym kierunku idzie interpretacja Husarskiego: jego zdaniem rzeźbiarz nie przedstawił po prostu człowieka, lecz postać na poły tylko realną, poetę-wizjonera. Zarówno Romer, jak i Husarski zgodnie przyznawali, że zaproponowane przez Kunę ujęcie, również w wymiarze formalnym, jest odpowiednikiem charakteru i stylu poezji Mickiewicza. To zatem, co w kręgu krytyki antysemickiej było najczęściej wysuwany argument przeciwko pomnikowi jako temu, który nie trafiał w powszechne wyobrażenia polskości, u krytyków pozbawionych uprzedzeń stawało się uzasadnieniem mającym nie tylko wykazać artystyczną wartość dzieła, ale również jego adekwatność do geniuszu Mickiewiczowskiej poezji.

⁷⁴ Zob. Józef Poklewski, *Przyczynek do dziejów artystycznego Wilna w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 23 (1994), nr 278, s. 47. Do wyjątków należał tu głos publikującego również na łamach „Słowa” Jerzego Wyszomirskiego czy związanego również z Wilnem poety Witolda Hulewicza. Zdaniem Wyszomirskiego Wilno jako miasto pełne kontrastów i dysonansów miało swój urok m.in. dzięki wielokulturowości, stąd „palestyński” charakter pomnika uznawał za jego atut, a nie wadę.

⁷⁵ Wacław Husarski, *Niewłaściwy plebiscyt*, „Tygodnik Ilustrowany” 75 (1934), nr 21, s. 416; Helena Romer, *Wreszcie zgoda. Pomnik Mickiewicza w Wilnie. Projekt Kuny*, „Tygodnik Ilustrowany” 73 (1932), nr 10, s. 158.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Husarski, *Niewłaściwy plebiscyt...*, s. 416.

Znamienna w tym kontekście jest również wypowiedź Romana Brandstaettera będąca reakcją na wileńską ankietę. Pisarz ten, nie tylko niewyrzekający się swych korzeni, ale też otwarcie walczący z radykalną asymilacją, dowodził tutaj, iż tylko Żyd jest w stanie pojąć prorocki rys Mickiewicza, wnikać w jego duchowość, oddać go „w pełnym patosie”, „w zgrozie majestatu”. I Kuna, w jego przekonaniu, z tego zadania wywiązał się znakomicie właśnie dzięki swojemu rodowodowi, a ściślej – tradycyjnemu wychowaniu i biblijnej edukacji:

Wnikliwie zrozumiał wielkość poety, pojął istic żydowską intuicją ideę przewodnią jego życia i dał nam w efekcie naprawdę istotną i rzeczywistą, jedynie możliwą koncepcję Mickiewicza. Dał nam Mickiewicza takiego, jakim był w rzeczywistości [...]: utrwalił nam chwilę, w której prorok patrzy w przyszłość. [...] Tak każdy hebrajczyk pojmował proroka w ekstazie proroczej: nagiego i patrzącego w przyszłość⁷⁸.

Brandstaetter z jednej strony obrócił krytyczne sądy wilnian na korzyść rzeźbiarza, z drugiej zaś jego ocena opierała się na argumentach zaskakująco zbieżnych z tymi, które przytaczali przeciwnicy pomnika Kuny. Nie był to zresztą przypadek odosobniony. Maurycy Szymel, polemizując z Chaimem Löwem, analizował na przykład „wpływ ducha żydowskiego” na poetów polskich mających korzenie żydowskie i dowodził, iż jest on widoczny nawet u tych twórców, którzy się swego żydostwa wstydzą lub je wypierają. „Z własnej skóry trudno wyskoczyć” – przekonywał Szymel słowami, pod którymi mogliby się podpisać pisarze związani z endecją. Tę zaskakującą zbieżność przekonań można chyba tłumaczyć wspólnym, romantycznym rodowodem światopoglądu Szymela, Brandstaettera i wielu innych pisarzy polsko-żydowskich oraz polskich nacjonalistów – którzy wszakże wyciągali zeń odmienne wnioski⁷⁹. Niewątpliwie jednak doszukiwanie się w pomniku Kuny śladów żydowskich korzeni rzeźbiarza łatwo stać się mogło łupem antysemitów, którzy w słowach krytyka zyskiwali przecież potwierdzenie własnych sądów o ścisłej zależności artefaktów od

⁷⁸ Roman Brandstaetter, *Prorok wśród gawiedzi*, „Opinia” (1934), nr 19, s. 6.

⁷⁹ Zdaniem Katrin Steffen nacisk na „żydowski” charakter pomnika Mickiewicza w przypadku Brandstaettera wynikał z potrzeby podkreślenia koncepcji – alternatywnej do nacjonalistycznej – współpracy obu środowisk, którą pisarz znajdował w tekstach i działalności Mickiewicza i która miała swoje źródła w czasach względnie pokojowej bytności Żydów na terenie Rzeczypospolitej w epoce średniowiecznej (Steffen, *Ein „jüdisches Denkmal“...*, s. 45–46). Znając jednak, rzadko kiedy koncyliacyjne, teksty Brandstaettera, trudno się z tą opinią zgodzić. W moim przekonaniu była to raczej próba „zawłaszczenia” Mickiewicza, analogiczna do zabiegów podejmowanych przez niektóre środowiska nacjonalistyczne. Zob. Sikorski, *Spór o międzywojenną kulturę...*, zwłaszcza rozdz. *Żydowski Mickiewicz. Mickiewicz czytany przez środowiska polsko-żydowskie w okresie międzywojennym*, s. 41–92.

pochodzenia ich twórców⁸⁰. To jednakże oznaczałoby uznanie żydowskiego prawa do spuścizny wieszczka, na co nasi wojujący nacjonałiści z całą pewnością nie chcieliby się zgodzić. I być może dlatego prowokacyjny artykuł Brandstaettera nie wywołał istotnego poruszenia w antysemitycznej prasie.

* * *

Zarówno zawodowi krytycy, jak i respondenci ankiety wileńskiego dziennika, zawłaszczając wizerunek Mickiewicza, chcieli go widzieć jako uosobienie ducha narodu, a zarazem postać prostolinijną, miłą, swojską, powszechnie zrozumiałą, odzianą w tużurek i wreszcie młodą, choć pogrążoną w zadumie. Poza tym ogólnym, drobnomieszczańskim obrazem brakowało tu jakichkolwiek konkretnych wytycznych – zdecydowanie przeważała negacja i rzucanie górnolotnych, acz mglistych haseł mających uwzględnić założenia monumentalne rzeźby pomnikowej z jednej strony, a specyficzne uduchowanie wieszczka z drugiej. Co ciekawe, opinie fachowych sprawozdawców nie różniły się tu specjalnie od wypowiedzi uczestników ankiety; ci ostatni zaś, bez względu na reprezentowane zawody, wykazywali również daleko idącą jednomyślność, a zarazem krańcową jednostronność. Łączyła ich niezgoda na projekt zaproponowany przez Kunę nie z uwagi na wspólnotę upodobań estetycznych, lecz z powodu proweniencji rzeźbiarza, która – jak wierzone – w zasadniczy, nieusuwalny i zgubny (dla wyobrażeń polskości) sposób napiętnowała jego dzieło, automatycznie wykluczając twórcę z panteonu artystów rodzimych. Pochodzenie autora rozstrzygało tu nie tylko o formie czy – ogólnie – estetyce jego utworu, ale też o kwestiach natury moralnej. Mimo dowcipnego charakteru wielu głosów, nadającego im specyficzny koloryt, sprawa wydawała się niezwykle poważna – rzeczowa argumentacja paradoksalnie nie mogła tej wagi należycie oddać. W poczuciu „zhańbionej duszy narodowej” sięgano więc po rozmaite strategie retoryczne, by – czy to poprzez kalamburową szermierkę, chłostę słowną, czy szyderczy chichot – odwrócić uwagę czytelników od artystycznych walorów dzieła. Przesuwanie wywodów z dowodzenia na inwektywy, piętrzenie

⁸⁰ M[aurycy] Szymel, *Krajobraz duszy żydowskiej w liryce polskiej*, „Opinia” (1936), nr 10, s. 10. Więcej na temat prób zdefiniowania sztuki żydowskiej przez artystów i krytyków pochodzenia żydowskiego zob. Natasza Styrna, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931–1939)*, Warszawa 2009, s. 214–227. O podobnych dyskusjach z przełomu XIX i XX w. pisze natomiast Tamara Sztyma-Knasiecka – zob. Tamara Sztyma-Knasiecka, *Dyskusja nad sztuką żydowską na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Warszawa 2009, s. 271–282.

negatywnych określeń lub humorystycznych kontaminacji miały na celu dojrzałego i powszechnie uznanego rzeźbiarza ośmieszyć i zdeklasować, potęgując jednocześnie niechęć do ogółu twórców proweniencji żydowskiej.

Bibliografia

1. Źródła opublikowane

- Brandstaetter Roman, *Prorok wśród gawiedzi*, „Opinia” (1934), nr 19.
- C[zerniewski] L[udomir], *Cadyk z Góry Kalwarii w drodze do Palestyny (jeszcze o żydowskim pomniku)*, „Rozwój” (1932), nr 14.
- C[zerniewski] L[udomir], *Żydzi stawiają polskie pomniki*, „Rozwój” (1932), nr 6.
- Cat [Mackiewicz Stanisław], *Ankieta „Słowa” w sprawie pomnika Mickiewicza*, „Słowo” (1932), nr 49.
- Cat [Mackiewicz Stanisław], *Nasza ankieta w sprawie drzew i pomnika Kuny*, „Słowo” (1934), nr 109.
- Cat [Mackiewicz Stanisław], *Sprawy żydowskie*, „Słowo” (1922), nr 3–4.
- Cat [Mackiewicz Stanisław], *Zwycięstwo bez efektu*, „Słowo” (1925), nr 152.
- „Czy cieszy się Pani (Pan) z pomnika Kuny?”. *Ankieta*, „Słowo” (1934), nr 107, 109–114, 116.
- Fedorowicz Irena, *Dyskusje na temat pomnika Adama Mickiewicza w Wilnie na łamach prasy wileńskiej z lat 1925–1927*, „Slavistica Vilnensis” 56 (2011), nr 2.
- Husarski Waclaw, *Niewłaściwy plebiscyt*, „Tygodnik Ilustrowany” 75 (1934), nr 21.
- Jaski M. W., *O trzech zagrażających nam pomnikach*, „Marchoń” (1934), nr 1.
- Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz*, ks. IV. *Dyplomatyka i łowy*, [w:] tenże, *Wybór pism*, wyd. 2, Warszawa 1951.
- Pieńkowski Stanisław, *Pomniki*, „Kurier Poznański” (1938), nr 117.
- Pieńkowski Stanisław, *Wystawa grupy Rytm*, „Myśl Narodowa” (1929), nr 52.
- Podoski Witold, *Ze świata sztuki*, „Myśl Narodowa” (1932), nr 15.
- r. k., *Czy cieszy się pan z pomnika Kuny*, „Gazeta Warszawska” (1934), nr 129.
- Romer Helena, *Wreszcie zgoda. Pomnik Mickiewicza w Wilnie. Projekt Kuny*, „Tygodnik Ilustrowany” 73 (1932), nr 10.
- Szymel Maurycy, *Krajobraz duszy żydowskiej w liryce polskiej*, „Opinia” (1936), nr 10.
- Wallis Mieczysław, *Myśli o Dunikowskim*, [w:] tenże, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959.
- Wasilewski Zygmunt, *Głosy*, „Myśl Narodowa” (1932), nr 43.
- Wasilewski Zygmunt, *Głosy. Żydowski pomnik Mickiewicza*, „Myśl Narodowa” (1934), nr 21.
- Wojna o pomnik Mickiewicza rzeźbiarza Kuny. Antysemickie tło polemiki artystycznej*, „Nasz Przegląd” (1934), nr 133.
- „Wstyd, aby pomnik wieszca narodu budował żyd”, „Hasło Podwawelskie” (1936), nr 31.

2. Opracowania

- Anders Henryk, *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Warszawa 1972.
- Kubaszewska Hanna, *Henryk Kuna*, [w:] *Słownik artystów polskich*, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Janusz Derwojed, t. 4, Warszawa 1986.
- Kuciński Paweł, *Praktyki dyskursu antysemitckiego a słowo Juliana Tuwima*, [w:] *Julian Tuwim. Tradycja, recepcja, perspektywy badawcze*, red. Ewa Gorlewska, Monika Jurkowska, Krzysztof Korotkich, Białystok 2017.
- Lameński Lechosław, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.
- Landau-Czajka Anna, *Konserwatyści wobec kwestii żydowskiej w Polsce międzywojennej*, „Przegląd Historyczny” 82 (1991), nr 3–4.
- Landau-Czajka Anna, *W jednym stali domu... Koncepcje rozwiązania kwestii żydowskiej w publicystyce polskiej lat 1933–1939*, Warszawa 1998.
- Luba Iwona, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.
- Markiewicz Henryk, *Przeciw nienawiści i pogardzie*, „Teksty Drugie” (2004), nr 6.
- Michaud Eric, *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford 2004.
- Okoń Waldemar, *O krakowskim pomniku Adama Mickiewicza raz jeszcze*, „Quart” 1 (2006), nr 1.
- Piotrowski Piotr, *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji”*, Kraków 1999.
- Poklewski Józef, *Projekty pomnika Mickiewicza w Wilnie w okresie międzywojennym w świetle ówczesnych krytyk i polemik prasowych*, „Lituano-Slavica Posnaniensia. Studia Historiae Artium” 5 (1991).
- Poklewski Józef, *Przyczynek do dziejów artystycznego Wilna w dwudziestolecium międzywojennym*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 23 (1994), nr 278.
- Poliakov Léon, *Historia antysemityzmu*, t. 2: *Epoka nauki*, tłum. Agnieszka Rasińska-Bóbr, Oskar Hedemann, Kraków 2008.
- Prokop-Janiec Eugenia, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992.
- Sikorski Dariusz Konrad, *Spór o międzywojenną kulturę polsko-żydowską. Przypadek Romana Brandstaettera*, Gdańsk 2011.
- Steffen Katrin, *Ein „jüdisches Denkmal“ in Wilna? Das Denkmalprojekt von Henryk Kuna und der Gedächtnisort Adam Mickiewicz im Fokus der polnisch-jüdischen Beziehungen*, [w:] *Jüdische Kultur(en) im Neuen Europa: Wilna 1918–1939*, red. Marina Dmitrieva, Heidemarie Petersen, Wiesbaden 2004.
- Zubert Piotr, *Pomnik Adama Mickiewicza w Wilnie*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza” (1988), nr 9.
- Urbanowski Maciej, *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*, Kraków 1997.
- Wasilewska Diana, *Dyskurs antysemitcki w krytyce artystycznej Stanisława Pieńkowskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1924–1937)*, „Teksty Drugie” (2020), nr 4.
- Wasilewska Diana, *Mieczysław Treter. Estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Kraków 2019.

Wasilewska Diana, *Na „wieczorze obłąkańców”. Sztuka formistów w krzywym zwierciadle krytyki międzywojennej*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 13 (2018).

Diana Wasilewska

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

diana.wasilewska@up.krakow.pl