



Wtajemniczenia drugie. Profesorowi Waldemarowi Okoniowi w 70. rocznicę urodzin



PEREGRYNACJE SZTUKI

Waldemar Baraniewski, Agnieszka Rosales Rodríguez, Jan Wiktor Sienkiewicz, Dorota Kudelska

PRE-KONCEPCJE, KONCEPCJE I PO-KONCEPCJE

Ryszard Kasperowicz, Lechosław Lameński, Sylwia Świśtocka-Karwot, Cezary Wąs

SŁOWO-OBRAZ: TRANSPOZYCJE

Justyna Bajda, Aneta Grodecka, Andrzej Pieńkos, Anita Wincencjusz-Patyna, Jakub Zarzycki

FIGURA MATKI

Michał Haake, Maria Poprzęcka, Krzysztof Stefański



Jacek Malczewski, *Sztuka w zaścianku*, 1896, ol. pł., 74 × 120 cm; wł. prywatna, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. Dep. 3432 MNW. Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Jacek_Malczewski_in_the_National_Museum_in_Warsaw#/media/File:Malczewski_Art_in_the_manor.jpg (data dostępu: 3.08.2023)

Wtajemniczenia drugie. Profesorowi Waldemarowi Okoniowi w 70. rocznicę urodzin

REDAKTORZY TEMATYCZNI NUMERU / GUEST EDITORS: Lechosław Lameński, Anita Wincencjusz-Patyna, Jakub Zarzycki

2 Od Redakcji / Editorial

4 Waldemar Okoń. Curriculum vitae

9 / Waldemar Okoń /

Dniownik, czyli kronika niezapowiedzianych śmierci. Część 2 (lata 2019–2022)

PEREGRYNACJE SZTUKI

24 / Waldemar Baraniewski /

Un picnic chez Pontus

38 / Agnieszka Rosales Rodríguez /

Upojenie i melancholia. Sztuka w zaścianku Jacka Malczewskiego

48 / Jan Wiktor Sienkiewicz /

Ślad. Polscy artyści i polskie wystawy w Bagdadzie w 1943 roku

64 / Dorota Kudelska /

Tadeusz Makowski w Wiener Secession. Okoliczności wystawy w roku 1936

PRE-KONCEPCJE, KONCEPCJE I PO-KONCEPCJE

82 / Ryszard Kasperowicz /

Sztuka przyszłości według Novalisa

90 / Lechosław Lameński /

O „Twórcowni” Stacha z Warty Szukalskiego po raz czwarty (i ostatni?)

116 / Sylwia Świsłocka-Karwot /

“I wanted to win!”. Art is thinking. Jurkiewicz’s not-yet-conceptualism?

130 / Cezary Wąs /

Controversies around the concept of “style” in the architecture of the 20th and 21st centuries

SŁOWO-OBRAZ: TRANSPOZYCJE

138 / Justyna Bajda /

Fleurs du mal Charles’a Baudelaire’a w opracowaniu graficznym Armanda Rassenfosse’a

152 / Aneta Grodecka /

Potworowski i Poe zanurzeni w świecie umysłu

172 / Andrzej Pieńkos /

U początków dziennikarstwa... wizualnego. Gustave’a Dorégo wizja miasta-molocha

186 / Anita Wincencjusz-Patyna /

Rupaki, Pytalik i Krześlaki z rozwianą grzywą, czyli o ilustracjach Elżbiety Gaudasińskiej do poezji dla dzieci

208 / Jakub Zarzycki /

Fryne w „Kołcach”, Fryne w ogródku. Siemiradzki, nagość, czasopisma satyryczno-humorystyczne oraz Warszawa latem 1889

FIGURA MATKI

226 / Michał Haake /

Ikona ЗНАМЕНИЕ w twórczości Jana Matejki

244 / Maria Poprzeczka /

„Matka Ukraina” – dzisiaj

252 / Krzysztof Stefański /

Artysta i jego matka. Pamiętnik... Adelajdy Wiwulskiej jako świadectwo epoki



QUART. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego
QUART. Quarterly of Art History Institute at the University of Wrocław
Nr 2–3(68–69)/2023

WYDAWCA / PUBLISHER: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego,
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

ADRES REDAKCJI / PUBLISHING OFFICE: ul. Szewska 36, 50–139 Wrocław
tel. +48 71 375 25 35; e-mail: quart@uwr.edu.pl; www.quart.uni.wroc.pl

REDAKTOR NACZELNY / EDITOR-IN-CHIEF: prof. dr hab. Waldemar Okoń

ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO / DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF: dr hab. Cezary Wąs, prof. UWr

SEKRETARZE REDAKCJI / MANAGING EDITORS: mgr Adam Szeląg, dr Jakub Zarzycki

NUMER TEMATYCZNY / THEMATIC ISSUE: **Wtajemniczenia drugie. Profesorowi Waldemarowi Okoniowi w 70. rocznicę urodzin / Second Initiation. Dedicated to Professor Waldemar Okoń on his 70th birthday**

REDAKTORZY TEMATYCZNI NUMERU / GUEST EDITORS: prof. dr hab. Lechosław Lameński, dr Anita Wincencjusz-Patyna, dr Jakub Zarzycki

REDAKTOR STATYSTYCZNY / STATISTICS EDITOR: dr hab. Cezary Wąs, prof. UWr

RADA NAUKOWA: prof. Milena Bartlová (Katedra teorie a dějin umění, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Česká republika), prof. Marco Cadinu (Dipartimento di Ingegneria Civile, Ingegneria Ambientale e Architettura, Università degli Studi di Cagliari, Italia), prof. Dietrich Erben (Lehrstuhl für Theorie und Geschichte von Architektur, Kunst und Design Fakultät für Architektur, Technische Universität München), prof. Arleen Ionescu (Universitatea Petrol – Gaze din Ploiești, Facultatea de Litere și Științe, Departamentul de Filologie, România), prof. Lauro Giovanni Magnani (Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo, Università degli studi di Genova), prof. Aleksandra Lipińska (Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln), prof. Ewdoksia Papuci-Władyka (Instytut Archeologii, Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

REDAKTORKA JĘZYKOWA / LANGUAGE EDITOR: dr Dorota Ucherek (Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego)

TŁUMACZENIA / TRANSLATIONS: Tomasz Bauer

OKŁADKA/COVER: Natalia Okoń-Rudnicka, Weronika Okoń-Żuk, *Mr. Okoń*, kolaż cyfrowy

OPRACOWANIE GRAFICZNE / GRAPHIC DESIGN: Wojciech Głogowski

DRUKARNIA / PRINTING HOUSE: Drukarnia JAKS (Wrocław)

NAKLAD/EDITION: 350 egz.

ISSN 1896-4133 (DLA WYDANIA DRUKOWANEGO / PRINTED VERSION)

ISSN 2449-9285 (DLA WYDANIA ELEKTRONICZNEGO / ELECTRONIC VERSION)

Od Redakcji

Przez ostatnich 17 lat w tym miejscu czasopisma „Quart” zamieszczany był wstęp jego pomysłodawcy, założyciela i redaktora naczelnego – prof. Waldemara Okonia. Obecnie prof. Okoń, kończąc w tym roku 70 lat, przechodzi na emeryturę, lecz nie zamyka współpracy z Instytutem Historii Sztuki. Tę okoliczność grono jego współpracowników i przyjaciół postanowiło uczcić poświęceniem mu numeru specjalnego naszego kwartalnika. Powstał obszerny zbiór artykułów, a właściwie księga pamiątkowa, która wskazuje na wyjątkowość kręgu osób i tematów wytworzonego przy współudziale Profesora. Na tę niepowtarzalną wartość składają się m.in. zdolność do pogłębionego wczuwania się w poruszane problemy i odpowiedzialność za piękno języka wyrażania swoich myśli.

Niewielki fragment *Dziennika* zamieszczonego w tym numerze naszego kwartalnika dużo mówi o jego Autorze. Sam tylko tytuł oznajmia o gniewnym dzienniku pisanym z punktu widzenia wnikliwej osoby mającej rozum i doświadczenia „Starca z gór”, jak niekiedy Profesor mówi o sobie. Przede wszystkim jednak to nadzwyczajna wrażliwość upoważnia go do surowej oceny świata, który okazuje się niepokojąco podobny do ponurej epoki początku lat 30. XX wieku.

Szkic Waldemara Baraniewskiego, również umieszczony na początku tomu, zawiera analizę dokumentacji fotograficznej spotkania grupy osób na tarasie mieszkania dyrektora Centrum Pompidou. Z pomocą tego zestawu zdjęć opowiada historię powiązania postaw poznawczych historyczki sztuki Elżbiety Grabskiej z jej życiem emocjonalnym. Tak oto ujawniona została istota porozumienia łączącego krąg Autorów naszej antologii, a zasadzającego się na intymnym ich powinowactwie. Agnieszka Rosales Rodríguez w sposób godny najlepszych wzorców polskiej literatury XIX i XX w. dokonała interpretacji obrazu Jacka Malczewskiego *Sztuka w zaścianku* i dowiodła bogactwa ideowego dzieła zapomnianego już dziś mistrza malarstwa. Znanca losów polskiej emigracji Jan Wiktor Sienkiewicz również próbuje ocalić pamięć o polskich artystach – tych, których wojenne losy rzuciły w r. 1943 do Kairu i Bagdadu. Dorota Kudelska omawia pokaz dzieł Tadeusza Makowskiego zorganizowany w Wiedniu zimą 1936, a przejawiający dystans wobec ówczesnego narastania nacjonalizmów. Sprawa jest bliska postawie Uczzonego honorowanego w tomie.

W drugiej części zbioru Ryszard Kasperowicz scharakteryzował koncepcje Novalisa, przy czym zwrócił uwagę na myśl, iż język poetycki nie odzwierciedla rzeczy, lecz jest sferą uwalniania sił wszechświata w jednostce. Rozważania te mają szczególnie sens w kontekście zmian w aktywności twórczej prof. Okonia, który z narastającym zdecydowaniem poświęcił się pracy literackiej. Lechosław Lameński postanowił po raz ostatni napisać o Stanisławie Szukalskim, tutaj w kontekście zamierzeń tego artysty mających doprowadzić do powstania szkoły artystycznej opartej na założeniach konkurencyjnych wobec tradycyjnych akademii sztuki. Oprócz wiedzy o poglądach Stacha z Warty tekst ten głosi chwałę niezależności w sztuce, nawet kiedy niezależność ta sięga przesady. Sylwia Świsłocka-Karwot omówiła paradoksy twórczości Zdzisława Jurkiewicza, barwnego mistrza neoawangardy, który w swej twórczości w przedziwny sposób łączył emocjonalność z intelektualizmem. Skojarzenia wybiegające poza temat tej wypowiedzi narzucają się w sposób niemal nieuchronny. Problematyką stylu, ważną zarówno dla prof. Okonia, jak i dwóch poprzednich stuleci, zajął się niżej podpisany.

Trzecia grupa tekstów poświęcona została sztuce XIX i XX w., przez decydującą część życia skupiającej uwagę Profesora. Justyna Bajda, której artykuły z pogranicza sztuk wizualnych i literatury mocno zaznaczyły się w tradycji naszego kwartalnika, opisała sposoby, z jakich pomocą artyści grafiki i malarstwa ilustrowali najbardziej znany tom wierszy Charles’a Baudelaire’a. Szczegółowo omówiła prace belgijskiego artysty Armanda Rassenfosse’a. Również Aneta Grodecka podjęła temat związków sztuki graficznej z literaturą, poddając namysłowi tekę litografii Piotra Potworowskiego odnoszących się do prozy Edgara Allana Poe’a. Gustave Doré był w stanie zilustrować każde dzieło sztuki słowa, lecz ze zmysłem politycznie zaangażowanego reportażysty pokazał także krytyczny wizerunek Londynu. Naszkicowanych przez Dorégo 180 scenom z tego miasta wnikliwy tekst poświęcił w naszym tomie Andrzej Pieńkos. Natomiast Anita Wincencjusz-Patyna z olbrzymim znanstwem napisała o ilustracjach Elżbiety Gaudasińskiej do poezji dla dzieci. Dwuznaczność i niebezpieczny erotyzm obrazu Henryka Siemiradzkiego *Fryne* trafnie odnotowane zostały w prasie satyrycznej przez Jakuba Zarzyckiego. Podniósł on znaczenie takich gazet w badaniach z obszaru historii sztuki, przedłużając refleksje, jakie niegdyś poczynił prof. Okoń w swej pracy na temat pozycji zajmowanych przez krytykę artystyczną w stosunku do malarstwa historycznego.

Michał Haake, którego teksty licznie pojawiały się na łamach naszego kwartalnika, zastanowił się nad rolą ikony Matki Bożej w typie „Znak” w dwóch dziełach Jana Matejki. Maria Poprzeczka w nawiązaniu do motywu „Matki Ukrainy”, opisanego przez Profesora w r. 1992, podjęła się ukazania trwałości fałszywych mitów, reprezentowanych przez przedstawicieli „szkoły ukraińskiej polskiego romantyzmu”. Temat ten powrócił w obliczu zaborczej wojny narzuconej Ukrainie przez Rosję w lutym 2022 i jest dokumentem nieuchronnych filiacji humanistyki z polityką. Znaczenie matki dla artysty, ale w zupełnie innym ujęciu, unaocznia również Krzysztof Stefański w artykule poświęconym Adelajdzie Wiwulskiej i jej pamiętnikowi. Jak wielokrotnie przypominał prof. Okoń, to Mnemozyne, bogini pamięci, była matką Muz, co czyni ją źródłem sztuki.

Na sam koniec nie pozostaje mi nic innego, jak podziękować redaktorom tematycznym tego wyjątkowego numeru, a więc Lechosławowi Lameńskiemu, Anicie Wincencjusz-Patynie i Jakubowi Zarzyckiemu, oraz zachęcić do jego lektury, jak zwykł to czynić prof. Okoń.

Każdy uważny czytelnik rozpozna związki łączące treści artykułów zawartych w tomie z twórczością i osobą honorowanego Profesora. Dalsza refleksja prowadzi jednak do wniosku, iż powtórzenie podobnych relacji nigdy już nie będzie możliwe. *Tempora mutantur et nos mutamur in illis*.

W imieniu Redakcji
dr hab. Cezary Wąs, prof. UWr

Editorial

For the past 17 years, an introduction by its originator, founder and editor-in-chief, Prof. Waldemar Okoń, has been published in this section of the "Quart" magazine. Prof. Okoń, who turns 70 this year, is currently retiring, but he is not ending his collaboration with the Institute of Art History. The circle of his colleagues and friends decided to commemorate this occasion by dedicating a special issue of our quarterly to him. What emerged was an extensive collection of articles, or rather a commemorative book, which indicates the uniqueness of the milieu of people and topics generated with the Professor's contribution. This exceptional value consists, among other things, of an ability to empathise in depth with the issues raised and a responsibility for the beauty of the language used to express thoughts.

The small excerpt from *Dniownik* (Diangry) included in this issue of our quarterly tells us a lot about its Author. The title in itself announces an angry diary written from the point of view of an insightful person with the wits and experiences of an "Old Man from the Mountains", as the Professor sometimes referred to himself. Above all, however, it is his extraordinary sensitivity that entitles him to a harsh assessment of a world that turns out to bear a disturbing resemblance to the bleak era of the early 1930s.

Waldemar Baraniewski's sketch, also placed at the beginning of the volume, analyses the photographic documentation of a meeting of a group of people on the terrace of the flat of the director of the Pompidou Centre. With the help of this set of photographs, it tells the story of the link between the cognitive attitudes of the art historian Elżbieta Grabska and her emotional life. The essence of the understanding between the authors of our anthology, based on their intimate affinity, was thus revealed. Agnieszka Rosales Rodríguez interpreted Jacek Malczewski's painting *Sztuka w zaścianku* (Art in a backwater) in a manner worthy of the best models of Polish literature of the 19th and 20th centuries, and demonstrated the ideological richness of the works of the now forgotten master painter. Jan Wiktor Sienkiewicz, an expert on the history of Polish emigration, also attempts to save the memory of Polish artists who were sent to Cairo and Baghdad in 1943. Dorota Kudelska discusses an exhibition of works by Tadeusz Makowski, organised in Vienna in the winter of 1936, which showed a distance from the growing nationalism of the time. The case is close to the attitude of the Scholar honoured in the volume.

In the second part of the collection, Ryszard Kasperowicz characterises Novalis's concepts, drawing attention to the idea that poetic language does not reflect things, but is a sphere for releasing the forces of the universe within the individual. These considerations make particular sense in the context of changes in the creative activity of Prof. Okoń, who devoted himself with increasing determination to literary work. Lechosław Lameński decided to write, for the last time, about Stanisław Szukalski, here in the context of this artist's intentions to establish an art school based on assumptions that would compete with traditional art academies. Besides the knowledge of the views of Stach of Warta, this text proclaims the praise of independence in art, even when this independence reaches exaggeration. Sylwia Świśłocka-Karwot discussed the paradoxes of the work of Zdzisław Jurkiewicz, a vivid master of the neo-avant-garde, who combined emotionality with intellectualism in his work in a unique way. Associations beyond the subject of this statement impose themselves almost inevitably. The issue of style, important both to Prof. Okoń and to the two last centuries, was addressed by the undersigned.

The third group of texts was on 19th and 20th century art, which focused the Professor's attention for a significant part of his life. Justyna Bajda, whose articles on the borderline between visual arts and literature have strongly marked the tradition of our quarterly, described the ways in which graphic artists and painters illustrated Charles Baudelaire's most famous volume of poems. She discussed in detail the work of the Belgian artist Armand Rassenfosse. Aneta Grodecka also addressed the relationship between graphic art and literature, reflecting on a portfolio of lithographs by Piotr Potworowski referring to the prose of Edgar Allan Poe. Gustave Doré was able to illustrate any work of word art, but with the flair of a politically engaged reporter he also showed a critical image of London. In our volume, Andrzej Pieńkos devotes an insightful text to the 180 scenes from this city sketched by Doré. Whereas Anita Wincencjusz-Patyna wrote with enormous expertise about Elżbieta Gaudasińska's illustrations for children's poetry. The ambiguity and dangerous eroticism of Henryk Siemiradzki's painting *Phryne* were aptly noted in the satirical press by Jakub Zarzycki. He raised the importance of such newspapers in art history research, extending the reflections once made by Professor Okoń in his work on the positions taken by art criticism in relation to historical painting.

Michał Haake, whose texts have appeared in our quarterly on numerous occasions, reflected on the role of the "Sign" icon of the Mother of God in two works by Jan Matejko. Maria Poprzęcka, referring to the motif of the "Mother of Ukraine", described by the Professor in 1992, undertook the task of demonstrating the persistence of false myths, represented by the representatives of the "Ukrainian school of Polish Romanticism". This theme has resurfaced in the face of an aggressive war imposed on Ukraine by Russia in February 2022 and serves as a document of the inevitable filiation of the humanities with politics. The importance of the mother for the artist, but in a completely different perspective, is also highlighted by Krzysztof Stefański in his article on Adelaide Wiwulska and her diary. As Professor Okoń has repeatedly reminded us, it was Mnemosyne, the goddess of memory, who was the mother of the Muses, which makes her the source of art. At the very end, I cannot but thank the thematic editors of this exceptional issue, namely Lechosław Lameński, Anita Wincencjusz-Patyna and Jakub Zarzycki, and encourage you to read it, as Prof. Okoń used to do.

Every attentive reader will recognise the links connecting the contents of the articles contained in the volume with the work and person of the honoured Professor. Further reflection, however, leads to the conclusion that a repetition of similar relationships will never again be possible. *Tempora mutantur et nos mutamur in illis*.

Wrocław, 7.06.2023

Waldemar Okoń

Curriculum vitae

Profesor nauk humanistycznych. Urodził się 11 sierpnia 1953 we Wrocławiu. Studiował na Uniwersytecie Wrocławskim w latach 1972–1980, najpierw na Wydziale Filologicznym, a później na Wydziale Filozoficzno-Historycznym, uzyskując stopnie magistra filologii polskiej (praca *Elementy werbalne kodu filmowego*, promotor: prof. dr hab. Jan Trzynaśkowski) i historii sztuki (praca *Sztuka i narracja*, promotor: prof. dr hab. Zofia Ostrowska-Kęłowska) – oba dyplomy z wyróżnieniem. Stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki nadała mu w r. 1988 Rada Naukowa Instytutu Historii Sztuki Polskiej Akademii Nauk na podstawie pracy doktorskiej *Malarstwo a literatura w Polsce (1850–1890)* (promotor: prof. dr hab. Wiesław Juszczak, recenzentki: prof. dr hab. Maria Żmigrodzka i prof. dr hab. Maria Poprzęcka), uznanej za wyróżniającą się. Stopień doktora habilitowanego nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce otrzymał na Uniwersytecie Wrocławskim w r. 2002; zatwierdziła go Rada Wydziału Nauk Humanistycznych po prezentacji rozprawy habilitacyjnej *Stygnała planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*. Stanowisko profesora nadzwyczajnego w Instytucie Historii Sztuki UWr otrzymał w r. 2004, a tytuł profesora belwederskiego, nadany przez prezydenta RP Lecha Kaczyńskiego, 3 kwietnia 2009.

Pracę zawodową rozpoczął w 1979 r. jako asystent stażysta, początkowo w Katedrze, a później w Instytucie Historii Sztuki UWr. W latach 1996–1999 był zastępcą dyrektora Instytutu Historii Sztuki ds. ogólnych, będąc jednocześnie, w latach 1996–2005, kierownikiem studiów wieczorowych (niestacjonarnych). W latach 2005–2012 pełnił funkcję dyrektora Instytutu Historii Sztuki UWr. Od r. 2005 do chwili obecnej kieruje Zakładem Historii Sztuki Nowoczesnej.

Jest autorem szeregu książek z zakresu szeroko pojmowanej historii sztuki oraz kilkudziesięciu rozpraw i artykułów. Uczestniczył w licznych seminariach i konferencjach naukowych, w tym wielu zagranicznych. Jego publikacje dotyczą głównie polskiej i europejskiej sztuki XIX i XX w. oraz sztuki nowoczesnej (lista najważniejszych pozycji książkowych w załączeniu).

Stypendysta Fundacji Lanckorońskich i Funduszu Pomocy Niezależnej Literaturze i Nauce Polskiej. Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich od 1996 r., od czterech lat pełniący funkcję prezesa jego wrocławskiego oddziału. Ponadto członek Zarządu Głównego SPP. Autor kilkunastu opublikowanych prac literackich (lista w załączeniu). Współpracował przy realizacji projektów badawczych z wybitnymi uczonymi: prof. Jerzym Axerem, prof. Ryszardą Czepulis-Rastenis, prof. Wiesławem Juszcakiem, prof. Aliną Kowalczykową, prof. Andrzejem Makowieckim.

Autor koncepcji merytorycznej i wydawniczej oraz stale – od roku założenia (2006) – redaktor naczelny kwartalnika Instytutu Historii Sztuki „Quart” (dotychczas ukazało się 67 numerów tego pisma), którego poziom merytoryczny i atrakcyjna szata graficzna wzbudzają zainteresowanie i uznanie w środowisku nie tylko historyków sztuki. Periodyk jest ujęty w bazach Index Copernicus oraz ERIH+, uzyskał grant „Wsparcie 500 czasopism naukowych” MNiSW na lata 2019–2020, spełnia wszystkie wymogi związane z procesem recenzyjnym i redakcyjnym zgodnie z zaleceniami Kodeksu Postępowania Komitetu ds. Etyki Wydawniczej COPE. Po ostatniej ewaluacji i ocenie czasopism przez Ministerstwo Edukacji i Nauki, „Quartowi”, jako jednemu z nielicznych periodyków z dyscypliny nauki o sztuce, przyznano 100 punktów za artykuł.

Waldemar Okoń od wielu lat działa także jako juror Olimpiady Artystycznej. Z okazji 30-lecia tego konkursu otrzymał podziękowanie i dyplom honorowy „W uznaniu zasług w upowszechnianiu sztuki wśród młodzieży”.

Stale współpracuje z Muzeum Współczesnym Wrocław (współorganizując wystawy oraz pisząc teksty do katalogów – ostatnio do ekspozycji Jerzego Olka). Od r. 2018 wchodzi w skład Rady tego Muzeum.

Wieloletni członek Państwowej Komisji Akredytacyjnej dla kierunku historia sztuki, organizator kilkunastu zagranicznych objazdów zabytkoznawczych, w których brali udział studenci studiów stacjonarnych, wieczorowych i podyplomowych.

Inicjator i autor programu działającej przez kilka lat przy Instytucie Historii Sztuki Galerii „Szewska 36” oraz opiekun naukowy organizowanych przez studentów sesji naukowych.

Współpracownik Wydawnictwa Dolnośląskiego (opiekun naukowy serii „A To Polska właśnie” oraz serii „Świadectwa Sztuki” – w kooperacji z wydawnictwem A Dorling Kindersley Book), Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wydawnictwa „Warstwy”, Wydawnictwa „Akwedukt” i oficyn związanych ze Stowarzyszeniem Pisarzy Polskich.

Stały współpracownik „mia” Art Gallery. Kurator szeregu wystaw, autor wstępów do katalogów, w tym szczególnie do zainicjowanego wspólnie z galerią cyklu ekspozycji i publikacji pt. „Małe Wielkie Kolekcje”. Dotychczas udało się zrealizować pokazy i opublikować katalogi do prezentacji „Kolekcji Hermansdorferów”, „Kolekcji Bożeny Kowalskiej” i „Kolekcji Bogdana Góreckiego”.

Wielokrotnie (18 razy) nagradzany przez rektora UWr za działalność naukową, dydaktyczną i organizacyjną. Trzykrotny laureat Nagrody Indywidualnej Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego – za książki *Sztuka i narracja*, *Sztuki siostrzane* i *Stygnaąca planeta*, a także przyznawanej przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki Nagrody im. ks. prof. Szczęsnego Dettloffa za książkę *Malarstwo i literatura w II połowie XIX wieku*, w kategorii prac nieopublikowanych.

Promotor dziewięciu prac doktorskich i blisko 240 magisterskich. Autor kilkudziesięciu recenzji wydawniczych oraz szeregu recenzji prac doktorskich, habilitacyjnych i profesorskich.

Wieloletni współpracownik Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu jako egzaminator z historii sztuki kilkudziesięciu doktorantów tej uczelni, w tym wielu osób spoza granic naszego kraju, a ponadto recenzent szeregu jej wydawnictw, w tym wszystkich tomów (dotychczas 20) bardzo istotnej nie tylko dla Wrocławia serii „Wrocławskie Środowisko Artystyczne”.

Na gruncie wrocławskim jeden z inicjatorów Dolnośląskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W zarządzie tej organizacji pracuje od chwili jej powstania, czyli od r. 2004, do dzisiaj.

Współpracownik Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu (konsultacje, redakcja tekstów, wstępy do wydawnictw – ostatnio do katalogu prac Miry Żelechower-Aleksion oraz do książki o teatrze autorstwa Grzegorza Ćwierniewicza).

Przewodniczący jury Wrocławskiego Programu Wydawniczego oraz członek jury przyznającego stypendia artystyczne z ramienia Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego we Wrocławiu.

Współtwórca koncepcji i od nr. 3 redaktor naczelny kwartalnika „Format Literacki”, poświęconego poezji, prozie i sztukom wizualnym – dotychczas ukazało się siedem numerów tego pisma.

Odznaczenia

- Medal Komisji Edukacji Narodowej
- Medal „Zasłużony dla Wrocławia – Merito de Wratislavia”
- Złota Odznaka Towarzystwa Miłośników Wrocławia

Dotychczasowe publikacje książkowe

1. Studia poświęcone sztuce XIX i XX w.
 - *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku* (1988)
 - *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku* (1992)
 - *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia* (1992)
 - *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku* (1996)
 - *Stygająca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii* (2002)
 - *Przeszłość przyszłości. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku* (2005)
2. Monografie
 - *Jan Matejko* (1998)
 - *Stanisław Wyspiański* (2001)
 - *Kresy w malarstwie* (2006)
3. Tomy poezji
 - *Wiersze późne* (1989)
 - *Poematy nadziemne* (2000)
 - *Stonehenge. Wiersze londyńskie* (2001)
 - *Wersy dla Orfeusza* (2003)
 - *Księga wersów* (2004)
 - *Atlantyda* (2007)
 - *Motyw Trespazjosa. Wiersze po latach* (2013)
 - *Cykle* (2016)
 - *Jeszcze jeden tom wierszy* (2021) – wersja polsko-francuska
4. Scenariusz widowiska teatralnego
 - *Antoni S., czyli Wieża Babel* (1995)
5. Proza poetycka – wybory
 - *Zapisy bez daty* (1998)
 - *Niebezpieczne małe prozy* (2015)
 - *Granice pytań* (2016)
 - *Niebezpieczne małe prozy* (2016) – audiobook

6. Książki prozatorskie
 - *Max z drugiej strony ulicy* (2015)
 - *Jestem jak echo. Rok 1983* (2017)
 - *Dziennik, czyli Kronika niezapowiedzianych śmierci* (2021)
7. Baśń dla dzieci i dorosłych
 - *Michał i Księżyc* (2019)

prof. dr hab. Waldemar Okoń
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Wrocławskiego
waldemar.okon@wp.pl
<https://archive.org/details/@waldemarokon>

Dziennik, czyli kronika niezapowiedzianych śmierci

Część 2 (lata 2019–2022)*

Waldemar Okoń

Uniwersytet Wrocławski

[...] piszę – pamiętnik artysty
Ogryzmołony i w siebie pochylon –
Obłądny!... ależ – wielce rzeczywisty!
Cyprian Norwid

Obserwuję krawędzie chmur i stada ptaków jesiennych unoszących się nad naszymi głowami. Krawędzie są teraz modne w sztuce, ptaki mniej. Poruszam się od lat w pętli biegnącej wokół tych samych ulic. Okolice Ossolineum. Grodzka, plac Nowy Targ. Krążę tam, nigdy nie przechodząc przez most w stronę byłego Schlesische Gesellschaft für Vaterländische Cultur. Ten most jest dla mnie granicą Wrocławia, podobnie jak wiele innych miejsc, w których nigdy nie byłem. Krawędzie chmur zmieniają swoje kształty, mogą być przedmiotem rachunku prawdopodobieństwa albo tematem wycinanki z kolorowego papieru. Są ponadnarodowe i nie znają żadnych granic. Inaczej jest z krawędziami. Są ostre i potrafią skaleczyć, odczuwam to bardzo wyraźnie. Moja bezsensowna wrażliwość, coś, co potrafi zabić i jest jednocześnie formą ucieczki przed spotkaniami ludźmi. Ptaki wirują w niepowstrzymanym pędzie. Wydaje się, że za chwilę stworzą ogromny wir, lej, który wessie je do nieba. Ptaki są mądre i nigdy Bogu na to nie pozwolą. Potrafią się obronić, mają instynkt stadny i nie lubią krawędzi. Patrzę na moje palce, z których cieknie krew. Musiałem się skaleczyć. Musiałeś się skaleczyć, mówisz, zawsze coś sobie zrobisz. To na pewno było skrzydło ptaka, mówię, chmur nigdy nie udało mi się dosięgnąć, nie znam ich języka i one nie znają mojego.



* Są to fragmenty drugiej części mojego dziennika pisanego od r. 2016 (w druku). Pierwsza część, obejmująca lata 2016–2019, ukazała się w serii „Kolekcja Literacka”, której patronuje Oddział Warszawski Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, w r. 2021.

Czytam po latach *Mój Rzym* Jana Parandowskiego. Wydawnictwo Pallotinum w Poznaniu, r. 1959, nakład 10 tys. egzemplarzy. Książka opublikowana na fali odwilży, w której wychwala się kolejnych papieży i opisuje Rzym obecny w pamięci pisarza na przestrzeni kilkudziesięciu lat, nierealny i dzisiaj już nieistniejący. Na piazza di Spagna w r. 1926 późną godziną nastawała taka cisza, że, jak pisze Parandowski:

można by posłyszeć szmer stóp aniołów, które niewątpliwie zstępują ku miastu po schodach Trinità dei Monti, schodach wielkich, wspaniałych i tak wyniosłych, że zdają się prowadzić do nieba.

Jeszcze w *Rzymie* Felliniego na schodach tych siedzieli hippisi i palili trawkę. Teraz zmęczeni swoją pracą stróże porządku nie pozwalają nikomu na nich usiąść, przeganiając turystów w górę i w dół monotonnymi gestami. Wieczne Miasto Parandowskiego jest i nie jest. Można by z jego książką w ręce spróbować ponownie je zobaczyć i niewykluczone, że kiedyś uda mi się to zrobić. Na razie muszę wierzyć, że istniała winiarnia w samym wnętrzu góry kapitolńskiej oraz że monument Wiktora Emanuela strząśł ze zbocza Kapitolu zaśniedziałe nawarstwienia zaułków i domów, które trzymały się zboczy kapitolńskich niby ptasie gniazda. Musimy wierzyć dawnym autorom i tworzyć nowe palimpsesty, pokrywające się kolejnymi warstwami kurzu i dostojnego prochu. Według Parandowskiego „każdy ma taki Rzym, na jaki zasługuje: albo go powiększa, albo uszczupla”. W r. 1959, kiedy prawie nikt z Polski do Rzymu nie mógł wyjechać, spisywane przez wybranych opowieści o tym mieście brzmiały jak jakaś baśń lub klechda sezamowa. Na szczęście nie trzyma się już dziś na Kapitolu w klatkach żywej wilczycy i orła. Turystki amerykańskie nadal jednak uważają, że odłana z brązu i stojąca na postumencie rzeźba wilczycy karmi od wieków Romea i Julię.

W bunkrze poświęconym sztuce zielony beton i zielone ściany. Wystawa o polskiej gościnności, wywrotowa i niezgodna z bieżącą linią aktualnie panującej nam partii. Partia wprawdzie nie rządzi bezpośrednio, ale wytycza ideologiczne kierunki. Gdzie ja to już wcześniej słyszałem? Teraz rządzi i nieustannie wytycza. Wyraźny postęp i doskonalenie dyktatury. Sztuka społecznie zaangażowana, o której prawie nikt nie wie. Mała grupka zwolenników i widzów, połowa z obecnych to artyści. Większość z nich pamięta jeszcze dawne czasy, opowieści o ludzie pracującym miast i wsi. Ciekawe: dlaczego taka była kolejność? Wieś to jednak konserwa, miasto – postępowe i nowoczesne. Praca jednoczy, a po pracy zabawa. Gościmy się i pijemy za zdrowie pań, panowie. Jestem coraz bardziej przerażony. Wpatruję się w zielony beton kolejnych stropów bunkra, nasłuchuję szczekania psów, czytam przyklejone do ścian slogany wyjęte z przykościelnych gazetek. W bunkrze jest stała temperatura ustalona przez Niemców jeszcze w czasie II wojny światowej. Utrzymuje się tam do dzisiaj, dzieła sztuki są bezpieczne. Poszu-

kuję Innego, patrzę na moje miasto z wysokości szóstego piętra. Niewiele stąd widać oprócz świateł jadących Legnicką samochodów. Jestem tu obcy wśród ludzi i tak już jest od wielu lat. Muszę mieć jakąś skazę wewnętrzną, ryse, która każe mi uważnie patrzeć, jak winda opada wzdłuż pomalowanych na zielono pięter. Jestem w niej sam. Widzowie zostali na górze. Zieleń wszelka ginie i pozwala mi jeszcze przez jeden dzień przetrwać. Tylko dla Ciebie.

Sen o Warszawie. Jak w starej piosence Niemena. Skrzyżowanie Alei Jeruzolimskich i Marszałkowskiej. Przejście podziemne, dawniej ze sklepikami i wszelkim ludzkim chłamek. Nie mogę zejść, ktoś wymienił schody i pierwsze stopnie przypominają granitową zjeżdżalnię. Dopiero dalej jest w miarę normalnie i można wolno schodzić do sali wykutej w skale, połyskującej świeżością i szarym odcieniem sklepienia. Przechodzimy obok. Sala to Świątynia Narodu, w której nieustannie odbywają się modły i gorliwe dziękczynienia. Na szczęście jest wąska dróżka pod jedną ze ścian, która pozwala dojść do wyjścia z tego podziemia, wprost w światło ulicy. Idziemy, nie patrząc na bok. Lepiej nie patrzeć uważnie, bo strażnicy świątyni wyglądają na ludzi, z którymi raczej nie ma żartów. Przy wyjściu okazuje się znowu, że schody wykonano ze śliskiego granitu, po którym osuwamy się z powrotem na posadzkę sali. Na szczęście ktoś wybawił nas z tej opresji i włączył ukryty elewator, dzięki któremu wydostajemy się na zewnątrz. Uczucie ulgi i jednocześnie pamięć podziemnej sali wypełnionej zapachem wędnących kwiatów i dymem kadzideł. Jestem w państwie PiS, myślę, w państwie PiS.

Dalej Rzym. Znaleziona między papierami książka Mariana Brandysa *Spotkania włoskie*. Socjalistyczna w formie i komunistyczna w treści. Wspaniały fragment o fotografii Mao-Tse-tunga, którego „piękną i tajemniczą twarz” widział w witrynie „Unity”. *Spotkania...* wyszły po raz pierwszy w r. 1950 i Brandys dostał za nie Nagrodę Literacką III stopnia. Niedużo, ale zawsze. Interesuje mnie informacja o wystawie obrazów urządzanej w 1948 r. w Bolonii przez Towarzystwa Domów Kultury Robotniczej prowincji Emilia. Zaproszono na tę ekspozycję najwybitniejszych twórców włoskiej lewicy artystycznej, ponieważ „najwyżej uświadomionym robotnikom włoskim, niezmordowanym bojownikom Emilii chciano pokazać najwyższe osiągnięcia współczesnej lewicowej sztuki włoskiej”. Niestety, jak zauważa nasz pisarz: „stało się to, co się stać musiało”, i pokazano „zbiór bezdusznych, geometrycznie wypracowanych dekoracji, niezrozumiałych, chłodnych, oderwanych od życia i niebudzących wzruszenia”. Brandys powtórzył tu opinię z tygodnika „Rinascita” wydawanego przez Komunistyczną Partię Włoch, gdzie czytamy: „W Bolonii pokazano nam zbiór niezrozumiałych łamigłówek, formalistycznych bohomazów, których żaden zdrowo myślący człowiek nie może uznać za sztukę”. Rzecz bardzo ciekawa – albo czołowi włoscy artyści lewicy nie znali zasad realizmu socjalistycznego i mieli je gdzieś, albo nie byli po prostu artystami lewicy na modłę Związku Radzieckie-

go. Nie wiem, czy badacze polskiego socrealu znają ten fragment myśli autora *Z panem Biegankiem w Abisynii*, którą to lekturę w swoim czasie przeżyłem głęboko, podobnie jak *Śladami Stasia i Nel*. Mam wrażenie, że pewne idee i postawy wobec sztuki obecnie wracają i są pośród nas obecne. Ponownie mówimy o „prostym człowieku”, „suwerenie”, „ludzie”, przenosząc dyskretnie w cień pamięć o klasach, warstwach oraz masach pracujących miast i wsi. Wszyscy oni, mimo upływu 70 lat, nie znoszą formalistycznych bohomazów, myślą zdrowo i tak też wyglądają. Brandys odniósł za grobem zwycięstwo, najwybitniejsi artyści włoskiej lewicy przegrali. Jest remis. Amen.

Słucham zespołu The Stone Roses. Kojarzy mi się z Jerzym Tchorzewskim i jego niegdysiejszym malarstwem. Zespół The Stone Roses nie ma nic wspólnego z Tchorzewskim i jego malarstwem. Ma za to wiele wspólnego z pewną studentką, która przyniosła mi kasety z nagraniami, a później okazało się, że jest miłośniczką i biografką twórczości krakowskiego malarza. Kolejne znalezisko w archeologicznych warstwach mojego domu. Pierwsze nagranie nosi tytuł *I wanna be adored*. Słucham uważnie. Każdy potrzebuje miłości i podziwu po całym dniu opuszczenia i samotności. Zespół przepadł gdzieś w odmętach czasu i zapomnienia. Współcześni studenci historii sztuki nie słyszeli o Tchorzewskim. Patrzę na ręce, wypełniam ciało treścią istotną dla pamięci. Zastępuje mi życie, którego jest coraz mniej i mniej. Jest mniejsze, jak podpowiada komputer, jest mniejsze. Nurzamy się w strumieniu dźwięków, płynących z koncertu w dalekiej Anglii. Mamy o kilkadziesiąt lat mniej i jesteśmy lekko rozkojarzeni językiem, docierającym do nas przez londyńską mgłę. W Londynie nie ma już mgły. W Londynie nie ma już Londynu. Nas też tam już nie ma. Patrzę na moje ręce, w których kilka kamiennych kwiatów i wodospad, który spada, nie spadając, na ich ciężkie od łez płatki.

Zabriskie Point Antonioniego. Straszna super Ameryka. Dialogi o nasyonach, które moglibyśmy zasiać sobie w głowie. Jedne wzrastałyby w sposób uporządkowany i poprawny, inne chaotycznie. Bohater filmu mówi, że ma w głowie dżunglę. Patrzę uważnie, Antonioni pod koniec lat 60. XX w. zobaczył w Ameryce to, czego nie było jeszcze wtedy w takim stopniu w Europie. Szaleństwo konsumpcjonizmu, przy jednoczesnej małości i nikczemności charakteru przeciętnego Amerykanina, ogłupionego reklamami i chęcią zysku za wszelką cenę. Piękna ostatnia scena trwającego wiele minut rozpadu tego świata. Rozpada się wszystko, łącznie z książkami, gazetami, profuzją taniego jedzenia. Filmy z dawnych lat prorocze i mądre. Pamiętam, że w kinie *Zabriskie Point* wydawało się czymś zbyt długim i manierycznym. Pustynia jest mi teraz bardzo bliska. Jestem w niej i trwam w jej głębi, czekając na kolejne słowa. Mam niecałe 20 lat, długie włosy i niewiele więcej do ofiarowania. Czekam na Ciebie, stojąc na jej piaszczystych diunach. W głębi mojego oczekiwania wyschnięte rzeki i jeziora, które były tu

przed wiekami, a teraz przypominają martwą skórę przedpotopowego gada. Ślizgamy się po niej. Jest ciepła, pokryta warstwą kurzu, który utrwała nasze ślady. Punkt, z którego widać więcej. Echo przeszłości zamienione w naszą dorosłą przyszłość.

Patrick Süskind w *O miłości i śmierci* zastanawia się nad aseksualnością Jezusa. Wiedział o niej Diabeł i dlatego zaproponował mu władzę nad wszystkimi królestwami świata, a nie ładne dziewczęta i lubieżnych chłopców. Jak wiemy, propozycja została odrzucona, ponieważ Jezus wprawdzie nie zamierzał zrezygnować z władzy, „lecz w celu jej uzyskania postawił na inną, silniejszą partię”. I dalej:

Ten element kalkulacji, to (niemal) ciągle opanowanie, fakt, że nigdy nie wstrząsnęło nim odurzenie zesłane przez Erosa, otacza Jezusa z Nazaretu wielkim chłodem, nadaje mu swoisty dystans i nieludzki wymiar. Ale może żądamy od niego zbyt wiele. Może rzeczywiście był tylko bogiem.

Słowo „bóg” pisane małą literą, mała herezja na użytek eseju poświęconego w dużej mierze Orfeuszowi, który według autora *Pachnidła* jest nam bliższy:

mimo swej egzaltacji i późniejszych dziwactw, z racji swej niefanatycznej odwagi, swych dobrych manier, swego absolutnie nieapodyktycznego dowcipu i mądrości – i pomimo oraz z racji niepowodzenia jego misji. Nie ulega wątpliwości, że Orfeusz był kompletnym człowiekiem.

Zastanawia określenie, że Jezus był „tylko bogiem”, i postawienie przez niego na inną, silniejszą partię. Niestety, nie dowiadujemy się, jaka mogłaby to być partia i czy obecny Kościół wypełnia stawiane przez Jezusa, jako przywódcy partii, wymogi. Nazarejczyk jawi się tu jako fanatyczny kaznodzieja, który wymaga bezwarunkowego posłuszeństwa i nigdy się nie myli (poza pomyłką z wyborem Judasza), a deklarując miłość do całej ludzkości, tak naprawdę nie kocha nikogo. Orfeusz, kochając jedną kobietę, kocha całą uosobioną w niej ludzkość. Chętnie posłuchałbym naszych księży, co o tym sądzą i czy piekło Süskinda nie minie. Wiem, że nie takich wysyłali na stos i jak się wydaje, te stosy nadal w nich delikatnie, lecz silnie płoną.

W jednym z tureckich mitów Czas próbuje się wyrwać na swobodę spod skrzydeł boga o imieniu Kara Han. Woda, która była przed Czasem, spłoszona próbami ucieczki Czasu zanika i powstaje nicość, bez pieśni, bez miłości, bez kochania. Kręgi wodne pędzą gdzieś rozproszone i jedynym miejscem, w którym mogłyby się schronić i znaleźć sobie nowe schronienie, jest już tylko częściowo uwolniony Czas. A Czas „z natury gorzki i bezwzględny, okrutniejszy niż pijane urwiska”, czeka na nie jak przepaść bez dna „z krwawą różą w ustach, z czarą wina w dłoni”. Walka żywiołów kończy się tym, że Czas wyzwala się ostatecznie, i tak zaczy-

na się jego wolność i panowanie nad światem. Wodzie udaje się prze-
trwać i powrócić do źródeł, z których do dzisiaj ją czerpiemy. Z całej tej
opowieści najbardziej podobają mi się określenia Czasu, że jest gorzki
i bezwzględny, okrutniejszy niż pijane urwiska i że czeka na nas – istoty
zrodzone z wody, z krwawą różą w ustach i z czarą wina w dłoni. Alegoria
przemijania w barwach czerwieni i szaleństwa. Byłem dzisiaj na cmen-
tarzu na grobie ojca. Zapaliłem światełko, postawiłem chryzantemy. Nie
miałem przy sobie ani róży, ani czary wina w dłoni. Pijane urwiska są co-
raz bliżej, woda wysycha szybko w ten zimny, mglisty poranek. Strącam
na grób kilka kropel z nadzieją, że ofiara zostanie przyjęta.

Dzisiaj Merkury przechodzi przez tarczę Słońca. Mało kto o tym pa-
mięta. Następne przejście za 13 lat. Patrzę w promienną tarczę. Widzę
trzy gwiazdy i złote powidoki na końcówkach rzęs. Niebo jest potrój-
ne. W telewizji Obchody. To wszystko staje się wręcz nie do zniesienia.
Menażeria, na którą muszę patrzeć już od czterech lat. Oczy zachodzą
mi łzami. Merkury stopił się w ogniu i już prawie go nie widać. Ostat-
nio chodzimy na koncerty do Synagogi pod Białym Bocianem. Wadim
Brodski i József Lendvay. Skrzypek wybitny i skrzypek genialny. Sztu-
ka uszlachetnia, nawet w rocznicę Nocy Kryształowej. Nie umiem pisać
o muzyce, jestem wobec niej całkowicie bezradny, tym bardziej że kon-
certy niosą ze sobą wprost do mojej jaźni płynne powietrze i miękkość
aksamitu połączone z dźwiękiem tłuczonego szkła. Wszystkie dźwięki
zabieram do domu, zawijam w chusteczkę, słucham ponownie, modląc
do Boga Abrahama i Izaaka o kolejny dzień spokojnego słońca. Nowi
faszyści rozwijają flagi europejskie, aby je później spalić. Wysyłam ich
na Merkurego. Tam jest sporo ognia i na pewno nie ma Europy. Będą
szczęśliwi, a my będziemy ich obserwować przez ogromne lunety. Noc
Kryształowa była w tym roku wyjątkowo ciepła. Piszę o tym, ponieważ
być może za 13 lat nikt o tym nie będzie już pamiętał.

Idę ulicą Szewską i mam wrażenie, że jestem na niej zupełnie sam.
Znikają ludzie i rzeczy. W jakimś sensie mój wzrok ich kasuje, wpro-
wadza w niebyt. Pozostają sylwetki, obojętne kontury, rysujące się na
ścianach kamienic. Tak musi wyglądać nasz świat z punktu widzenia
Stwórcy. Teatr cieni odbity na murze, obraz jak po wybuchu bomby
atomowej w Hiroszimie. Sprawa niegodna uwagi, którą można pomi-
nać i pójść dalej. Okropny dzień, w którym wszystko może się zdarzyć.
Z nikim nie rozmawiam, mówię przed siebie i do siebie o sztuce XIX w.
w Polsce. Ekraniki smartfonów migają pod stołami, leżąc intymnie na
kolanach pięknych studentek. Pęd życia unosi się ponad mailami, wi-
rują kręgi nowych wiadomości, wszyscy są połączeni ze wszystkimi,
osiągając stan głębokiej harmonii. Patrzę na to z pobłażaniem. Wiem,
że tych osób nie ma, one tak naprawdę nie istnieją. Zatopiły się w sie-
ci jak ryby i nigdy już z niej nie uciekną. My, starzy klasycy, staramy
się istnieć samodzielnie. Przez to nie istniejemy i nigdy już nas tak
naprawdę nie będzie. Nie będzie późnego wnuka i syna, który minie

pismo. Być może zresztą też nigdy nas ostatecznie tutaj nie było. Jak w pięknym wierszu o spóźnionej miłości, która zagubiła się w przedwojennym Berlinie i pozostała tylko we śnie, w myśli, w legendzie. Odtwarzam strzępy tekstu z pamięci. Odtwarzam ulicę Szewską z pamięci. Pada deszcz, cienie znikają pod trotuarem. Powinienem sprawdzić ten wiersz i sprawdzić, czy nie zapomniałem telefonu. Zawsze go zapominam i przez to pochłania mnie coraz szybciej czarna materia. Na Szewską opadają liście z drzew, których też tu nie ma. Jestem zupełnie sam, czekam na kolejne dobre wiadomości, umierają pięknie i młodo.

„Faktem jest, że każdy twórca poprzedników swoich stwarza” – pisał w eseju o Kafce Jorge Luis Borges. Jeżeli jest to prawdą, a nie mam powodów, aby nie wierzyć Borgesowi, stworzyłem w *Dniowniku* już kilkadziesiąt twórców, w tym tak wielkich jak Rilke lub Norwid. Patrzą mi uważnie na ręce, chcą wiedzieć, czy będę ich stwarzał dalej. Są już nosy, palce, nogi, nieco wnętrzości, fragmenty mózgu. Ja też jestem we fragmentach i wycinkach skóry, oczu, seksu. Z tym jest gorzej. Oni byli najczęściej bezcieleśni i psychodelicznie uduchowieni. Niewielkie sugestie, odpryski w listach, aluzje w opowiadaniach, mięso zamienione w pierze, a nawet w puch ptasi rozsypywany na wietrze. *Unio mystica*, przenikanie świata rzeczy widzialnych i niewidzialnych. Jak pisał Rilke:

Anioł i lalka, wreszcie widowisko,
Wtedy się złączy to, co nieustannie
Tu rozdajemy sobie...

I dalej:

Wtedy ponad nami
grę zacznie anioł.

Moje rozprute lalki, ich otwarte brzuszki. Nie ma wśród nas anioła, jakoś nie przyszedł i pewnie już nigdy nie przyjdzie. Nie jest nam potrzebny, wolimy trociny i brud życia. Pamiętam klinikę lalek przy placu Uniwersyteckim. Zawsze przyglądałem się tam lalkom wystawionym na bezwstydne spojrzenia przechodniów. Niektóre z nich mówiły „mama”, ale nie było zbyt wiele słyszeć przez szybę. Domyślałem się tego po niepewnych ruchach ich warg, po próbach przykrycia dziury, z której wydobywał się głos. Wiem, że na pewno im współczułem, bałem się ich powtarzalnych gestów, bezradnego kiwania główką. Później chodziłem nieopodal do pojezuickiego kościoła. Szukałem tam anioła, grającego w grę złożoną ze szklanych paciorków. Nigdy go nie spotkałem. Widocznie był jak dla mnie zbyt wysoko.

Karmię się wyrwanymi z kontekstu cytatami. Mam gdzieś kontekst i całość cudzych wypowiedzi. Wycieram starannie gumką ich autorów, odsyłam przypisy do piekła filologów. Dziubię jedno ziarno i to mi wystarczy.

Wszystkie organy wyostrzone w poszukiwaniu właściwych słów. Święte czułki wysunięte jak najdalej. „To wymaga bardzo złożonej logiki, zobaczyć okno tam, gdzie go nigdy nie było” – powiedział guru sztuki amerykańskiej, Robert Irvin, i kazał wybić okno w ścianie pewnej włoskiej rezydencji. Piękny pomysł, ponieważ w ten sposób ujawnił pejzaż znajdujący się za oknem i przywrócił wnętrzu domu właściwy wymiar, wybiegający poza zamknięty przez człowieka fragment przestrzeni. Jedna uzurpacja przeciwko drugiej uzurpacji. W sztuce wszystko jest możliwe, pomyślałem, Irvin zrobił na niej miliony. Zrobił, a nie zarobił, ciężka praca z młotkiem i trzecim wymiarem. Alberti nigdy by się nie ośmielił na taki gest. Po prostu otwierał okno i przez nie patrzył. Nie znał wnętrza pustyni, nie latał awionetką nad Nowym Meksykiem, którego wtedy jeszcze nie było. Wolę rozmawiać z Albertim, jego logika bardziej mnie przekonuje. Wycieram gumką Irvina. Trochę się broni, ale znika poza zwałami piasku. Chowam czułki, zamykam okno. Pochłodziło, szukam kolejnego pokarmu. Kolacja ludożercy ma swoje uroki.

Wieczorami czytam Otto Weininger *Płeć i charakter*. Piękna książka i jakże prawdziwa. Żyd, który był wybitnym antysemitą, mała, perwersyjna kobieta, która w nim przemieszkiwała, będąca wybitnym mizoginem. Urocze zdanie, że „szczęśliwe są tylko niewiasty, ponieważ szczęśliwą może się czuć tylko istota zupełnie bierna, jak kobieta, albo zupełnie czynna jak bóstwo”. I kolejne: „Ponieważ jednak każdy mężczyzna pozostaje w pewnym stosunku do idei najwyższej wartości, nigdy całkowicie w idei tej nie uczestnicząc, dlatego nie ma mężczyzny, który byłby szczęśliwy”. Coś o mnie. Nie wiem jedynie, w jakiej idei najwyższej wartości uczestniczę, poza tym reszta się zgadza. I wytłuszczonym drukiem: **„Kobiety nie mają ani istnienia, ani jestestwa; nie istnieją i są niczym. Jest się mężczyzną albo jest się kobietą odpowiednio do tego, czy się w ogóle jest, czy nie”**. Weininger, zdaje się, nie przewidział stanu trans i queer. Najprawdopodobniej był im najbliższy, dlatego ich nie zauważył. Potykał się o kobiety, przechodząc przez nie jak przez puste powietrze. Sam istniał jedynie potencjalnie, włócząc się nocami po ulicach niszczonych przez wiedeńską Apokalipsę. Zakładał, że istnienie jest moralne i logiczne. Ta logika go zabiła. Co zrobić z kimś, kto jest moralny i nielogiczny? Albo niemoralny i logiczny? Jest sporo takich potworów, niestety Immanuel Kant ich nie przewidział. Patrę w niebo na gwiazdy. Jedna z nich jest gwiazdą samobójców. Świeci jasno jak niebieski imperatyw. Niedługo zabłyśnie po raz kolejny i na pewno nie po raz ostatni.

Godzina wilka, 4.48, budzę się wtedy coraz częściej i staram ponownie zasnąć, ale niezbyt mi się to udaje. Nieczyste sumienie, uczucia w rozpacz, karuzela obrazów wirujących ponad łóżkiem z Ikei. Przerwa w podróży i nigdzie nie muszę się już spieszyć. Wilki wyją w dalekim lesie, zbierają watahę, chcą przyjść do naszego domu i zamieszkać w nim na zawsze. Atawistyczne lęki w środku uśpionego miasta. Czytam tekst

o lalkach, w którym nie ma nic o lalkach, za to jest dużo o Husserlu i Heideggerze. Świat najwyraźniej oszalał. Husserl i Heidegger jako lalki z odkręcanymi główkami i rączkami, w puszystych peruczkach zrobionych ze starego sznurka. Moje wizje stają się niebezpieczne, wilki podchodzą coraz bliżej i kocham je coraz bardziej. Może zjedzą kukiełki Husserla albo Heideggera i raz wreszcie będzie z nimi spokój. Łóżko zaczyna niebezpiecznie przypominać leśną polanę pokrytą śniegiem. Świeża pościel, mówisz, najważniejsza jest zawsze świeża pościel. Stalin podobno rysował głowy wilków na marginesach podpisywanych przez siebie list z wyrokami śmierci, ale wilki nie są temu winne. Ich godzina minęła/mija tak szybko, jak do nas przyszła/przychodzi. Jest już 4.49 i możemy ponownie zasnąć. Lalki leżą na poduszce, są zaspokojone i jutro będzie można się z nimi bawić w filozofię albo w doktora, co kto lubi.

Często między Kuźniczą a Szewską spotykam mężczyznę objuczonego tobołami, który odbywa swoją tajemniczą podróż, idąc nie wiadomo skąd i w sobie tylko znanym kierunku. Ma rozwichrzone włosy i lekki obłęd w oczach, czasami zaczepia ludzi, prosząc o jakieś wsparcie, ale nie jest nachalny, odchodzi zaraz, przyzwyczajony do powszechnej ludzkiej odmowy. Kiedyś zaczepiał i mnie, ale najwidoczniej doszedł do wniosku, że to nie ma sensu, ponieważ spotykamy się prawie codziennie i nie mogę bez przerwy mu pomagać. Wiem jednak, że mnie rozpoznaje i stara się wtedy jakby przepraszać wzrokiem za swe żebracze zachowanie. Mijamy się szybko, zdarzało się nawet, że widząc go z daleka, przechodziłem na drugą stronę ulicy, czego serdecznie żałuję i postanawiam się poprawić, a ciebie, ojcie duchowny, proszę o pokutę i kapłańskie rozgrzeszenie. Idą święta, a on zawsze w tym samym rozpiętym płaszczu, z warstwami swetrów i wydeptanymi butami. Przeszedł już chyba pół świata i została mu druga połowa, którą być może przejdzie przed śmiercią, omijającą go najwyraźniej, tak jak ludzie, z daleka. Lubimy się nawet i patrzymy na siebie ze zrozumieniem. Staram się zrozumieć jego podróż, on moje uparte trwanie w tym samym miejscu od kilkunastu już lat. Być może kiedyś się spotkamy w punkcie zero, na krańcach horyzontu. On wtedy się zatrzyma i będzie patrzył uważnie, jak wyruszam w najdłuższą wędrówkę, dźwigając kilka tobołów, z szaleństwem w pociemniałych oczach.

Znowu niedobry sen. Jak zawsze jestem spóźniony i nie mam swoich bagaży, po które muszę wrócić do hotelu. Tym razem jeżdżę na szczęście samochodem, ale samochód w pewnym momencie znika i zostaję sam na pustej ulicy. Na jej końcu pojawia się niespodziewanie dwóch mężczyzn z kolczykami w uszach. Najwyraźniej nie podoba im się moje spojrzenie lub wygląd i to, że przyglądam się ich kolczykom. Muszę się schować w bramie i pozostać tam przez kilka minut, ale niewiele to pomaga. Jeden z nich najwyraźniej chce mnie uderzyć i w tym momencie się budzę z dziwnym przeczuciem, że stało się coś niedobrego. Umarł Andrzej Jarosz, z którym spotkałem się kilka dni temu na wystawie

w Muzeum Współczesnym. Rozmawialiśmy długo jak nigdy przedtem i wszystko wydawało się nareszcie w porządku. Wystawa, praca, finanse, stan odpoczynku i uspokojenia. Andrzej był jednym z najlepszych ludzi, jakich udało mi się w życiu spotkać. Być może po drugiej stronie powstała jakaś luka, wyrwa pośród sprawiedliwych i trzeba było ją kimś wypełnić. Pustka nie jest pojęciem wyłącznie ziemskim, zdarza się zawsze i wszędzie i ktoś ją musi łątać i cerować dobrymi ludźmi, którzy przez to odchodzą od nas zbyt szybko i niespodziewanie. Kronika niezapowiedzianych śmierci zaczyna się wypełniać w coraz szybszym tempie. Na wrocławskich ulicach przedświąteczne słońce. Ciemność jednak zapada codziennie, jak to w grudniu, coraz wcześniej.

Co jakiś czas przypominam sobie o papirusie, który stoi na parapecie. On nie umie mówić i nie może przypomnieć mi o wodzie życia. Więdnie przez to i umiera delikatnie i z godnością. Staram się to odpokutować i wtedy podlewam go nadmiernie, co też jest dla niego niezbyt dobre. Tak żyjemy w nieudanej symbiozie, samotna roślina i nieuważny człowiek. Dolne listki spadają na parapet, który wszystko przyjmie. Jest tam sporo innych rzeczy, które być może kiedyś opiszę. Na przykład kiwający się na słońcu chiński Budda lub mój portret z laurowym wieńcem na głowie. Do doniczki z papirusem wkładam różne flagi, w tym klubową Barcelony. Egipt spotyka się w niej z Hiszpanią, a Barcelona z chińskim Buddą, który stoi tuż obok i porusza rytmicznie łysą głową. Wszyscy czekają na chwilę mojego przyjścia z kubkiem wody, na przypływ wielkiej rzeki. Delta wypełnia się po brzegi, wiem, że nie będzie głodu, ognia i wojny, a pewien skryba usiądzie na piasku pustyni i zapisze pismem hieratycznym opowieść o drewnianym parapecie, usychającym papirusie i figurce wyprodukowanej w Chinach, jak cały obecny świat i jego najbliższe i najdalsze okolice.

Chodzę po korytarzu na czwartym piętrze, gdzie szereg drzwi do pokoi i tabliczki z godzinami konsultacji. Jest pusto, studenci najprawdopodobniej wymarli, pracownicy zamknęli się w swoich jamkach i norach. Wysuwają z nich czasem główki jak surykatki albo pieski pustynne. Mam wrażenie, że odbijam się od ścian, a właściwie odbija się od nich mój zwielokrotniony cień, który nie może się pomieścić i stara się uciec stąd jak najdalej. Odrobina szaleństwa, pamięć czyichś kroków, nazwisko zatarte i coraz mniej wyraźne na wizytówce. Mówimy: to niemożliwe, to nie mogło się wydarzyć, mówimy: śmierć jest zbyt szybka, jej cichy, podniebny lot, który osnuwa od dawna nas wszystkich. Idę do windy. Czasami spada aż do podziemi i dopiero tam czuję się bezpieczny. Na korytarzu sztuczna choinka i automat z paskudną kawą. Nic się nie zmieniło. Rzeczy nie zmieniły swoich miejsc, trwają na posterunku, przyglądają się, jak szamoczemy się niepewni do końca swojego istnienia, obecności po śmierci bliskiego przyjaciela. Ulica Szewska też się nie zmieniła. Przeniesiony przystanek tramwajowy, przy którym nie

zatrzymują się już tramwaje. Pusta przestrzeń wydobyta z ulicznego bruku i ściany pomalowanej na żółto niezmywalną farbą. Wtapiam się w tę pustkę, wypełniam ją moim cieniem i resztkami skóry i mięsa. Duszka szybuje nisko ponad brukiem. Jest niewidzialna i przypomina postrzelonego ptaka lub skrawki papieru unoszone na wietrze. Mówimy: piękny obraz i jaki prawdziwy. Mówimy: szkoda, że nikt go nie zauważył. Mówimy: reszta jest milczeniem.

Mit strumienia piękności, który płynie przez niezbyt pięknego moralnie artystę. Opowieść o Winkelriedzie i oszczepach przyjmowanych w patriotyczną i artystyczną pierś. Poświęcenie nie jest już aktualne. Pycha – ta pozostała. Strumienie informacji płyną przez wszystkich i piękno nie jest bynajmniej ich ostatecznym celem. Mało kto je wspomina, wolimy mówić o designie i o modzie lub o kuchni, lub o designie w kuchni, wolimy mówić. Szukam go od rana, strumienia, przepływu tajemniczych prądów, energii płynącej z nieznanego źródła. Być może jestem za mało amoralny, niezbyt grzeszny i stąd moje problemy. Muszę się poprawić, zgrzeszyć i skrzywdzić ubogą wdowę albo kolejną sierotę. Muszę porzucić, podeptać, złamać, zniszczyć i wtedy na pewno się uda. Czuje, że jestem już blisko celu. Wystarczy odsłonić się, otworzyć na zło, przecież diabeł nie śpi, a szczególnie w okresie świątecznym, kiedy musi się bardziej starać i zabiegać o zbłąkane dusze. Czy jednak zna się on sztuce i czy piękno w ogóle go interesuje? Zna się na pewno na pysze i na patriotyzmie przekształcanym w nacjonalizm, kocha chciwość i fałsz, brzydotę i pogardę dla innych. Mówię mu: idź do diabła, i przygotowuję lekkie śniadanie, ustawiam na stole designowe talerze, ubieram wykwintnie i gustownie zarazem. Strumień płynie przez srebrną zastawę i porcelanowe filiżanki. Lekko mnie omija, znika pod obrusem, nie daje się zatrzymać. Co jest u diabła, myślę, dlaczego tak się dzieje? Widocznie nadal jest we mnie zbyt mało zła i strumień to szybko wyczuwa. Parzę kawę, wchłaniam jej ciemną moc i cierpki zapach. Ona mi pomoże. Najlepsza jest arabica z Kolumbii i ekspresy firmy Nespresso. Sprawdzam w smartfonie, porównuję, czekam na kolejne oferty reklamowe.

Jeżeli pogodzisz się ze swoją odmiennością, osiągniesz spokój. Zdanie, które usłyszałem na filmie klasy B zrobionym za pieniądze klasy A. Źródła odmienności, poszukuję ich nieustannie. Nie do końca jest prawdziwe. Wolałbym przypominać tych z przeciwka, tych z Rolnej i Fromborskiej, wtedy osiągnąłbym spokój. Pogodziłem się już z tyloma rzeczami i godzę nadal. Epoka bezsilności psychicznej, fizycznej i na końcu politycznej. Żyjemy w jej środku jak w kapsule wypełnionej mgłą lub zastygającą magmą. Staramy się z niej wyzwolić, protestujemy, walczymy o nasz skrawek podłogi, piszemy książki, których nikt nie czyta, oddychamy z coraz większym trudem. Haust powietrza i potem pod wodę. Ludzie stoją na brzegu i nie widzą, że toniemy. Są pozornie szczęśliwi, płyną z prądem i nie muszą nawet wiosłować. Na karteczce świątecznej zrobionej przez Weronikę przed wielu laty zwierzątko biegną w stronę

choinki, pod którą leżą paczki z prezentami. Są uśmiechnięte i szczęśliwe, ponad nimi trwa noc betlejemską. Patrzę na ten ekumeniczny obrazek, leczę niepokój. Moja odmienność kładzie się obok moich nóg jak wierny pies. Stanowi niewidzialny pancerz, udowadnia, że coraz więcej rzeczy wokół mnie jest teraz niewidzialnych. Niewidzialny człowiek osiągnął spokój, kiedy stał się w chwili śmierci dla wszystkich widzialny. Finał zniechęcający do odmienności. Wolę książki i filmy, które się dobrze kończą, i własny, wewnętrzny niepokój, który nie pozwala mi na ostateczne pogodzenie, nawet po obejrzeniu filmu klasy B o duszy zamkniętej w plastikowej, wypełnionej elektroniką muszli.

Jestem coraz bardziej uważny. Obserwuję, staram się zrozumieć i zapamiętać. Dzisiaj zaskoczenie między Szewską a Kuźniczą. Nigdy dotąd nie dostrzegałem, że kostki brukowe ułożono tam w ozdobne wachlarze jak w Alicante lub Rio de Janeiro. Wprawdzie nie mam tu morza ani oceanu, lecz wzór powtarza tamte w znacznie uboższej, za to w miarę dokładnej formie. Ludzie przechodzą nad tym wzorem, nie zastanawiając się nad jego pierwotną i sięgającą cywilizacyjnej otchłani ludzkości funkcją. Potrzeba ozdobienia czegoś, wyjścia poza użyteczność, która wcale nie jest prosta, a jednak potrafi zatrzymać rozwój naszej wyobraźni, wolę tworzenia, instynkt twórczy na elementarnym poziomie. Ozdabiam siebie tekstem *Dniewnika*, tutaj są moje nadmierne ornamenty, liście akantu i regencyjne róże, wstęgi girland i szarfy, oplatające piersi i biodra. Idę w stronę ulicy Kotlarskiej, gdzie produkowano kotły, i Odrzańskiej, spadającej w stronę Odry. Wachlarze zanikają, przemieniają się w szary bruk. Dzień jak co dzień niepokodzony ze sobą, ozdabiany jedynie wysypem uczestników religijnego zgromadzenia, „Tezeuszy”, jak słyszę. Śpiewają i tańczą, chwalą Pana, pytają o drogę do nieba. Powracam na moje wachlarze, słyszę szum fal, układających się w delikatne sploty. Jestem tylko ja i one. Rozumiemy się bez słów i tańczymy bez nadmiernych gestów. Pan jest nam do tego zupełnie niepotrzebny.

Spotkanie w galerii „Neon” ku czci Jana Jaromira Aleksiana. Dużo ludzi, dużo artystycznych pudełek wypełnionych tajemniczą treścią. Opowieść o kokonie, o bańce, w której przebywa artysta, i o krytykach, którzy chcą się do tej bańki dostać. Jeżeli przekłują jej napiętą i często niewidzialną powłokę, artysta i jego sztuka znikną. Można jedynie próbować i starać się coś zobaczyć poprzez migotliwą powierzchnię. Z kolei artysta próbuje z niej wyjść, ale tym prawdziwym nigdy się to nie udaje, jak w dawnym malarstwie ukazującym zbawionych i potępionych. Myślę o moim kokonie. Na razie jest zupełnie nieprzezroczysty. *Dniewnik* ma to zmienić, ale nie wiem, czy zdąży to zrobić. Czy ja zdążę, pisząc pod panowaniem panteizmu, już nie druku, ale złowrogiej i złowieszczej sieci. Czuję, jak mnie otacza, jest wszędzie, zaciska się na gardle i chce wyssać wszystkie żywotne soki. Jak z morskich stworzeń, które duszą się uwikłane w niewidoczne dla nich, zabójcze sploty.

Pijemy wino, opowiadamy o tym, jak to było dawniej. Wraca niegdyś Wrocław i jeszcze bardziej odległe Wilno. Pudełka się otwierają i zamykają, artysta jest szczęśliwy, ponieważ jego obrazy są mądre i pozwoliły mu przetrwać kilkadziesiąt niezbyt łatwych lat. Sieć jeszcze go nie dopadła i nie musiał z nią walczyć. Pada deszcz, na ulice pada coraz większy deszcz.

Nurzamy się w sztuce. Obmywamy sztuką. Jesteśmy przez to czyści i niepokalani. Sztuka spływa po naszych barkach i biodrach, dotyka seksu, spada na stopy. Jest cielesna i bezcielesna jednocześnie. Wyobrażam ją sobie jako wiecznie opadający na ludzi strumień, wilgotne tchnienie, które wtapia się w krwioobieg, najczęściej nie przebijając czaszki. Odrzuca przez to nadmierną racjonalność, nie poddaje się filozofom i matematykom, jest wolna i niepochwytana jak woda w spadających z góry wodospadach. Nie można odwrócić jej biegu, nigdy nie powraca dosłownie i nikt nie zdoła zatrzymać jej ciągłego, dynamicznego nurtu. Przyprawy i odpływy, jak w oceanie, akwatywny świat sztuki, który dotyka i faluje nieustannie. Kolejne obcowania ze sztuką. „Obcowanie”, dziwne słowo, pojawiające się w odmiennych kontekstach i pozornie odległych od siebie sytuacjach. Świętych obcowanie, obcowanie płciowe, wyobcowanie, obcy, obcokrajowiec, „zarwać obczyzny” (to Matejko). Koncert Roby’ego Lakatosa w Narodowym Forum Muzyki, wernisaż Natalii w „mia” Art Gallery. Dzień po dniu w czasie marnym, kiedy niszczy się u nas niezawisłość sądów i kpi z ludzi, mając ich najwyraźniej za idiotów. Sztuka ma nas chronić, pozwala przetrwać, uratować resztki sensu. Nurzamy się w sztuce, ale część z nas jest nadal na powierzchni. Patrzy uważnie, stara zapamiętać, pisze Księgę, spisuje czyny i kłamstwa władzy. Patrzy na ręce. To takie piękne określenie. Patrzy na ręce.

Sen Jerzego Nowosielskiego. Po wyjściu z marnej wystawy malarstwa zasnął w domu i przyśniło mu się wzgórze świątynne z doryckimi budowlami, w których niewiarygodnie piękne malowidła rozmawiały ze sobą i poświadczały istnienie malarskiego absolutu. Później starał się chociażby zbliżyć do niego, ale nigdy mu się to nie udało. Sen Danusi. Nad rzeką jej dzieciństwa zgromadzenie kobiet, które patrzą na przepływającą wodę i są szczęśliwe. Piękno, szczęście, sztuka, ukojenie dotykane poprzez senny woal i bezgraniczny smutek po przebudzeniu. Ostatnio nic mi się nie śni. Muszę korzystać z cudzych snów. Tworzę opowieści oniryczne, które są bardziej realne niż to, co mnie spotyka na co dzień. Żyje/żyjemy z dnia na dzień. Opowiadam o naszej historii, przywołuję zmarłe postaci. Nie wiem, po co to robię. Powinienem zapisywać chwile ulotne, nieustannie walczyć o swoją poezję. Mam już jej dosyć. Wyganiam spod łóżka, na ulicę, jak najdalej. Wraca i stoi pod bramą. Ani śni, ani się budzi. Jak René Magritte, jak tylu innych. Trwam/trwamy w stanie zawieszenia. Wzgórza świątynne się oddalają, rzeka płynie coraz wolniej. Pozostajemy tylko my dla siebie, przy sobie, wobec siebie, dzięki sobie. Język polski ma w tej materii tak wiele możliwości.

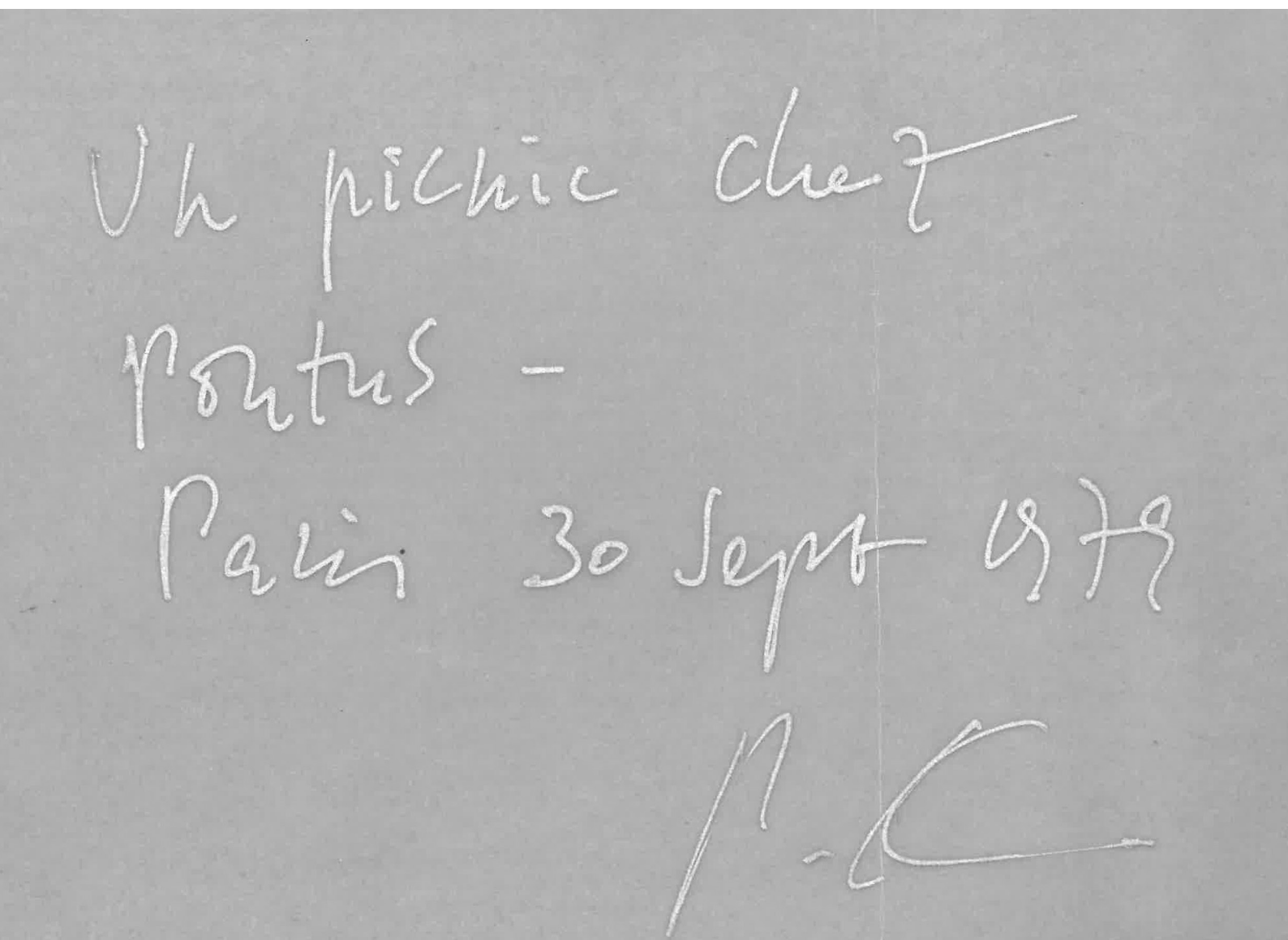
Materię trzeba przeanielić, aby mogła przetrwać trudne czasy. Jeden z naszych obrazów spadł niedawno na podłogę i się potłukł. Musimy go naprawić i będzie tak, jak było, tak jak zawsze.

Pisanie o pisaniu ma coraz mniejszy sens. Pisanie o czytaniu też nie jest lepsze. Pisanie o życiu ma sens. Życie nie jest pisaniem i nie jest czytaniem, dlatego ma sens. Sam jestem pisaniem i sens mojego istnienia jest przez to wątpliwy. Odczuwam to coraz wyraźniej, zamykam w słynnej wieży z kości słoniowej, ostrzę pazury. Logika mnie zabija. Staram się od niej uwolnić, myślę o kolejnych osobach tego zapisu. O Tobie, o nich, o kolejnych latach, których najprawdopodobniej nie będzie. Kronika niezapowiadanych śmierci wypełnia się coraz bardziej. Teraz profesor Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki. Byliśmy kiedyś razem w Opolu w *jury* jakiegoś konkursu plastycznego. Bardzo dobry malarz i tylko bardzo dobry malarz. Współcześnie to za mało. Nie robił performansów, nie atakował świętości, nie obnażał w miejscach publicznych, nie był celebrytą, nie pokazywał w mediach społecznościowych. Pisanie o malarstwie ma coraz mniejszy sens. Malarstwo jest pozbawione wymaganego obecnie intelektualnego bełkotu, jest czyste i otwarte na spojrzenia, niesie radość jak odczytanie hieroglifów, jak skok do chłodnej wody w upalny dzień. Zapisywanie kolejnych porównań nie ma sensu. Walczę z bezsenssem, liczę na kolejne cukierki, na dary od losu. Czarna nić ulega niekiedy przerwaniu, ale wraca w dwójnasób. Pisanie o niej nie ma sensu. Po prostu jest.

We śnie włoskie miasto z trzema wieżami. Spotykam ich właściciela, który opowiada o tym, ile już pracy włożył w odbudowę pierwszej, najwyższej ze wszystkich. Ściany są nadal poniszczone, a część muru osypuje się na plac, na którym wieża stoi. Chciałbym wjechać na szczyt, ale windy nie ma, a wejście po drewnianych schodach jest dość ryzykowne. Pamiętam słowo „ryzykowne” i poważną twarz właściciela, który wie, że nie doczeka końca swojej pracy. Pocieszam go, jak umiem, i budzę poruszony pięknem budowli i powagą dawnych ruin. Na szczęście sztuka trwa nadal i nie musimy dzisiaj nigdzie wychodzić. Dopiero wieczorem koncert Jesse’ego Cooka w Forum i jego gitara ponad wszystko. Zawsze zazdrościłem muzykom ich uniwersalnego języka. Mogą mówić wszędzie i do wszystkich, nie napotykając żadnych barier, uprawiają najwyższą ze wszystkich sztuk. Poezja musi przegrać. Siedzi zahukana w przedpokoju, obgryza nerwowo paznokcie. Nikt jej nie chce, nie wnika wprost do ciała, nie porywa tłumów. Biedna i opuszczona trwa w ciemnych piwnicach, wysłuchuje cierpliwie ataków małych ludzi. Jest sama sobie winna, za trudna i niedzisiejsza, za to z wielkimi pretensjami do wielkości. Na koncercie dajemy się porwać muzyce, tańczymy i klaszczemy rytmicznie. Małe dziewczynki wystrojone świątecznie tańczą ze swoimi lalkami. Jest pięknie i dobrze. Wieże powstają z ruin, miasta ożywają o zmierzchu. I tylko ta poezja, ta biedna poezja...

Dzisiaj rano silne wrażenie na korytarzu, który nagle wydał mi się jakby niższy i zbyt mały, abym mógł przejść nim do końca. Mam wyraźnie halucynacje i zachwianie wszystkich kierunków w przestrzeni. Nawet mi się to podoba, skrócony dystans, połamana perspektywa, jak u dawnych rysowników, którzy szli po podniebnych schodach prowadzących donikąd. Później wizja za ciasnego ubrania, opiętych spodni i koszuli ze zbyt krótkimi rękawami. Ktoś poda mi grubszą zbroję, jestem silniejszy niż wczoraj i kilka dni temu. Nie pamiętam, skąd ten cytat, pewnie od jakiegoś romantyka, który nigdy nie uczestniczył w żadnej prawdziwej bitwie. Odgryzę kawałek grzyba i wtedy zmaleję jak biedna Alicja albo położę się na schodach i zasnę snem sprawiedliwego. Moment utrwalony w czasie nie chce się skończyć. Czas osiada mi na rękach, wciska się do kieszeni kurtki, wyrzuca stare bilety. Robią się od niego plamy i plamki, marszczy skóra. Korytarze zapętlają się za oknem i nikt już nie wierzy, że ktoś tu kiedyś popełnił samobójstwo. Na dziedzińcu stare malowidła, które niedługo zamalują nowi właściciele. Dwie święte ze świecami w dłoni wydobyte ze starego ikonostasu. Patrzą na nie od wielu zamkniętych już lat. Klucz od nich się zagubił, korytarz otworzył na pobliską rzekę, ja zmalełem wyraźnie i gdzieś przepadły moje czarodziejskie grzyby.

Kolejność rzeczy, której nie potrafię ustalić. Seria przypadkowych spotkań i opowieści, które staram się nieudolnie zapamiętać. Moja mała filozofia na prywatny użytek. Coś z matematyki i coś z wyobraźni, zamykającej się nad ranem. Po co pisać zdanie, jeżeli masz całe i skończone słowo. Prawda elementów pierwotnych i niezapisanych. Po co pisać rozdział, jeżeli masz całe zdanie, po co książkę, jeżeli masz już rozdział. Szczęśliwie nie piszę książek, nie muszę tego robić. Zapisuję moją świadomość wywleczoną z mózgu i mięśni. Chciałbym, aby była dynamiczna i aktualna, ale do końca mi się to nie udaje. Aktualność prowadzi do rzeczy obojętnych nazajutrz, dynamika do nadmiaru. Dzieci Saturna tego nie lubią, przestrzegają przed tym, co ma nadejść, zatrzymują czas i starają się mu uważnie przyjrzeć. Siedzę na kuli ziemskiej z dłonią, na której wspiera się moja głowa. Jestem nagi, to ułatwia myślenie. Kolejne fragmenty skupiają się w jednym miejscu, czekają na deszcz słów, na kolejne niebezpieczne prozy. Są samodzielne i nie chcą mnie słuchać. Puściłem im wodze i tak pędzimy, stojąc w miejscu pomiędzy śmietnikiem wypełnionym zadrukowanym papierem a stołami zastawionymi dla licznych walczących z sobą konkurentów. Strzała przelatuje przez topory i zabija najsłabszych. Kolejność rzeczy i słów powraca do punktu wyjścia.



1. Piotr Kowalski, *Un picnic chez Pontus*, 1979. Fot. z archiwum P. Kowalskiego

Un picnic chez Pontus

Waldemar Baraniewski

emerytowany profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Tytuł tych uwag odnosi się do zespołu fotografii, zapisu fotograficznego efemerycznych działań, jakie miały miejsce 30 września 1979 na tarasie paryskiego mieszkania Pontusa Hulténa – dyrektora Centre Georges Pompidou. Autorem fotografii, ujętych okładką z kalki technicznej z odręcznym napisem wykonanym srebrnym flamastrem, był Piotr Kowalski (1927–2004), francuski artysta, architekt i urbanista pochodzenia polskiego¹ [fig. 1]. W wydarzeniu uczestniczyła wybitna historyczka sztuki z Polski – dr Elżbieta Grabska (1931–2004). Zdjęcia te są dla mnie punktem wyjścia do próby omówienia złożonych ludzkich losów i relacji, ze sztuką pozostającą w tle.

Nie jesteśmy w stanie opisać przeszłości. Ulotny i nieraz przypadkowy czas zdarzeń pozostawia w pamięci tylko ułamki i, jak w tym przypadku, kruche artefakty. Życiorysy osób zgromadzonych w końcu września na tarasie paryskiego mieszkania są ze sobą na różnych poziomach związane, splątane, zagarniające czas i przestrzeń. Pełne zdumiewających przypadków, łączących różne miejsca, osoby i zdarzenia. W tym też wybory i decyzje zawodowe, artystyczne i życiowe. Coś, czym historia sztuki się nie zajmuje. Do tego, co zdjęcia przedstawiają i dlaczego, powrócę w zakończeniu. Na początku chciałbym dokonać próby rekonstrukcji relacji w tym przypadku najważniejszej, czyli między Elżbietą Grabską a Piotrem Kowalskim. Osoba Hulténa jakby ramuje te powikłane losy, sytuując je w polu sztuki, i pozostaje, także wizualnie, ważną postacią w dziwnym, performatywnym zdarzeniu, utrwalonym na zdjęciach. Istotnym kontekstem jest tu też miejsce, czyli Paryż, i przygotowana przez Hulténa wystawa „Paris – Moscou 1900–1930”.



¹ Zachowało się 10 kolorowych odbitek formatu 17,5 × 12,5 cm, wykonanych na papierze Ilford Cibachrome, opisanych na odwrocie przez Kowalskiego srebrnym flamastrem „Paris, 30 sept 1979, Photo: P.K.”.



² Zob. przyp. 6.

³ *Liryka francuska*, seria 1-2, przeł. B. Ostrowska, Warszawa 1911. O Bronisławie Ostrowskiej pisali m.in.: **M. Głowiński** (*Bronisława Ostrowska*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, t. 1, Warszawa 1968; *Ostrowska z Brzezickich Bronisława*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 24, z. 3, Wrocław 1979) i **H. Ostrowska-Grabska** (*Bric à brac. 1848-1939*, Warszawa 1978).

⁴ **O. Miłosz**, *Wybór poezji*, z upoważn. autora przeł. B. Ostrowska, Poznań 1919.

⁵ Zob. **P. Szubert**, *Ostrowski Stanisław Kazimierz Wacław*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 6: *N-Pc*, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998.

⁶ Zachowały się trzy zeszyty pamiętnika, prowadzonego z różną intensywnością od grudnia 1942 do grudnia 1947. Pierwszy zeszyt jest najobszerniejszy, prawie 200-stronnicowy i zawiera zapiski od 1942 do 1945 roku. W tym relacje z powstania oraz pierwszych lat po przejściu Armii Czerwonej. Przy cytatach w tekście nie odwołuję się do konkretnych zeszytów czy stron, ponieważ wymagałoby to edytorskiego uporządkowania, co w tym miejscu jest zbędne.

⁷ **Aleksy Wakar** (1898-1966) był polskim ekonomistą pochodzenia rosyjskiego, profesorem związanym ze Szkołą Główną Handlową. W 1950 r. został oskarżony przez Służbę Bezpieczeństwa o kontakty z emigracją rosyjską i przekazany władzom ZSRR, gdzie skazano go na 10 lat łagru. Powrócił do Polski w 1955 r. i podjął pracę w Szkole Głównej Planowania i Statystyki.

„Tak strasznie bym chciała być w Paryżu...” – pisała Grabska w swych *Memories* w lutym 1946². Pochodziła z rodziny inteligentnej i artystycznej, zamożnej, o dość rozległych kontaktach i związkach, bardzo silnie osadzonej w tradycji kultury francuskiej. Jej babka, poetka Bronisława Ostrowska (1881-1928), była autorką jednej z najlepszych antologii współczesnej poezji francuskiej³. Często odwiedzała Paryż, brała udział w pracach Towarzystwa Artystów Polskich, zawarła znajomość z Oskarem Miłoszem i stała się pierwszą tłumaczką jego poezji na język polski⁴. Dziadek, Stanisław Ostrowski (1879-1947), był wybitnym rzeźbiarzem, organizatorem życia artystycznego i wielu twórczych przedsięwzięć. Z jego inicjatywy powstało w Paryżu wspomniane już Towarzystwo Artystów Polskich⁵. Zainicjował odnowę polichromii Rynku Starego Miasta w Warszawie, stworzył pomnik Nieznanego Żołnierza i konny posąg Władysława Jagiełły, po zakończeniu Wystawy Światowej 1939 w Nowym Jorku ustawiony w Central Parku. Mieli jedną córkę – Halinę (1902-1990), studentkę ASP (1923-1927), pisarkę i tłumaczkę. Halina Ostrowska w 1927 r. poślubiła Zdzisława Grabskiego (1905-1973), syna Władysława, ministra skarbu i premiera II RP. Zdzisław był prawnikiem i ekonomistą, absolwentem Wyższej Szkoły Handlowej w Montpellier, a po wojnie – współorganizatorem i profesorem Politechniki Gdańskiej. To właśnie rodzice przyszej historyczki sztuki, ale też studentki ASP – Elżbiety Grabskiej.

Do pierwszego spotkania z Piotrem Kowalskim doszło w traumatycznym popowstaniowym czasie. Elżbieta przeżyła powstanie w Warszawie. Mieszkała z rodzicami w domu przy ul. Bronisława Pierackiego (ob. Foksal) 16/14. Dom został spalony w 1944 r., a po upadku powstania Elżbieta z matką przeszły przez obóz w Pruszkowie, gdzie odnalazł je ojciec. W październiku 1944 wszyscy troje znaleźli się w rodzinnym majątku Grabskich w Borowie koło Łowicza. Dorastająca i poważna dziewczyna od 1943 r. prowadziła dość regularnie pamiętnik⁶. Dzięki temu jesteśmy w stanie odtworzyć okoliczności i emocjonalną atmosferę interesującego nas pierwszego spotkania.

Piotr Kowalski zjawił się we dworze w Borowie wraz z państwem Wakarami⁷, po ucieczce z transportu do Niemiec. Dokładnie znamy to z zapisków Elżbiety, która w swoim pamiętniku utrwaliła relację Kowalskiego. W chwili wybuchu powstania wraz z młodszym bratem Marcinem i resztą II Batalionu Szturmowego „Odwet” Armii Krajowej czekali na broń na Polu Mokotowskim. Po nocy bezskutecznych oczekiwań oddział został rozwiązany. Grabska pisze:

Niestety, nie przedarli się i Niemcy ich złapali nad ranem. Zaprowadzili na Rakowiecką naprzeciwko więzienia na rozstrzelanie. Tymczasem wpuścili ich do schronu, gdzie siedzieli pp. Wakarowie.

Przebywający w schronie mieszkańcy okolicznych domów zajęli się przerażonymi młodymi powstańcami. Jak notuje Grabska:



2. Piotr Kowalski, *Pontus Hultén w sowieckim szynelu wojskowym patrzy w przyszłość*, 1979. Fot. z archiwum P. Kowalskiego



3. Piotr Kowalski, *Pontus Hultén jako zadowolony bolszewik*, 1979. Fot. z archiwum P. Kowalskiego

zrobiło się rano, naokoło słychać było strzelaninę, a do schronów wpadli sse-sowcy i wypędzili wszystkich do tego sąsiedniego domu niemieckiego, do podziemi. Część mężczyzn od razu wzięli na rozstrzelanie, reszta czekała w tych podziemiach. Raz po raz wpadali tam Niemcy i brali mężczyzn do noszenia jakichś ciężarów i innych robót. Raz zabrali Piotra i brata jego, potem puścili i znów zabrali brata. Wtedy się oni już rozstali. Po południu wypędzili wszystkich z podziemi, oddzielili mężczyzn i kobiety. Mężczyzn, a między nimi pana profesora Wakara i Piotra, ustawili ich na placu pod murem, rozstawili karabiny maszynowe i zaczęli rozstrzeliwać. To było straszne. Po paru strzałach nastąpiła przerwa. Wtedy to powiedzieli, żeby Volksdeutsche wyszli i cudzoziemcy. Cała gromada ludzi się oddzieliła. Piotr, który stał z samego brzegu muru, wpłatał się między nich. I miał szczęście. Nie sprawdzili mu dokumentów i przeszwarcował się do sali, gdzie byli już Wakarowie. Tam przeszła mu druga noc, ranek, popołudnie. W końcu jakiś Niemiec powiedział, że kto chce, to może jechać na roboty do Niemiec. Nie mogli dłużej czekać. Zaryzykowali. Wakarowie, Piotr i jeszcze jakiś pan. Jechali wielkim samochodem długo i gdzieś pod Łowiczem spytali się szofera, czyby ich nie puścił. Zgodził się. I tak nagle zjawili się w Łowiczu. Przenocowali na dworcu i nie wiedzieli, co robić. Wtedy pani Wakarowej przypomniał się Borów. Majątek brata Tatusia. A Tatuś był kolegą profesorem pana Wakara. Przywędrowali do Borowa, gdzie był na szczęście Tatuś, i zostali tu niezbyt gościnnie przyjęci.

Tak więc Piotr Kowalski znalazł się w Borowie, gdy Elżbieta była jeszcze w powstańczej Warszawie. Chaos końca wojny, wymuszone, ale i przygodne wędrówki, życiowe przypadki. Wszystko razem gotowało się w tym tyglu losu. Dziennik Elżbiety Grabskiej, która w 1945 r. miała 14 lat, zdumiewa dojrzałością obserwacji. Ale też w sposób delikatny i szczerzy ukazuje rodzącą się fascynację starszym kolegą, chyba wzajemną. Elżbieta opisuje pierwsze spotkanie z chłopakiem, o którym wiedziała z opowiadań ojca, w notatce z 4 lutego 1945:

Byłam więc ciekawa, jak ten młody człowiek wygląda. Pierwszego dnia, kiedy zeszłam na dół, nie było go, bo pojechał do Łowicza. Dopiero wieczorem go zobaczyłam przy kolacji. Siedział zziębnięty obok mnie, młody chłopiec, o wiele młodszy, niż myślałam. Oczywiście nic do siebie nie mówiliśmy. Od pierwszego wrażenia wydał mi się ładny, ale nie wiem, czy z powodu tego zmęczenia, czy coś, nie miał jakiejś takiej męskiej wtedy postawy i wydawała mi się jego uroda bardzo taka dziewczęca. Nie same rysy, bo te rzeczywiście piękne, archaiczno-greckie, ale spojrzenie i te wielkie oczy, sama nie wiem, jakiego koloru, czasem czarne, a w rzeczywistości jasne w oprawie długich ciemnych rzęs i pod czarnymi łukami brwi, miały taki wyraz poważny i marzący jak gdyby. I ta bujna czupryna spadająca na pięknie sklepione czoło. Jasne fale włosów przy czarnych brwiach i rzęsach. W ogóle piękna twarz, ciekawa i bardzo rzeźbiarska. Nie zwracaliśmy na siebie uwagi, a on rozmawiał wesoło z panną Anielą. Nazajutrz, siedząc na tarasie, wypytywał

4. Piotr Kowalski, *Pontus Hultén jako bolszewik z nożem w zębach*, 1979.
Fot. z archiwum P. Kowalskiego

się mnie trochę z powstania i tak trochę rozmawiało się, z przyjemnością zauważyłam, że jest kulturalny i inteligentny. [...] Staliśmy, pamiętam, przy oknie w stołowym, był już zmierzch. Nie wiedzieliśmy, co mówić. Zwykle o tej porze stryjostwo zabierali Piotra na bridża, jako że umie grać nieźle, a oni nie mieli właśnie [czwart]ego partnera. Wtedy wyjątkowo nie grał. Staliśmy więc tak, milcząc, aż w końcu on się spytał: „Czy, czy pani nie chciałaby, żebyśmy sobie mówili po imieniu?”. Myślałam już o tym przedtem, ale byłam zbyt nieśmiała, żeby to zaproponować. Więc czując, że się rumienię, odpowiedziałam, że dobrze. I zapytałam się go: „Ile ma pan, masz raczej lat?” – „17”. „Tak? Wyglądasz tak poważnie, nie myślałam, bo ja, na pewno tak nie spodziewasz się, nie mam jeszcze 15!”. Myślę, że to on był tym bardzo zdziwiony i może zawiedziony. Potem mi jednak powiedział, że myślał, że mam już chociaż 17, a nie 14, bo jestem taka poważna.

Zawsze trzeźwa w ocenach 14-lątka otwarcie przyznawała:

Nigdy nie znałam bliżej żadnego chłopca, a tu z nim się zaprzyjaźniłam. I ja też myślę, że on mnie lubi – mam taką nadzieję (bo ja go bardzo polubiłam).

Jest to niezwykle świadectwo rodzącej się sympatii nastolatków, która z młodzieńczej fascynacji przekształca się w głęboką artystyczną przyjaźń. Znaczącymi okresami milczenia i konfliktu, ale do końca pełną wiary i oddania.

Wkrótce potem Piotr Kowalski opuścił Borów. Pojechał do Krakowa, gdzie odnalazła się jego matka. Ojciec pozostawał w oflagu, nie było wieści o młodszym bracie. Przed wyjazdem młodzieńca Elżbieta utrwaliła w dzienniku wzruszającą scenę:

ja jestem taka skryta i on też, więc nieraz umieliśmy tak z godzinę siedzieć, nie mówiąc prawie do siebie, i tylko czasem coś półszepem zdecydowaliśmy się powiedzieć. Piotr czasem tak specjalnie się patrzył tymi swymi ogromnymi oczyma. Wczoraj po kolacji chcieliśmy wieczór spędzić razem, więc łądowaliśmy lampę karbidową. Ze strachem myślałam o tym pożegnaniu, a zarazem marzyłam też i myślałam, co sobie powiemy itd. Tymczasem przy zapalaniu lampy, kiedy byliśmy sami, Piotr powiedział: „Elżbieto, mam do ciebie prośbę”. Nie wiedząc oczywiście, o co mu chodzi, powiedziałam: „Słucham cię”, i jak mnie zaskoczyło, gdy powiedział: „Czy mogłabyś mi dać jakieś swoje zdjęcie?” – „Co? Zdjęcie?”. Czułam, że się rumienię, ale odpowiedziałam od razu, nie wiem, dlaczego, i żałuję, że w taki właśnie sposób: „Ale skądżeż, co za pomysł, nie mam żadnej takiej fotografii i nie dam ci, zresztą chyba, mam nadzieję, zobaczymy się niedługo, a tak fotografia jakby miała być jedynym wspomnieniem”. – „Jeżeli nie chcesz, to nie dawaj”, odpowiedział Piotr spokojnie, „przecież to od ciebie zależy”. Wydawało mi się, że go uraziłam, i było mi przykro okropnie. „Ale Piotr, ty się nie obraziłeś na mnie za to, prawda?” – „Nie, skądżeż”, odrzekł – co mnie uspokoiło trochę. „Zresztą”, dodał, „ja nie zbieram i nie noszę nigdy żadnych fotografii, tak myślałam, że mi dasz. Mam tylko jedną – mego brata”.





Piotr Kowalski wyjechał na studia do Krakowa. Tak zakończył się ten inicjacyjny moment rodzącej się przyjaźni, utrwalony w pamiętniku 14-latki. Elżbieta z rodzicami, pozbawieni warszawskiego mieszkania, pozostawali u rodziny w Grabkowie i u znajomych w Warszawie, zanim nie zamieszkali w profesorskiej willi w Sopocie, przy ul. Antoniego Abrahama. We wrześniu 1945 Kowalski pisał:

Kochana Elżbietko! Nie pisałem długo do Ciebie, bo jakoś nie byłem w stanie do Ciebie, i to specjalnie do Ciebie, tych parę słów napisać. Miałem kiepski okres [...], a przede wszystkim wiadomość o Marcinie. Zginął w pierwszych dniach powstania, rozstrzelany w więzieniu Mokotowskim. Nie udało mu się wykręcić, przegrał wielki los, gdyż to był los, śmierć zupełnie niepotrzebna i absolutnie niesprawiedliwa. Mama mieszka i pracuje w Warszawie, jest już lepiej, tu się już nie mogła utrzymać. Jestem więc sam w Krakowie, ale pobędę tu jeszcze ze dwa tygodnie, bo wyjadę prawdopodobnie na zachód, do Gliwic na Politechnikę. Miałem zamiar pojechać do Gdańska, ale tam musiałbym zaczynać od nowa, i to nie wiem, czy bym się dostał. Tym czasem pa i odpisz szybko, żebym jeszcze dostał przed wyjazdem. Piotr.

Kowalski odwiedził Elżbietę w Warszawie w połowie 1945 r., wciąż korespondowali. Ale oddalenie i kruchość kontaktów zrobiły swoje. Grabska zapisała w dzienniku, że coraz mniej myśli o Kowalskim:

Ale nie z mojej winy: bo on tam w Krakowie pewnie ma tyle nowych znajomych, że o mnie też niewiele myśli. Więc po co ja mam o nim? [...] Chciałabym go bardzo zobaczyć. Gdybym miała pewność, że on mnie lubi tak naprawdę (tak jak ja jego), to byłabym naprawdę zadowolona. Jeśli los będzie chciał, to się zobaczymy – i zobaczymy.

W 1947 r. Kowalski wyjechał do rodziny w Brazylii, potem do USA, gdzie rozpoczął studia w MIT. Przełom lat 40. i 50. XX w. stanowił okres reorientacji ideowej Grabskiej. Wychowana w dość konserwatywnej formule, odrzuciła te wartości na rzecz zaangażowania politycznego. Związała się z młodym socjologiem, swoim przyszłym mężem – Aleksandrem Wallisem. Korespondencja z Kowalskim urwała się aż do 1957 r., kiedy po przerwie Grabska wybrała się do Paryża i odnowiła kontakt. W zachowanym liście z kwietnia Kowalski pytał, jak wrócić do przerwanej rozmowy, jak pisać –

jak przebić się przez tyle lat życia. Ja z trudem się czuję Polakiem. Trzynastcie lat historii nas dzieli. Cieszę się, że się z Tobą zobaczę. Nie dlatego, żeby przeszłość przypomnieć, ale żeby te trzynaście lat odważyć.

Przyjacielskie relacje zawiązane w 1945 r. w Borowie, jako wynik ciągu przypadkowych zdarzeń, były podstawą głębokich więzi między Elżbietą Grabską a Piotrem Kowalskim. Elżbieta doprowadziła do organizacji pierwszej w Polsce wystawy prac Kowalskiego w Cen-

5. Piotr Kowalski, *Pontus Hultén ska-
zuje/ułaskawia Elżbietę Grabską*, 1979.
Fot. z archiwum P. Kowalskiego



⁸ Piotr Kowalski [kat. wystawy], 14 stycznia – 27 lutego 2000, Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski” w Warszawie – 7 kwietnia – 26 kwietnia 2000, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie, koncepcja, oprac. E. Grabska, Warszawa 2000, s. 4. Zorganizowanie wystawy nieznanego w Polsce artysty było możliwe dzięki zaangażowaniu twórcy i pierwszego dyrektora CSW, Wojciecha Krukowskiego, który był studentem Elżbiety Grabskiej i niezwykle cenił jej intuicję artystyczną. O twórczości Piotra Kowalskiego zob. J.-C. Bailly, *Piotr Kowalski*, Paryż 1988.

⁹ *Piotr Kowalski...*, s. 4–5.

¹⁰ Pontus Hultén kierował Centre Georges Pompidou od 1973 r., nadzorował budowę nowego gmachu według projektu zespołu Renzo Piano & Richard Rogers oraz przygotowywał cykl wielkich wystaw. Pierwsza z nich, „Paris – New York”, zainaugurowała działalność placówki i czynna była w Paryżu od 1 czerwca do 19 września 1977; następnie zorganizowano ekspozycje: „Paris – Berlin 1900–1933” (12 lipca – 6 listopada 1978) i „Paris – Moscou 1900–1930” (31 maja – 5 listopada 1979). Cykl zamykała prezentacja „Paris, Paris. Créations en France 1937–1957” (27 maja – 2 listopada 1981). Pokazom towarzyszyły monumentalne publikacje naukowe.

trum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w r. 2000 [fig. 6]. We wstępie do katalogu stwierdzała:

Dorobek Piotra Kowalskiego, matematyka i architekta, rzeźbiarza, myśliciela i – jak pisał o nim krytyk Alain Jouffroy – „modela uczonego, który kiedyś będzie... zwolennika myśli nie indywidualnej, ale indywidualistycznej”, nie mieści się w segregatorach sporządzonych przez współczesną historię sztuki⁸.

To swego rodzaju deklaracja ideowa badaczki. Grabską zawsze fascynowali twórcy i zjawiska niemieszczące się w kanonie akademickich narracji historii sztuki. Szukała takich fenomenów i artefaktów, które redefiniowały pole sztuki – jak dzieła Marcela Duchampa, Mécisłasa Golberga, Pabla Picassa (*Gitara* i papier *collé*), Guillaume’a Apollinaire’a, Ezry Pounda, Witkacego. W twórczości przyjaciela Grabska odnajdywała bliskie sobie idee. Pisała:

Kowalski stawia widzowi wymagania uczestnictwa w umowie realizowanej przez jego dzieła, umowie między utopią i projektem, między możliwym i realnym. Wymaganie to oznacza także sojusz z postawą, od której jako artysta się uzależnił: postawą rozumiejącą prawa natury i czującą wobec wiedzy. Wizualista, przetwarza te prawa w wyobrażeniowe konstrukcje przestrzenne i świetlne, w rzeczy skomplikowane w swej prostocie, niekiedy mające cechy wręcz osobowe. Obdarzając szacunkiem rzemieślniczą wiedzę i manualną precyzję, operuje własnymi tworzywami i metodami, bez narzędzi i materiałów malarskich czy rzeźbiarskich. Z operacji tych wynika jednak *imago* wyrażone ekspresyjnie i estetycznie⁹.

Elżbieta Grabska poznała Pontusa Hulténa, gdy był on dyrektorem Moderna Museet w Sztokholmie. Nie była to przyjaźń, raczej znajomość zawodowa, zbudowana na wspólnej fascynacji europejską, ale też amerykańską nowoczesnością. Elżbietę intrygowały muzealne pomysły Hulténa. Wielokrotnie nam – wtedy studentom – opowiadała z przejęciem o wystawie „The Museum of Our Wishes” (1963–1964), jako o znakomitym pomysle na stworzenie, niemal od zera, dynamicznego muzeum sztuki nowoczesnej. Którego w Warszawie nie było, bo taki był ówczesny kontekst tych rozmów. Utrzymywała kontakty z Hulténem, gdy zaczął on kierować Centre Pompidou (w latach 1973–1981) i realizował cykl monumentalnych wystaw mających ukazać związki artystyczne Paryża z Nowym Jorkiem, Berlinem i Moskwą¹⁰. Jedną z ostatnich ekspozycji, którą pokazał w Centre Pompidou, była prezentacja Piotra Kowalskiego „Time Machine + Projets” (16 grudnia 1981 – 6 lutego 1982). W krótkim wstępie do katalogu Hultén pisze:

Time Machine Piotra Kowalskiego jest nowym, wspaniałym instrumentem poznania. [...] sprawi, że odkryjemy w sobie elementy nieznanego, w naszym otoczeniu, w naszej codziennej czasoprzestrzeni. W naszym sposobie mówienia, słyszenia, widzenia, poruszania się. *Time Machine* Piotra Kowalskiego

jest z tych wszystkich powodów jednym z najbardziej zadziwiających dzieł sztuki konceptualnej, jakie kiedykolwiek powstały¹¹.

Rok 1979, gdy odbyła się wystawa „Paris – Moscou”, to czas bardzo wyrazistych symptomów zmiany w układzie sił i duchowych emocji nie tylko w Europie. To schyłek epoki rządów Leonida Breżniewa i Aleksieja Kosygina w ZSRR (rozpoczętych w 1964 r.), to rok rewolucji islamskiej w Iranie i powrotu do kraju Ruhollaha Chomejniego, ostatnich lat prezydentury Valéry’ego Giscarda d’Estainga we Francji i pierwszej wizyty w Polsce papieża Jana Pawła II. To też już czwarty rok realizacji założeń Aktu Końcowego Konferencji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie, podpisanego w Helsinkach 1 sierpnia 1975. Bez tego, co obejmował tzw. trzeci koszyk KBWE w zakresie współpracy w dziedzinie kultury, taka ekspozycja jak „Paris – Moscou” nie byłaby możliwa. Bo była to w tej skali pierwsza (i chyba jedyna) tak pełna prezentacja sztuki rosyjskiej i radzieckiej w XX wieku.

We wstępie do katalogu Hultén kreśli ogólną koncepcję przedsięwzięcia:

Wystawa „Paryż – Moskwa” przedzielona jest Rewolucją 1917, która – poprzez swój ideologiczny wkład, daleko wykraczający poza miejsce i kraj, gdzie zaszły wydarzenia wywracające świat do góry nogami – stanowi rzeczywisty przełom w czasie i przestrzeni. Przed i po: dwa dyptyki, klucz do pewnej koncepcji, przedstawienie blisko 2000 dzieł i dokumentów, w dużej części wcześniej niepublikowanych lub nieznanych, po raz pierwszy zebranych w ramach publicznej prezentacji¹².

Rewolucja bolszewicka jako przełom wieków – to dość szczególny punkt widzenia. Ale aprobowany w wielu ujęciach. Opisane wyraźnie prezentystyczne podejście wzmocnione jest wybranym przez Hulténa mottem z Fiodora Tiutczewa:

Nie możemy pojąć Rosji za pomocą inteligencji,
Nie możemy mierzyć jej wspólną miarą.
Jej sposób bycia jest tak wyjątkowy, że wystarczy w nią wierzyć¹³.

Wybór cytatu z jednego z najbardziej reakcyjnych, nacjonalistycznych myślicieli rosyjskich może szokować. Z polskiej perspektywy na pewno, bo Tiutczew był piewą brutalnego stłumienia powstania styczniowego i antypolskich represji.

W perspektywie artystycznej wystawa została krytycznie skomentowana w akcji *Trumna Malewicza*, przygotowanej przez Elżbietę i Emila Cieślarów, polskich artystów mieszkających we Francji, którzy na ekspozycję wnieśli kopię trumny Kazimierza Malewicza – jako symbol zakłamania i hipokryzji władz radzieckich i francuskich wobec sztuki awangardowej. Przy wielu wątpliwościach, jakie budziła i budzi prezentacja Hulténa, trzeba stwierdzić, że była niezaprzeczalnie wielkim przedsięwzięciem artystycznym i badawczym.



¹¹ Piotr Kowalski, *Time Machine + Projets*, 16 grudnia 1981 – 6 lutego 1982, Centre Georges Pompidou, proj. graf. R. Cieślęwicz, Paris 1981.

¹² *Paris – Moscou 1900–1930. Arts plastiques, arts appliqués et objets utilitaires, architecture, urbanisme, agitprop, affiche, théâtre-ballet, littérature, musique, cinéma, photo créative* [cat d'exposition], 31 maja – 5 listopada 1979, Centre Georges Pompidou, commissaire général P. Hultén, Paris 1979, s. 17.

¹³ *Ibidem*, s. 16. Nie jestem w stanie wskazać źródła (Hultén go nie podaje).



6. Elżbieta Grabska i Piotr Kowalski otwierają wystawę Kowalskiego w Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, 14 stycznia 2000. Fot. W. Baraniewski

Elżbieta Grabska przyjechała do Paryża w sierpniu 1979, m.in. w celu zobaczenia wystawy „Paris – Moscou”¹⁴. Oraz aby spotkać się z Kowalskim i jego rodziną. Rozpocząła też kwerendę i badania nad spuścizną Mécisłasa Golberga (1869–1907) oraz polskich artystów działających w Paryżu w początku XX wieku¹⁵.

Wróćmy do fotografii Kowalskiego. Co się wydarzyło na tarasie paryskiego mieszkania Pontusa Hulténa? Co utrwalił na fotografiach Piotr Kowalski? Towarzyską zabawę, neodadaistyczną grę, polityczny performans? Jaki jest status tych fotografii? A raczej wyraźnie określonego, spójnego artefaktu – specyficznego efektu pracy kreatywnej. Używając terminologii zaproponowanej przez Grabską do opisu istoty pracy Kowalskiego, to „*imago*”. Odręczna kaligrafia, autorskie sygnatury, srebrny flamaster, rodzaj rzemieślniczej staranności i te dziwaczne obrazy – nierzeczywiste, a realne. W tej „zabawie” na tarasie uczestniczą świadomi swojej tożsamości i życiowych doświadczeń ludzie. Pontus Hultén podczas którejś z wizyt w Moskwie, w związku z organizacją wystawy, kupił od taksówkarza – jak twierdził – szynel oficera KGB. W rzeczywistości był to szynel oficera Armii Radzieckiej (CA), ale nie ma to większego znaczenia [fig. 2–5]. Tu liczyły się bardziej symbole i imaginacja niż fakty. Rosja i dla Francuza, i dla Szweda była egzotycznym krajem białych niedźwiedzi i groźnych kagiebestów. „Nie możemy pojąć Rosji za pomocą inteligencji”. Dla Hulténa sowiecki szynel stanowił swego rodzaju trofeum. Które za butelkę wódki zdobył w dzikim kraju o fascynującej kulturze. Występuje w tym przebraniu z nożem w zębach – jako swego rodzaju archetypowa figura ruskiego, bolszewickiego ciemniźcy i kata. Na jednym ze zdjęć Elżbieta Grabska klęczy ze złożonymi błagalnie rękoma przed tym „Ruskim”, który skazuje ją na śmierć [fig. 5]. A może ulaskawia? Taka „*igruszka*” mogła się odbyć w spokojnych czasach helsińskich umów KBWE, gdy owo poczucie zagrożenia wschodnim barbarzyńcą na moment oswojono, uśpiono. Dziś widzimy, na jak krótko i z jak fatalnym skutkiem.

W 2003 r. Piotr Kowalski zapadł na ciężką chorobę nowotworową. W grudniu odwoziłem Elżbietę na lotnisko. Leciła pożegnać się z przyjacielem. Umarł on 7 stycznia 2004, Elżbieta Grabska pięć miesięcy później, 11 czerwca 2004. Pontus Hultén przeżył ich o dwa lata.



¹⁴ W katalogu wystawy z księgozbioru Elżbiety Grabskiej znajduje się jej zwyczajowy monogram i wpis „VIII 1979. Paryż”.

¹⁵ Wieloletnie badania podsumowała wystawa „Paryż i artyści polscy. Wokół E.–A. Bourdelle’a. 1900–1918”, eksponowana w Paryżu (od 22 października 1996 do 19 stycznia 1997) oraz w Muzeum Narodowym w Warszawie (od 18 lutego do 27 marca 1997). Zob. *Paryż i artyści polscy. Wokół E.–A. Bourdelle’a. 1900–1918* [kat. wystawy], koncepcja, red. nauk. E. Grabska, Warszawa 1997.

PS. W sferze przypuszczeń interpretacyjnych pozostaje kwestia tytułu, jaki nadał temu zespołowi zdjęć Kowalski. Dlaczego „piknik”? Może to bez znaczenia. Ale może przetrwał w tym słowie ślad intuicyjnego nawiązania do tytułu popularnego wówczas filmu Petera Weira *Piknik pod Wiszącą Skalą* (1975). Subiektywnego, tajemniczego obrazu, który rozpoczynają słowa: „To, co widzimy i co nam się zdaje, jest jedynie snem, snem we śnie”. Jak to, co w ludzkich losach nie do końca pojęte i wytłumaczalne. A na pewno leżące poza obszarem historii sztuki.

Słowa kluczowe

Elżbieta Grabska, Piotr Kowalski, Pontus Hultén, Paryż, „Paris – Moscou”, fotografia

Keywords

Elżbieta Grabska, Piotr Kowalski, Pontus Hultén, Paris, “Paris – Moscou”, photography

References

1. *Piotr Kowalski* [kat. wystawy], 14 stycznia – 27 lutego 2000, Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski” w Warszawie – 7 kwietnia – 26 kwietnia 2000, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie, koncepcja, oprac. E. Grabska, Warszawa 2000.
2. *Piotr Kowalski, Time Machine + Projets*, 16 grudnia 1981 – 6 lutego 1982, Centre Georges Pompidou, proj. graf. R. Cieślewicz, Paris 1981.
3. *Paris – Moscou 1900–1930. Arts plastiques, arts appliqués et objets utilitaires, architecture, urbanisme, agitprop, affiche, théâtre-ballet, littérature, musique, cinéma, photo créative* [kat. wystawy], 31 maja – 5 listopada 1979, Centre Georges Pompidou, commissaire général P. Hultén, Paris 1979.

Dr. habil. Waldemar Baraniewski, waldemar.baraniewski1@gmail.com

Born 1953 in Warsaw, art historian, graduate of the Institute of Art History at the University of Warsaw, received his PhD (1987) and habilitation (2001) at his *alma mater*, where he worked as a professor until 2013. Since that year, professor at the Department of Visual Culture Management at the Academy of Fine Arts in Warsaw, in the academic year 2020/2021 dean of the Department. Emeritus. His main subject of research is the history of 20th and 21st c. art. His recent publications include the monograph *Pałac w Warszawie* (Palace in Warsaw, 2014). Curator of exhibitions by, i.a., Krzysztof Bednarski, Marek Sobczyk and the informal group *Pędzle* (Tomasz Ciecierski, Ryszard Grzyb, Robert Maciejuk, Paweł Susid, Włodzimierz Zakrzewski). In 2017 he organized a monographic exhibition by Jerzy Jarnuszkiewicz at Warsaw's “Zachęta”. Member of the Board of the Museum of Modern Art in Warsaw and the National Institute of Architecture and Urban Planning.

Summary

WALDEMAR BARANIEWSKI (professor emeritus at the Academy of Fine Arts in Warsaw) / *Un picnic chez Pontus*

The subject of the analysis is a set of photographs by Piotr Kowalski documenting spontaneous actions on the terrace of the Paris apartment of Pontus Hultén – director of the Centre Pompidou, in participation with Hultén and Elżbieta Grabska. Pontus Hultén performs in a Soviet Army officer's *shinel* that he illegally bought in Moscow, while working on the exhibition “Paris – Moscou”. The photographs become a starting point for tracing the protagonists' life relationships, based on unknown archival materials.



1. Jacek Malczewski, *Sztuka w zaścianku*, 1896, ol. pł., 74 × 120 cm; wł. prywatna, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. Dep. 3432 MNW. Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Jacek_Malczewski_in_the_National_Museum_in_Warsaw#/media/File:Malczewski_Art_in_the_manor.jpg (data dostępu: 3.08.2023)

Upojenie i melancholia

Sztuka w zaścianku Jacka Malczewskiego

Agnieszka Rosales Rodríguez

Uniwersytet Warszawski, Muzeum Narodowe w Warszawie

Jednak pieśń ta, starodawna, grecka,
Wciąż wraca!
Nieśmiertelnym swym uśmiechem dziecka
Chmurne niebo nad ziemią wyłaca,
Wraca z każdą serc i wieków wiosną,
Pełna dziwnej, niespożytej siły
I roztacza wkoło woń miłosną
Z mogiły.

Adam Asnyk, *Dzieje piosenki* (1878)

Szary dzień przedwiośnia, ledwie zielenią się pierwsze pędy i rachityczne gałązki, zostawiając w martwocie lichego ogrodu ślad bolesnego wyczekiwania; rozmokła od deszczu ziemia – pulchna, gliniasta – mieni się fioletem. Krajobraz folwarku dopełnia stado majestatycznych indyków, ujętych jakby w paradnej procesji, i kuchnia czeladna w głębi. To scenografia zaścianka, uchwyconego w ciasnym kadrze, zaplecze szlacheckiego dworku. Nie widać ani przestworu nieba, ani horyzontu, jest tylko błoto podwórka, na które zawitali cherlawy faunik i bosonoga dziewczynka, zahipnotyzowana dźwiękiem jego piszczałki. Ów przybysz ze słonecznego świata Mediterraneo, mieszkaniec arkadyjskich lasów i wawrzynowych gajów Wergiliusza, gdzie szemrzą łagodnie przejrzyste strumienie, unosi się woń tamaryszku, śpiewają szczygły, czyże i turkawki, a leśne zwierzęta płasają w takt muzyki, zabiłakał się na ubocze świata, na zacofaną prowincję, posępny zakątek Północy. Wraz z nim zjawiał się na obrazie Jacka Malczewskiego *Sztuka w zaścianku*¹ [fig. 1] odwieczny mit kultury śródziemnomorskiej, świetliste wspomnienie Hellady, bukoliczna kraina poetów, odgłosy greckiego raj, nieznającego przemienności pór roku. Ożyły obrazki pasterskie Teokryta, w których wybrzmiewają ludowe pieśni, miłosne tęsknoty, pragnienia szczęścia, figle, zaloty, erotyczne swawole.



¹ Napis na odwrociu: „KONSTANTEMU M. GÓRSKIEMU / obraz ten Jacka Malczewskiego jako upominek / ślubny z serdecznymi życzeniami długich lat szczęścia / ofiarowują krakowscy przyjaciele d[nia] 2 września 1896 roku / Marcei Czartoryski, Napoleon Cybulski, Julian Fałat, / Ludwik Kastory, Kazimierz Kostanecki, Ludwik Michałowski, / Kazimierz Morawski, Władysław Natanson, Karol Pieniżek, / Karol Potkański, Józef Rostański, Tadeusz Stryeński, / Zygmunt Szembek, Stanisław Tomkowicz”; cyt. za: I. Danielewicz, *Jacek Malczewski, „Sztuka w zaścianku”*, [w:] *Galeria sztuki XIX wieku. Przewodnik*, red. E. Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2022, s. 349; zmodernizowano pisownię i interpunkcję.



² Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, wyd. nowe, popr., Warszawa 2003, s. 304.

³ Zob. Jacek Malczewski 1854–1929. *Powrót* [kat. wystawy], czerwiec–lipiec 2000, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. E. Micke-Broniarek, Warszawa 2000, nr kat. 8 (A. Ławniczakowa), s. 46.

⁴ Zob. Ł. Kossowski, *Pisane z zaścianka*, [w:] *Młoda Polska – słowa, obrazy, przesłanie. W hołdzie Stanisławowi Wyspiańskiemu* [kat. wystawy], 9 października – 31 grudnia 2007, Muzeum Literatury im. Adam Mickiewicza, red. J. Pogorzelska, Warszawa 2007, s. 17.

Mityczny Pan, znany pod staroitalskim imieniem Faunusa, był bóstwem płodności i wolnej przyrody, opiekunem pasterzy, rolników, ich trzody². Ze względu na swoją hybrydyczność przynależał do świata natury i kultury, zwierząt i olimpijskich bogów, od których różnił się śmiertelnością. Dlaczego jednak ten syn Hermesa i nimfy, kozłonogi stwór, zjawił się w zakątku obcym i odległym od uroków słodkiego Południa, od harmonii *locus amoenus*, rozkosznego, łagodnego miejsca, wyśnionego w eklogach największego rzymskiego poety? Pod nazwą *Idylli* prezentowano wszak obraz na wystawie paryskiej r. 1897³. Malczewski jest mistrzem ironicznej przewrotności, wyrafinowanej kpiny, erudycyjnej ekwilibrystyki, piętrzenia znaczeń symbolicznych i łączenia sprzecznych żywiołów. Artysta, który podejmował w swojej bogatej i złożonej twórczości tematykę martyrologiczną, religijną i ludową, z upodobaniem sięgał po mity śródziemnomorskie, których zmysłowy pogański powab i czasem rubaszny humor stały często w jawnej sprzeczności ze śmiertelnie poważnym poczuciem patriotycznego obowiązku ucznia Jana Matejki. W słowniku malarstwa Malczewskiego występują fauny, satyry, centaury, chimery, Meduzy, Pegazy i Parki, postaci Perseusza, Orfeusza i Eurydyki, włączone zwykle w rodzimy krajobraz pól i łąk lub ziemiańskiego dworu, niezmiennie kojarzącego się z istotą polskości⁴, tradycją, z pogodnym wspomnieniem dzieciństwa artysty w Wielgiem. Wiejskie dzieci, pastuszkowie wsłuchują się w dźwięk fletni Pana; w pracowni artysty objawia się w swojej biologicznej konkretności Muza, kusi uwodziecielska harpia, a urzekająca cielesną dorodnością śmierć pod greckim imieniem Thanatosa przynosi ukojenie strudzonym wędrowcom.

Zapoznany w Paryżu z malarstwem Gustave’a Moreau, a w Monachium ze sztuką Franza von Stucka i Arnolda Böcklina, podziwianego, reprodukowanego i wystawianego także na rodzimym gruncie, mitologię traktował Malczewski podobnie, śladem innych europejskich symbolistów – jako wehikuł marzeń, lęków i obsesji. Motywy fantastyczne ilustrować miały wewnętrzne stany, odsłaniać świat wyobraźni, iluzji, a w portretach ucieleśniać ukryte myśli, pragnienia, pasje i fantazje modeli. Postaci mitologiczne zaludniają tła obrazów, wkraczają w przestrzeń śmiertelników, wnosząc do realistycznie malowanych wizerunków niesamowitość, poetyckie treści. Ale też, przekornie, spełniają funkcje groteskowe, „rozbrajają” patos. Mitologia staje się polem gry z widzem (czasem rodzajem *soliloquium* artysty), obszarem konfliktu płci i postaw moralnych, rozpasanej seksualności i statecznej cnoty, dzikiego popędu i poetyckiej melancholii, polem starcia pogaństwa i wiary chrześcijańskiej, świata ułudy i rzeczywistości; estetyzmu i narodowych zobowiązań, wolności i powinności.

W warunkach rozbiorów i braku suwerenności Polski dylematy te przeżywał i sam Malczewski, człowiek religijny, obciążony przesłaniem swojego mistrza, iż sztuki nie można oddzielać od miłości ojczyzny, a zarazem chłonący z uniwersalnej głębi mitycznej wyobraźni. Choć pewne jest, że mitologii nadawał Malczewski własny, oryginal-

ny wyraz i znaczenie (często przekorne), nie ma zgody co do jej fundamentalnego przesłania. *Sztuka w zaścianku* stanowi w tym kontekście znakomity przykład laboratorium dociekań, w których objawiają się interpretacyjne aporie, sprzeczności i humanistyczne zwątpienia. Paradoksalnie, ta niejednoznaczność, tkwiąca w łonie założeń symbolizmu, jest siłą Malczewskiego, unaoczniającego potencjalność i płynność sensów, nowoczesny dystans i autoironię. W figurze fauna, utożsamianego zresztą z satyrem albo sylenem, identyfikowano namiętności ludzkiej natury, półszalone, zmysłowe upojenie, pierwotne instynkty, płęć i uosobienie sztuki⁵.

Jak wiadomo, Malczewski, od młodości zanurzony w kulturze klasycznej, wniknął w świat antyku dzięki ekspedycji naukowej do Azji Mniejszej, którą odbył z hrabią Karolem Lanckorońskim w r. 1884⁶. Wpłynęły na malarza również afirmująca życie poezja Adama Asnyka oraz pełne nimf i faunów ody Horacego, swobodnie parafrazowane na język polski przez przyjaciela, Konstantego Marię Górskiego⁷. Literaturoznawcy temu grono przyjaciół ofiarowało *Sztukę w zaścianku* z okazji jego ślubu z Antoniną Chłapowską w r. 1896⁸. Brak korespondencji krytyka i malarza pozwala jedynie snuć domysły co do sensu sylwetki dziecięcego fauna wprowadzonego w pejzaż mizernej, pozbawionej słońca, swojskiej Arkadii.

Artysta często wprzęgał iluzjonistyczne środki w służbę sztuki symbolistycznej, o niejasnych, wieloznacznych treściach i fantastycznej genezie. Świat materialny i duchowy zdają się współlistnieć w dziełach Malczewskiego na tych samych prawach realności. Atmosferę dziwności i tajemniczości tworzą często koloryt oparty na dysonansach, nieoczywiste kompozycje o trudnych skrótach, fragmentaryczne kadry, to znów połacie pustki, płasko kładzionego, niepokojącego koloru, osobliwie „wykaligrafowane” formy roślin, w napięciu wyczekujących wybuchu wiosny. W *Sztuce w zaścianku* aurę niesamowitości, irrealności, a nawet grozy wyzwała zaś nie tyle przybysz z greckiego mitu, ile rytm stada indyków, jakby czarna nieskończona fala płynęła przez obraz, zespalać się z dźwiękami starożytnej melodii.

Sam Górski zwracał w 1903 r. uwagę na element dyskretniej ironii w obrazie, w którym faunik przyjął rolę artysty grającego światu nieznanemu sztuki, zwłaszcza płynącej „z Parnasu wyniosłych szczytów”⁹. Jak na żart jednak dzieło Malczewskiego uderza w osobliwie melancholijne tony, bożek wzrusza niewinnością i prostotą, a także niemal serdeczną więzią łączącą go z ubogą pastuszką. Dziewczynka zdaje się zaczarowana muzyką niecodziennego gościa, ale magii fletni poddają się też ptaki, tworzące fantazyjną choreografię sceny. Faun, podobnie jak grecki Pan, straszył ludzi w lasach i domostwach, objawiał się w koszmarach sennych, ale słychać też z lubieżności, ucieleśniał siły witalne natury, zapewniał płodność trzodzie. U Malczewskiego przeczą tej charakterystyce fizyczne atrybuty bożka o sylwetce wątlęgo, jakby zagubionego malca, a wreszcie przyroda, daleka od wyobrażeń bujności i pełni rozkwitu.



⁵ Na temat możliwych znaczeń fauna w twórczości Jacka Malczewskiego pisali: J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968, s. 94–111; K. Wyka, *Thánatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 42–50; *Mitologia Malczewskiego* [kat. wystawy], Muzeum Czartoryskich w Krakowie, oprac. T. Grzybowska, Kraków 1995, s. 33–50; K. Nowakowska-Sito, *Miedzy Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 35–59; M. Haake, *Sztuka w zaścianku. O obrazowej funkcji fauna w malarstwie Jacka Malczewskiego*, „Artium Questiones” t. 22 (2011); D. Trzeźniowski, *Gdzie jest Dionizos? Antyk na obrazach Jacka Malczewskiego*, [w:] *Jacek Malczewski i symboliści*, red. K. Stępnik, M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2012; G. Igliński, *Faun – Pan – Satyr. Wyobrażenia fauniczne w poezji i sztuce Młodej Polski*, Olsztyn 2018, s. 259–270.

⁶ W 1912 r. Malczewski otrzymał honorowe członkostwo Towarzystwa im. Konstantyna Paleologa w Atenach „z powodu umiłowania tego, co greckie” (cyt. za: D. Kudelska, *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012, s. 269).

⁷ K. M. Górski, *Wiersze wybrane*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1987. Zob. J. Puciata-Pawłowska, *op. cit.*, s. 94.

⁸ Zob. I. Kossowska, Ł. Kossowski, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2010, s. 88.

⁹ K. M. Górski, *Jacek Malczewski*, „Sztuka w zaścianku”, [w:] *Sztuka polska. Malarstwo*, red. F. Jasieński, A. Łada-Cybulski, Lwów 1904, nr 22. Zob. też A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski*, wyd. 2, Warszawa 1975, s. 16.

2. Arnold Böcklin, *Pan w trzcinie*, 1858, ol. pł., 199,7 × 152,7 cm; Neue Pinakothek, Monachium. Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Pan_in_the_Reeds,_1858.jpg (data dostępu: 3.08.2023)

Trudno uznać płótno za głos rozsądnej krytyki zacofania wsi, zabobonnych wierzeń i ignorancji w sprawach sztuki. Wrażliwość artysty kształtował wszak pisarz-naturalista, Adolf Dygasiński. Bohater jego nowelki *Beldonek*, niezwykajne wiejskie dziecko, któremu „we łbie się roilo” i które żyć nie chciało jak inni, to przecież wzór twórcy, samotnego włóczęgi, ludowego pięknoducha, niedostosowanego do norm i konwencji społecznych. Czy takiej twórczej inicjacji nie podlega bosa nieboraczka w czerwonej sukience? Konflikt obowiązku, życiowego pragmatyzmu i artystycznego marzycielstwa, ucieczki w świat ułudy, „zaprzepaszczonych szans rozbitych o grań rzeczywistości”¹⁰, wybrzmiewa w wielu obrazach Malczewskiego przywołujących figurę wiejskiego grajka, pastuszka, Janka Muzykanta – bohatera nowelki Henryka Sienkiewicza z r. 1879. Powraca także w figurze młodego zadumanego malarczyka i wyobcowanego dojrzałego artysty, Jacka Malczewskiego, chętnie ukazującego przecież własne wizerunki w przebraniu „szaleńca”, w fantastycznych kostiumach i rolach (Chrystusa, św. Franciszka, rycerza), w dziwacznych nakryciach głowy; w zbroi, w habicie, ze skrzypcami, z czaszką, z ekstrawagancko bufiastymi rękawami... Autor *Melancholii*, wychowany na poezji romantycznych wieszczów, rozumiał jednak głębiej skłócenie ze światem, twórcze zmaganie i opętanie. Fantomy dręczące wyobraźnię są przecież – w myśl ludowych ballad – objawieniem metafizycznego porządku. Malczewski wprowadzał w „normalny” bieg rzeczy magię i cudowność, podważając pozytywistyczny paradygmat sztuki i leżące u jego podstaw materialistyczne przesłanki. Unaoczniał głębie myśli irracjonalnej, świat dziwnych rojeń, zauroczeń, romantycznej wiary w rzeczywistość nadprzyrodzoną, do której uprzywilejowany dostęp miały zawsze gminy i dzieci, zachowujący pierwotność i szczerość odczuwania.

Tytułowy zaścianek, nieznaczące ustronie, w którym rozgrywa się „wtajemniczenie”, wyraża antymodernistyczne nastawienie Malczewskiego, krytyczny dystans wobec współczesności. Ubogie pacholeta są właściwymi odbiorcami baśni i mitów, skrywających odwieczne i żywe prawdy. Widzą anioły, rusalki, dziwożony, które zaludniają łąki i zarośla, przypominając o uspiionych mocach nieokiełznanej przyrody i eschatologicznym wymiarze istnienia. Malczewski dokonuje adaptacji śródziemnomorskich stworów do warunków słowiańskiej „sielanki” – tak dobrze przecież rozpoznanej i opisanej przez Johanna Gottfrieda Herdera w *Pomysłach do filozofii dziejów i rodzaju ludzkiego* (1784–1791) jako życia prostego, szczerzego, pracowitego i gościnnego. Idylliczną krainą łagodności bywają w obrazach malarza dom dzieciństwa w Wielgiem, dwór w Gardzienicach i w ogóle ojczysta ziemia, nawiedzana przez mitologiczne stworzenia. Humor, przewrotność, ambiwalencja stają się czasem narzędziami oswojenia, udomowienia owych gości z mitycznych zaświatów. Niektóre z nich, jak fauny, zagościły zresztą w polskich lasach już w epoce poezji Jana Kochanowskiego (*Pieśń świętojańska o sobótce*)¹¹.

¹⁰ J. Puciata-Pawłowska, *op. cit.*, s. 69.

¹¹ Zob. też J. Kochanowski, *Satyr, albo Dziki mąż*, oprac. P. Buchwald-Pelcowa, Warszawa 1983.





¹² G. Igliński, *W modnym kostiumie fauna. Postacie „fauniczne” w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną*, „Wiek XIX” t. 47 (2012), s. 73.

¹³ Pierwsza wersja: 1856–1857, Museum Oskar Reinhart, Winterthur, druga wersja: 1857–1859, Neue Pinakothek, Monachium. Zob. A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 118–130.

¹⁴ Zob. E. Tumasonis, *The Piper among the Ruins: The God Pan in the Work of Arnold Böcklin*, „Canadian Art Review” 1990, nr 1, s. 55.

¹⁵ Zob. G. Igliński, *W modnym kostiumie...*, s. 69–99.

¹⁶ *Idem*, *Faun – Pan – Satyr...*, s. 65.

¹⁷ Zob. P. Śniedziwski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 9.

¹⁸ Zob. R. Przybylski, *Uraz do mowy. Esej o milczeniu*, [w:] *idem*, *Pustelnicy i demony*, Kraków 1994, s. 88.

¹⁹ *Ibidem*, s. 83.

²⁰ Zob. M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, [w:] *idem*, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, labirynt*, Kraków 1990, s. 370.

Moderniści, na fali filhellenizmu, gorączki archeologicznej i powszechnej admiracji dla sztuki szwajcarskiego symbolisty Böcklina, twórcy rozbudowanego sztafażu mitologicznego w nastrojowym pejzażu, przywoływali fauna w różnych ujęciach, kontekstach, sensach, używając tej nazwy w liczbie mnogiej, wymiennie z satyrem czy sylenem. Leśny bożek, muzykujący na instrumencie z trzciny, w którą Artemida zamieniła ściganą przezeń nimfę Syrinks, ucieleśniał nie tylko „energię i wolę życiową, ruch, dynamikę, zmienność – ducha natury”, nieuznającego „żadnych stałych, niezmiennych granic”¹², pana życia. Stał się również figurą melancholijnego, czułego artysty, pogrążonego w panteistycznej kontemplacji natury. O aspekt ten wzbogacił wyobrażenie koźlonogiego bożka właśnie Böcklin, autor podziwianego obrazu *Pan w trzcinie*¹³ [fig. 2], przedstawiający często refleksyjnego opiekuna pól i lasów w harmonii z przyrodą, w sennym bezruchu, ciszy. Szwajcarski symbolista przypominał o oryginalnych znaczeniach postaci Pana/fauna¹⁴, wyzwalając go od skojarzeń z pijaństwem i rozwiązłością. Podobna sublimacja mitologicznego bożka jako artysty próbującego pochwycić piękno uderza w utworach francuskich parnasistów, w wierszach Stéphane’a Mallarmégo, Paula Verlaine’a, Arthura Rimbauda, Henriego de Régniera¹⁵, a także Jeana Moréasa, autora manifestu symbolizmu, opublikowanego na łamach „Le Figaro” w r. 1886. Te poetyckie obrazy łączy „eksponowanie przemijalności, chwilowości, ulotności i nieuchwytności”¹⁶. Nastrój słodkiego roztopienia w naturze i czarownej muzyce wydobył w swym „muzycznym” poemacie *Popołudnie fauna* (1876) Mallarmé, a później zainspirowany jego dziełem Claude Debussy, który stworzył w latach 1892–1894 kompozycję *Preludium do „Popołudnia fauna”*. W sielance francuskiego poety wśród akordów fletni umykają płochy i lekkie nimfy, w bezruchu upału mieszają się zmysły, ulatują obrazy, westchnienia. Nieoczywistość, niepewność, mglistość, a wreszcie milczenie to wszak symptomy modernizmu¹⁷, znaki wejścia w rzeczywistość nadprzyrodzoną¹⁸. I tak jak w ówczesnej poezji słowa roziskrzają się „wzajemnymi odbłaskami, podobne wirtualnej grze światła na drogich kamieniach”¹⁹, tak w obrazach Malczewskiego, z reguły niekomplementującego swych dzieł, sensory migoczą, są ledwie aluzyjne, nigdy bezpośrednio, poetyckie właśnie. „Wyobraźnia fauniczna” „rozhułała się” w młodopolskiej literaturze i sztuce, co miało związek z popularnością mitu Dionizosa w epoce nowoczesnej i z żywym oddziaływaniem myśli Friedricha Nietzschego²⁰.

Faun/satyr, uczestnik orszaku greckiego boga płodności i wina, może przywoływać zarówno pogodną stronę starożytności, zakorzenioną w literackich idyllach, symbolizować harmonię, stan pierwotnej szczęśliwości, prostoty, zabawy, beztroski, integracji z naturą, jak i ewokować grozę, ból i szal – wszystko, co Nietzsche błyskotliwie zawarł w figurze Dionizosa w *Narodzinach tragedii* (1872). Poczytna rozprawa niemieckiego filozofa podważyła fundamenty „pięknej starożytności”, obnażyła jądro cierpienia, dręczące starożytnych

„przerażenia bytu”, tkwiące u źródeł tragedii greckiej. Łącząc jej genezę z ludową pieśnią wykonywaną przez chór satyrów, towarzyszy Dionizosa wyrażających w dytyrambach cierpienia boga, wskazywał Nietzsche, iż rozwój sztuki wiąże się z dwoistością i zespoleniem żywiołów: apollińskiego (obrazowego) i dionizyjskiego (muzycznego). Ten pierwszy to stan snu, harmonii, maskującej straszną prawdę, domena boga „obrazotwórcy”, słonecznego Apollina, władającego pięknym pozorem; drugi to stan upojenia, mistycznego oczarowania, omamienia, zachwyty, niekontrolowanego szału, znoszącego granice śmiertelnego istnienia:

Czy to pod wpływem narkotycznego napoju, o którym wszyscy pierwotni ludzie i ludy mówią w hymnach, czy to za przepotężnym, całą przyrodę rozkosznie przenikającym zbliżaniem się wiosny, budzą się owe dionizyjskie wzruszenia, w których potęgowaniu podmiotowość zanika w zupełnym samozapomnieniu²¹.

Istota naturalna, nieokrzesany „leśny człowiek”, przybyły wraz z wiosennym przebudzeniem przyrody, jest też w ujęciu Nietzschego natchnionym marzycielem, współcierpiącym i mądrym towarzyszem, kimś wzniosłym i boskim, „odbiciem natury i jej najsilniejszych popędów, [...] zarazem zwiastunem ich mądrości i sztuki: muzykiem, poetą, tancerzem, duchowidzem w jednej osobie”²².

Zostawiając na boku to upraszczające rozróżnienie sztuk (stawiające malarstwo w pozycji jedynie pięknej ułudy), warto rozważyć, co w myśli niemieckiego filozofa przemawiało najsilniej do modernistów, jakie treści wreszcie przeniknąć mogły do wizji *Sztuki w zaścianku* Jacka Malczewskiego, który drażył przeciw w swojej twórczości zagadnienie natury i źródeł kreacji, misji i zwątpień artysty. Najgłębsze, uniwersalne przesłanie *Narodzin tragedii* zawiera się w rozumieniu sztuki jako aktu metafizycznego, wiecznej, pierwotnej, niespożytej mocy, tajemnicy. Sztuka, która porusza, upaja, zniewala – jak pokazuje Malczewski – rodzi i odradza się nie tylko pod greckim niebem, nie tylko w świętych gajach Południa pośród mirtów i laurów, ale też na krańcach cywilizacji, na peryferiach, w ponurym zaścianku, z siłą wiosennego przebudzenia. Żywioł ludowości i stan niewinności są dla sztuki naturalnym podglebiem. Na analogię ludowej pieśni i pierwiastka dionizyjskiego w kontekście postaci fauna u Malczewskiego wskazywała już Katarzyna Nowakowska-Sito²³. Natomiast Michał Haake, dogłębie rozpatrujący wpływ idei dionizyjskości na Malczewskiego, zwracał uwagę na prymat wiary katolickiej i wartości chrześcijańskich w jego światopoglądzie i sztuce, odrzucając nietzscheańską wykładnię dzieł artysty. Wydaje się jednak, że malarz, dokonujący często synkretycznych kombinacji w swych obrazach, źródeł filozoficznych, teozoficznych i literackich nie traktował literalnie. Jego widzenie mitów nie ograniczało się też do ram dekadenskiego estetyzmu. Myśl Nietzschego mogła zainspirować



²¹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli Hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 25.

²² *Ibidem*.

²³ K. Nowakowska-Sito, *op. cit.*, s. 43.

 ²⁴ F. Nietzsche, *op. cit.*, s. 47.

rozumienie sztuki jako amalgamatu sprzeczności, pomieszania żywiołów, złudzenia i tajemnicy, piękna i nieuchronnego bólu, humoru i grozy. W *Sztuce w zaścianku* skupia się Malczewski na dionizyjskim potężnym, niemal religijnym oddziaływaniu muzyki, wprawiającym wszelkie istoty w stan zadziwienia, poruszenia, urzeczenia.

Czyż nie jest to zasada prawdziwie wielkiej sztuki? Czy twórca w ujęciu Malczewskiego nie jest także „duchowidzem”, dionizyjskim marzycielem, który dzięki wzruszeniu może siebie zobaczyć w otoczeniu duchów, wyzuty z siebie, jednoczy się ze swym dziełem, jak artysta w obrazie-manifeście *Melancholia*? Kluczowa dla symbolisty opozycja istnienia i umierania, piękna i cierpienia, to odwieczny dysonans życia, a ono – jak pisał niemiecki filozof – „mimo wszelką zmianę, jest niezniszczalne, potężne i radosne”²⁴. Malczewski nie wizualizuje przecież też Nietzschego, ale dzieli z filozofem tęsknotę za utraconą mocą tworzenia świata duchowego, tajemnicy mitu, który oswaja grozę i chaos istnienia, nawet w pozbawionym słońca zaścianku. Faun stanowi więc nie tylko echo odległej starożytności, figurę wyjętą z imaginarium modernistycznej poezji, ale „pociechę metafizyczną”, symbol marzenia o wiecznym życiu sztuki, a zarazem znak melancholii, niepewności człowieka nowoczesnego, oddalającego się od natury, świadomego swoich projekcji, iluzji, kruchości mitu arka-dyjskiego.

Słowa kluczowe

Jacek Malczewski, mitologia, antyk, faun, Dionizos, Friedrich Nietzsche

Keywords

Jacek Malczewski, mythology, antiquity, faun, Dionysus, Friedrich Nietzsche

References

1. *Galeria sztuki XIX wieku. Przewodnik*, red. E. Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2022.
2. **Głowiński Michał**, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchott, labirynt*, Kraków 1990.
3. **Górski Konstanty Maria**, *Wiersze wybrane*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1987.
4. **Haake Michał**, *Sztuka w zaścianku. O obrazowej funkcji fauna w malarstwie Jacka Malczewskiego*, „Artium Questiones” t. 22 (2011).
5. **Igliński Grzegorz**, *Faun – Pan – Satyr. Wyobrażenia fauniczna w poezji i sztuce Młodej Polski*, Olsztyn 2018.
6. **Igliński Grzegorz**, *W modnym kostiumie fauna. Postacie „fauniczne” w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku oraz ich wpływ na kulturę współczesną*, „Wiek XIX” t. 47 (2012).
7. *Jacek Malczewski 1854–1929. Powrót* [kat. wystawy], czerwiec–lipiec 2000, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. E. Micke-Broniarek, Warszawa 2000.
8. **Jakimowicz Andrzej**, *Jacek Malczewski*, wyd. 2, Warszawa 1975.
9. **Kochanowski Jan**, *Satyr, albo Dziki mąż*, oprac. P. Buchwald-Pelcowa, Warszawa 1983.
10. **Kossowska Irena, Kossowski Łukasz**, *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska*, Warszawa 2010.

11. **Kossowski Łukasz**, *Pisane z zaścianka*, [w:] *Młoda Polska – słowa, obrazy, przestrzenie. W hołdzie Stanisławowi Wyspiańskiemu* [kat. wystawy], 9 października – 31 grudnia 2007, Muzeum Literatury im. Adam Mickiewicza, red. J. Pogorzelska, Warszawa 2007.
12. **Kudelska Dorota**, *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012.
13. *Mitologia Malczewskiego* [kat. wystawy], Muzeum Czartoryskich w Krakowie, oprac. T. Grzybewska, Kraków 1995.
14. **Nietzsche Friedrich**, *Narodziny tragedii, czyli Hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907.
15. **Nowakowska-Sito Katarzyna**, *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996.
16. **Nowakowski Andrzej**, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.
17. **Puciata-Pawłowska Jadwiga**, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968.
18. **Śniedziwski Piotr**, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.
19. **Trzeźniowski Dariusz**, *Gdzie jest Dionizos? Antyk na obrazach Jacka Malczewskiego*, [w:] *Jacek Malczewski i symboliści*, red. K. Stępnik, M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2012.
20. **Wyka Kazimierz**, *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971.

Dr. habil. Agnieszka Rosales Rodríguez, a.rosales@uw.edu.pl, ORCID: 0000-0001-5509-2895

Associate Professor at the Department of History of Modern Art in the Institute of Art History at the University of Warsaw. She is also the Chief Curator of the Collection of Polish Painting pre 1914 at the National Museum in Warsaw (since 2018). Her scholar interests are focused on the 19th-c. painting and art criticism; she co-curated the exhibitions “Biedermeier” (the National Museum in Warsaw, 2017–2018) and “Pologne 1840–1914. Peindre l’âme d’une nation” (Louvre-Lens, 2019–2020) and its Polish edition (*Poland: The Power of Images*, the National Museum in Warsaw, 2020–2021).

Summary

AGNIESZKA ROSALES RODRIGUEZ (University of Warsaw, National Museum in Warsaw) / Intoxication and melancholy. *Sztuka w zaścianku* by Jacek Malczewski

The article is a voice in the discussion on the interpretation of Jacek Malczewski’s painting *Sztuka w zaścianku* (Art in a backwater). The author, referring to the Nietzschean interpretation of art presented in *The Birth of Tragedy*, focuses on the motif of artistic initiation, the question of the nature and sources of creation, the artist’s mission and doubts. She emphasizes the peculiar correspondence between the poetics of folk ballads, revealing supernatural reality, and Mediterranean myths. Art, seen as a metaphysical act, an eternal, primordial, inexhaustible force, as Malczewski shows – arises and revives not only under the Greek sky, but also in a backwater devoid of any sun. The Polish symbolist shares with the German philosopher a longing for the lost power of creating the spiritual world, the mystery of myth, which pacifies the horror and chaos of existence. The figure of the faun, popular in modernist poetry, is in Malczewski’s view a figure of the artist-dreamer, but also a sign of melancholy, uncertainty of modern human.



Ślad

Polscy artyści i polskie wystawy w Bagdadzie w 1943 roku

Jan Wiktor Sienkiewicz

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Dzieje sztuki polskiej od wybuchu II wojny światowej we wrześniu 1939 do dzisiaj, pomimo 80 lat, jakie minęły od jej zakończenia, są w dotychczasowym opisie niepełne z powodu wojennego i powojennego rozproszenia środowiska artystycznego i setek polskich artystów plastyków po wszystkich kontynentach świata. Z sukcesami tworzyli oni w krajach osiedlenia, nie mając szans lub nie chcąc powrócić po 1945 r. do powojennej, będącej w sowieckiej strefie wpływów (a raczej okupacji) Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Wszelkie opracowania dziejów sztuki polskiej drugiej połowy XX w., które ukazywały się na rynku wydawniczym w Polsce po 1945 r., pióra nawet najwybitniejszych ówczesnych polskich historyków sztuki, nie uwzględniały (i to z różnych powodów) polskiego dorobku plastycznego powstającego w owym czasie poza Polską. W ten sposób do upadku muru berlińskiego w 1989 r. w środowiskach specjalistycznych: akademickich, galeryjnych i muzealnych, funkcjonował obraz sztuki polskiej poważnie amputowany, bo ograniczony do opisu dzieł powstałych w granicach socjalistycznej Polski¹.

Nakreślony piórem powojennych historyków sztuki w Polsce obraz dziejów rodzimej sztuki XX w. jest więc niepełny (by nie powiedzieć: widziany w krzywym zwierciadle), nie weszły bowiem doń na stałe wybitne nazwiska polskich autorów tworzących po II wojnie światowej za granicą – w krajach europejskich i pozaeuropejskich. Sklejanie polskiego życia artystycznego poza Polską po 1939 r. w pełną panoramę nadal trwa. Ślady polskiej obecności pozostawili po sobie m.in. plastycy na szlaku ucieczki ze Związku Sowieckiego (od 1942 r.) –przez Iran, Irak, Palestynę, Egipt, aż do Włoch.

1. Józef Jarema, *Portret kobiety*, ol., papier, karton, 1942; Muzeum Sztuk Pięknych w Aleksandrii, Egipt. Fot. J. W. Sienkiewicz



¹ Zob. J. W. Sienkiewicz, *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939–1989*, Toruń 2012; *idem*, *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów sztuki polskiej poza Polską w XX i XXI wieku*, Toruń 2022.



² *Idem*, *Artyści Andersa. Continuità e novità*, Toruń 2013; wyd. 2, zmien.: Warszawa 2014; wyd. 3, uzup.: Warszawa 2016.

³ Zob. *Polscy artyści w Libanie 1942–1952*, Bejrut 2013 (także wyd. w j. angielskim i francuskim).

⁴ J. W. Sienkiewicz, B. Andrzejewski, *Polscy artyści malarze-żołnierze w Egipcie 1941–1946* [kat. wystawy], Kair-Warszawa 2022.

⁵ Dalsze treści artykułu, oparte na badaniach źródłowych autora, po raz pierwszy opublikowane zostały w opracowaniu: J. W. Sienkiewicz, *Artyści Andersa...* (2014), s. 66–71.

⁶ Zob. M. Młotek, *Kultura, oświata i sport w Brygadzie Karpackiej*, [w:] *Samodzielna Brygada Strzelców Karpackich w dzieściolecie jej powstania*, wyd. Związek B. Żołnierzy S.B.S.K., Londyn 1951, s. 127.

⁷ Zob. J. B[ielatowicz], *Piśmiennictwo Brygady i o Brygadzie Karpackiej (notatka informacyjna)*, [w:] *Samodzielna...*, s. 278. Wystawy zyskały rozgłos. W tym czasie Matuszczak dekorował również Dom Polski w Jerozolimie. Szeroko o tych wystawach w katalogu wystawy, która miała miejsce w Muzeum Sztuk Pięknych w Aleksandrii od 21 listopada do 27 grudnia 2022. Zob. J. W. Sienkiewicz, B. Andrzejewski, *op. cit.*

Osiągnięcia artystyczne, udział w wystawach i prezentacjach sztuki polskich twórców w Bagdadzie – zarówno tych, którzy byli żołnierzami Samodzielnej Brygady Strzelców Karpackich stacjonującej w Egipcie, jak i tych, którzy z generałem Władysławem Andersem wydostali się z niewoli sowieckiej do Iranu w 1942 r., jako żołnierze utworzonego z Armii Polskiej na Wschodzie 2 Korpusu – stały się znaczącą częścią naukowego opracowania pt. *Artyści Andersa. Continuità e novità*². Nad rekonstrukcją mapy obecności i dokonań plastyków-żołnierzy w 2 Korpusie autor niniejszego artykułu pracował od 1989 r. poza Polską, w archiwach i muzeach na terenie kilku państw europejskich, szczególnie w Wielkiej Brytanii i we Włoszech. Badania te zwieńczył studyjnymi poszukiwaniami poza Europą, w tym w 2013 r. w Libanie – w Akademii Sztuk Pięknych ALBA w Bejrucie³; oraz w Egipcie – w Aleksandrii i Kairze w latach 2020–2022⁴.

Na kształt pierwszych prezentacji sztuki polskiej, zarówno na Bliskim i Środkowym Wschodzie, jak i w Afryce (w Egipcie), będących wynikiem twórczości artystycznej polskich żołnierzy uratowanych przez generała Władysława Andersa z niewoli sowieckiej po układowie Sikorski-Majski z 30 lipca 1941 i przetransportowanych z terenów ówczesnego Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich do Iranu, miały wpływ przede wszystkim osobiste i zawodowe kontakty znanego przed II wojną światową w Polsce Józefa Jaremy, malarza, scenografa i organizatora życia artystycznego bohemy przedwojennego Krakowa, z Józefem Czapskim – pełniącym w Armii Polskiej na Wschodzie funkcję szefa Referatu Propagandy i Oświaty w Wydziale Kultury i Prasy przy Dowództwie Armii Polskiej na Wschodzie⁵. Jarema już w pierwszych miesiącach 1940 r. przez Rumunię i Kretę dotarł do szeregów powołanej w kwietniu 1940 Brygady Strzelców Karpackich, stacjonujących w Syrii. Z końcem czerwca 1940 brygada została ewakuowana do Palestyny, a we wrześniu 1940 do Egiptu.

W grudniu 1940 utworzono w brygadzie, przemianowanej na Samodzielną Brygadę Strzelców Karpackich (SBSK), Sekcję Kulturalno-Oświatową SBSK bez szczegółowo sprecyzowanych zadań. Pół roku później, 19 sierpnia 1941, przeorganizowano ją na Sekcję Propagandy, Oświaty i Kultury z siedzibą w Aleksandrii. Składała się ona z redakcji czasopism, wydawnictw, czołówki teatralnej i radiowej oraz pracowni fotograficznej. Do kadry sekcji wszedł m.in. Tadeusz Piotrowski. Pracownią fotograficzną kierował ogniomistrz Jakub Fuks⁶. Wśród ilustratorów publikacji książkowych i prasy, których publikowanie rozpoczęto w ramach Sekcji Kulturalno-Oświatowej SBSK, byli plastycy: Jarema, Edward Matuszczak, Piotrowski, Tadeusz Wąs, a także Tadeusz Sowicki – malarz i poeta jednocześnie. Jesienią 1941 sekcja zorganizowała w Kairze i w Aleksandrii pierwsze wystawy prac Jaremy i Matuszczaka pod protektorem wybitnych osobistości egipskich⁷. Jarema nawiązał wówczas dobre relacje z miejscowymi środowiskami zainteresowanymi sztukami plastycznymi, wieńczone wielokrotnie (zwłaszcza po zakończonych prezentacjach) lekcjami



2. Józef Jarema, *Olejny szkic kobiety*, ol., tektura, 1943; Muzeum Sztuk Pięknych w Aleksandrii, Egipt. Fot. J. W. Sienkiewicz



3. Józef Jarema, *Drzewa*, ol., tektura, ok. 1941; Muzeum Sztuk Pięknych w Aleksandrii, Egipt. Fot. J. W. Sienkiewicz

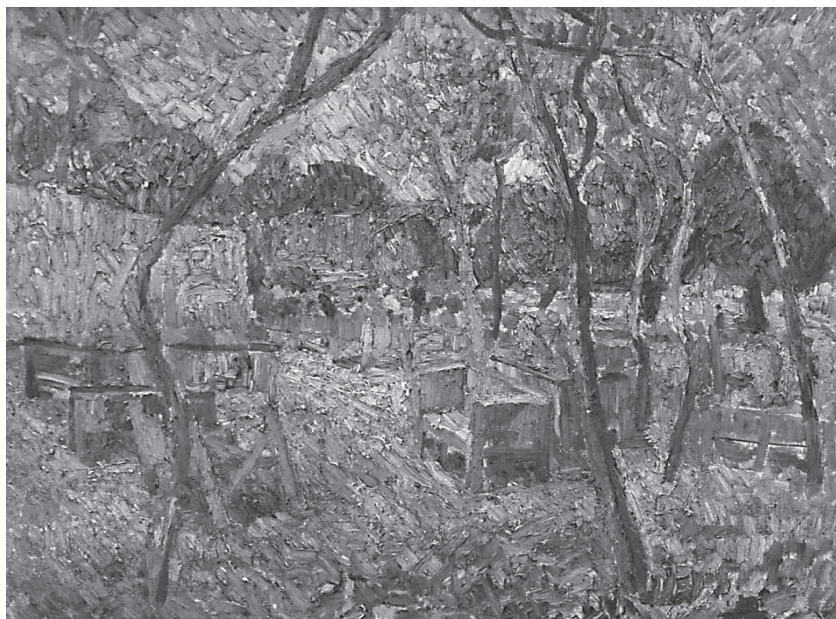


4. Józef Jarema, *Dom w ogrodzie Mustafa Kamel*, ol., papier, karton, 1942; Muzeum Sztuk Pięknych w Aleksandrii, Egipt. Fot. J. W. Sienkiewicz



5. Józef Jarema, *Drzewa w ogrodzie Mustafa Kamel*, 1941, ol., pł., tektura; Muzeum Sztuk Pięknych w Aleksandrii, Egipt. Fot. J. W. Sienkiewicz

6. Edward Matuszczak, *Pejzaż z Bagdadu*, ol., pł., 1943; Muzeum Sztuk Pięknych w Aleksandrii, Egipt. Fot. J. W. Sienkiewicz



⁸ Zob. sprawozdanie J. Jaremy (Archiwum Rzymskiej Fundacji J. S. Umiastowskiej w Rzymie, t. 59, rkps, s. 3), skierowane do Kierownika Centrum Informacji 2 Korpusu: „pozwalamy sobie przedłożyć do rozpatrzenia następujący stan rzeczy i plan szerszej i ważnej akcji połączonej z propagandą artystyczną do zrealizowania w najbliższych paru miesiącach. Dodajmy, że z uwagi na możliwość propagandową i wartości skoordynowania takiej akcji dla Polski w tej dziedzinie, dla opinii o jej kulturze i dynamice tej kultury na gruncie całego Środkowego Wschodu, byłoby nie do odżałowania i nie do odrobienia pozostawienie bez następstw atutów będących już w naszym posiadaniu, wychodzących zasięgiem swoim daleko poza ramy czysto artystycznych sukcesów”.

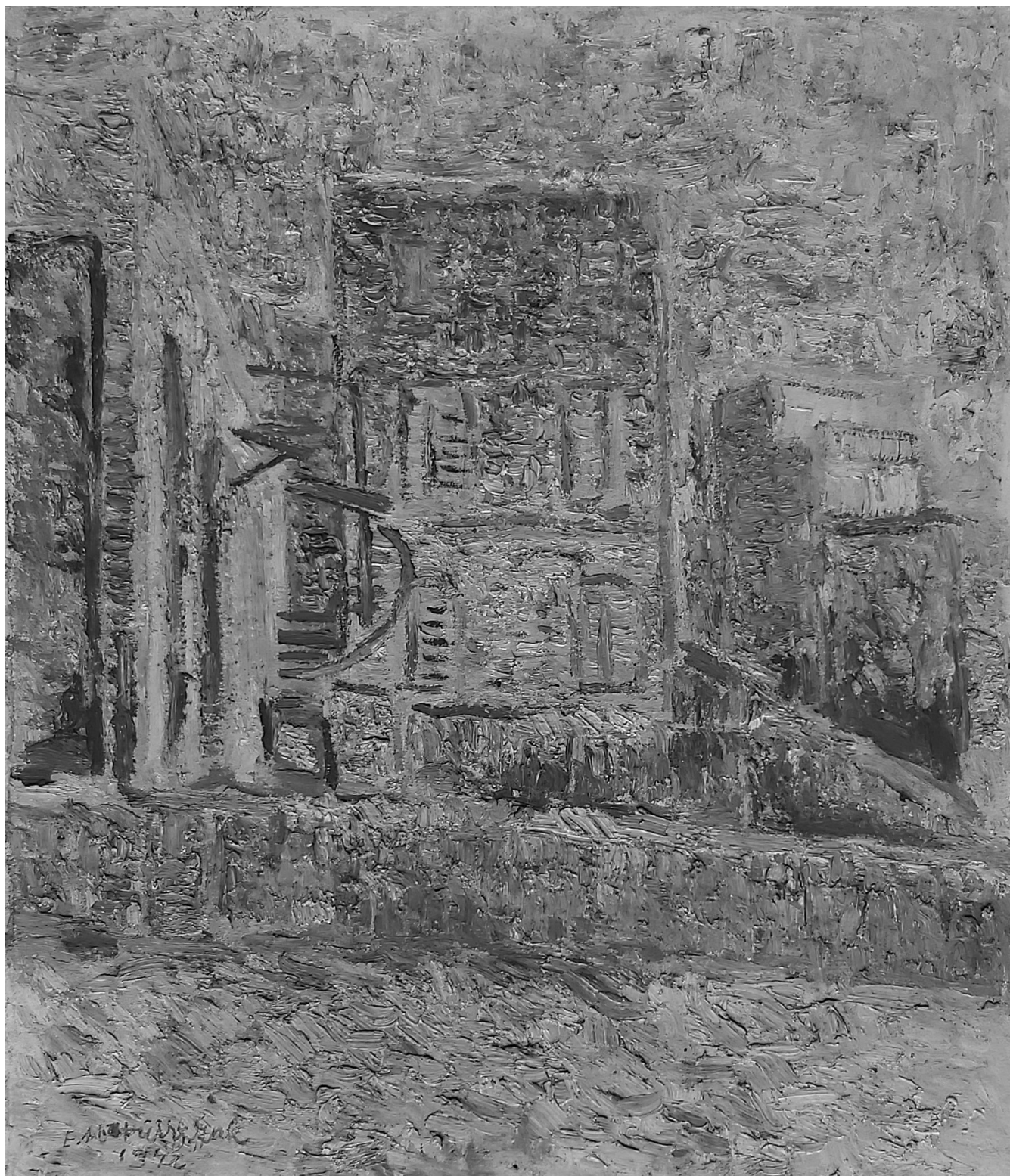
⁹ Do niedawna nie był znany pisemny ślad potwierdzający datę dołączenia Jaremy do Armii Polskiej na Wschodzie. Dokumenty archiwalne, znajdujące się obecnie m.in. w rzymskim archiwum Fundacji J. S. Umiastowskiej, oraz kalendarium polskiego życia artystycznego na Bliskim Wschodzie, jakie wyłania się z kwerend polskojęzycznej i obcojęzycznej prasy (francuskiej, angielskiej i arabskiej) za lata 1941–1949, a także dokumentów Studiów Irańskich (przekazanych niedawno z Rzymu do Archiwum Akt Nowych w Warszawie), potwierdzają zdecydowanie pierwszorzędą rolę, jaką Jarema spełnił w szeregach Armii Polskiej na Wschodzie, a później w 2 Korpusie w organizacji życia artystycznego i wystawienniczego od 1940 do 1949 roku. Już we wrześniu 1941 dzięki inicjatywie Jaremy w Aleksandrii została zorganizowana wystawa twórczości Polaków na Bliskim Wschodzie, pokazana w miejscowym studiu „L'Atelier”, na której zaprezentowano ok. 40 obrazów olejnych, w tym 15 prac malarza.

¹⁰ Zob. J. W. Sienkiewicz, B. Andrzejewski, *Polscy artyści w Egipcie 1941–1946*, [w:] *idem, Polscy artyści malarze-żołnierze...*; por. tekst o tym samym tytule w języku arabskim.

malarskimi, dawanymi przez polskich żołnierzy-artystów, szczególnie w dwóch miastach egipskich: Aleksandrii i Kairze, a w kolejnych latach – w Jerozolimie, Tel Awiwie, Bejrucie i Bagdadzie⁸.

Pomimo niekwestionowanych – chociaż nadal czekających na pełne rozpoznanie i ocenę – zasług, jakie w strukturach (wpierw w Polskich Siłach Zbrojnych, a następnie w Armii Polskiej na Wschodzie i w szeregach 2 Korpusu) miała działalność Czapskiego w zakresie organizacji działalności kulturalno-artystycznej, na czołowe miejsce, szczególnie w sferze życia artystycznego i działalności wystawienniczej artystów polskich w armii Andersa, wysuwa się Jarema. Z przygotowanych przez twórcę krakowskiego przedwojennego teatru „Cricot 1” na Bliskim i Środkowym Wschodzie oraz w Afryce inicjatyw wystawienniczych i akcji propagandowych, zrekonstruowanych na podstawie źródeł archiwalnych, do których autor niniejszego tekstu dotarł podczas badań w Rzymie w latach 2010–2012, wyłania się nie tylko aktywny malarz, ale przede wszystkim społecznik i działacz w obszarze promocji kultury polskiej, zatroskany o potrzebę prezentacji rodzimej sztuki nawet w najbardziej obcych kulturowo środowiskach i trudnych warunkach lokalowych⁹. Ta sfera aktywności Jaremy, jak również jego twórczość plastyczna po 1939 r., do pierwszych lat XXI w. była mało rozpoznana, a przez to pomijana w historii polskiego życia artystycznego. Najszersza panorama działalności Jaremy opublikowana została w katalogu wystawy przygotowanej pod opieką kuratorską Alego Saïda i Jana Wiktora Sienkiewicza, jaka miała miejsce w Muzeum Sztuk Pięknych w Aleksandrii w listopadzie i w grudniu 2022¹⁰.

Czapski nie do końca precyzyjnie wspominał swoją pierwszą interakcję z Jaremą na Bliskim Wschodzie. Pisał:



7. Edward Matuszczak, *Sidi Bishr*, ol., tektura, 1942; Muzeum Sztuk Pięknych w Aleksandrii, Egipt. Fot. J. W. Sienkiewicz



¹¹ J. Czapski, *Józef Jarema. (Wspomnienie niepełne)*, „Kultura” (Paryż) 1974, nr 11, s. 131–132. Zob. też *idem*, *Patrząc*, oprac. J. Pollakówna, wyd. 4, Kraków 2016, s. 336. Jak wspominał Czapski, po wystawie tej oprowadzał zwiedzających Anatol Stern, poeta, prozaik, krytyk filmowy i literacki, scenarzysta i tłumacz, który wraz z Brunonem Jasieńskim był autorem manifestu futuryzmu polskiego *Nuż w bzuhu. 2 jednodniówka futurystów*. Tak jak Czapski, na mocy układu Sikorski-Majski wstąpił do Armii Polskiej, z którą udał się na Bliski Wschód. W latach 1942–1948 przebywał w Palestynie, gdzie publikował swoje utwory w przekładach na język hebrajski. Współpracował także z „Biuletynem Wolnej Polski”. Zob. M. Wilk, *Anatol Stern*, http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/anatol-stern (data dostępu: 21.01.2023).

¹² T. S., „Jarema idzie...”, „Gazeta Polska” 1943, nr z 2 lipca, s. 4.

Jareme spotykam nagle w Kairze czy Bagdadzie! Byłem wówczas kierownikiem Wydziału Propagandy i Oświaty w Armii Polskiej na Środkowym Wschodzie. Wciągam Jareme do działu plastycznego, którym kierował Zygmunt Turkiewicz. Odnajduję Józka takim, jakim go zawsze znałem, przekonanego, że właściwie sztuka i tylko sztuka coś znaczy. Zdawało mi się nieraz, że Józek, choć sam w mundurze, wojny... nie zauważył. Miał po cichu żal do mnie, że tyle czasu tracę na sprawy związane z moją robotą w wojsku, że nie znajduję go, aby malować. [...] Jako przyjacielską prowokację ofiarował mi wówczas Jarema w Bagdadzie piękną kasętę z farbami¹¹.

Wspomnienia Czapskiego dotyczą jednak wystawy, która miała miejsce blisko dwa lata po prezentacji kairskiej i została zorganizowana przez Wydział Informacji i Oświaty Armii Polskiej na Wschodzie w lutym 1943, w Instytucie Brytyjskim w Bagdadzie, pt. „Exhibition of Paintings by Polish Soldiers-Artists”. Jarema od dwóch lat był już wtedy w Armii Polskiej na Wschodzie i z zaangażowaniem działał w aleksandryjskim Związku Artystów Plastyków i Literatów „Atelier”. W „Gazecie Polskiej” z 1943 r. znajdujemy obszerny artykuł „Jarema idzie...”, w którym czytamy:

Przychodzi wojna, tragiczny wrzesień, uchodźstwo – przelotna praca malarzka w Bukareszcie wraz z Matuszczakiem, potem – Brygada, półtora roku w Egipcie, w Libii. Dzięki szczególnej wyrozumiałości dowódcy batalionu obaj malarze-żołnierze mają możliwość pracy. Wystawa urządzona w Aleksandrii i w Kairze jest pokazem poważnego dorobku artystycznego Jaremy i Matuszczaka. Z kolei krótki okres palestyński i nawiązanie bliższego kontaktu z tutejszymi malarzami. A potem – Irak. Znowuż dzięki wybitnemu zrozumieniu, które okazał szef Wydziału Informacji i Oświaty Armii na Wschodzie – rotmistrz Cz[apski] – sam znakomity malarz – dla roli, jaką plastyka ma dla propagandy, przygotowuje się wystawa w Bagdadzie, rozpoczynająca cykl nowych wystaw i sukcesów¹².

Niezależnie od izolacji żołnierzy od życia cywilnego i kontaktu z artystami pochodzącymi z krajów, w których przebywała Armia Polska na Wschodzie, wynikającej z wojskowych uregulowań, Jarema starał się o podtrzymanie w środowiskach międzynarodowych opinii, że polska twórczość artystyczna nie legła w gruzach wraz z utratą niepodległości. W 1943 r., po jednej z wystaw zorganizowanych na Środkowym Wschodzie, pisał:

Tymczasem jednak wojna trwa, może dobiega końca, ale bez względu na to i na wypływające stąd ciężkie warunki pracy artysta polski, jak i polski myśliciel, zdobywają laury u cudzoziemców i zaszczytną opinię o poziomie kultury polskiej u znawców i poważnych krytyków artystycznych wszystkich krajów, które „Wystawa obrazów polskich malarzy-żołnierzy” objeżdża, chociaż tak niekompletna w porównaniu do prawdziwej fali młodych zdolnych polskich artystów, naszych kolegów, którzy zostali niestety w kraju czy

gdzieś wegetują, oczekując powrotu do pracy w Ojczyźnie. Wojna trwa, ale powinna ona naprawdę pobudzić tych, co jeszcze ciągle żyją przedwrześniową rzeczywistością, do zdwojonego wysiłku autokrytycyzmu, bo inaczej społeczeństwo nasze w wielkiej części znowu nie nadaży, spóźni się na moment Pokoju, który krystalizuje się w czasie wojny [...]¹³.

Jarema sądził, że w uzyskiwaniu tej równowagi pomocne są kontakty zagraniczne i stała obecność Polski na arenie międzynarodowej – a sztuka w tych kontaktach jest wręcz sprawą przyrodzoną i konieczną. W ten sposób polski artysta manifestował ideę naturalnej ciągłości zjawisk kulturalnych, która zresztą – jak się okazało – po zakończeniu działań wojennych i podziale Europy na strefy wpływów nie była już taka pewna.

Cztery miesiące przed letnim cyklem imprez kulturalnych poświęconych Polsce, jakie miały miejsce w Kairze od maja do lipca 1943 (o czym wspominaliśmy wcześniej), ważną manifestacją sztuki polskiej na Środkowym Wschodzie była wystawa polskich artystów malarzy-żołnierzy pt. „Exhibition of Paintings by Polish Soldiers-Artists”, zorganizowana przez Dział Plastyczny Wydziału Informacji i Oświaty Armii Polskiej na Wschodzie w lutym 1943, w Instytucie Brytyjskim w Bagdadzie¹⁴. Otwarcia dokonali Abd al-Ilah, ówczesny iracki regent, oraz generał Władysław Anders. Obecny był także Nuri as-Sa'id, w tamtych latach premier Iraku. Pokazano 200 prac, w tym 67 obrazów olejnych, 39 akwarel oraz 64 rysunki autorstwa 12 artystów: Janiny Boguckiej, Czapskiego, Krystyny Domańskiej, Józefa Galuby, Jaremy, Matuszczaka, Jerzego Młodnickiego, Henryka Siedlanowskiego, Zygmunta Turkiewicza, Aleksandra Wernera, Stanisława Westwalewicza i Anny Załęskiej-Stahlowej¹⁵. Zdecydowana większość zaprezentowanych dzieł plastycznych, zarówno malarzkich, jak i rysunkowych, bliska była postimpresjonistycznej tradycji wyniesionej przez polskich twórców przede wszystkim z przedwojennej obecności tego malarstwa w polskim nauczaniu akademickim.

W wystawionych kompozycjach dominowała metoda dzielenia plamy barwnej na szereg niuansów i rozbudowy lokalnego koloru w pełne akordy gamy, zarówno tej spektralnej, jak i chromatycznej. Na płótnach, które szczęśliwie znamy dzisiaj nie tylko z reprodukcji prasowych, ale i z zachowanych obrazów, widać, jak owa metoda wzbogaca dzieła nową fakturą, zapewniając kompozycjom harmonię, wyrażającą się w wyrafinowanym, śmiałym i bardzo czytelnym działaniu kolorem¹⁶. Ekspozycji towarzyszył obszerny katalog, wydrukowany w Drukarni Polowej Wydziału Informacji i Oświaty Armii Polskiej na Wschodzie w postaci broszury, której układ graficzny zaprojektowali graficy – Zygmunt i Leopold Haarowie, z zamieszczoną *Przedmową* w języku polskim, angielskim i francuskim autorstwa Jaremy i księdza Kamila Kantaka¹⁷. Już w pierwszym jej zdaniu autorzy katalogu zaznaczyli, iż opisywana wystawa prac kilku polskich malarzy-żołnierzy:



¹³ J. Jarema, *Dookoła naszego malarstwa współczesnego*, „Gazeta Polska” 1943, nr z 20 lipca, s. 4.

¹⁴ Jedną pracę zaprezentował tam Marian Kościakowski. Zob. *Marian Kościakowski. Kalendarium*. 1940, http://www.muzeum.umk.pl/sztuka_polska/marian-kosciakowski/kalendarium#1940 (data dostępu: 24.01.2023).

¹⁵ Zob. T. Wittlin, *Malarze polscy w Bagdadzie*, „Orzeł Biały” 1943, nr 9, s. 6; *Wystawa artystów żołnierzy w Bagdadzie*, „Dziennik Polski” 1943, nr z 26 lutego, s. 2.

¹⁶ Por. dzieła reprodukowane w: J. W. Sienkiewicz, B. Andrzejewski, *Polscy artyści malarze-żołnierze...* Odwołać się tutaj można także do znanych nam prac olejnych autorstwa innych malarzy, tym razem nieobecnych na omawianej wystawie, ale eksponowanych na innych prezentacjach, jak chociażby prace Westwalewicza na pokazie artystów-żołnierzy Zjednoczonych Narodów w styczniu 1944, zorganizowanym z inicjatywą Société des Amis de l'Art i British Council w Kairze – takie jak *Martwa natura z kwiatami* (ol., pł., tektura, 44,5 × 54 cm, sygn. Westwalewicz Roma [1]943; zob. *Aukcja 79 / Poz. 22 – „Martwa natura z kwiatami”*, <http://www.desa.art.pl/?pozycja=4966> [data dostępu: 10.01.2023]).

¹⁷ Kamil Kantak (1881–1976) przed wojną obronił doktorat z teologii na Uniwersytecie we Fryburgu w Bryzgowii. Był jednocześnie historykiem i publicystą, do września 1939 – profesorem i bibliotekarzem Seminarium Duchownego w Pińsku. W październiku 1943 został mianowany przełożonym kleryków w Bejrucie. Zob. Ks. Kamil Kantak, <https://wkp24.info/wspomnienie/ks-kamil-kantak> (data dostępu: 11.07.2023). Por. Z. Werra, *Działalność duszpasterska w 2 Korpusie Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie gen. Władysława Andersa 1941–1947*, Warszawa 2009.

8. Józef Czapski, *Rysunek – pejzaż*, 1943. Fot. z archiwum J. W. Sienkiewicza

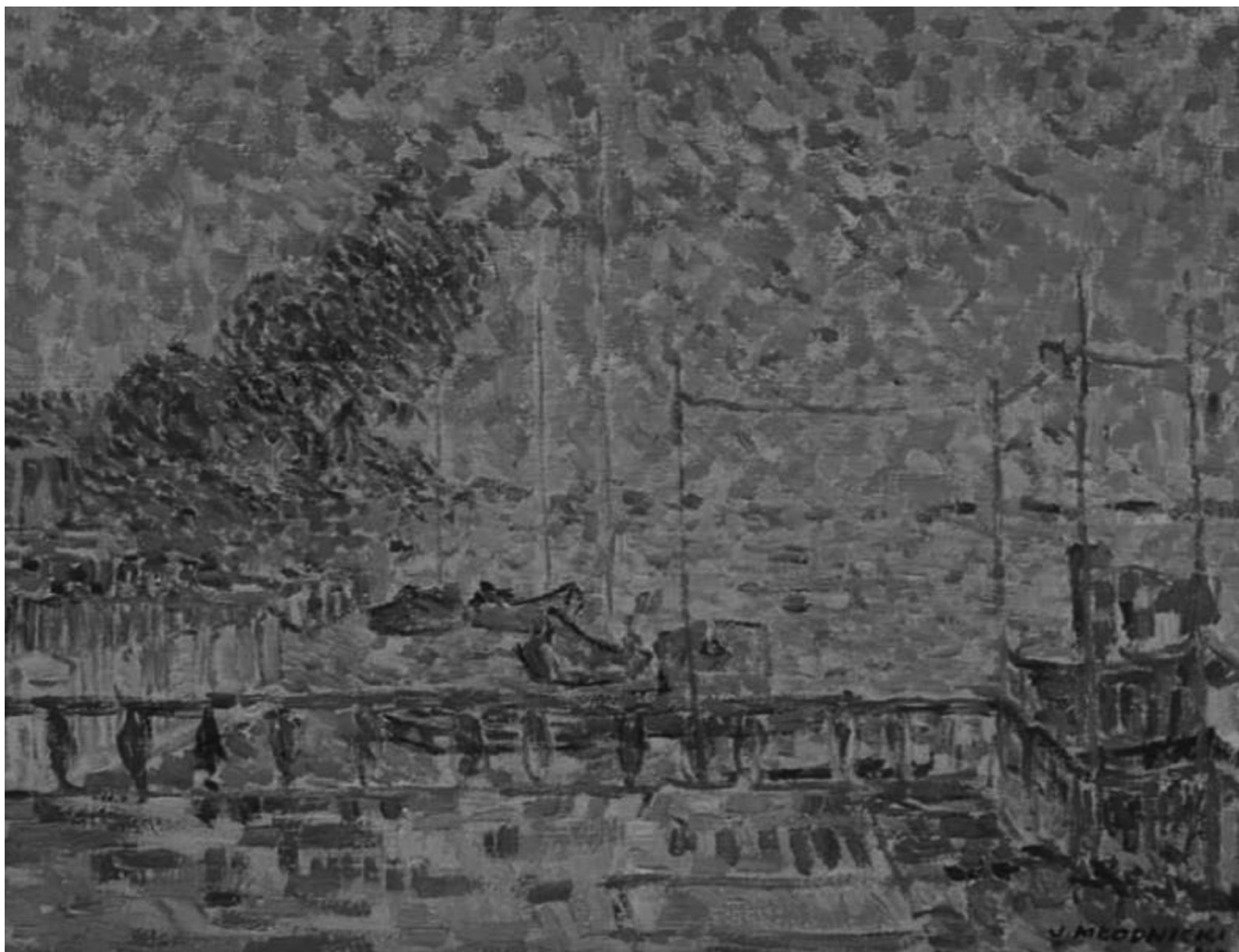


¹⁸ J. Jarema, K. Kantak, *Przedmowa*, [w:] *Exhibition of Paintings by Polish Soldiers-Artists* [kat. wystawy], s.l. 1943, s. 9.

¹⁹ Zob. *ibidem*.

nie rościła sobie bynajmniej tytułu reprezentowania całego polskiego dorobku artystycznego najnowszych czasów. Zorganizowana w trudnych, wojennych warunkach, chce dać miejscowemu społeczeństwu i krajowi, z którego gościnności tak życzliwej korzystamy w drodze do dalekiej Ojczyzny, pokaz nowoczesnej polskiej twórczości plastycznej. Chce być jeszcze jedną manifestacją kontaktu kulturalnego, dającego większe możliwości wzajemnego zapoznania się narodów niż najbardziej wyczerpujące konferencje¹⁸.

Po krótkim rysie historycznym, ilustrującym polskie malarstwo w ciągu wieków, Jarema i Kantak podkreślali w swoim wywodzie, iż pionierami polskiego malarstwa w XIX w. byli Piotr Michałowski, Aleksander Kotsis, Henryk Rodakowski i dalej dwaj bracia – Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Z nich – pisali – Aleksander zaważył najwydatniej na dzisiejszej twórczości polskiej. Od jego uczniów bowiem, a przede wszystkim od profesora Józefa Pankiewicza i Władysława Podkowińskiego, wywodzi się współczesne malarstwo polskie¹⁹.



Wystawa przyjęta była, jak informowała prasa, z entuzjazmem miejscowych artystów i miłośników sztuki. Znamienny, zarówno dla samych autorów, jak i dla formy promocji dzieł Polaków, był zakup dwóch prac – Czapskiego i Młodnickiego – dokonany przez regenta Iraku²⁰ do jego prywatnej kolekcji. Pięć innych płócien, pędzla Jaremy, Matuszczaka i Turkiewicza, znalazło się w prywatnej kolekcji premiera Iraku. Wiele rodzimych kompozycji nabyli zwiedzający wystawę. Również do zbiorów muzeum bagdadzkiego zostały zakupione trzy obrazy olejne (Jaremy, Matuszczaka i Turkiewicza) oraz pięć rysunków (Czapskiego, Matuszczaka, Turkiewicza, Siedlanowskiego i Załęskiej-Stahlowej). Ponadto sześć dzieł tych samych malarzy wzbogaciło zbiory Biura Propagandy Angielskiej, a do Zarządu Miejskiego trafiły dwa płótna Jaremy.

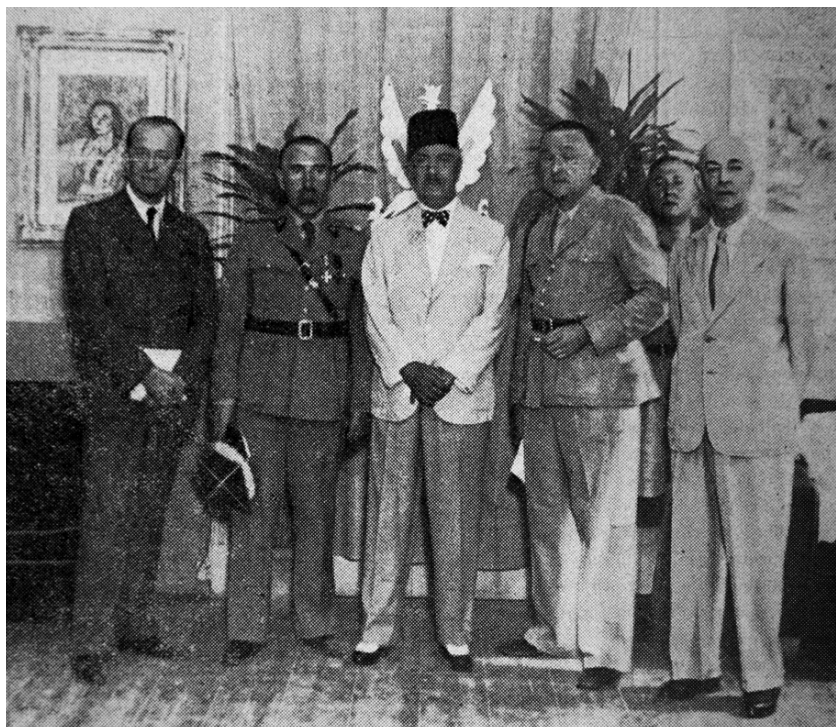
Jak wiadomo, bagdadzka wystawa nie mogła być i nie była prezentacją przeglądową, dającą gospodarzom obraz całego polskiego malarstwa współczesnego i jego tradycji, prężnie rozwijających się w wielu ośrodkach w Polsce do wybuchu II wojny światowej. O cha-

9. Józef Młodnicki, *Port*, ol., pł., 1943; Muzeum Sztuk Pięknych w Aleksandrii, Egipt. Fot. J. W. Sienkiewicz



²⁰ Miesiąc wcześniej, w styczniu 1943, król oraz regent Iraku przyjęli dwóch polskich malarzy: Stanisława Dobrzyńskiego i (nieznanego z imienia) Kowańko, których wystawy wywołały ogólne zainteresowanie i zyskały bardzo przychylne oceny recenzentów. Podczas spotkania Dobrzyński pokazał zbiór obrazów ilustrujących życie polskich żołnierzy, a Kowańko – serię karyktur z pobytu Armii Polskiej na Wschodzie w ZSSR. Zob. *Polscy malarze – żołnierze u króla Iraku*, „Dziennik Polski” 1943, nr z 26 stycznia, s. 4.

10. Generał Kordian Zamorski, Kamel Pasza, Józef Jarema, Paul Richard, Aleksandria 1941. Fot. z archiwum J. W. Sienkiewicza



²¹ Zamykając *Przedmowę*, J. Jarema i K. Kantak (*op. cit.*, s. 13) napisali: „Kończąc, życzę kolegom naszym [ze Środkowego Wschodu – J. W. S.], malarzom tutejszym, którzy do nowoczesnego malarstwa odnoszą się z takim entuzjazmem i wiarą, powodzenia w ich pionierskim wysiłku dla sztuki i cywilizacji tego kraju. Dajcie Waszemu człowiekowi, poprzez współczesne widzenie świata, nowe odzucie rzeczywistości”.

rakterze ekspozycji zdecydował skład osobowy malarzy-żołnierzy, którzy – rzućeni wojennymi losami – znaleźli się na Bliskim Wschodzie. Z tego stanu rzeczy zdawali sobie sprawę organizatorzy. Jarema i Kantak pisali:

Jedynie retrospektywna wystawa mogłaby dać pełne pojęcie o polskim dorobku plastycznym. Będzie ona możliwa po wojnie, kiedy to – mam nadzieję, w drodze wzajemnych kulturalnych manifestacji będziemy gościli u siebie także malarzy Środkowego Wschodu. Malarze, których obrazy mamy zaszczyt zaprezentować, nie należą do jednej szkoły. Pod nazwą postimpresjonizmu, który poprzez kubizm (i inne istniejące równoległe prądy o założeniach jednostronnie radykalnych) kontynuował linię wielkiej tradycji malarskiej, mieszczą się szerokie wysiłki dzisiejszej wykształconej generacji malarskiej o szerokiej rozpiętości kierunków. Nie od nas zależy, że nie możemy przedstawić i wystawić najlepszych utworów zgromadzonych tutaj autorów. Wiadomo, w jakich okolicznościach powstała nasza wystawa. Zbiór niniejszych obrazów jest tym, co byli w stanie wymalować malarze polscy w wojsku, jest manifestacją nieugiętego narodu, ciągle walczącego nie tylko o prawa do niepodległego bytu, ale i o prawa do pełnej własnej kulturalnej twórczości. Niejednemu z nas Wschód, ze swoim, tak odmiennym od naszego, światłem, atmosferą życia i wielkimi zabytkami sztuki przeszłych epok, dał nowe wizje i nowe podniety. Kontakt polskiego malarza z ziemią Iraku, Egiptu, Palestyny zaważył (jeśli już nie zaważył) na twórczości naszej nie tylko obecnie, ale i po powrocie do Ojczyzny²¹.

Z opisu wstawy opublikowanego na łamach „Orła Białego” wiemy m.in., że szczególne wrażenie na zwiedzających wywierały zarówno olejne, jak i rysunkowe prace Matuszczaka, w tym *Portret matki malarza Faika* oraz *Kwiaty*. Podkreślano, iż twórca ten śmiało, niemal z brawurą używa kolorów, a przy tym potrafi je zharmonizować w przebogată symfonię tonów i niuansów. Pośród kompozycji rysunkowych wyróżniały się charakterystyczne dla Bagdadu zaułki ulic i tajemniczych podwórek.

Czapski pokazał jedną kompozycję olejną, *Krajobraz z Bagdadu*, o której Tadeusz Wittlin pisał, iż „uderza przede wszystkim niezwykle ciekawym światłem, w którym barwa niebieska gra nadzwyczaj szeroką gamą”. O rysunkach Czapskiego stwierdzał zaś, iż są to „małe notatki, niemalże pośpieszne szkice, robione piórem na kartkach zwykłego zeszytu i podkolorowane kredką – są istnym wyrazem wirtuozerii”. Najliczniej reprezentowana była twórczość Jaremy, będącego zresztą głównym organizatorem ekspozycji. Wystawił on kilkadziesiąt płócien olejnych: portretów, studiów, pejzaży i martwej natury. Zarówno jego sposób podejścia do przedmiotu, jak i do rozwiązania kolorystycznego poszczególnych dzieł określano jako „niezwykle ciekawe, choć może czasem nazbyt trudno zrozumiałe dla przeciętnego widza”. Wittlin za najlepsze realizacje uważał *Krajobraz z Palestyny*, *Studium kapitana K.*, *Mały niebieski wazon* i *Małą martwą naturę*²².

Westwalewicz pokazał zaledwie kilka rysunków i akwarel. Były to krajobrazy z Griazowca i Kozielska, gdzie malarz (jak wiemy) znajdował się w sowieckim obozie jako jeńiec. Oddał w tych pracach – bardziej po poetycku aniżeli po malarsku – nastrój artysty i osobisty jego stosunek do otaczającej go obcej i smutnej rzeczywistości. Turkiewicz zaś zaprezentował się przede wszystkim jako sprawny akwarelista. Zauważona została jego praca pt. *Uzbekcy* oraz dwa krajobrazy z Kozielska. Spośród propozycji Siedlanowskiego Wittlin szczególnie chwalił studium przedstawiające głowę dziecka, a o twórczości debiutującego na wystawie Młodnickiego pisał, iż przedstawił on interesujące „dwie martwe natury, zarówno w kolorze jak i w ujęciu”²³.

Miesiąc później, w marcu 1943, ponownie w bagdadzkim Instytucie Brytyjskim miały miejsce dwie ekspozycje malarskie dzieł artystów-żołnierzy. Jedna, satyryczno-polityczna, prezentująca rysunki-karykatury Stanisława Dobrzyńskiego; druga malarska – w której swoje obrazy zawarli Czapski, Jarema, Matuszczak, Młodnicki i Turkiewicz²⁴. Tak jak w lutym, część dzieł polskich artystów została zakupiona przez regenta Iraku dla Muzeum w Bagdadzie²⁵. Prasa iracka – w angielskim wydaniu „The Iraq Times” – zrecenzowała m.in. ekspozycję karykatur:

Instytut Brytyjski pokazał niezrównaną wystawę [...]. Większą część [...] [stanowią] serie karykatur Stanisława Dobrzyńskiego. Praca jego jest silna i wypełniona poczuciem humoru, który czyni z każdej karykatury dzieło



²² T. Wittlin, *op. cit.*, s. 6.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Młodnicki wykonał brązową tablicę dedykowaną polskim żołnierzom, którzy w latach 1942–1943 przebywali w Bagdadzie. Odsłonięta została latem 1943 w miejscowym kościele garnizonowym. Na płycie umieszczono tekst w języku łacińskim. Zob. *Tablica wotywna w Bagdadzie*, „Orzeł Biały” 1943, nr 27, s. 6 (tu fotografia tablicy).

²⁵ *Wystawa malarstwa polskiego w Bagdadzie*, „Dziennik Polski” 1943, nr z 10 marca, s. 2.



²⁶ Cyt. za: (j), *Prasa o wystawie St. Dobrzyńskiego*, „Gazeta Polska” 1943, nr z 28 września, s. 4.

²⁷ Zob. *Regent Iraku na imprezie polskiej*, „Gazeta Polska” 1944, nr z 4 maja.

²⁸ J. Woszczynin, *Sprzedajemy polskie lalki w Bagdadzie*, „Gazeta Polska” 1944, nr z 10 marca, s. 4.

sztuki i rozumu. Chępliwość, znęcanie się nad słabszymi i bestialstwo reżimu hitlerowskiego zostały wyśmiane i zdemaskowane. Hitler wygląda na tym tle jak bardzo głupi kryminalista w ogniu krzyżowych pytań. Pozostaje tylko śmiać się z małego nędznego człowieka²⁶.

Wystawa była ostatnią na tę skalę manifestacją obecności polskich artystów plastyków w opuszczonym już wówczas przez Polaków Bagdadzie. W czwartym kwartale 1943 r. Żołnierze 2 Korpusu przygotowywali się (po przetransportowaniu 2 Korpusu na Półwysep Apeniński) do szturm na Monte Cassino; nastąpił on w maju 1944. Jeszcze jedynie w marcu 1944, z inicjatywy bagdadzkich przyjaciół miejscowego PCK, którzy pragnęli przyjść polskim żołnierzom z pomocą materialną, zorganizowano polski kiermasz wiosenny. Odwiedzili go królowa oraz regent Iraku²⁷. Wystawiono wówczas do sprzedaży, wykonane przez Wytwórnię Artystyczną kierowaną przez Helenę Pawlik przy PCK, ręcznie robione lalki w polskich strojach ludowych oraz liczne wyroby ceramiczne malowane w polskie wzory ludowe. Jerzy Woszczynin komentował przedsięwzięcie następująco:

Bagdad się uspokoił, staniał, odpolszczył, [...] znikły napisy: „Mówimy po polsku”, „Śniadania, obiady”, [...] Bagdad zamarł. Zastygł w swojej egzotyce. Usnął wpatrzony w rozkołysane fale Tygrysu. Nie ma już sznurów zielonych Jamsów płynących jak rzeka środkiem alei Rashida; nie ma gęstwy szarych mundurów stłoczonych przy wystawach, wypełniających podcienia; nie ma dystynkcji i orzełków rozwieszonych w witrynach. Znikli z rogów ulic dyskretni gentelmani pozdrawiający naszych żołnierzy życzliwym „Gut, madame”. [...] [Jedynie] łopoce białoczerwona chorągiewka nad bramą jasnej willi, siedziby Polskiego Czerwonego Krzyża. Zaraz obok jest Dom Wypoczynkowy dla PSK [tj. Pomocniczej Służby Kobiet – red.]. Czysto tu, miło, cicho. Bardzo cicho. [...] Opuszczam [więc] „opuszczony” już Bagdad z miłym [jednak] uczuciem, że pozostaje tu za nami placówka, która drobnymi rękami kilku pracowitych pań szerzy dobrze zrozumianą propagandę, a obok tego daje możliwość pożytecznego zużycia czasu i umiejętności, zwalczając tym bezwład beczynnego oczekiwania, na upalnym Wschodzie ogarniający naszą emigrację – zbyt zasiedziałą czasem na swym dwunastofuntowym „pajku” [tj. żołdzie – J. W. S.]²⁸.

Słowa kluczowe

polska sztuka na emigracji, 2 Korpus, artyści generała Władysława Andersa, malarstwo postimpresjonistyczne

Keywords

Polish art in exile, 2nd Corps, artists of General Władysław Anders, post-impressionist painting

References

1. **B[ielatowicz] Jan**, *Piśmiennictwo Brygady i o Brygadzie Karpackiej (notatka informacyjna)*, [w:] *Samodzielna Brygada Strzelców Karpackich w dziesięciolecie jej powstania*, wyd. Związek B. Żołnierzy S.B.S.K., Londyn 1951.
2. **Czapski Józef**, *Józef Jarema (wspomnienie niepełne)*, „Kultura” 1974, nr 11.
3. **Czapski Józef**, *Patrzac*, oprac. J. Pollakówna, Kraków 1996.
4. **Jarema Józef**, *Dookoła naszego malarstwa współczesnego*, „Gazeta Polska” 1943, nr z 20 lipca, s. 4.
5. *Exhibition of Paintings by Polish Soldiers-Artists*, przedm. J. Jarema, K. Kantak, s.l. 1943.
6. **Młotek Mieczysława**, *Kultura, oświata i sport w Brygadzie Karpackiej*, [w:] *Samodzielna Brygada Strzelców Karpackich w dziesięciolecie jej powstania*, wyd. Związek B. Żołnierzy S.B.S.K., Londyn 1951.
7. *Regent Iraku na imprezie polskiej*, „Gazeta Polska” 1944, nr z 4 maja.
8. **Sienkiewicz Jan Wiktor**, **Andrzejewski Bartłomiej**, *Polscy artyści malarze żołnierze w Egipcie 1941–1946* [kat. wystawy], Kair–Warszawa 2022.
9. **Sienkiewicz Jan Wiktor**, *Artyści Andersa. Continuità e novità*, Toruń 2013; wyd. 2, zmien.: Warszawa 2014; wyd. 3, uzupełn.: Warszawa 2016.
10. **Sienkiewicz Jan Wiktor**, *Polscy artyści w Libanie 1942–1952*, Bejrut 2013 (także wyd. w j. angielskim i francuskim).
11. **Sienkiewicz Jan Wiktor**, *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów plastyki polskiej na emigracji 1939–1989*, Toruń 2012.
12. **Sienkiewicz Jan Wiktor**, *Sztuka w poczekalni. Studia z dziejów sztuki polskiej poza Polską w XX i XXI wieku*, Toruń 2022.
13. **T. S.**, „Jarema idzie...”, „Gazeta Polska” 1943, nr z 2 lipca.
14. **Werra Zbigniew**, *Działalność duszpasterska w 2 Korpusie Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie gen. Władysława Andersa 1941–1947*, Warszawa 2009.
15. **Wittlin Tadeusz**, *Malarze polscy w Bagdadzie*, „Orzeł Biały” 1943, nr 9.
16. **Woszczyński Jerzy**, *Sprzedajemy polskie lalki w Bagdadzie*, „Gazeta Polska” 1944, nr z 10 marca.
17. *Wystawa artystów żołnierzy w Bagdadzie*, „Dziennik Polski” 1943, nr z 26 lutego.

Prof. Dr. habil. Jan Wiktor Sienkiewicz, janwikt1@umk.pl, ORCID: 0000-0003-3047-6192

Art historian, art critic and curator. Specialist in Polish art and culture in exile after 1939. Head of the Department of Art History of the 20th Century in Central Europe and in Exile at the Institute of Art History of the Faculty of Fine Arts of Nicolaus Copernicus University in Toruń.

Summary

JAN WIKTOR SIENKIEWICZ (Nicolaus Copernicus University in Torun) / A trace. Polish artists and Polish exhibitions in 1943 Baghdad

The article sketches a panorama of the exhibition initiatives and presentations of the artwork of Polish artists-soldiers in Baghdad in 1943, which were organized by Józef Jarema and Józef Czapski within the framework of the Independent Carpathian Rifle Brigade stationing in Egypt. The text also presents the achievements of the authors who, with General Władysław Anders, escaped from Soviet captivity to Iran in 1942 – as soldiers of the Polish Army in the East (later the 2nd Corps). In particular, the exhibition initiatives and social activism of Józef Jarema, reconstructed on the basis of archival sources (which the author of this text reached during his research in Rome in 2010–2012) and press publications in the years 1940–1950 (especially in the Arabic, English, French and Polish press – published in the Near and Middle East, and particularly in Egypt), show the creator of Krakow’s pre-war “Cricot 1” theater not only as an active painter, but above all as a leading community worker and an activist in the area of promoting Polish culture, who recognized the need to present Polish art even in the most culturally alien environments and difficult conditions of venues in the Near and Middle East and Africa.



1. Tadeusz Makowski, *14 lipca na wsi*, 1928, ol. pł., 84 × 104 cm; Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. za: *Tadeusz Makowski 1882-1932. Sonderausstellung in der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession*, listopad-grudzień 1936, Wien 1936, fig. 9

Tadeusz Makowski w Wiener Secession

Okoliczności wystawy w roku 1936

Dorota Kudelska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

W opracowaniach naukowych poświęconych twórczości Tadeusza Makowskiego pokaz jego dzieł na 143. Wystawie Wiedeńskiej Secesji¹ wspominany jest enigmatycznie². Aby pokazać znaczenie artystyczne omawianego wydarzenia, trzeba naszkicować konteksty historyczne – antycypację na XX Biennale, współczesny wydarzeniom i nieco późniejszy. Takie spotkanie osób, dzieł i przekonań artystycznych, jakie miało miejsce w listopadzie i grudniu 1936 w zarośniętym już mocno bluszczem budynku Josepha Marii Olbricha, nie mogłoby się już przydarzyć zaledwie trzy miesiące później. 144. wystawa w marcu 1937 wprawdzie kontynuowała kilkuletnią tradycję tzw. wystaw sportowych, ale jako związana z olimpiadą w Berlinie (1936) miała już inny charakter – promowała nowego idealnego człowieka, reprezentanta Niemieckiej III Rzeszy³.

* * *

Polsko-włosko-austriackie konteksty ekspozycji przedstawiła Joanna Sosnowska, świetnie dokumentując kulisy peregrynacji tego pokazu zarówno w aspekcie relacji między artystami, jak i polskiej i włoskiej polityki kulturalnej o charakterze państwowym⁴.

Jak wiadomo, w podróży z Wenecji do Wiednia obrazy na niemal miesiąc przyjechały do Warszawy, gdzie pokazano je w Instytucie Propagandy Sztuki⁵. Ta pierwsza indywidualna prezentacja dzieł malarza w ojczyźnie była niewątpliwie ważnym wydarzeniem artystycznym. Wcześniej publiczność miała szansę zobaczyć na nielicznych wystawach pojedyncze płótna Makowskiego. W Wenecji z polskich zbiorów państwowych pochodziły tylko trzy dzieła autora *Skapca*, dlatego ekspozycja w pawilonie IPS-u oparta była niemal wyłącznie na dwu kolekcjach francuskich⁶. Jak zauważyła Sosnowska, powennecki pokaz Makowskiego w kraju odpowiadał francuskiej idei zapo-



¹ Zob. CXLIII. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Herbstausstellung* [kat. wystawy], Praesident A. Popp; Hängekommission: W. Frass, E. Huber, F. Kitt, Sekretär R. Lechner, November-Dezember 1936, „Der Augarten” 1936, nr 3. Jako osobna pozycja: *Tadeusz Makowski 1882–1932. Sonderausstellung in der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession* [kat. wystawy], November-Dezember 1936, Wien 1936; u dołu strony zapisano: „Ausstellung der Polnischen Regierung dr. Mieczysław Tretter Dozent an der J. Pilsudski-Universität, Warszawa, Director der Gesellschaft zur Förderung Polnischer Kunst im Auslande”. Wszystkie informacje w nawiasach kwadratowych są uzupełnieniami autorki. W niemieckojęzycznych tytułach katalogów brakujące dane wprowadzam w języku polskim.

² Zob. *Tadeusz Makowski (1882–1932). Malarstwo, rysunki, grafika* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. W. Jaworska, I. Jakimowicz, współpr. M. Kaczanowska, H. Wernik, Warszawa 1960, s. 7; W. Jaworska, *Tadeusz Makowski – życie i twórczość*, Wrocław 1964, s. 298; M. Heydel, *Tadeusz Makowski*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 267. Udziału M. Tretera w organizacji tej wystawy nie odnotowuje D. Wasilewska (*Mieczysław Treter – estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Kraków 2019).

³ Zob. CXLIV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession: Deutsche Baukunst / Deutsche Plastik am Reichsportfeld in Berlin*, [7 kwietnia – 17 maja 1937], Wien 1937. Była to oficjalna niemiecka reprezentacja III Rzeszy. Pokazano



2. Okładka „Der Augarten” 1936, nr 3.
Fot. D. Kudelska



plany, zdjęcia architektury stadionu i otoczenia wioski olimpijskiej z 1936 r., obrazy i rzeźby związane ideami germańskiej potęgi (portrety Hitlera, przedstawienia wojowników, żołnierzy, masywnych kobiet, scen rodzinnych itd.). Ekspozycję „w ramach misji specjalnej” aranżował prezydent Secesji Alexander Popp.

⁴ J. Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji, 1895-1999*, Warszawa 1999, s. 61-70. Zob. też *XX Esposizione Internazionale d'Arte 1936*, XIV. Catalogo, 1 giugno - 30 settembre 1936, Venezia 1936.

⁵ *Wystawa prac Tadeusza Makowskiego* [kat. wystawy], posł. J. Sienkiewicz, październik 1936, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie (Królewska 13), Warszawa 1936.

⁶ Stąd pertraktacje wystawowe A. Maraini prowadził z Treterem (jako polskim komisarzem, pomysłodawcą pokazu Makowskiego) i z Société des Amis de Tade Makowski, do którego także skierowano oficjalne zaproszenie do urządzenia ekspozycji. Dokument - zob. J. Sosnowska, *op. cit.*, s. 68.

⁷ Zob. XCVII. *Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession - Polnische Kunst* [kat. wystawy], luty-kwiecień 1928, Wien 1928.

⁸ O koncepcjach Tretera zob. J. Sosnowska, *op. cit.*, s. 68.

⁹ Zob. XCVII. *Ausstellung...*, poz. 77 *Kinderstudie* *Öl; poz. 78 *Landschaft* *Öl.

znawania rodzimej publiczności z przedstawicielami artystycznymi danego państwa na wystawach międzynarodowych. Dodać tu można, że w miesiąc po Makowskim w IPS-ie miała miejsce druga ekspozycja z tego klucza. Pokazano rzeźby Augusta Zamoyskiego, także przedtem prezentowane na XX Biennale. W Wiedniu obrazom Makowskiego również towarzyszyły dzieła, które uprzednio wybrano do austriackiej części na Biennale.

Tadeusz Makowski wcześniej pojawił się w Wiener Secession na wystawie zorganizowanej przez Mieczysława Tretera w 1928 r. w ramach działalności Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (dalej: TOSSPO)⁷. Był to pierwszy oficjalny pokaz w dawnej stolicy Monarchii po odzyskaniu niepodległości przez Polskę. Wybrano 191 dzieł - według klucza typowego dla ówczesnych poglądów Tretera, który preferował umiarkowaną nowoczesność formy z istotną rolą narodowej swojskości w postaci nawiązań do sztuki ludowej⁸. Choć trzeba przyznać, że we wstępie wzmiankował też o niereprezentowanych na wystawie grupach awangardowych (Blok i Praesens). Makowski pokazał wówczas tylko dwa obrazy; niestety nie znalazły się one wśród licznych katalogowych reprodukcji, nie zwróciły też uwagi wiedeńskiej krytyki. Ich tytuły, wielokrotnie powtarzające się wśród dzieł Makowskiego (*Studium dziecka* i *Pejzaż*) oraz brak informacji o wymiarach nie pozwalają na identyfikację⁹.

Wiedeńczycy mogli przeczytać o płótnach Makowskiego jeszcze w trakcie XX Biennale. Jego osobną salę dostrzegł bowiem dr Otto Demus, wówczas nieznany jeszcze szerzej historyk sztuki¹⁰. W sprawozdawczym artykule przedstawił kolejno wszystkie pawilony narodowe (sprawiedliwie poświęcając im po cztery-pięć linijek tekstu). O polskiej reprezentacji napisał:

przynosi [...] dobre rzeźby egipszującego Zamoyskiego, a także dwie wystawy specjalne malarstwa olejnego (Makowskiego i Pautscha) oraz grafiki, z których ta ostatnia ma szczególne znaczenie dla obcych, religijno-ludowych drzeworytów¹¹.

Być może egipskie skojarzenia wywołała masywność granitowych rzeźb, może chodziło o którąś *Wierek*?¹² Dwu wystaw malarstwa autor nie opatrzył żadną charakterystyką, ale trzeba zauważyć, że to właśnie Makowski i Pautsch zaistnieli w Wiedniu jeszcze w tym samym roku, choć w konkurencyjnych instytucjach¹³.

XX Biennale w Wenecji było ostatnim, na którym flirt z faszyzmem wieloletniego dyrektora całości ekspozycji - Antonio Marainiego, pozwolił jeszcze na pokaz sztuki o szerokim spektrum stylistycznym. Poza dziełami klasycyzującym lub propagującymi kulturę związaną z tradycją etnicznie osadzonych form uwzględniono także nurty o internacjonalistycznym charakterze. Zapewnienie finansowania instytucji i wydarzeń kulturalnych, sprawność zarządzania i pozostawienie swobody dyskusji nad kształtem międzynarodowych pokazów

fachowcom (dotąd przynajmniej oficjalnie) były dobrze widziane przez znaczną część Europy¹⁴. Te aspekty względnej swobody i udziału czynników państwowych miały znaczenie także na 143. Wystawie Secesji, gdzie pokazano Makowskiego. Fakt ów niewątpliwie dowodził docenienia polskiego artysty¹⁵. Prezydentem Wiener Secession był wówczas architekt Alexander Popp, który oficjalnie należał do Vaterländischen Front (Frontu Ojczyźnianego), określanego wtedy jako ruch patriotyczny, ale nie krył swoich faszystujących poglądów (jako członek nielegalnej w Austrii NSDAP)¹⁶. Jak sądzić, miało to znaczenie dla wyboru wydawcy katalogu wystawy.



¹⁰ **Otto Demus** (1902–1990) – uczeń Josefa Strzygowskiego i Juliusa von Schlossera. W 1936 r. Demus nie był jeszcze autorytetem naukowym jako bizantynista, specjalista od mozaik i konserwacji Bazyliki św. Marka w Wenecji. Jednak prowadził już tam badania i zapewne przy okazji pisał korespondencje artystyczne do wiedeńskiej prasy. Od 1939 r. wykładał poza Austrią, w 1960 r. wrócił na Uniwersytet Wiedeński i wraz z Otto Pächem sprawił, że tamtejsze środowisko naukowe nazywano „Mekką historii sztuki średniowiecznej”. Do końca życia był aktywny zawodowo, także w ukochanej Wenecji. Zob. **L. Sorensen, E. Crockett, Demus, Otto**, [w:] *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/demus> (data dostępu: 1.01.2023).

¹¹ **O. Demus**, *Die Internationale Kunstausstellung in Venedig. I. Die ausländischen Abteilungen*, „Freie Stimmen” 1936, nr 146 [2 czerwca]. O ile nie zaznaczono inaczej, przekłady – D. K.

¹² **E. Ziemińska** na stronie internetowej Muzeum Narodowego w Warszawie (*Zamoyski ocalony*, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/artykuly/324> [data dostępu: 13.07.2023]) wskazuje kilka rzeźb, które prawdopodobnie znajdowały się w tym zbiorze.

¹³ Pautsch wystawiał na jesiennym pokazie Künstlerhausu (zob. *Katalog der Herbstausstellung mit Gedächtniskollektion im Künstlerhaus, I. Karlsplatz No. 5* [7 listopada – 20 grudnia 1936], Wien 1936. Pokazano wówczas także Lemberger Künstler. Zob. **W. Aichelburg**, *Verzeichnis der Ausstellungen 1868 bis 2010*, [w:] *150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861–2011*, Hrsg. **K. Harter**, t. 2, Wien 2011; dostępny tylko w wersji: *Verzeichnis der Ausstellungen 1868 bis 2010*, <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/ausstellungen/verzeichnis> (data dostępu: 3.03.2023).

Wystawa ta nie wzbudziła dużego zainteresowania krytyki artystycznej. Pautscha wymieniano najczęściej jedynie z nazwiska – zob. m.in. **A. Roessler**, *Aus dem Kunstleben*, „Radio-Wien” 1936, H. 6 (November), s. 12; **F.**, *Die Herbstausstellung der Secession*, „Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)” 1936, nr 312 [12 grudnia], s. 12. W zestawieniu z Makowskim w Secesji recenzent „Das Interessante Blatt” zaznaczył, że w Künstlerhausie „także na pierwszy plan wysuwa się Polak, Friedrich Pautsch” (*Z., Herbstausstellung in der Secession und in Künstlerhaus*, „Das Interessante Blatt” 1936, nr 47 [19 grudnia], s. 27). Tylko tryptyk *Zmartwychwstanie* oceniono skrajnie różnie: jako „ważne i niezwykle imponujące dzieło” (*Die Herbstausstellung im Künstlerhaus*, „Der Wiener Tag” 1936, nr 4815 [8 grudnia], s. 12) i jako obraz „polskiego epigona Rubensa” (**N.N.**, *Kunstchronik-kurzgefaßt* [rubryka], „Der Morgen. Wiener Montagblatt” 1936, nr 47 [23 grudnia], s. 11). O Lemberger Künstler, „zdolnych drzeworytnikach”, wzmiankowano bez nazwisk. Tymczasem Związek Lwowskich Artystów Grafików pokazał ok. 250 prac. **M. Grońska** (*Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Wrocław 1971, s. 264) pisze (nie podając źródła), że w Künstlerhausie „wiele prac zakupiono, między innymi do sławnych zbiorów wiedeńskiej Albertiny”: Marii Gabryel–Rużyckiej, Józefiny Kratochwila–Widymskiej, Ireny Nowakowskiej–Acedańskiej, Janiny Nowotnowej, Anieli Rafałowskiej–Wzorek, Zofii Stanisławskiej–Howorkowej, Ludwika Tyrowicza, Władysława Żurawskiego. **K. Kulpińska** (*Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graficzki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2017) w *Aneksie* 2 (s. 688) dodaje do tych nazwisk udział A. Pawlikowskiej (to zapewne Aniela, funkcjonująca jako Lela).

¹⁴ O potrzebie zmiany paradygmatów badawczych w odniesieniu do włoskiego faszystwu i kultury (co z pewnością można zastosować do analizy innych państw autorytarnych) pisała **M. Stone** (*Challenging cultural categories: The transformation of the Venice Biennale under Fascism*, *Journal of Modern Italian Studies* 1999, nr 2). W założeniach metodologicznych w stosunku do Włoch, ale z dużo szerszym spektrum odniesień, autorka stwierdza, że po II wojnie światowej relacje faszystwu i kultury postrzegano jako „czysto instrumentalne i funkcjonalne”, jako dążenie, którego „jedynym celem było scementowanie niechętniej reżimowi ludności”. W analizach operowano dychotomiami: „kolaboracja kontra niezgoda, sztuka kontra propaganda i faszyzm kontra kultura”. Później badano, na jakich ścieżkach „kultura masowa spotkała się z kulturą elitarną”, jak „sponsoring faszystowski zmienił prezentację i kulturową rolę sztuk pięknych we Włoszech”, jak przystosował i „wykorzystał legitymację i zakorzenienie oferowane przez kulturę elitarną, jednocześnie rozszerzając jej zawartość i [populistycznie] poszerzając grono odbiorców” (*ibidem*, s. 185). Zaczęto szukać innych perspektyw. Uwagę Stone zwróciło to, że „kultura faszystowska była nieprecyzyjna i zmienna, [jako efekt] ciągłych negocjacji między celami dyktatury a gustami kulturowymi artystów i widzów”. Badaczka docenia też wagę rozwoju komercjalizacji sztuk pięknych (widoczną już od końca XIX w.), do której dodano nowe elementy. Burżuazja, a przede wszystkim stale rosnąca warstwa urzędnicza zyskiwały dostęp do symbolicznej sfery sztuki wysokiej, ekonomiczne udogodnienia dawały zaś dostęp do wyższych form rozrywki klasom niższym (przez rządowe indywidualne dopłaty do biletów kolejowych, wspieranie festiwali ulicznych itd. – szczególnie w okresie wakacyjnym). Stone pokazuje, że ewoluująca „pozornie niespójna forma mecenatu faszystowskiego” była jednym ze znaczących powodów szerokiego „zainteresowania faszyzmem i centralizacją działań kulturalnych”. Powstawał bowiem swoisty „pluralizm estetyczny” oparty na ciągłej negocjacji między celami dyktatury a gustami kulturowymi artystów i widzów, co było atrakcyjne także dla krytyki artystycznej i instytucji kulturalnych (*ibidem*, s. 184–187). W obrębie polskiej literatury na temat odniesień idei faszystowskich do rodzimej polityki kulturalnej lat 1920–1939 prócz przywołanej pozycji **J. Sosnowskiej** wymienić można opracowania **P. Strożka** (m.in. *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909–1939. Obecność – kontakty – wydarzenia*, Warszawa 2012) i **D. Wasilewskiej** (m.in. *Polska krytyka artystyczna lat 30. XX w. wobec faszystowskiego modelu sztuki państwowotwórczej i mecenatu artystycznego ówczesnej Italii*, „Quart” 2019, nr 2).

¹⁵ **J. Sienkiewicz** (postowie, [w:] *Wystawa prac...*, s. 11), podkreśla że równolegle z ekspozycją polskiego artysty odbędzie się pokaz dzieł Oskara Kokoschki, co jednak nie miało miejsca wówczas ani w Secesji, ani w żadnej innej galerii Wiednia.

¹⁶ **Alexander Popp** (1891–1947) – architekt i projektant mebli, uczeń i asystent Petera Behrensa. Wspólnie zbudowali modelową modernistyczną Tabak Fabrik w Linzu, Popp wznosił też hale produkcyjne dla Reichswerke Hermann Göring. W latach 1936–1938 był prezesem Wiener Secession. Zaraz po Anschlussie powołano go do tymczasowego zarządu Akademii Sztuk Pięknych (z Ferdinandem Andrim i Wilhelmem Dachauerem), w latach 1941–1945 był rektorem tej uczelni. Zob. **Alexander Popp**, [w:] *Architektenlexikon Wien 1770–1945*, Hrsg. *Architekturzentrum Wien, Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung*, 2007: <http://www.architektenlexikon.at/de/472.htm> (data dostępu: 2.02.2023); **A. Bina**, *Peter Behrens und Alexander Popp – Biografie und Werk*, [w:] *Tabakfabrik Linz. Kunst, Architektur, Arbeitswelt* [kat. wystawy], [24 września 2010 – 23 stycznia 2011], Nordico Museum der Stadt Linz, Hrsg. *eadem*, **S. Fellner**, Linz 2010.

3. Z., *Herbstaussstellung in der Secession und in Künstlerhaus*, „Das Interessante Blatt” 1936, nr 47 [19 grudnia], s. 27. Fot. D. Kudelska



¹⁷ Pismo „Der Augarten” powstało w śródowniku drukarni Augarten kupionej przez Stephana Szabo (należącego do Großdeutschen Volkspartei – Wielkoniemieckiej Partii Ludowej). Utworzył on wydawnictwo o tej samej nazwie (1932), a w 1934 r. założył omawiany miesięcznik (planowano też wieczory autorskie i ufundowanie nagrody za „Najlepszą Książkę Roku”, czego nie zrealizowano), który zbankrutował w sierpniu 1937. W styczniu 1938 wznowiono jego działalność, już jako prohitlerowską. W latach 1940–1943 wydawcą i redaktorem naczelnym „Der Augarten” był Joseph Weinberg – zdeklarowany nazista.

¹⁸ F. Czeike, *Verlag beim Augarten*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Verlag_beim_Augarten (data dostępu: 1.02.2023).

¹⁹ M. G. Hall, *Augarten-Verlag Stephan Szabo*, [w:] *Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938*, t. 1: *Geschichte des österreichischen Verlagswesens*. Wien, Böhlau 1985, http://verlagsgeschichte.murray-hall.com/?page_id=189 (data dostępu: 15.02.2023). Od 1938 r. z praktyki redakcji wynikało, że wybór niemieckojęzycznych Austriaków wykluczał Żydów oraz wychowanych w kulturze austriackiej innych „nie-Austriaków”, szczególnie Słowian, nawet tych mieszkających tam od dwóch-trzech pokoleń. Od 1918 r. stawali się oni „die neuen Ausländer”; o prawnych konsekwencjach tego rozróżnienia zob. W. Aichelburg, *Die neuen Ausländer*, [w:] *150 Jahre...*, <http://www.wladimir-achelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/die-neuen-auslaender-nach-1918> (data dostępu: 3.03.2023).

²⁰ Pokazano dwu obcokrajowców (27 płócien Makowskiego i pięć płócien Włocha Francesca Menzia) oraz dzieła Lilly Steiner, która wtedy już na stałe mieszkała w Paryżu. Mimo narastającego antysemityzmu wystawiło wielu austriackich Żydów i, antycypując bieg wypadków, artystów niebawem mających otrzymać zakaz wykonywania zawodu (tworzących narodowo „niewłaściwą” sztukę), osadzanych w obozach koncentracyjnych i uciekających przed reżimem za granicę (m.in. Franz Elsner, Sergius Pauser, Erich Schmidt, Lisel Solzer, Franz Zülów), jak i przyszłych zdeklarowanych nazistów lub osób intratnie z nimi współpracujących (m.in. Michael Drobil, Ernst Huber, Karl Rössing, Franz Sedlaczek, Ludwig Wieden), a także tych, o których późniejszych postawach niewiele się można dowiedzieć z oficjalnych życiorysów. Jeśli w Austrii w latach 1937–1945 pozwalano komuś wystawiać, piastować jakiegokolwiek stanowisko bądź pracować w szkolnictwie artystycznym bez akcesu do NSDAP, to było niemal pewne,

Tym razem nie ukazał się on jako osobny zeszyt, ale jako wewnętrzna część miesięcznika kulturalnego „Der Augarten”, co trudno uznać za oczywiste. Zważywszy na nieodległą przecież tradycję pieczołowitego przygotowywania edycji katalogów i zeszytów specjalnych Secesji, w pierwszych latach będących nawet dziełami sztuki graficznej, była to zmiana niekorzystna. Po 1918 r. taka forma publikacji katalogów zdarzała się też (i to częściej) konkurencyjnemu, biedniejszemu stowarzyszeniu Hagenbund. Być może i tu zadecydował brak funduszy, ale znaczący był też wybór pisma. Istniejący dopiero od 1934 r. miesięcznik „Der Augarten. Blätter für Literaturtum und Kunst aus Österreich”¹⁷ miał ambicje stania się periodykiem opiniotwórczym, ale nie był szczególnie wysoko notowany na rynku wydawniczym.

Osobny katalog Makowskiego także ujrzał światło dzienne w drukarni Stephana Szabo, a więc u ambitnego właściciela wspomnianej oficyny i pisma. Według Felixa Czeikego mimo tytułowego wskazania na kulturę Austrii od pierwszego numeru słownictwo miesięcznika „odzwierciedla postawę narodową. Najwyraźniej myśleli o całych Niemczech, wspólnocie języka i dlatego chcieli promować niemiecką literaturę i niemiecką sztukę w Austrii”¹⁸. Jednak Murray G. Hall niuansuje tę jednoznaczną ocenę znawcy historii Wiednia. Przypomina programową wypowiedź wydawcy *Antologii poezji austriackiej*, Josefa Pfandlera, opublikowaną na łamach „Der Augarten” [fig. 2] w listopadzie 1936, a więc w czasie trwania 143. Wystawy Secesji. Pfandler ma nadzieję na utrzymanie kulturowej odrębności. Zapowiada, że Austria, „wielokrotnie nazywana liryczną prowincją Niemców, odezwie się znowu własnym potężnym chórem [...] niesionym przez silne głosy małego kraju”¹⁹. Ten jeszcze niejednoznaczny charakter pisma w 1936 r. miał zapewne znaczenie dla ulokowania tam katalogu 149. Wystawy Secesji. Prezentowano na niej 242 dzieła 46 malarzy, nielicznych rzeźbiarzy i grafików, ze specjalnym pokazem 27 obrazów Makowskiego. W porównaniu ze wszystkimi wystawami międzywojnia w budynku Josepha Olbricha była to bardzo duża ekspozycja i po raz ostatni przed II wojną światową tak różnorodna stylistycznie²⁰. Staranność selekcji dzieł podkreślała też wiedeńska prasa, przy czym zawsze, nawet w zdawkowych wzmiankach o jesiennym wydarzeniu, podawano informację o interesującej osobnej wystawie Makowskiego²¹ [fig. 3].

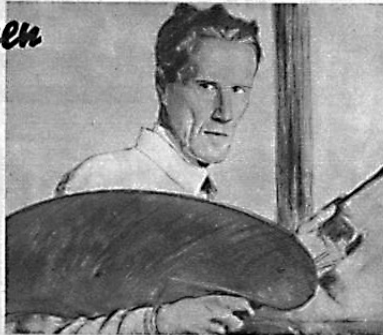
Omawiany katalog jest nietypowy także dlatego, że nie ma w nim zwyczajowego planu sal pozwalającego zorientować się w układzie przejść i zamyśle całości, sugestiiach kierunku zwiedzania. Brakuje też wprowadzenia przedstawiającego koncepcję urządzenia ekspozycji. Teksty te pisał zazwyczaj komisarz wystawy lub prezydent grupy. Tym razem tylko część owych informacji „wyrzucono” na zewnątrz partii katalogowej, do dalszej części czasopisma. W niezbyt długim artykule Hermann R. Leber odnosił się także do Makowskiego²². W pierwszych zdaniach tekstu wspominał dawne zasługi stowarzyszenia:

Herbstausstellungen

in der SECESSION
und im KÜNSTLERHAUS



Aus der Sonderausstellung des polnischen Malers Tadeusz Makowski, eines überaus eigenwilligen Künstlers, in der Secession: „Der Geizhals“



Heinrich Krause: „Selbstbildnis“ (Secession)

Besonders interessant ist die diesmalige Herbstausstellung der Secession durch die Kollektion des im Jahre 1932 verstorbenen polnischen Malers Tadeusz Makowski, dessen Bilder, durch seine eigenwillige Art zu Malen und zu Sehen, tiefen Eindruck hinterlassen. Auch sonst wird wieder viel Gutes geboten. Josef Dobrowsky bemüht sich um das seelenvolle Porträt, Ernst Huber sucht das Psychologische der Landschaft nachzugestalten, ebenso Richard Harfinger. Sehr schön, vom malerisch-expressiven Standpunkt aus, die Arbeiten Heinrich Krauses, insbesondere sein „Selbstbildnis“ und auch die Blumenstücke, niveauvolle Ausdrucksstudien die verschiedenen Sportbilder. Starkes Talent verraten weiters die zeichnerischen Studien Lisl Cechs. Wertvoll die Bilder Viktor Franks, Zülows, Elsners, Pausers, Laskes und Dr. Sedlaceks. — Akademischer und daher auch nicht so in die Augen springend die Auswahl im Künstler-



Franz Elsner: „Bauernkinder“ (Secession)

haus. Auch hier steht ein Pole, Friedrich Pautsch, im Vordergrund. Teuren Toten wird mit den Kollektionen Leo Perlbergers, Franz Zelesnys und Karl Wolleks gedacht. Erfreulich die Arbeiten Leo Delitz, Walter Gamberiths, Hans Hübls und Robert Hofmanns. Den ersten Stock füllen Ausstellungen der Innsbrucker Künstlervereinigung „Der neue Bund“ und des Graphikerbundes in Lemberg.



Robert Hofmann: „Junges Mädchen“ (Künstlerhaus)



Hans Hübl: „Ausspähender Fischer“ (Künstlerhaus)

Bezugsgebühr mit wöchentlichem Fortsetzungsbeitrag: Für Österreich und Deutschland: vierteljährig S 6.—, Einzelnummer 50 g. Für die Tschechoslowakei: vierteljährig Kč 27.—, Einzelnummer Kč 2.30. Für Polen: vierteljährig Joty 4.20, Einzelnummer große 20. Für Jugoslawien: vierteljährig Dinar 60.—, Einzelnummer Dinar 5.50. Für Rumänien: vierteljährig Lei 144.—, Einzelnummer Lei 12.—. Für Italien: vierteljährig Lire 21.00, Einzelnummer Lire 1.80. Für Ungarn: vierteljährig Pengo 4.80, Einzelnummer Pengo 50. Für Bulgarien: vierteljährig Leva 144.—, Einzelnummer Leva 12.— und für sonstiges Ausland vierteljährig schweiz. Francs 6.—.

Herausgeber, Eigentümer und Verleger: L. Völzsch, Wien, III., Rüdengasse 11. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Alfred Zehner, Wien, III., Rüdengasse 11. — Druck: Elbenthil Papierfabriken und Graphische Industrie A. G. (verantw. Franz Sabaletka), Wien, III., Rüdengasse 11. — Papier: Welter Papierfabrik, Wels, O.-O.

Handfrau am Tage — Gastfrau am Abend ...

Das schönste Kleid verleiht seine Wirkung, wenn rote — ungepflegte Hände seine festliche Note zerstören. Gewiß, Sie haben mehr zu tun, als nur auf Ihr Äußeres bedacht zu sein. Aber trotzdem können Sie verhindern, daß Ihre Hände durch Haushalt, Beruf und Sport ihre natürliche Anmut verlieren. Kaloderma-Gelee, das Spezialmittel zur Pflege der Hände, verhindert jedes Rote und Rauhwerden. Es erhält die



Hande zart und jung und macht auch bereits angegriffene Haut über Nacht wieder weich und geschmeidig. Verreiben Sie ein wenig Kaloderma-Gelee auf Handrücken, Gelenk und Fin-

gern, Massieren und kneten Sie tüchtig eine Minute lang. Sie werden bemerken, daß bereits in dieser kurzen Zeit die Haut das Gelee vollständig in sich aufgesaugt hat und merklich glatter und elastischer geworden ist. Lassen Sie Kaloderma-Gelee über Nacht wirken und leuchten Sie den Erfolg! NB. Kaloderma-Gelee fettet nicht und ist daher besonders geeignet im Gebrauch. Es ist jedem Hausmittel wert überlegen.

KALODERMA
Gelee
DAS SPEZIALMITTEL
ZUR PFLEGE DER HÄNDE
In Tuben zu S. — 70 und S. 1.30
OSTERREICHISCHES ERZEUGNIS

F. WOLFF & SOHN WIEN

RADIO
Modelle 1937
Besser u. billiger
Ein Meisterstück der Radiotechnik ist der neubestehend abgebildete
3 Röhren-Europa-Super
ein 5 Kreisl.-Oktoden-Reflex-Super für Rundfunk und Schallplattenverstärkung. Die Volllicht-Stations-Skala weist mit herrlichem Ton, Kinderleicht zu bedienen, da nur mit zwei Drehköpfen ausgestattet. — Die Volllicht-Stations-Skala weist zirka 60 Stationen auf.
Prels: Für Wechselstrom S 238.—
Für Gleichstrom u. d. Wechselstrom (Allstrom) S 256.—
Teilzahlung S. 25.— Abgabe, Rest 15 Monatsraten.
Garantie für Haltbarkeit und Güte; bei Unzufriedenheit Geld retour.
Verlangen Sie sofort ein Bestellformular unter Berufung auf diese Zeitung von der seit 30 Jahren als streng reell bekannten Firma
Radio - Grammophon - Niederlage
Johann ARLETT
Wien, VIII., Kirchengasse 15

Hab' BLONDHAAR
das Männer fasziniert!
Neue Shampoo-Kur wascht mattes, bräunliches Blondhaar 2—4 SCHATTIERUNGEN HELLER
Blondinen denken daran: Schönes, wunderbar schimmerndes, gold-blondes Haar fasziniert fast jeden Mann. Wenige nur können diesem Reiz widerstehen. Hüten Sie sich aber davor, Ihre Chancen zu verderben und vielleicht dadurch die Liebe eines Mannes zu verlieren, daß Sie sich Ihr schönes Blondhaar dunkel, matt und bräunlich werden lassen. Damit büssen Sie Ihren jugendlichen verlockenden Charme ein, der echte Blondinen so beliebt macht. Natürliches blondes Haar ist viel zarter als dunkles Haar. Geben Sie ihm die Pflege, die es verdient und setzen Sie nicht Ihr Glück aufs Spiel, indem Sie das Geheimnis Ihres Sex-appeals, Ihr schönes goldblondes Haar vernachlässigen. Gebrauchen Sie Nordland — das Spezial-Shampoo Millionen echter Blondinen. Schon eine Wäsche macht nachgedunkeltes, farbloses, selbst trübendes Blondhaar 2—4 Schattierungen heller und verleiht das Nachdunkeln hellblondes Haar. Enthält weder Färbemittel noch Harze, Kamille oder schädliche Bleichmittel. Macht die Dauerwelle haltbarer.
NUR BLOND DAS SPEZIAL-SHAMPOO FÜR BLONDINEN



że twórca należał do Reichskunstkammer (Reichskammer der bildenden Künste – Izba Sztuk Pięknych Rzeszy). Wszystkie zawody, od architektów, przez antykwariuszy, do ogrodników i murarzy, miały tego rodzaju zrzeszenia. Była to cena, jaką decydowali się płacić także ci, którzy milcząc, nie zgadzali się z nazistami. Te informacje są najczęściej pomijane w biografiach ówczesnych twórców.

²¹ Zob. np. Z., *op. cit.*, s. 27; *Herbst-Ausstellung der Secession*, „Die Stunde” 1936, nr 4165 [13 listopada], s. 5; F., *op. cit.*, s. 12.

²² H. R. Leber, *Herbstausstellung in der Secession*, „Der Augarten” 1936, nr 3 (November-Dezember).

Hermann R. Leber (1900–1974) – redaktor i wydawca (m.in. Heinricha Heinego). Nie był krytykiem sztuki, lecz regularnie współpracował z „Der Augarten”, pisząc o literaturze. Od 1946 r. pracował jako korespondent gazet zagranicznych w Wiedniu.

²³ *Ibidem*, s. 75.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Te zagadkowe przygotowania były pewnie zapowiedzią wspomnianej już 144. Wystawy Secesji, pokazującej oprawę artystyczną olimpiady w Berlinie wiosną 1937.

²⁷ Obaj wielokrotnie wystawiali z Polakami w Wiener Secession, a Harlfinger był w czasie I wojny światowej w Lublinie (obrazy i rysunki stamtąd pokazał na pierwszej powojennej ekspozycji). Zob. D. Kudelska, *Lublin i artyści austriackiej Kunstgruppe w latach 1915–1918 – czyli wiedeńczycy w Lublinie*, w: *eadem*, *Polskie wiedeniana artystyczne*, t. 1: *Przekroje i przybliżenia*, Lublin 2022, s. 255–382 (całość także w języku angielskim, s. 284–310).

²⁸ H. R. Leber, *op. cit.*, s. 75.

²⁹ **Oswald Roux** (1880–1961) – malarz, grafik i litograf, absolwent Akademii der bildenden Künste w Wiedniu, członek Hagenbundu i Secesji Wiedeńskiej, od 1939 Künstlerhausu. Brał udział w konkursie plastycznym z okazji Letnich Igrzysk Olimpijskich w Berlinie. W 1939 r. (z Remigiussem Geylingiem), jako aktywny propagandzista narodowosocjalistyczny, zaprojektował paradę karnawałową. Zob. F. Czeike, *Oswald Roux*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Oswald_Roux (data dostępu: 10.02.2023); *Oswald Roux*, <https://www.olympedia.org/athletes/920077> (data dostępu: 10.02.2023).

³⁰ **Hans Pernter** (1887–1951) – polityk, urzędnik państwowy w Ministerstwie Pracy (od 1919), Oświaty (od 1922), w latach 1936–1938 (rząd Kurta von Schuschnigg) minister edukacji i sztuki. Po dojściu do władzy Arthura Seyssa (namiestnik Rzeszy

jako grupa, która w momencie swojego powstania była świadomie w opozycji do praktyki artystycznej i ówczesnego biznesu artystycznego, grupa, która miała bojowe cele nie tylko w formalnej sferze artystycznej, ale i etycznej, utrzymała tę postawę przez ponad dekadę²³.

Następnie autor konstatował, że tracąc ten pierwszy impet:

z biegiem czasu dzicy secesjoniści zbyt często stają się oswojonymi akademikami. Ale stowarzyszenie artystów, które bez nowych impulsów podąża tymi samymi, utartymi ścieżkami, jest skazane na stagnację, na ślepy zaulek. Przytrafiło się to wiedeńskiemu stowarzyszeniu po wojnie²⁴.

Teraz jednak, zdaniem Lebera, dzięki nowym członkom i prezesowi, prócz wystaw:

organizowano „wieczory literackie”, przywrócono wnętrzu budowli jej pierwotną formę, przeprowadzone będą [...] od dawna potrzebne prace konserwatorskie w budynku wystawowym i [w] jego otoczeniu²⁵.

Wszystko to dla planowanych zagranicznych „wystaw architektury” i pokazów „rzeźb architektonicznych”, które „wreszcie raz jeszcze dadzą Wiedniowi pojęcie o sztuce powstającej dziś w innych krajach”²⁶. Alexander Popp dał grupie „pewne przywództwo” i pozwolił „odzyskać pulsujące życie”. Bieżącą wystawę redaktor określił jako jedno z „najbardziej udanych [przedsięwzięć], jakie miały miejsce w Austrii w ostatnich latach”. Nie było bowiem ani „rażących eksperymentów”, ani „wypielegnowanych płócien, które unikają jakiegokolwiek intelektualnej debaty”. Leber widział także na wystawie różnorodność emocjonalną i wiele „problemów pokoleniowych”, a właściwy dobór obrazów pozwolił „utrzymać w ryzach przeciętność i bylejakość”. Poza te komplementujące ogólniki Leber wyszedł tylko raz – jako „osobowości artystyczne” wymienił dwu malarzy starszego pokolenia: Oskara Laskego i Richarda Harlfingera²⁷, oraz dwu młodszych, ale już dojrzałych twórców: Karla Rössinga i Petera Pálffy’ego²⁸.

Otwarcie wystawy było wyjątkowo uroczyste – ze względu na wysoką rangę gości, których witał wiceprzewodniczący Wiener Secession Oswald Roux²⁹. Przybyli: minister edukacji i kultury Austrii Hans Pernter³⁰, ambasador II Rzeczypospolitej Jan Gawroński³¹ i „komisarz polskiej wystawy rządowej” dr Mieczysław Treter³².

Można powiedzieć, iż poglądy ministra Perntera na zadania sztuki wobec państwa były takie jak Tretera. Miała ona przede wszystkim służyć patriotycznej zbiorowości. Polityk dodał, że wystawa w Secesji przynosi też pożytek Wiedniowi i „wzmacnia zaufanie do artystycznego rozwoju w Austrii”. Pokazane dzieła i zainteresowanie nimi dowodzą, według ministra, że „Entuzjazm i uznanie dla sztuki należą do podstawowych elementów austriackiego charakteru”³³. W notatkach

prasowych powtarzane są uwagi Pertnera o udowadnianiu przez sztukę międzynarodowej rangi kraju, który po 1918 r. „także coś znaczy”. Kończąc, „Minister gorąco pochwalił [...] kolekcję polskiego malarza Makowskiego”³⁴.

27 płócien polskiego malarza, pochodzących głównie z francuskich zbiorów prywatnych, wymieniono w identycznym porządku jak warszawskim katalogu IPS-u, ale w Wiedniu zaznaczono obrazy do sprzedaży. Spośród 13 dzieł w posiadaniu prywatnym bez określenia właścicieli 11 chciano zbyć; poza tym obrazy przysłali Jean Aron (3), R. [?] Hammer (3) i André Lejeune, Louis Leon Martin (1), André Pigelet (1), Société des Amis de Tadeusz Makowski (2) i Zbiory Państwowe w Warszawie (3). Obiekty najprawdopodobniej wisiały w porządku katalogowym³⁵, więc jedynym zamysłem ekspozycji był pokaz chronologiczny (płótna z lat 1918–1932 i bez daty).

We wstępie do katalogu Treter przedstawia polskiego malarza jako absolwenta krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, który początkowo znajdował się pod wpływem Jana Stanisławskiego i jego „specyficznemu emocjonalnego impresjonizmu, pozbawionego wszelkich cech elementów intelektualnych, obcego programo-



w Austrii, później komisarz Rzeszy w Holandii) osadzony w obozach koncentracyjnych Dachau i Flossenbürg; uwolniony, w latach 1944–1945 działał w ruchu oporu, za co znowu go uwięziono – w obozie Mauthausen. Po II wojnie światowej reformował austriackie Ministerstwo Edukacji. Zob. R. Teichl, *„Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)”* 1936, nr 312 [12 listopada], s. 12; *Die Herbstausstellung bildender Künstler in Wien*, „Kärntner Tagblatt” 1936, nr 47 [13 listopada], s. 12.

³¹ Jan Gawroński (1892–1983) – dyplomata II Rzeczypospolitej od 1919 r., pisarz. Od 1933 radca w Ambasadzie RP w Wiedniu, od 1934 do marca 1938 tamtejszy ambasador.

³² M.in. N. N., *Eröffnung in der Secession*, „Kleine Volks-Zeitung” 1936, nr 312 [12 listopada], s. 8; N. N., *Herbstausstellung bildender Künstler in Wien*, „Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)” 1936, nr 312 [12 listopada], s. 12; *Die Herbstausstellung bildender Künstler in Wien*, „Kärntner Tagblatt” 1936, nr 47 [13 listopada], s. 12.

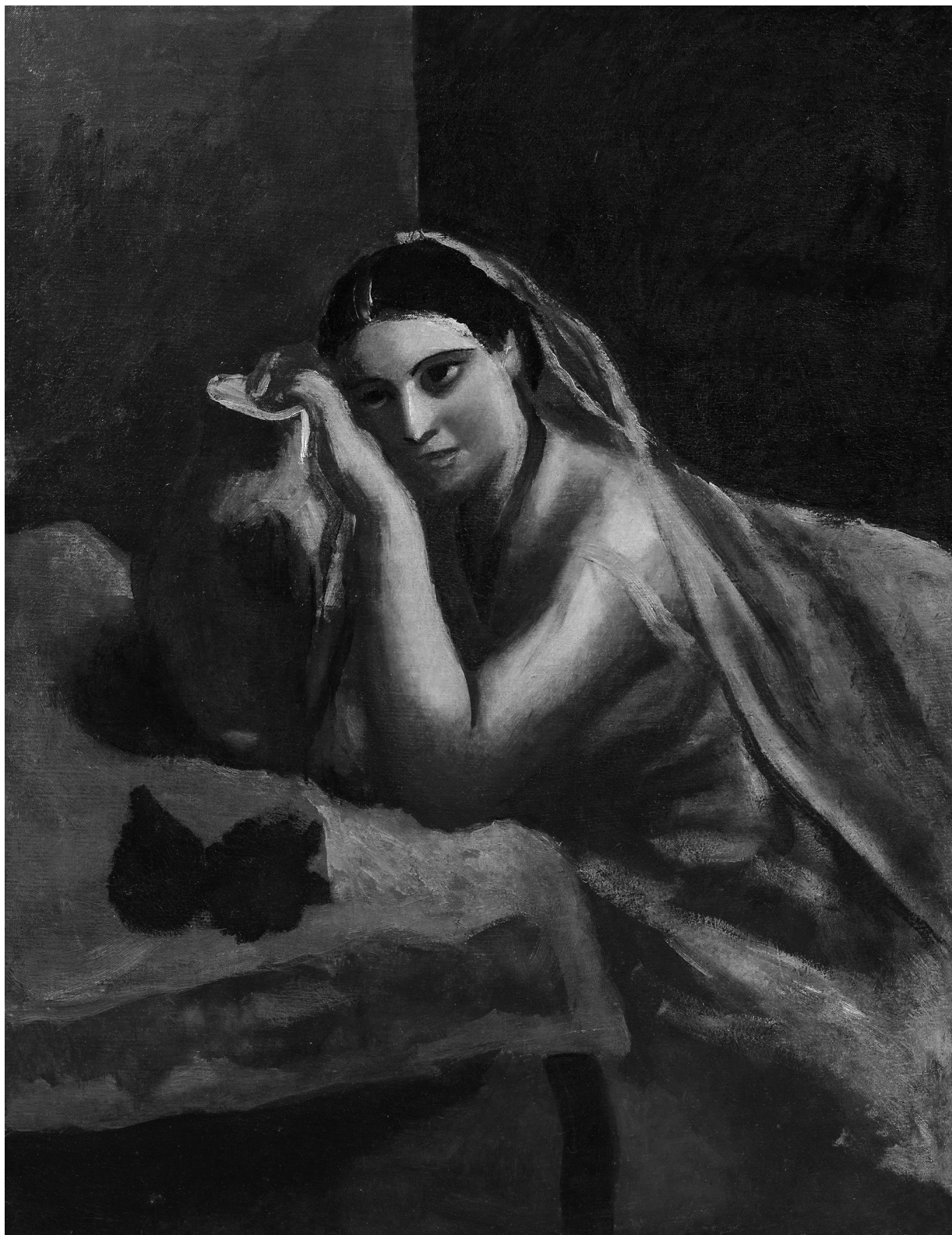
³³ N. N., *Eröffnung...*, s. 8

³⁴ F., *op. cit.*, s. 12.

³⁵ Dzieła do sprzedaży oznaczono gwiazdką i zaakcentowano, że kwestie finansowe należy załatwiać przez sekretariat Secesji. Ponieważ nie zachowały się żadne dokumenty, nie wiadomo, czy były jakieś oferty. Pokazano:

1. *Mädchen im Fenster*, s.a., 73 × 50 cm, *Oel.
2. *Landschaft*, s.a., 33 × 55 cm, *Oel.
3. *Schulkinder*, s.a., 81 × 54 cm, Oel.
4. *Knabe*, 1918, 52 × 40 cm, Oel, Coll. R. Hammer.
5. *Haus eines Holzhausers*, 33 × 55 cm, *Oel.
6. *Kinderkonzert*, 1922, 114 × 146 cm, Oel, Staatssammlungen, Warschau.
7. *Mädchenbildnis*, s.a., 61 × 46 cm, *Oel.
8. *Schulgang*, 1927, 130 × 97 cm, Oel, Staatssammlungen, Warschau.
9. *14 Juillet*, s.a., 81 × 100 cm, *Oel [fig. 1].
10. *Geflügelhof*, 1928, 81 × 100 cm, *Oel.
11. *Mahlzeit*, 1929, 81 × 100 cm, *Oel, Coll. André Pigelet, Paris.
12. *Fischfang*, 1929, 81 × 100 cm, Oel, Coll. Jean Aron, Paris.
13. *Kinderfamilie*, 1929, 50 × 65 cm, Oel.
14. *Kinderfasching*, 1929, 81 × 100 cm, Oel, Coll. Jean Aron, Paris.
15. *Maskerade*, 1929, 81 × 100 cm, Oel, Coll. Jean Aron, Paris.
16. *Holzschuhmacher*, 1930, 100 × 81 cm, Oel, Staatssammlungen, Warschau.
17. *Weidmann*, 1930, 100 × 81 cm, Oel, Coll. André Lejeune, Paris.
18. *Kinder I*, 1930, 46 × 55 cm, Oel, Coll. Leon Martin, Paris.
19. *Kinder II*, 1930, 54 × 65, Oel, Coll. R. Hammer, Paris.
20. *Kind*, 1930, 65 × 46, Oel, Coll. R. Hammer, Paris.
21. *Pfeifenraucher*, 1931, 89 × 116 cm, *Oel.
22. *Glückwünsche*, 1931, 73 × 92 cm, *Oel.
23. *Fechter*, 1931, 100 × 81 cm, *Oel.
24. *Weinkneipe*, 1931, 41 × 54 cm, *Oel.
25. *Der Geizhals*, 1932, 116 × 89 cm, *Oel.
26. *An der Wiege*, 116 × 89 cm, *Oel, Coll. Société des Amis de Tadeusz Makowski, Paris.
27. *Selbstbildnis*, s.a., 46 × 38 cm, Oel, Coll. Société des Amis de Tadeusz Makowski, Paris.

Część tych obrazów można znaleźć na stronie: *Tadeusz Makowski*, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tadeusz_Makowski (data dostępu: 13.07.2023).



4. Josef Dobrowsky, *Dziewczyna z dzbanem*, 1930, ol. pł., 126 × 96,5 cm, z nalepką Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession; Auktionshaus im Kinsky, 7 czerwca 2016. Fot. za: CXLIII. *Ausstellung der Vereinigung Bilden der Künstler Wiener Secession. Herbstausstellung* [kat. wystawy], Praesident A. Popp; Hängekommission: W. Frass, E. Huber, F. Kitt, Sekretär R. Lechner, November-Dezember 1936, „Der Augarten” 1936, nr 3, fig. 17

wemu teoretyzowaniu³⁶. Wzmianka o nauczycielu i krakowskiej akademii stanowią jedyne nawiązania do biografii artysty. Mimo że znaczna część prezentowanych dzieł Makowskiego pochodziła już z czasu kubizno-dziecięcej stylistyki [fig. 1], na wystawie widoczna była różnorodność jego artystycznych poszukiwań. Tę kwestię Treter zupełnie pominął (choćby relację z Władysławem Ślewińskim – czy szerzej: z pejzażem Bretanii). Wskazał natomiast kubizm jako jednoznaczny i jednorodny plastycznie dominantę już od przybycia artysty do Paryża w 1908 r. (nie przywołał wszakże nazwiska żadnego z twórców tego nurtu). Pisał, że „Makowski chętnie poddał się surowej dyscyplinie, która ukształtowała wówczas założenia kubizmu”³⁷.

Zważywszy na kierunek nadawany przez Tretera promocji polskiej sztuki za granicą w ramach TOSSPO, aż tak wyraźny „niepolski” rozwój twórczości Makowskiego mógłby on uznać za niepożądany (choć po r. 1930 dopuszczał już odstępstwa od związku z ludowością³⁸). Poddanie się artystycznej sile jednoznacznie identyfikowanej jako francuska to przecież – innymi słowy – przykład słuszności obaw Jana Matejki: wyjeżdżając z kraju, Makowski „zarwał obczyzny”. Jak wszakże dalej pisze Treter, starannie w krótkim tekście dobierając słowa, Makowski przeszedł „tę trudną szkołę nie po to, by naśladować innych, ale by odnaleźć siebie na nowo, czyli zdobyć środki obrazowego wyrażania własnej treści duchowej”. To właśnie dzięki „głębokiej, prawdziwie słowiańskiej wrażliwości” zrównoważył „obcość” formy, zyskał swój styl³⁹. Twórczość Makowskiego nie dawała żadnych powodów, aby ją łączyć tylko czy nawet przede wszystkim z etniczną polskością (ludową bądź szlachecką), więc nie można było wprowadzić patriotycznych przymiotników. Stąd szerszy kwantyfikator – słowiańszczyzna, konwencjonalnie wiązana z liryzmem i łagodnością (skąd blisko do naiwności, czułości dla dzieci). Wcześniej w odniesieniu do Makowskiego zastosował ten klucz interpretacyjny Jerzy Sienkiewicz – w posłowie do katalogu wspomnianej wystawy IPS-u⁴⁰.

Austriaccy recenzenci nie identyfikowali właściwego źródła frazy „Sławianie, my lubim sielanki”⁴¹, ale chętnie, jak wytrychem, posługiwali się tym zapośredniczeniem Tretera. Bywało jednak, że niemieckojęzycz-



³⁶ M. Treter, *Tadeusz Makowski (1882–1932)*, [w:] *Tadeusz Makowski 1882–1932. Sonderausstellung...*, s. 4 nlb. Diametralnie odmienne zdanie co do wybitnie pozytywnego wpływu Stanisławskiego, a także Józefa Mehoffera, na twórczość Makowskiego miał L. Léon-Martin (wstęp, [w:] *Tadé Makowski 1882–1932* [kat. wystawy], Galerie Jeanne Castel w Paryżu, éd. Société des Amis de Tadé Makowski, Paris 1935, s. 3). Uważał on, że „zastygła w konserwatyźmie” krakowska akademia powtarza „wątpliwą tradycję”. Żaden z profesorów nie był mistrzem dla Makowskiego, „który nigdy nie otrzymał [u nich] innej nauki niż układania kolorów na palecie i wykonywania mieszanek tonów elementarnych, co w skrócie nie wykracza poza ortografię [malarstwa]”.

³⁷ M. Treter, *op. cit.*, s. 5 nlb.

³⁸ Szczegółowo o zmianach i niuansowaniu poglądów Tretera zob. D. Wasilewska, *Mieczysław Treter...*; o większej elastyczności poglądów estetycznych krytyka w latach 30. XX w. – zob. *ibidem*, s. 335 n.

³⁹ M. Treter, *op. cit.*, s. 5 nlb.

⁴⁰ J. Sienkiewicz (*op. cit.*, s. 10–11), puentując porównanie twórczości Makowskiego i Marcela Gromaire'a zaznacza, że są to zupełnie różne indywidualności artystyczne, a „zestawienie ich uwydatnia polskość twórczości tego pierwszego.

Znamiennie i jasno tłumaczy się wówczas świat dziecka, dominujący w sztuce Makowskiego i nadający jej szczególne piętno sentymentu. Niewątpliwie nawiązuje się tutaj do atmosfery Krakowa, gdzie artysta [w młodości] zetknął się z hasłami otwierającymi nasz wiek pod znakiem *Stulecia dziecka* [Ellen Key]. Stanisław Wyspiański, Witold Wojtkiewicz, Jan Rembowski, później Wlastimil Hofman pracami swymi zaznaczyli tę ważką pozycję w malarstwie polskim. Makowski poszedł dalej. Świat dziecka był dla niego *decorum* malarskim, zabawką, marionetką w fantastycznej bajce dla starszych, świat ten miał dlań autonomiczną odrębność, rządzone zaś był przez *psyche* dziecięcą. Prawa te Makowski respektował przez całe życie, a jego dobre serce ułatwiło mu wejście do nie tak łatwo dostępnego królestwa poezji dziwnej, poezji, którą roztoczył następnie przed naszymi oczyma i tutaj roztacza w bogactwie czaru wielkich zaciekawionych oczu dziecka i powagi tego tak od nas oddalonego życia”.

Krytyk widzi wyraźny związek sztuki Makowskiego z topiką polskiego malarstwa ok. r. 1900 i cechami rodzimej kultury, co łączy z późniejszym rozwojem formalnym obrazów artysty. Motyw dziecka/dzieciństwa stał się wyróżnikiem twórczości plastycznej Makowskiego, egzystencjalna uniwersalność tej tematyki uległa jednak w analizie Sienkiewicza zamianie w specyficznie polski element. Mimo tego spłyca analiza owa jest najlepszą spośród cytowanych tu polskich i francuskich tekstów o malarstwie Makowskiego. W najmniejszym stopniu opiera się na poetyckich metaforach zachwytów i uogólnień. Zawiera też bezwarunkowo pozytywną oceną całej twórczości malarza.

⁴¹ Zob. A. Mickiewicz, *Dziady, cz. III*, [w:] *idem, Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pigoń, fragm. fr. przeł. z rkpsu A. Górski, wyd. 6 (2 w tym oprac.), Warszawa 1982, s. 204 (scena VII: *Salon warszawski*) – Literat IV w dyskusji o tematach właściwych dla sztuki polskiej:

A mnie by się zdało,
Że to wcale nie szkodzi, że przedmiot jest nowy;
Szkoda tylko, że nie jest polski, narodowy.
Nasz naród się prostotą, gościnnością chlubi,
Nasz naród scen okropnych, gwałtownych nie lubi;
Śpiewać, na przykład, wiejskich chłopców zalecanki,
Trzody, cienie – Sławianie, my lubim sielanki.



⁴² Nie chodzi tylko o efekt przeprowadzek mieszkańców Galicji (zwanych w Kongresówce Galileuszami) do stolicy za czasów monarchii. Po r. 1918 wcale liczna była grupa osób, które nie zdecydowały się na wyjazd do Polski lub które po próbie zagospodarowania się w nowym kraju wybrały jednak mieszkanie w Wiedniu (proces ten przybrał na sile po tym, jak ustalono sposoby personalnych rozliczeń między państwowych, np. odszkodowań dla inwalidów wojennych, wypłat emerytur itd.).

⁴³ F., *op. cit.*, s. 12.

⁴⁴ *Herbst-Ausstellung der Secession...*, s. 5.

⁴⁵ *Ibidem*; *Herbstausstellung der Secession*, „Österreichische Kunst” 1936, z. 12, s. 40.

⁴⁶ **Josef Dobrowsky** (1889–1964) – austriacki malarz (urodzony w Karlsbadzie, dzisiejszych Karlowych Warach); należał do Wiener Secession i do Prager Secession (od 1934). Informacje dotyczące artysty za: *Josef Dobrowsky Wahrnehmung und Farbe* [kat. wystawy], [17 września 2014 – 18 stycznia 2015], Belvedere Museum w Wiedniu, Hrsg. **A. Husslein-Arco**, Wien 2014. Ilustracje – zob. *Josef Dobrowsky*, <https://sammlung.belvedere.at/people/365/josef-dobrowsky/objects> (data dostępu: 15.02.2023).

ny tekst pisał ktoś, kto znał literackie tropy polskiej kultury. W ówczesnym Wiedniu nietrudno było bowiem spotkać przedwojennych absolwentów gimnazjów klasycznych z Galicji, gdzie swobodnie uczono także literatury w języku polskim⁴². Należał do nich recenzent „Neues Wiener Tagblatt” podpisany jako „F.”. Już na wstępie poinformował, że znał artystę osobiście, a sądząc z użytych określeń, z pewnością czytał też teksty z wcześniejszych katalogów wystaw Makowskiego (również francuskie). Znał też kierunki rozwoju polskiego malarstwa sprzed 1918 r. i nurty współczesne. Zanotował:

W skład kolekcji polskiego malarza Tadeusza Makowskiego (1882–1932) wchodziły tylko te prace artysty, w większości z ostatniego okresu jego twórczości, które eksponowane były w Pawilonie Polskim na XX Biennale w Wenecji. Malarz ten cieszył się wielkim szacunkiem wśród estetów swojej ojczyzny. Zbiory Państwowe w Warszawie zabezpieczyły jego główne dzieła w odpowiednim czasie, wielcy paryscy kolekcjonerzy doceniają jego pracę, a Paryż ma nawet własne Société des Amis de Tadeusz Makowski. Znałem go, chwalał mu za to, że był człowiekiem głębokiej, autentycznie słowiańskiej wrażliwości, urodzonym poetą, przyzwyczajonym do obcowania z przyrodą, kwiatami i muzyką, kimś, kto znalazł intymny związek z duszą dziecka⁴³.

Tylko anonimowy krytyk „Die Stunde” miał inne zdanie. Nawet nie wspominał o polskiej czy słowiańskiej duszy, natomiast podkreślał dominantę uniwersalizmu w twórczości Makowskiego – paradoksalnie, wynikającą z zakorzenienia w Paryżu. Ów „P. Stf.” pisał:

Makowski był u siebie w Paryżu, gdzie przyłączył się do kubistów – i tę podstawę na wystawie wiedeńskiej do dziś widać. [...] Jednak później, po wojnie, doszedł do własnego stylu, wolnego od wszelkichizmów, do całkowicie zinternalizowanej reprezentacji, która przemawia, ponieważ pozwala odczuwać ludzkie wartości poprzez wszystkie formy groteski. Z pewnością wyjątkowy talent artysty został utracony o wiele wcześniej⁴⁴.

W każdym z dłuższych omówień, choćby zdawkowo, zestawiano Makowskiego z Josefem Dobrowskim („dwu ciekawych malarzy”, „dwaj najważniejsi malarze”)⁴⁵. Jednak to tego drugiego powszechnie uznano za najwybitniejszą indywidualność malarską⁴⁶. Tak też sądził Richard Götz w artykule *Dobrowsky, Makowsky und... Die herbstausstellung der Secession*⁴⁷. Ten autor zna historię malarstwa, ma świetne pióro, ciekawe spojrzenie na sztukę, umie ją żywo przedstawić, fachowo argumentuje. Uzasadniając formę tytułowej frazy, podkreślającej fonetyczną wspólnotę, Götz pisze: „nazwiska brzmią pokrewnie, ale artyści są zasadniczo różni”, mimo to „tym dwu nazwiskom nadano pierwszeństwo przed resztą ekspozycji nie tylko dla dobrego brzmienia tytułu”. Stało się tak zwłaszcza dlatego, że:

nadają oni ton – choć tu właściwie mamy do czynienia z dwoma bardzo różnymi tonami – jaki pozostaje w pamięci, gdy ogólny obraz wystawy zaczyna przechodzić ze świeżego doświadczenia w ogólny katalog wszystkiego, co zostało zobaczone.

Kolejne obrazy naturalnie przechodzą jedne w drugie, a „oko krytyka sztuki powinno przecież wybierać, dla swojej pamięci [...], a nie tylko relacjonować, tylko wtedy będzie to oko żywe i widzące”. Tę cechę, ową zdolność oczu „żywych i widzących [...], wybierających”, powinni mieć także artyści, ponieważ jest to:

konieczne dla sztuki, jeśli nie chce ona zastygnąć w kulturową maskę. Co więcej, każda sztuka, która domaga się tego, co narodowe, musi stać się maską kulturową, zamiast być tylko jednym z jej wyrazów, a na pewno jednym z najbardziej wysublimowanych.

Obaj artyści spełniają ten warunek – filtrują rzeczywistość we właściwie im sposoby i tak dochodzą do przekazów uniwersalnych – a przez to są interesujący artystycznie. Drugą wspólną cechą bohaterów omawianego artykułu jest to, że:

mają korzenie w malarstwie francuskim, nawet jeśli w zupełnie innych kierunkach: dzisiejszy Austriak sięga w XIX wiek, do Géricault i Delacroix, a żyjący jeszcze cztery lata temu Polak w wiek XX – do kubistów. Tak, myślę, że warto dziś sugerować, że istnieją nie tylko narodowe, ale i europejskie wspólności artystyczne.

Zatem, co ważne w ówczesnym trudnym „dziś” buzujących już narodowych wrogości, obaj artyści budują uniwersalizm w swoich różnych przecież obrazach – przez malarską refleksję i praktykę o francuskich korzeniach⁴⁸. Taka postawa była w latach 30. XX w. postępowana przez polityki kulturalne wszystkich autorytarnych już państw Europy. Oczywiście prócz Francji, gdzie to wskazanie było dowodem własnego panowania również w kulturze (z akcentem dominacji wpisanym też w automatyzm anektowania artystów innych nacji, jacy działali w Paryżu, do grona Francuzów – o ile zdobyli sławę⁴⁹). Do odnotowanej przez krytyków uniwersalnej wspólnoty poszukiwań Makowskiego i Dobrowsky'ego warto dodać informację, że obaj artyści twórczo interesowali się także sztuką Pietera Bruegla starszego. Żadnego z nich nie zajmowała „naszość” – ani w tematach i ich stylistyce (np. ludowej), ani tym bardziej w deklaracjach ideowo-artystycznych⁵⁰. Dlatego wyeksponowanie dzieł obu tych malarzy to szczęśliwy zbieg okoliczności – pozwoliło unaoźnić znaczenie i Austriaka Dobrowsky'ego, i Makowskiego, „którego Polacy uważają za tak reprezentatywnego, że w swoim pawilonie na Biennale pokazali całą kolekcję jego późnych prac”.

Götz konsekwentnie buduje porównanie między dorobkami artystów na płaszczyźnie czysto malarskiej. Bada, jaką formę rozwoju



⁴⁷ R. Götz, *Dobrowsky, Makowsky und... Die Herbstausstellung der Secession*, „Der Wiener Tag” 1936, nr z 8 grudnia, s. 11. Wszystkie cytaty pochodzą z tej strony. Richard Götz (1874–1954) – niemiecki malarz, autor tekstów o sztuce, wydawca, jeden z najważniejszych kolekcjonerów sztuki współczesnej, szczególnie francuskiej. Zob. J. Borchert, *Richard Goetz (1874–1954)*, [w:] *idem, Adolf Wüster (1888–1972)*, <https://www.adolfwuester.de/k%C3%BCnstler/k%C3%BCnstlerkollegen/richard-goetz> (data dostępu: 15.02.2023).

⁴⁸ W omawianym kontekście łączące obu artystów podkreślanie prymatu formy o paryskich korzeniach wpisuje się w rozważania A. Chmielewskiej (*Wyobrażenia polskości. Sztuki plastyczne II Rzeczypospolitej w perspektywie społecznej historii kultury*, Warszawa 2019, s. 170, 171) o wskazywaniu takiej uniwersalności kodów sztuki jako poszukiwaniu centrum i „aktualizacji kodu peryferii”.

⁴⁹ Dopiero od niedawna w muzealnych podpisach po nazwisku podawane są informacje biorące pod uwagę miejsce urodzenia, np. „Pablo Picasso, artysta hiszpański tworzący we Francji”. Trudno orzec, czy na pewno w każdym przypadku miałyby to sens ze względu na wolę twórców – coż bowiem zrobić z takimi, którzy twierdzili, że mają prawo wybrać sobie, do jakiej kultury chcą należeć, bez względu na to, gdzie się urodzili i wychowali? Jak w myśl takiej konwencji podpisać portret Josepha Rotha? Zwłaszcza wiedząc, jak umarł...

⁵⁰ Nie wiadomo jednak, jak Dobrowsky ustosunkował się do umieszczenia jego obrazów na osławionej monachijskiej „Große Deutsche Kunstausstellung”.

warsztatu przyjęli, i zdaje się sprawdzać jego siłę wobec atrakcyjności ekspresji narracji. Pisze:

Tadeusz Makowski, który urodził się w Krakowie [właśc. w Oświęcimiu – red.], od 1908 roku mieszkał w Paryżu i zmarł tam w 1932 roku w wieku zaledwie 50 lat, nie był bynajmniej takim świętym, nawet jeśli chcielibyśmy widzieć w jego obrazach coś więcej niż „tylko groteskowe fantazje”, jak wynika z analizy towarzyszącego mu tu rodaka [Tretera, autora wstępu do katalogu, który był na wernisażu – D. K.].

Obrazy Makowskiego ocenia Götz następująco:

są to bardzo ciekawe i do pewnego stopnia oryginalne przejawy osobowości malarza poszukującego, który doszedł do swojego stylu okreśną drogą przez impresjonizm, kubizm i francuski surrealizm. A styl ten to styl prymitywizmu, który przeszedł, nawet jeśli nie do końca świadomie, przez wiele mediów.

Z użyciem tych rozmaitych stylistyk malarskich:

odwiedzane są tu same dzieci albo świat widziany dziecięcymi oczami, rozebrany na niemal geometryczne kompleksy, zamknięty w twardych konturach, wypełniony miękko-białymi kolorami, zakłęty w maskach. Tak, o to chodzi, wydaje się, że mamy tu do czynienia z czymś więcej niż z magią, więcej niż z „gryzmołami”, ale sformułujmy to delikatniej i bardziej godnie wobec wtórnej (drugorzędnej) pobożnej intencji malarza: więcej tu mamy literatury niż malarstwa jako takiego.

W stylistyce dalszej części artykułu uderza siła przekonania o znaczeniu wartości formy artystycznej Dobrowsky’ego [fig. 4]:

Z drugiej strony, co za malarska łapa w naszym Dobrowskim! Jaka natura, nie w sensie naturalizmu, ale jaka natura malarska, oczywiście jeśli mam na myśli istotę malarstwa. Wszystko rodzi się tu tylko z koloru i żyje tylko dzięki niemu. Nawet światło zdaje się mu podlegać dzięki szlachetnemu wyrafinowaniu, z jakim rozłożone są tu masy światła i cienia i jak zmienione są kolory lokalne.

Zdaniem krytyka czysto estetyczna przyjemność obcowania z tymi dziełami polega na dominującej wszystkie inne elementy kompozycji sile plamy barwnej:

Poczucie koloru jest elementem konstytutywnym tych obrazów, jest tym, w czym wyraża się magia malarskiej osobowości, a nie tylko estetyczny racjonalizm – ponieważ obrazy te mówią jego [tj. Makowskiego] ustami, to są też milczące tam, gdzie on milczy. Ale z jakim impetem przemawiają do nas takie obrazy jak *Młoda kobieta w czerwonej bluzce* [*Junge Frau in roter*

Bluze] i *Styryjska wieś w zimie* [Steirisches Dorf im Winter], czy też *Młoda kobieta z dzbanem* [Junge Frau mit Krug, fig. 4], którą jednak przewyższa pastelowe powtórzenie motywu⁵¹.

Götz uważa, że Austriacy powinni uczyć się od Polaków, jak oddawać hołd swemu wielkiemu artyście (choć niekoniecznie, „wynosząc go pod niebiosa, nazywając świętym Franciszkiem malarstwa” – jak czyniono z Makowskim). Powinni tę naukę zastosować do Dobrowsky’ego, tym bardziej że, jak stwierdza w puencie tej części artykułu, *summa summarum* Makowski „ma oczywiście mniejsze znaczenie” artystyczne.

Cytowany już „F.” w „Neues Wienes Tagblatt” porównywał twórczość obu malarzy w podobnym duchu. O Makowskim pisał:

Nazywano go nawet „nowoczesnym Breughlem” [Louis Léon-Martin – D. K.], „realistą marzeń” [Salmon? – D. K.], ba, pewien panegiryk pozdrowiał go nawet jako „świętego Franciszka malarstwa” [Louis Léon-Martin – D. K.]. We wstępie do katalogu czytamy: „Kto patrzy na obrazy Makowskiego i widzi w nich tylko groteskową fantazję i nic więcej – naprawdę niewiele widzi” [Treter – D. K.]. Niestety, można się obawiać, że wielu, nawet jeśli są szczerzy, prawdziwymi wyznawcami, może w tych obrazach niewiele więcej zobaczyć⁵².

Ta krytyczna ocena twórczości Makowskiego, celnie punktująca jednostronność tekstów wielbicieli artysty – i francuskich, i rodzimych – przypomina odosobnioną argumentację Romana Zrębowicza po wystawie w IPS-ie, która poprzedziła pokaz wiedeński⁵³. Nie wiadomo, jak by się rozwinęło malarstwo Makowskiego, ale w ostatniej fazie twórczości nieco skostniało formalnie. „F.” wyżej cenił twórczość Dobrowsky’ego i był przekonany, że organizatorzy ekspozycji sądzili podobnie, skoro znaczną część obrazów austriackiego malarza ułożono w centrum przestrzeni przyrównanej do najistotniejszych francuskich salonów malarskich. Zrębowicz pisał:

Duże centralne pomieszczenie jest rodzajem „Salle Carrée”⁵⁴ lub „Tribuna”, ponieważ zawiera najlepszych z najlepszych, najsilniejszych z silnych. Tu Josef Dobrowsky pokazuje cudowne portrety kobiet o najintensywniejszej kolorystyce i największej swobodzie pędzla, pełne cieni. Także domki, domeczki. Są pejzaże spod jego wprawnej ręki⁵⁵.

Ani uczestnicy wernisażu 143. Wystawy Secesji – organizatorzy, przecinający wstęgę otwarcia, ani artyści i obrazy wiszące obok siebie, później już nie mogli spotkać się we wspólnej przestrzeni ekspozycyjnej. 12 marca 1938 skatalizował zmiany w austriackich biografiach. Jedni niedługo potem stali się ważnymi politycznie osobami i/lub zarobili wielkie pieniądze, innych zabito bądź skazano na banicję lub pobyt w obozach koncentracyjnych, większość jakoś



⁵¹ *Młodej kobiety w czerwonej bluzce* i *Młodej kobiety z dzbanem* nie zidentyfikowałam, a zimowe wiejskie widoki powtarzają się wielokrotnie.

⁵² F., *op. cit.*, s. 12. Za pomoc w przekładzie ostatniego zdania dziękuję prof. Ewie Grzesiuk.

⁵³ R. Zrębowicz (*Paleta pośmiertna*, „Tygodnik Literacki” 1936, nr 44, s. 831–832) podkreślał powtarzającą się schematyczność poetyzujących ocen twórczości Makowskiego, brak analitycznych zestawień. Pisał: „Pośmiertna sława Makowskiego jest już niemal skryzlowana. Wielki kompozytor, pierwszorzędnny kolorysta, przebogata i pełna sentymentu inwencja, kapitalny rysownik, człowiek o głębokim sercu św. Franciszka z Asyżu – oto mniej i więcej główne rysy, jakie ustalają się na masce pośmiertnej śp. Tadeusza Makowskiego. Fakt pośmiertnego uznania – radosny, bo rzadki – wart podkreślenia”. Jednak „w tym tak skomplikowanym procesie krystalizowania lansuje [się] niepożądane parantezy, analogie czy porównania. A taką właśnie jest rotacja sławy po śmierci Tadeusza Makowskiego.

Kto widział wystawę ze zbiorów Gromaire’a u Bernheima na rue de la Boétie i porównał ją z obrazami Makowskiego, dla tego nie wydają się dziwne moje powyższe uwagi, a raczej niepokojące i pełne przemilczeń norwidowskich. Osobiście radziłbym w tych sprawach porównawczych umiar, ostrożność i wybór innej taktyki, może skromniejszej, mniej narzucającej się, ale za to odpowiadającej bardziej „prawdzie” niż „poezji”. Zrębowicz zachęcał do porównania spuścizny Makowskiego z dziełami współczesnych mu artystów z „3e Exposition du Groupe: Dobreuil, Goerg, Gromaire, Makowski, Pascin, Per Krogh – peintures et dessins” (9–21 marca 1925, Galerie B. Weill w Paryżu) i z wystawy Marcela Gromaire’a wraz z pracami grafików francuskich: „Dubreuil, Frélaut, Goerg, Gromaire, Laboureur”, listopad – grudzień 1936, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie 1936). Znakomitą większość artykułu poświęcił Zygmontowi Waliszewskiemu. To, wraz z zaleceniem ostrożności i umiaru w pochwałach autora *Skąpca*, wobec braku rzetelnej analizy porównawczej tego dorobku, pozwala sądzić, że szala znaczenia artystycznego przechyliła się według tego krytyka na stronę Waliszewskiego.

⁵⁴ Jak wiadomo, Salon Carré to symboliczne centralne pomieszczenie Luwru, gdzie pod szklanym dachem tradycyjnie wystawiano dzieła sztuki współczesnej w ramach paryskich Salonów (1725–1848). W Luwrze jako muzeum (od 1849) eksponuje się tu najcenniejsze przykłady włoskiego malarstwa renesansowego.

⁵⁵ F., *op. cit.*, s. 12.



⁵⁶ Na jesiennej wystawie Secesji w 1936 r. Franz Sedlacek (ideowiec NSDAP, przyszły ochotnik do Wehrmachtu) pokazał swoje charakterystyczne obrazy, przykłady modelowe dla pawilonu sztuki zdegenerowanej, które jednak zaliczono do *Große Deutsche Kunst*. Malarz mógł także w czasie wojny wystawiać podobne dzieła w przestrzeni publicznej. Natomiast Sergius Pauser nieprzyjemnie się zdziwił, że Hitler osobiście wyrzucił jego płótna z wystawy „prawdziwej sztuki”. Poza tym, nie zapisawszy się do NSDAP, starał się w 1943 r. o profesurę w wiedeńskiej akademii i nie tylko jej nie uzyskał, ale wręcz skazano go na roboty w kopalni za niewłaściwe poglądy. Objął to stanowisko po wojnie. Przykłady przewrotności losu można by mnożyć.

⁵⁷ Niewykluczone, iż ekspozycja ta była jakimś wariantem dwu wystaw z tego samego roku, o identycznych tytułach: „Ausstellung polnischer Maler des 19. und 20. Jahrhunderts” (Poczdąm 1949) i „Seznam výstav: Polské malířství 19. i 20. století. Umělecká Beseda” (Praga 1949).

⁵⁸ Był to drugi polski akcent kulturalny w bardzo krótkim czasie, w październiku 1949, z okazji 100-lecia śmierci Fryderyka Chopina, w Agathon-Galerie urządzono bowiem cieszącą się dużym powodzeniem wśród wiedeńczyków wystawę „Polnische Chopin-Ausstellung mit Sonderschau. Chopin und Wien in der Agathon-Galerie”. Tej ekspozycji towarzyszył jej katalog (z adnotacją nie do sprzedaży); niestety, próżno szukać w wiedeńskich bibliotekach podobnej broszury związanej z „wyłącznie retrospektywną” prezentacją polskiego malarstwa, co oczywiście utrudnia pracę badawczą.

⁵⁹ **Leopold Wolfgang Rochowski** (1888–1961) – dziennikarz, pisarz, poeta, właściciel wydawnictwa Agathon i Agathon-Galerie (od 1946). Publikował bardzo wiele książek z zakresu historii sztuki – zarówno naukowych, jak i popularyzatorskich. Zob. **P. Bogner**, *Leopold Wolfgang Rochowski i Galeria Agathon*, [w:] „Displaced”: *Paul Celan in Wien, 1947–1948*, Hrsg. **P. Goßens**, Frankfurt am Main 2001 (książka towarzysząca wystawie „Displaced. Paul Celan in Wien, 1947–1948”, 14 grudnia 2001 – 24 lutego 2002, Jüdischen Museum w Wiedniu). Za zeskanowanie i przystąpienie tego tekstu dziękuję Barbarze Grzelak z Bibliothek Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien.

odnajdywała się w nazistowskiej rzeczywistości (ukrywając poglądy, żyli aktywnie zawodowo lub na uboczu, czasem z dokumentem zabezpieczającym malowania). Obrazy także (nawet wcześniej) znalazły się w zupełnie różnych przestrzeniach fizycznych i ideowych – w salach Das Entertete Kunst i Große Deutsche Kunstausstellung. Przy czym dialogi i podziały przebiegały i przenikały się w nie zawsze przewidywalny sposób⁵⁶.

Wystawa dzieł Tadeusza Makowskiego w 1936 r. pełniła w Wiener Secession rolę ambasadora artystycznej wspólnoty – nie tylko dlatego, że wagę jej otwarcia podkreślała obecność reprezentantów rządów. W sensie geograficznym przywodziła na myśl Paryż, Wenecję i Polskę, a gdzieś w tle, historycznie – również galicyjski Kraków, w Wiedniu dla wielu stanowiący jeszcze żywe wspomnienie. Artystycznie obrazy Makowskiego wymykały się kwalifikacji narodowej (mimo katalogowych starań interpretacyjnych Mieczysława Tretera). Kilku krytyków austriackich doceniło tę cechę – jako zaletę w odniesieniu do wspólnoty artystycznej i uniwersalności doświadczeń egzystencjalnych. Prace te przyjęto więcej niż życzliwie, co nie znaczy, że bezkrytycznie. Przy czym ocenie podlegały i same dzieła, i sposób pisania o nich przez polskich autorów (a pośrednio także przez zaprzyjaźnionych z malarzem krytyków francuskich). Warto poznać ów zewnętrzny osąd, rozważyć dyskusję nawet po latach, nie poprzestawać na tym, że my „lubim sielanki”...

Postscriptum

Po raz kolejny dzieła Tadeusza Makowskiego (nie wiadomo, ile i które) pokazano w Wiedniu w listopadzie 1949. Tej wystawy nie odnotowuje polska literatura przedmiotu⁵⁷. Z prasy austriackiej można wnioskować, że Polskie Przedstawicielstwo Dyplomatyczne zorganizowało „Ausstellung polnischer Maler des 19. und 20. Jahrhunderts” (otwartą w Agathon-Galerie 2 listopada, zamkniętą przed 27 grudnia)⁵⁸.

Właścicielem Agathon-Galerie i *spiritus movens* wszystkich tamtejszych wydarzeń artystycznych był Leopold Wilhelm Rochowski, postać niezwykle barwna i ważna w życiu kulturalnym Wiednia w międzywojniu, a także po 1945 roku⁵⁹. Galeria – o dość dużej powierzchni wystawowej – znajdowała się przy Opernring 19, czyli w bardzo prestiżowym miejscu na artystycznej mapie podzielonego po wojnie „miasta szpiegów”. Tamtejszym ekspozycjom towarzyszyły zawsze dodatkowe wydarzenia kulturalne – koncerty, spotkania z publicznością, darmowe oprowadzania z wykładem historyka sztuki. Tak też było w omawianym przypadku.

Z Polski przysłano 75 obrazów – recenzje wymieniają Olę Boznańską, Antoniego Brodowskiego, Józefa Chełmońskiego, Tytuśa Czyżewskiego, Aleksandra i Maksymiliana Gierymskich, Artura Grottgera, Franciszka Kostrzewskiego, Aleksandra Kotsisa, Konrada Krzyżanowskiego, Władysława Krzyżanowskiego, Tadeusza Makowskiego, Jacka Malczewskiego, Jana Matejkę, Józefa Pankiewicza,

Władysława Podkowińskiego, Henryka Rodakowskiego, Władysława Ślewińskiego, Witolda Wojtkiewicza i Stanisława Wyspiańskiego (z pewnością nie jest to pełna lista). Informacje o wystawie są bardzo nierówne merytorycznie. W odniesieniu do takich artystów, jak Wyspiański, Malczewski czy Grottger opinie są nawet skrajnie różne.

Według dotychczasowej kwerendy wzmianka o Tadeuszu Makowskim pojawia się tylko raz, w sąsiedztwie Władysława Ślewińskiego, który – jak po wszystkich wiedeńskich ekspozycjach (a było ich kilka, o co artysta zabiegał) – otrzymał życzliwą krytykę. W puencie tekstu „S. W.” napisał: „Ze współczesnych najsilniej oddziałuje Szewc Tadeusza Makowskiego – to wspaniałe malarstwo ekspresyjne”⁶⁰.

Oczywiście wyjęty z kontekstu cytat wiele lub zgoła nic nie wnosi do wiedzy o recepcji twórczości artysty, ale zarówno bezpośredni związek tej wystawy z kształtowaniem zagranicznej polityki kulturalnej u zarania PRL-u, jak i ranga pokazu w środowisku kulturalnym Wiednia świadczą o tym, że warto się owym wydarzeniem zająć badawczo. To jednak wymaga dalszych kwerend i analiz.



⁶⁰ S. W., *Hundert Jahre polnische Malerei Ausstellung in der Agathon-Galerie*, „Wiener Kurier” 1949, nr z 2 grudnia, s. 4.

Słowa kluczowe

Tadeusz Makowski, Wiener Secession, Mieczysław Treter, recepcja polskiej sztuki, Biennale Weneckie

Keywords

Tadeusz Makowski, Wiener Secession, Mieczysław Treter, reception of Polish art, Venice Biennale

References

1. **Bina Andrea**, *Tabakfabrik Linz. Peter Behrens und Alexander Popp – Biografie und Werk*, [w:] *Kunst, Architektur, Arbeitswelt* [kat. wystawy], 24 września 2010 – 23 stycznia 2011, Nordico Museum der Stadt Linz, Hrsg. eadem, S. Fellner, Linz 2010.
2. **Bogner Peter**, *Leopold Wolfgang Rochowanski i Galeria Agathon*, [w:] „Displaced” : *Paul Celan in Wien, 1947–1948*, Hrsg. P. Goßens, Frankfurt am Main 2001 (książka towarzysząca wystawie „Displaced. Paul Celan in Wien, 1947–1948”, 14 grudnia 2001 – 24 lutego 2002, Jüdischen Museum w Wiedniu).
3. **Chmielewska Agnieszka**, *Wyobrażenia polskości. Sztuki plastyczne II Rzeczypospolitej w perspektywie społecznej historii kultury*, Warszawa 2019.
4. **Grońska Maria**, *Nowoczesny drzeworyt polski (do 1945 roku)*, Wrocław 1971.
5. **Heydel Maria**, *Tadeusz Makowski*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993.
6. **Kudelska Dorota**, *Polskie wiedeniana artystyczne*, t. 1: *Przekroje i przybliżenia*, Lublin 2022.
7. **Kulpińska Katarzyna**, *Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graficzki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2017.
8. **Leber Hermann R.**, *Herbstausstellung in der Secession*, „Der Augarten” 1936, nr 3.
9. **Mickiewicz Adam**, *Dziady cz. III*, [w:] *idem, Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pi-goń, fragm. fr. przeł. z rkpsu A. Górski, wyd. 6 (2 w tym oprac.), Warszawa 1982.



⁶¹ **N. Samotyhowa**, *Sztuki plastyczne. Salon...*, s. 14.

⁶² Pozytywną recenzję Samotyhowa napisała m.in. na temat Salonu Jesiennego w IPS: *Salon listopadowy*, „Kobieta Współczesna” 1930, nr 52.

10. **Sosnowska Joanna**, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji, 1895–1999*, Warszawa 1999.
11. **Stone Maria**, *Challenging cultural categories: The transformation of the Venice Biennale under Fascism*, „Journal of Modern Italian Studies” 1999, nr 2.
12. **Strożek Przemysław**, *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909–1939. Obecność – kontakty – wydarzenia*, Warszawa 2012.
13. **Wasilewska Diana**, *Mieczysław Treter – estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego*, Kraków 2019.
14. **Wasilewska Diana**, *Polska krytyka artystyczna lat 30. XX w. wobec faszystowskiego modelu sztuki państwowotwórczej i mecenatu artystycznego ówczesnej Italii*, „Quart” 2019, nr 2.

Dr. habil. Dorota Kudelska, Prof. at KUL, dorota.kudelska@kul.pl, ORCID: 0000-0002-3408-2812

Graduate of Polish studies at Adam Mickiewicz University in Poznań and art history at the Catholic University of Lublin. She defended her doctoral dissertation, *Juliusz Słowacki a sztuki plastyczne* (Juliusz Słowacki and the visual arts), written under the supervision of Professor Andrzej Ryszkiewicz, at the Catholic University of Lublin; her habilitation, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego* (The ductus of writing and brush. Intellectual biography of Jacek Malczewski) – at the Art Institute of the Polish Academy of Sciences in Warsaw. She works at the Institute of Art Sciences of the Catholic University of Lublin. She collaborated with the Österreichische Galerie Belvedere grant team: *Hagenbund: An International Network (1900–1938)* and was awarded the Grant Belvedere/21er Haus CIR2015 there. She is currently conducting research on the relationship between Polish art and the artistic community of Vienna (ca. 1860–1939). She managed an NCN grant, which will result in book studies and an online database under a common title *Polscy artyści w Wiedniu: edukacja i udział w wystawach 1726–1938* (Polish artists in Vienna: education and participation in exhibitions 1726–1938): Vol. 1: Anna Straszewska, *Akademie der bildenden Künste*; Vol. 2: Dorota Kudelska, *Kunstgewerbeschule*; Vol. 3: eadem, *Wiener Secession*, Vol. 4: eadem, *Hagenbund, Galerie Miethke i Galerie Pisko* (published by the Scientific Society of the Catholic University of Lublin, editing nearing completion).

Summary

DOROTA KUDELSKA (The John Paul II Catholic University of Lublin) / Tadeusz Makowski in the Wiener Secession. Background of the 1936 exhibition

The presentation of Tadeusz Makowski's works at the 143rd Exhibition of the Wiener Secession in the winter of 1936 has so far not drawn closer attention from researchers. However, the circumstances of this display, the way it was exhibited and the artistic relationship of Makowski's work at the time were part of the broader context of the connections between art and politics. These, in turn, were already clearly leaning towards various fascist nationalisms throughout Europe. Almost all reviews highly praised the works of Makowski and Josef Dobrowsky – as a counterweight to this phenomenon. The work of both artists was seen as far from national ideological entanglements, which was treated as an already rare value (Dobrowsky, however, was given artistic priority). The assessment of Viennese criticism discussed in the article deserves attention in view of referring only to Polish and French opinions about Makowski's paintings. It is all the more interesting because several reviews are characterized by insight and criticism both about the paintings and about the exclusively approving way Polish and Parisian authors wrote about them.

The text also recalls Makowski's participation in two later Viennese exhibitions, often overlooked in artist's bios.

Sztuka przyszłości według Novalisa

Ryszard Kasperowicz

Uniwersytet Warszawski



¹ Owa „utopijność” nie musi nieść znaczenia negatywnego; nie była czymś na kształt Kantowskiej rezerwy wobec „marzycielstwa”, *Schwärmerei*, ale nadzieją pokładaną w pełnej realizacji duchowego powołania człowieka jako istoty osiagającej – m.in. dzięki sztuce – ponowne zjednoczenie pękniętego człowieczeństwa; myśl Schillera (którego zresztą wcześni romantycy początkowo podziwiali, potem jednak dyskredytowali) miała się urzeczywistnić już nie w postaci „pięknego człowieczeństwa” oraz pogodzenia sprzecznych popędów formy i zmysłowości, lecz poprzez odślonienie i ziszczenie absolutnej, podmiotowej, źródłowej siły przemiany w imię wewnętrznej wolności, utożsamianej z najwyższą artystyczną (poetycką) syntezą.

² Z dawniejszej literatury warto tutaj wspomnieć przede wszystkim ważną książkę: H. G. Schenk, *The Mind of the European Romantics: An Essay on Cultural History*, pref. I. Berlin, London 1966.

³ Oznacza to, po pierwsze, że ów horyzont ostatecznie pozostawał nieosiągalny, a zatem nie do końca nieokreślony (różne modele wolności bądź konwersji; modele przewyższenia różnic), lecz jego usytuowanie mogło czerpać albo z głęboko przekształconej (odkształconej) chrześcijańskiej tradycji teologii dziejów, albo też kryło się w postkantowskiej, skrajnie uwewnętrznionej, zsubiektywizowanej (albo przeciwnie: uzbrojonej w zdolność intelektualnej intuicji podmiotowości) sferze transcendentalnej (jak w przypadku *ordo inversus* Novalisa).

Nie ulega wątpliwości, że okres niemieckiej *Frühromantik*, mimo że zaledwie kilkuletni, stanowił czas najzupełniej szczególny, obfitujący w radykalne projekty natury politycznej (choć te rozwijano, by tak rzec, raczej na poziomie ezoterycznym) i artystycznej. Projekty owe miały rozmaity charakter: bywały pomyślane doraźnie, niekiedy zaś przyjmowały perspektywę uniwersalną, a przy tym wręcz utopijną¹. Nie była to zresztą skłonność myślowa charakterystyczna tylko dla środowiska *Frühromantik*; utopijny rys pamiętają czytelnicy choćby tak ważnego dokumentu-manifestu, jak *Najstarszy system idealizmu transcendentalnego*, niezależnie od tego, czy tekst napisał Georg Hegel, czy może Friedrich Schelling. Można by, co prawda – ryzykując sformułowanie zawsze niebezpiecznych generalizacji – powiedzieć, że umysłowość romantyczną² (o ile takowa istniała) cechowały w ogóle niezaspokojona tęsknota i wpatwienie w horyzont, którego temporalny kres stapiał się w sposób nierozróżnialny z pozaczasowym trwaniem³ – ale koncepcje powstałe dzięki geniuszowi Friedricha Schlegla i Novalisa odznaczały się wyjątkową śmiałością, rozmachem i oryginalnością. Trzeba ten aspekt podkreślać od samego początku, nie ulegając pokusie traktowania ich idei teoretyczno-artystycznych jako zapowiedzi nowoczesnych pomysłów, pielęgnowanych przez ruchy awangardowe, albo też współczesnych teorii estetycznych⁴, zwłaszcza sytuowanych w ramach konceptualnych postmodernizmu czy dekonstruktywizmu (jakkolwiek supozycja obecności takich ram może wyglądać na sprzeczność samą w sobie).

Niezależnie od tych prób włączenia koncepcji *Frühromantik* w matrycę ideowej genezy nowoczesności i postmodernizmu sednem problemu pozostaje wyjątkowy status sztuki, którego istotę dobrze oddaje sformułowanie Schellinga z *Systemu idealizmu transcendentalnego*, gdzie sztukę uznano za najwyższy *organon* i dokument filozofii: nastąpiło ufilozoficznienie sztuki i posuwająca się ruchem analogicznym, choć zwróconym odwrotnie, praktyka nadania filozofii rysu artystycznego *par excellence*. Te dwa komplementarne zabiegi nie ograniczały się li tylko do sakralizacji sztuki oraz towarzyszącego jej ubóstwienia doświadczenia estetycznego – w tym zakresie kierunek wyznaczył już Johann Winckelmann, którego idee podjął, na swój sposób, choćby Wilhelm Wackenroder. Chodziło również o tak nierozzerwalne splecenie sztuki z jej teorią, by każde dzieło sztuki stało się zarazem przejawem (śladem – zapisem) refleksji teoretycznej. Zatem poezja miałaby być, według słów Schlegla, „poezją transcendentalną” – tzn. miałaby ukazywać wytwór jednocześnie z wytwarzającym. Co więcej, miałaby stać się „poezją poezji” – wymownie o tym świadczą fragmenty 238 i 247 Schlegla z „Athaeneum”⁵. Novalis uzupełni tę zasadę o postulat krytyki artystycznej jako dzieła sztuki *sui generis*: „Prawdziwa krytyka wymaga, by ten, kto krytykuje jakiś produkt, sam umiał go wytworzyć”⁶.

W pewnej mierze ten postulat jest przewrotnym przypomnieniem platońskiej krytyki poety-mimetyka: odtwarzając wyglądy uzdy i lejców, naśladowca ów zwodzi nas – nie wie przecież, czym one są naprawdę, bo ich nie wytwarza. Niemniej Novalis reprezentuje postawę, którą za Stanleyem Rosenem⁷ wolno nam uważać za rys nowoczesności: poznać możemy tylko to, co sami wytwarzamy. Lecz i tutaj natrafiamy na istotne, dalekosiężne przekształcenie sensu maksymy „*Verum et factum convertuntur*”. We fragmencie 41 *Poezji* Novalisa czytamy:

Mim **samowolnie** ożywia w sobie zasadę jakiejś określonej indywidualności. Istnieje naśladowanie symptomatyczne i naśladowanie genetyczne. Jedynie to drugie jest żywe. Zakłada [...] najściślejszą jedność wyobraźni i rozumu. Ta umiejętność rzeczywistego obudzenia w sobie jakiejś obcej indywidualności – a nie tylko udawanie jej przez powierzchowne naśladowanie – jest jeszcze całkowicie nieznana i polega na najcudowniejszej **penetracji** i duchowej mimice. Artysta zmienia się we wszystko, co widzi i czym chce być⁸.

To jedna z wielu zapowiedzi sztuki przyszłości. Platoński lęk przed sztuką, która – w procesie naśladowania (upodobniania) – transformuje duszę naśladowcy (mima) i zniewala ją, czyniąc odbiciem tego, co naśladowane, zostaje przezwyciężony przez wykorzystanie dwóch zasad: prawdziwego obudzenia w sobie innej indywidualności oraz penetracji własnego duchowego jestestwa. Jedność rozumu i wyobraźni należy ująć jako pierwotną unię działania spontanicznego i konstruowania⁹; prawdziwym źródłem sztuki – pierwotną (gene-



Zob. o tym np. F. Strack, *Im Schatten der Neugier. Christliche Tradition und kritische Philosophie im Werk Friedrichs von Hardenbergs*, Tübingen 1982.

⁴ Zob. istotne uwagi o tym w: F. C. Beiser, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, Mass. – London 2003, s. IX–XI, a także rozdz. 3 i 5, w których m.in. istotne omówienie krytycznej ciągłości między oświeceniem a myślą wczesnego romantyzmu (np. idea „encyklopedii”, idea „nowej mitologii”). Zob. ponadto np. L. Stockinger, *Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung*, [w:] *Romantik-Handbuch*, Hrsg. H. Schanze, Stuttgart 1994. Problem ten podejmuje także H. Uerlings w monumentalnej pracy poświęconej Novalisowi (*Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*, Stuttgart 1991, s. 615–626), rozróżniając interpretację wczesnego romantyzmu za pomocą narzędzi dekonstruktywistycznych i interpretację wczesnego romantyzmu jako (problematycznych) zapowiedzi postmodernizmu, prekursorstwa dekonstruktywizmu. Osobnym zagadnieniem jest konsekwentna krytyka uroszczeń wczesnoromantycznej filozofii sztuki i jej dążności do zatarcia różnicy między sztuką a filozofią, między „prawdą” dzieła sztuki a prawdą poznania i obowiązkiem filozofii dotyczącym ustalania i krytycznego oceniania norm. Zob. E. Tugendhat, *Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main 1992, s. 430.

⁵ Zob. też uwagę Novalisa (*Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wyb., przeł., wstęp, przypisy J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 261): „Poezja jest bohaterem filozofii. Filozofia podnosi poezję do rangi zasady. [...] Filozofia to **teoria poezji**. Pokazuje nam ona, czym jest poezja, że jest jednym i wszystkim” – a zatem przejmuje na siebie rolę ujęcia filozoficznego.

⁶ *Ibidem*, s. 187.

⁷ S. Rosen, *Nihilism: A Philosophical Essay*, New Haven – London 1969, s. 72–93.

⁸ Novalis, *op. cit.*, s. 188. Niemniej pozostaje pytanie, w jaki sposób aktywność czysto duchowa – innymi słowy: czysta dynamika – w ogóle może stać się przedmiotem przedstawienia; powracające pytanie Platona o możliwość ukazywania idei jest tutaj stawiane w perspektywie „transcendentalnego »ja«”, lecz także punktu absolutnego, który pozostaje zawsze poza, jest przedmiotem ruchu myśli i działania „*approximando*”, jak mawia Novalis. Rzecz jasna, *Frühromantik* nie tyle rozstrzyga odwieczny spór poezji i filozofii z platońskiego *Państwa* na korzyść poezji syntezy, ile przesuwając go w sferę zradkalizowanej podmiotowości.

⁹ Chodzi o konstruowanie w wyobraźni – możliwe, jak niektórzy interpretują, w ten sposób, że Novalis sięga po Kantowską teorię transcendentalnego schematyzmu: pro-



ceduralnych reguł, zasad stosowania kategorii intelektu do sfery naoczności; oczywiście, u Kanta „schematów” nie należy mylić z „obrazami”. W odniesieniu do czynności artysty trzeba by zauważyć, że kierunek byłby analogiczny, ale dokładnie odwrócony, wobec porządku działania wyobraźni transcendentalnej u Kanta.

¹⁰ W innym jeszcze sformułowaniu (Novalis, *op. cit.*, s. 335): „Poezja to **przedstawienie duszy – świata wewnętrznego w jego całości**. Wskazuje na to jej narzędzie, słowa, te bowiem są zewnętrznym przejawem owego królestwa sił wewnętrznych. Zupełnie tak samo plastyka ma się do zewnętrznego świata kształtów, a muzyka – do świata dźwięków. Efekt jest wręcz przeciwny – o ile jest plastyczna – jednakże istnieje poezja muzyczna, która duszę samą zmienia w różnorodną grę sił”.

¹¹ Por. otwierający aforyzm z *Kwietnego pyłu* (*ibidem*, s. 90): „Wszędzie szukamy czegoś nie określonego (przez rzeczy) i zawsze odnajdujemy jedynie rzeczy”. Pojawia się tutaj sformułowanie „*das unbedingte*” – ‘to, co nieuwarunkowane’. W innym, nieco późniejszym ujęciu Novalis jeszcze mocniej akcentuje z jednej strony dialogiczny, z drugiej – czysto refleksyjny, formalny i zarazem wszechogarniający wymiar samoświadomości, zaznaczając przy tym jej płynny, modulujący stan funkcjonowania: „O najdoskonalszej świadomości można [powiedzieć], że jest ona świadomością wszystkiego i niczego. Jest ona **śpiewem**, czystą modulacją **nastrojów**, [...] Wewnętrzna własna mowa może być niejasna, ciężka i barbarzyńska – grecka i włoska – a jest tym doskonalsza, im bardziej zbliża się do śpiewu. [...] **Kształtowanie języka świadomości**, doskonałenie wyrazu. **Zdolność omawiania swoich spraw ze sobą samym**. Nasze myślenie jest więc **dialogiem**, nasze odczuwanie – **sympatią**” (*ibidem*, s. 289). Warto wspomnieć także o implikowanej, nieskończenie otwartej potencjalności naszego kształtowania świadomości.

¹² *Ibidem*, s. 94.

¹³ *Ibidem*, s. 96.

¹⁴ Jedną z najlepszych wykładni problemu Novalisowskiej interpretacji filozofii Fichtego można znaleźć w: M. Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1989, wykład 15.

¹⁵ Novalis, *op. cit.*, s. 306.

¹⁶ *Ibidem*, s. 189.

¹⁷ *Ibidem*, s. 94.

¹⁸ *Ibidem*, s. 251.

¹⁹ *Ibidem*, s. 252.

tyczną) regułą jest duch artysty. W sensie ścisłym, wszelka aktywność zmysłowa stanowi tylko jego przedłużenie, aplikację, czynność poznawczą i twórczą zarazem, jednoczesne pobudzenie ducha i organów cielesnych. O jej adekwatności świadczy stopień intensyfikacji aktywności duchowej oraz siła, z jaką energia ducha – przejawiająca się w domenie zewnętrznego postrzegania jako niepodzielna uwaga – oświeśla i przekształca ów świat empiryczny. W perspektywie kreacji poetyckiej między światem ducha a światem empirii zachodzi określona zależność: „*Je poetischer, je wahrer*”¹⁰.

Ponownie stoimy u zarania nowej ery, na początku drogi. Kiedy tylko wyzwolimy się z więzów filozoficznego dogmatyzmu (w sensie nadawanym temu pojęciu przez Immanuela Kanta i Johanna Fichtego) i zdecydujemy się wkroczyć na ścieżkę prowadzącą do wnętrza – kiedy podejmiemy trud stania się „jaźnią swej jaźni”, odkrycia w niej punktu absolutnego, tego, co nieuwarunkowane¹¹, porzucimy przesądne przekonanie, „że człowiekowi odmówiono zdolności wyjścia poza siebie, świadomego bycia poza zmysłami”. Zrozumiemy, że „może [on] w każdej chwili być istotą nadzmysłową”¹². Pierwszym wyznikiem jest „spojrzenie do wewnątrz, izolujący ogląd naszej jaźni”¹³. Owemu samowyrzeczeniu musi wszelako odpowiadać „samodzielna, poważna obserwacja świata zewnętrznego”. Bycie „jaźnią swej jaźni” wyznacza także punkt odrotu od Fichteańskiej zasady absolutnej identyczności „ja = ja”¹⁴. Jak pisze Novalis: „Wszystkie bodźce pomyślane jako jedność to »ja« i »nie-ja«”¹⁵. W optyce działania artysty można to ująć następująco: sztuka jest bramą do samowiedzy, będąc zarazem sposobem oczyszczenia wizji poznawczej: poeta zyskuje zaszczytne miano „transcendentalnego lekarza”¹⁶.

„Nie znamy głębin naszego ducha. Do wewnątrz prowadzi tajemnicza droga” – zaznacza Novalis¹⁷. Gdy wszakże uda się nam na nią wejść, odkryjemy nieznane dotąd możliwości – wynikające z pierwotnej jedności myślenia i działania (tworzenia). Przede wszystkim pobudzenie duchowej, nadzmysłowej aktywności pozwoli na dowolne modyfikowanie oraz ukierunkowywanie organów zmysłowych. To proces stopniowego uniezależniania się od przymusu natury:

Wtedy każdy będzie własnym lekarzem i będzie mógł uzyskać pełne, pewne i dokładne poczucie własnego ciała [...]. Będzie on zmuszał swe zmysły, by mu **wytwarzały** ten kształt, którego pragnie, i będzie mógł żyć, w najwłaściwszym znaczeniu tego słowa, we **własnym** świecie¹⁸.

Ta zdolność zakłada nieustanne ćwiczenie woli, pozwalającej na przełamanie bierności własnej kondycji i oporu świata empirycznego. Ostatecznym kresem będzie najwyższe pojednanie czy też – identyfikacja kreowania i poznawania, negacja podmiotowości i przedmiotowości, „aż w końcu nie będzie już żadnej bierności, lecz **my** cali będziemy we wszystkim”¹⁹.

Innymi słowy, dzięki sztuce zniknie odwieczna aporia dogmatycznego, potocznego realizmu i absolutnego idealizmu. Sztuka jako działanie osiągnie upragniony poziom autorefleksji, teoria i praktyka staną się jednością, a dzieło, akt jego powstawania oraz sam twórca stopią się w jedno w sensie unifikacji znaczenia; proces interpretacji, sam w sobie nieskończony, wchłonie interpretatora jako współtwórcę dzieła²⁰.

Sztuka przyszłości będzie więc nią tylko wtedy, gdy zrealizuje kondycję najwyższej syntezy – jej doskonałość przejawiać się będzie w zanegowaniu różnicy między zewnętrżnością a wewnętrżnością; rozróżnienie na formę i znaczenie nie tylko przestanie być potrzebne, ale zwyczajnie unicestwi samo siebie na mocy przejścia obrazu w pojęcie i *vice versa*. Na razie jest to tylko postulat, możliwość, która musi przybrać postać konieczności. Zobaczmy jednak, że wynika to nie tylko z owego uwewnętrżnienia zasady twórczej, z porządku *ordo inversus*, lecz także z najgłębszego przemodelowania koncepcji języka jako materiału i narzędzia sztuki. Przemodelowanie owo ma charakter równie radykalny, jak odwrócenie kierunku procesu kreacji.

W słynnym *Monologu* Novalis przeciwstawia się instrumentalnej idei języka, sprowadzającej go do funkcji narzędzia służącego nazywaniu rzeczy. Między językiem a światem nie zachodzi prosta relacja wskazywania (arbitralnego bądź nie – to inna sprawa) i odwzorowywania, ale złożona relacja kreatywnego ujawniania powiązań. Fundamentalne nieporozumienie polega na uleganiu złudzeniu, że posługujemy się językiem ze względu na rzeczy. Faktycznie jednak język „troszczy się tylko o siebie”²¹. Jego samoistność stanowi wielką tajemnicę, nakazującą nam myśleć o sobie jako o istotach „natchnionymi przez język”, przez które on sam przemawia. Świadectwem tego są postaci poety i proroka. Novalis ubolewa:

Gdyby tylko można było wytłumaczyć ludziom, że z językiem jest jak z formułami matematycznymi, które są światem same dla siebie, jedynie ze sobą igrają i nie wyrażają niczego poza własną cudowną naturą. Dlatego właśnie są tak pełne wyrazu i dlatego też odbija się w nich osobiwa gra stosunków między rzeczami. Jedynie dzięki temu, że są wolne, formuły te są elementami natury i jedynie w ich swobodnych poruszeniach wyraża się dusza świata, czyniąc z nich delikatną miarę i zarys rzeczy²².

Samoistność języka przejawia się w jego wolności; autonomia języka ukazuje się w poszanowaniu jego wewnętrznej natury, „taktu, muzycznego ducha”²³, tych przeto aspektów, na które szczególnie uwrażliwiony jest poeta. Jego czynność skrywa się wewnątrz języka – kształtowanie artystyczne ma wymiar odwewnętrzny i samoświadomość twórcza jest poniekąd funkcją uchwycenia autonomicznego charakteru tej czynności, a może raczej – jej urzeczywistnienia.

Przywołanie przez Novalisa „formuł matematycznych”, sugerujące – na co wielokrotnie wskazywano – uniwersalność języka w per-



²⁰ Zob. o tym np. W. Michel, *Der „innere Plural“ in der Hermeneutik und Rollentheorie des Novalis*, [w:] *Die Aktualität der Frühromantik*, Hrsg. E. Behler, J. Hörich, Paderborn 1987.

²¹ Novalis, *op. cit.*, s. 328.

²² *Ibidem*. Jest to jedna z najbardziej dyskutowanych (i najbardziej zbijających z tropu) wypowiedzi Novalisa – ale taka chyba była jego intencja. Jeżeli język „troszczy się sam o siebie”, to wszelka idea prawdy w znaczeniu nie logicznego sądu o rzeczywistości, ale realnego istnienia rzeczy, do której język się odnosi, musi stracić swój sens, bo język pozostaje całkowicie w obszarze własnej, autorefleksyjnej i autopojetycznej immanencji, nie wyraża relacji między rzeczami. Możliwe, że zamiar Novalisa należy interpretować w kategoriach ironii romantycznej; zob. o tym szczegółowo i wnikliwa analiza: H. Uerlings, *op. cit.*, s. 214–219, ze zwróceniem szczególnej uwagi na pionierską pracę I. Strohschneider-Kors. Język – postrzegany od wewnątrz jako świat sam dla siebie, w którym żyjemy i który przez nas przemawia, będąc grą formuł, ich swobodnym łączeniem, przemieszczaniem – niewątpliwie wyznacza pewną granicę możliwych znaczeń, ale liczba kombinacji jest niewyczerpana: w tym sensie Novalis mówi o „*freie Generationsmethode der Wahrheit* [wolnej metodzie rodzenia prawdy]”.

²³ Novalis, *op. cit.*, s. 328.



²⁴ Kwestia ta była wielokrotnie omawiana w literaturze przedmiotu, w szerokim kontekście poznawczych i społecznych implikacji modernizmu i filozofii muzyki. Zob. np. A. Bowie, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge – New York 2007, zwł. rozdz. 2 i 5. Wielowątkowa prezentacja kwestii języka muzyki w kontekście sporów o genezę języka i jego funkcje w oświeceniu – zob. D. A. Thomas, *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*, Cambridge 1995.

²⁵ Novalis, *Werke in zwei Bänden*, Hrsg. R. To-mann, Köln 1996, t. 2, s. 235. Gdzie indziej (Novalis, *op. cit.*, s. 348) poeta mówi o wspaniałości matematyki: „Jest ona **piśmiennym narzędziem**, zdolnym do nieskończonego doskonalenia się. Główny dowód na sympatię i tożsamość natury i sztuki”.

²⁶ *Ibidem*, s. 234.

²⁷ Novalis, *Uczniowie...*, s. 273.

²⁸ Jednak tak pomyślana sztuka stałaby się po prostu ideą idei, bez elementu naocznego i wyrazowego; zresztą muzyka nie musi być wcale u Novalisa wcieleniem najdoskonalszej możliwej formy sztuki. Konieczne byłoby tutaj jednak uwzględnienie szerszego kontekstu utopijnej historiozofii Novalisa, o czym zob. np. H.-J. Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg 1965.

spektywie koncepcji *mathesis universalis* oraz *lingua universalis* i matematycznej kombinatoryki jako jego fundamentu, odsyła ku jeszcze jednemu źródłu Novalisowskiej idei sztuki przyszłości. Właśnie m.in. poprzez matematykę język poety zdradza nieprzypadkowe analogie z muzyką²⁴.

W notatkach Novalisa matematyka bywa traktowana niemal z religijnym szacunkiem. Niech wystarczy tutaj garstka przykładów:

Der echte Mathematiker ist Enthusiast per se. Ohne Enthusiasmus keine Mathematik. Das Leben der Götter ist Mathematik. Alle göttliche Gesandten müssen Mathematiker sein. Reine Mathematik ist Religion. Zur Mathematik gelangt man nur durch eine Theophanie [Prawdziwy matematyk jest entuzjastą <w rozumieniu Platona – R. K.> per se. Matematyka jest życiem duchów. Wszyscy boscy posłańcy muszą być matematykami. Czysta matematyka jest religią. Do matematyki dociera się tylko drogą teofanii]²⁵.

Pomijając uderzająco emfaticzny, podniosły *timbre* przytoczonych uwag, można stwierdzić, iż Novalis zdaje się podkreślać, że doskonałość matematyki zawiera się w jej absolutnie duchowym, abstrakcyjnym charakterze. Stwierdzenia o „entuzjastycznym” i „teofanicznym” wymiarze matematyki sugerują platoński rodowód takiego podejścia. Wszelako różnica jest znacząca: nawet nie uwzględniając złożonego i ciągle dyskutowanego problemu statusu ontologiczno-poznawczego matematyki (oraz geometrii) w dialogach Platona, trzeba odnotować, że dla Novalisa matematyka stanowi konstrukcję idealną. Sam język, jak poeta mówi pięknie w innym miejscu, jawi się jako „*ein musikalisches Ideeninstrument* [muzyczny instrument <tworzenia> idei]”. I raz jeszcze podkreślony zostaje czysto formalny aspekt gry za pomocą formuł matematycznych: „*Der Dichter, Rhetor und Philosoph spielen und komponieren grammatisch* [Poeta, krasomówca i filozof **igrają** i komponują w sposób gramatyczny]”.

Potęgą matematyki tkwi w jej formalnej, konstrukcyjnej, analityczno-syntetycznej procedurze. Jednak nauka ta nie jest zasobem czynności czysto proceduralnych. Matematyczna podstawa muzyki tworzy, co oczywiste, wzór – model harmonii, lecz jej następstwem jest nieskończona zdolność reprezentacji:

Zahlen sind wie Zeichen und Worte, Erscheinungen, Repräsentationen katexochin [Liczby są, podobnie jak znaki, słowa, zjawiska, przedstawieniami *katexochin* <tj. przedstawieniami jako takimi, samymi w sobie – R.K.>]²⁶.

W jaki sposób abstrakcyjne konstrukcje matematyki stają się „przedstawieniami **jako takimi**”? Zasugerować tutaj można dwie kwestie: po pierwsze, matematyka, jako działanie czysto duchowe, najpełniej wyraża zdolność do ujmowania świata jako „tropu ducha”²⁷; po drugie, odsłania **prawdy, własności i relacje konieczne, także relacje między rzeczami**, o ile potrafimy wyjść poza doświad-

czenie czysto zmysłowe²⁸. Jeżeli matematyka posiada zdolność oraz godność stania się fundamentem języka i fundamentem sztuk, to zyskuje w ten sposób podwójną doniosłość: jest i transcendentnym źródłem sztuki, i transcendentnym modelem kreacji – ale modelem postulowanym, zakładanym, nieprzerwanie wymykającym się poznającemu i twórczemu duchowi²⁹.

Wolno zatem wyrażać nadzieję, że kombinatoryczny język sztuki przyszłości otworzy, z jednej strony, sferę wewnętrzną, nieskończonej gry formami artystycznymi, z drugiej natomiast nada sztuce rangę wyrażania wszystkiego. W pewnym sensie pośrednią drogą, jaka może zostać na razie wykorzystana, jest metoda stosowania analogii symbolicznych. Niemiecki poeta wielokrotnie odwołuje się do zabiegu symbolicznego „potęgowania” języka, podnoszenia języka „do drugiej potęgi” – języka baśni, „hieroglifiki”, „mowy słowno-obrazowej”³⁰. Język baśni, przypowieści, język symboliczny stanowi niezbędne narzędzie procesu „romantyzowania świata”; zbudowany na analogii³¹, odwołuje się znów do twórczej potęgi ducha – ponieważ człowiek „jest źródłem analogii dla całego wszechświata”³².

Zarysowany Novalisowski projekt sztuki przyszłości wymagałby, co oczywiste, istotnych i koniecznych uzupełnień. Musiałyby one objąć mistyczne wątki twórczości i teorii poetyckiej, bardzo złożony stosunek do religii, wreszcie wątki historiozoficzne, zawarte choćby w studium *Chrześcijaństwo, czyli Europa*. Innym jeszcze, osobnym zagadnieniem, pozostaje Novalisowska krytyka autorów oświeceniowych oraz bardzo ambiwalentna ocena twórczości Johanna Wolfgang Goethego. Ponieważ niniejszy szkic mówi o sztuce przyszłości w ujęciu Novalisa, nie rozpatruje problemu przyszłości sztuki. Tym samym wizja Novalisa nie jest tożsama ze Schleglowskim wyobrażeniem „romantycznej poezji progresywnej, uniwersalnej”³³ ani też nie troszczy się o profetyczne przewidywania w duchu Heglowskiej oceny przyszłości sztuki, jakie znamy z kart *Estetyki*. Warto także zaznaczyć, że Novalisa sztuka przyszłości, ufundowana na matematycznej kombinatoryce form-idei, przypomina rozwijane w XIX stuleciu modele sztuki całkowicie autonomicznej, ugruntowane w koncepcji „self-sufficient world” dzieła sztuki³⁴ – ale nie jest z owymi modelami tożsama. Te wszystkie kwestie zasługiwałyby jednak na odrębne omówienie.

Słowa kluczowe

język, geneza języka, język sztuki, język absolutny, idealizm, wczesny romantyzm, Novalis

Keywords

language, genesis of language, language of art, absolute language, idealism, early Romanticism, Novalis

References

1. Behler Ernst, *German Romantic Literary Theory*, Cambridge – New York 1993.



²⁹ Innymi słowy, byłyby to „idea regulatywna” w rozumieniu Kanta czy też, jak mówi Novalis, „These Gott”. Jak bowiem napomina „piękny i mądry” Kleinas (i tu tkwi podstawowa różnica w stosunku do stanowiska Novalisa): „ci, co uprawiają geometrię i astronomię, i rachunki – to też są łowcy: oni sami **nie wytwarzają** [podkreśl. R. K.] tych układów i kombinacji, o których mówią, oni tylko odkrywają te, które są, a że nie wiedzą, co z nimi począć, tylko na nie polować umieją – więc oddają te swoje odkrycia na użytek dialektyków, o ile tylko do cna nie są obrani z rozumu (Platon, *Eutydem* 290c, przeł. W. Witwicki).

³⁰ Por. fragment 264 z *Anegdot w: Novalis, Uczniowie...*, s. 257. Mistrzowskim zastosowaniem tego rodzaju języka przez samego Novalisa są *Uczniowie z Sais* oraz *Heinrich von Ofterdingen*.

³¹ Status i funkcja analogii także mogą być różnie interpretowane; niejasną kwestią pozostaje, czy „cudowna różdżka analogii”, zgłębiająca tajemnice świata natury (i historii), sama wynajduje wzajemne powiązania, które byłyby wtedy tylko postulowane, czy raczej je odkrywa.

³² Novalis, *Uczniowie...*, s. 287.

³³ F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac., wstęp, koment. M. P. Markowski, Kraków 2009, s. 60–61.

³⁴ E. R. Wasserman, *The Subtler Language: A Critical Reading of Neoclassic and Romantic Poems*, Baltimore 1959, s. 6.

2. **Beiser Frederick C.**, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, Mass. – London 2003.
3. **Bowie Andrew**, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge – New York 2007.
4. **Frank Manfred**, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1989.
5. **Mähl Hans-Joachim**, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg 1965.
6. **Michel Willy**, *Der „innere Plural“ in der Hermeneutik und Rollentheorie des Novalis*, [w:] *Die Aktualität der Frühromantik*, Hrsg. E. Behler, J. Hörich, Paderborn 1987.
7. **Novalis**, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wyb., przeł., wstęp, przypisy J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
8. **Rosen Stanley**, *Nihilism: A Philosophical Essay*, New Haven – London 1969.
9. **Schenk Hans Georg**, *The Mind of the European Romantics: An Essay on Cultural History*, pref. I. Berlin, London 1966.
10. **Schlegel Friedrich**, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac., wstęp, koment. M. P. Markowski, Kraków 2009.
11. **Stockinger Ludwig**, *Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung*, [w:] *Romantik-Handbuch*, Hrsg. H. Schanze, Stuttgart 1994.
12. **Strack Friedrich**, *Im Schatten der Neugier. Christliche Tradition und kritische Philosophie im Werk Friedrich von Hardenbergs*, Tübingen 1982.
13. **Thomas Downing A.**, *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*, Cambridge 1995.
14. **Tugendhat Ernst**, *Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main 1992.
15. **Uerlings Herbert**, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*, Stuttgart 1991.
16. **Wasserman Earl R.**, *The Subtler Language: A Critical Reading of Neoclassic and Romantic Poems*, Baltimore 1959.

Prof. Dr. habil. Ryszard Kasperowicz, r.kasperowicz@uw.edu.pl, ORCID: 0000-0001-6798-7127

Employee of the Institute of Art History at the University of Warsaw, studies art theory of the 18th and 19th c., as well as the history of art history as a discipline. He has published, among others, the monographs *Zweite, ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta* (*Zweite, ideale Schöpfung. Art in Jacob Burckhardt's historical thinking*, 2004), and *Figury zbawienia? Idea "religii sztuki" w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia* (*Figures of salvation? The idea of the "religion of art" in selected art concepts of the 19th century*, 2010), as well as translations of texts by Aby Warburg, texts and letters by Jacob Burckhardt, letters by Johann Winckelmann, texts by Alois Riegl and Georg Dehio. Recently, he published a collection of texts devoted to the legacy of Aby Warburg entitling it *Panorama recepcji* (*Panorama of reception*, 2020).

Summary**RYSZARD KASPEROWICZ (University of Warsaw) / Art of the future according to Novalis**

In the concepts of Jena “early Romanticism”, art played a fundamental role, although it was also situated in the space of utopia – in an undefined, but possible, and therefore real (from the perspective of the realized Romantic self) future. Novalis, himself a great poet after all, repeatedly addressed the question of the art of the future. It was not a speculation on the assumed or predicted fate of art, but an outline of a great, however perhaps unsystematic and fragmentary project to expand the scope of cognition and to grasp the limits of human subjectivity and the sources of human freedom by creating art and interacting with it. This project was born, among other things, through reflection on various threads of post-Kantian, partly inspired (critically) by Johann Ficht, reflection on the problem of self-knowledge and the constitution of the world as an actually artistic (or quasi-artistic) act. It was also directly related to the reflection on the power of poetic language, within which the typically Enlightenment, nomenclatural and instrumental conception of language was reversed. An autonomous dimension was attributed to the language of poetry, recognizing language as a space of action for the poet, who makes real the possibilities of infinite expression inherent in it, as a space of spontaneous play, practised for its own sake. The unique power and position of art, a manifestation of freedom, was at the same time to be evidence of the virtually infinite potential for the transformation of the spiritual – and by extension, sensual and empirical – structure of the human. The present sketch is devoted to bringing these problems closer.



O „Twórcowni” Stacha z Warty Szukalskiego po raz czwarty (i ostatni?)*

Lechosław Lameński

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Stanisław Szukalski (1893–1987), bardziej znany jako Stach z Warty Szukalski, jeden z najbardziej kontrowersyjnych polskich artystów okresu międzywojennego, przez kilka dekad – zwłaszcza w latach istnienia PRL-u – w gruncie rzeczy nie funkcjonował w świadomości wielu Polaków. Znany był bowiem niemal wyłącznie wąskiemu gronu historyków sztuki, i to starszego pokolenia. Powodem takiego stanu rzeczy było, z jednej strony, nieuczestniczenie tego twórcy w polskim życiu artystycznym po 1945 r., ze względu na świadomą emigrację i stały pobyt w USA, a z drugiej, jego nieposkromiony charakter, zwłaszcza czytelny – nie do zaakceptowania przez partyjno-rządowych decydentów PRL-u – antykomunizm, jak również antyklerykalizm i antysemityzm. Przyczyniła się tu wreszcie niechęć Szukalskiego do wszystkich osób (głównie recenzentów i krytyków sztuki) niepopierających jego szalonych pomysłów na polu tak mu bliskiej rzeźby, zwłaszcza jednak głoszenie całkowicie oderwanych od rzeczywistości rozważań teoretycznych, w których kwestie czysto artystyczne, w miarę upływu czasu, przegrywały ze skrajnie utopijną wizją społeczno-polityczną Polski i Europy.

Jedną z takich koncepcji Szukalskiego, jaką wszakże z godnym pozazdroszczenia uporem i konsekwencją próbował on zrealizować w latach 1929–1936, była idea „Twórcowni”, tj. pracowni, w której planowano nauczać młodych ludzi malarstwa i rzeźby, robiąc z nich prawdziwych twórców. „Twórcownia” miała zastąpić bezwartościowe (zdaniem Stacha) Akademię Sztuk Pięknych, zwłaszcza krakowską. Trudno dzisiaj – po upływie wielu lat – stwierdzić w sposób jednoznaczny, dlaczego Szukalski tak nie lubił krakowskiej ASP, w której spędził przecież kilka lat (1910–1913), jako uczeń Konstantego Laszczki. Zapewne zostałby jej absolwentem, gdyby nie kwestie rodzinne,

1. Stanisław Szukalski w stroju Szczepowca na wystawie Szczepu „Rogate Serce” w Pałacu Sztuki TPSP w Krakowie, wrzesień–październik 1936; Biblioteka Uniwersytecka w Kielcach, Oddział Zbiorów Specjalnych, sygn. Przyb.53/2011. Fot. M. Pastwa



* Po raz pierwszy tematowi temu poświęciłem artykuł popularnonaukowy „Twórcownia” Stacha z Warty, czyli jeszcze raz o Stanisławie Szukalskim („Tydzień Polski” [New York] 1978, nr 387, s. 6a–7a). Następnie był artykuł stricte naukowy: „Twórcownia” Stacha z Warty Szukalskiego, [w:] *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988*, red. A. Gogut, Warszawa 1991, a także cały rozdział *O „Twórcowni” słów kilka, czyli sztuka i edukacja artystyczna według Stacha z Warty Szukalskiego w mojej książce Stach z Warty Szukalski i Szczep „Rogate Serce”* (Lublin 2007). Tak więc niniejszy artykuł stanowi próbę syntetycznego spojrzenia na ten ciekawy temat, z perspektywy ponad 40-letnich badań nad artystą i jego koncepcją „Twórcowni”, które za każdym razem dostarczają nowych – nieznanych wcześniej – faktów.



¹ Cyt. za: **D. Chudzicka**, *Stanisław Szukalski. Europejczyk, Polak, nonkonformista*, „Glaukopis” 2003, nr 1, s. 326. Autorka poświęciła pobytowi Szukalskiego w Chicago (lata 1914–1923) swoją książkę *Od modernizmu w kierunku ekspresji narodowej tożsamości. Wokół koncepcji sztuki Stanisława Szukalskiego (1893–1987)*, (Warszawa–Toruń 2015).

które zdecydowały o tym, że po zaliczeniu czwartego roku przerwał studia i wyjechał do Stanów Zjednoczonych, do Chicago.

To w Wietrznym Mieście, w latach 1914–1923, dojrzał talent i kształtowała się osobowość plastyczna Szukalskiego. Jego praca na poddaszu kamienicy przy Wabash Avenue bardzo szybko stała się ulubionym miejscem spotkań i dyskusji członowych przedstawicieli miejscowej bohemy artystycznej, podczas gdy on sam – jednym z najbardziej znanych twórców. Wydaje się, że Amerykanom imponował zarówno nonkonformizm młodego Polaka w głoszeniu niekonwencjonalnych haseł, jak i jego duża samoświadomość oraz determinacja w promowaniu własnych prac, rzeźbiarskich i rysunkowych. Ponadto Szukalski, orientował się chyba całkiem nieźle we współczesnej awangardowej sztuce europejskiej (którą poznał – jak się wydaje – w trakcie studiów). Na kontynencie amerykańskim odkrywano ją zaś w gruncie rzeczy dopiero od 1913 r., dzięki bardzo dużej (liczącej ponad 1000 eksponatów) „International Exhibition of Modern Art”, nazywanej potocznie „Armory Show” – wystawie pokazywanej w Nowym Jorku, Chicago i Bostonie, gdzie wzbudziła duże zainteresowanie. Szukalski stworzył również z gronem przyjaciół egzotyczny „Vagabond Club” (Klub Włóczęgi), którego spotkania, z wykładami i obradami, cieszyły się ogromną popularnością. Uczestniczył także, nie mniej aktywnie, w działalności „Dill Pickle Club” (Klubu Kwaszonego Ogórka), pomyślanego jako awangardowy teatr, a zarazem miejsce spotkań i forum artystów, pisarzy i różnego rodzaju wolnomyslicieli.

Nic zdziwił więc chyba nikogo fakt, że w maju 1923 chicagowskie wydawnictwo Covici-McGee przygotowało, w limitowanym nakładzie 1000 egzemplarzy, album *The Work of Szukalski*. Album ów, reklamowany przez „The Chicago Literary Times” jako „najpiękniejsza i najbardziej niezwykła książka kiedykolwiek publikowana w Stanach Zjednoczonych”¹. Album jest rzeczywiście luksusowy, zawiera kolorowe i czarno-białe reprodukcje akwarel, rysunków oraz rzeźb Szukalskiego, sfotografowanych przez niego samego, wraz z notą autobiograficzną i krótkimi – charakterystycznymi dla niego zwłaszcza w latach następnych – autokomentarzami, będącymi czymś na kształt osobliwych przypowieści i aforyzmów. To właśnie w tym wydawnictwie Szukalski odnosi się – chyba po raz pierwszy – zarówno do problemu organizacji i poziomu polskiego szkolnictwa artystycznego, jak i do sposobu tworzenia oraz prezentacji własnych poglądów na sztukę. We wspomnianej nocie czytamy:

Gdy miałem lat 14 [właśc. 16 – L. L.], przyjęto mnie do Krakowskiej Akademii Sztuki. Mój czas tamże poświęciłem na nękanie moich szacownych nauczycieli i przemęblowywanie zwojów ich godności, która związana była z ich wiekiem.

Moje szkolenie nie było typowo akademickie. Spędziłem cztery lata w tej instytucji, próbując studiować wymyślone przedmioty – w formie zabawy. Będąc posłusznym jedynie mojemu upartemu nonkonformizmowi i będąc

podejrzliwym w stosunku do rad i autorytetów, wykorzystałem w mej pracy własną wyobraźnię. Nigdy nie „studiując” modeli ani nie używając ich w inny sposób, stopniowo dochodzę do poziomu, który nakreślił mi szacunek dla samego siebie.

Do niedawna unikałem wszelkich książek, bo chociaż mogły mieć jakąś wartość edukacyjną, to mogły też opóźnić moje „odkrywanie samego siebie”. Ażeby uświadomić sobie, jakie tendencje były ukryte w moim wnętrzu, zacząłem „poszukiwać”, kierowany następującym mottem: „Najpierw staraj się myśleć i tworzyć w skromnych ramach, w jakie naturalnie jesteś wyposażony, następnie czytaj, jeżeli nie ma niczego innego godnego uwagi do wykonania”.

Od samego początku czciłem odziedziczone tradycje kultury. Wielkich ludzi, których dzieła widywałem, podnosiłem – w moim uwielbieniu – do rangi bogów, ale odmawiałem im jakiegokolwiek prawa do stawiania się niepodważalnymi autorytetami.

Patrzyłem, szczerząc zęby w uśmiechu, na modernizm i wszelkie związane z nim ruchy, jakby mówiąc: „Nie doniosę na was”. Miałem wrażenie, iż wszystkie grupy modernistów składały się ze słabeuszy, którzy kultywowali swe założenia i celebrowali swe adoptowane indywidualności „ręka w rękę”, z wygodnie wynalezionym personalizmem różnych mód i ruchów².

Zaledwie sześć lat później, w maju 1929, po raz pierwszy miała miejsce duża wystawa rzeźb, rysunków i projektów architektonicznych Szukalskiego w Polsce. Tym razem artysta już dokładnie wiedział, o co chce walczyć i co warto zmienić, zwłaszcza w zakresie organizacji oraz charakteru szkolnictwa artystycznego w Polsce, aby doprowadzić do odrodzenia sztuki polskiej, która była – zdaniem Stacha – w permanentnym upadku.

Ekspozycję w krakowskim Pałacu Sztuki przy pl. Szczepańskim, w siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, uzupełniał drugi album: *Szukalski: Projects in Design*, wydany synchronicznie z uruchomieniem wystawy, tym razem przez The University of Chicago Press, i nie mniej efektowny od tego pierwszego, z 1923 roku. Był to album, o którym czołowa dziennikarka „Chicago Daily Tribune”, Eleanor Jewett, napisała, że zawiera wywody buntownika o współczesnej sztuce i architekturze, aby następnie stwierdzić:

Szukalski wymierza wiele znaczących ciosów w modernizm i w modernistyczną krytykę, a także we współczesnego odbiorcę, który pozwala na to, by modernizm nim manipulował. I jest to dobra robota³.

Bez wątplenia z treścią albumu korespondowała, stanowiąc rozwinięcie też w nim zamieszczonych, 32-stronicowa broszura artysty *Atak Kraka. Twórcownie czy akademie?*, opublikowana przez Gebethnera i Wolffa w krakowskiej drukarni Władysława Ludwika Anczyca i spółki, prawdopodobnie również w trakcie trwania wystawy. Już w pierwszym zdaniu Szukalski zauważył autorytatywnie:



² [S.] Szukalski, *Autobiographical Note*, [w:] *The Work of Szukalski*, Chicago 1923, s. 2.

³ E. Jewett, *Szukalski Wins Honor Here and Abroad*, „Chicago Daily Tribune” 1929, nr z 22 września, s. H8.



⁴ S. Szukalski, *Atak Kraka. Twórcownie czy akademie?*, Kraków 1929, s. 7.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, s. 8.

⁷ *Ibidem*, s. 28.

⁸ Artysta opublikował cztery ulotki. 2 czerwca 1929 ukazała się pierwsza z nich: *Górne Cięcie Rozbohuzowanemu Bawolowi na Wawelu* (atakująca naczelnego konserwatora Wawelu – Adolfa Szyszko-Bohusza). Kilka dni później druga: *Co Szukalski myśli o nich – odpowiedź Kakistokratom*. Obie odnosiły się do ankiety ogłoszonej na jego temat przez redakcję „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” *Co Pan myśli o Szukalskim?* Pod koniec czerwca (27) ukazała się trzecia ulotka: *Biała zaraza w Krakowie*, a następnie czwarta: *Czas na was, krytycy zawodowi, rajfurzy Zachodu!*. Obie były skierowane przeciwko krytykom sztuki, uwielbiającym ślepo – naturalnie według Szukalskiego – sztukę francuską.

Estetycznego dorobku kultury polskiej jeszcze mianować nie można Sztuką Polską, bo nie mamy stylu uswojonego, który by można nazwać polskim. Talenty poszczególnych twórców: Matejki, Malczewskiego, Wyspiańskiego, nie pozostawiły stylistycznych spadkobierców czy naśladowców, wypowiadających się jakimś pokrewnym sposobem podchodzenia do formy lub jej przetłumaczenia⁴.

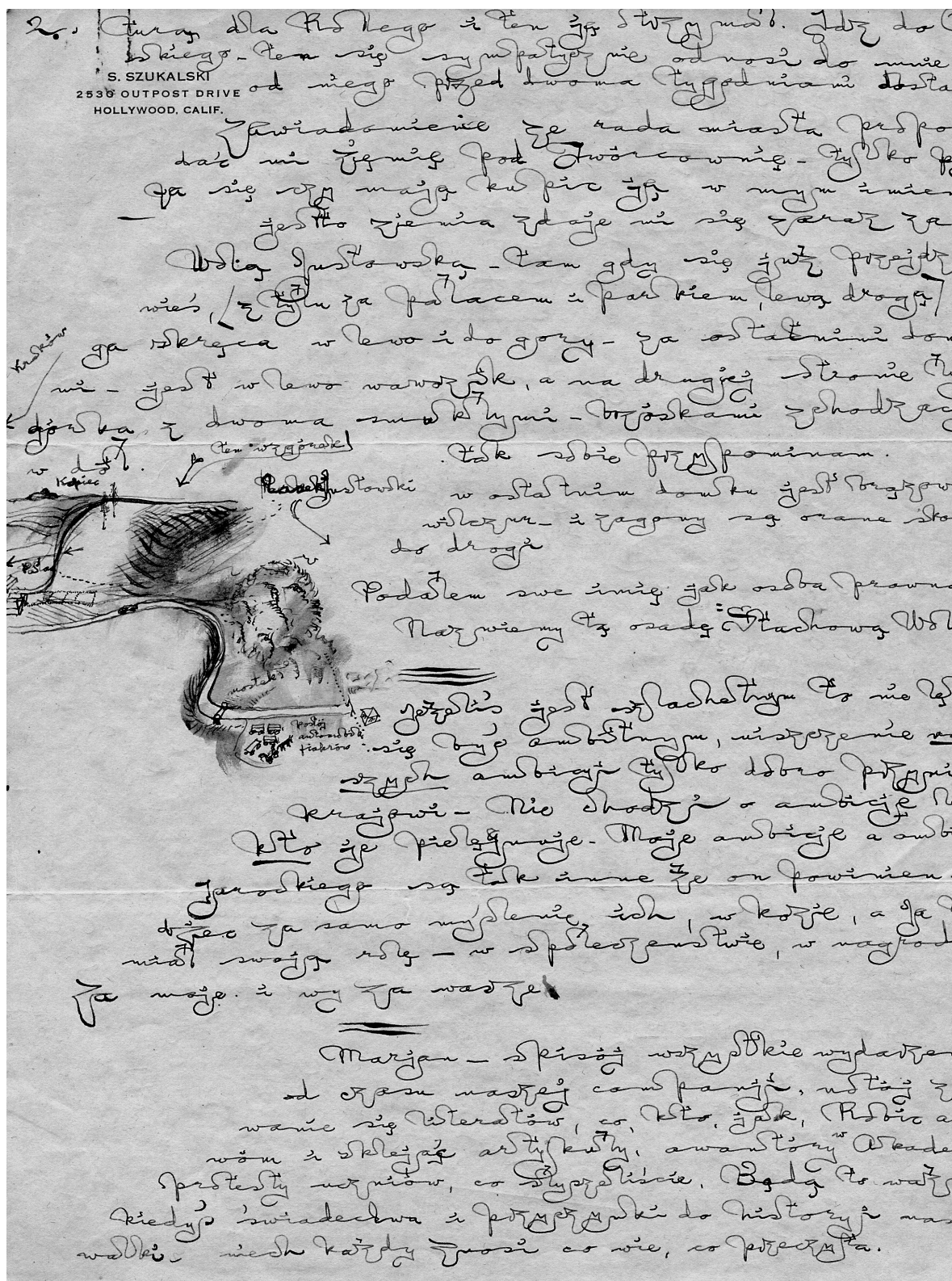
Nieco dalej stwierdził z całą mocą:

Dotąd mieliśmy sztukę w Polsce, lecz Polskiej Sztuki jeszcze nie było, chyba że zwrócimy się twarzą do naszej zapomnianej czy może jeszcze niepoznanej matki, sztuki ludowej. Mamy zabytki piękne, czasem rzadkie w swej muzealnej jakości, lecz wszystko to zrobione dla nas przez obcych lub obcą krwią przeżyłone⁵.

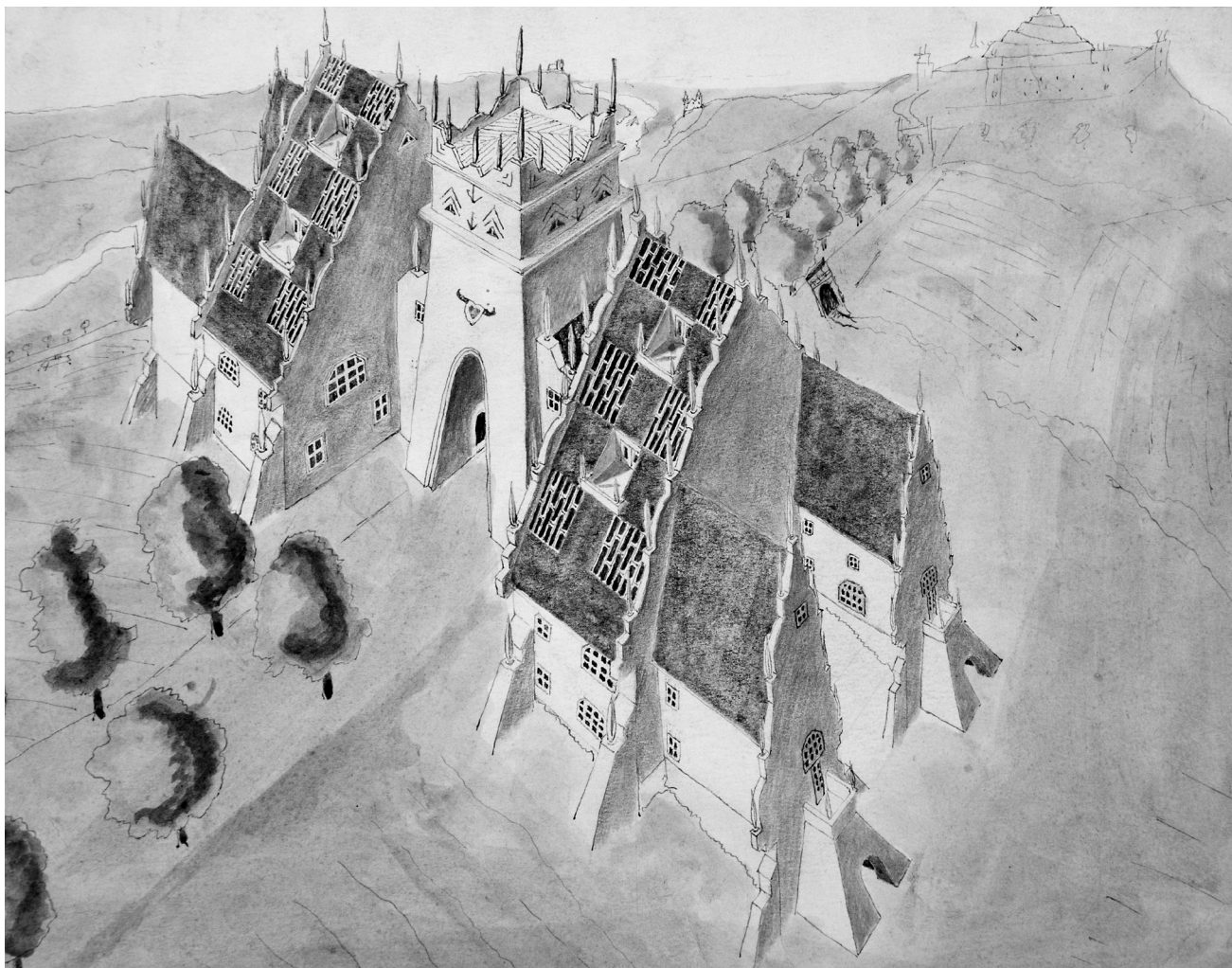
Z dalszej lektury broszury wszyscy zainteresowani tematem mogli dowiedzieć się, że przyczyną takiego stanu rzeczy, było „łamanie francuskim obcasem kielków chyłkiem się wyślizgujących z podziemi, gdzie duch rasy, jakoby prawieczny korzeń z drzewa ściętego żywcem, wyje za wolnością”⁶. Tak więc za źródło upadku sztuki polskiej uznał Szukalski całkowicie bezwartościową sztukę francuską, która stanowi jednak podstawę nauczania w Akademii Sztuk Pięknych, zwłaszcza w krakowskiej ASP. Dlatego też należy ową wszechnicę zamknąć, a w jej miejsce założyć szkołę-pracownię, do której powinno się sprowadzić:

[Tadeusza] Pruszkowskiego, [Karola] Stryjeńskiego i [Wojciecha] Jastrzębowski, by żyjąc w sympatycznych i beztrudnych warunkach, dali początek nowego i tylko w Polsce praktykowanego systemu przez **twórcownię**. Za oszczędzone pieniądze, uzyskane przez zniesienie krakowskiego wylęgacza [tj. Akademii], można polskiej sztuce przysporzyć wielkich artystów przez popieranie chłopców pracujących tak pięknie w tej twórcowni, kupując tanio a często⁷.

O ile treść broszury pozwala się jeszcze uznać za umiarkowaną i w miarę wyważoną, w której najbardziej obraźliwym słowem użytym przez Stanisława Szukalskiego pod adresem krakowskiej ASP wydaje się epitet „wylęgacz”, o tyle już publiczne wystąpienie artysty podczas otwarcia wystawy, a także kolejne jego publikacje (w tym artykuły w prasie i ulotki) pełne były udziwnionych neologizmów językowych i bezpardonowych ataków na wszystkie sfery kulturalne i artystyczne Krakowa, jak i w ogóle całej Polski⁸. Nic więc dziwnego, że wielce napastliwe przemówienie Szukalskiego wywołało oburzenie u osób zaatakowanych, a wesołość u publiczności, która nareszcie miała swoją sensację:



2. Stanisław Szukalski, szkic terenu w rejonie Woli Justowskiej, gdzie miała powstać „Twórcownia”; fragment listu do Mariana Konarskiego i Szczepowców, z 31 lipca 1930; Biblioteka Narodowa w Warszawie, Dział Rękopisów. Fot. M. Pastwa



3. Antoni Bryndza, projekt „zabudowań Twórcowni”, ołówek, akwarela, papier, 20,7 × 26,8 cm; Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, nr inw. MGB/Sz 8807. Fot. Pracownia Fotograficzna MGB

Thumy waliły do Tow[arzystwa] Przyj[aciół] Sztuk Pięknych, oglądano wystawione prace, słuchano „objaśnień” autora i jego apologetów [jednym z nich był Marian Ruzamski, malarz, przyjaciel Szukalskiego z okresu studiów w ASP – L. L.], wierzono lub nie w zapewnienia tychże, że wszystko, co poza tą salą znajduje się, jest co najmniej nieporozumieniem. Niewidziane dotąd tłumy, które w niedziele którąś przekroczyły cyfrę 4000 osób (w jeden dzień), złożone z ludzi, którzy nigdy na wystawy nie chodzili i których nigdy na wystawach krakowskich nie widziano, oglądały, słuchały i wychodziły. Słowo „Szukalski” stało się w Krakowie tak popularne, jak karetka Pogotowia Ratunkowego⁹.

Skandal wywołany wystawą prac Szukalskiego w Pałacu Sztuki nie przeszkodził mu jednak w nawiązywaniu nowych znajomości, a także w pierwszej próbie otwarcia „Twórcowni” – jako prywatnej szkoły rzeźbiarskiej w Katowicach. Już bowiem w lipcu 1929, dzięki pośrednictwu Adama Heydla, ekonomisty, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, który znał go zapewne z czasów studiów w ASP, Szu-



⁹ Kronika artystyczna – Kraków, „Sztuki Piękne” t. 5 (1929), s. 229.

kalski skontaktował się z Tadeuszem Dobrowolskim, historykiem sztuki, dyrektorem powstającego właśnie Muzeum Śląskiego. Dobrowolski, mający pełne poparcie wojewody śląskiego Michała Grażyńskiego, zamierzał kupić kilka rzeźb nietuzinkowego artysty do zbiorów organizowanego przez siebie muzeum. Szukalski postanowił wykorzystać ten fakt do realizacji idei „Twórcowni” i w pierwszych dniach września 1929 napisał do dyrektora:

Skoroście tacy i macie w tak wysokim stopniu silnie rozwinięty instynkt silnego zwierzęcia – instynkt samozachowawczości rasowej, to może byście dla mnie znaleźli miejsce w waszych szeregach – choćby dlatego, że ono mi się i trochę należy między wami, bom rodził się, tak jak mój ojciec i dziadek, we Warcie w Sieradzkim.

Dajcie mi chłopaczków do pomocy i miejsce dla nas do pracy, ułatwcie warunki, abyśmy mogli być wydajnymi [...]¹⁰.

Z brudnopisu kolejnego listu Dobrowolskiego do Szukalskiego wynika, że wojewoda śląski zapewniał nawet poparcie przy zdobywaniu stosownego lokalu na potrzeby „Twórcowni” i uzyskiwaniu niezbędnej subwencji pieniężnej na jej działanie. Zamierzano również zamówić u Szukalskiego projekt pomnika dla Katowic, upamiętniającego walki powstańcze o wolność Śląska.

Podjęto pierwsze rozmowy. Jednak – ze względu na trudny charakter Szukalskiego – nie doszło do kupna kilku odlewów brązowych jego rzeźb (nastąpiło to dopiero kilka lat później, w drugiej połowie lat 30. XX w.), nie udało się również otworzyć śląskiej „Twórcowni”. Ale niepokorny artysta nie zrezygnował. Wspomniany list do Dobrowolskiego napisał z Kazimierza Dolnego, gdzie – prawdopodobnie kilka lat wcześniej, w 1924 r. – kupił na Górze Wapiennej, zwanej „Albrechtówką”, eklektyczną willę od krewnych po zmarłym inż. Janie Albrychcie, właścicielu wytwórni betonów w pobliskich Puławach. W willi tej w niedalekiej przyszłości rzeźbiarz zamierzał urządzić pracownię dla siebie i młodych zdolnych chłopców pragnących realizować idee twórcowniane. Także i ten pomysł spalił jednak na panewce. Co prawda Szukalski, zauroczony malowniczym położeniem miasteczka, jego pięknymi i ciekawymi zabytkami oraz niepowtarzalną atmosferą, pojawił się w Kazimierzu Dolnym w latach następnych jeszcze kilkakrotnie, ale ostatecznie w willi – którą okoliczni mieszkańcy zaczęli szybko nazywać „Szukałką” – nigdy nie powstała upragniona „Twórcownia”.

Natomiast jesienią 1929 rzeźbiarz nawiązał kontakt z gronem swoich młodych zwolenników, przede wszystkim ze studentami pierwszego roku krakowskiej ASP oraz z uczniami z miejscowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, w wyniku czego uformowała się grupa Szczep „Rogate Serce”, zwana również Szczepem Szukalszczyków herbu „Rogate Serce”. Szukalski, jako jej duchowy przywódca, niekwestionowany autorytet artystyczny, po



¹⁰ S. Szukalski, list do T. Dobrowolskiego, niedatowany, pisany prawdopodobnie między 1 a 4 września 1929, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, fasc. Stanisław Szukalski, 9 j. a.16, list 16/3.



¹¹ Szczep „Rogate Serce”, „Krak” 1930, nr 2 (czerwiec), s. 5.

¹² S. Szukalski, *Przedmowa do rzeczospisu prac pierwszego wykazu Szczepu „Rogate Serce” Twórcowni Szukalskiego*, [w:] *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Przewodnik 66*, wrzesień 1931, Warszawa 1931, s. 28.

¹³ *Idem*, *Sprzedać Akademię*, „Krak” 1930, nr 4 (grudzień), s. 3.

prostu Mistrz (tak będzie przez jej członków nazywany w korespondencji), pragnął przy ich pomocy realizować ideę „Twórcowni”, czyli miejsca, gdzie:

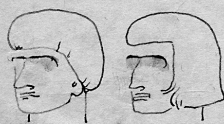
mogliby swobodnie pracować i kształcić się malarze i rzeźbiarze według nowego systemu pedagogicznego, który wprowadza zupełny przewrót w tej dziedzinie i będzie punktem zwrotnym w polskiej sztuce¹¹.

O ile o sposobie nauczania i proponowanych metodach dydaktycznych Szukalski w broszurze *Atak Kraka. Twórcownie czy Akademia?* nie stwierdzał w gruncie rzeczy nic konkretnego, to czynił to – coraz częściej – w listach, pisanych systematycznie do Szczepowców, oraz w tekstach okolicznościowych publikowanych na łamach periodyku „Krak”, organu prasowego grupy, i w katalogach kolejnych wystaw Szczepu. Bardzo szybko, właściwie już kilka miesięcy po opublikowaniu *Ataku Kraka*, Szukalski zmienił zdanie i uznał, że miejsce trzech wybitnych pedagogów: Karola Stryjeńskiego, Tadeusza Pruszkowskiego i Wojciecha Jastrzębowskiego, którzy mogliby nauczać w „Twórcowni”, powinien zająć jeden – naturalnie, on sam. O ile bowiem Stryjeńskiego będzie cenił do końca życia, za jego działalność pedagogiczną w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, o tyle już o Pruszkowskim i jego uczniach z Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych wkrótce zacznie się wypowiadać z wyraźną pogardą i lekceważeniem, nazywając ich „Łukaszkami” (od Bractwa św. Łukasza) i „Czwartaczkami” (od Grupy Czwartej). Natomiast narastająca niechęć i obraźliwe ataki na Jastrzębowskiego, wybitnego przedstawiciela sztuki użytkowej, doprowadzą Szukalskiego w latach następnych do otwartego z nim konfliktu, zakończonego procesem przegrany przez naszego artystę i skazaniem go na karę grzywny.

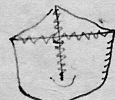
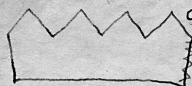
Szukalski był przekonany, że dzięki swojej mądrości, którą cenił najwyżej, zdziała znacznie więcej niż setki miernych profesorów z akademii krakowskiej, „tego wylęgacza miernot i rzeźni twórczości polskiej”¹². Dlatego najlepiej „profesorów utuczyć rodzynkami i słodkimi migdałami, aby się nie mogli ruszać, a potem załeczać na martwą naturę”, bądź też wysłać ich do „Rosji Sowieckiej, bo swymi metodami zawodowymi zniszczyliby tam sztukę do cna i wpłynęliby na zupełny spadek kultury – a wtedy byłiby pożyteczni Polsce”¹³. Tymczasem akademię należy zlikwidować, gmach jej przy pl. Jana Matejki sprzedać (potem zamienić na łaźnię miejską lub seminarium duchowne), a otrzymane w ten sposób pieniądze przeznaczyć na budowę dużo mniejszej i tańszej siedziby „Twórcowni” gdzieś niedaleko miasta. Szukalski już nawet wiedział, gdzie. W liście do Mariana Konarskiego i pozostałych Szczepowców z 31 lipca 1930 pisał:

Idź do [Witolda] Ostrowskiego [w latach 1926–1934 jednego z wiceprezydentów Krakowa – L. L.] – ten się sympatycznie odnosi do mnie – od niego przed dwoma tygodniami dostałem powiadomienie, że rada miasta proponuje dać

Małku! radzę bycie wstępnym jakusiedli drugie w
dobyta zmienna, tak jak zmienna pierwsza, była na
inscenizacji dla waszego przetrwania się. Będzie
dalszym kpieniem sobie z umiarkowań jakichś
kawiarzianych i dołożeniem się do wygładzenia
prawd. Szybkość głowy każdej może doświadczyć
wybierać, choć można nosić "głównie" tak jak ja
zatem będzie w Akademii.



A co mają cienkie włosy niech je pierwszej og
brzytwa. (Zima uważać aby się nie zarobić) a jeśli c
kiedka dni pozer jakies dwa miesiace, potem zar
cić długie. Bedziecie cala okrasa Dworkowa
malownicze postacie. Wprowadzamy rom
ce do Polski prostodu.



Także sobie wrażeń te z wyjątkowego owego
go lustra, takie jakby ja nosilem, z jednego
kawalka. Pokazuję gawiedzi że ja mam
kupie przez Ciebie stosownie do następujących
"gadacianek".



Ja żakiś was podobny sobie świat,
które odbyjemy w święta noście, Mam
jedną podobną - przysięgam wam fotografuję.
Kewnego dnia, gdy wróce wstąpię na kartę się
wystraszony. Moja jest blado zielona z żółtą pod-
kaj - Antos widział. A kiedyś, kiedy do Twórcy

Wtedy się Greci, Serbowie i inni będą musieli
swoje narodowe koszty ponieść.

Panią stażem że by brzoślac i wpijwo
musicie się wybyć wstyliwosci - a roz
naje bezrozgłosna negacji skinię typh
stoją pota ~~stoją~~ stajem.

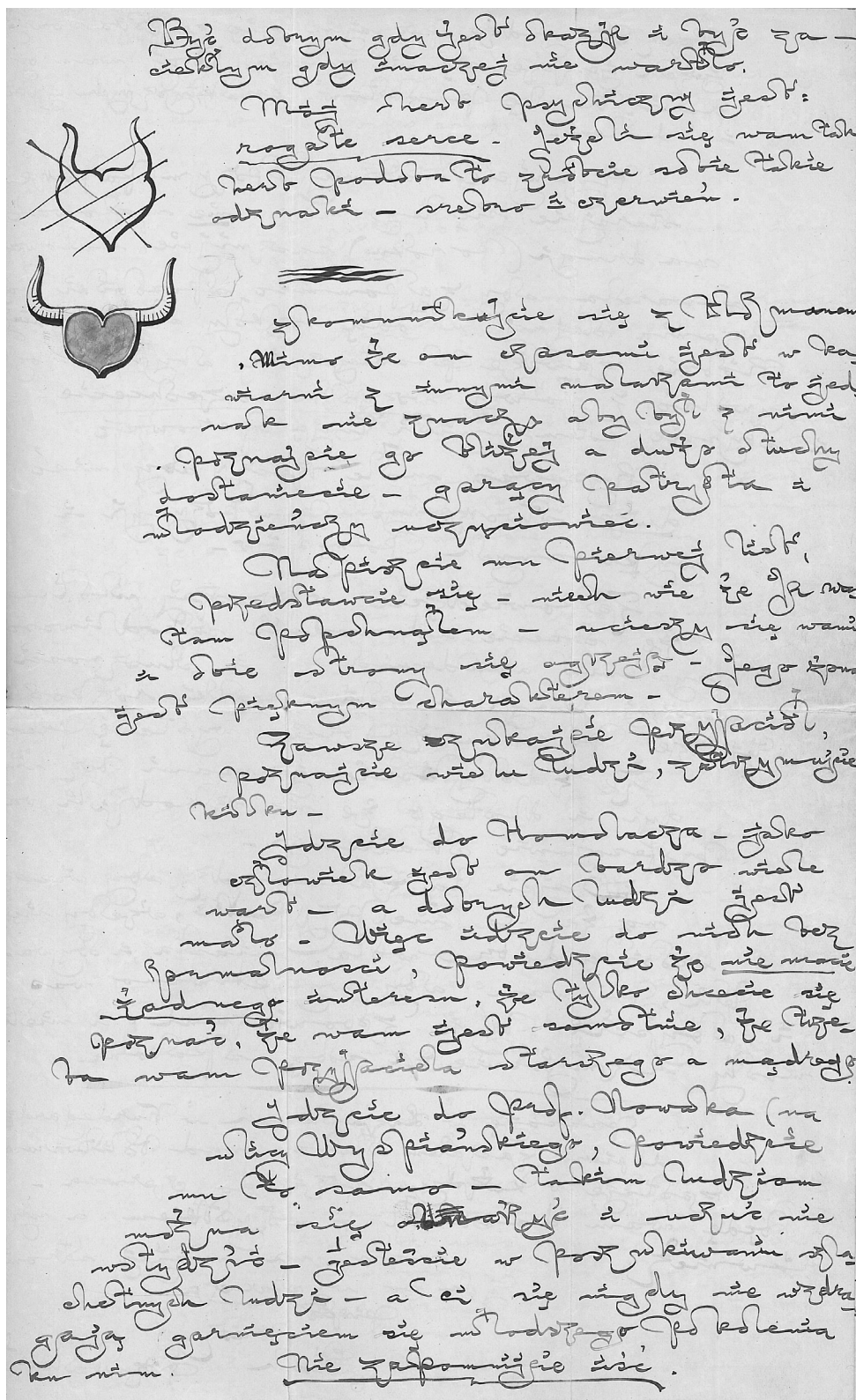
Priglasenie od Glasila ¹⁴ odbijeno
"D" odbijeno na razlogom što
pisarima sigurno neće biti ništa
više pogodno od

Obawiam się jeszcze nie dostać listu w którym radzę aby dwóch którzy mają najwięcej prac do wystawienia, mieli równą ilość, t.j. ile wystawi ten z nich = co ma mieć prac do pokazania. Radzę to ze względów pedagogicznych.

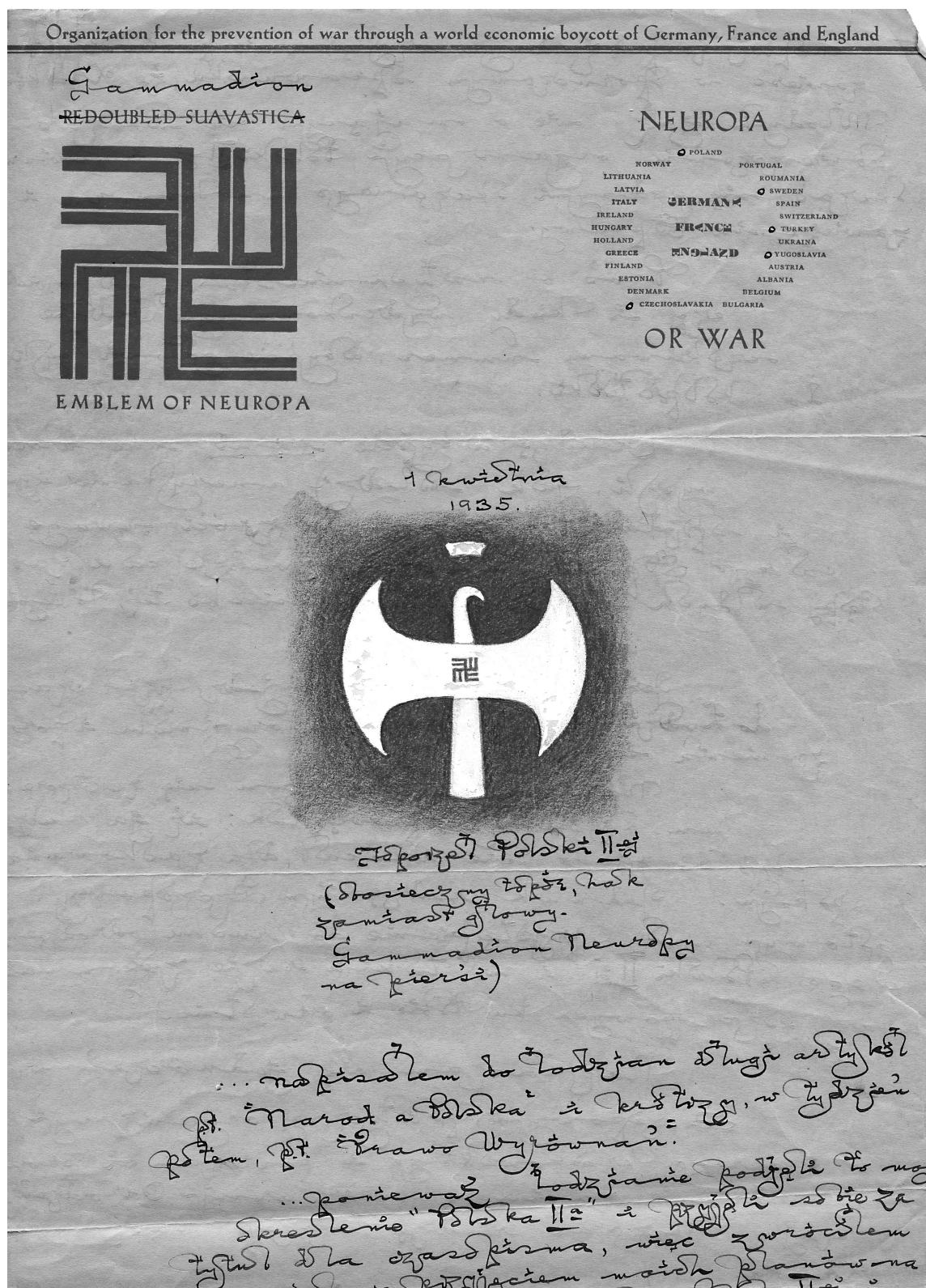
Małarci nie odpowiadają, jaskiniadę już
ciś, skryba że coś dobrego macie do drinku.

Wybacz mi Marku de pamięta
ja coś nie zjedł. Twój i Wasz Stach.

4. Stanisław Szukalski, propozycja fryzury i stroju członków Szczepu „Rogate Serce”; fragment listu do Mariana Konarskiego i Szczepowców, z 2 grudnia 1930; Biblioteka Narodowa w Warszawie, Dział Rękopisów. Fot. M. Pastwa



5. Stanisław Szukalski, projekt odznaki rogatego serca; fragment listu do Mariana Konarskie-
 go i Szczepowców, z 27 listopada 1929; Biblioteka Narodowa w Warszawie, Dział Rękopisów.
 Fot. M. Pastwa



6. Stanisław Szukalski, Toporzeł z Gamadionem na piersi; fragment listu do Mariana Konarskiego i Szczepowców, z 1 kwietnia 1935; Biblioteka Narodowa w Warszawie, Dział Rękopisów. Fot. M. Pastwa



¹⁴ S. Szukalski, list do M. Konarskiego i Szczepowców, z 31 lipca 1930, [w:] S. Szukalski, *Teksty o sztuce i wypowiedzi polemiczne oraz korespondencja z lat 1924–1938*, wyb., ułoż., wstęp, przypisy L. Lameński, Lublin 2013, s. 340.

¹⁵ A. Bryndza, *Twórcownia*, ołówek, akwarela, papier, 20,7 × 26,8 cm; Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, nr inw. MGB/Sz 8807. W celu ułatwienia percepcji zacytowanego tekstu zmodernizowano jego ortografię zgodnie z obowiązującymi zasadami. Bardzo dziękuję bardzo mgr Agnieszce Bartków, kierownicze Działu Sztuki Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, za poinformowanie mnie o istnieniu tego rysunku w zbiorach muzeum, podzielenie się wszystkimi informacjami na jego temat, a także bezpłatne udostępnienie jego reprodukcji do niniejszej publikacji.

mi ziemię pod Twórcownię – tylko pyta się, czy mają kupić ją w mym imieniu. Jest to ziemia, zdaje mi się, zaraz za Wolą Justowską – tam, gdy się już przejdzie wieś (z tyłu za pałacem i parkiem, lewą drogą), droga skręca w lewo i do góry – za ostatnimi domami – jest w lewo wąwozek, a na drugiej stronie łyśa górką z dwoma smukłymi brzoźkami schodzącymi w dół. Tak sobie przypominam. W ostatnim domku jest brązowy wilczur i zagony są orane skośnie do drogi. Podałem swe imię jako osoba prawna. Nazwiemy tę osadę „Stachową Wolą”¹⁴ [fig. 2].

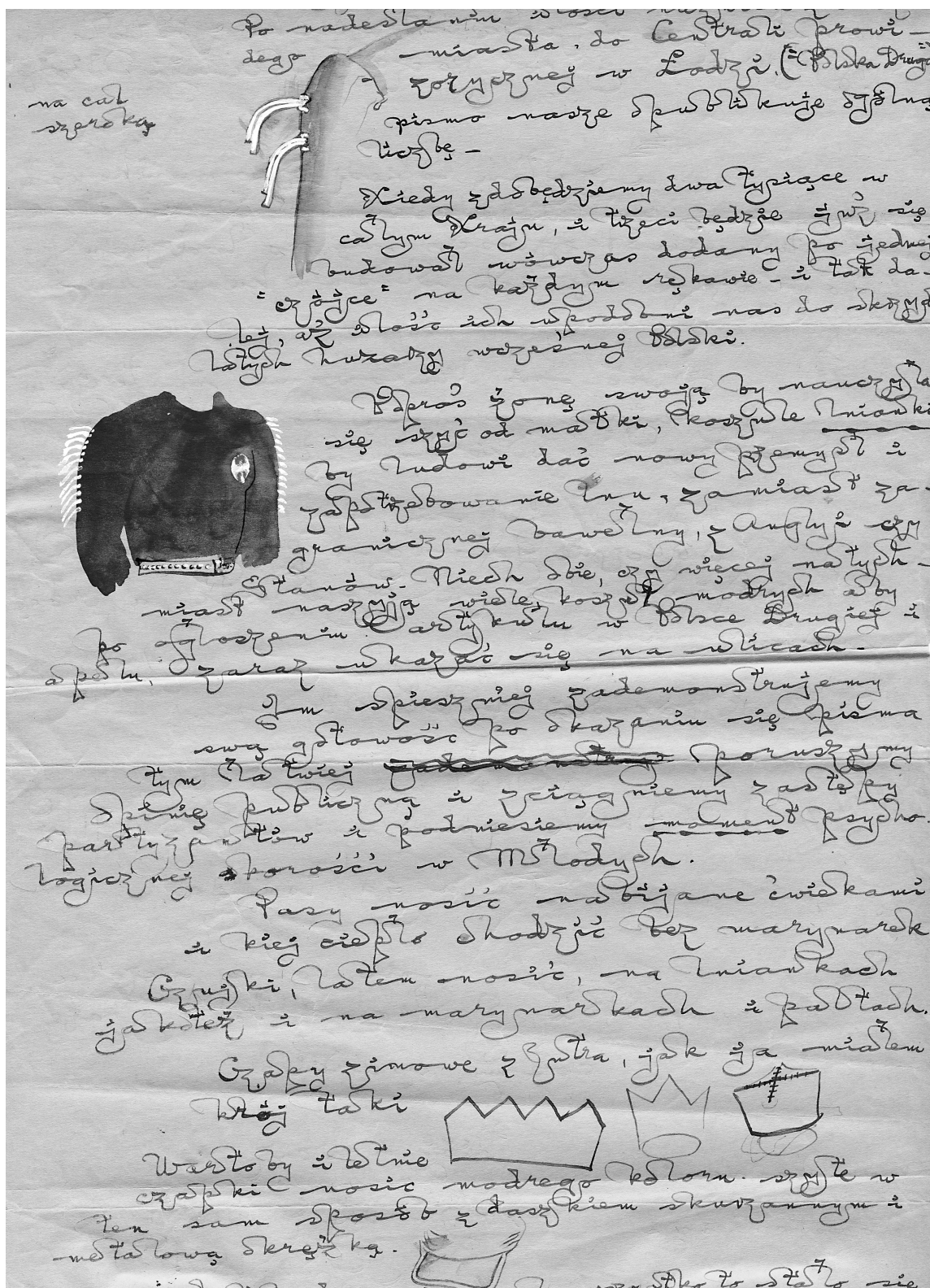
Z treścią tego listu koresponduje, powstały zapewne w tym samym czasie, niedatowany i niesygnowany rysunek ołówkiem, lawowany akwarelą, autorstwa najstarszego członka Szczepu, Antoniego Bryndzy (rocznik 1901), który brał udział we wszystkich wystawach grupy. Rysunek bardzo ważny i ciekawy, przedstawia bowiem zabudowania przyszłej „Twórcowni”. Artysta wyobraził ją sobie jako stojącą w centrum średniowieczną bramę obronną, zwężającą się ku górze, ze sklepioną ostrołukowo bramą przejazdową w przyziemiu, ponad którą znajduje się rogata serce (godło, znak rozpoznawczy Szczepu), i z wydatną attyką ze sterczynami na szczycie; z nią spojone są (z lewej i prawej strony), za pomocą krótkich łączników, dwa identyczne trójczłonowe budynki oskarpowane na wszystkich narożnikach, o bardzo wysokich, (kilkukondygnacyjnych) szczytach, nakrytych stromymi dachami. Przez bramę prowadzi prosta aleja flankowana po bokach drzewami, na końcu której widać w oddali sylwetkę kopca Kościuszki [fig. 3].

Nie mniej interesujące jest odwrocie rysunku. Bryndza napisał na nim:

narysuję jeszcze raz samym ołówkiem. Przy tym projekcie stosowałem się do ogólnych Twoich zamysłów, by utrzymać styl Kazimierzowski. Połączenie dwóch części gmachu południowego (na pensjonat dla uczniów z zagranicy) i północnego (na sale wykładowe i pracownie) zaprojektowałem w formie baszty z bramą triumfalną, by była pomnikiem naszej idei. Na samej górze znajdowałoby się muzeum (względnie sala wystawowa naszych prac), by każda wycieczka, czy to zagraniczna, czy polska, zwiedzająca kopiec Kościuszki wstępowała po drodze zobaczyć prace ludzi ~~idących~~ pracujących twórczo dla dobra nauki i kultury w ogólności¹⁵.

Rzeczywiście, budynek „Twórcowni” ukazany na rysunku Bryndzy wyraźnie koresponduje stylistycznie z wizyjnymi rysunkami Szukalskiego, przedstawiającymi zmodyfikowany spichlerz w Kazimierzu Dolnym oraz jego najciekawsze detale, reprodukowane w albumie *Szukalski. Projects in Design* z 1929 roku.

Niestety, ponownie ze względu na trudny, konfliktowy charakter Szukalskiego, a także na jego chroniczny brak pieniędzy, ostatecznie do kupna ziemi nie doszło, artysta nie podpisał stosownej umowy z władzami miasta i „Twórcownia” w Woli Justowskiej, pomiędzy Willą



7. Stanisław Szukalski, projekt bluzy dla członka Szczepu i „Armii Odrodzenia”; fragment listu do Mariana Kornarskiego i Szczepowców, z 1 kwietnia 1935; Biblioteka Narodowa w Warszawie, Dział Rękopisów. Fot. M. Pastwa



¹⁶ S. z Warty Szukalski, *Szczep „Rogate Serce”*, [w:] **Szczep Szukalszczyków herbu „Rogate Serce”**, I Wykaz prac Twórcowni Szukalskiego. Katalog, Kraków 1931, s. 8.

¹⁷ *Idem*, *Bohatorzy wyfruną z modłona Polski*, „Kraak” 1931/1932, nr 9 (marzec–maj 1932), s. 2.

Decjusza a kopcem Kościuszki, nie powstała. Ale rozpoczął działalność Szczep i jego członkowie, prezentując swoje prace na kolejnych wystawach grupy, starali się realizować założenia programowe „Twórcowni”, ustalone i zalecane przez Szukalskiego. Artysta planował, że do „Twórcowni” – którą formalnie reprezentował Szczep „Rogate Serce” – będą przyjmowani młodzi adepci sztuki nie na podstawie talentu (jego bowiem metoda „twórcowniana” nie uznawała), ale na zasadzie wykazanej pracowitości. Przysięgę ów stawiał też Szukalski znacznie wyżej od wiedzy technicznej, a za jedyny talent, jaki kandydat może (powinien) posiadać, uważał mądrość. Warunkami jej zaś są według Stacha zdrowy rozsądek i troskliwa szczodrość. Przyjętych do „Twórcowni” uczniów powinna cechować – zdaniem Szukalskiego – krępa budowa ciała, ponieważ „Każdy kwadratowy chłopak o »krótkiej« twarzy może być artystą”, w przeciwieństwie do pozbawionych inwencji twórczej „wąskoszczekich” i „długocielskich”¹⁶. Najlepiej, jeżeli będą to byli studenci ASP, relegowani z uczelni za brak talentu, lub też ci, którzy nie zdali pomyślnie egzaminów. Jednym słowem, „ogryzki” – z nich właśnie metoda „twórcowniana” zaledwie w ciągu jednego roku miała uczynić prawdziwych artystów.

Szukalski planował, by podczas edukacji w „Twórcowni” każdy z adeptów zajął się kreowaniem kompozycji tematycznej przygotowywanej wyłącznie na podstawie pamięci. Metoda „twórcowniana” całkowicie bowiem wykluczała naukę rysunku i nabywanie niezbędnych umiejętności technicznych – jak w akademiach co najmniej od początku XIX w. – poprzez kopiowanie gipsowych odlewów rzeźb antycznych oraz studiowanie ułożonych (przez profesorów) martwych natur i pozujących nagich modeli; te bowiem „zabijają imaginację, a bez niej nie może kiełkować twórcza fantazja”¹⁷. Mistrz zabraniał także robienia szkiców – uczniowie mieli koncentrować się na jednej kompozycji, a prace raz zainicjowane wykańczać aż do najdrobniejszych szczegółów. Początkowo miały to być wyłącznie rysunki ołówkowe (od 1931 r. Szczepowcy używali ołówków znanej firmy „Polonia” Stanisława Majewskiego z Pruszkowa, który jako pierwszy wspomógł grupę finansowo), później akwarele, wykonywane w dużych ilościach, na niewielkich (najlepiej kwadratowych) arkuszach bardzo dobrego papieru, w celu nabycia umiejętności posługiwania się linią i modelunkiem światłocieniowym. Szukalski był również zdania, że tworzenie tylko na formacie kwadratu pozwala rozwinąć umiejętności kompozycyjne.

Stach nie znosił współczesnej sztuki francuskiej (zwłaszcza malarstwa), będącej – jego zdaniem – w upadku co najmniej od Międzynarodowej Wystawy Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 r., gdzie sukces odnieśli przede wszystkim „barbarzyńcy” z wielu innych krajów (w tym on sam). Żył również opinii, że podczas nauki w „Twórcowni” należy unikać szkodliwych „izmów” płynących z tej rzekomej stolicy sztuki europejskiej. Uważał je bowiem przede wszystkim za obce naszej kulturze i tradycji,

dlatego też, aby zachować jej odrębność i oryginalność, kompozycje powstające w trakcie wspólnych seansów studyjnych (głównie w prywatnych mieszkaniach, wynajętych salkach, a także w zabudowaniach klasztornych ojców franciszkanów) miały nawiązywać tematyką do piastowskiej przeszłości Polski, która przez swoją pierwotną świeżość – nieskażoną obcymi naleciałościami – stanowi najistotniejsze źródło inspiracji. Stach postanowił więc, że aby przybliżyć członkom Szczepu „Rogate Serce” i ich zwolennikom, działającym według metody twórcownianej, charakter wydarzeń mających miejsce przed wiekami, w trakcie wspólnej pracy „lektorki czytać będą książki dotyczące mitologii dziejów i w ogóle bohaterologię własnego narodu, jak i innych”¹⁸.

Artysta uznał również, że wszyscy utożsamiający się z metodą „twórcownianą”, aby silniej zmanifestować łączność Szczepu z piastowskimi korzeniami, powinni zmienić imiona chrzestne na brzmiące bardziej swojsko, po słowiańsku. Szukalski nazwał je „mianami”, żeby odróżnić od imion, które jako nadane niemowlętom, zaledwie kilka tygodni lub miesięcy po ich narodzinach, a więc bez ich wiedzy i zgody, nie odzwierciedlają ich indywidualizmu ani charakteru, kształtującego się przecież przez całe lata. Zadanie to powinny spełniać miana, wybrane przez samych zainteresowanych, będących już ludźmi dorosłymi, z przygotowanego przez Mistrza zestawu liczącego aż 124 propozycje¹⁹. Tak też się stało. W efekcie, z pierwszego składu Szczepu, Wacław Boratyński został Pracowitem z Ryglie Boratyńskim; Antoni Bryndza – Ziemitrudem z Kalwarii Bryndzą; Franciszek Frączek – Słońcesławem z Żołyni Frączkiem; Stanisław Gliwa – Kurhaninem ze Słociny Gliwą; Marian Konarski – Marzynem z Krzeszowic Konarskim; a Stefan Żechowski – Zieminem z Książa Żechowskim. Nie posłuchali rady Mistrza jego ukochany uczeń, Norbert Strassberg, oraz Władysław Sowicki. Naturalnie miano przyjął także sam Szukalski, który odtąd występował już jako Stach z Warty.

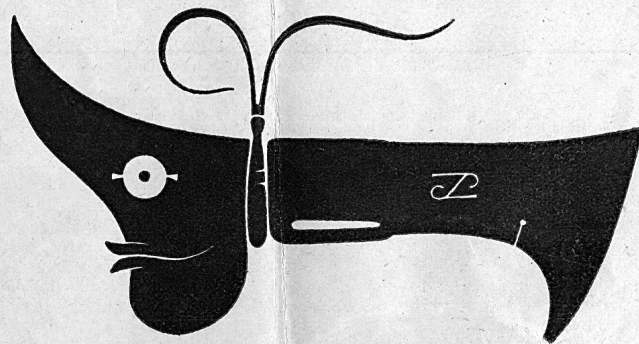
Na tym nie koniec niecodziennych pomysłów. Artysta uznał również, że członkowie Szczepu „Rogate Serce” na czas łączności z grupą i „Twórcownią” powinni zmienić krój i charakter pisma na bardziej dekoracyjny, tak jak sam to uczynił już kilka lat wcześniej. Mistrzowi marzyło się, że w niedalekiej przyszłości tym pięknym, bo dekoracyjnym „polskim pismem” będą się posługiwali wszyscy ludzie na świecie, tak jak niegdyś przyjęto do powszechnego użytku alfabet rzymski i cyfry arabskie.

Szukalski oczekiwał także zmian w wyglądzie i stroju swoich uczniów, którzy mieli strzyć włosy na Piasta, z prostą grzywką z przodu, paradować w dni świąteczne w świtkach (tj. w rodzaju wierzchniej odzieży płóciennej, szytej na wzór sukmany, sięgającej do kolan, z długimi rękawami, noszonej w dawnych czasach przez ubogą szlachtę zagonową) [fig. 4], zimą wkładać na głowy proste czapy uszyte ze zwyczajnego owczego futra (według kroju wymyślonego przez Szukalskiego) oraz – obowiązkowo – mieć przypięte do kłap maryna-



¹⁸ Program Twórcowni, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936, nr 283, s. 6 (notatka zamieszczona pod artykułem M. Dienstl-Dąbrowy Stanisława Szukalskiego na Kraków najazd wtóry).

¹⁹ Zob. S. Szukalski, *Imiona czy miana*, „Krak” 1931/1932, nr 10 (czerwiec-listopad 1932), s. 7.



TWÓRCOWNIA SZUKALSKIEGO W KRAKOWIE

UL. KARMELICKA 34

**PRZYJMOWANI BĘDĄ TYLKO KAN-
DYDACI NISKO-KRĘPEJ BUDOWY
— TY DASZ PRACOWITOŚĆ —
A TWÓRCOWNIA DA CI „TALENT”**

8. Afisz informujący o powstaniu „Twórcowni” Stanisława Szukalskiego. Fot. L. Lameński

rek (lub swetrów czy koszuli na piersi) wykonane w srebrze i czerwonej emalii odznaki rogatego serca, naturalnie według projektu Stacha z Warty [fig. 5].

Propozycje Szukalskiego dotyczące zarówno sposobu pracy twórczej, jak i wyglądu Szczepowców nie do końca przekonały wszystkich członków grupy. Już wkrótce zaczęło dochodzić do nieporozumień, wzajemnych oskarżeń, zwłaszcza że niektórzy pragnęli jednak malować przy użyciu farb olejnych, a więc techniki absolutnie wykluczanej przez metodę pracy „twórcownianej”. Wewnętrzny kryzys, jaki spowodował, że kilku członków grupy opuściło jej szeregi w 1932 r., pogłębiany został przez fakt, że Szukalski już w połowie 1930 r. powrócił do USA, skąd kierował poczynaniami swoich zwolenników i uczniów za pomocą przysyłanych regularnie długich listów, traktowanych jak relikwie i odczytywanych w trakcie spotkań członków Szczepu. Niemniej w latach 1930–1936 grupa zorganizowała 16 wystaw prac własnych i Mistrza w kraju i za granicą (w tym dwie w Chicago).

Tymczasem w chorobliwej wyobraźni Szukalskiego, który z perspektywy Stanów Zjednoczonych śledził na bieżąco wszystko, co działo się w Polsce, zwłaszcza po śmierci ukochanego przez niego marszałka Józefa Piłsudskiego, dojrzywała kolejna, jeszcze bardziej fantazyjna koncepcja związana z ideą „Twórcowni”. Postanowił przedstawić ów pomysł rodakom, a następnie zrealizować, po powrocie do kraju, w styczniu 1936.

Artyście zamarzyło się, aby „Twórcownia” nie była tylko uczelnią lokalną, funkcjonującą w Krakowie, lecz stała się instytutem międzynarodowym, do którego przyjeżdżaliby kształcić się studenci z innych krajów. Ale żeby mogło do tego dojść – twierdził Stach – trzeba zmienić w Polsce, rządzonej nieudolnie, przez skostniałych przedstawicieli starego pokolenia, w gruncie rzeczy wszystko. W miejsce „Polski I”, powstałej jak feniks z popiołów, jesienią 1918, co było – według Szukalskiego – wyłączną zasługą Józefa Piłsudskiego, musi narodzić się „Polska II”, w której władzę przejmą ludzie młodzi, pełni zapału i ambitnych planów. Tak jak godłem „Polski I” był biały orzeł na czerwonym tle, tak teraz miał nim być „Toporzeł”, powstały z połączenia stylizowanego korpusu orła z ciesielsko-wojennym toporem [fig. 6].

Nowa Polska musiała również mieć swoje miejsce kultu. Tak jak w „Polsce I” był nim zamek wawelski z katedrą oraz nekropolią królów i książąt, tak w „Polsce II” miała to być Duchtyńnia, zbudowana według planów artysty na dnie Smoczej Jamy. Szukalski wyobrażał ją sobie jako kompleks architektoniczno-rzeźbiarski składający się z monumentalnego posągu Oswobodziciela (Piłsudskiego) stojącego przed wejściem, szeregu grobowców najwybitniejszych Polaków – na czele z grobowcem marszałka – usytuowanych promieniście na dnie Smoczej Jamy, oraz stojącego pośrodku niej marmurowego słupa z rzeźbą nowej koncepcji Światowieda na szczycie. Światowied miał przyjąć postać wielkiego konia, a na jego siodle-tronie mieli zasiąść zwróceniu ku czterem stronom świata czterej najwybitniejsi – zdaniem



²⁰ *Idem*, *Projekt zbudowania Duchtyńi*, [w:] *Wykaz prac Stanisława Szukalskiego i Szczepu „Rogate Serce”, Instytut Propagandy Sztuki, czerwiec 1936*, Warszawa 1936, s. 37.

²¹ S. z Warty Szukalski, *Bohatorzy...*

artysty – Polacy: Józef Piłsudski, Kazimierz Wielki, Mikołaj Kopernik i Adam Mickiewicz. Szukalski planował, że w środku słupa podtrzymującego Światowieda, u podstawy, stać będzie, w wiecznym oświetleniu elektrycznym, Toporzeł, który przez swą nadzwyczajną rangę będzie się zwał Świętoporłem, bo taki będzie tylko jeden w całej Polsce i Słowiańszczyźnie. Stach z Warty pisał:

Znaczenie Świętoporła na tym będzie polegało, że z całej ziemi Polacy będą tutaj przybywali, by śluby składać w tronie Światowieda i w obecności twórcy Polski II, komendanta Piłsudskiego. Tutaj dzieci i rodzeństwa przybywać będą, by w tron wchodzić, tam uklęknąć, prawe ramię wsunawszy w otwory, dotknąć palcami rękojeści Światowieda i głośno wypowiedzieć swą umowę wierności wzajemnej. Tutaj przyjaciele przybywać będą, narzeczeni i politycy, by śluby składać na Świętoporła i uświęcać zawarcie umów między grupami narodowościowymi, politycznymi stronnictwami i państwowymi w obecności Piłsudskiego i u stóp Światowieda²⁰.

Coraz czytelniejsze zainteresowanie Stanisława Szukalskiego słowiańskimi korzeniami Polski spowodowało, że jego poglądy, z czego artystycznych w latach 20., już w czwartej dekadzie XX w. (zwłaszcza w jej drugiej połowie) oscylowały coraz bardziej wokół koncepcji bardziej złożonych i niejednoznacznych, o czytelnym zabarwieniu politycznym. W wypowiedziach i publikacjach artysty zaczęła dominować idea panslawizmu, jedności wszystkich Słowian, z czołową rolą Polski zwłaszcza w życiu artystycznym całej Europy – rolą kraju, który „przez Twórcownię da początek nowego typu kultury, jako przeciwstawienie się semicko-moskiewskiemu rozkładowi szkodliwemu dla twórczych narodów”²¹.

Ale aby do tego doszło, należy „przemodelować” Europę. Przede wszystkim trzeba z niej „wyrzucić” (postawić poza wspólnotą, izolować politycznie i bojkotować ekonomicznie) Wielką Brytanię, Francję, Włochy i Niemcy, ponieważ są to kraje kolonialne, zainteresowane jedynie prowadzeniem wojen i uciskiem innych – słabszych – narodów. W ten sposób dojdzie do formacji tzw. Neuropy, której symbolem stanie się podwójna, odwrócona swastyka, nazwana – przez autora pomysłu – „Gamadionem”. W „Neuropie”, wolnej od wojen i wszelkich konfliktów międzynarodowych, będzie kwitło przede wszystkim życie kulturalne, będą powstawać oryginalne i ciekawe dzieła sztuki, kreowane naturalnie przy zastosowaniu metod pracy „twórcownianej”, propagowanej od kilku już lat konsekwentnie przez członków Szczepu „Rogate Serce”. Z czasem – według artysty – nieposiadająca jak na razie stałej siedziby w Krakowie „Twórcownia” nie tylko otrzyma do swojej dyspozycji odpowiednio wyposażony budynek z pracowniami, ale przekształci się w „Instytut Neuropy”, czyli w „Wiedzuczę Neuropy”, do której będą przybywali ze wszystkich stron Starego Kontynentu, a także z całego świata, młodzi ludzie pragnący uprawiać jedyną wartościową sztukę, jaką jest sztuka wyrazowa (treściowa).

To bowiem właśnie oni, zrzeszeni w tzw. Armii Odrodzenia, organizacji będącej organem społecznym Unii Młodych, będą decydować o przyszłości „Polski II”. Aby wyróżnić ich spośród innych stowarzyszeń, Szukalski proponował im noszenie modrych koszul uszytych z lnu, z umieszczonym na piersi Toporłem, w którego centrum pojawił się – po raz pierwszy – „Gamadion”, oraz z przymocowanymi do ramion białymi „czujkami”, tj. mającymi ok. 15 cm długości taśmami [fig. 7]. Na początek, zanim liczebność „Armii Odrodzenia” wzrośnie przynajmniej do 2000 w całym kraju, mieli się tak ubierać członkowie Szczepu „Rogate Serce”, pełniący funkcję forpocząty całego ruchu. Wbrew oczekiwaniom Szukalskiego chętnych do wstępowania do Unii Młodych jednak nie przybywało, a jego propozycja przywdziewania stroju z „czujkami” u ramion nie spotkała się również z aprobatą ze strony nielicznych Szczepowców, wciąż silniej zdezorientowanych kolejnymi, coraz bardziej szalonymi pomysłami Mistrza. Dlatego Stach z Warty zasugerował, aby zamiast „czujek” w postaci kilkunastocentymetrowych taśm nosili oni małe białe guziczki, po trzy na każdym ramieniu. Ale i ta propozycja nie znalazła pozytywnego odzewu. Doszło nawet do tego, że niektórzy z członków grupy, wstydząc się eksponować białe guziczki „czujek” na co dzień, przypinali je sobie do ramion dopiero pod drzwiami mieszkań, tuż przed spotkaniem z Szukalskim; on bowiem – w przeciwieństwie do swoich podopiecznych – chętnie paradował publicznie z atrybutami stroju Szczepowca [fig. 1]. Tymczasem członkowie Szczepu „Rogate Serce”, rozbici wewnętrznie, osamotnieni w walce o nową jakość sztuki, nie byli w stanie zaakceptować coraz mocniej utopijnych, całkowicie oderwanych od rzeczywistości pomysłów Mistrza, a tym bardziej uczestniczyć w ich realizacji.

Nie przeszkodziło to jednak Szukalskiemu w dalszych pracach nad urzeczywistnieniem idei „Twórcowni”. Mając – jak się wydaje – pewne poparcie finansowe ze strony krakowskich władz miejskich, jesienią 1936 artysta starał się sfinalizować całą sprawę. Były już przygotowane pieczętki z logo szkoły, a nawet wydrukowano okolicznościowe afisze, które informowały, że mieści się ona w lokalu przy ul. Karmelickiej 34, jak również, że „Przyjmowani będą tylko kandydaci nisko-krępej budowy – Ty dasz pracowitość – a Twórcownia da ci »Talent«”²² [fig. 8]. Nic z tego jednak nie wyszło, ponieważ w ostatniej chwili wyremontowany i przygotowany do celów dydaktycznych lokal nie spodobał się Szukalskiemu i zerwał on umowę z jego właścicielką, co naraziło go na proces z nią, a popierające go władze miejskie na nieprzyjemności.

Niemniej już wkrótce, 30 października 1936, ujrzał światło dzienne długo oczekiwany Statut Prywatnej Koedukacyjnej Szkoły Artystycznej „Twórcownia” Stanisława Szukalskiego w Krakowie. Ten liczący niewiele ponad cztery stronicie maszynopis, sygnowany przez Stacha z Warty, informował:



²² Oryginał afisza w zbiorach autora artykułu.

- § 1. Właścicielem Szkoły jest Stanisław Szukalski.
- § 2. Twórcownia ma siedzibę w Krakowie przy ul. Basztowej l. 15 m. 8 [sic!].
- § 3. Twórcownia ma za zadanie:
 - a) przeciwdziałać niszczycielskiej metodzie i skutkom akademickiego systemu pracy przez zastosowanie zasady pedagogicznej, a więc uczyć się przez tworzenie, zamiast dotychczasowego wskazania polegającego na chęci tworzenia po nauczaniu się;
 - b) zapoczątkować Polski Twórczyn, zamiast kontynuacji obecnej Sztuki w Polsce, przez wprowadzenie pierwiastka treściowo-twórczego, z którego modernizm i nieuczciwość zawodowa byłyby wykluczone;
 - c) udostępnić własny styl i metodę twórcznią zaściankom prowincjonalnym i dać upust wielce uczuciowej tęsknocie estetycznej naszego ludu, a tym samym stworzyć podwaliny pod nowe pojęcie wszelkiej twórczości, której wyczyny składają się zarówno na Kulturę, jak i Cywilizację;
 - d) przywrócić Krakowowi znaczenie promieniska na całą Polskę i na najbliższych sąsiadów granicznych w kulturze estetycznej;
 - e) starać się, aby twórczyn zajął dziś pozycję politycznego narzędzia naszej narodowo-państwowej orientacji, o ile chodzi o działanie na zewnątrz, podobnie jak kiedyś sztuka religijna była narzędziem ideologii chrześcijańskiej i imperialistycznej potęgi Rzymu;
 - f) baczyć, by twórczyn stał się ramieniem kultury, ta zaś ramieniem wielkiej polityki Narodu.
- § 4. Szkoła przeznaczona jest dla młodzieży płci żeńskiej i męskiej, wyznania rzymsko- i greckokatolickiego, ewangelickiego, narodowości polskiej oraz innych (cudzoziemców).
- § 5. Całkowity kurs szkoły obejmuje 3 (trzy) lata nauki i podzielony jest na półrocza i okresy, zgodnie z zarządzeniem Min[isterstwa] W[yznań] R[eligijnych] i O[świecenia] P[ublicznego] obowiązującym w państwowych szkołach.
- § 6. Szkoła posiada działy: rysunku, rzeźby, malarstwa, grafiki i architektury.
- § 7. Organizacja Szkoły odpowiada postanowieniom obecnie obowiązującego postanowienia (rozporządzenia) Min[isterstwa] Wyznań Relig[ijnych] i Oświecenia Publicznego o ustroju szkół artystycznych.
- § 8. Maksymalna ilość uczniów, w klasach, oddziałach, grupach, oraz stosunek ilości uczniów do powierzchni pomieszczenia odpowiadać będzie normom przyjętym w szkołach państwowych (publicznych).
- § 9. Do szkoły przyjmuje się kandydatów/-tki, którzy: a) przedstawiają świadectwo ukończenia co najmniej szkoły powszechnej lub inne świadectwo uznane przez władze szkolne za równoznaczne, oraz b) wykażą zdolność i wytrwałość w pracy i ukończą w roku kalendarzowym przynajmniej 15 lat życia.
- § 10. O przyjęciu ucznia (uczennicy) do szkoły decyduje wyłącznie dyrektor szkoły, przy czym odmowa nie wymaga motywacji.
- § 11. Świadectwa szkolne, zarówno po ukończeniu szkoły, jak i poszczególnego okresu nauczania lub przy odejściu ze szkoły, otrzymują uczniowie według wzoru ustalonego przez władzę szkolną. Klasyfikowanie i promowanie uczniów odbywa się w[edług] przepisów dla szkół państwowych.

- § 12. W szkole obowiązuje język nauczania polski.
- § 13. Nauka odbywa się według załączonego programu. W nauczaniu będą używane jedynie dozwolone przez władzę szkolną podręczniki (środki naukowe).
- § 14. Indywidualny kierunek szkoły (Twórcowni) polega na:
- a) sztucznym wywołaniu twórczości przez zmuszanie uczniów do pracy pamięciowej z wykluczeniem modeli;
 - b) rozwijaniu imaginacji, która jest techniką plastycznego myślenia, aby na tej drodze wyrobić w uczniach zdolność twórczego projektowania;
 - c) udoskonaleniu się w kompozycji rysunkowej i wymyślności twórczej, niezależnie od tego, czy dany uczeń pragnie zostać malarzem, czy rzeźbiarzem.
- § 15. Szkoła ma nazwę: Prywatna Koedukacyjna Szkoła Artystyczna „Twórcownia” Stanisława Szukalskiego w Krakowie.
- § 16. Właściciel szkoły Stanisław Szukalski:
1. Zawiera i rozwiązuje umowę z dyrektorem (kierownikiem) szkoły i dobranym przez dyrektora personelem nauczającym oraz podaje władzy szkolnej do wiadomości normy uposażenia dyrektora (kierownika) i personelu nauczającego w szkole.
Ze względu na potrzebę zachowania ciągłości pracy szkolnej zwolnienie dyrektora (kierownika) i personelu nauczającego może następować z reguły jedynie z końcem roku szkolnego. [...] [Gdyby] zwolnienie dyrektora (kierownika) lub personelu nauczającego nastąpiłoby w ciągu roku szkolnego, powinna być o tym zawiadomiona władza szkolna z podaniem przyczyn takiego zwolnienia.
 2. Powołuje i zwalnia personel administracyjno-gospodarczy szkoły na wniosek dyrektora (kierownika) szkoły.
 3. Zwalnia dyrektora (kierownika) na żądanie państwowej władzy szkolnej, stosownie do ustępu pierwszego art. 7 ustawy o prywatnych szkołach oraz zakładach naukowych i wychowawczych.
 4. Udziela urlopów personelowi nauczającemu w przypadkach przewidzianych w punkcie 11 paragrafu 17 niniejszego statutu.
 5. Dostarcza we właściwych terminach środków na utrzymanie szkoły.
 6. Otrzymuje od dyrektora (kierownika) okresowe sprawozdania o poziomie i wynikach nauczania i wychowania w szkole.
 7. Ma prawo bywania na lekcjach i zajęciach w obecności dyrektora (kierownika), jednakże bez prawa czynnego udziału i robienia uwag personelowi nauczającemu: spostrzeżenia poczynione w tych przypadkach powinien właściciel wyjawiać dyrektorowi (kierownikowi) szkoły.
 8. Ma prawo udziału w specjalnie w tym celu zarządzonym przez dyrektora (kierownika) posiedzeniu sprawozdawczym rady pedagogicznej.
 9. Ma prawo wglądu w nadesłane do szkoły sprawozdania wizytacyjne państwowej władzy szkolnej.
 10. Odnosi się bezpośrednio do władzy w sprawach ewentualnych zmian w statucie, w sprawie lokalu i osoby dyrektora (kierownika) szkoły.
 11. Podaje do wiadomości władzy szkolnej normy opłat szkolnych i późniejsze zmiany.

- § 17. Dyrektor (kierownik) szkoły:
1. Przewodniczy radzie pedagogicznej i reprezentuje szkołę na zewnątrz w sprawach organizacji, nauczania i wychowania.
 2. Jest odpowiedzialny za prawidłowy bieg życia szkolnego, za kierunek wychowawczy szkoły i za wykonanie obowiązujących przepisów szkolnych.
 3. Jest bezpośrednim zwierzchnikiem wszystkich osób pracujących w szkole oraz doradcą grona nauczycielskiego.
 4. Dobiera i jest odpowiedzialny za dobór personelu nauczającego zatrudnionego w szkole oraz kwalifikuje personel nauczycielski.
 5. Przedstawia listę personelu nauczającego władzy szkolnej.
 6. Składa sprawozdania okresowe ze stanu szkoły, pod względem naukowym i wychowawczym, władzy szkolnej i właścicielowi szkoły.
 7. Bezpośrednio porozumiewa się z władzą szkolną we wszystkich sprawach szkolnych, prócz wymienionych w punkcie 10 § 16 niniejszego statutu.
 8. Układa preliminarz wydatków na potrzeby szkoły i przedstawia sprawozdanie budżetowe właścicielowi szkoły oraz władzy szkolnej.
 9. Czuwa wraz z radą pedagogiczną, aby szkoła była zaopatrzona we właściwe środki oraz pomoce naukowe i urządzenia związane z nauczaniem i wychowaniem.
 10. Udziela urlopów personelowi nauczycielskiemu do 8 dni za zgodą właściciela szkoły – do wyczerpania przewidzianego umowami maksymalnego okresu urlopowego.
 11. Przedstawia właścicielowi szkoły wniosek o udzielenie urlopu płatnego wybranemu przez siebie nauczycielowi na kursy organizowane przez państwową władzę szkolną, celem podniesienia kwalifikacji pedagogicznych nauczycielstwa.
 12. Zwalnia personel nauczający na żądanie władzy szkolnej, stosownie do art. 7 ustawy o prywatnych szkołach oraz zakładach naukowych i wychowawczych.
 13. Zawiesza personel nauczający w czynnościach w przypadkach przewidzianych w art. 7 ustawy o prywatnych szkołach oraz zakładach naukowych i wychowawczych, z własnej inicjatywy lub na żądanie władzy szkolnej; gdy zawieszenie w czynnościach następuje z inicjatywy własnej dyrektora (kierownika), powinna być o tym niezwłocznie zawiadomiona władza szkolna z podaniem przyczyn tego zarządzenia.
 14. Zawiesza uchwały rady pedagogicznej, o ile nie odpowiadają one przepisom szkolnym lub też wymaganiom wychowawczym czy dydaktycznym.
- § 18. Personel nauczający i lekarz szkolny, wraz z dyrektorem (kierownikiem), stanowią radę pedagogiczną, która:
1. Decyduje o przyjmowaniu nowych uczniów.
 2. Ocenia postępy i sprawowanie uczniów oraz promuje i przyjmuje świadectwa ukończenia według regulaminu zatwierdzonego przez państwową władzę szkolną.
- § 19. O ile przy szkole powstanie rada opiekuńcza, to jej zakres działania nie uszczupli w niczym kompetencji rady pedagogicznej szkoły.

§ 20. Szkoła posiada pieczęć o formacie i tekście zatwierdzonym przez władzę szkolną.

(Stanisław Szukalski)
Dyrektor i właściciel szkoły
W Krakowie, dnia 30 października 1936²³



²³ Treść statutu opublikowałem po raz pierwszy w: S. Szukalski, *Teksty o sztuce...*, s. 233–237.

²⁴ *Kronika plastyczna*, „Prosto z Mostu” 1936, nr 49, s. 7.

Jak więc wynika ze statutu, tym razem „Twórcownia” miała się mieścić w zupełnie innym lokalu – przy ul. Basztowej 15 m. 8, gdzie równocześnie było nowe mieszkanie Stacha z Warty Szukalskiego. I tam też szkoła została otwarta, prawdopodobnie w połowie listopada 1936. Lokalna prasa krakowska nie odnotowała – jak się wydaje – tego faktu. Uczynił to natomiast warszawski tygodnik publicystyczno-kulturalny „Prosto z Mostu”, adresowany do pravicowców, który zamieścił w *Kronice artystycznej* z 22 listopada 1936 następującą informację:

„Twórcownia” Szukalskiego w Krakowie. Dużo hałasu w sferach artystycznych i kulturalnych Krakowa wywołało otwarcie przez Stanisława Szukalskiego szkoły artystycznej pod nazwą „Twórcownia Szukalskiego” w gmachu Feniksa w Krakowie przy ul. Basztowej. Ze względu na stosowanie przez Szukalskiego swoistych metod pedagogicznych oraz wprowadzenie kryteriów... niskiego wzrostu i krępej budowy przy przyjmowaniu uczniów „Twórcownia” Szukalskiego staje się w Krakowie przedmiotem ożywionej dyskusji²⁴.

Jednak bardzo szybko okazało się, że nauka w szkole nie wzbudziła większego zainteresowania ze strony potencjalnych uczniów. W efekcie, wobec zbyt małej ich liczby, a tym samym braku wpłat czesnego za naukę, co miało zapewnić zaplecze ekonomiczne prawidłowego funkcjonowania „Twórcowni”, zniechęcony Szukalski, rozgoryczony dodatkowo brakiem poparcia ze strony sfrustrowanych jego wystąpieniami Szczepowców, zamknął placówkę i opuścił Kraków, jadąc do życzliwych mu Katowic.

W ten sposób drogi Stacha z Warty Szukalskiego i członków Szczepu „Rogate Serce”, rozeszły się definitywnie. Każdy ze Szczepowców rozpoczął działalność artystyczną na własną rękę, podczas gdy Mistrz nawiązał na Śląsku nowe znajomości, próbuje wydawać kolejne mutacje pisma „Krak”. Opublikował również dramat sceniczny *Krak, syn Ludoli. Dziejawa w 10 odmrocach* (Katowice 1938), przede wszystkim jednak zainicjował realizację monumentalnych dzieł rzeźbiarskich: płaskorzeźbionego tonda z motywem stylizowanego orła na elewacji ściany szczytowej budynku Urzędów Niezespólnych i dwóch płaskorzeźb figuralnych na ryzalit wznoszonego właśnie nowoczesnego budynku Muzeum Śląskiego. Podjął także pierwsze prace koncepcyjne przy urzeczywistnieniu projektów *Pomnika Bolesława Chrobrego* i *Pomnika Baczości dla Katowic* (*Wiecznicy Baczości*, tj. pomnika poświęconego trzem powstaniom śląskim).



²⁵ Zob. S. Szukalski, *Troughful of Pearls / Behold!!! The Protong*, ed. G. Bray, L. Zwally, Sylmar 1980. O Zermatyzmie i Macimowie piszę szerzej w mojej książce *Stach z Warty Szukalski...* (s. 229–247).

Wybuch II wojny światowej uniemożliwił finalizację owych przedsięwzięć. Artysta zdążył ukończyć jedynie tondo z motywem orła, które Niemcy skuli natychmiast po wkroczeniu do Katowic. Tymczasem przerażony Szukalski, korzystając z amerykańskiego obywatelstwa, w pośpiechu wrócił do Stanów Zjednoczonych, gdzie – od 1940 r. – zajęła go bez reszty nowa, jeszcze bardziej futurystyczna koncepcja Zermatyizmu i Macimowy. Pracował nad nią do końca życia, pisząc 42 tomy rozważań teoretycznych, które zilustrował 14 tys. rysunków. Część z nich (ze względu na niewielkie rozmiary i ogromne nasycenie intrygującymi detalami) została wykonana za pomocą lupy²⁵.

Natomiast Szczepowcy najpierw wzięli udział w wojnie obronnej (zginęli Wacław Boratyński i Norbert Strassberg), a następnie część z nich uczestniczyła w ruchu oporu. Po zakończeniu wojny najbardziej aktywni członkowie Szczepu „Rogate Serce” (zwłaszcza Franciszek Frączek, Czesław Kielbiński, Marian Konarski, Władysław Sowicki i Stefan Żechowski) kontynuowali własną działalność artystyczną, tyle że nie miała ona już nic wspólnego z zasadami pracy „twórcownianej”. I chociaż w 1957 r. najwierniejsi z wiernych spotkali się raz jeszcze z ukochanym Mistrzem, gdy ten przyjechał – pierwszy i ostatni raz po wojnie – do Polski, aby wziąć udział w międzynarodowym konkursie na projekt *Pomnika Bohaterów Warszawy*, idea „Twórcowni” odeszła w niepamięć, pozostając mało znaczącym – znanym tylko nielicznym – epizodem w bogatym życiu artystycznym Krakowa w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

Słowa kluczowe

Stach z Warty Szukalski, Szczep „Rogate Serce”, „Twórcownia”, nauczanie artystyczne

Keywords

Stach of Warta Szukalski, Szczep “Rogate Serce” (The “Horned Heart” Tribe), “Twórcownia”, art teaching

References

1. Chudzicka Dorota, *Od modernizmu w kierunku ekspresji narodowej tożsamości. Wokół koncepcji sztuki Stanisława Szukalskiego (1893–1987)*, Warszawa–Toruń 2015.
2. Lameński Lechosław, „Twórcownia” Stacha z Warty, czyli jeszcze raz o Stanisławie Szukalskim, „Tydzień Polski” (New York) 1978, nr 387, s. 6a–7a.
3. Lameński Lechosław, „Twórcownia” Stacha z Warty Szukalskiego, [w:] *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988*, red. A. Gogut, Warszawa 1991.
4. Lechosław Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep „Rogate Serce”*, Lublin 2007 (tam pełny wykaz bibliografii).
5. Szukalski Stanisław, *Atak Kraka. Twórcownie czy akademie?*, Kraków 1929.
6. Szukalski Stanisław, *Teksty o sztuce i wypowiedzi polemiczne oraz korespondencja z lat 1924–1938*, wyb., ułoż., wstęp, przypisy L. Lameński, Lublin 2013.

Prof. Dr. habil. Lechosław Lameński, lamenski@wp.pl, ORCID: 0000-0002-2691-1297

Born 1949 in Bydgoszcz, art historian and art critic. Professor Emeritus of the Institute of Art Sciences at the John Paul II Catholic University of Lublin, where he worked from 1974 to 2020, and from 1998 to 2020 headed the Department of Modern and Contemporary Art History. He is primarily interested in Polish art (mainly architecture, sculpture and painting) from the second half of the 19th c. to 1939. Editor of the visual arts and art history section of the “Akcent” (Accent) literary and art quarterly (since 1985). Author of over 370 articles, reviews, introductions to catalogues and 51 encyclopedic entries, as well as books: *Tomasz Oskar Sosnowski, 1810–1886, rzeźbiarz polski w Rzymie* (Tomasz Oskar Sosnowski, 1810–1886, Polish sculptor in Rome, 1997), *Stach z Warty Szukalski i Szczep “Rogate Serce”* (Stach of Warta Szukalski and Szczep “Rogate Serce” [The “Horned Heart” Tribe], 2007), *Bibliografia historii sztuki dawnego województwa lubelskiego za lata 1965–2000* (Bibliography of the history of art of the former Lublin Voivodeship for the years 1965–2000, 2008), *Moi artyści, moje galerie. Teksty o sztuce XIX i XX wieku* (My artists, my galleries. Texts about 19th and 20th century art, 2008), *Zatrzymani w kadrze. Eseje o współczesnych artystach lubelskich* (Captured in the frame. Essays on contemporary Lublin artists, 2016), edition of Stanisław Szukalski’s *Teksty o sztuce i wypowiedzi polemiczne oraz korespondencja z lat 1924–1938* (Texts on art, polemical statements and correspondence from 1924–1938, 2013), as well as the albums *Szukalski* (2018) and *Teofil Wiktor Kosiorkiewicz, ostatni lubelski kolorysta* (Teofil Wiktor Kosiorkiewicz, the last colourist from Lublin, Lublin 2021).

Summary

LECHOSŁAW LAMENSKI (The John Paul II Catholic University of Lublin) / On Stach of Warta Szukalski’s “Twórcownia” for the fourth (and last?) time

Stanisław Szukalski (1893–1987), better known as Stach of Warta Szukalski, the charismatic leader of the Szczep “Rogate Serce” (The “Horned Heart” Tribe), an art group operating in Krakow from 1929 to 1936, considered that Polish art was in a state of decline. In Szukalski’s opinion, a contributing factor was the defective system of teaching at the Krakow Academy of Fine Arts, unnecessarily preferring worthless French art. Therefore, the academy should be liquidated, and in its place a “Twórcownia” (“Creativity Workshop”) should be established, i.e. an atelier where young people would study exclusively under Stach’s guidance and according to his innovative method of education. This novelty was to consist, among other things, in drawing with pencil and then painting with watercolours, on square sheets of paper, subjects of content taken preferably from Poland’s historical past. Szukalski considered wisdom and memory work to be the highest values of the “creative” method – which the members of the Szczep “Rogate Serce” were to put into practice – denying the role of talent altogether.

The artist attempted to open “Twórcownia” at least four times. First in 1929 in Katowice, then in his villa near Kazimierz Dolny, in 1930 in Wola Justowska, between Villa Decius and Kościuszko Mound, and in 1936 in Krakow. These were all unsuccessful attempts – due to the difficult character of Stach of Warta Szukalski, lack of money and, above all, because his utopian ideas and concepts were completely detached from reality.



1. Zdzisław Jurkiewicz, *27 Metres of Blue and Red*, 1976, acrylic on canvas, 100 x 159,6 x 2,5 cm, MWW/DTZSP/431. Photo: MWW

“I wanted to win!”

Art is thinking. Jurkiewicz’s not-yet-conceptualism?

Sylvia Świsłocka-Karwot

University of Wrocław

Navigation of the mind

The life of Zdzisław Jurkiewicz¹ and his Bretonese “navigation of the mind”² continues to amaze. The Wrocław-based artist was passionate and committed to art, non-compromisingly honest in his search for the truth and unafraid to exteriorise his emotions.

Jurkiewicz as an artist was both undaunted and sensitive; a hot-headed enthusiast of the surrounding reality and life. However, I dare say that although he was unusually devoted to art, he did not consider it to be the most important thing. What mattered more was his “navigation” – the search for the truth of art and the truth of the world, but never by surrendering to the senses or emphatically losing himself in himself, as some overly thin-skinned individuals may be prone to do. Jurkiewicz was critical of such an attitude, deliberately rejecting emotional idiosyncrasies in art in favour of a self-knowing *ratio*.

First of all, he was a fully-fledged artist, literally and figuratively – physically and mentally strong, with a forceful personality, trusting and believing in himself, relying more on his own understanding than the aforementioned emotions or intuitions. This does not mean, however, that he was a stranger to emotional predilections of the mind; on the contrary, such intense or even feverish tendencies testified to the vitality, commitment, perseverance and determination of an artist who took art seriously and responsibly. He could listen intently to his interlocutor’s arguments, but he would not mince words when it came to judging what he perceived as the inertia of recessive art – mimetic, emotional or maudlin. Jurkiewicz could get angry, although it was rarely personally oriented. Rather, he suffered because of the misunderstanding of, or lack of openness to, his innovative approach,



¹ It is necessary to mention publications on Zdzisław Jurkiewicz whose authors made an attempt to organize and capture the entirety of the artist’s oeuvre: **M. Szafkowska**, *Zdzisław Jurkiewicz. Zdarzenia / Occurrences* [exhibition cat.], Centre for Culture and Arts in Wrocław – Contemporary Museum in Wałbrzych – “Stara Kopalnia” Science and Art Centre, Ed. **M. Kuźmicz**, Wrocław 2019. It is also worth recalling the fact that the Zachęta Lower Silesian Society for the Encouragement of Fine Arts already in 2005 noticed the importance of Jurkiewicz’s achievements and since then has been gradually acquiring the artist’s works and archives for its collection, which today constitutes the starting point and source for research of Jurkiewicz’s life and work.

² Quotation from **Z. Jurkiewicz’s** conversation/lecture, which I heard during the dinner accompanying the opening of Koji Kamoji’s exhibition in Wrocław in 2007 – “Koji Kamoji. Works From My Studio”, 4 June – 15 July 2007, Zamek Culture Centre, Wrocław. See **A. Breton**, *Surrealism and Painting* (1928), Transl. S. W. Taylor, New York 1972, p. 1.



³ Z. Jurkiewicz, *Painting, n = 200 – Frame, n = 61*, 1976, ink and paper, 69 × 63 cm; private property.

both in art and in the way of being. A sense of liberation from the shackles of formalistic traditionalism; openness to the new trends in post-war European and American art; the growing awareness of scientific discoveries and the broadening of cognitive horizons, especially in astronomy, which was so dear to him; an uncompromising attitude, more typically associated with youth and rebellion; belief in his own agency and the possibility of shaping the future; a peculiar combination of love of life, science and art – all these come to the fore in Jurkiewicz's work with unprecedented power.

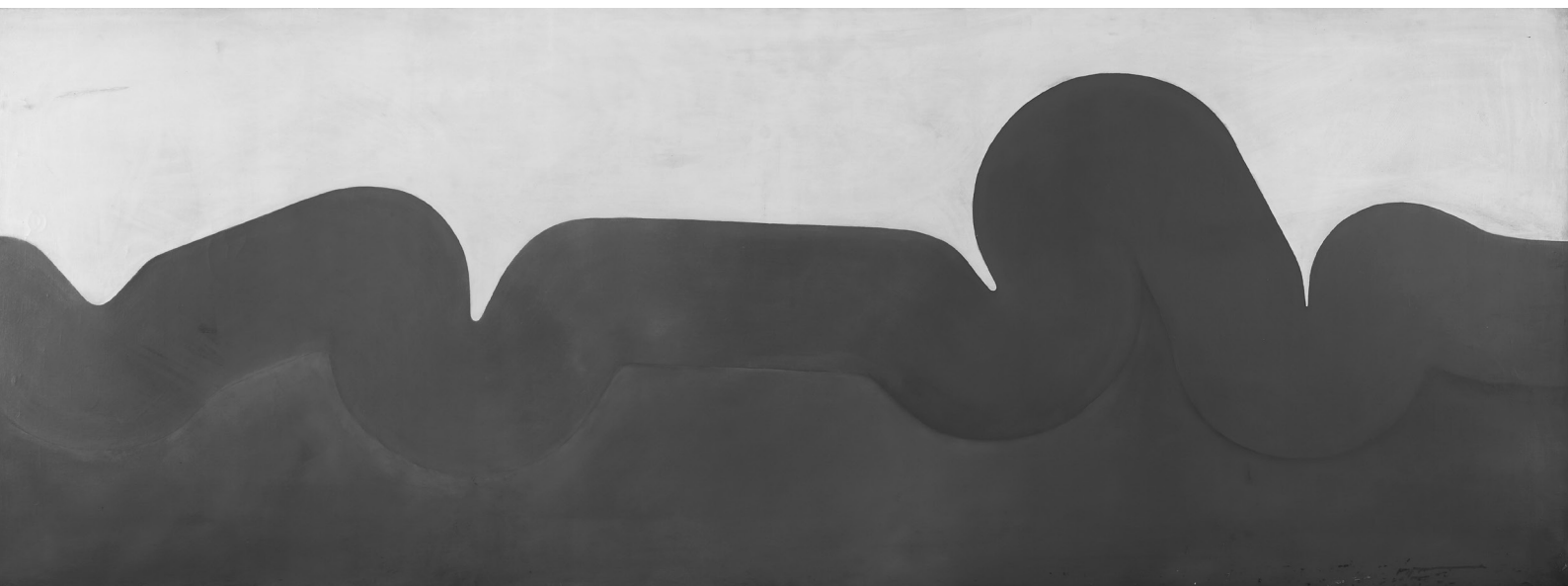
The creative process

Jurkiewicz's visual language seems to be characterised by a peculiar terseness, a deliberate reduction of the content and form of the work, which turn it into a phoneme of reality – an elementary particle of matter with a strictly defined, almost schematic structure. From an art-historical point of view, his seminal works seem to objectively embody or visualise abstract concepts, initiated in a real and incessantly evolving universe.

The artist's creative process, as in the case of the diptych *Painting, n = 200 – Frame, n = 61* (1976)³, is based on the repetition of the same operation – drawing a line – enough times to meet the *a priori* condition of reaching the specific length of the line, expressed in millilitres of ink needed to draw the work. Here, creation is akin to a recursive activity leading to a situation in which the painting evokes itself in order to explicate a problem defined by the artist in advance – in this case, the depiction of 200 m of line, as in the work *Painting*, or 61 m of line, as in *Frame*. To illustrate his intention, the artist uses a repetitive action, a form of iterative notation, which fills in the field of the “painting” in the upper part of the diptych and outlines the shape of the frame below. The composition actually acquires the status of an autotelic work, an end in itself: The painting evokes a painting, the frame evokes a frame. The shape becomes the colour, the colour becomes the shape, the frame frames the painting, the painting depicts what it is supposed to depict in the representational field, which is separate from, contrasted with, and “inside” the frame all at the same time – i.e. it depicts the painting itself. Consisting of metres of horizontally drawn line that fills in and makes up the entire field of the painting, the work expresses nothing but the 200 m of line identified with the painting and 61 m of line identified with the frame. The artist captions the whole with a kind of cartographic scale, indicating the unit of measurement of the repeatedly painted line, which refers to its actual length: 200 m and 61 m, squeezed into the 69 × 63 cm rectangular diptych. This, however, is not the end of the story.



2. Zdzisław Jurkiewicz, *27 Metres to Blue and Red*, 1976, acrylic on canvas, 100 x 159,6 x 2,5 cm, MWW/DTZSP/430. Photo: MWW



3. Zdzisław Jurkiewicz, *R-B Continuity*, 1971, acrylic on canvas, 93,5 x 252,2 x 2.2 cm, MWW/DTZSP/432. Photo: MWW



⁴ It is worth noting that this understanding of truth is characteristic of all Greek philosophy; an analogous approach was proposed, probably for the first time, by Parmenides of Elea, who lived in the 6th/5th c. BC. His concept was significantly developed at the turn of the 18th c. by Gottfried Wilhelm Leibnitz, a philosopher, mathematician and physicist.

⁵ I understand the transcendentals as beings that are, because they are, because they simply exist, as opposed to the universals, which we perceive through some of their qualitative features, and in painting – through formal features, e.g. colour, shape, texture, composition.

The eponymous words “painting – frame” become symbolic equivalents of the activity of depicting – elements of the reality creating the painting, verbalised representations of concepts that simultaneously become their visualised content.

By rejecting the world of deceptive sensory perceptions, illusory and slippery emotive externalisations, “boring mimetic repetitions”, as he termed them, Jurkiewicz hereby heralds the equivalence of thought and object. He refers not to feelings, senses, semblance, but to the cognitive faculty of reason, truth and logic. For him, art is equated primarily with truth – Jurkiewicz wants to say only that which is true⁴. The painting both conceptualises and visualises the 200 m of line. The concept is tantamount to its representation, just like the aforementioned shape is identical with the concept and colour. Conceived in this way, the painting becomes for Jurkiewicz the only possible – and by this virtue, the most perfect of all – representation of what he can think into being. A work of art thus becomes a singular entity, an elementary monad of the material space of artefacts. Created by the artist, it becomes an atom of nature, an element of art belonging in the domain of the transcendentals⁵.

Peregrinatio vitae vs. noema & noesis

Regardless of the circumstances, trends and fashions, Jurkiewicz's choices in art and life were likely shaped by two questions: What is art? What is the world? The artist leaves them unanswered. Instead,

he provokes the audience, takes us on a flight whose trajectory may bring us closer to each other or disunite, allowing us to observe the horizons of the expanding universe and art from galactic perspectives, limited only by the acuteness of our eyes, but not by our reason. Perhaps this is why in one of the interviews later in his life Jurkiewicz spoke of himself as if in disbelief, as if with a newly sensed and discovered proclamation of his creative identity – "I may have been an artist"⁶. These modest words testify to his exceptional humility towards what he had managed to achieve and what was still *in statu nascendi*. This is the continuation of his "navigation", in which he wants to call hitherto unknown and recently discovered lands the content of his life – his homeland of choice. Jurkiewicz's travels, however, have nothing to do with aimless wandering. He is not a present-day Odysseus, exhausted albeit persistent, a Homeric hero who, having trickily captured Troy – the stronghold of Conceptualism and Minimalism – faces numerous adversities in order to return to his homeland, i.e. artistic duty. Jurkiewicz's navigation has more to do with *peregrinatio vitae* – an important journey, because it is part and parcel of the creation and evolution of the Universe. In his approach, the artist is to fulfil the role of the creator of *logos*. For that to happen, he must use reason. For Jurkiewicz, the only way to participate in this endeavour is to adopt a scientific and conceptual stance in the process of creation. The artist considered himself a conceptualist. Was he?

The definitive understanding of conceptualism annihilates the work as an object. Jurkiewicz, however, left canvases, bits and pieces glued together, scale models, objects-instruments for taking care of plants or making life more pleasant for rodents...

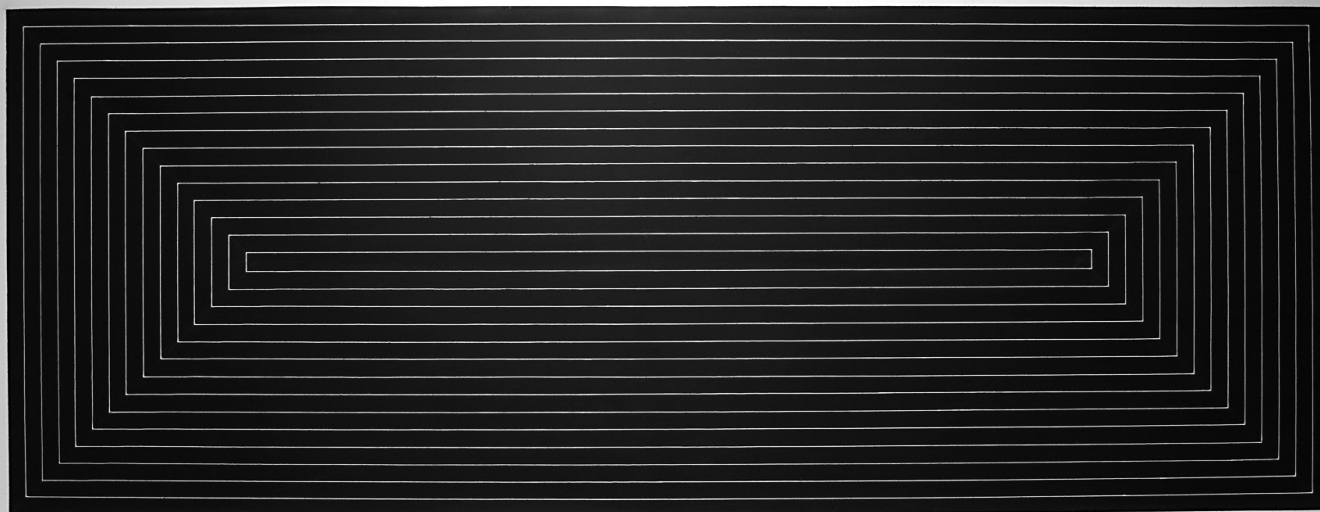
In order to properly consider whether Jurkiewicz's works are conceptual, at least two issues must be taken into account. Firstly, their provenance – different from what art history tends to ascribe to the gesture of Seth Siegelaub, for example, who in the second half of the 1960s began to exhibit documentation and instructions for the creation of works rather than the actual objects. Jurkiewicz had nothing to do with conceptualism defined in this way. Secondly, an epistemological change occurred, possibly unnoticeably, whose origins I perceive in the semiotic and structural methodologies of the 1960s and 1970s. The new varieties of art that emerged at the time – conceptual art, zero art, the neutral, structural and analytical tendencies, concrete poetry – make it impossible to view phenomena in the field of arts with a unifying eye, because at that time they were subject to clear conceptualisation and intellectualisation⁷. Social, political and cultural factors were not insignificant either⁸, as was the media-friendly and spectacular character of the technological achievements of the era, in particular the successful exploration of space, driven on the one hand by the Cold War, and on the other – by an attempt to build a sense of stability in the first decades after the



⁶ Zdzisław Jurkiewicz (1931–2012) – *artysta totalny*, 1997, 1:26:00, TVP3 Wrocław, production A. Mazanek, K. Landsberg, camera P. Sędzikowski, editing A. Stefański, <https://www.youtube.com/watch?v=-diKOkm2fwk&t=5021s> (access date: 28.04.2021), 1:23:41

⁷ There have been numerous attempts to distinguish varieties of conceptualism. Among the artists with a varied approach to the conceptualisation of art, practitioners such as Ian Burna, Daniel Buren, Hanne Darboven, Henry Flynt, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris and Robert Smithson, and ought to be mentioned, to recall the most stylistically different ones. See T. Godfrey, *Conceptual Art*, London – New York 1998; *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Ed. A. Alberro, B. Stimson, Cambridge-London 2000; G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002; *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Ed. M. Corris, New York 2004.

⁸ For example, the political division into capitalist and socialist countries, the countries of the Eastern and Western blocs, or the myth of a free America.



4. Zdzisław Jurkiewicz, *Painting, 1m² of Black*, 1991, acrylic on oilcloth, 100 x 200 cm, MWW/DTZSP/273/a. Photo: MWW

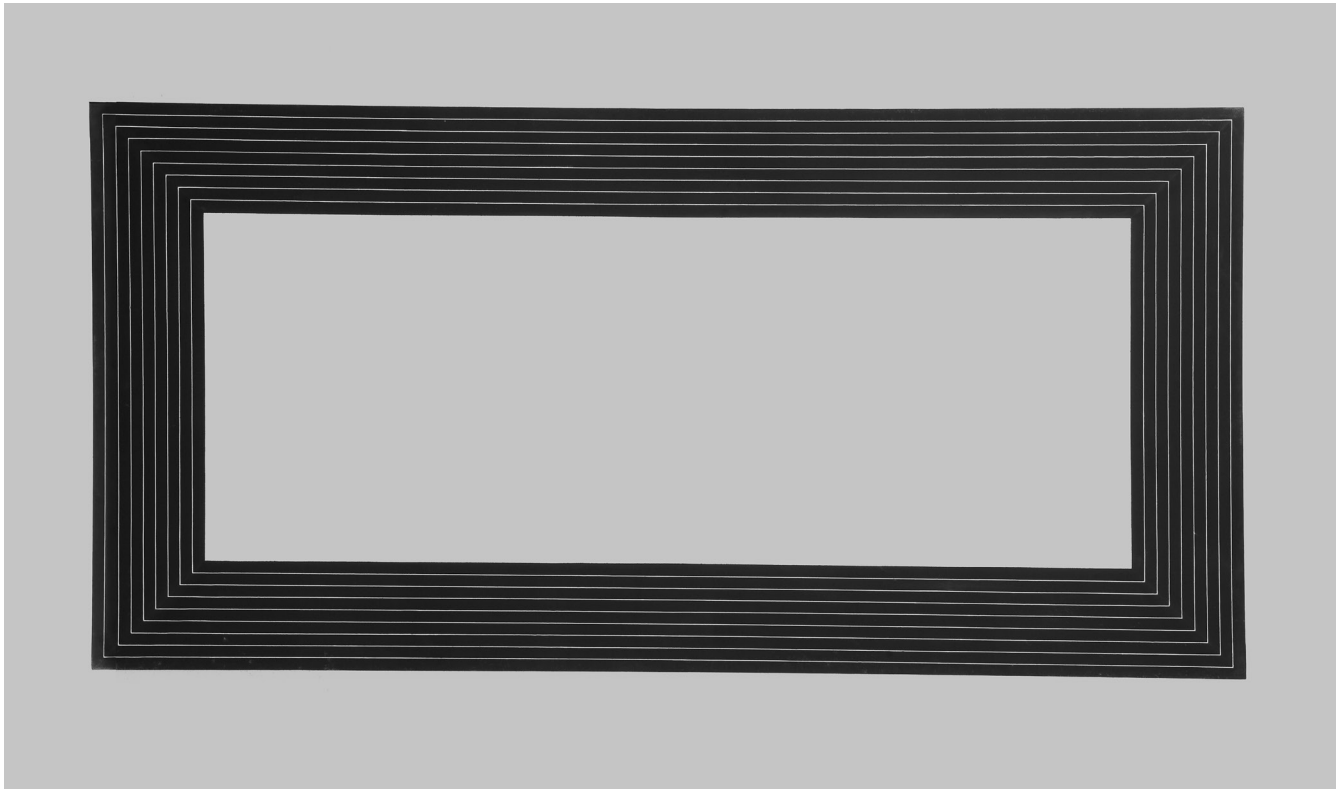


⁹ E. Husserl (*Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*, Transl. D. Cairns, 7th Ed., The Hague 1982, p. 57) applies the term “evidence” to describe the experience of the truth.

¹⁰ Z. Jurkiewicz, *27 Metres of Blue and Red*, 1976, acrylic on canvas, 100 x 159.6 x 2.5 cm; property of the Zachęta Lower Silesian Society for the Encouragement of Fine Arts, deposited at Wrocław Contemporary Museum, Inv. No. DTZSP/753.

end of World War II. Therefore, the approach to conceptualism as Jurkiewicz saw it must not be homogenous for us, researchers. Jurkiewicz’s attitude and work do not match the definition of conceptualism in which the object disappears in favour of a subjectivised idea. The structure of Jurkiewicz’s artistic reality seems much more complex. In it, there is room both for a real, tangible work of art and for an idea, neither of which can be made special or privileged. They are like the obverse and the reverse of one work of art, a unification of both these qualities, two sides of the proverbial coin. Jurkiewicz’s art appears as a two-component mixture of **ultra-realism** and **conceptualism**.

What is it about? We ought to distinguish between **noematic conceptualism** – which refers to the **content of thought**, and its processual counterbalance – **noetic conceptualism**, which pertains to the **act of thinking itself**. I am intentionally borrowing Edmund Husserl’s concepts of *noema* and *noesis*, for it is in his philosophy that I find what in Jurkiewicz’s work becomes the quintessential understanding art. Both men tend to identify the concept of true knowledge with the concept of evidence⁹. Jurkiewicz’s *27 Metres of Blue and Red* (1976)¹⁰ is in fact 27 m of a blue and red line. His *Painting, 1 m² of Black – Frame, 1 m² of Black* (1991) is exactly the same amount

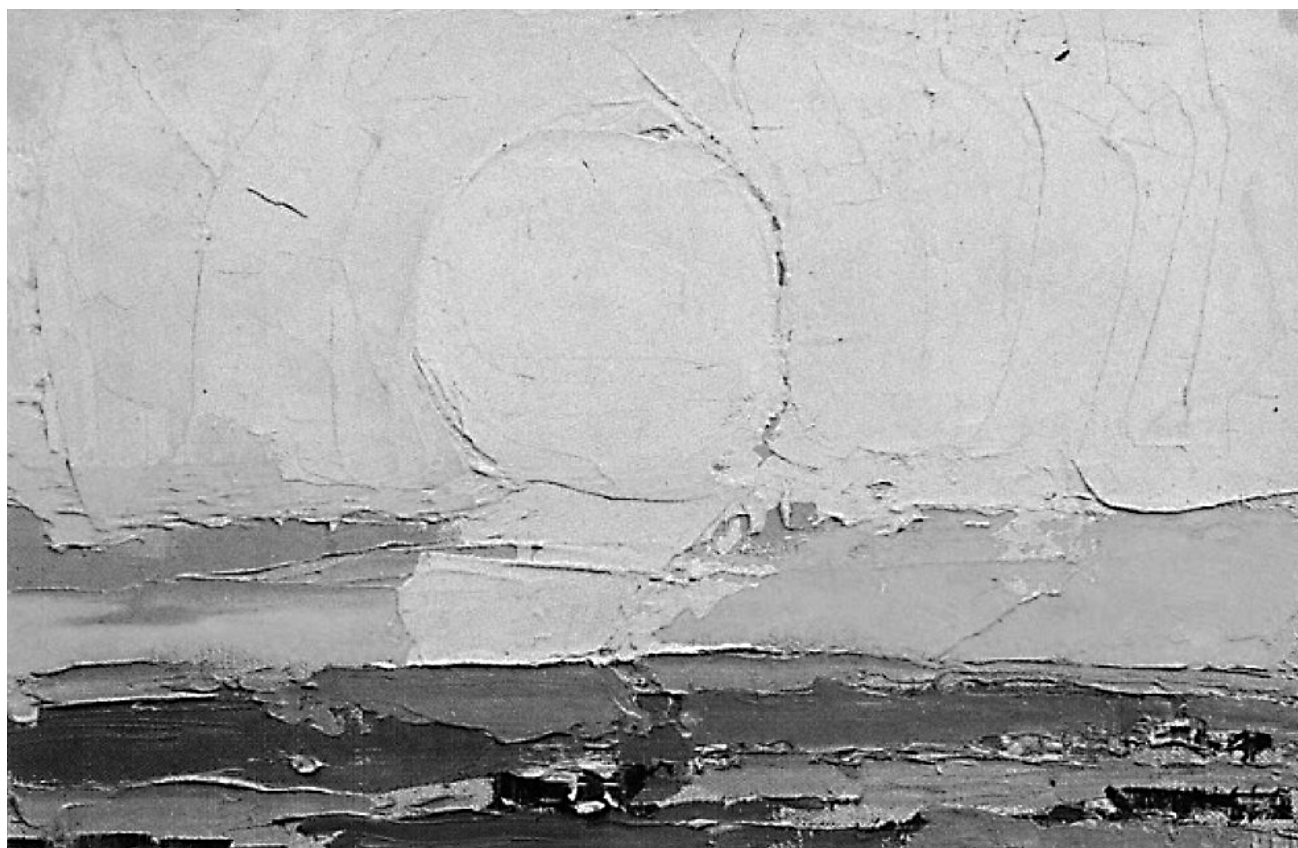


5. Zdzisław Jurkiewicz, *Frame, 1m² of Black*, 1991, acrylic on oilcloth, 100 x 200 cm, MWW/DTZSP/273/b. Photo: MWW

of black paint used to outline a “painting” or “frame” that would fill in the flat surface of a $1 \times 1 \text{ m}^2$ on the same canvas¹¹. The noema is that square metre of black, the noesis – its mental transformation into a specific number of lines, creating an illusory representation of a frame or its interior – a picture. The thought about one square metre of black is identical to the $1 \times 1 \text{ m}$ black square physically existing on the canvas. The picture is what it represents, as I have tried to show above. The work has no “multiple meanings”, as Roland Barthes would put it. On the contrary, the picture is both reality and evidence at the same time. The latter is derived from the Latin *video*, which connotes the activity of seeing things / making things visible. It would be hard to imagine a relation more basic than one in which reality becomes evident, a thought becomes an idea and a material object at the same time. This is what Jurkiewicz managed to do. There was no room for randomness in his work, even his famous action at the Mona Lisa Gallery in 1967 was an evocation of a spontaneous – but intentional – flow of paint from a hole in a hollow block constructed by the artist. The result of the gesture was unpredictable, or predictable to a certain extent, but the gesture itself was intentional and carefully thought out. This action could be seen as



¹¹ Z. Jurkiewicz, *Painting, 1 m² of Black – Frame, 1 m² of Black*, 1991, acrylic on oilcloth, 100 x 200 cm (x 2); property of the Zachęta Lower Silesian Society for the Encouragement of Fine Arts, deposited at Wrocław Contemporary Museum, Inv. No. DTZSP/242/1-2.



6. Nicolas de Staël, *Le Soleil*, 1953, oil, canvas, 16 x 24 cm. Photo: J.-L. Losi



¹² I am quoting a fragment of Z. Jurkiewicz's letter to W. Borowski from 8 March 1999 (manuscript, property of the Zachęta Lower Silesian Society for the Encouragement of Fine Arts, deposited at Wrocław Contemporary Museum, Inv. No. DTZSP/A4), in which the sender, recalling André Breton's photograph, writes "I love him", thus confirming an extremely emotional attitude towards artists recognised by him as outstanding figures.

¹³ Nicolas de Staël (1914–1955) emigrated with his family to Poland as a 5-year-old boy. After the death of his father and stepmother in 1922, he was cared for by his family in Brussels, where he studied painting at the Académie Royale des Beaux-Arts. During 15 years of creative work, he painted over a 1000 paintings. He suffered from depression. He committed suicide in 1955, after receiving a negative review of an exhibition of his works.

¹⁴ The painter's father was General Vladimir Ivanovich, baron Staël von Holstein, who was nicknamed the White Baron, unlike the Reds who supported the Russian

a random event with an underestimated probability. We will understand it better if we refer to the category of cognitive bias rather than ignorance, intuition, or even some supernatural phenomena. Coincidences, which is what I am getting at, is a good word to describe both the aforementioned artefact-phenomenon and Jurkiewicz's entire life and oeuvre.

"De Staël. I love him!"¹²

Some discoveries are strange and extraordinary **non-coincidences**, such as the fact that Jurkiewicz's beloved painter Nicolas de Staël¹³ spent two years in Ostrów Wielkopolski as a 7–8-year-old boy – the same town where the Jurkiewicz family with the 5-year-old Zdzisław settled down 15 years after the father of the Russian-born suicide painter was buried there¹⁴. The painter whose work Jurkiewicz would come to love for the rest of his life arrived in his childhood town in 1920. Jurkiewicz would have undoubtedly found this quasi-mystical discovery important if only he had known about it during his



7. View of the exhibition "Nicolas de Staël en Provence", Hôtel de Caumont, Aix en Provence, 2018. Photo: J.-L. Linetzky

lifetime... Today there is no trace of the tomb of General Vladimir Ivanovich Staël von Holstein at the Evangelical cemetery in Ostrów Wielkopolski, but the fact that 15 years after his funeral Jurkiewicz and his family ended up in the same place must appear astonishing in the context of Jurkiewicz's reflections known from his notes.

Nicolas de Staël, often included among the so-called cursed painters due to his death by suicide, is known for his synthetic landscapes, full of passion and colour, as well as depictions of football players. Jurkiewicz found these landscapes painted with a thick layer of paint irresistible. He was fascinated by the uncomplicated compositions, their intensely vivid colours and "tectonic" impasto. The sea and the sun painted by the Russian painter, for example as seen from Antibes on the Cote d'Azur, seem to be so firmly and properly "sculpted" with paint as a substance that the painting is almost transformed into an object shimmering with a riot of colours. De Staël often contrasts expressive, bright hues with seemingly dirty, smeared patches of pure colours. The sophisticated combinations of intense colour coupled with tactilely and haptically perceived texture make these paintings emanate both light and some kind of tension, sewn



Revolution of 1917. He was a descendant of an important and influential family from Westphalia, living in the Baltic provinces of Russia. After the Bolsheviks came to power, he emigrated to Poland with his wife and four young children, including little Nicolas. In 1920–1921, the family lived in Ostrów Wielkopolski, where the future painter's father was buried at the Evangelical cemetery. This information was established on the basis of research in the state archives of Poznań and Kalisz conducted by Maciej Kowalczyk, President of the Ostrów Genealogical Society. See P. Bojarski, *Biały Baron. Tajemnica kwatery numer 117*, „Gazeta Wyborcza Poznań”, 28 March 2011, <https://poznan-wyborcza.pl/poznan/7,36001,9330445,bialy-baron-tajemnica-kwatery-numer-117.html> (access date: 17.04.2023).



¹⁵ See B. Majewska, *Sztuka inna – sztuka ta sama. Dubuffet, de Staël, Wols, Pollock*, Warsaw 1974.

¹⁶ Z. Jurkiewicz devoted many statements to this painter, e.g. *De Staël, or on the Love of Painting*, lecture on 20 February 2002, “Na Odwachu” Gallery in Wrocław, typescript, property of the Zachęta Lower Silesian Society for the Encouragement of Fine Arts, deposited at Wrocław Contemporary Museum, Inv. No. DTZSP/A4.

¹⁷ Zdzisław Jurkiewicz (1931–2012) – artysta..., <https://youtu.be/-diKOkm2fwk?t=2519> (access date: 28.04.2021), 0:41:59.

¹⁸ *Object 19 XI 67. 21 × 48 h*, 1967, mixed media, 40 × 72 × 30 cm; property of the National Museum in Poznań.

¹⁹ Zdzisław Jurkiewicz (1931–2012) – artysta..., <https://www.youtube.com/watch?v=-diKOkm2fwk&t=1240s> (access date: 28.04.2021), 0:20:40.

together very tightly and almost seamlessly¹⁵. Jurkiewicz was well aware of these features. The same is true of a series of paintings in which de Staël manages to capture the dynamically vibrating spots of colour and arrange them to depict figures chasing the ball. Jurkiewicz loved these paintings. He loved de Staël!¹⁶

He loved the colourfulness and “substantiality” of these painting, looking as though they were trying to burst the confines of the frame.

The artist and wisdom

“What awaits us at the end of knowledge?”, Jurkiewicz asked. “There are such horizons in mathematics that our intuition lacks”, he said¹⁷.

Jurkiewicz loved colour, knowledge and truth. He favoured blue and red, with which he experimented back in the 1960s. His tendency to juxtapose these two colours can be traced back to 1967¹⁸. In 1970, it evolved into the concept of *The Shape of Continuity*, although in his action at the Mona Lisa Gallery he still used the Mondrian colours – red, yellow, white and blue. Then Jurkiewicz begins to do paintings without a background! The whiteness of the canvas serves only to enliven the colour, it is not treated as a background in the traditional sense. The painting is meant as an object. It is a change not only in thinking about painting, but also in the approach to the increasing autonomy of art. Jurkiewicz borrows the orderly composition from Paul Klee, rejects Auguste Herbin’s “damned geometric figures”. carefully observes the landscapes by modernist Jan Stanisławski, respects Alfons Mazurkiewicz, the synthetic duoplasticist and a colleague of his, holds tradition in high esteem, but every now and then feels the spontaneous urge to splash paint with a large brush, like Pierre Soulage or Willem de Kooning. His great masters of fury, shooting black birds-missiles onto the canvas from left to right, people his beloved cosmos – a spinning world without a known and recognised source of the spin. On the other hand, Jurkiewicz feels the acute need for reduction, synthesis; he wants to know how to limit the endless array of colour, despite its splendour. Ultimately, he goes for hot, signal red – symbolising love, blood, lust, fight, energy, activity, alarm, and blue – a symbol of peace, ambience, the lapping of the waves, relief, silence. He considers other colours to be “random twittering”. He wants **concreteness** in painting. He pays little heed to the hysteria of adversaries or the munching of “the refined ones”¹⁹. Intellect and cognitive inquiries are far more important, this is what he strives after, fuelled by scientific discoveries.

He perceives his *Ultimate Paintings* as “the end” treating them as one continuous flow that triggers reflection on life, painting and the universe. This reflection turns out to be more important than painting. Jurkiewicz has more love for deliberations and paints than for

painting itself. He loves mathematics and the cosmos, but he treats them as sources of inspiration, just like painting. They are a means of creation, not an end in themselves! Jurkiewicz explores various fields of science, but he has no ambition to make art more scientific – all he wants is to broaden its limits. He keeps insisting that his ultimate goal lies in the domain of art! He looks for inspiration in exact sciences, but he maintains no pretence to be an expert in any field. Until the end of his life, he repeats that he “may have been” an artist.

Zdzisław Jurkiewicz was not necessarily a total artist. He was a wise artist! Humble yet confident, he clearly loved himself, in the positive sense of the word. Very self-aware and always ready to take full responsibility for his actions and words, Jurkiewicz loved himself and other people. And he happened to go through life with something special – sensitivity and passion!

When I say Jurkiewicz, I think: Jorge Luis Borges' labyrinths and mirrors, André Breton's navigation of the mind, passion, enthusiasm, colour, life, explosion, clarity, precision, power, poetry, focus, wit, astronomy, entropy, anthropophallus, I love him!, perfect square, art!, the sweet life of mice in Borghesian labyrinths, spontaneity measured in centimetres, Maria, Alina, the blue bird and Koji Kamoji, Biennale in Venice and Documenta in Kassel, Fujitsu Siemens, a little piece of paper in his back pocket...

To commune with Jurkiewicz's art is to keep discovering his ardent thought, even if the visual effect of the works seems to exude the coolness of minimalism. Looking is the first step against indifference – towards the universe, but above all towards ourselves.

The work of Zdzisław Jurkiewicz undoubtedly brings us closer.

To each other.

To walk this path.

This is wisdom.

Słowa kluczowe

polska sztuka współczesna, conceptualizm, minimalizm, sztuka konkretna, Zdzisław Jurkiewicz, galeria Pod Moną Lisą, Nicolas de Staël, kształt ciągłości, obraz, rama, intuicja, intelekt

Keywords

Polish contemporary art, conceptualism, minimalism, concrete art, Zdzisław Jurkiewicz, Mona Lisa Gallery, Nicolas de Staël, the shape of continuity, painting, frame, intuition, intellect

References

1. *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Ed. **A. Alberro**, **B. Stimson**, Cambridge 2000.
2. *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Ed. **M. Corris**, Cambridge 2004.
3. **Dziamski Grzegorz**, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002.
4. **Godfrey Tony**, *Conceptual Art*, London – New York 1998.

5. **Hussakowska-Szysko Maria**, *Minimalizm. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Kraków 2003.
6. **Meyer James**, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, London – New York 2000.
7. **Nader Luiza**, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009.
8. *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, Ed. **P. Polit**, **P. Woźniakiewicz**, Warszawa 2000.
9. **Świsłocka-Karwot Sylwia**, *Sztuka we Wrocławiu w latach 1945–1970. Artyści, dzieła, krytycy*, Wrocław 2016.
10. **Świsłocka-Karwot Sylwia**, *Pięć twarzy Mony Lizy*, „Quart” 2018, No. 1.
11. **Szafkowska Magdalena**, *Zdzisław Jurkiewicz*, Wrocław 2011.
12. **Jurkiewicz Zdzisław**, *Manifest*, „Odra” 1967, No. 12.
13. *Zdzisław Jurkiewicz. Zdarzenia/occurrences*, Ed. **M. Kuźmicz**, Wrocław 2019.
14. *Zdzisław Jurkiewicz (1931–2012) – artysta totalny*, 1997, 1:26:00, TVP3 Wrocław, production A. Mazanek, K. Landsberg, camera P. Sędzikowski, editing A. Stefański, <https://www.youtube.com/watch?v=-diKOkm2fwk> (dostęp 28.04.2021).

Sylwia Świsłocka-Karwot, PhD, s.swislocka@muzeumwspolczesne.pl,
ORCID: 0000-0001-6080-8106

Assistant professor at the University of Wrocław. Graduated from The Institute of Art History, Faculty of History of Art (MA studies); and Humanities (doctoral studies). Director-manager of Wrocław Contemporary Museum. Responsible for general management, creating contemporary art collection, strategic policy development and external contacts of the Museum. Until her appointment she was a supervisory authority of CEA under the Ministry of Culture and Heritage in Poland. She was also art director and curator at “Sztuk Dwie” (“Two Pieces”) Foundation and HOS Gallery in Warsaw, which she also founded. Moreover, she was the President of The Lower Silesian Society of Fine Arts. She works as a curator, art critic, lecturer of history of art, art project leader. She is the academy board member of The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design and presidential advisor for cultural matters in Wrocław Culture Council. She publishes books, articles and critic texts on contemporary art and phenomena of modern and contemporary culture as an author and editor. Her research is focused on the art of 20th and 21st c., art theory and methodology of art history. She maps the latest developments in the field of the visual arts, cultural heritage, art market and new trends and challenges in the museology.

Summary

SYLWIA SWISŁOCKA-KARWOT (University of Wrocław) / "I wanted to win!". Art is thinking. Jurkiewicz's not-yet-conceptualism?

The article is devoted to the process of intellectualization and conceptualization of art of the 1960s and 1970s in Poland from the perspective of cognitive science. The subject of the study is the case of one of the most colourful figures of the Polish neo-avant-garde – Zdzisław Jurkiewicz, associated with Wrocław; an extraordinary artist combining features of a strongly emotional personality with a distanced and, in effect, almost speculative art. In the text, I reflect on the definitional heteronomies of the term "conceptualism", relating them to the first gestures attributed to it in the history of art by Seth Siegelaub in his New York gallery, and juxtapose this understanding with the way of thinking of an uncompromising conceptualist, the creator of his own idea of continuity in art. Breaking the paradigmatic understanding of mimeticism in favour of an extremely rational postulate that was an American variant of European concrete art: "What you see is what you see", became the overriding guideline of Jurkiewicz's "calculated" artistic pursuits – painting and drawing. In the article I put forward the thesis that they resulted in a binary mixture of ultra-realism and conceptualism, in which the orthodox understanding of the primacy of the idea did not depreciate the work – the object. The article also reveals the results of research into the genesis of the inspiration immortalized in Jurkiewicz's archive by artists such as Nicolas de Staël, Paul Klee, Auguste Herbin, Pierre Soulages, Willem de Kooning, Alphonse Mazurkiewicz and Jan Stanisławski, but also by writers and poets like Jorge Luis Borges and André Breton. The fascination with environmental art and American land art, the transgression of the topography of the so-called place of art, the expansion of the territory to include thought, but also the cosmos – observed through telescopes constructed by Jurkiewicz himself – became a milestone of the most radical, and at the same time most significantly developing perspective, processes taking place in the area of art in the second half of the 20th century. Well-known in Europe and the U.S., Zdzisław Jurkiewicz's unique work, attitude and concepts undoubtedly had a significant impact on the area.

Controversies around the concept of “style” in the architecture of the 20th and 21st centuries

Cezary Wąs

University of Wrocław



¹ J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764. See also L. Dittmann, *Zur Entwicklung des Stilbegriffs bis Winckelmann*, [in:] *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Ed. P. F. Ganz, [et al.], Wiesbaden 1991.

The concept of “style” was introduced into the history of art by Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), who tied it with the ideals of classicism and gave it normative values¹. Winckelmann’s concept contained a contradiction resulting from the recognition that the art of ancient Greece had timeless values and, at the same time, the assumption that the source of perfect art was specific geographic and political conditions. The value created in connection with a specific place could therefore not be universal and developed outside the circumstances of its occurrence. Meanwhile, Winckelmann assumed that art created under different conditions should imitate the Greek one and be judged according to it. A mistake of Winckelmann’s theory was also to idealize ancient art without knowing it closely, including disregard for Doric buildings and praising the works of the Hellenistic period. Winckelmann’s view that ancient works of art were kept in white when in fact were polychrome, also had a long-lasting influence. Winckelmann’s special achievement, however, was the division of Greek art into four styles: archaic, tall, beautiful, and epigones. For the first time, divisions were introduced into the vast world of Greek culture, ordering its manifestations by defining the distinctive visual and content values of groups of works. Despite the passage of many centuries, some elements of the concept of style introduced by Winckelmann survived in later variants of understanding the concept of style, just as the predilection for whiteness and simplicity turned out to be permanent. Combining the formal features of art with the circumstances of its production turned out to be the most influential. The antiquating whiteness and simplicity returned in Le Corbusier’s theories, especially in *Toward an Architecture* (1923).

The concept of style was associated with historical changes in the philosophy of Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), who assumed the existence of three periods in art: symbolic (the times of ancient East and Egyptian art), classical (ancient Greece) and romantic (lasting from early Christianity to the present day)². Hegel's continuators in research into art were already historians in this field, especially Heinrich Gustav Hotho (1802–1873), editor of Hegel's lectures on aesthetics³. The influence of Hegelian historicism led to an increase in periodization and the introduction of many style names.

In the concept of Heinrich Wölfflin (1864–1945), a distinction was made between the artist's style, the national style and styles related to historical epochs⁴. The connection of art with the ideological content of the epoch was made thanks to Max Dvořák (1874–1921), who was most strongly influenced by Hegelian historiosophy⁵. The direct connection of artistic forms and ideas, however, aroused polemics. The history of the art of Aby Warburg (1866–1929) and Erwin Panofsky (1892–1968) expressed the desire to point to specific philosophical sources of the content of works of art more precisely than Dvořák's, but at the same time ignored their formal values. Warburg's analyzes, especially the article *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja in Ferrara* (1912/1922), focused on indicating selected contents of philosophical texts⁶. According to his theory, the works of art illustrated this content. Unlike Warburg, Panofsky also recommended taking into account the influence of more general ideological trends on works of art.

The dependence of research methods on Hegel's philosophy, characteristic of the history of art, was questioned in Lorenz Dittmann's (1928–2018) book *Stil, Symbol, Struktur*, published in 1967⁷. The decisive act of undermining historicism in art history, however, was Sir Ernst Gombrich's (1909–2001) publication *In Search of Cultural History* (1968)⁸. Gombrich based his critique of art history on the work of science methodologist Karl Raimund Popper (1902–1994), and in particular on the 1957 book *The Poverty of Historicism* (1945). Further criticism of historicism in art history focused on the negation of iconology and was presented in the article by Oskar Bätschmann (b. 1943) *Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik* (1979) and the book by the same author *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik* (1984)⁹. The next stage in the development of art history became hermeneutics, abandoning the study of the relationship between art and the historical circumstances of its creation and based on a broader critique of scientific consciousness contained in the philosophy of Hans Georg Gadamer (1900–2002).

The separation of the history of architecture from the area of art history shows a similar course of changes in this field. A role similar to Gombrich's lectures published as *In Search of Cultural History* was played in the history of architecture by David Watkin's (1941–2018) lectures published in the book *Morality and Architecture* (1977)¹⁰.



² G. W. F. Hegel, *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, Ed. A. Gethmann-Siefert, J.–I. Kwon, K. Berr, Frankfurt am Main 2004; *idem*, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826*, Ed. A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov, Munich 2004.

³ See E. Ziemer, *Heinrich Gustav Hotho, 1802–1873. Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph*, Hamburg 1993.

⁴ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

⁵ M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924, Vol. 1–3.

⁶ A. Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja in Ferrara*, [in:] *L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma* (1912), Ed. A. Venturi, Rom 1922.

⁷ L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967.

⁸ E. H. Gombrich, *In Search of Cultural History*, London 1969.

⁹ O. Bätschmann, *Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik* (1978), [in:] *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien–Entwicklung–Probleme*, Ed. E. Kaemmerling, Köln 1979; O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984.

¹⁰ D. Watkin, *Morality and Architecture: The Development of Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford 1977.

Watkin, too, wrote his work under the influence of Hegel's critique and historicism depicted in Popper's works. Watkin interpreted the views of Augustus Pugin (1812–1852), Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879), William Lethaby (1857–1931), Le Corbusier (1887–1965), Sigfried Giedion (1888–1968) and Sir Nikolaus Pevsner (1902–1983) as wrongly assuming the existence of a transcendent source of changes in architecture.

Pugin decided that the aesthetic power of Gothic comes from God himself, whose will is included in the tradition of the Catholic Church. In his doctrine, creation in the gothic style gained the rank of the realization of God's will, and gothic was the result of learning principles based on divine necessity. The scheme assuming the metaphysical origin of the forms of architecture was secularized according to Hegel's philosophy. Absolute reason descended from God, which manifests itself in the ideological values of a given epoch. Absolute is immanently involved in the development of the world which takes place in stages. The stages of development can be defined as cultural ages or styles. Originally, the absolute spirit was revealed as a divine force organized by religion, but also gained visibility in the characteristics of works of art. In Hegel's time, philosophy was a representative form of the manifestation of universal reason, but art also displayed the rationality of a given epoch. This rationality could be read both in art forms, as Max Dvořák did, but also in the ideas behind the representations shown in works of art, as described by Erwin Panofsky in his works. The ideas of the epoch were also responsible for the subsequent stages of creating a perfect society, in which architecture played its part. In the 19th c., the features of an optimal society were the growth of rationality in its organization, getting rid of the remnants of religion, democratism, egalitarianism and communitarianism (focus on the common good). Architecture could maintain its rank only in harmony with the trends of its era, thus becoming more rational and rejecting old traditions based on the cult of individualism and aestheticism. Of the principles mentioned once by Marcus Vitruvius (1st c. BC) and later by Leon Battista Alberti (1404–1472; *firmitas, utilitas, venustas*), the most important in the new era was to be the principle of utility.

In line with the views on increasing the role of rationality in society and architecture, Viollet-le-Duc interpreted Gothic architecture as a manifestation of the activity of new groups of city dwellers who were precursors of scientists and sought to gain power in the new society. Their works were the result of growing architectural knowledge and discoveries in the field of mathematics, geometry and statics. For Viollet-le-Duc, the cathedrals were a triumph of rationalism and the work of freemasons seeking to seize power in society, and therefore also architects of a new society. The view about the rationality of the cathedral and its dependence on scholastic philosophy was maintained in his lectures by Panofsky (1948; previously Georg Dehio), while the idea of architecture as a form of political action appeared in Le Corbusier's essayist book *Toward an Architecture*.

The continuation of the doctrines of Pugin and Viollet-le-Duc was contained in the writings of the English architect and critic William Richard Lethaby (1857–1931), the content of which was later developed by architects, theorists and promoters of modernist architecture. In Lethaby's opinion, Gothic was the result of the development of technology and team activities. As a consequence, he assumed that architecture, like shipbuilding, should get rid of individualism, references to art and become the result of collective work and an emanation of collective wisdom. This direction of thinking appeared in the theories of Walter Gropius, Le Corbusier and Mies van der Rohe. The aesthetic value of the works of these architects was concealed by the claim that the role of function and meeting the needs of users is the most important. Each of them introduced effective forms into architecture resulting from their personal talents, but at the same time they proclaimed that they create works resulting from the objective values of the development of civilization, as if from the manifestations of absolute reason manifested by the development of science and technology. The aspirations to build collective societies were also treated as a historical necessity, which should be taken into account in the organization of architectural work. Architects were to support the rational tendencies of their era and enable the emergence of a brave new world. Such a vision of architecture resulted from texts written by supporters of modernist architects who hid behind the rhetoric of objectivism and scientific values: Nicolaus Pevsner, Emil Kaufmann (1891–1953), Sir Sigfried Giedion and Henry-Russell Hitchcock (1903–1987).

The problem with the historiography of modernist architecture is the fact that in its mainstream it did not take into account the rank of modernist architecture of a non-avant-garde character, including expressionism (in several versions), art deco architecture (also in several versions) and a long list of classicisms in the 20th c. (such as the so-called Style of the year 1937). Expressionism of Max Berg (1870–1947), Erich Mendelsohn (1887–1953) or the masters of the so-called *Backsteinexpressionismus* should also be included in the trend of modernist architecture, but their works did not represent theories and aspirations typical of revolutionary architects of the avant-garde trend. Similar statements can also be made of the works of art deco architecture and classicism: they were therefore works of modernism, but not of the avant-garde.

The second problem in the historiography of modernism is the occurrence of descriptions that differ in detail. It is therefore characteristic that avant-garde modernism cannot be clearly defined, and its characteristics depend on the value systems represented by historians. Modernism in the descriptions of researchers related to the avant-garde architects community is therefore the product of gifted scientific writers rather than a reflection of actual architecture. Despite attempts to verify these traditional opinions about avant-garde modernism, they are still popular. Scientific literature strongly influ-



¹¹ See P. Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge [Massachusetts] 1999.

¹² See *ibidem*.

enced, above all, the behavior of architects who followed the visions created by historians.

The strongest suggestions came from the works of Pevsner, Kaufmann, Giedion and Hitchcock, who, although they declared a scientific and objective position, were closely associated with representatives of avant-garde modernism. Giedion was the influential secretary general of the CIAM, and Hitchcock the organizer of the propaganda exhibition in 1932¹¹. The involvement of these historians in the development of modern architecture is revealed by the terms they use, especially those characterized by rhetorical pathos. For Pevsner, modernist architecture was supposed to be: healthy, sincere and honest, in contrast to 19th c. architecture being decorative, boastful and dishonest. Similarly, Hitchcock wrote about the architecture he promoted, who claimed that it is: wonderful, amazing and full of splendor. It was also characteristic of this group of historians to focus their attention on the appearance of buildings. In their descriptions, modernist architecture was elegant, characterized by simplicity, reduced to geometric forms and composing sets of solids into regular groups, but without the use of symmetry. Each of them saw some peculiarities, but all individual observations only supplemented the basic catalog of aesthetic values. Kaufman noticed the use of smooth walls and placing windows directly in the cut-out of the façade or the use of flat roofs, but this was only a confirmation of the aesthetics based on geometric simplicity and lack of ornaments.

For the next group of historians, Reyner Banham (1922–1988) or Bruno Zevi (1918–2000), early modernism represented simplified classicism, and the works of Adolf Loos (1870–1933), Peter Behrens (1868–1940), Walter Gropius (1883–1969), Le Corbusier and Mies van der Rohe (1886–1969) contained numerous elements modeled on ancient architecture¹². Le Corbusier's *Villa Savoye* (1930) or Mies van der Rohe's *Barcelona Pavilion* (1929), as well as a long series of further buildings by the above-mentioned architects, were considered transformations of ancient temples. However, Peter Collins (1920–1981) did not support the criticism of the classicism themes in contemporary architecture, who believed that the new architecture is a summary of the best achievements of the former, thus a variant of classicism of principles. It should be remembered that for Bruno Zevi all references to classicism were associated with the fascism he condemned, or more generally with authoritarianism. The aforementioned group of historians discovered the lack of radical innovation previously assumed in modernist architecture. The use of classical architecture was assessed both negatively and positively.

The lack of agreement in defining avant-garde modernism also concerned the social sources of style. For Pevsner, modernism was part of a new, collective society, while Hitchcock believed that changes in architecture resulted from the autonomous development of artistic values. For Leonardo Benevolo (1923–2017), the changes in the

appearance of the works did not matter, but he suggested that architects consciously participate in political life and that their activities were aimed at solving social problems and creating a new society. Collins, as a representative of the second generation of historians, objected and argued that modernism cannot be defined by a set of formal features, because they are the result of social change.

Contradictions in the descriptions of modernism have already appeared in the first group of historians (in Pevsner, Kaufmann, Giedion and Hitchcock). The next generation (Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Rayner Banham, Peter Collins) criticized the narratives of their predecessors in many details. From the end of the 1960s, a period of strong criticism of modernism in architecture began. Books *The Death and Life of Great American Cities* (1961) by Jane Jacobs (1916–2006)¹³, *Form Follows Fiasco* (1974) by Peter Blake (1910–2006)¹⁴, *From Bauhaus to Our House* (1981) by Tom Wolfe (1930–2018)¹⁵, and *The Aesthetics of Architecture* (1979) by Roger Scruton (1944–2020)¹⁶ temporarily changed the positive assessment of style in the general perception. The criticism resulted in the rise of neo-modernism, in which the perceived shortcomings of the style were removed. An alternative form of reaction was postmodernism, which was a different type of response to the errors pointed out by critics. The theory of postmodernism was shaped mainly by Charles Jencks (1939–2019)¹⁷, although alternative versions of the main distinguishing features of the style were also formulated by Peter Blake and Heinrich Klotz (1935–1999)¹⁸. Postmodernism was greeted with enthusiasm and hope by a wide audience and supported by conservative theorists such as Rob Krier (b. 1938) and Nikos Salingaros (b. 1952). Attempts to maintain decorativism using quotations from ancient architecture, as well as other features of postmodern architecture, have shown its weakness and after two decades it has lost its attractiveness. Currently, only versions of neoclassicism are eagerly used by authoritarian, nationalist and populist governments, as shown by the example of the reconstruction of Skopje.

The solution to the problem of the further development of architecture at the turn of the 20th and 21st centuries is included in the considerations on postmodernism by Heinrich Klotz. Klotz saw a poetic value in postmodernism, but he interpreted the concept of poetry in a specific sense¹⁹. Poetry has been identified with the metaphysics of architecture, with its original foundations. Contemporary architecture is therefore characterized by a critical reflection not only on history (old in postmodernism and new in neo-modernism), but above all on its original principles. Therefore, if we are dealing with postmodernism and neo-modernism at the same time, they are linked by reaching beyond all past, which is clearly present in the architecture of deconstructivism. The architecture of Bernard Tschumi (b. 1944) or Peter Eisenman (b. 1932) can be classified as neo-modernism, but it is represented by historicism reaching primordiality. The study of



¹³ J. Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, New York 1961.

¹⁴ P. Blake, *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Boston 1974.

¹⁵ T. Wolfe, *From Bauhaus to Our House*, New York 1981.

¹⁶ R. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, London 1979.

¹⁷ Ch. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York 1977. See also E. G. Haddad, *Charles Jencks and the historiography of Post-Modernism*, “The Journal of Architecture” 2009, No. 4.

¹⁸ H. Klotz, *Postmoderne Architektur – ein Resümee*, “Merkur” 1998, No. 594–598.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 789–790, 792.

the metaphysics of architecture is a philosophical activity, but philosophy is created not within the discourse contained in the texts, but in buildings which, only secondary, in the process of interpretation, can be transformed into narrative with the use of writing. The work is therefore not an illustration of the text, but the text brings the work to meaning and intelligibility.

Since the 1990s, neo-modernism has dominated the field of architecture, but it has done so in a radically pluralistic way. Only the essential values hold this style together, which currently cannot be defined as a style because it has no common visual distinguishing features. The trends of neo-modernism are linked by a critical reflection on the entire tradition of architecture, including its primary and transcendental principles, and are characterized by a personal responsibility for solving artistic and social problems. What neo-modernism has in common with early modernism is the pursuit of a better, more democratic society.

Słowa kluczowe

styl, historia architektury XX w., modernizm, postmodernizm, neomodernizm

Keywords

style, history of architecture of the 20th c., modernism, postmodernism, neo-modernism

References

1. **Bätschmann Oskar**, *Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik*, [in:] *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie*, Vol. 1: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklung-Probleme*, Ed. E. Kaemmerling, Köln 1979.
2. **Bätschmann Oskar**, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984.
3. **Blake Peter**, *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Boston 1974.
4. **Dittmann Lorenz**, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967.
5. **Dittmann Lorenz**, *Zur Entwicklung des Stilbegriffs bis Winckelmann*, [in:] *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, Ed. P. F. Ganz [et al.], Wiesbaden 1991.
6. **Dvořák Max**, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924, Vol. 1–3.
7. **Gombrich Ernst Hans**, *In Search of Cultural History*, London 1969.
8. **Haddad Elie Ghassan**, *Charles Jencks and the historiography of Post-Modernism*, "The Journal of Architecture" 2009, No. 4.
9. **Hegel Georg Wilhelm Friedrich**, *Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826*, Ed. A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon, K. Berr, Frankfurt am Main 2004.
10. **Hegel Georg Wilhelm Friedrich**, *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826*, Ed. A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov, Munich 2004.
11. **Jacobs Jane**, *The Death and Life of Great American Cities*, New York 1961.
12. **Jencks Charles**, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York 1977.
13. **Klotz Heinrich**, *Postmoderne Architektur – ein Resümee*, "Merkur" 1998, No. 594–598.

14. **Scruton Roger**, *The Aesthetics of Architecture*, London 1979.
15. **Tournikiotis Panayotis**, *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge [Massachusetts] 1999.
16. **Warburg Aby**, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja in Ferrara*, [in:] *L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma (1912)*, Ed. A. Venturi, Rom 1922.
17. **Watkin David**, *Morality and Architecture: The Development of Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford 1977.
18. **Winckelmann Johann Joachim**, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.
19. **Wolfe Tom**, *From Bauhaus to Our House*, New York 1981.
20. **Wölfflin Heinrich**, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.
21. **Ziemer Elisabeth**, *Heinrich Gustav Hotho, 1802–1873. Ein Berliner Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Philosoph*, Hamburg 1993.

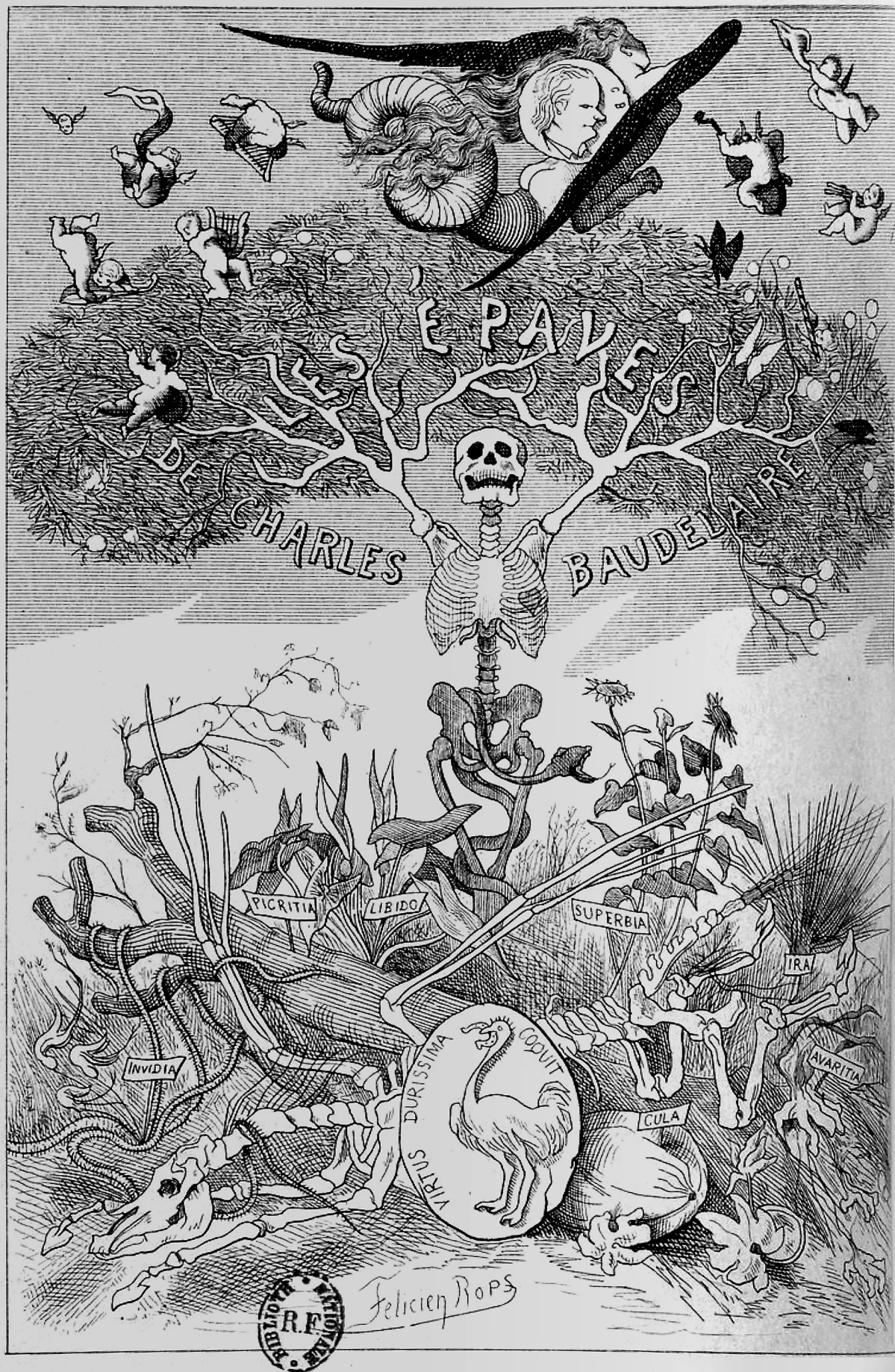
Dr. habil. Cezary Was, Prof. at UW, wascezar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5163-9248

Professor at the Institute of Art History, University of Wrocław. Curator of the Museum of Architecture (1986–2021). Author of the books: *Antynomie współczesnej architektury sakralnej* (Antinomies of the Contemporary Sacred Architecture, 2008), *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego* (Architecture and Deconstruction. The Case of Peter Eisenman and Bernard Tschumi, 2015), *Cień Boga w ogrodzie filozofa. Parc de La Villette w Paryżu w kontekście filozofii chóru* (The Shadow of God in the Philosopher's Garden. The Parc de La Villette in Paris in the context of the philosophy of chôra, 2021) and dozens of articles on phenomena of the ancient and modern culture.

Summary

CEZARY WAS (University of Wrocław) / Controversies around the concept of “style” in the architecture of the 20th and 21st centuries

The term “style” was associated with the periodization of art and architecture in Johann Joachim Winckelmann's work *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764). Despite the passage of time, many elements of Winckelmann's theory in hidden form remained valid in the following epochs. The influence of Georg Wilhelm Friedrich Hegel's philosophy led to the belief that the circumstances of the creation of a work of art affect its forms and contents. This view was argued by art historians in the late 1960s. Criticism of historicism in humanistic research was initially carried out under the influence of the philosophy of science of Karl Raimund Popper. At that time, the beliefs about the existence of ideological values of subsequent epochs that determine the forms and content of works of art were rejected. Another form of criticism of historicism stemmed from the philosophy of Hans-Georg Gadamer, who recognized that a work of art actualizes the message of tradition in contact with the viewer. A critique of historicism in architecture, based on Popper, can be found in the work of David Watkin. The errors in the historiography of modernist architecture were characterized by Panayotis Tournikiotis. He showed contradictions in the definition of avant-garde modernism that occurred in the first two generations of his historians. Today, however, the concepts of styles still contain threads of thought reaching back to Winckelmann and Hegel. The basic feature of the functioning of contemporary styles in architecture is their historicism reaching beyond history, and therefore not so much imitation of old forms, but rather a critical examination of the intellectual foundations of architecture.



Fleurs du mal Charles’a Baudelaire’a w opracowaniu graficznym Armanda Rassenfosse’a

Justyna Bajda

Uniwersytet Wrocławski

Rok 1857. Charles Baudelaire publikuje *Fleurs du mal*¹ – chronologicznie tom z pogranicza romantyzmu i parnasizmu, wymykający się jednak wszelkim klasyfikacjom, buntowniczy i ekstrawagancy, przez następne pokolenia uznany za awangardowy wobec idei dekadentyzmu, symbolizmu i nowoczesności. Po ukazaniu się książki poecie wytoczono proces o obrazę moralności publicznej i w obronie etyki chrześcijańskiej. Ocenzurowano najbardziej obrazoburcze utwory².

Struktura tomu

Baudelaire wyodrębnił w zbiorze sześć części: *Spleen et idéal*, *Tableaux parisiens* (od drugiego wydania), *Le Vin*, *Les Fleurs du mal*, *La Révolte* oraz *La Mort*. Siła tomu wypływała z jego prostej struktury i bogactwa treści. Kolejne cykle oddają obrazy mierzenia się człowieka ze złem, wizje ambiwalentnych źródeł piękna, opisy zdeżnienia naturalności ze sztucznością, iluzje światów idealnych poszukiwanych w labiryncie miasta, magii używek, cielesności, ale też za pomocą analogii odsyłające do Swedenborgiańskich odpowiedniości materii i ducha³. Wszystkie te ścieżki okazują się złudne i prowadzą do odrzucenia egzystencji.

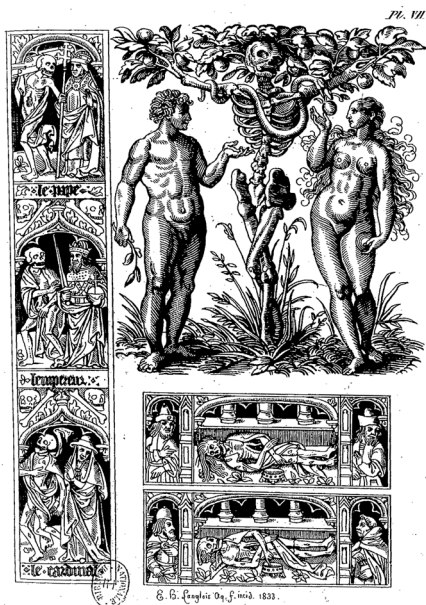
1. Félicien Rops, frontyspis w: Ch. Baudelaire, *Les Epaves* (1866). Fot. za: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10-54576n.textelimage> (data dostępu: 31.07.2023)



1 Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. A. Poulet-Malassis, Paris 1857.

2 Chodzi o *Les Bijoux*, *Le Léthé*, *À celle qui est trop gaie*, *Lesbos*, *Femmes dames*, *Les Métamorphoses du Vampire*. W latach 1861, 1866 i 1868 tom był wznawiany bez tych wierszy, wzbogacany o nowe utwory.

3 E. Swedenborg, *Traité des représentations et des correspondances*, trad. J. F. E. Le Boys des Guays, Paris 1857. Zob. J. Starzyński, *Nowe piękno Baudelaire’a*, [w:] *idem*, *Romantyzm i narodziny nowoczesności. Stendhal – Delacroix – Baudelaire*, Warszawa 1972, s. 83–93; G. Batailles, *Baudelaire*, [w:] *idem*, *Literatura a zło. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, przeł. M. Wodzińska-Walicka, przedm. Z. Bieńkowski, Kraków 1992; L. Sokół, *Charles Baudelaire jako prawodawca nowoczesności*, [w:] *idem*, *Twarze nowoczesności. Marivaux, Watteau, Baudelaire, Ibsen, Strindberg, Rimbaud, Wyspiański, Witkacy, Regamey*, Warszawa 2021, s. 96–120.



2. Eustache-Hyacinthe Langlois, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts* (1852). Fot. za: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55028314/f232.item#> (data dostępu: 31.07.2023)

⁴ Zob. Éditions: „*Les Fleurs du mal*” – Charles Baudelaire, https://booknode.com/les_fleurs_du_mal_0164/editions (data dostępu: 28.12.2022).

⁵ Tom opatrzonego rysunkami A. Rodina z lat 1887–1888 – zob. *Vingt-sept poèmes des „Fleurs du mal”*. Illustrés par Rodin, https://archive.org/details/wing_zp_939_r692/page/n7/mode/2up (data dostępu: 4.01.2023). Zob. też J. Zanetta, *Rodin, Baudelaire: l'„Enfer” et les „Fleurs”*, [w:] Baudelaire. Due secoli di creazione. Atti del convegno di studi: Accademia ligure di scienze e lettere, Genova, 9 novembre 2020, dir. I. Merello, A. Schellino, Genova 2021.

⁶ C. Maclair, *Préface*, [w:] *Vingt-sept poèmes des „Fleurs du mal” de Charles Baudelaire*, ill. A. Rodin, Paris 1918, s. 5.

⁷ I. Bernier, *Les Illustrateurs de Baudelaire. 125 ans d'illustration baudelairienne*, éd. I. Bernier, 2015, <http://www.baudelaire-illustrateurs.ca> (data dostępu: 4.01.2023).

⁸ Zob. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Spleen V–LXVI, KAROLAK Anna Maria, 2012, *Art numérique, Courtoisie*: Anna Maria Karolak, <http://www.baudelaire-illustrateurs.ca/illustration/spleen-v-lxvi> (data dostępu: 4.01.2023).

Kwiaty... jako inspiracje

Choć w samej Francji *Kwiaty zła* doczekały się już ok. 100 wydań⁴, interpretacja plastyczna utworów od początku była uznawana za trudne zadanie. Do najbardziej znanych bibliofilskich edycji należy reprint egzemplarza z 1857 r. (własność Paula Gallimarda), w którym Auguste Rodin (w latach 80. XIX w.) pozostawił swoje rysunki⁵. Był to pierwszy artystyczny komentarz do *Kwiatów...*, choć to właśnie autor *Mysliciela* uważał, że podjęcie się kompletnego zilustrowania tomu Baudelaire'a nie ma sensu. Camille Mauclair – francuski pisarz i krytyk – pisał o podejściu rzeźbiarza do tego zadania:

Rodin był zbyt wielkim artystą, miał zbyt głęboki szacunek dla poezji i za bardzo kochał Baudelaire'a, by ignorować fakt, że ilustracja tak wyjątkowej i straszliwej książki jak *Les Fleurs du mal* byłaby projektem niemożliwym do zrealizowania i nie do przyjęcia. Nie podejmie się tego nikt, chyba że jakiś nieświadomy przeciętniak: każdy inteligentny artysta odrzuci taką propozycję⁶.

A jednak tom kusił artystów. Ivan Bernier zestawiał nazwiska ponad 60 twórców, którzy zmierzali się z *Kwiatami...* poczynawszy od r. 1887 aż po 2015⁷. Wymienił reprezentantów wszystkich nurtów estetycznych minionego i obecnego stulecia, m.in. René Magritte'a (1929), Georges'a Rouaulta (1966) oraz bardzo już współczesnych malarzy – Michèle Battut (1988) czy Louis Joos (2007). Stawkę zamyka polskie nazwisko – w 2012 r. Anna Karolak stworzyła cykl obrazów cyfrowych do wiersza z cyklu *Spleen*⁸. Także dużo wcześniej, na przełomie XIX i XX w. *Kwiaty* były jedną z chętniej ilustrowanych książek poetyckich, opracowaną m.in. przez Odilona Redona⁹, Carlosa Schwabego¹⁰, Émile'a Bernarda¹¹. Sam Baudelaire nie odrzucał myśli zobrazowania poematu. W 1859 r. pisał do Paula Nadara o chęci dodania frontyspisu już w pierwszym wydaniu tomu:

Tu, szkielet-drzewo, nogi i żebra tworzące pień, ramiona rozłożone w krzyż, rozkwitające w liście i pąki oraz chroniące kilka rzędów trujących roślin, w małych doniczkach rozstawionych jak w szklarni ogrodnika. – Pomysł ten przyszedł mi do głowy podczas przeglądania historii *danses macabres* Hyacinthe'a Langlois¹² [fig. 2].

Jednak wymagania poety były wysokie. Kiedy wydawca pokazał mu propozycję Félix Bracquemonda, Baudelaire uznał rysunek za „okropny”¹³. Podobnie zareagował na winiety, które miały zdobić edycję z 1866 roku. Zniechęcony uznał, że chyba samemu przyjdzie mu zmierzyć się z własną poezją, żeby oddać treści kryjące się pod łatwo dostrzegalnymi motywami¹⁴. Kiedy jednak natrafił na prace Féliciena Ropsa, zdecydował się powierzyć Belgowi przygotowanie frontyspisu *Kwiatów...*. Powstał rysunek, który ostatecznie znalazł się w tomie *Les Épaves* (1866)¹⁵ [fig. 1].

Baudelaire zmarł rok później, a w kolejnych dekadach Paryż szczególnie polubił wydawnictwa luksusowe¹⁶. Jedną z takich książek, choć nieco przez przypadek, opracował belgijski artysta Armand Rassenfosse (1862–1934).

Artysta¹⁷

Rassenfosse pochodził z rodziny mieszczańskiej, od pokoleń handlującej w Liège sztuką użytkową. Po ukończeniu szkoły średniej zaangażował się w interesy rodziny, ale jednocześnie, pod wpływem znanych mu dzieł Ropsa, zaczął eksperymentować z technikami graficznymi. W tajemnicy przed bliskimi podjął współpracę z tygodnikiem satyrycznym „Le Frondeur” (od 1882), a następnie z pismem „La Wallonie” (od 1886) – prasowym organem powstałego w 1880 r. Cercle La Wallonie¹⁸. W wieku 25 lat znalazł się w Paryżu, gdzie osobiście poznał Ropsa – wówczas już jednego z głównych przedstawicieli symbolizmu. Był to początek przyjaźni artystycznej i pracy nad doskonaleniem technik graficznych, której efektem stała się odmiana druku wklęsłego pokrewnego akwaforcie, rodzaj miękkiego werniksu (fr. *verniss mou*)¹⁹, żartobliwie nazywanego przez twórców *Ropsenfosse*. Choć zażyłość ze słynnym artystą nieco zaszkodziła karierze nowicjusza, pozostającego w cieniu mistrza, to w 1895 r. Rassenfosse został poproszony o zilustrowanie *Kwiatów zła*. Paradoksalnie, Eugène Rodrigues, przewodniczący Stowarzyszenia Stu Bibliofilów (Société des Cent Bibliophiles) projekt książki chciał powierzyć Ropsowi, ale ten, wówczas chory, zaproponował młodszego kolegę. Dziś dzieło jest uznawane za najważniejszą pracę Rassenfosse'a, a niekiedy wręcz za „najbardziej spójne opracowanie tomu w stylu *fin-de-siècle*”²⁰.

Rassenfosse i *Kwiaty zła*

Fleurs du mal z ilustracjami Rassenfosse'a miały trzy wydania: w 1899, 1900 i 1901 roku. Na frontyspisie znalazł się portret Baudelaire'a na tle wypełnionym motywami zaczerpniętymi ze strof poematu: nagiej postaci kobiecej i szkieletu oraz scenki łączącej erotyzm współczesnej Ewy z symboliką biblijną [fig. 3]. Całość to już luźne odwołania do średniowiecznych rycin z przedstawieniami *danse macabre* i do emblematycznej propozycji Ropsa, ale wykorzystane elementy należą do stałego repertuaru obrazowania poety i wielokrotnie powracają w ilustracjach *Kwiatów zła*...

Zależności intersemiotyczne w opracowanym przez Rassenfosse'a tomie wiążą się z graficznym uporządkowaniem struktury książki, oddającym wewnętrzny rytm poematu, oraz z transpozycją słowa na obraz. Poszczególne części zostały wydzielone przez ilustratora dwoma kartami: z tytułem ujętym czerwoną ramką oraz z ilustracją



⁹ Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, ill. O. Redon, éd. E. Deman, Bruxelles 1890.

¹⁰ Idem, *Les Fleurs du mal*, ill. C. Schwabe, éd. Ch. Meunier, Paris 1900.

¹¹ Idem, *Les Fleurs du mal*, ill. E. Bernard, éd. A. Vollard, Paris 1916.

¹² Ch. Baudelaire, *Correspondance*, éd. C. Pichois, Paris 1973, t. 1, s. 577; cyt. za: M.-L. Colatrella, *Figuration, érotisme et modernité dans les éditions illustrées des „Fleurs du mal”*, „Francofonie” 2008, nr 54, s. 221. Baudelaire pisze o książce E.-H. Langlois *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts* (Rouen 1852). Na planszy VII (t. 2, s. 221 nlb.) znajduje się reprodukcja drzeworytu z 1543 r. przypisywanego H. S. Behamowi.

¹³ M.-L. Colatrella, *op. cit.*, s. 224.

¹⁴ Baudelaire korespondował m.in. z A. Pouletem-Malassisem, wyrażając wątpliwości, czy znajdzie się ktoś, komu można by powierzyć opracowanie graficzne tomu. Zob. C. Chagniot, *L'image dans le livre: Meryon – Baudelaire – Bracquemond*, [w:] Baudelaire. *Due secoli...*, 23–44.

¹⁵ Interesującym aspektem znajomości Baudelaire'a i Ropsa jest oddziaływanie poetyki *Kwiatów zła* na belgijskiego grafika. Zob. K. Yoshimura, *Félicien Rops baudelairien*, „L'Année baudelairienne” t. 13/14 (2009/2010).

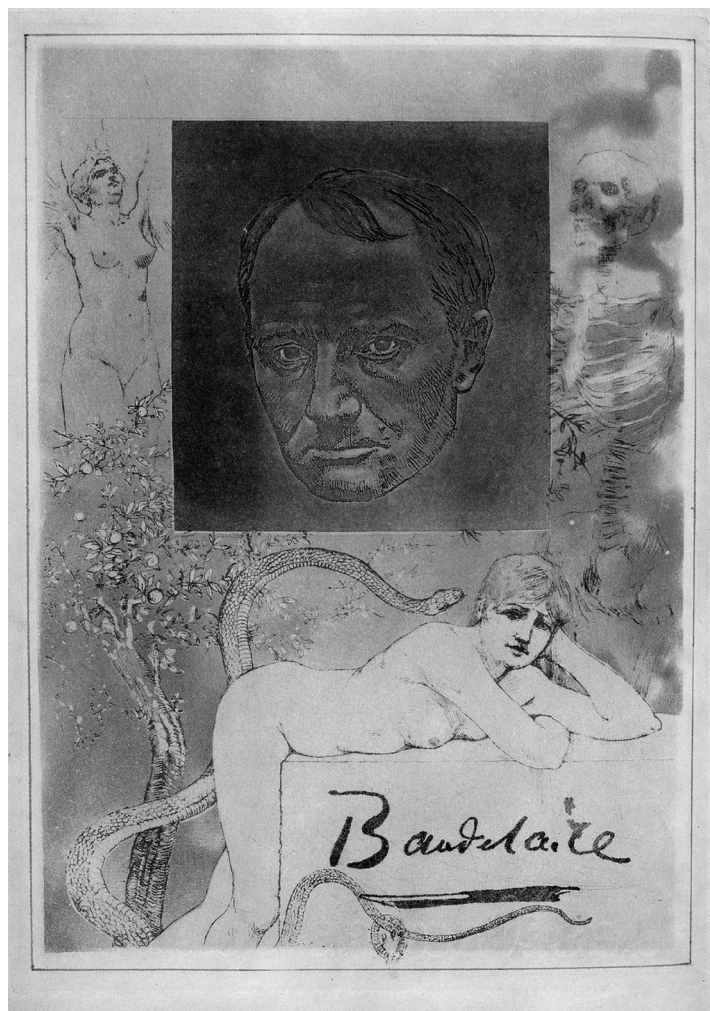
¹⁶ M.-L. Colatrella (*op. cit.*, s. 224) wymienia cztery typy tych wydawnictw: albumowe, w pełni lub częściowo ilustrowane, antologie.

¹⁷ Informacje biograficzne na temat A. Rassenfosse'a na podstawie artykułów: Rassenfosse Armand, <https://art-info.be/bd/artistes/rassenfosse-armand> (data dostępu: 4.01.2023); *La Maison-atelier d'Armand Rassenfosse et sa collection*, <https://www.patrimoine-frb.be/collection/la-maison-atelier-darmand-rassenfosse-et-sa-collection> (data dostępu: 4.01.2023). Zob. też Armand Rassenfosse. *Monographie*, dir. J. De Geest, Antwerpen 2002.

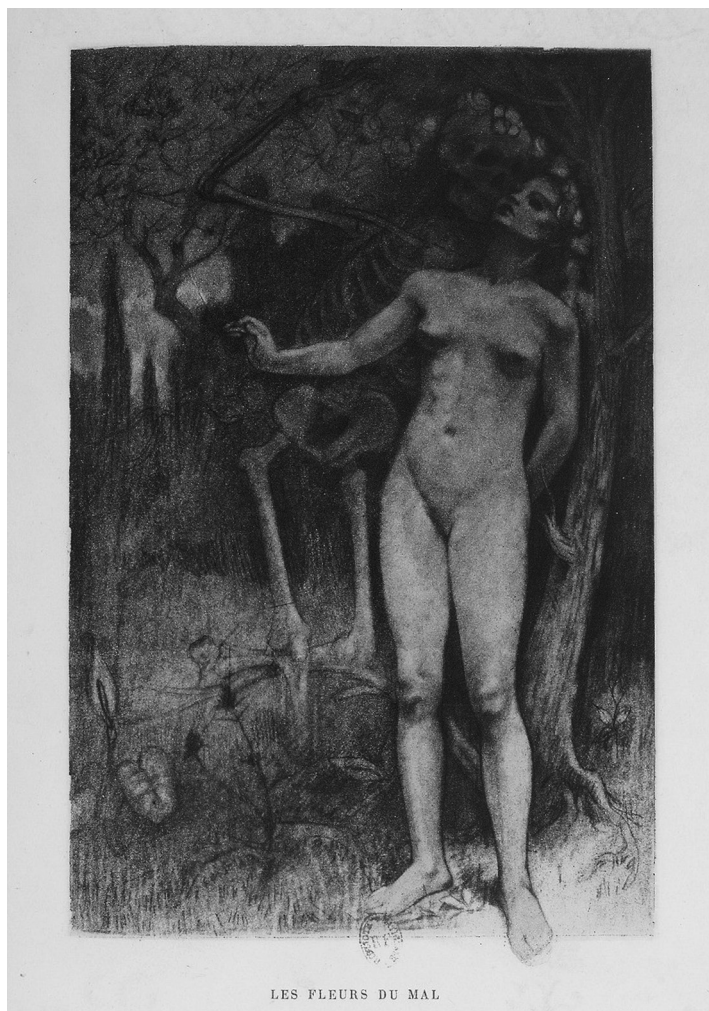
¹⁸ Ruch odnowy języka walońskiego – zob. stronę internetową Cercle de Wallonie: <https://www.cercledewallonie.com> (data dostępu: 4.01.2023).

¹⁹ *Miękki werniks* [hasło], [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1976, s. 295.

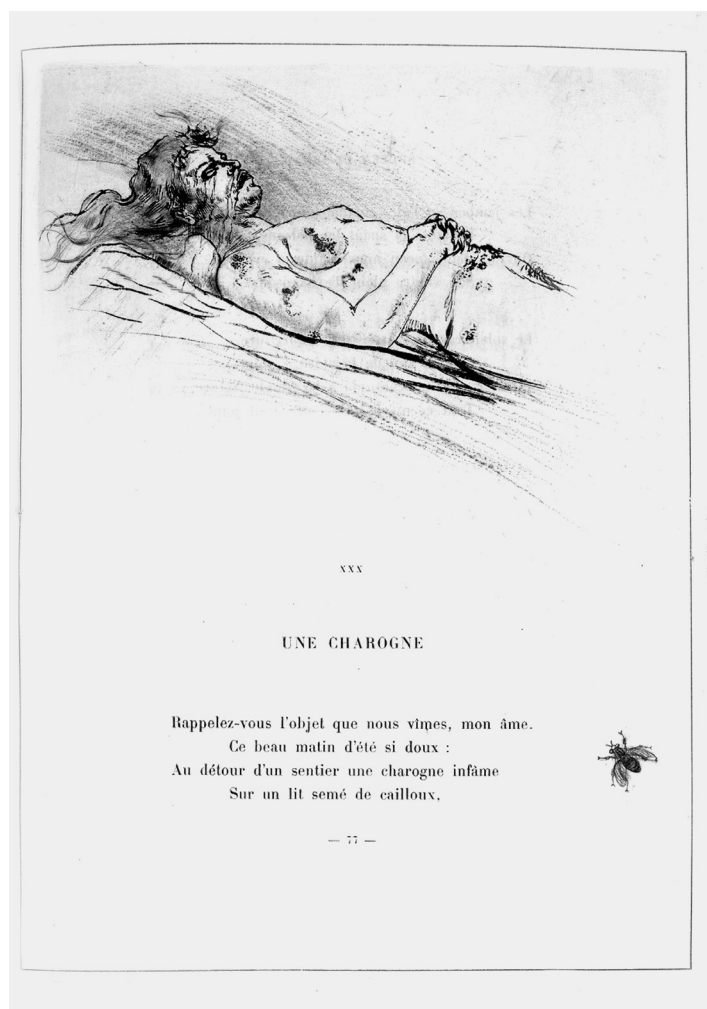
²⁰ M.-L. Colatrella, *op. cit.*, s. 226.



3. Armand Rassenfosse, frontyspis *Les Fleurs du mal* (1899).
Fot. za: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520077g/f14item#>
(data dostępu: 31.07.2023)



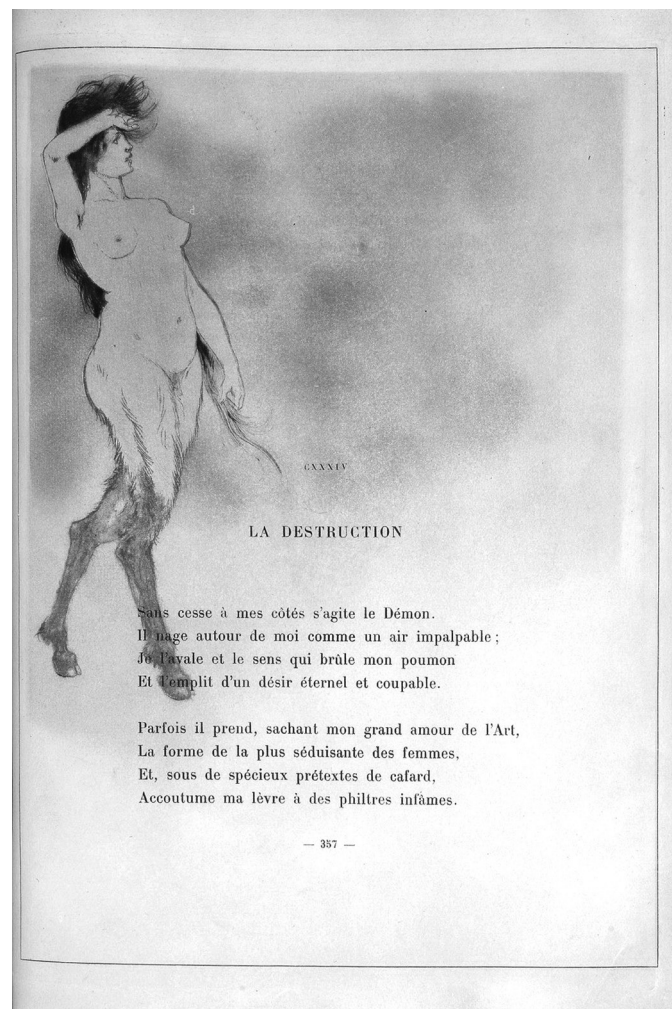
4. Armand Rassenfosse, winieta śródtytułowa cyklu *Les Fleurs du Mal*. Fot. za: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520077g/f385.item>
(data dostępu: 1.08.2023)



Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme.
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

— 77 —

5. Armand Rassenfosse, winieta do wiersza *Une Charogne*. Fot. za: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520077g/f101.item#> (data dostępu: 1.08.2023)



Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon.
Il nage autour de moi comme un air impalpable ;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

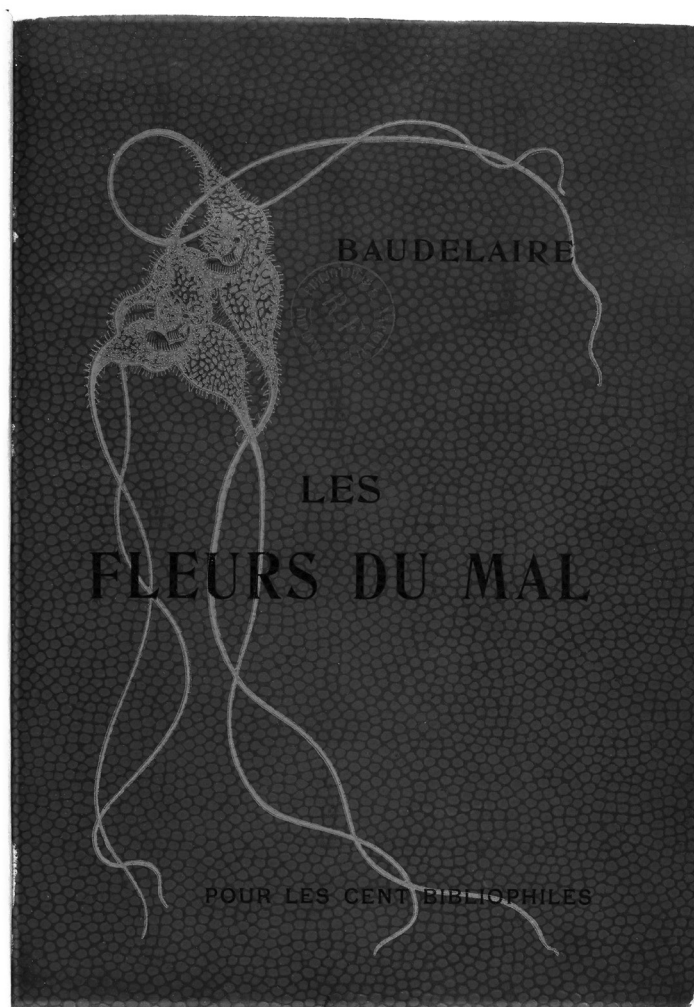
Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,
La forme de la plus séduisante des femmes,
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.

— 357 —

6. Armand Rassenfosse, winieta do wiersza *Destruction*. Fot. za: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520077g/f389.item#> (data dostępu: 1.08.2023)



7. Félicien Rops, *Pornocrates*, 1878, akwarela, 75 × 45; Musée provincial Félicien Rops, Namur. Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9licien_Rops_-_Pornokrat%C3%A8s_-_1878.jpg (data dostępu: 1.08.2023)



8. Armand Rassenfosse, oprawa *Les Fleurs du mal* (1899). Fot. za: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520077g/f7.item#> (data dostępu: 1.08.2023)

Source gallica.bnf.fr - Bibliothèque nationale de France

(i powtórzonym tytułem) odnoszącą się nie do konkretnego utworu, ale do przesłania ideowego danego cyklu [fig. 4]. To najbardziej wyrazisty poziom struktury tomu, a równocześnie typowe przykłady relacji intersemiotycznych. Są to bowiem rysunki przedstawiające, realistyczne albo alegoryczno-symboliczne, odwołujące się do jednego z charakterystycznych chwytów poetyki Baudelaire'a – kontrastu. Wszystkie łączy estetyka cielesności. To tu odnajdujemy zderzenie ideału z codziennością, spotkanie z mroczną stroną Paryża, świat używek, modernistyczną wersję demaskacji poczucia wiecznej młodości, złudny wobec nieskończoności bunt, władającą życiem śmierć.

Równie interesujące są ulubione w *fin de siècle* winiety nagłówkowe, którymi Rassenfosse opatrzył wszystkie utwory. Artysta przyjął konwencję rozbudowanych ilustracji narracyjnych, odnoszących się bezpośrednio do wierszy, przede wszystkim poprzez zaczerpnięty z nich motyw. Dwukrotnie, w przypadku wierszy *Bohémiens en voyage*²¹ oraz *Une Charogne*²², dodał rysunki na marginesie tekstu (ale w obrębie ramki konstrukcyjnej). Nie dzielą one utworu jak typowa winieta śródtekstowa, stając się raczej jego wizualnym dopowiedzeniem.

Towarzysząca słynnej *Padlinie* mucha [fig. 5] to jedno z najbardziej intrygujących graficznie miejsc w książce. Insekt odsyła czytelnika do tekstu („*Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride*”²³) i głosi odwieczne *memento mori*, które w postaci różnych owadów pojawiało się w licznych barokowych martwych naturach²⁴, ale również wcześniej, np. jako pojedyncza mucha na XV-wiecznym portrecie kartuza Petera Christusa²⁵. Hélène Védérine wymienia też inne tropy: możliwe odniesienia do malarstwa religijnego Hansa Holbeina młodszego (*Martwy Chrystus*) i ołtarza Matthiasa Grünewalda, które łącząc naturalizm z uduchowieniem, zdają się bliskie „nadnaturalizmowi” Baudelaire'a, oraz sięgnięcie przez Rassenfosse'a po typowy dla poety chwyt postrzegania rzeczywistości w krzywym zwierciadle ironii²⁶.

Rassenfosse a inni

W ilustracjach Rassenfosse'a widoczne są zbieżności z twórczością kilku artystów przełomu stuleci, szczególnie z pracami Ropsa i Schwabego. Marie-Luce Colatrella uznaje wręcz, że tom z 1899 r. był hołdem złożonym zmarłemu rok wcześniej Belgowi²⁷. Rzeczywiście, w książce wielokrotnie powracają motywy szkieletu, diabolicznych kochanków, Meduzy, sfinksa, nietoperzowych skrzydeł, masek czy liry, które kierują do cykli Ropsa (*Les Sataniques*, *Les Diaboliques*). Zapewne też, kiedy autor tworzył sylwetkę kobiety-satyr, towarzyszącą sonetowi *La Destruction*²⁸, pamiętał akwarelę mistrza z 1878 r. [fig. 6–7].



²¹ Ch. Baudelaire, *Cyganie w drodze*, przeł. M. Leśniewska, [w:] *idem*, *Kwiaty zła*, wyb. M. Leśniewska, J. Brzozowski, red., post. J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 43. Tłumaczenia wszystkich tytułów za tym wydaniem.

²² *Padlina*, przeł. M. Jastrun, s. 81, 83.

²³ Zob. *ibidem*, s. 81: „Brzęczą na tym zgniłym brzuchu much orkiestra”.

²⁴ Zob. np. obrazy B. van der Asta: *Martwa natura z owocami i kwiatami* (1621, olej na desce, 39,2 × 69,8; Rijksmuseum), *Tulipan w wazonie* (ok. 1625, olej na desce, 26,5 × 20; Mauritshuis), *Martwa natura z kwiatami, muszlami i insektami* (ok. 1635, olej na desce, 24 × 35; kolekcja prywatna).

²⁵ P. Christus, *Portret kartuza*, 1446, olej na desce, 29,2 × 18,7; Metropolitan Museum of Art.

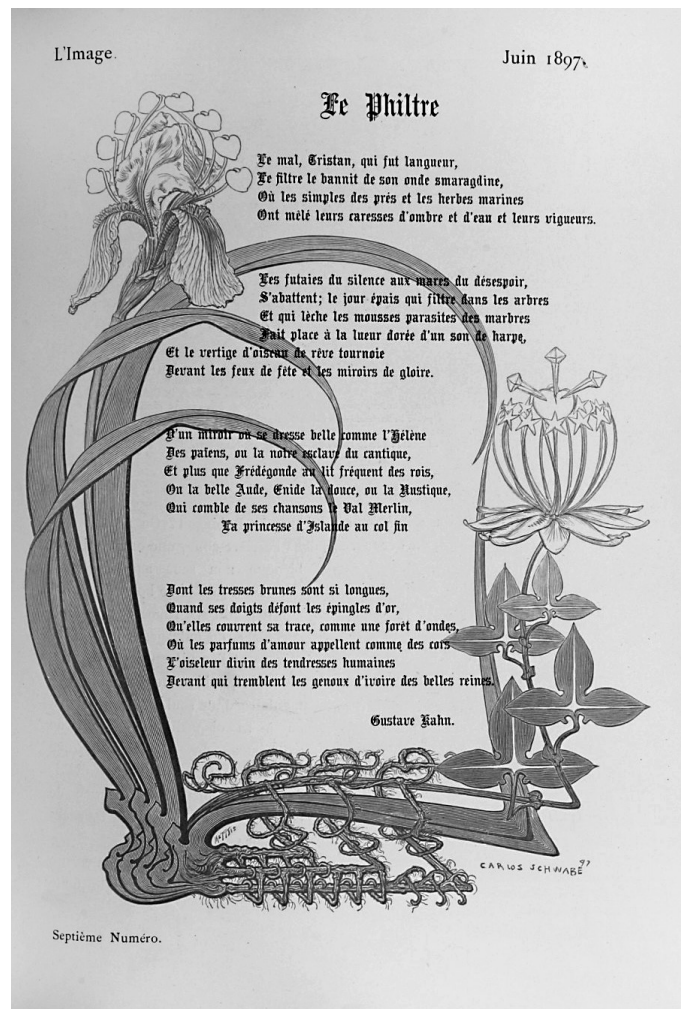
²⁶ H. Védérine, *Allégorisme fin-de-siècle: „Les Fleurs du mal” illustrées par Armand Rassenfosse et Carlos Schwabe*, [w:] Baudelaire. *Due secoli...*, s. 97.

²⁷ M.-L. Colatrella, *op. cit.*, s. 226.

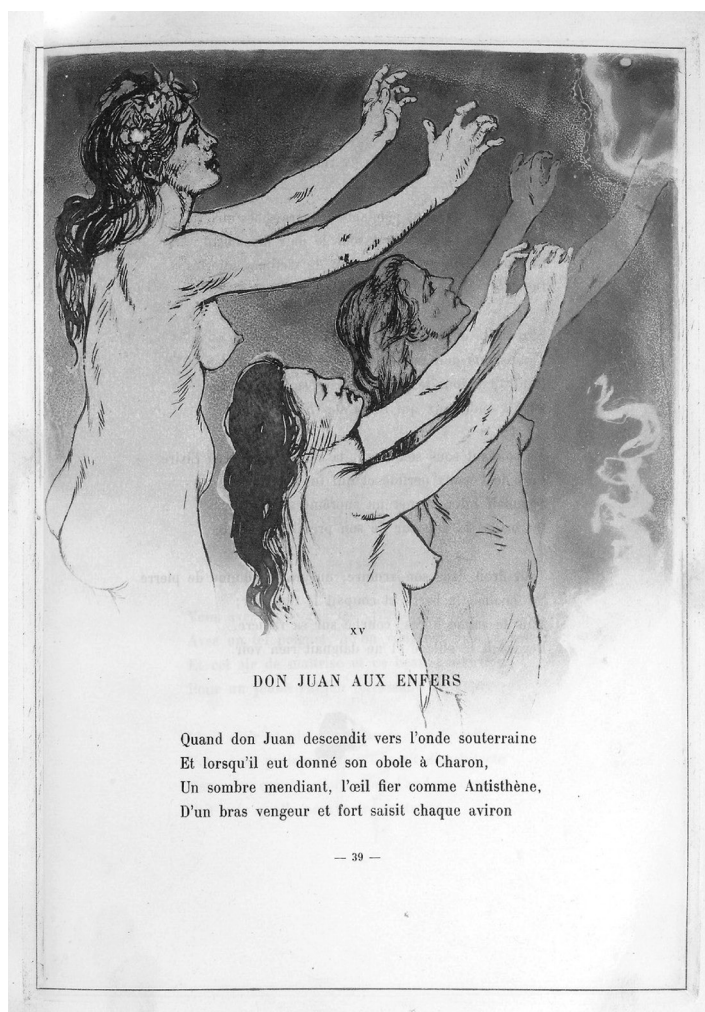
²⁸ *Zniszczenie*, przeł. S. Korab-Brzozowski, s. 289.



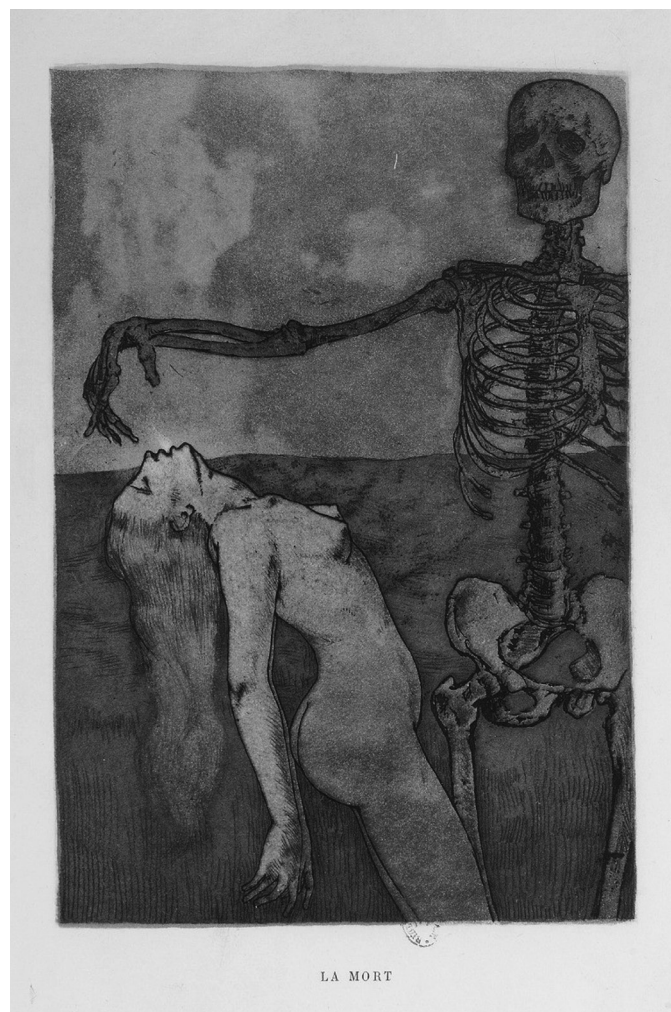
9. Carlos Schwabe, okładka *Les Fleurs du Mal* (1900). Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fleurs-du-mal_titel.jpg (data dostępu: 1.08.2023)



10. Carlos Schwabe, ilustracja do wiersza G. Kahna *Le Philtre*, „L'Image” 1897, nr 7, s. 193. Fot. za: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5437194c/f5.item> (data dostępu: 1.08.2023)



11. Armand Rassenfosse, winieta do wiersza *Don Juan aux enfers*.
Fot. za: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520077g/f63.item#> (data dostępu: 1.08.2023)



12. Armand Rassenfosse, winieta śródtytułowa cyklu *La Mort*.
Fot. za: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1520077g/f433.item> (data dostępu: 1.08.2023)



13. Carlos Schwabe, winieta do wiersza *Albatros*. Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fleurs-du-mal_albatros.jpg (data dostępu: 1.08.2023)

Ciekawe okazują się także zależności między edycjami Rassenfosse’a i Schwabego (1900)²⁹. Védrine pisze, że „relacje między oboma dziełami [...] [są] liczne i świadczą o intensywnej cyrkulacji wizji [między twórcami]”³⁰ oraz że:

Począwszy od okładki, widać, ile Schwabe zawdzięcza Rassenfosse’owi oraz to, co go od niego odróżnia, kiedy stosuje ikonografię, której precyzja anatomiczna i botaniczna prowadzi w kierunku nadnaturalizmu³¹.

Autorka twierdzi, że zamieszczenie przez szwajcarskiego artystę na stronie tytułowej drapieżnego dzbanecznika (łac. *Nepenthes tentaculata*) [fig. 9] to nawiązanie do krąpeli (łac. *Tacca chantrieri*) widocznej na obwolucie książki z 1899 r. [fig. 8]. Jednak Schwabe pracował nad wyrazistą stylizacją roślin już wcześniej – na winiecie z 1897 r., powstałej do wiersza Gustave’a Kahna, dostrzegamy ostre linie koron kwiatowych i liści oraz układające się w zawiły ornament „kosmate”³² korzenie, z których wyrastają różne w wymowie irys (łac. *Iris*, ‘czystość’) i męczennica (łac. *Passiflora*, ‘cierpienie’)³³ [fig. 10].

Widoczne są także zależności ikonograficzne wewnątrz tomów, np. między powtarzającymi się w obu pracach motywami wyciągniętych ku górze rąk, ostro zarysowanego profilu omdlewającej postaci oraz gorgonicznych splotów włosów. Pierwszy z nich Rassenfosse wykorzystał m.in. w rozbudowanej winiecie do wiersza *Don Juan aux enfers*³⁴ [fig. 11], drugi – na całostronicowej ilustracji do cyklu *La Mort* [fig. 12]. Rysunki pozwalają przywołać pracę Schwabego do *Don Juana*, ale też do innego wiersza Baudelaire’a – *Albatros* [fig. 13].

Védrine, biorąc pod uwagę chronologię edycji, jednoznacznie ustala zależność rysunków szwajcarskiego autora od belgijskiego grafika³⁵, ale można się z tym nie zgodzić. Wydaje się, że motyw wy-



²⁹ Tom ukazał się w nakładzie 77 egzemplarzy, przeznaczonych dla najbliższych przyjaciół artysty i wydawcy. Schwabe zrealizował oprawę dekorowaną motywem węża oraz irysów, 10 ilustracji całostronicowych poza tekstem, 13 winieta oraz 70 *culs-de-lampe* według sześciu różnych wzorów. Matryce zostały zniszczone po wydruku. Zob. H. Védrine, *op. cit.*, s. 99.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, s. 101.

³² Stylizacja została wprowadzona również na okładce *Kwiatów zła* (w sposobie przedstawienia today).

³³ Identyfikacja roślin na podstawie: R. Lepert, E. Turyn, *Słownik polsko-łacińsko-francuski. Rośliny i zwierzęta / Dictionnaire polonais-latin-français. Végétaux et animaux*, Warszawa 2005.

³⁴ *Don Juan w piekle*, tłum. M. Jastrun (s. 47).

³⁵ H. Védrine, *op. cit.*, s. 105–106.

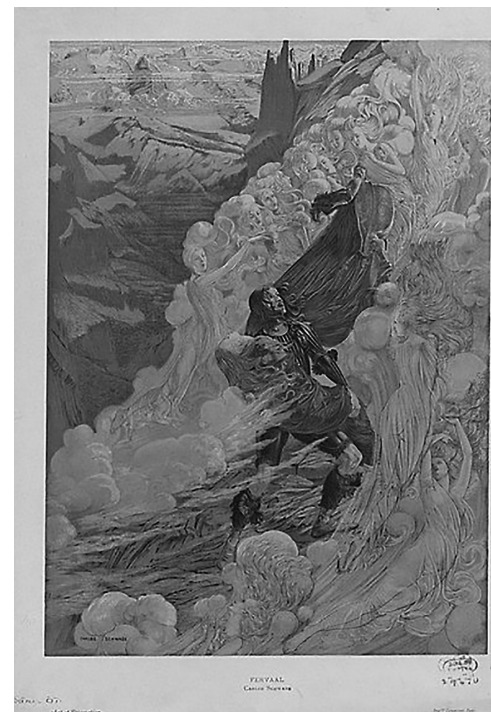
³⁶ „L’Image” 1897, nr 7, fig. po s. 196.

ciągniętych ku górze dłoni, a szczególnie omdlewającej postaci kobiecej pierwotnie należały do muzeum wyobraźni Schwabego. W 1898 r. artysta stworzył plakat do opery *Fervaal* Vincenta d'Indy'ego (1895) [fig. 14], który powstał na podstawie drzeworytu zamieszczonego rok wcześniej w paryskim miesięczniku „L'Image”³⁶ – ważnym organie francuskich grafików. Rassenfosse musiał znać te prace.

Natomiast postać Meduzy otoczonej węzowymi splotami włosów, jako jedno z archetypicznych wcieleń *femme fatale*, pojawiała się w studiach wielu artystów końca stulecia³⁷. Trudno podejrzewać Schwabego o naśladowanie Rassenfosse'a, szczególnie że „swoją” gorgonę szwajcarski autor stworzył już w 1895 r. [fig. 15]. I to niewątpliwie ten złowrogi wizerunek stał się dla niego punktem wyjścia dla kilku wariantów ikonograficznych, wykorzystanych następnie w ilustracjach zamieszczonych w *Kwiatach zła*.

* * *

Les Fleurs du mal w opracowaniu Rassenfosse'a uznaje się za jedną z najlepszych realizacji książki artystycznej *fin-de-siècle*³⁸. Zarówno strona formalna tomu, jak i odniesienia ikonograficzne do treści utworów są reprezentatywne dla typu wydawnictw ekskluzywnych



14. Carlos Schwabe, plakat do opery V. d'Indy'ego *Fervaal*, 1898. Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carloz_Schwabe_-_Vincent_d%27Indy%27s_Fervaal_-_Original.jpg (data dostępu: 1.08.2023)

15. Carlos Schwabe, *Meduza*, 1895, akwarela na papierze, b. wym.; kolekcja prywatna. Fot. za: https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Medusa_1895.jpg (data dostępu: 1.08.2023)



³⁷ Por. np. F. Rops, *Szczęście w zbrodni* (1882, akwafora, 12,38 × 9,05; Los Angeles County Museum); F. von Stuck, *Głowa Meduzy* (1892, pastel na papierze, 26,5 × 32,5; kolekcja prywatna); J. Delville, *La Meduse* (1893, akwarela na papierze, 35,5 × 15; kolekcja prywatna); J. Malczewski, *Meduza* (1900, ol. pł., 48 × 63; Lwowska Galeria Sztuki); J. Mehofffer, *Meduza* (1904, olej na tekturze, 50 × 35; Muzeum Historyczne Miasta Krakowa).

³⁸ Zob. I. Sakhno, *Livre d'artiste as an isothermal text in the culture of Symbolisme*, „Vestnik” 2019, nr 9.



³⁹ Ch. Baudelaire, list do N. Ancelle'a, z 18 lutego 1866, [w:] *idem*, *Lettres 1841–1866*, Paris 1906, s. 522; cyt. za: G. Batailles, *op. cit.*, s. 35.

belle époque. I choć dziś niełatwo bronić poetyki różnorodności, narzeczoności ilustracji, jej „bliskości” wobec tekstu, nadmiaru ozdobiaków, to wszystkie te elementy wpisywały się w założenia stylistyczne *art nouveau*. Można też chyba wybaczyć Rassenfosse'owi pewne zbieżności z ikonografią mistrzów ilustracji końca wieku. Dla bibliofila przełomu stuleci prace Belga spełniały wymogi stawiane edycjom wytwornym, a były też świadectwem odwagi potrzebnej, by zmierzyć się z dziełem, o którym sam Baudelaire pisał w liście do Narcisse'a Ancelle'a:

Czyż trzeba to Panu mówić, Panu, który podobnie jak inni nie odgadł, że w tę straszliwą książkę włożyłem **całe moje serce, całą moją czułość, całą moją** (zmasakrowaną) **religijność**, całą moją **nienawiść**, wszystkie moje **niepowodzenia**. Prawdą jest, że pisać będę coś wręcz odwrotnego, że przysięgać będę na wszystkie świętości, że ta książka jest **czystą sztuką, małpiarstwem, żonglerką**, i kłamać będę jak z nut³⁹.

To dzięki tym słowom do dziś odkrywamy kolejne pokłady *Kwiatów zła*. Ale to one też sprawiają, że właściwie trudno dziwić się Rodinowi, kiedy mówił, że każdy inteligentny artysta powinien odrzucić propozycję zilustrowania owej „straszliwej książki”.

Słowa kluczowe

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Armand Rassenfosse, Carlos Schwabe, ilustracje

Keywords

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Armand Rassenfosse, Carlos Schwabe, illustrations

References

1. **Batailles Georges**, Baudelaire, [w:] *idem*, *Literatura a zło. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, przeł. M. Wodzińska-Walicka, przedm. Z. Bieńkowski, Kraków 1992.
2. **Chagniot Claire**, *L'Image dans le livre: Meryon – Baudelaire – Bracquemond*, [w:] Baudelaire. *Due secoli di creazione. Atti del convegno di studi: Accademia ligure di scienze e lettere, Genova, 9 novembre 2020*, dir. I. Merello, A. Schellino, Genova 2021.
3. **Mauclair Camille**, *Préface*, [w:] *Vingt-sept poèmes des „Fleurs du mal” de Charles Baudelaire*, ill. A. Rodin, Paris 1918.
4. **Sakhno Irina**, *Livre d'artiste as an isoveral text in the culture of Symbolisme*, „Vestnik” 2019, nr 9.
5. **Sokół Lech**, *Charles Baudelaire jako prawodawca nowoczesności*, [w:] *idem*, *Twarze nowoczesności. Marivaux, Watteau, Baudelaire, Ibsen, Strindberg, Rimbaud, Wyspiański, Witkacy, Regamey*, Warszawa 2021.
6. **Starzyński Juliusz**, *Nowe piękno Baudelaire'a*, [w:] *idem*, *Romantyzm i nierzeczy nowoczesności. Stendhal – Delacroix – Baudelaire*, Warszawa 1972.
7. **Védrine Hélène**, *Allégorisme fin-de-siècle. „Les Fleurs du mal” illustrées par Armand Rassenfosse et Carlos Schwabe*, [w:] Baudelaire. *Due secoli di cre-*

azione. *Atti del convegno di studi: Accademia ligure di scienze e lettere, Genova, 9 novembre 2020*, dir. I. Merello, A. Schellino, Genova 2021.

8. **Yoshimura Kazuaki**, *Félicien Rops baudelairien*, „L'Année baudelairien” t. 13/14 (2009/2010).
9. **Zanetta Julien**, *Rodin, Baudelaire: l'„Enfer” et les „Fleurs”*, [w:] *Baudelaire. Due secoli di creazione. Atti del convegno di studi: Accademia ligure di scienze e lettere, Genova, 9 novembre 2020*, dir. I. Merello, A. Schellino, Genova 2021.

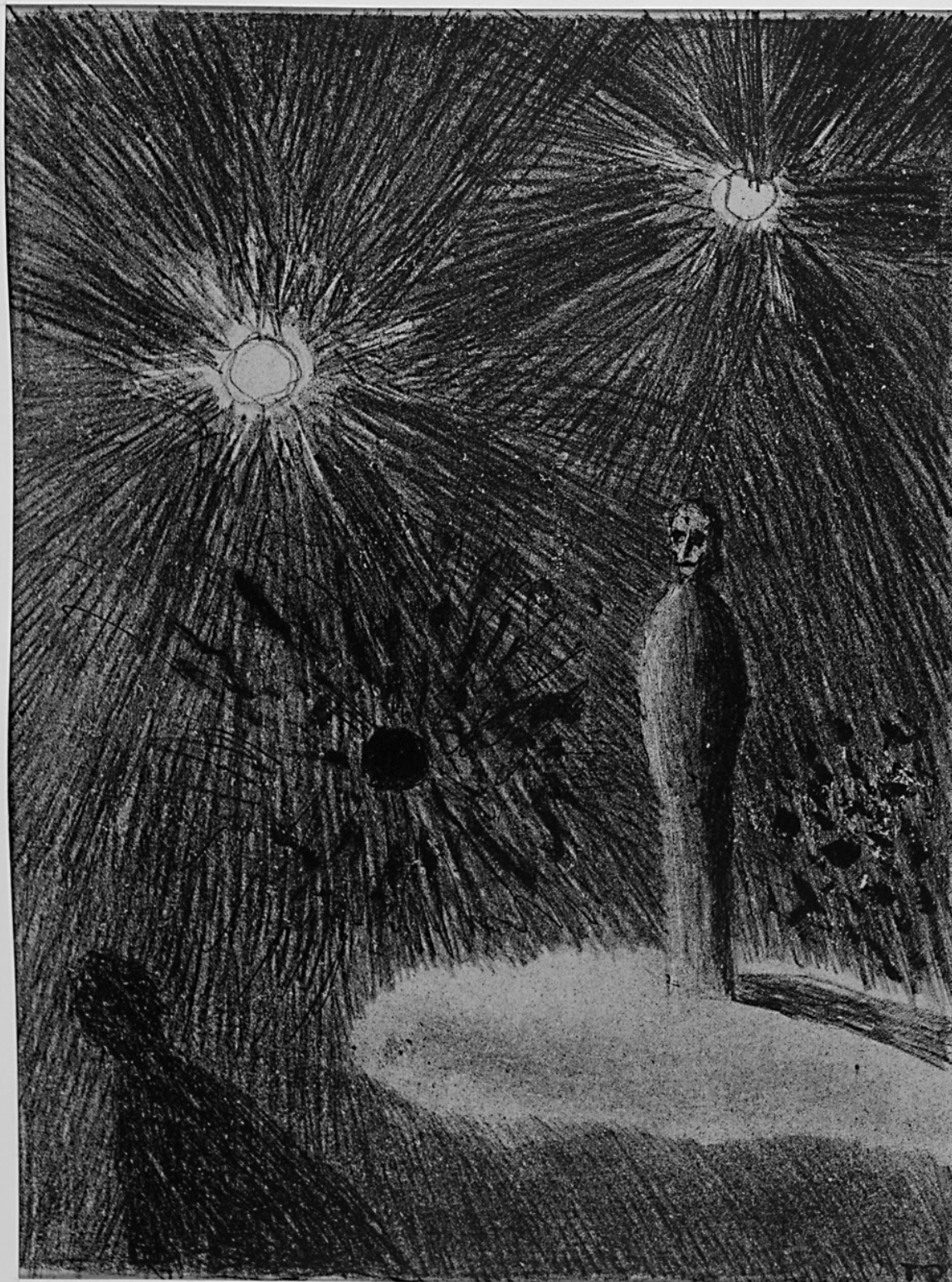
Dr. habil. Justyna Bajda, Prof. at UWr, justyna.bajda@uwr.edu.pl, ORCID: 0000-0001-7402-090X

Literary scholar and art historian. She works in the Department of the History of Positivist and Young Poland Literature of the Institute of Polish Philology at the University of Wrocław. Author of books: *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera* (Poetry versus fine arts. On the aesthetic consciousness and visual imagination of Kazimierz Przerwa-Tetmajer, 2003), „*Poeeci – to są słów malarze...*”. *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski* (“Poets – these are the words of painters...”. Types of relations between word and image in poetic books of the Young Poland period, 2010); popular science monographs: *Na przełomie wieków* (At the turn of the century, 2002), *Młoda Polska* (Young Poland, 2003); anthologies: *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska)* (Poetry of the second half of the 19th century [Positivism – Young Poland], 2007); entries in *Wielki leksykon literatury polskiej* (A great lexicon of Polish literature, 2005); dozens of articles on Young Poland and poetic-painting relations.

Summary

JUSTYNA BAJDA (University of Wrocław) / *Fleurs du mal* by Charles Baudelaire in a graphic elaboration by Armand Rassenfosse

Charles Baudelaire's *Fleurs du mal*, a work of intersection between Romanticism, Parnassianism, Decadence and Symbolism, became one of the most widely illustrated volumes of poetry at the turn of the 20th century. Among the modernist artists who graphically interpreted the French author's works were Félicien Rops, Odilon Redon, Carlos Schwabe and Armand Rassenfosse. The Belgian's illustrations for Baudelaire's volume and typographic elaboration of *Fleurs du mal* proved to be his most important editorial work, considered today as the most complete execution of a *fin-de-siècle* art book.



Potworowski i Poe zanurzeni w świecie umysłu

Aneta Grodecka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Groteska staje się wyrazem najtragiczniejszego przedsięwzięcia intelektualnego: próbą usamodzielnienia się umysłu, uwolnienia się równocześnie od życia i od Boga¹.

Prace Tadeusza Piotra Potworowskiego dedykowane Edgarowi Allanowi Poemu to teka ośmiu litografii utrzymanych w czerni, biele i szarościach, nad którymi artysta pracował w pałacu Mańkowskich w Rudkach, gdzie mieszkał wraz z żoną Magdaleną – córką właścicieli majątku – i synem Janem w latach 1932–1935. Miejsce znalazło odzwierciedlenie w formie prac: w grafikach dostrzeżemy ślady klimatycznych salonów i ich architektonicznych zdobień. Chodzi o nieistniejący już pałac, zbudowany ok. r. 1800 według projektu Hilarego Szpilowskiego, w stylu klasycystycznym, zdobiony od frontu portykiem z czterema kolumnami, posiadający specyficzną atmosferę, którą współtworzyły również dworski park pełen okazałych, pomnikowych drzew i niezwykła brama wjazdowa z doryckimi kolumnami. Do pałacu przybywali zaprzyjaźnieni z malarzem artyści, chwaliący miejsce jako znakomite do pracy². Potworowski w czasie pobytu w Rudkach malował obrazy o żywych barwach: pejzaże, portrety, sceny rodzajowe, martwe natury, na których tle czarnobiałe litografie stanowią wyjątek od artystycznej reguły. Już na poziomie pierwszego oglądu fascynują, przyciągają uwagę różnorodnością tematyczną i specyficznym klimatem³, jaki zdaje się syntetyzować wrażenia wyniesione z lektury opowiadań Poego; potwierdzają, że Potworowskiego pociągał tajemniczy, hipnotyzujący świat przedstawiony opowieści, pełen ważnych dla niego odniesień⁴.

1. P. Potworowski, *Eureka*, 1934, litografia, 25,4 × 34,5 cm. Fot. za: 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 8



1 J. Ulatowski, [w:] 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, zbiory Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie. Teksta zawiera stronę tytułową z popiersiem pisarza, dwie karty wstępu ze spisem prac i tekstem Jana Ulatowskiego oraz osiem ilustracji: *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaahla*, *System doktora Smoły i profesora Pierza*, *Awantury Artura Gordona Pyma*, *Zabójstwo przy rue Morgue*, *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swą głowę*, *Żabi skoczek*, *Bon-Bon*, *Eureka*.

² W korespondencji malarza brakuje uwag na temat litografii poświęconych Poemu – zob. *Listy Tadeusza Piotra Potworowskiego i Seweryna Boraczoka do Hanny Rudzkiej Cybisowej i Jana Cybisa*, oprac. J. Dużyk, „Twórczość” 1997, nr 1.

³ Grafiki Potworowskiego znalazły komentarz w postaci hasła w słowniku



2. A. S. Procajłowicz, okładka, [w:] E. A. Poe, *Groteski*, przeł., oprac. S. Wyrzykowski, Warszawa 1924



w: M. Haake, A. Salamon, *Poza grupą, poza manifestem. Grafika polska dwudziestolecia międzywojennego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2005.

⁴ Dialog artystów europejskich z pisarzem rekonstruowała K. Kulpińska – zob. *Nowy wymiar mrocznej baśni. Groza oswojona – groza spotęgowana w plastycznej interpretacji utworów Edgara Alana Poe*, „Ex Nihilo” 2011, nr 1.

⁵ Litografie zostały zaprezentowane na pośmiertnej wystawie w Bath Academy of Art (1962), ostatnio zaś na ekspozycji „Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku” w Muzeum Okręgowym im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (2015); znajdują się w zbiorach MNP, MNW oraz Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie.

⁶ W. Okoń, *Ilustracja literacka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka [et al.], wyd. 2, Wrocław 1995, s. 416.

⁷ Zob. J. Dunin, *Zdobnictwo wewnątrz książki*, [w:] *idem, Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, oprac., wstęp, pod. do druku J. Ladorucki, Łódź 2018.

⁸ W niemieckiej tradycji wydawniczej opowiadania Poeego ukazywały się w latach 1910–1924, ilustrowane rysunkami piórkiem Alfreda Kubina.

Gdy sięgnąć głębiej i przeanalizować wybory lekturowe malarza, dostępne stają się wnioski o poszukiwaniach światopoglądowych i jego zainteresowaniach dotyczących umysłu. Docieramy w ten sposób do początków kształtowania się warsztatu Potworowskiego, mamy szansę zrekonstruować mentalną podstawę jego manieri artystycznej, której etymologia wiedzie właśnie ku młodzieńczym litografiom⁵.

Wstępne rekonstrukcje

Potworowski, podejmując się transpozycji plastycznej wybranych opowieści Poeego, wpisywał się w tradycję polskiej ilustracji książki literackiej, która w okresie międzywojennym przyjmowała wiele różnych odmian, zarówno awangardowych, jak i tradycyjnych:

Popularnością wśród ilustratorów cieszyły się zarówno dzieła wchodzące w skład kanonu klasycznej literatury polskiej i światowej, jak i utwory współczesne, których niejednokrotnie bibliofilskie wydania nawiązywały do modernistycznej tradycji pięknej książki⁶.

Czytelnicy klasyki poszukiwali luksusowych wydań zaopatrzonych w wytworne ilustracje na odrębnych wkładkach oraz tek rycin z cyklami ilustracji. Poza zestawem chwalebnych przykładów edytorskich rozciągał się rozległy obszar, gdzie praktykowano zwyczaj publikacji prozy beletrystycznej bez ilustracji zdobiących wnętrza książki, czemu nie podlegały jedynie literatura dziecięca i literatura faktu⁷. Egzemplifikacją tego zwyczaju może być wydanie opowiadań Poeego w oficynie „Biblioteka Polska” [fig. 2] – ważnych dla Potworowskiego, zebranych w tomie zatytułowanym *Groteski* – które (poza okładką Antoniego Procajłowicza) pozbawione jest walorów plastycznych, a dominują tu niechlujny druk i zgrzebny papier⁸.

Wybierając litograficzną formę ilustracji Poeego, Potworowski wpisał się w ciąg specyficznych prac graficznych. Podobną technikę stosował wcześniej m.in. Édouard Manet w cyklu ilustracji do poematu *Kruk* (1875), jednak były to litografie, w których dominują plamy akwarelowe i estetyka skrótu. Potworowski dążył do innego efektu: stosując kredkę litograficzną, imitował rysunek piórkiem. Równie wyraźną siatkę linii, które wypełniają przestrzeń grafiki, odnajdziemy w pracach Odilona Redona, znanego w Europie jako autor niezwykłych plastycznych transpozycji dzieł Poeego. W 1882 r. zaprezentował sześciotablicowy album *Á Edgar Poe* poświęcony utworom amerykańskiego artysty, wcześniej zadziwił świat, odsłaniając potencjał litografii w portfolio *Dans le Rêve* (1879)⁹. Poszerzył w ten sposób możliwości, jakie dawały rysunek węglem i akwaforta, pogłębił czerń przedstawień, a jego prace zaczęły przypominać smutne i tajemnicze koszmary sennie. W dziełach Potworowskiego odnajdziemy podobny klimat i stopień nasycenia czernią.

Łączą artystów również konwencja groteskowa i powinowactwa z surrealizmem. Na jednej z kart teki malarz zaprezentował wywód – albo raczej manifest – Jana Ulatowskiego o grotesce, która pozwala rozwiązać wiele dylematów estetycznych i egzystencjalnych oraz, zgodnie z syntezą przeciwieństw, splata pierwiastki apolliniński i dionizyjski, ducha i materię, zapewniając artyście poczucie wolności. Jako forma stanowiąca odzwierciedlenie „twórczej funkcji umysłu”¹⁰, pozwala uwolnić go jednocześnie od rzeczywistości i od Boga. Na łączenie przeciwieństw w grotesce wskazywał również Tomasz Gryglewicz. Wyodrębniając odmiany przekształceń kreatywnych: hybrydację (fantastyka) i groteskową deformację (satyra), zauważył, że w różny sposób kształtują one funkcję emotywną obrazu, stąd „istotą groteski, różniącą ją od czystej fantastyki i czystej satyry, jest łączenie śmiechu i lęku, błazeństwa i powagi, komizmu i tragizmu, radości i smutku w jednym przedstawieniu”¹¹. Sam Poe sceptycznie traktował groteskę, utożsamiał ją bowiem z niemiecką okropnością, budzącą grozę, i wypierał się jej w swoich opowiadaniach. Nie przeszkodziło to jednak uznaniu go za mistrza w operowaniu podobną strategią¹², a następnie wpisaniu do panteonu twórców aprobowanych przez surrealistów.

Grafiki Potworowskiego, gdy odnieść je do różnych koncepcji ilustracji, sytuują się na pograniczu formy opowiadającej, objaśniającej elementy fabuły (na stronie spisu prac Potworowski przywołuje tytuły opowiadań i cytuje z nich konkretne zdania¹³, wskazując epizody, do których odnosi się w obrazie), oraz ilustracji ekspresywnej, polegającej na tworzeniu nastroju współgrającego z atmosferą tekstu. Ze względu na to, że śledzimy powinowactwa pomiędzy sztuką a literaturą, interesujący będzie dla nas rezonans pomiędzy konkretyzacją a różnymi wariantami przekładu intersemiotycznego¹⁴, skupimy jednak szczególną uwagę na odkryciach w sferze umysłu, tak istotnych w świecie Poego.

Umysł i jego zdolności

Litografia przywołująca opowiadanie *Zabójstwo przy rue Morgue* [fig. 3] przedstawia scenę w pokoju, dwóch mężczyzn siedzących przy stole oświetlonym blaskiem świecy, pogrążonych w rozmowie, w specyficznej relacji sugerowanej przez grę spojrzeń. Mężczyzna ukazany z profilu jest postacią dominującą, drugi – to jego słuchacz i towarzysz. Rycina oddaje moment uwieczniony przez Poego, gdy dwóch miłośników rzadkich książek: jeden obdarzony świeżą wyobraźnią i utalentowany pod względem myślenia analitycznego, oraz drugi – podążający tropem jego myśli, z powodu umiłowania nocy sztucznie wywołują jej obecność:

Z pierwszym brzaskiem zamykaliśmy szczelnie okiennice naszej starożytnej rudery, po czym zapalaliśmy parę nasyconych wonnościami gromnic,



⁹ Zob. M. Poprzęcka, „Malować tylko to, czego się nigdy nie widziało”, [w:] *eadem*, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka: od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.

¹⁰ J. Ulatowski, wypowiedź w: *8 litografij...*

¹¹ T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków-Wrocław 1984, s. 168.

¹² Zob. Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł., wstęp, przypisy A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 101.

¹³ Malarz korzystał z tłumaczeń Stanisława Wyrzykowskiego. Pięć spośród zilustrowanych opowieści zawiera tom E. A. Poeo *Groteski* (wyb., przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1924), poza nim sytuują się fabuły: kryminalna *Zabójstwo przy rue Morgue* i podróżnicza *Awantury Artura Gordona Pyma*, a także esej *Eureka*. Źródła lekturowe Potworowskiego są dziś niemożliwe do ustalenia, zachowała się jedynie niewielka część jego księgozbioru.

¹⁴ Zob. E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, „Nurt” 1968, nr 8.



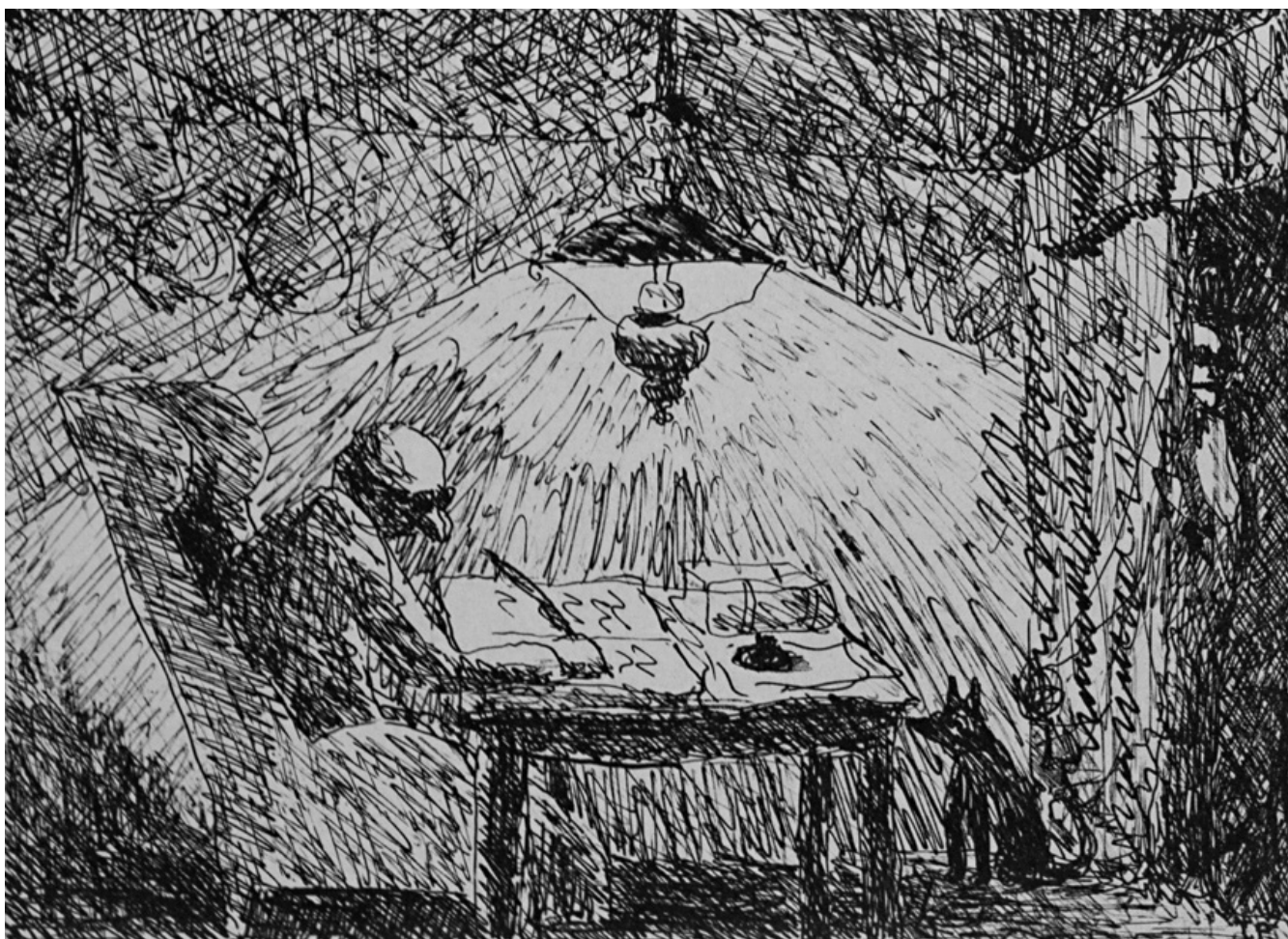
3. P. Potworowski, *Zabójstwo przy rue Morgue*, 1934, litografia, 28,1 × 21,5 cm. Fot. za: 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 4



¹⁵ E. A. Poe, *Zabójstwo przy rue Morgue*, przeł. S. Wyrzykowski, [w:] *idem*, *Opowieści niesamowite*, wyb. A. Bejska, il. J. Caj, wyd. 3, Kraków-Wrocław 1984, s. 152-153. Pogrubieniem zaznaczam fragmenty podane przez malarza w spisie grafik.

jarzących się ogromnie nikłą i bladą poświatą. Zagłębialiśmy się przy tym świetle w marzeniach, czytając, pisząc lub rozmawiając aż do chwili, kiedy zegar zwiastował nam nastanie rzeczywistej ciemności. Wziąwszy się wzajem pod ramię, zaprzepaszczaliśmy się wtedy w gmatwaniu ulic, snuliśmy dalej wątek naszych dziennych rozmów i wałęsaliśmy się do późnej nocy, szukając w igraszcze światła i cieni ludnego miasta tej nieskończoności i pobudzeń umysłowych, których doznać można jedynie przez spokojną obserwację¹⁵.

Potworowski pomija w plastycznej transpozycji całą dramatyczną i krwawą akcję opowiadania, gdy dominujący myśliciel w analityczny sposób wyjaśnia przyczyny makabrycznego zabójstwa dwóch kobiet zmasakrowanych przez potężnego orangutana. Artysta znajduje porozumienie z bohaterami, którzy zamieszkali w zaniedbanym domu na odludnych obrzeżach miasta, urządzonym



4. P. Potworowski, *Bon-Bon*, 1934, litografia, 24,6 × 18,8 cm. Fot. za: 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 7

w „stylu fantastycznej melancholii współczesnych naszych upodobań”¹⁶, co budzi skojarzenia z siedzibą rodową w Rudkach. Interesuje go człowiek nocą szukający pobudzenia dla swoich władz umysłowych; ciekawia go zdolności jego umysłu, jakie – według opowieści Poego – pozwalają rozkładać zjawiska złożone, ale nie polegają na kalkulacji czy bystrości rozumu. Bohaterowi ukazanemu z profilu nadaje malarz własne rysy, postać reprezentuje bowiem pewien stopień swobody refleksji, który imponuje Potworowskiemu, a który Poe definiował w specyficzny sposób, uznając, że zbyt wytężone skupienie myśli mąci ich jasność, że nadmiar intelektu może blokować nasze rozumienie rzeczywistości.

W litografii odnoszącej się do opowiadania *Bon-Bon* [fig. 4]¹⁷ Potworowski ponownie kreuje scenę rozgrywającą się w ciemnym pomieszczeniu, którego centrum oświetla lampa wisząca na łańcuchu. Artysta ukazuje mężczyznę siedzącego w fotelu przy stole z papiera-



¹⁶ *Ibidem*, s. 152.

¹⁷ Tytuł grafiki mylnie jest podawany w słownikach jako *Bon ton*.



¹⁸ E. A. Poe, *BonBon*, [w:] *idem*, *Groteski...*, s. 115–116.

¹⁹ Temat spotkania żarłoka z diabłem powrócił po 10 latach w autorskim opowiadaniu P. Potworowskiego *Klub Obserwatorów* („Nowa Polska” 1944, z. 11), gdzie przy jednym stole zasiadają Gargantua i Mefisto, którego wyróżniają okrągłe ciemne okulary.

²⁰ E. A. Poe, *Bon–Bon...*, s. 110.

²¹ *Idem*, *Eureka. A Prose Poem*, <https://xroads.virginia.edu/~Hyper/POE/eureka.html> (data dostępu: 31.12. 2022). W innym tłumaczeniu (*idem*, *Eureka. Poemat prozą. Część pierwsza. 1848*, przeł. M. Polak–Chlabicz, „Tekstualia” 2019, nr 4, s. 202): „Przeto moja główna koncepcja jest taka: w Pierwotnej Jedności Pierwszej Rzeczy leży Druga Przyczyna Wszechrzeczy wraz z Załączkiem Nieuniknionego Unicestwienia ich obu”.

mi, wybierając moment, gdy ten notuje coś gęsim piórem i nie zauważa postaci czyhającej przy drzwiach. To ilustracja sceny wykreowanej przez Poego jako spotkanie „metafizyka” z diabłem, gdy bohater opowieści:

Dokonawszy badania, z którego zapewne sam nie zdawał sobie dokładnie sprawy, **przysunął do swego fotelu mały stolik, zawalony książkami i papierami, i pogrążył się wnet w pracy nad obszernym rękopisem**, który zamierzał nazajutrz oddać do druku¹⁸.

Grafika przedstawia sytuację w sposób dość schematyczny, malarz pomija w wizualizacji szczegóły wyglądu bohaterów, w jego transpozycji restaurator w czapce z flaneli i kaftanie jest łysym jęgomosiem, którego wyróżniają jedynie ciemne okulary¹⁹ i wydatny nos. Istnieją przesłanki, by ten ostatni detal uznać za akcent karykaturalny – nos może oddawać skłonność do nadużywania alkoholu, gdyż zgodnie z wykładnią pisarską:

niewielu jest ludzi odznaczających się niezwykłą głębokością, którzy by nie posiadali skłonności do butelki. Czy ta skłonność jest bodźcem, czy też raczej ważkim dowodem owej głębi – to niełatwo powiedzieć²⁰.

Poe tworzył postać Pierre’a Bon-Bon (‘cukierek’), restauratora i filozofa, wykorzystując wiele inspiracji. Jego bohater łączył uzdolnienia żołądka i intelektu; zdradzając zarazem upodobanie do obżarstwa i alkoholu, stanowił karykaturę wyśmiewanych przez pisarza ideałów kalokagatii – starożytnych, którzy za pomocą jednego słowa opisywali zarówno umysł, jak i przeponę brzuszna. Rycina Potworowskiego pomija te aspekty opowieści, obrazuje męczyznę zajętego studiowaniem książek, który – zgodnie z tradycją faustyczną – przywołuje zło czające się w progu. Malarzowi nie chodzi wszakże o gloryfikację romantycznego kanonu, raczej o dyskusję z dawną, staroświecką metafizyką.

W rycinie *Eureka* [fig. 1] artysta przywołuje rozprawę Poego, wedle której siła wyobraźni ma zapewniać umysłowi dostęp do praw wszechświata. W opisie litografii autor cytuje jedno ze zdań wprowadzenia:

W pierwotnej jedności najwyższej istoty zawarta jest przyczyna wszystkich istot następnych jako też zarodek ich nieuniknionej zagłady [*In the Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation*]²¹.

Zgodnie z powyższym mottem Potworowski umieszcza w centrum grafiki Boską Istotę, usytuowaną na odrębnej planecie, wokół której rozciągają się gwiazdy. W transpozycji plastycznej uwzględnia również inne aspekty kosmogonii Poego: jasne i czarne słońca roz-

mieszczące w planie wszechświata oraz ślad cienia rzucanego przez centralną postać. Tu niezbędne jest krótkie wyjaśnienie dotyczące rozprawy Poego. Tekstowi *Eureka* towarzyszą dwie ważne dedykacje. Jedna: „tym, co uwierzyli w sny jako jedyną rzeczywistość”, oznaczała wypowiedzenie wojny amerykańskiemu konsumpcjonizmowi; druga: „z najgłębszym szacunkiem dzieło to dedykowane jest Alexandrowi von Humboldtowi” – była głosem pisarza w dyskusji o kształcie wszechświata. Poe, nawiązując do wydanego w jego czasach *Kosmosu* Humboldta, zerwał – podobnie jak adresat jego dedykacji – z wizją świata będącego sumą części, posiadającego statyczny, nieskończony charakter, na rzecz obrazu dynamicznego, podlegającego zasadom ewolucji²². W eseju Poego zobrazowany jest „Wszechświat Gwiazd”, wypełniony mgławicami, spowalniany przez eter, spętany siłami przyciągania, elektryczności, którego rozmiary są wyzwaniem dla ludzkiej wyobraźni. To, co nazywamy wszechświatem, jest jedynie ekspansywnym istnieniem *Divine Being* (Boskiej Istoty) i *Concentrated Self* (Skoncentrowanej Jaźni). Jego powstanie oznacza moment, gdy pierwotna cząstka rozszerzyła się, rozproszyła w pojedyncze, wirujące atomy, jego koniec nastąpi, gdy cząstki połączą się w kształt zdumiewającej kuli²³.

„Czarne słońca” w transpozycji Potworowskiego oznaczają odniesienie plastyczne do uwag Poego o tym, że nasz ogląd wszechświata zdominowany jest przez czas, że światło dociera do naszej planety z opóźnieniem, że obserwujemy wprawdzie „świejące słońca”, jednak ich żywot pozostaje krótki i najczęściej nie ujawniają one nam nawet skrawka swego „rozżarzonego wnętrza”²⁴. Inny aspekt światopoglądu amerykańskiego poety uwzględniony w rycinie Potworowskiego – możliwość istnienia światów równoległych – wydaje się równie istotny. Na litografii centralna postać rzuca cień, co sugeruje, że we wszechświecie znajdują się również inne centra, że mamy prawo wyobrażać sobie podobne wszechświaty i sukcesję gwiazd²⁵. Według wykładni pisarza wizje kosmosu zależeć miały jedynie od „wytrzymałości naszej wyobraźni”, intuicji, która pozwala artyście znajdować „nierówności – takie osobliwości – takie wypukłości ponad płaszczyzną zwyczajności”²⁶. Zastanawiające jest, czy Potworowski poprzestał na intuicyjnych rozpoznaniach Poego, czy też dopełnił lekturę *Eureki* o ważne w jego czasach odkrycia kosmogoniczne. Przypomnijmy, że teoria Wielkiego Wybuchu nabrała kształtów na początku XX w. za sprawą belgijskiego fizyka i duchownego Georges’a Lemaître’a, ale w grę wchodzi również koncepcja Alberta Einsteina (1915) i odkrycia Edwina Hubble’a (1923–1924), który za pomocą teleskopu ustalił, że zaobserwowane wcześniej gwiazdne mgławice nie tylko znajdują się w obrębie naszej galaktyki, ale stanowią również odrębne twory poza Drogą Mleczną. Wydaje się, że wizualizacja plastyczna wszechświata zaproponowana przez Potworowskiego sytuuje się jednak blisko literackiego pierwotekstu, że malarz, podobnie jak prozaik, uznawał ingerencję Boskiej Istoty w porządek wszechświata, trudno więc po-



²² Zob. A. Wulf, *Człowiek, który zrozumiał naturę. Nowy świat Alexandra von Humboldta*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Poznań 2017.

²³ Zob. E. A. Poe, *Eureka...*: „That the stellar bodies would finally be merged in one that, at last, all would be drawn into the substance of one stupendous central orb already existing is an idea which, for some time past, seems, vaguely and indeterminedly, to have held possession of the fancy of mankind”.

²⁴ Zob. *ibidem*: „And yet again: may we not at least in certain cases account for the sudden appearances of suns where none had been previously suspected, by the hypothesis that, having rolled with encrusted surfaces throughout the few thousand years of our astronomical history, each of these suns, in whirling off a new secondary, has at length been enabled to display the glories of its still incandescent interior?”.

²⁵ Zob. *ibidem*: „Have we any right to infer let us say, rather, to imagine an interminable succession of the »clusters of clusters«, or of »Universes« more or less similar?”.

²⁶ Zob. *ibidem*: „such roughnesses, such peculiarities, such protuberances above the plane of the ordinary”. Tę zasadę Poe przywoływał wcześniej w opowiadaniu *Zabójstwo przy rue Morgue*.



szukiwać w jego rycinie analogicznego nasycenia poczuciem nicości jak we współczesnych hipotezach²⁷. W ramach dawnej kosmogonii – i na jej ilustracji – umysł nie wykraczał jeszcze w sferę metafizycznej pustki.

Deprawacje umysłu

Litografie Potworowskiego odnoszą się również do opowiadań, w których groteska łączy się z makabrycznością oraz niesamowitością. W utworach takich spotkamy specyficzne i krwawe wizualizacje śmierci, odbiegające od tych praktykowanych przez Poego w wier-szach: na moście spada odcięta głowa, zawieszona w powietrzu postaci ulegają spaleni żywem. Są to także fabuły łamiące tradycyjne zasady obrazowania i ulegające tendencjom „gotyckiego piękna”, opartego na dziwności kryjącej się w proporcjach. Pisarz kreował w tych tekstach wizje zdradzające powinowactwo z surrealizmem, jak np. w opowiadaniu *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaalla*. Na litografii inspirowanej tym utworem [fig. 5] obserwujemy balon unoszący się w powietrzu, z powłoką o kształcie błazeńskiej czapki i koszem w formie wielkiego kapelusza; na jego obrzeżu przysiadł dziwny ptak.

Wizualizacja przywołuje podróż opisywaną przez Poego w partiach listu amsterdamskiego rzemieślnika, który skonstruował balon, by uciec w ten sposób przed wierzycielami, i leciał w nim wraz z gołębiami i kotem, doświadczając niezwykłych stanów umysłu. Gdy udało mu się pokonać wiele przeciwności, powrócił w przestrzeń nieba Amsterdamu, a mieszkańcy zaobserwowali nad miastem „przedmiot niezwykły, nieokreślony, acz bezsprzecznie materialny, o tak cudacznym kształcie i tak dziwnie sklecony”; „**O godzinie 6 minut 20 wzniesienie wedle barometru wynosiło 26 400 stóp**, czyli bez mała pięć mil. Widok był niezmierny”²⁸. Poe zadbał o szczegóły: opisał nie tylko olbrzymią błazeńską czapkę, ale także zwisający kutas, obręcz z drobnymi instrumentami, kapelusz bobrowy opasany czarną wstążką, niskiego pasażera w surducie z błękitnej satyny i chustce jedwabnej związanej fantazyjnie pod szyją, którego wygląd zdradzał podobieństwo z ptakiem (mężczyzna miał haczykowaty, długi i zaczerwieniony nos). Trudno orzec, dlaczego mieszkańcy Amsterdamu ulegli podobnej zbiorowej halucynacji, dlaczego widzieli to, co widzieli; uzasadnienie istoty wizji kryło się w przeżyciach bohatera – kłamcy i oszusta, popadającego na wysokościach w różne niebezpieczne stany umysłu.

Potworowski, kreując ilustrację, odesłał widza do przestrzeni kultury. Balon powietrzny niósł w jego czasach różne konotacje²⁹, uchodził za ikonę postępu technicznego, budził skojarzenia ze swobodą tworzenia i śmiałością ambicji poznawczych, a za sprawą powieści Jules’a Verne’a z 1863 r. *Pięć tygodni w balonie* zyskał też inne sensy

5. P. Potworowski, *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaalla*, 1934, litografia, 21,3 × 28,2 cm. Fot. za: 8 litografii T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 1



²⁷ Edwin Hubble odkrył, że – zgodnie z teorią Wielkiego Załamania – wszechświat rozszerza się w coraz szybszym tempie, w związku z czym niemożliwy będzie powrót do pierwotnego stanu skupienia, stąd najbardziej prawdopodobnym scenariuszem jest całkowity rozpad kosmosu i wyjście poza kategorie czasoprzestrzeni. Gdy Stephen Hawking pisał o wielości światów, wyobrażał je sobie jako bąble powstające w garnku z gotującą się wodą, uznając, że nasz wszechświat jest jednym z takich bąbli, a światy nie mają przyczyny i giną bez żadnych skutków w nicości, czyli nie podlegają zasadom rozszerzania się i skupiania.

²⁸ E. A. Poe, *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaalla*, [w:] *idem*, *Groteski...*, s. 202.

²⁹ O. Redon w 1882 r. wykonał litografię *Oko jak dziwny balon unoszące się ku nieskończoności* (o wymiarach 19,6 × 25,9 cm). Sygnowane kopie są częścią kolekcji Museum of Modern Art w Nowym Jorku; jedna z litografii znajduje się także w kolekcji Muzeum Sztuki w Los Angeles.

6. P. Potworowski, *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swą głowę*, 1934, litografia, 24,9 × 31,9 cm. Fot. za: 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 5

symboliczne, przywoływał chłodny dystans obserwatora w swobodnej eksploracji świata. Później, za przyczyną litografii Redona *Oko jak dziwny balon...* z 1882 r., stał się znakiem innych stanów świadomości, nietypowych skłonności duszy, która pragnie doświadczać nieważkości, niezależnej od ograniczeń przyziemnego ciała. Potworowski pominął wiele szczegółów pisarskiej kreacji, zdecydował się na skrót; ukazał ptasiego podróżnika w surducie i czapce napoleońskiej, samotnie przemierzającego przestrzeń. Baśniowa i malarska immutacja dopełnia literacką wizję o element osobisty, nadaje jej subtelny charakter, daleki od manifestów surrealistów. Nakreślona zostaje w ten sposób „ptasia perspektywa”, w której pierwiastek romantyczny zyskuje poplecznika w osobie stylizatora i organizatora wrażeń.

W specyficzny sposób Potworowski potraktował opowieści z elementem groteskowej makabry. W litografii *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swą głowę* [fig. 6] wiernie odtworzył scenę, która rozgrywa się przy wejściu do kamiennego tunelu nad mostem, w okolicy kołowrotu, gdy jedna z postaci leży martwa, a druga – widoczna na dalszym planie – uchodzi z miejsca zdarzenia, unosząc w dłoniach głowę denata. Narrator opowieści zauważa:

Równocześnie dostrzegłem, iż stary jegomość pokuszył kędyś pośpiesznie, uchwyciwszy i zawinąwszy w swój fartuch coś, co spadło do niego z ciemności arkady, tuż nad kołowrotem³⁰.

Scena przywołuje moment, gdy bohater, Toby Dammit, przegrał zakład z diabłem: nie okazał się wystarczająco sprawny i nie udało mu się przeskoczyć kołowrotu, a ostry metalowy kant odciął mu głowę. Makabryczność wydarzenia miała, według zamysłu Poego, odsłonić miałość filozoficznych poglądów Dammita – nadmierne sympatyzowanie z obozem transcendentalistów³¹. Przesłanie wzmacniał dalszy ciąg zdarzeń: narrator próbował najpierw, za pomocą leczenia homeopatycznego, ożywić zwłoki bohatera, a następnie, po pogrzebie – gdy transcendentaliści nie chcieli ponieść jego kosztów – wykopał ciało z grobu i sprzedał je na żer dla psów. Poe ośmieszał w ten sposób skłonność transcendentalistów do mistycznych uniesień i przeświadczenie, że człowiek jest istotą wolną od zła, świadomą własnych czynów, mającą współudział w boskości i mądrości. Tezy pisarskie uległy transpozycji na litografii: diabeł traci tu postać wytwornego staruszka, nie zawiązuje głowy denata w czarny jedwabny fartuch, lecz niesie ją pod pachą. Malarz opiera scenę na sensualnych doznaniach rzeczywistości, gdy słoneczna pora dnia kłóci się z ciemnością panującą pod arkadami mostu. Operując światłem, autor sygnalizuje w ten sposób kontrast światów realnego i metafizycznego, a jednocześnie, dzięki czarno-białej tonacji, obrazuje równoległość owych światów, ład ukryty w ich dychotomii. Wyrazista groteskowa makabra kryjąca się w fabule Poego zostaje złagodzona i przeniesiona w sferę wewnętrznych doznań³².

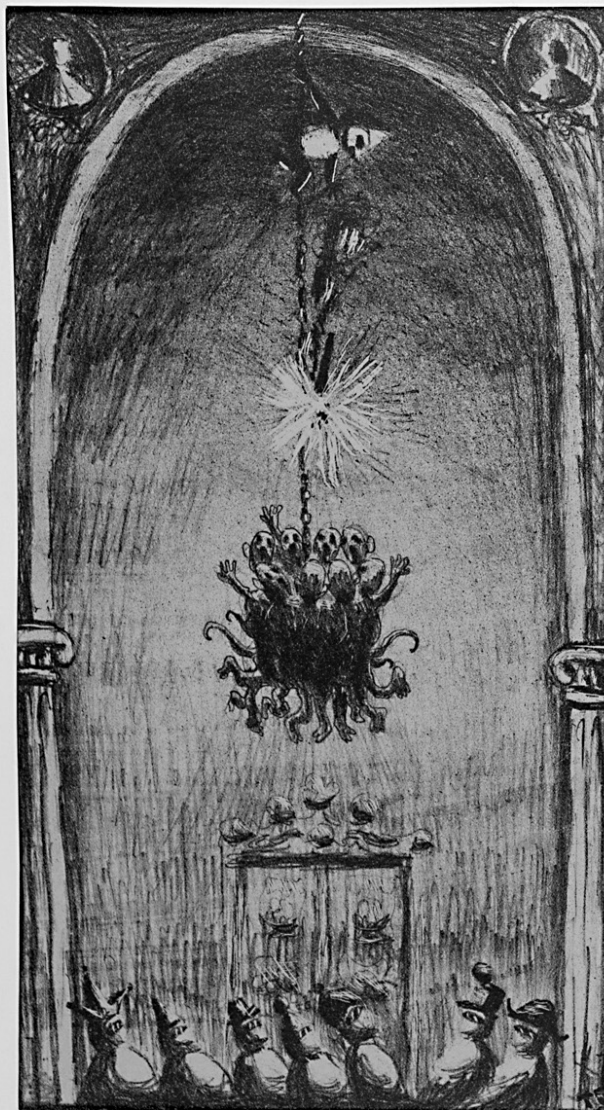


³⁰ E. A. Poe, *Nie zakładaj się nigdy z diabłem o swą głowę*, [w:] *idem*, *Groteski...*, s. 147.

³¹ Zob. Ż. Nalewajk, *Makabra i makabreska Poego*. (Recepcja: Baudelaire, Balмонт, Leśmian), [w:] Edgar Allan Poe. *Niedoceniony nowator*, red. nauk. E. Kasperski, *eadem*, Wrocław 2010, s. 157.

³² Por. stopień ekspresji sceny w grafice Janusza Jurjewicza w: *Polska ilustracja książkowa*, red. M. Bylina, J. Czerwiński, R. Tomaszewski, Warszawa 1964, s. 49.





Podobny efekt łagodzenia ekspresji obserwujemy w litografii *Żabi skoczek* [fig. 7], gdzie, zgodnie ze wskazówkami pisarza, malarz kreuje wielki kolisty salon, do którego światło wpada „tylko przez jedno okno, umieszczone pośrodku wysokiego sklepienia”, nocą oświetlany przez olbrzymi świecznik zawieszony na łańcuchu. Na tym łańcuchu Potworowski umieszcza osiem zwróconych do siebie sylwetek i postać pajaca, rzucającego w ich kierunku płonąca pochodnię; u dołu – obserwatorów, czyli grupę dworzan w maskach i kapeluszach. Obrazuje w ten sposób scenę, gdy kaleki karzeł, z trudem poruszający się, ale obdarzony niezwykłą siłą ramion, mści się za lata zniewag doznanych na królewskim dworze, dając popis wyjątkowej inteligencji i obłędu³³. Za namową króla król i ministrowie podczas balu maskowego zostają przebrani za orangutany i spętani łańcuchem. Na ilustracji widzimy następujący moment:

wszyscy obecni (nie wyłączając małp) zanosili się po prostu od śmiechu, rozległ się nagle z ust wesołka przeraźliwy świst i **łańcuch poderwał się śpiesznie w górę na jakie trzydzieści stóp, unosząc ze sobą zatrwożone i szamoczące się orangutangi i zawieszając je w przestworzu między oknem kopuły a posadzką**³⁴.

Chwilę później uwięzione osoby zostają podpalone przez mściwego króla i spopielone żywcem. Potworowski porzuca grozę sytuacji i nadaje groteskowej makabresce znamiona estetyczne. Tworzy przedstawienie symetryczne: koliste wnętrza otaczają po bokach architektoniczne kolumny, a wyobrażenia orangutanów ulegają wystylizowaniu, nabierają secesyjnych kształtów.

Zaburzenia umysłu

Malarza zaciekały także fabuły Poego dotyczące zaburzeń umysłu. Pisarz miał okazję zetknąć się z zagadnieniami psychiatrii, gdy poznał lekarza Olivera Wendella Holmesa³⁵ i jego powieści podejmujące zagadnienia psychoanalizy; książki te nie odniosły wprawdzie większego sukcesu, ale inspirowały autorów zainteresowanych deviacjami umysłowymi. Potworowski wybrał utwory Poego, w których poddano wiwisekcji obłąkane umysły pacjentów szpitala psychiatrycznego oraz stan umysłu znajdującego się pomiędzy jawą a snem.

W transpozycji plastycznej opowiadania *System doktora Smoły i profesora Pierza* [fig. 8] malarz dopełnia fabułę Poego o akcenty surrealne. Tworzy wizualizację uczty odbywającej się w zakładzie dla obłąkanych na południu Francji, gdy nieświadomy sytuacji narrator biesiaduje wspólnie z pacjentami, którzy, zamknawszy w piwnicy lekarzy i sanitariuszy, przejęli kierownictwo zakładu. Zauważa:

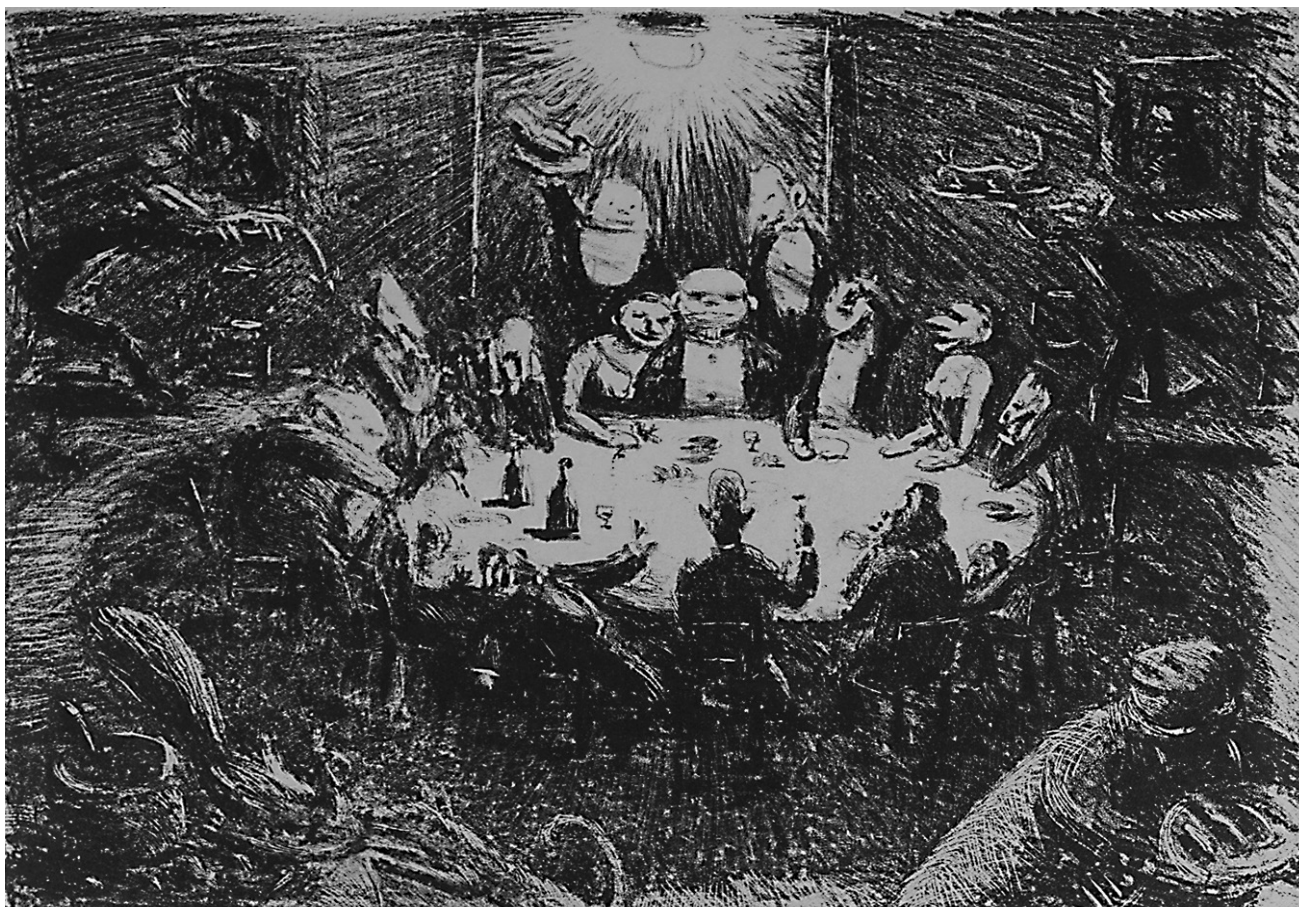
7. P. Potworowski, *Żabi skoczek*, 1934, litografia, 17,3 × 32,3 cm. Fot. za: 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 6



³³ Kreacja bohatera nawiązuje do umysłów innych psychopatycznych morderców znajdujących się w polu zainteresowań Poego, jak np. inkwizytor w opowiadaniu *Studnia i wahadło*, które zyskało filmową transpozycję w twórczości R. Cormana (USA 1961). Por. T. Rutkowski, *Pogrzebani żywcem. Filmowe adaptacje utworów Poego w reżyserii Cormana*, [w:] *Edgar Allan Poe zwielenokrotniony. W kręgu literatury, malarstwa i filmu*, red. E. Szczęsna, P. Kubiński, Warszawa 2010.

³⁴ E. A. Poe, *Żabi skoczek*, [w:] *idem, Groteski...*, s. 77–78.

³⁵ W 1830 r. Poe zrecenzował – w pochlebnym tonie – młodzieńczy wiersz Holmesa *The Last Leaf*. Lekarz był autorem m.in. takich „psychiatrycznych” powieści, jak *The Guardian Angel* (temat zdrowia psychicznego i stłumionej pamięci) oraz *A Mortal Antipathy* (uraz psychiczny wyleczony poprzez terapię szokową).



8. P. Potworowski, *System doktora Smoły i profesora Pierza*, 1934, litografia, 38,4 x 28 cm. Fot. za: 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 2

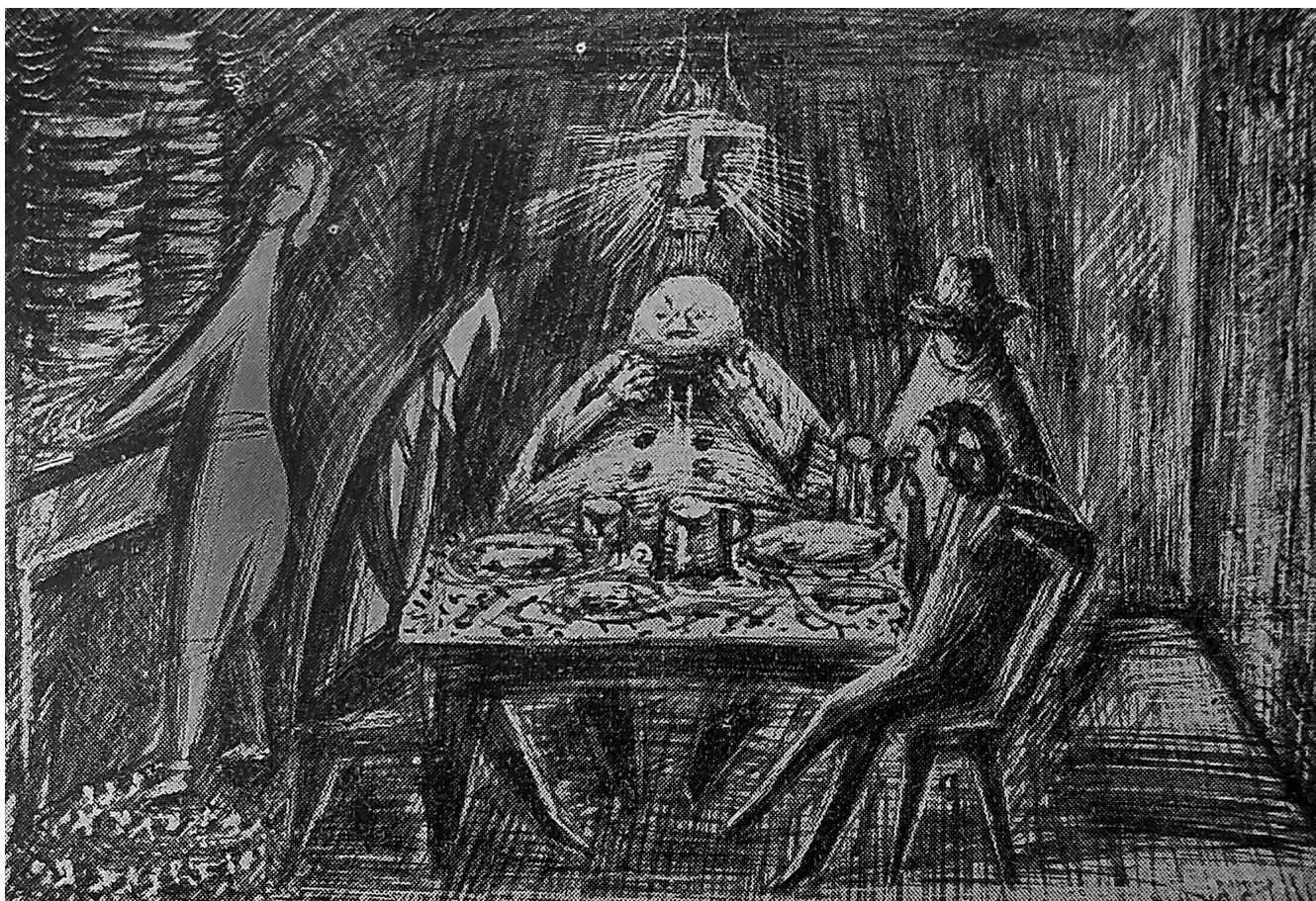


³⁶ E. A. Poe, *System doktora Smoły i profesora Pierza*, [w:] *idem*, *Groteski...*, s. 43-44.

³⁷ Podobną kompozycję malarz zastosował w ilustracji opowiadania *Klub Obserwatorów* [fig. 9].

Wszyscy obecni mieli wygląd ludzi wytwornych i dobrze wychowanych, aczkolwiek ich stroje raziły [...] swym przesadnym bogactwem i nieco za- nadto przypominały obliczoną na pokaz wystawność *de la vieille cour*³⁶.

Potworowski gromadzi sylwetki biesiadników wokół stołu umieszczonego pod górnym świecznikiem³⁷, który rzuca światło na ich twarze, podkreślając zdeformowany wygląd. Artysta rezygnuje z elementów dziwacznych strojów, ważnych dla Poego, wykorzystuje natomiast akcenty zoomorficzne w kreacji postaci, tworząc efekt ciekawej substytucji. Wokół stołu umieszcza kelnerów z królikami i ptactwem na tacach, szkicuje psa dosięgającego półmiska z kaczką, a kształt ławy z potrawami wydłuża, modelując w formie potwornego pyska; otwarte usta biesiadników potęgują zwierzęce skojarzenia. Zastosowane środki odnoszą się do fragmentów opowiadania opisujących, jak bohaterowie ucztę ujawniali swe schorzenia, a te często polegały na imitowaniu zwierzęcych dźwięków, takich jak skrzeczenie żaby, poryki osła, pokrzykiwania kury. Wierność wobec fabuły



9. P. Potworowski, rysunek, [w:] *idem, Klub Obserwatorów*, „Nowa Polska” 1944, z. 11, s. 768

Poego artysta zachowuje również, gdy przedstawia jedną z biesiadniczek z obnażonymi piersiami.

Rycina *Awantury Artura Gordona Pyma* [fig. 10] ilustruje opowieść podróżniczą Poego, będącą świadectwem jego zainteresowań związanych ze stanami granicznymi umysłu, pośrednimi pomiędzy jawą a snem, które opisywał również w innych utworach za pośrednictwem śniących narratorów³⁸. W szkicu *Między jawą a snem* określił podobne stany jako *fancies* („fantazje”), dowodząc:

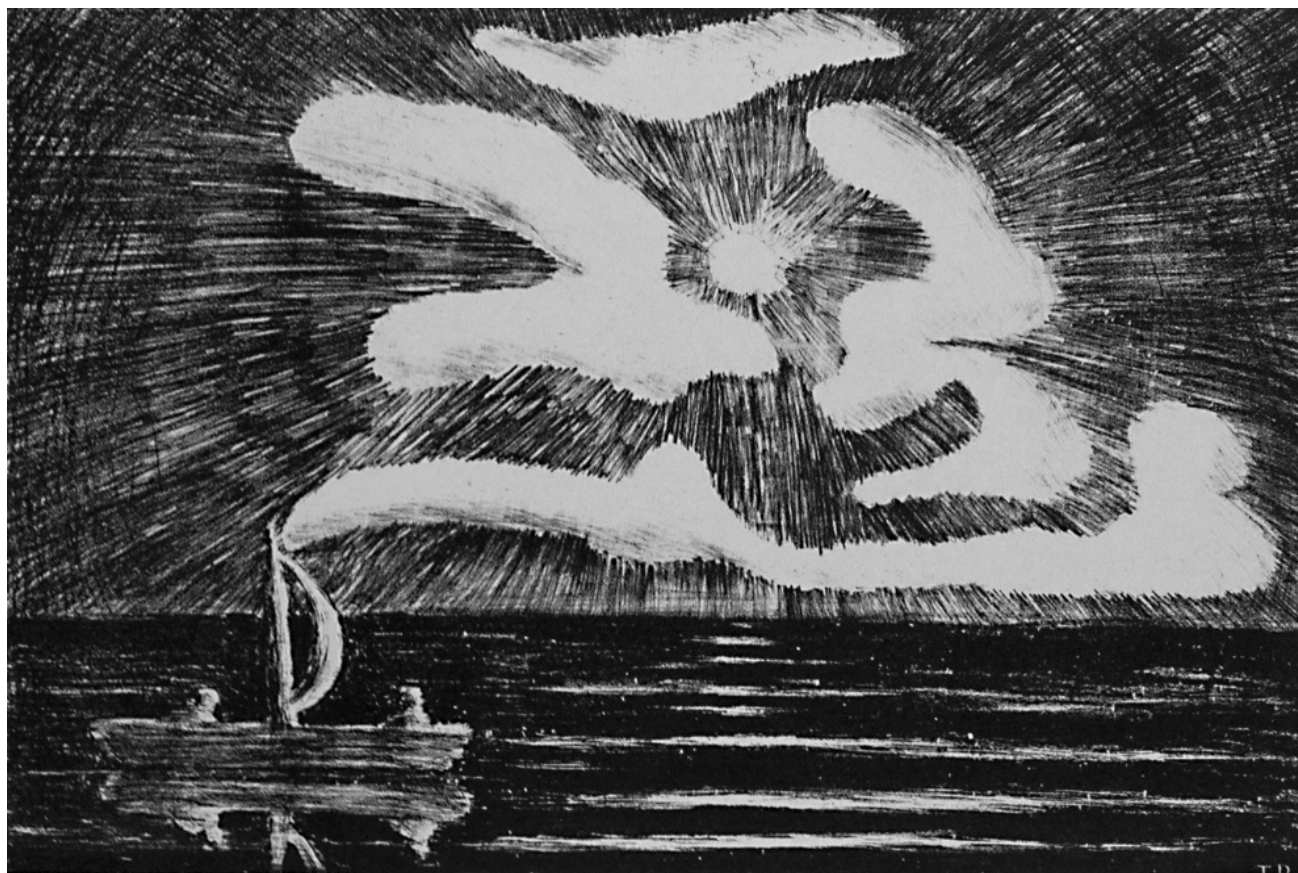
są one natury raczej psychicznej niż intelektualnej. Powstają w duszy (niestety, jak rzadko!) tylko w okresach jej największego wyciszenia – gdy ciało i umysł są w perfekcyjnej kondycji – i w tych momentach, w których świat jawy miesza się ze światem marzeń. Uświadamiam sobie te fantazje tylko wtedy, gdy jestem na samej krawędzi snu i uprzytamniam sobie ten fakt³⁹.

Opisywane przez Poego stany, ważne także dla późniejszych surrealistów, odwołujących się do sfery nadrealnej jako miejsca, gdzie



³⁸ Jaźń śniącego narratora możemy obserwować w opowiadaniach *Sen*, *Król Mór*, *Przedwczesny pogrzeb*, *Anioł dziwnych przypadków*.

³⁹ E. A. Poe, *Between Wakefulness and Sleep*, [w:] *The Unknown Poe: An Anthology of Fugitive Writings by Edgar Allan Poe, with appreciations by Charles Baudelaire, Stephane Mallarmé, Paul Valéry, J. K. Huysmans & André Breton*, ed. R. Foye, San Francisco 1980, s. 42; cyt. za: O. Krykowski, *Surrealizm Poego*, [w:] *Poe-land. Studia i szkice*, red. K. Maciąg [et al.], Rzeszów 2017, s. 84.



10. P. Potworowski, *Awantury Artura Gordona Pyma*, 1934, litografia, 28,3 × 19,6 cm. Fot. za: 8 litografij T. Potworowskiego poświęconych Edgarowi Poe, Muzeum Ziemi Kępińskiej im. T. P. Potworowskiego w Kępnie, ryc. 3

duch czy dusza rozpoznaje samą siebie, okazały się inspirujące również dla Potworowskiego. Opowiadanie o przygodach Artura Pyma bliskie mu było też z innych powodów, jak pasja żeglarska i marzenia o dalekich podróżach. W czasie pobytu w Marsylii (1925) malarz mieszkał niedaleko portu i wraz z załogą handlowego żaglowca odbył sześciomiesięczną wyprawę wzdłuż wybrzeży Afryki, co oznaczało początek jego fascynacji morzem, widocznej w późniejszych dziełach. W tym kręgu mieści się i litografia, przedstawiająca żaglową łódź z dwoma pasażerami na spokojnej tafli wody, z kłębowiskami białych chmur na drugim planie. Biel i modelunek chmur są ciężkie, ich wystylizowane kształty odbiegają od mimetyzmu, tworząc klimat zagrożenia i mistycyzmu.

Malarz z rozbudowanej fabuły minipowieści Poego wybrał moment, gdy protagonista ze współtowarzyszem uciekają z wyspy „barbarzyńców” i trafiają w bezmierną przestrzeń mórz Oceanu Antarktycznego, doświadczając wielu dziwnych zjawisk atmosferycznych i duchowych. Bohaterów otacza ława białych oparów, która opada na nich niczym gigantyczna zasłona:

Ciemności były coraz większe i tylko mleczna poświata oceanu odbita od białej kaskady rozświetlała tę dziwną noc. Mnóstwo olbrzymich, upiornie białych ptaków wylatywało bezustannie spoza mglistej zasłony [...], a bezdenna czeluść otwarła się, aby [...] wciągnąć⁴⁰.

Obaj znajdowali się w tamtej chwili w stanie szczególnej „tępoty na ciele i umyśle, rodzaju marzycielskiej zadumy”⁴¹. Ulegali również wierzeniom i lękom tubylców, którzy obawiali się wszystkiego, co białe: białego zwierzęcia wyłowionego z morza, białych ptaków wylaniających się z białych oparów. W owym świecie biel była sensem arabskiego słowa wyrytego na ścianie jednej z grot na wyspie, od którego początek brały wszystkie pochodne wyrazy oznaczające jasność. Malarz przełożył treści opowiadania, stosując oryginalną amplifikację. Wzmocnił efekt bieli, czyniąc ją symbolem mistycyzmu, oddając poczucie zagubienia i małości wobec żywiołu, tworząc wizualizację specyficznego stanu umysłu, który w otaczającej rzeczywistości zaczyna dostrzegać pozazmysłowe zjawiska.

W stronę maniery artystycznej

Litografie dedykowane Poemu unaoczniają dialog malarza z amerykańskim pisarzem. W trakcie owej rozmowy Potworowski przestrzega zasady wierności wobec pierwowzoru, wykazuje się dbałością o szczegóły, częściej konkretyzuje, rzadziej dokonuje przekładu artystycznego, tworząc amplifikację i substytucję, wprowadzając surreálną deformację. W kilku pracach łagodzi makabryczną groteskowość, nadaje wizji Poego charakter estetyzujący, wprowadza elementy secesyjnej lub baśniowej stylizacji, światłocienia bądź karykatury. Sam wybór opowiadań do zilustrowania odsłania zestaw poglądów i refleksji dotyczących umysłu, które Potworowski uważał w tamtym czasie za istotne. Wśród nich odnotować można zwątpienie w poznanie intelektualne, dowartościowanie sfery pozasensualnych doznań, mistycznych przeczuć oraz specyficzny sposób ujmowania natury świata, podatny na groteskowe zakrzywienia i podszepty wyobraźni. Sposób traktowania groteski przez Potworowskiego odbiegał od trywialnej i makabrycznej maniery Poego, służył odmiennym celom, strategia pozwalała malarzowi ujawniać istnienie innej rzeczywistości, stanowiła synonim sztuki, która rozszerza dekorację, uchylając horyzont poznania.

Gdy spojrzeć na późne prace Potworowskiego, pejzaże, w jakich dokonywał specyficznej syntezy rzeczywistości, również można wychwycić w nich powątpiewanie w realność świata. Są to obrazy odsyłające – jak odnotował Łukasz Kiepuszewski – do „pewnego presymbolicznego wymiaru realności. W nim zawierają się kuszące dla artysty atmosfery, nastroje, jakimi emanują doświadczane przez niego miejsca”⁴². Podobna praktyka wiązała się z przemyśleniami Potwo-



⁴⁰ E. A. Poe, *Opowieść Artura Gordona Pyma z Nantucket*, przeł. M. Stemar, [w:] *idem, Opowieści podróżnicze*, Poznań 2012, s. 236–237.

⁴¹ *Ibidem*, s. 235.

⁴² Ł. Kiepuszewski, *Szyfry miejsca. Proces twórczy Piotra Potworowskiego i nowa fenomenologia*, „Quart” 2018, nr 1, s. 56.



⁴³ *Szkicownik Piotra Potworowskiego 1958–1960*; cyt. za: *Piotr Potworowski w kolekcjach Ewy Twarowskiej-Siody i Joanny Twarowskiej-Hauser* [kat. wystawy], 3–30 września 2007, Galeria Miejska „Arsenał”, red. **W. Makowiecki**, Poznań 2007.

⁴⁴ **P. Potworowski**, *Podróż do piekła*, „Nowa Polska” 1944, z. 8, s. 540.

rowskiego, który sądził, że „to, co najważniejsze w Sztuce, wychodzi ze studni podświadomości”⁴³, że wyobrażenia przypominają optyczną linię, jaką „wychodząc ze [...] świadomości, biegnie gdzieś poza rzeczywistość”⁴⁴. Przejawem jego strategii były nie tylko dzieła malarskie, ale również własna twórczość literacka, gdy w formie surrealnych opowieści autor omówionych litografii powracał do motywów i obsesji wyniesionych z lektury utworów Poe. Można więc przypuszczać, że czas, gdy Potworowski zapoznał się z opowiadaniem amerykańskiego prozaika, gdy poświęcił im cykl grafik, był ważny w kontekście kształtowania się maniery artystycznej, że wpłynął w znaczący sposób na późniejsze poglądy malarza dotyczące sztuki i umysłu.

Słowa kluczowe

ilustracja, groteska, litografia, umysł, Tadeusz Piotr Potworowski, Edgar Allan Poe

Keywords

illustration, grotesque, lithography, mind, Tadeusz Piotr Potworowski, Edgar Allan Poe

References

1. **Balcerzan Edward**, *Poetyka przekładu artystycznego*, „Nurt” 1968, nr 8.
2. **Baudelaire Charles**, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł., wstęp, przypisy A. Kijowski, Warszawa 1971.
3. **Dunin Janusz**, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, oprac., wstęp, pod. do druku J. Ladorucki, Łódź 2018.
4. **Edgar Allan Poe** *zwielokrotniony. W kręgu literatury, malarstwa i filmu*, red. **E. Szczęsna**, **P. Kubiński**, Warszawa 2010.
5. **Edgar Allan Poe**. *Niedoceniony nowator*, red. nauk. **E. Kasperski**, **Ż. Nalewajk**, Wrocław 2010.
6. **Gryglewicz Tomasz**, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków–Wrocław 1984.
7. **Haake Michał**, **Salamon Agnieszka**, *Poza grupą, poza manifestem. Grafika polska dwudziestolecia międzywojennego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 2005.
8. **Kiepuszewski Łukasz**, *Szyfry miejsca. Proces twórczy Piotra Potworowskiego i nowa fenomenologia*, „Quart” 2018, nr 1.
9. **Kulpińska Katarzyna**, *Nowy wymiar mrocznej baśni. Groza oswojona – groza spotęgowana w plastycznej interpretacji utworów Edgara Alana Poe*, „Ex Nihilo” 2011, nr 1.
10. *Listy Tadeusza Piotra Potworowskiego i Seweryna Boraczoka do Hanny RudzkiejCybisowej i Jana Cybisa*, oprac. J. Dużyk, „Twórczość” 1997, nr 1.
11. **Okoń Waldemar**, *Ilustracja literacka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka [et al.], wyd. 2, Wrocław 1995.
12. *Piotr Potworowski w kolekcjach Ewy Twarowskiej-Siody i Joanny Twarowskiej-Hauser* [kat. wystawy], 3–30 września 2007, red. **W. Makowiecki**, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2007.

13. *Poe-land. Studia i szkice*, red. **K. Maciąg [et al.]**, Rzeszów 2017.
14. **Poprzeczka Maria**, „Malować tylko to, czego się nigdy nie widziało”, [w:] eadem, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka: od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.
15. **Wulf Andrea**, *Człowiek, który zrozumiał naturę. Nowy świat Alexandra von Humboldta*, przeł. K. BażyńskaChojnacka, P. Chojnacki, Poznań 2017.

Dr. habil. Aneta Grodecka, Prof. at UAM, anetgrodecka@wp.pl, ORCID: 0000-0003-3685-6911

Employee at the Institute of Polish Studies at Adam Mickiewicz University in Poznań. Author of books: *Słownik pisarzy i dzieł współczesnych. Kanon lektur na początek XXI wieku* (Dictionary of modern writers and works. Canon of readings for the beginning of the 21st century, 2000), *Poeeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze* (Poets are watching... Images, poems, comments, 2008), *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy* (Poems in images: the study of the history ecphrasi, 2009), *Bańka mydlana. Artefakt w przestrzeni pamięci* (Soap bubble: artefact in the memory space, 2013), *Słowo i obraz w epoce multiplikacji* (Word and image in the age of multiplication, 2016), *Umysł filologa. Studia o literaturze, mózgu i dydaktyce* (The mind of a philologist. Studies on literature, brain and didactics, 2020), *Wiersze znad palety. Twórczość poetycka artystów polskich XIX i XX wieku* (Poems from above the palette: poetic works of Polish artists from the 19th and 20th centuries, 2020). Her main domain is the borderland between literature and fine arts. She is also interested in polysensory and neurophilology issues.

Summary

ANETA GRODECKA (Adam Mickiewicz University in Poznan) / Potworowski and Poe immersed in the world of the mind

Searching for the sources of Tadeusz Piotr Potworowski's artistic manner, and starting from the findings on the understanding of the grotesque and types of illustration, the author examines from this angle the graphic works from Potworowski's portfolio of eight lithographs dedicated to Edgar Allan Poe (1934). Comparative analysis of the graphic works and their primary texts brings conclusions about intersemiotic poetics and the painter's interest in the mind, its disorders and properties. It reveals Potworowski's sensitivity to the word and confirms that familiarization with the American novelist's short stories and the dedication of a series of his prints to them influenced the mental basis of Potworowski's later achievements, and helped him shape his views on art and the mind. A reflection on the painter's stories from the 1950s, conducted in terms of their relationship to artistic strategy, is left for further research.



U początków dziennikarstwa... wizualnego

Gustave’a Dorého wizja miasta–molocho

Andrzej Pieńkos

Uniwersytet Warszawski

Czy Gustave Doré był artystą nudnym, producentem niezliczonych plansz ilustrujących „całą” literaturę światową w jednej i tej samej manierze? Moglibyśmy przekonać się o tym niedawno, gdyż na wielkiej wystawie dantejskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2021 r. miała być prezentowana całość chyba nasławniejszych ilustracji tego twórcy – do *Inferno*. Moglibyśmy, bo wystawa została odwołana¹. Pomijając wszelkie inne parametry tego skandalu, wolno mówić o wyjątkowym pechu dotyczącym po raz kolejny Dorého. Zainteresowanie tą jedną z kluczowych postaci kultury XIX w. ma bowiem charakter okazjonalny, przeważnie wzmacniając tylko przeświadczenie o jej pozycji płodnego i sprawnego ilustratora działającego na marginesie sztuki². Jego wielkich rozmiarów obrazy alegoryczne, historyczne i religijne trudno eksponować, grafikę oczywiście jeszcze trudniej – z powodów konserwatorskich; nieliczni już tylko mają w domowych bibliotekach oryginalne wydania *Biblii*, *Boskiej Komedii*, *Don Kichota* czy *Bajek* La Fontaine’a z jego ilustracjami, a nowe reprinty najczęściej nie reprodukują pierwotnej jakości drzeworytów.

Podobnie jak zbyt małą wagę historia sztuki nowoczesnej przywiązywała do *Dziejów świętej Rusi malowniczych, dramatycznych i karykaturalnych* (*Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*, 1854) Dorého³, niezwyklej satyry politycznej o eksperymentalnej formie plastycznej, tak właściwie całkowicie poza refleksją badawczą pozostaje inne dzieło sławnego artysty: *London: A Pilgrimage* (1872)⁴. A był to zapewne pierwszy konsekwentnie zrealizowany sojusz artysty z dziennikarzem. Oczywiście można ów

1. Gustave Doré, frontyspis do *London: A Pilgrimage*, 1872, drzeworyt; British Library, Londyn. Fot. za: https://en.wikipedia.org/wiki/London:_A_Pilgrimage#/media/File:Bpt6k10470488-f9.jpg (data dostępu: 3.08.2023)



¹ Pisze o tym J. Kilian–Michieletti: *Dante. Zgubiona droga*, [w:] *Panoptikum – sztuka, nauka, wyobraźnia. Studia ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Pieńkosowi z okazji 60. urodzin*, red. nauk. A. Bagińska [et al.], Warszawa 2022, s. 97.

² Kilkakrotnie próbowałem z takim przeświadczeniem polemizować, podejmując „wyzwanie Dorého” z różnych perspektyw: A. Pieńkos, *Gustave Doré – portret artysty „wczesnego kapitalizmu”*, [w:] *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, red. M. Kitowska–Łysiak, P. Kosiewski, Lublin 1996; *idem*, *W poszukiwaniu idealnej księgi. Doré, Hugo i nowoczesna ilustracja*, „Ikonotheka” t. 11 (1996); *idem*, *Tracona moc obrazu, czyli Epizody nowoczesnego realizmu*, Warszawa 2012, s. 108–115.

³ Wydanie polskie w przekładzie J. Wackowa: *Dzieje świętej Rusi malownicze, dramatyczne i karykaturalne, na podstawie tekstów kronikarzy i historyków: Nestora, Sylvestre’a, Karamzina, Segura etc.*, Gdańsk 2004 (wyd. 2: Gdańsk 2022).

⁴ Opracowania tego dzieła są wprawdzie liczne (zob. I. B. Nadel, „*London*

2. Gustave Doré, *Dostarczanie towarów w City*, ilustracja do *London: A Pilgrimage* (rozdz. *Dzień powszedni Londynu*), 1872, drzeworyt; British Library, Londyn. Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Londyn_by_Gustave_Dor%C3%A9#/media/File:Bpt6k10470488_f259.jpg (data dostępu: 3.08.2023)



in the Quick": Blanchard Jerrold and the Text of „London: A Pilgrimage”, *The London Journal* 1976, nr 1; A. Woods, *Doré's „London”: Art and Evidence*, *Art History* 1978, nr 3; M. Jouve, *Le pèlerinage à Londres de Gustave Doré*, *Gazette des Beaux-Arts* 1981, nr 1; W. H. Herendeen, *The Doré Controversy: Doré, Ruskin and Victorian Taste*, *Victorian Studies* 1982, nr 3; *Gustave Doré 1832–1883* [kat. wystawy], 10 września – 6 listopada 1983, Musée Carnavalet, Paris – Musée d'Art Moderne, Strasbourg, ed. S. Clapp, Strasbourg 1983, s. 32–34, 305–309), tu jednak zwracam uwagę na jego nieobecność w ogólniejszych tekstach historii sztuki tego okresu.

⁵ Kształtowanie kariery, kreowanie marketingu własnej twórczości przez Dorégo nadal nie zostały wszechstronnie rozpatrzone. W klasycznej monografii z zakresu społecznej historii sztuki (*Gustave Doré. Der industrialisierte Romantiker*, Dresden 1963) K. Farner skupiał się głównie na najbardziej jawnych aspektach „kapitalizmu” artysty, jak również na jego udziale w budowaniu tzw. realizmu krytycznego.

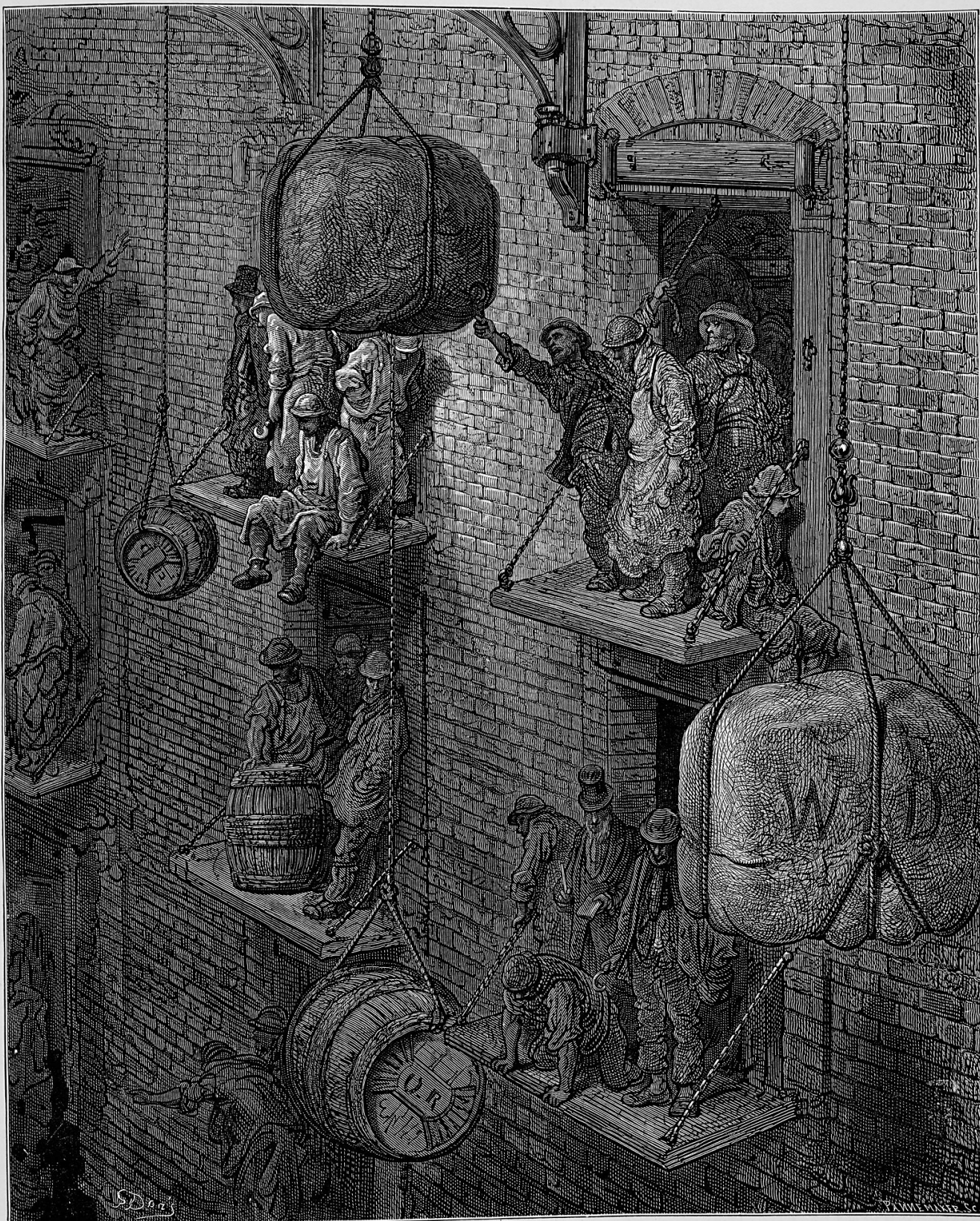
⁶ Zarzucano dziełu m.in. skupienie się na ekstremalnych obrazach miasta i jego społeczności, na zbyt dużym akcentowaniu biedy i miejsc występku, błędy w szczegółach i zbyt dowolne wymyślanie rzeczywistości zamiast jej wiernego odzwierciedlania.

epizod bagatelizować, wychodząc z założenia, że Doré żadnej pracy się nie bał, zarabiał, na czym tylko się dało, a jego „zdobycie” Londynu stanowiło jedną z metod budowania kariery i majątku. Czyż wszakże już same te względy natury społeczno-ekonomicznej nie powinny przyczynić się do baczniejszego przyjrzenia się fenomenowi owej publikacji?⁵

Jak doszło do powstania tego wielkiego reportażu z nowoczesnego miasta-molocha? Zapewne w r. 1858 działający wówczas we Francji – jako korespondent przy obsłudze wizyty królowej Wiktorii – brytyjski dziennikarz William Blanchard Jerrold poznał początkującego jeszcze malarza i rysownika. Znajomość tę podtrzymywali w następnych latach, Doré wykonywał ilustracje do tekstów Jerrolda, odnowili ją zaś, gdy sławny już i bogaty Doré przyjechał do Londynu w 1869 r. na otwarcie The Doré Gallery, mającej przyczynić się do dalszego rozkwitu jego międzynarodowej kariery i powiększenia zysków na rynku angielskim. Brytyjski kolega podsunął wówczas pomysł sporządzenia wspólnej publikacji o Londynie. Po trzech latach współpracy, przerwanej wojną francuską-pruską, przyjaciele ukończyli obszerne dzieło tekstowo-obrazowe.

William Blanchard Jerrold (1826–1884), o kilka lat starszy od Francuza, pozostaje postacią niemal całkowicie zapomnianą, choć wydaje się jednym z najważniejszych dziennikarzy brytyjskich swojego czasu. Hasło w *Encyklopedii Britannica* ma jednak tylko jego ojciec, Douglas William, również literat, dramaturg, publicysta, stały satyryk magazynu „Punch”. Blanchard przez wiele lat był związany z Paryżem, napisał żywot Napoleona III, w Anglii pracował dla różnych periodyków, m.in. jako korespondent ze Stanów Zjednoczonych w okresie wojny secesyjnej, zasłużył się w walce o prawa autorskie, był też twórcą kilku fars oraz *The Life of George Cruikshank* (1882), monografii jednego z najwybitniejszych angielskich karykaturzystów i ilustratorów. Pod koniec życia przygotowywał natomiast biografię Dorégo (wydaną pośmiertnie, w 1891 r.).

Z myślą o wspólnej publikacji Jerrold i Doré podpisali pięcioletni kontrakt z wydawcami z londyńskiej spółki Grant & Co. Doré na jego mocy otrzymywał poważną kwotę 10 tys. funtów rocznie. *London: A Pilgrimage* (191 stron tekstu, 21 tematycznych rozdziałów, ze 180 drzeworytami, wykonanymi przez kilku rytowników według rysunków Dorégo) został opublikowany w 1872 r. – początkowo w 12 częściach (zeszytach), na koniec roku zaś jako jednolita, oprawiona księga *in folio* – przynosząc sukces komercyjny i wiele głosów w prasie brytyjskiej, w dużej mierze krytycznych⁶. Hałas wokół publikacji wynikał m.in. z dużej już wówczas na wyspach popularności Dorégo jako malarza i jako ilustratora, uzyskanej m.in. dzięki aktywności londyńskiej galerii. Zmieniony zestaw ilustracyjny (174 plansze) posłużył artyście kilka lat później do przygotowania edycji francuskiej pt. *Londres*, z nowym tekstem pióra Louisa Énaulta (co zresztą poróżniło Dorégo z Jerroldem). W ostatniej dekadzie

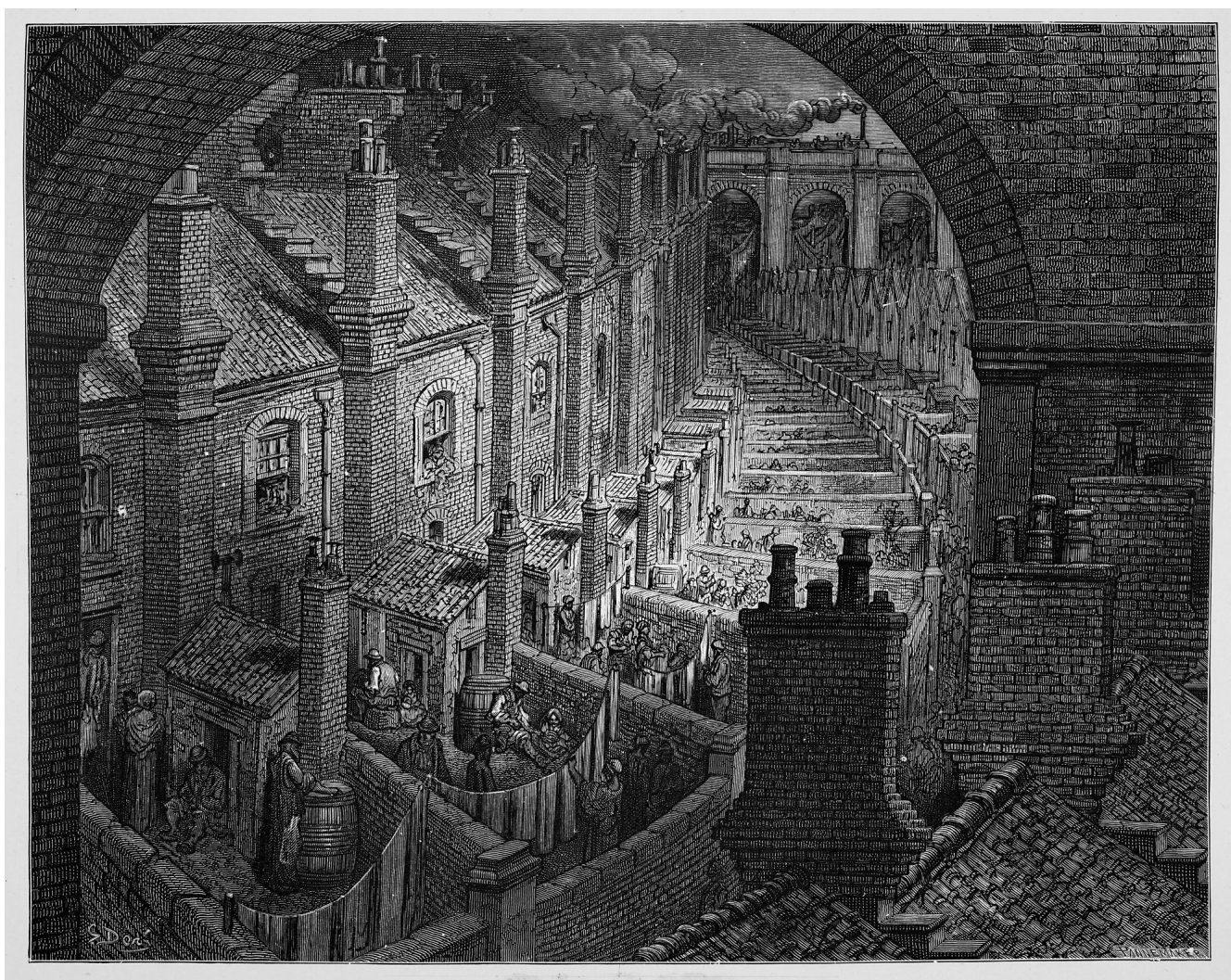


3. Gustave Doré, *Ludgate Hill*, ilustracja do *London: A Pilgrimage* (rozdz. *Dzień powszedni Londynu*), 1872, drzeworyt; British Library, Londyn. Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Dor%C3%A9_-_Ludgate_Hill.png (data dostępu: 3.08.2023)



życia (zmarł w 1883 r.) twórca, uhonorowany przez królową Wiktorię, utrzymywał związki z kulturą anglosaską, malując pejzaże ze szkockich gór i jezior, a także przygotowując wspaniałe serie ilustracji do *Rymów o sędziwym marynarzu* Samuela Taylora Coleridge'a (1875) i do *Kruka* Edgara Allana Poe (wydane pośmiertnie w 1883). Projektował również swoją edycję dzieł Williama Szekspira, której wszakże nie udało mu się zrealizować.

London... stanowi przypadek wyjątkowy w *oeuvre* Dorégo: artysta oddał część swoich kompetencji zawodowemu dziennikarzowi, praca obydwu postępowała równolegle i stanowiła owoc wspólnych wędrówek i dyskusji. Strona wizualna nie ma charakteru ilustracji tekstu, nie odrywa się jednak odeń jako samodzielna wizja, jak to się dzieje w wielu planszach „ilustrujących” wielkie dzieła literatury pięknej, które w takiej oprawie stawały się autorskimi pracami samego Dorégo w większym stopniu niż twórców tejże literatury: Dantego, Miguela Cervantesa, François Rabelais'go itd. Tu grafik i dziennikarz

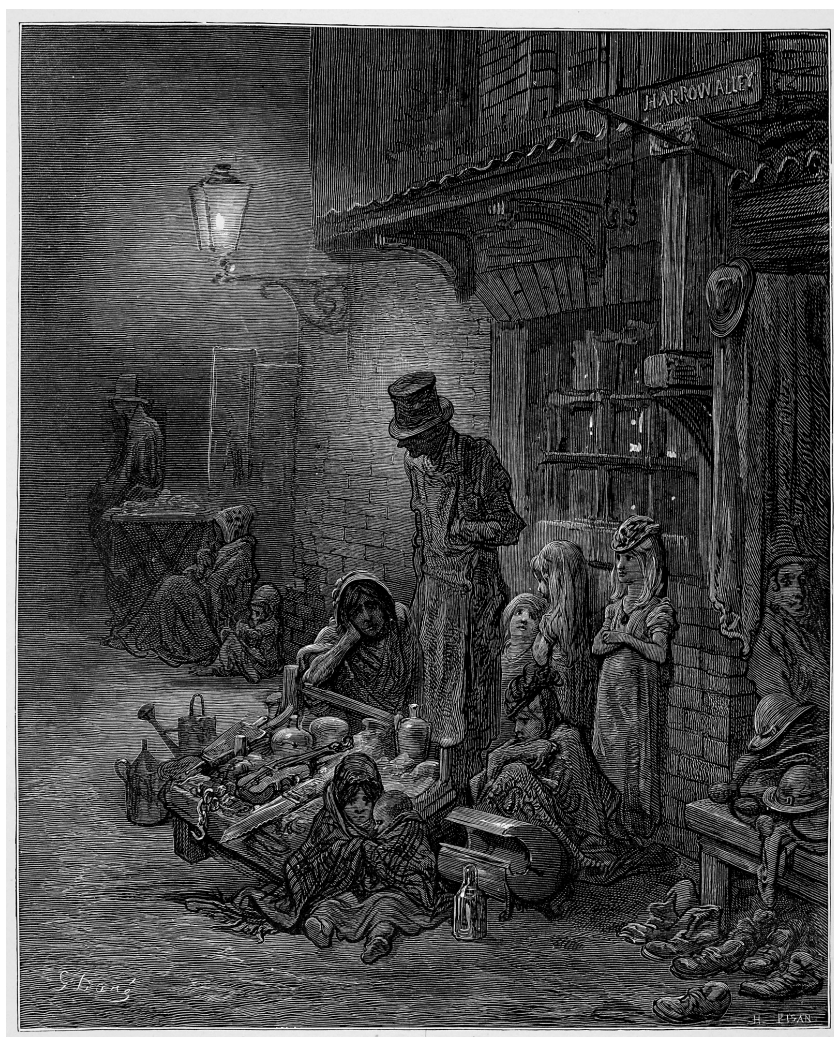


współkreują przekaz, wspólnie budują narrację. Warto też zwrócić uwagę, że zaledwie 180 scen z Londynu sytuuje tę książkę wśród najskromniejszych wizualnie prac Dorégo: coż to jest w zestawieniu z jego *Biblią* liczącą 310 plansz albo z edycją *Orlando Furioso* Ludovica Ariosta, obejmującą 618 ilustracji! Dzięki temu jednak *London...* zyskuje syntetyczny, zwarty charakter, zachowując zarazem formułę relacji z podróży.

W *Dziejach świętej Rusi...*, dziele w pełni autorskim, Doré sam tworzył scenariusz, sam organizował narrację, którą prowadzą tam głównie obrazy. Wbrew pozorom nie inaczej rzecz wygląda w większości jego prac ilustratorskich, wykonywanych przeważnie do wielkich dzieł literatury pięknej. Albo prac „ilustratorskich”, w istocie bowiem Doré kreował autonomiczny serial obrazowy, inspirowany scenami z danej opowieści – nie ilustrował ich. W publikacji *London: A Pilgrimage* musiał współpracować, choć nie wiemy wiele o rzeczywistym charakterze tej współpracy i faktycznym podziale ról współautorów.

4. Gustave Doré, *Nad Londynem - kolej*, ilustracja do *London: A Pilgrimage* (rozdz. *Dzień powszedni Londynu*), 1872, drzeworyt; British Library, Londyn. Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dore_London.jpg (data dostępu: 3.08.2023)

5. Gustave Doré, *Houndsditch*, ilustracja do *London: A Pilgrimage* (rozdz. Zwyczajne zajęcia), 1872, drzeworyt; British Library, Londyn. Fot. za: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houndsditch.jpg> (data dostępu: 3.08.2023)

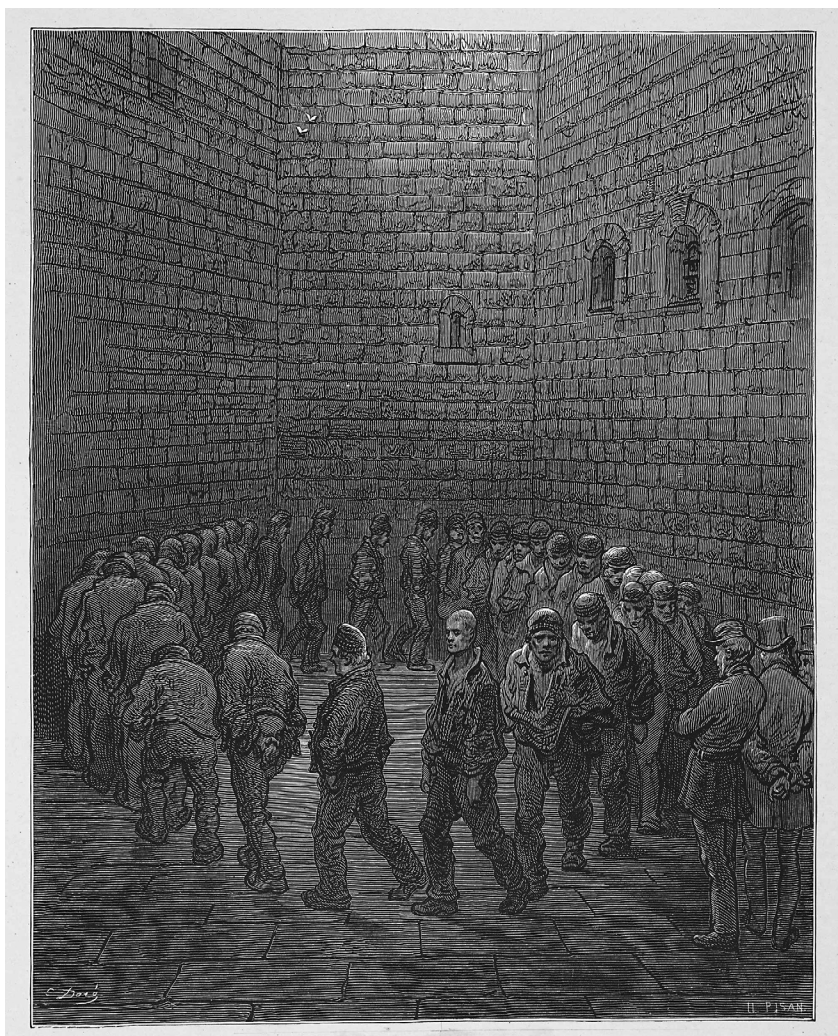


⁷ G. Doré, B. Jerrold, *Preface*, [w:] *idem*, *London: A Pilgrimage*, London 1872, s. nlb.

Tak czy inaczej, na poziomie oficjalnym mamy tu do czynienia ze spójnym dwugłosem, wyrażonym w odmiennych mediach.

„Pielgrzymkę” otwiera motto w postaci cytatu z wiersza Williama Wordswortha. Jerrold w przedmowie, będącej apologią miasta, pisze o zamiśle oddania „*the most picturesque features of the greatest city on the face of the globe*”, o Londynie „widzianym przez poetę”, o „zadziwiających obrazach doków, rzeki, przytułków, dziele umysłu pełnego imaginacji [...], ale równocześnie obrazach rzeczywistych”⁷. Ten dwoisty charakter owej wizji frapował m.in. Vincenta van Gogha, który jedną z plansz Dorégo, widok dziedzińca więzienia Newgate, transponował w r. 1890 w obraz olejny *Spacer więźniów*.

Pierwsza plansza Dorégo (wykorzystana też na plakacie publikacji) i ostatnia wydobywają ów wyrażnie wizyjny aspekt [fig. 1, 8]. Tę wizualną klamrę można nawet pojmować jako zachętę do interpretacji całości w kategoriach alegorii Londynu jako mitycznego tworu. Wita nas bowiem personifikacja rzeki (Tamizy), wystylizowana niczym antyczne albo barokowe figury Tybru bądź wręcz mitologicznych stru-



6. Gustave Doré, *Newgate - ćwiczenia na dziedzińcu*, ilustracja do *London: A Pilgrimage* (rozdz. *Pod nadzorem i kluczem*), 1872, drzeworyt; British Library, Londyn. Fot. za: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Newgate-prison-exercise-yard.jpg> (data dostępu: 3.08.2023)

mieni. Żegna, w melancholijnym modusie, bardziej jeszcze tajemnicza postać: „*The New Zealander*”, jak objaśnia podpis. Postać zakapturzona, siedząca ze szkicownikiem i patrząca na widoczne w poświacie księżycy ruiny Londynu, po części tonące w wodzie, z dominującą nad nimi utraconą kopułą katedry św. Pawła. Ten historiozoficzny finał był dla ówczesnych Brytyjczyków czytelny: figura obcego przybysza, Nowozelandczyka, konfrontowanego z upadającą europejską metropolią, zaczerpnięta jest z tekstu znanego historyka, Thomasa B. Macaulaya, i z jego futurystycznej refleksji religijno-cywilizacyjnej. Sto kilkadziesiąt scen zawartych między obiema wspomnianymi ukazuje jednak Londyn realny, nawet jeśli wiele z nich, zwłaszcza nocne widoki miasta, przybiera wymiar wizjonerski [fig. 2–7]⁸.

Obaj twórcy przeprowadzili bowiem wnikliwe studium Londynu i jego przedmieść. Nie fantazjowali. Spacerowali, także nocami, po ulicach i zaułkach, odwiedzali m.in. slumsy w Whitechapel, szpitale, port i jego bary, pierwsze stacje podziemnej Metropolitan Railway, przytułek dla sierot, wyścigi w Epsom, garden party w Chiswick,



⁸ Zob. J. P. Ribner, *The London Sublime*, „The British Art Journal” 2015, nr 2.



7. Gustave Doré, *Hampstead Heath*, ilustracja do *London: A Pilgrimage* (rozdz. *Londyn w zabawie*), 1872, drzeworyt; British Library, Londyn. Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bpt6k10470488_f383.jpg (data dostępu: 3.08.2023)

Hyde Park, kluby opiumowe – podążając śladami Charlesa Dickensa z *Tajemnicy Edwina Drooda* (1870). Byli na bankiecie w pałacu arcybiskupim w Lambeth i o poranku na otwarciu targowiska w Covent Garden podziwiali wschód słońca z mostu na Tamizie. Towarzyszył im zwykle policjant po cywilnemu, a kilkakrotnie także kolega, szwajcarski architekt Emile Bourdelin, jako konsultant pomagający w obrazowaniu londyńskich budowli (wykonał niektóre fragmenty rysunków przygotowawczych). Jerrold szczegółowo relacjonuje te wędrowki, przygody, opowiada anegdoty z tamtej wspólnej pracy w swojej biografii Dorégo. Artysta nie rysował na żywo w czasie spacerów, opierał się na pamięci, notując pomysły i szczegóły dopiero po zakończeniu wędrowki. Wedle przekazu kolegi mocno przeżywał kontakt z powszechnie obecną nędzą. Zachowane akwarele i wspinałe rysunki przygotowawcze, wykonane tuszem i podmalowane gwaszem, dziś znajdujące się m.in. w Luwrze, Strasburgu czy petersburskim Ermitażu, należą do najlepszych prac plastycznych twórcy.

* * *

Niedocenieniu *London...* w historii sztuki winien jest pośrednio sam Doré. Pomiędzy *Dziejami świętej Rusi...* a tą publikacją powstała niezliczona masa obrazów do dzieł literatury światowej – wielka wizualna powieść Dorégo. Jego młodzieńcza deklaracja: „Zilustruję wszystko”, w dużej mierze doczekała się realizacji. Od momentu, gdy w 1854 r. dzieła Rabelais’go z jego ilustracjami odniosły wielki sukces, następnie gdy *Biblia* wyszła jednocześnie w Paryżu i Londynie, a *Don Kichot* w ciągu kilku lat ukazał się w Paryżu, Londynie, Barcelonie, Berlinie, Haarlemie, Mediolanie, Peszcie, Porto i Warszawie – świat został przytłoczony ową „biblioteką Dorégo”. Na liście „jego” autorów, oprócz przytoczonych już wielkich nazwisk, byli jeszcze John Milton, Charles Perrault, François-René de Chateaubriand, a ze współczesnych m.in. Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Victor Hugo, Hippolyte Taine, Alfred Tennyson. Nazwisko Jerrolda nie miało szans się przebić, w dodatku rynek dla tego typu publikacji musiał być bardziej ograniczony niż międzynarodowa publiczność klasyki światowej literatury⁹. Wizerunek Dorégo jako największego ilustratora w dziejach do dzisiaj określa jego pozycję w historii kultury wizualnej. Utrwała ją większość piszących o nim badaczy¹⁰. Satyryk, demaskator, reporter – pozostaje w cieniu.

London: A Pilgrimage nie był, rzecz jasna, pierwszą próbą zobrazowania nowoczesnego miasta. Théodore Géricault, przyjechawszy do Londynu w 1820 r. w związku z wystawieniem tam swojego wielkiego obrazu *Tratwa Meduzy*, odbył również „pielgrzymkę” po metropolii, zafascynowany jej życiem codziennym. Seria jego 12 litografii *Various Subjects Drawn from Life and on Stone* została opublikowana w r. 1821. Wydaje się jednak, że seria ta, o niewątpliwym historycznym znaczeniu jednego z pierwszych tak ambitnych przedsięwzięć realizowanych w nowej technice graficznej, nie zyskała większego oddziaływania.

Główna inspiracja pomysłu Jerrolda płynąć miała wszakże ze sławnego encyklopedycznego dzieła z początku stulecia: *The Microcosm of London* Williama Henry’ego Pyne’a z ilustracjami Thomasa Rowlandsona i Augustusa Charlesa Pugina (trzy tomy wydawane w latach 1808–1810). W następnych dekadach ukazywały się równie efektowne zbiory na temat stolicy imperium, w większości jednak koncentrowane na przedstawianiu wspaniałości architektonicznych i malowniczości ulic oraz budowli miasta: m.in. Thomasa Shepherd’a i Jamesa Elmesa *Metropolitan Improvements, or London of the Nineteenth Century* (od 1827), Thomasa Shottera Boyse *Original Views of London as It Is* (1842). Od 1821 r. dziennikarz Pierce Egan i rysownik George Cruikshank wydawali satyryczne *Life in London*. Ten ostatni twórca, wybitny dziedzic oświeceniowej karykatury brytyjskiej, był także ilustratorem jednej z najbardziej wpływowych



⁹ Nie udało się ustalić, z jakim przyjęciem (także w wymiarze handlowym) spotkała się francuska wersja *London...*

¹⁰ Czyni to nawet najwybitniejszy monografista Ph. Kaenel (*Le plus illustre des illustrateurs... Le cas Gustave Doré (1832–1883)*, „Actes de la Recherche en Sciences Sociales” 1987, nr 66/67; *idem*, *Le Métier d’illustrateur, 1830–1880: Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris 1996; wyd. 2: Genève 2005).

8. Gustave Doré, *Nowozelandczyk*, plansza finalna do *London: A Pilgrimage*, 1872, drzeworyt; British Library, Londyn. Fot. za: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:London_by_Gustave_Dor%C3%A9#/media/File:The_New_Zealander_\(recto\);_The_Row_\(verso\);_The_Docks%E2%80%9393The_%22Concordia%22_\(verso\),_from_London_-_A_Pilgrimage_by_Blanchard_Jerrold_\(from_Harper's_Weekly\)_MET_DP-14203-001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:London_by_Gustave_Dor%C3%A9#/media/File:The_New_Zealander_(recto);_The_Row_(verso);_The_Docks%E2%80%9393The_%22Concordia%22_(verso),_from_London_-_A_Pilgrimage_by_Blanchard_Jerrold_(from_Harper's_Weekly)_MET_DP-14203-001.jpg) (data dostępu: 3.08.2023)

powieści Dickensa, *Oliver Twist* (1837–1839). Dzieła tego sławnego pisarza, ilustrowane również przez innych grafików, a ponadto opisy Londynu i diagnozy m.in. Benjamina Disraeliego, Friedricha Engelsa, Matthew Arnolda czy Henry’ego Mayhew współtworzyły wizerunek uniwersum pełnego kontrastów i napięć, wydobywając głównie „efektowność” nędzy i występku, „kwitnących” w rozrastającym się błyskawicznie współczesnym Babilonie. Ikonografia, także społeczna, Londynu wzbogacana była regularnie w periodykach, m.in. w wydawanych od 1842 r. „The Illustrated London News”, dla których pracował m.in. Blanchard Jerrold, Doré zaś kilkakrotnie wysyłał tam swoje rysunki¹¹. Artysta znał też z pewnością bogatą tradycję francuskich „przechadzek” – ilustrowanych XIX-wiecznych przewodników po Paryżu, tworzonych m.in. przez jego znajomych, z udziałem choćby Julesa Janina czy Paula Gavarniego.

Bez wątpienia jednak dopiero w 1872 r. pojawiła się, omawiana tu, najbardziej sugestywna reprezentacja wielkiego miasta w całej kulturze XIX w., „multimedialna” (słowo i obraz) i przy tym zniuansowana w kreowaniu owego wizerunku, a zarazem spektaklu mitycznego miasta-molocha. Choć bowiem największą popularność zdobyły i do dzisiaj utrzymują opisy i widoki biednych dzielnic, nędzarzy, głodnych dzieci, więzienia itp., to jednak całość dzieła ukazuje i cienie, i blaski wielkiego miasta. Jak akcentował Jerrold, miał to być Londyn „całkowity”, ogarniany wizją bezstronnych „pielgrzymów”. W warstwie obrazowej sugestywność tę konstytuuje tak charakterystyczne dla Dorégo (i dla wielu zjawisk sztuki tej epoki) połączenie rzetelności obserwatora (pierwiastka „realistycznego”) z dbałością o wymiar poetycki, wizjonerski („postromantyczny”). Oba są wprowadzone podporządkowane typowemu dla „okresu powieści” idiografizmowi¹², a także przymusowi snucia narracji (co zresztą antycypuje już sam tytuł), sprawiającemu, że płycizny i przestoje okazują się w książce nieuniknione, udaje się jednak utrzymać niezbędną równowagę.

Najbardziej wszakże w pracy Jerrolda i Dorégo zadziwiają ich niesamowite (w pełnym znaczeniu tego słowa) pracowitość i nieustępliwość. Znając, uznając i wykorzystując miejscową wielką tradycję opisywania i obrazowania Londynu – przez Dickensa, Cruikshanka, Gavarniego, „The Illustrated London News” – wybrali się oni na długą, mozolną, trudną i niebezpieczną wyprawę, starannie ów Londyn rozpatrując, badając i czując. Sama więc ta pielgrzymka (słowo zostało dobrane całkiem adekwatnie), a nie tylko opublikowany *Pilgrimage*, zasługuje na pamięć, godna jest dobrego filmu dokumentalnego, a pewnie nawet i efektownego serialu z utalentowanymi aktorami. Wraz z *Dziejami świętej Rusi...* należy do rzadkich prac Dorégo dotyczących współczesności. Obie te książki na pewno są w jego *oeuvre* realizacjami najważniejszymi pod tym względem. Doré pokazuje się tu, obok Constantina Guysa czy Gavarniego, jako wzorcowy „malarz życia nowoczesnego”¹³. A przy tym artysta polityczny, w szerokim



¹¹ Tę „prehistorię” dzieła Jerrolda i Dorégo kreślą szczegółowo V. von Harrach i A. Schmidt (*London: Doré zeichnet eine Stadt*, [w:] *Gustave Doré 1832–1883* [kat. wystawy], 17 października 1982 – 9 stycznia 1983, Wilhelm-Busch-Museum, Hannover – 23 stycznia – 6 marca 1983, Kunst-sammlung der Universität Göttingen, t. 1, Hrsg. H. Guratzsch, G. Unverfehrt, Dortmund 1982).

¹² Nawiązuję tu do diagnozy zjawisk artystycznych w XIX, formułowanej w: W. Juszcak, *Zastłona w rajske ptaki, albo O granicach „okresu powieści”*, Warszawa 1981.

¹³ Przywołuję tu sławny tekst Ch. Baudelaire’a *Malarz życia nowoczesnego* (przeł. J. Guze, przedm. Cz. Miłosz, Gdańsk 1998).



i głębokim sensie słowa. Zresztą obfita i zasadnicza w tonie recepcja prasowa *London...* w r. 1872 i następnym również dowodzi takiego jego znaczenia.

* * *

Dzieło Jerrolda i Dorégo nie było oczywiście pierwszą realizacją reportażu, w którym tekst i obraz ściśle się dopełniały. Niewykluczone zaś, że było realizacją tej formuły najdoskonalszą. Kolejne milowe kroki w ewolucji nowoczesnego reportażu nastąpią niedługo po ukazaniu się *London...* Do gry wkroczy także nowe medium. W Anglii John Thomson i Adolphe Smith w 1878 r. opublikują fotograficzny odpowiednik pracy Jerrolda i Dorégo: *Street Life in London*. We Francji w 1886 r. dawny kolega Dorégo, Félix Nadar, ogłosi w czasopiśmie „L'Illustration” sensacyjny fotograficzny wywiad ze sławnym chemikiem Michelem Eugène’em Chevreulem. Szybki rozwój Londynu zdezaktualizuje zaś dokumentarny wymiar *Pilgrimage* – to może jeszcze jedna przyczyna zagubienia się tego wybitnego dzieła w lamusie historii sztuki, kultury wizualnej i dziennikarstwa.

Słowa kluczowe

dziennikarstwo, reportaż, ilustracja, grafika, Londyn, wielkie miasto, realizm

Keywords

journalism, reportage, illustration, graphic design, London, big city, realism

References

1. **Farner Konrad**, *Gustave Doré. Der industrialisierte Romantiker*, Dresden 1963.
2. *Gustave Doré 1832–1883* [kat. wystawy], 17 października 1982 – 9 stycznia 1983, Wilhelm-Busch-Museum, Hannover – 23 stycznia – 6 marca 1983, Kunstsammlung der Universität Göttingen, t. 1, Hrsg. **H. Guratzsch**, **G. Unverfehrt**, Dortmund 1982.
3. *Gustave Doré 1832–1883* [kat. wystawy], 10 września – 6 listopada 1983, Musée Carnavalet, Paris – Musée d’Art Moderne, Strasbourg, ed. **S. Clapp**, Strasbourg 1983.
4. **Herendeen Wyman H.**, *The Doré Controversy: Doré, Ruskin and Victorian Taste*, „Victorian Studies” 1982, nr 3.
5. **Jouve Michel**, *Le pèlerinage à Londres de Gustave Doré*, „Gazette des Beaux-Arts” t. 1981, nr 1.
6. **Juszczak Wiesław**, *Zastona w rajske ptaki, albo O granicach „okresu powieści”*, Warszawa 1981.
7. **Kaenel Philippe**, *Le plus illustre des illustrateurs... Le cas Gustave Doré (1832–1883)*, „Actes de la Recherche en Sciences Sociales” 1987, nr 66/67.
8. **Kaenel Philippe**, *Le Métier d’illustrateur, 1830–1880: Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris 1996 (wyd. 2 : Genève 2005).
9. **Nadel Ira B.**, „London in the Quick”: *Blanchard Jerrold and the Text of „London: A Pilgrimage”*, „The London Journal” 1976, nr 1.

10. **Pieńkos Andrzej**, *Gustave Doré – portret artysty „wczesnego kapitalizmu”*, [w:] *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, red. M. Kitowska-Łysiak, P. Kosiewski, Lublin 1996.
11. **Pieńkos Andrzej**, *Tracona moc obrazu, czyli Epizody nowoczesnego realizmu*, Warszawa 2012.
12. **Pieńkos Andrzej**, *W poszukiwaniu idealnej księgi. Doré, Hugo i nowoczesna ilustracja*, „Ikonothea” t. 11 (1996).
13. **Ribner Jonathan P.**, *The London Sublime*, „The British Art Journal” 2015, nr 2.
14. **Woods Anthony**, *Doré's „London”: Art and Evidence*, „Art History” 1978, nr 3.

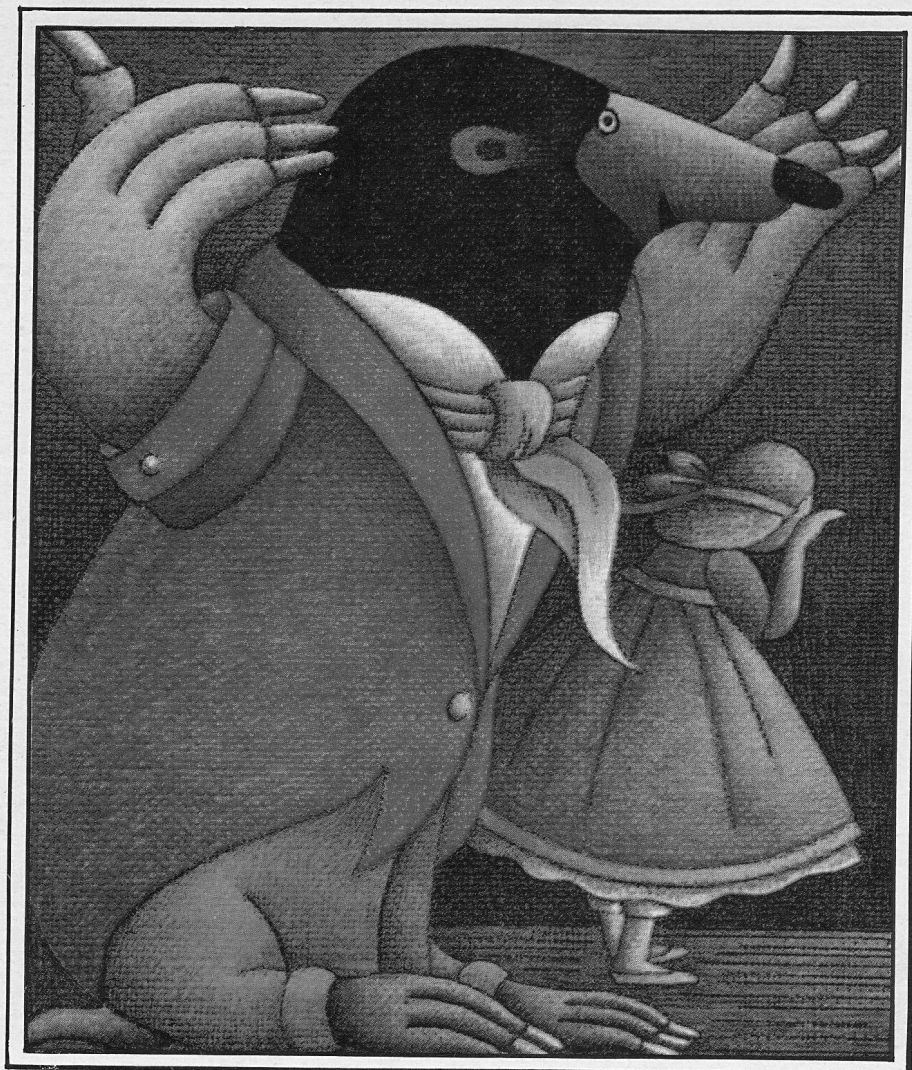
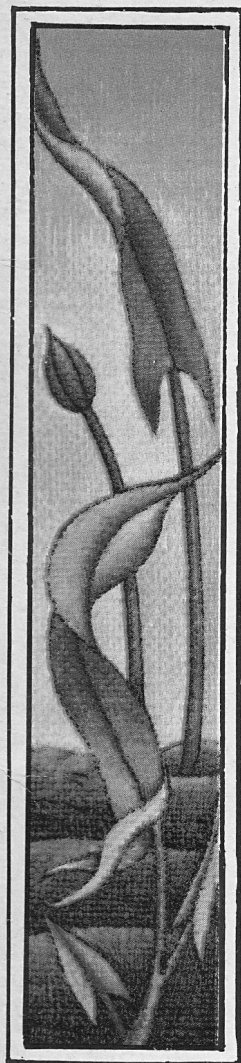
Prof. Dr. habil. Andrzej Pieńkos, apienkos@uw.edu.pl, ORCID: 0000-0002-0630-3008

Employee at the Institute of Art History at the University of Warsaw. He is particularly interested in 18th and 19th c. European art and culture. Among other things, he has published books on the depiction of ultimate things in modern culture, varieties of realism in the 19th c., the artist's studio and home, and the transformation of landscape art in the 18th century. He also researches art *polonica* around the world and the cultural heritage of Mazovia.

Summary

ANDRZEJ PIENKOS (University of Warsaw) / At the origins of journalism... of the visual kind. Gustave Doré's vision of the behemoth city

Gustave Doré continues with his reputation as the greatest illustrator of world literature. Hundreds of his charts illustrating the Bible, the works of Dante, Miguel de Cervantes, John Milton and many other outstanding writers overshadow the artist's numerous other spheres of activity. Also his remarkable political satire *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie* (A picturesque, dramatic and caricatured history of Holy Russia, 1854) and the now pretty much forgotten visionary reportage *London: A Pilgrimage* (1872), a work produced with English journalist William Blanchard Jerrold. The uniqueness of this book is due to the close collaboration of the two authors in the preparatory work (involving their busy days and nights in London, an actual “pilgrimage” through the nooks and crannies of the city, often risky) and in a finally completed text-image reportage, which was at once meticulously credible and poetically synthetic. Indeed, the visionary aspect of many scenes does not take away from the documentary value of the work of both artists, and the ambition to present London as a whole, with its contrasts and richness, seems particularly valuable.



Hans Christian Andersen
CALINECZKA

1. Elżbieta Gaudasińska, okładka do książki *Calineczka* Hansa Christiana Andersena, Warszawa 1980

Rupaki, Pytalik i Krześlaki z rozwianą grzywą, czyli o ilustracjach Elżbiety Gaudasińskiej do poezji dla dzieci

Anita Wincencjusz-Patyna

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Ilustracja to mój bardzo osobisty ogląd rzeczy, postaci i zdarzeń ze świata tekstu. Czasem nawet w sporze z autorem¹.

Elżbieta Gaudasińska² dzięki obejmującemu półwiecze dorobkowi w dziedzinie ilustracji wydawniczej oraz swojemu oryginalnemu stylowi kreacji światów przedstawionych należy do najbardziej rozpoznawalnych polskich ilustratorów książki dziecięcej. Początek jej twórczości przypadł na schyłkowe lata złotego okresu tej dziedziny sztuki, utożsamianego nieraz z fenomenem Polskiej Szkoły Ilustracji³, której największy rozkwit przypadł na lata 60. XX wieku. Zasadnicza część realizacji artystki w interesującej nas materii powstała w bardzo trudnych – nie tylko dla polskiego ruchu wydawniczego, ale i szerokiego spektrum zjawisk rodzimej kultury – latach 80. poprzedniego stulecia. Czas ten, naznaczony najpierw narastającym kryzysem politycznym i gospodarczym, stanem wojennym i jego konsekwencjami, a następnie skomplikowanymi wypadkami przedtransformacyjnymi, nie sprzyjał rozwijaniu znakomitego i wielowątkowego zjawiska, jakim była polska powojenna ilustracja książki dziecięcej, kontynuująca awangardowe osiągnięcia z okresu międzywojnia. Jednakże potrzeba współtworzenia pięknych i wartościowych publikacji dla młodego czytelnika, choć z różną intensywnością, nie opuszczała naszej bohaterki nawet w nowym mileniu – mimo zmieniających się okoliczności rynkowych. Ponowny rozkwit polskiej ilustracji dla dzieci, którego początków można szukać na przełomie pierwszej i drugiej dekady XXI w., wiązał się z kolei przede wszyst-



¹ E. Gaudasińska, wypowiedź w: *Dialogi o ilustracji*, rozm., koment. K. S. Stopczyk, „Projekt” 1986, nr 2, s. 35.

² Nazwisko ilustratorki pojawia się czasem w różnego rodzaju opracowaniach, katalogach wystaw i źródłach internetowych z drugim członem Borowska, Gaudasińska jest bowiem żoną Tomasza Borowskiego, także uznanego artysty ilustratora.

³ Zob. A. Wincencjusz-Patyna, *Polska Szkoła Ilustracji* [hasło], [w:] *Encyklopedia książki*, t. 2, red. A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Złat, Wrocław 2017; A. Wincencjusz-Patyna, *Polska Szkoła Ilustracji* [hasło], [w:] *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*, red. eadem, Warszawa 2020.



⁴ Zob. K. Biernacka-Licznar, E. Jamróz–Stolarska, N. Paprocka, *Lilipucia rewolucja. Awangardowe wydawnictwa dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 2000–2015*. Produkcja wydawnicza. Bibliografia, Warszawa 2018.

⁵ 27 stycznia, w Strzyżowie koło Hrubieszowa na Lubelszczyźnie.

⁶ Np. w 1969 r. do *Krokodyla z kraju Karoliny* Joanny Chmielewskiej. Zob. B. Gawryluk, *Ilustratorzy, ilustratorzy. Motylki z okładki i smoki bez wąsów*, Warszawa 2019, s. 91.

⁷ Opisy bibliograficzne książek zilustrowanych przez Elżbietę Gaudasińską, o których wspominam w artykule, znajdują się na końcu artykułu, w sekcji *Primary sources*.

⁸ Były to książeczki z obrazkami przeznaczane dla dzieci najmłodszych, pozbawione tekstu, służące rozwijaniu zainteresowania otaczającym światem oraz umiejętności rozpoznawania rzeczy i zjawisk. Z ilustracjami Gaudasińskiej ukazały się trzy pozycje: *Na wsi*, *Krasnoludki i Ptaki*.

⁹ II Nagroda na VI Biennale Sztuki dla Dziecka w 1984 r. przypadła Gaudasińskiej za ilustracje do *Długiej podróży Alego ben Hafiza* Marii Korewy (1984).

¹⁰ W 1975 r. wyróżniono *Czarodziejski pierścień* Andrzeja Płatonowa, w 1977 uwagę zwrócił *Zielony Gil* Tirso de Moliny (klasyczna hiszpańska komedia z XVII w.), w 1977 *Rupaki* autorstwa Danuty Wawilów, w 1978 zbiór wierszy zatytułowany *ABC* Edwarda Szymańskiego, a w 1984 r. tomik *Przysłowie prawdę powie. Od żartów do prawdy*, w wyborze i według pomysłu artystki, zdobył Nagrodę Główną PTWK. W 1988 r. kapituła nie tylko wyróżniła ilustracje Gaudasińskiej do wierszy Hanny Łochockiej *Chrzęszcz brzmi w trzcinie*, ale także przyznała artystce nagrodę indywidualną za wybitne osiągnięcia w dziedzinie ilustracji książkowej. Zob. *Artyści polskiej książki. 50 lat konkursu PTWK*, red. K. Iwanicka, Warszawa 2009, s. 46; A. Boguszewska, *Ilustracja i ilustratorzy lektur dla uczniów w młodszych wiekach szkolnym w Polsce w latach 1944–1989*, Lublin 2013, s. 420.

kim z działalnością małych, ambitnych wydawców⁴ i debiutującej wówczas generacji twórców.

Urodzona w 1943 r.⁵ Elżbieta Gaudasińska jako 18-latką wkroczyła zarazem w dorosłość i na zawodową ścieżkę łączącą się ze sztuką, podejmując w 1961 r. naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Studiowała tam malarstwo w pracowni prof. Aleksandra Kobzdej oraz – w ramach zajęć dodatkowych – projektowanie tkanin u prof. Anny Śledziewskiej. Dyplom z malarstwa obroniła z wyróżnieniem w r. 1967. Krótco po studiach zajęła się ilustracją, początkowo realizując projekty głównie do niezmiernie popularnego w Polsce drugiej połowy XX w. „Świerszczyka”, tygodnika dla dzieci. Urozmaicała także szatę graficzną „Misia” – dwutygodnika dla przedszkolaków.

Pierwsze związki Gaudasińskiej z grafiką książkową datowane są na r. 1969 i początek współpracy z Czytelnikiem. Ówczesny redaktor artystyczny wydawnictwa, Andrzej Heidrich, zlecił młodej malarce wykonanie projektów okładek publikacji z literaturą dla dorosłych, m.in. kryminałów z rozczytywanej „Serii z Jamnikiem”⁶. Ilustracja książkowa pojawiła się w polu aktywności Gaudasińskiej w 1971 r., a twórczość tę, kierowaną prawie wyłącznie do dzieci, nasza bohaterka kontynuowała przez imponujące pół wieku. Najnowsza publikacja z jej ilustracjami, *Motylka* do tekstu Danuty Mikołajewskiej, ukazała się w 2014 roku⁷.

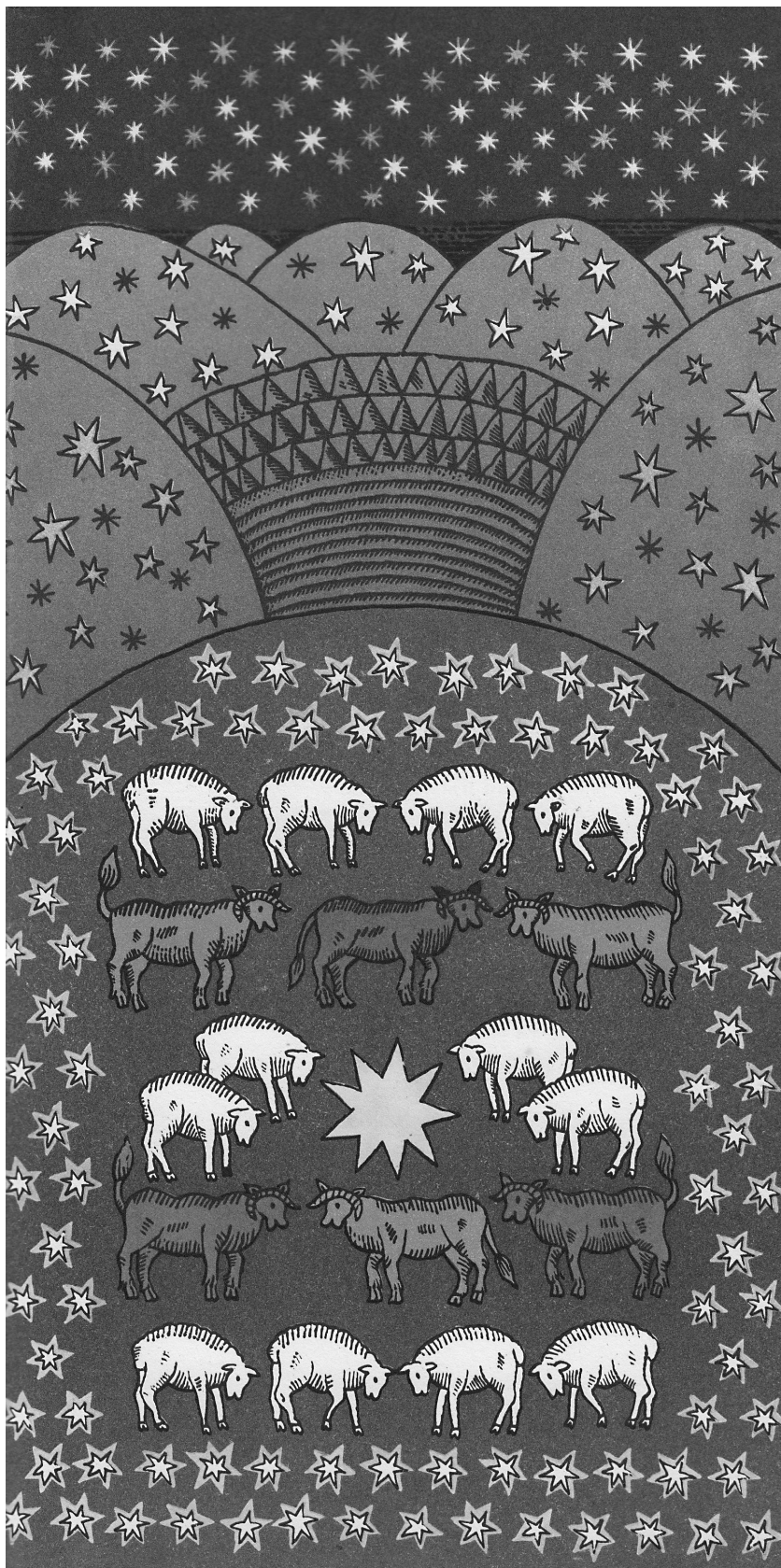
Już w debiucie, jakim były czarno-białe ilustracje do opowiadania dla młodzieży autorstwa Janiny Barbary Górkiewiczowej *Głuptak*, zarysowuje się predylekcja artystki do wyrazistego płynnego konturu oraz jej umiłowanie rytmicznych układów linii o dekoracyjnym potencjale – wystarczy spojrzeć na syntetycznie potraktowany pejzaż i fryzurę głównego bohatera widoczne na okładce książki. Niewiele później, w wyłącznie obrazowych realizacjach z 1973 r., wykonanych dla Krajowej Agencji Wydawniczej⁸, obok miękkiego konturu pojawił się jeszcze jedna cecha wyróżniająca styl Gaudasińskiej: spłot płótna widoczny spod warstwy farby, co wprowadza dyskretną, ale zauważalną rytmiczność – tak bliską artystce, która tkaninie poświęciła wreszcie część studiów na warszawskiej uczelni.

Elżbietę Gaudasińską wielokrotnie nagradzano za jej dokonania na polu ilustracji. Pierwszym laurem było wyróżnienie za ilustracje do „Świerszczyka”, otrzymane już w 1973 r. na I Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu, gdzie dekadę później zdobyła Srebrne Koziółki⁹. Zaledwie kilka lat po debiucie, w 1979 r., uhonorowano ją Nagrodą Prezesa Rady Ministrów za twórczość dla dzieci i młodzieży. Znacząca branżowo impreza Internationale Buchkunst Ausstellung w Lipsku przyznała artystce dyplom honorowy w 1983 roku. Projekty Gaudasińskiej wielokrotnie zyskiwały uznanie jurorów konkursu „Najpiękniejsze Książki Roku” Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek¹⁰. W 1984 r. poetycki zbiorek *Idzie rak nieborak* w wyborze Danuty Wawilów i Olega Usenki został wpisany na Listę Honorową im. Hansa Christiana Andersena. Rok później ilustratorka otrzymała



2. Elżbieta Gaudasińska, ilustracja do książki *Daję słowo kolorowe* Jerzego Ficowskiego, Warszawa 1975

3. Elżbieta Gaudasińska, ilustracja do książki *Daję słowo kolorowe* Jerzego Ficowskiego, Warszawa 1975



ła Złote Jabłko Międzynarodowego Biennale Ilustracji w Bratysławie za prace przygotowane do książki *Dziad i baba* Józefa Ignacego Kraszewskiego, a ilustracje do bajek Charles’a Perraulta wyróżniono w 2001 r. na Biennale Ilustracji Europejskiej w japońskim Aki. Znaczące było także przyznanie naszej bohaterce w 2006 r. Złotego Medalu Polskiej Sekcji IBBY za całokształt osiągnięć w dziedzinie książki dla młodych, a w 2010 r. Srebrnego Medalu „Zasłużony Kulturze »Gloria Artis«”. Gaudasińska została też bohaterką jednej z czterech części serii dokumentalnej *Premio Europeo di Letteratura*, poświęconej wybitnym polskim ilustratorom¹¹. Wyobraźnię artystki i jej charakterystyczny styl doceniono za granicą nie tylko nagrodami na międzynarodowych konkursach, ale również zaproszeniami do udziału w wystawach ilustracji w Bolonii i Barcelonie oraz – co znacznie ważniejsze, bo trwalsze i zwielokrotnione nakładem – edycjami książek z jej ilustracjami w Berlinie, Budapeszcie, Paryżu, Barcelonie, Tajpej, Tokio oraz w Belo Horizonte w Brazylii, Szanghaju¹² i w amerykańskim Columbus¹³.

* * *

W 1980 r. Krajowa Agencja Wydawnicza rozpoczęła publikację cieszącą się dużą popularnością serii „Baśnie i Legendy z Całego Świata”¹⁴, powszechnie kojarzoną jako „Seria z Krasnalem”¹⁵. Można by ją nawet uznać za swoistą galerię ilustratorów, jako że za szatę graficzną poszczególnych tomików odpowiadali znakomici polscy twórcy – przedstawiciele różnych pokoleń, m.in. Antoni Boratyński, Zofia Darowska, Stasys Eidrigėvičius, Danuta Imielska-Gebethner, Julitta Karwowska-Wnuczak, Edward Lutczyn, Maria Orłowska-Gabryś, Emilia Piekarska-Freudenreich, Wiktor Sadowski, Ewa Salamon, Janusz Stanny czy Janusz Towpik. Seria, która w początkowym okresie wychodziła w niewyobrażalnym dziś nakładzie 300 tys. egzemplarzy, zawierała pojedyncze utwory przeznaczone dla dzieci w wieku 6–9 lat. Wydawana w poręcznym, zbliżonym do kwadratu formacie¹⁶, przyciągała wzrok czytelników żądnych pięknych edycji przede wszystkim niezwykle eleganckim projektem okładki. Na białym tle przedniej strony umieszczono trzy barwne, wyraźnie obramowane ilustracje – jedną główną, przedstawiającą bohatera(-ów) lub wybraną scenę z baśni/legendy, i dwie mniejsze, umieszczone po bokach, w wąskich prostokątnych polach, zawierające kadry ze świata przedstawionego, o zdecydowanie dekoracyjnym charakterze. Podobne podłużne iluminacje ujmowały stronę tytułową, tylną okładkę natomiast zdobiła pojedyncza wąziutka ilustracja sprawiająca wrażenie fragmentu bordiury. Ów wyrazisty projekt spajały ramki całostronicowych ilustracji, w naprzemiennym rytmie barwnych i czarno-białych grafik, oraz – rzadko stosowany w książkach dla dzieci – dwukolumnowy układ tekstu. Za projekt całej serii, w której ukazały się w sumie 42 tytuły¹⁷, oraz ilustra-



¹¹ Cykl w reżyserii Roberta Lausa, wyprodukowany przez Eikonstasis w r. 2009.

¹² Niepublikowane w Polsce ilustracje do *Opowieści zimowej* Mary Lamb z Szekspira – w książce *Conto de inverno* wydana przez Dimensão Belo Horizonte w 1996 r., a jako *Dongtian de gushi* przez Shaonian Ertong Chubanshe w 2007.

¹³ Niepublikowane w Polsce ilustracje do *Miłości do trzech pomarańczy* na podstawie opery Sergiusza Prokofiewa – w książce *The Love for Three Oranges* wydana przez Pumpkin House w Columbus, Ohio w r. 2006.

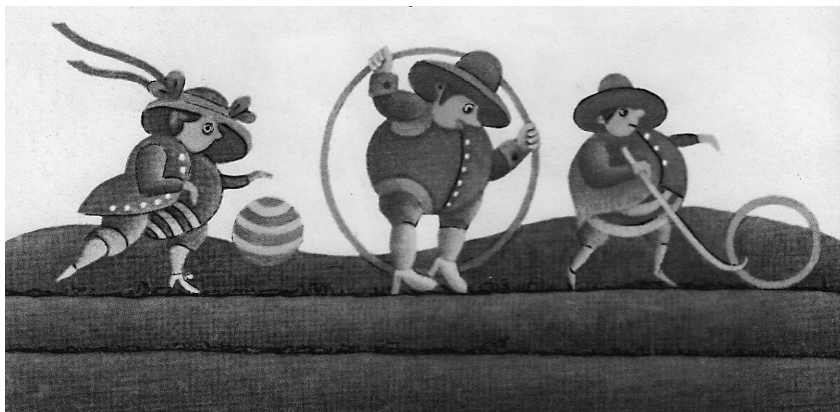
¹⁴ Seria wygaśa wraz z PRL-em, w r. 1989. Zob. E. Jamróz–Stolarska, *Serie literackie dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989. Produkcja wydawnicza i ukształtowanie edytorskie*, Warszawa 2014, s. 76, 116.

¹⁵ Serię określano tak sprawą jej logo – wizerunku skrzata ze ślimaczo skręconą czapką, zaprojektowanego przez Janusza Stannego.

¹⁶ 18,5 × ok. 20,5 cm.

¹⁷ Zob. E. Jamróz–Stolarska, *op. cit.*, s. 126.





4. Elżbieta Gaudasińska, ilustracja do książki *Rupaki* Danuty Wawiłow, Warszawa 1977

5. Elżbieta Gaudasińska, ilustracja do książki *Rupaki* Danuty Wawiłow, Warszawa 1977

cje do dwóch tomików odpowiedzialna była Elżbieta Gaudasińska. To jej zawdzięczamy szlachetność wizualną tych publikacji, wynikającą z nawiązania do sztuki minionych epok – do bogatej spuścizny miniaturowości, układów ołtarzy skrzydłowych czy kompozycji witrażowych.

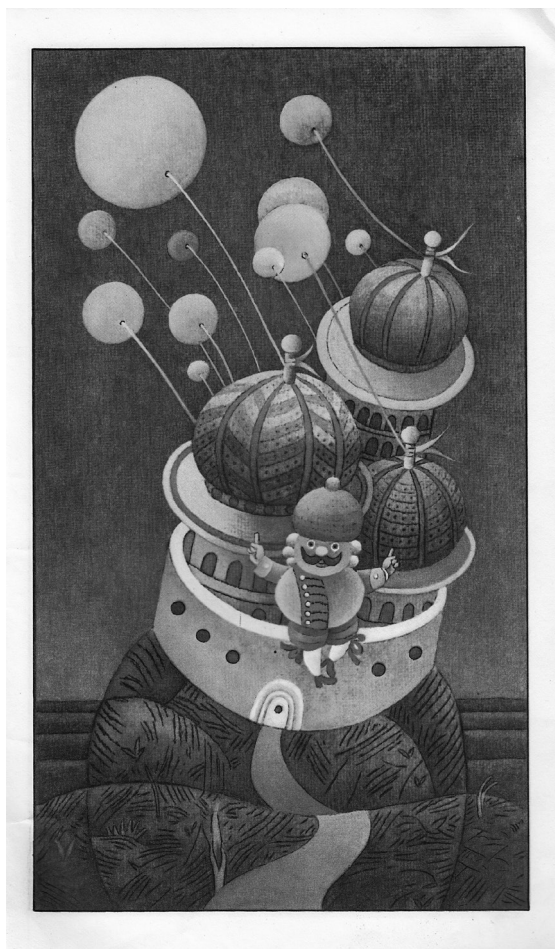
Artystka wśród pierwszych tytułów serii zilustrowała klasyki nad klasykami – *Czerwonego Kapturka* do tekstu Perraulta oraz *Calineczkę* Andersena [fig. 1]. Graficzność linearyzmu barwnych całostronicowych kompozycji w *Czerwonym Kapturku* została podbita mniejszymi czarnymi ilustracjami, nawiązującymi już to do teatru cieni, już to do wycinanek papierowych. Zatrzymane w ruchu, ujęte z profilu postacie wypełniają swoimi sylwetkami ramy przedstawień. Niektóre kompozycje mają wyraźnie scenograficzny charakter – jak Kapturek ukazany na tle okna z zasłonami na podobieństwo teatralnej kurtyny lub wilk-babcia pograżony w odmętach czerwonych kołder i obfitego baldachimu nad łóżkiem. Z kolei w *Calineczce* dekoracyjność świata roślin, która wynika z powtarzalności układu płatków, żyłkowań liści i rytmiczności łodyg, spotkała się z klarownym, uporządkowanym i syntetycznie potraktowanym pejzażem – momentami bardzo przypominającym obrazy Henriego Rousseau zwanego Celnikiem¹⁸, a innym razem konstruowanym jak we włoskich freskach quattrocenta, z uroczymi cytatami z *Pochodu Trzech Króli* Benozza Gozzoli¹⁹.

To właśnie bajki, baśnie, legendy, mity i klechdy należały do najczęściej ilustrowanych przez Gaudasińską utworów. Obok tych doskonale rozpoznanych, autorstwa wspomnianych Andersena i Perraulta, a ponadto Bolesława Leśmiana (*Ali-Baba i czterdziestu złodziei*) i Jana Parandowskiego (*Przygody Odyseusza*), także te mniej popularne, np. Andrzeja Płatonowa (*Czarodziejski pierścień*), Nâzima Hikmeta (*Alle-Kallem* – zbiór baśni tureckich) czy Jadwigi Żylińskiej (*Oto minojska baśń Krety*), albo nieznane wcześniej: gruzińskie *Bajki dla Daczo Otii* Joselianiego, iście bajkowe opowieści z Królestwa Bornu (obecnie Nigeria) spisane przez Marię Korewę w *Długiej podróży Alego ben Hafiza* lub mazurskie oraz warmińskie legendy i baśnie opowiedziane przez Irenę Kwintową (*Uśmiechnij się, bajko*). Obok krain odległych, mitycznych i historycznych, również te



¹⁸ Pisałam o tym w szkicu portretowym poświęconym Elżbiecie Gaudasińskiej w książce *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje* (Wrocław 2008, s. 194).

¹⁹ Fresk z lat 1459–1460 znajduje się w kaplicy Palazzo Medici-Riccardi we Florencji.



6. Elżbieta Gaudasińska, ilustracja do książki *Rupaki* Danuty Wawiłow, Warszawa 1977

7. Elżbieta Gaudasińska, ilustracja do książki *Krześlaki z rozwianą grzywą* Joanny Kulmowej, Warszawa 1978



zwyczajne, na wyciągnięcie ręki, z sąsiedniego podwórka, choć i tak po swojemu zaczarowane – jak w *Kieszonkowych przygodach* Bułata Okudźawy, w *Parasolu Autrudusa* Marii Kral czy w *Drzewie z czerwonym żaglem* Wandy Chotomskiej. Rzędy wyobraźni, kształtowane fantazją narratorów krainy, zdarzenia, postacie i rekwizyty stanowią obiecujący punkt wyjścia dla artystów wizualnych, którzy zyskują pretekst do kreacji nieskrępowanej prawidłami ani wzorcami realności. Druga istotna grupa ilustrowanych przez Gaudasińską książek zawiera utwory poetyckie dla niedorośli i to im zostaną tu poświęcone bardziej szczegółowe analizy.

Daję słowo kolorowe

Pierwszy ze zilustrowanych przez Gaudasińską zbiorów wierszy dla dzieci ukazał się w 1975 r., a wyszedł spod pióra Jerzego Ficowskiego (1924–2006), wybitnego znawcy folkloru żydowskiego i kultury cygańskiej (dziś określanej romską), poety, prozaika, publicysty i tłumacza, który część swego talentu podarował też najmłodszym. Tomik zawie-



8. Elżbieta Gaudasińska, ilustracja do książki *Krześlaki z rozwianą grzywą* Joanny Kulmowej, Warszawa 1978



²⁰ Korzystali z tej techniki m.in. Józef Wilkoń i Adam Kilian.

ra 35 utworów ułożonych w rytmie roku kalendarzowego – od zimy do zimy, z poetyckimi przystankami w poszczególnych miesiącach. Ilustracje zostały wykonane w technice akrylowej na astralonie – popularnej wśród artystów parających się grafiką wydawniczą na przełomie lat 60. i 70. XX w.²⁰ idealnie przezroczystej folii, pod którą znalazł się także kolorowy papier. Gaudasińska wypróbowała ją wcześniej w *Parasolu Autrudusa* Kral i w bajeczkach Jerzego Bienieckiego *Słońce wpadło do worka* (1974), równolegle powstały też ilustracje do poematu Ficowskiego *Syrenka* (1975), a kolejne ukazały się drukiem w latach 80. Za sprawą opisaną technikę mamy tu do czynienia z bardzo precyzyjnym i wyrazistym konturem, płasko traktowanym nasyconym i często kontrastowo zestawianym kolorem, uproszczonymi kształtami i podbitym walorem dekoracyjnym, wynikającym częstokroć z użycia multiplikowanego motywu, zamieniającego się w autorski ornament. Już na okładce zobaczymy bordiurę utworzoną z identycznych drobnych kwiatków, powtórzoną w innym kolorze na stronie tytułowej, na której unosi się też rój motyli wpisany w koło. Na kolejnych ilustracjach pojawiają się: rytmicznie rozmieszczone krople deszczu zajmujące pół strony, padający śnieg w formie już to białych groszków na ciemnym tle, już to różnych, ale zawsze powtarzalnych gwiazdek, rzucik z pojedynczych kwiatków bzu, pasy koni-czyny, zawilców i świeżego majeranku, zielone listowie w kolistych koronach drzew, żółto-pomarańczowo-brązowe liście w jesiennej kaskadzie, czerwone kółka owoców czereśni i jarzębiny, szwadron trzmieli i uporządkowane stado zwierząt pasterskich.

Rytm natury, który staje się głównym tematem całej antologii, został uwypuklony w warstwie graficznej. Sylwetka ludzka, i to niewielkich rozmiarów, pojawia się zaledwie raz (w ilustracji do wiersza *Roztopy* [fig. 2]), a z nienaturalnych elementów zobaczymy jeszcze tylko trąbę symbolicznie budzącą zwierzęta ze snu zimowego (*Kołysanka i pobudka*), kilka przypadkowych literek (*Jaś odrabia lekcje*), budzik (*Jak budzik nocą chodził*) i patriotyczną wstążkę na jedlinie (*O dwóch warszawskich kamyczkach*). Pośrednio obecność człowieka sugerują papierowe kogutki (*Wycinanki kurpiowskie*) i zdobne naszyjniki (*Bursztynowe koraliki*). Całostronicowe ilustracje zostały zakomponowane symetrycznie względem osi pionowej, co wynikało nie tylko z predylekcji artystki do takich układów, ale z pewnością również z samego wydłużonego formatu książki. Takie pola kompozycji zaowocowały ciekawymi układami strefowymi tych ilustracji. Dla przykładu, w *Kołysance i pobudce* nad niedźwiedziem jest borsuk, nad borsukiem trąba, powyżej podłużny obłok, nad nim słońce, całość tej „wieży” wieńczy jeszcze jedna chmura, a wszystkie te elementy rozmieszczone są na środkowej osi przedstawienia (s. 5). Gaudasińska zastosowała też bardzo ciekawy zabieg „dwóch ilustracji w jednej”. Obrazek ze s. 9 [fig. 2], podzielony na strefę zadeszczonego nieba i ukwieconej łąki, akompaniuje odpowiednio dwóm wierszom: *Roztopom* i wydrukowanemu poniżej *Kwietniowi*. Góra poświęcona

jest wiosennym opadom – „cieplutki deszczyk, / [...] / przebiega kropel leciutkim tańcem” – a dół unaocznia rodowód nazwy miesiąca w dekoracyjnej gęstwinie sasanek i przylaszczek. Osiowość podkreślona została też w ilustracji ze s. 25, za sprawą centralnie umieszczonej róży wypełniającej przedstawienie: „Trzmiel poleciał do ogrodu, bo mu pić się chciało. / A w ogrodzie ujrzał różę – żółtą i wspaniałą”. I tutaj dostrzeżemy układ strefowy – kolejno od dołu są to: pasmo zalesionych pagórków, stadko motyli, ulistniona łądyga, kwiat róży, na której przysiadł trzmiel, i rząd motyli wieńczący całość. Ilustracja do wierszy o Jasiu i budziku znowu pomysłowo spaja dwa utwory w jednej ilustracji; rozrzucone w niej na tle nocnej chmury literki („I znów pisze Jaś / z szybkością / pół litery na minutę”) mieszają się z gwiazdkami („Trzeba budzik nasz nakręcić, / [...], / żeby chodził przez noc całą”).

Gaudasińska stworzyła ilustracje, które zostały zainspirowane tekstem, ale ta zależność obrazu od słowa sprowadza się do pojedynczych motywów. Ilustracje nie stanowią wizualnego odpowiednika treści utworów, jawią się raczej jako autonomiczne kompozycje obdarzone silnym walorem dekoracyjnym. Część z nich – te mniejsze – można wręcz uznać za swoiste winiety lub finaliki. Całostronicowe przedstawienia mają charakter ilustracji do kalendarza, będąc formalnie odległym echem drzeworytów wczesnorenesansowych albo i ludowych. Taki walor ma zwłaszcza ilustracja do *Kantyczki pasterskiej* (s. 39 [fig. 3]), przywołująca na myśl sylwetki zwierząt zodiakalnych. Rytmicznie ugwieżdżone nieba kojarzą się z kolei z polichromowanymi sklepieniami wyobrażającymi firmament w gotyckich świątyniach²¹.

Rupaki

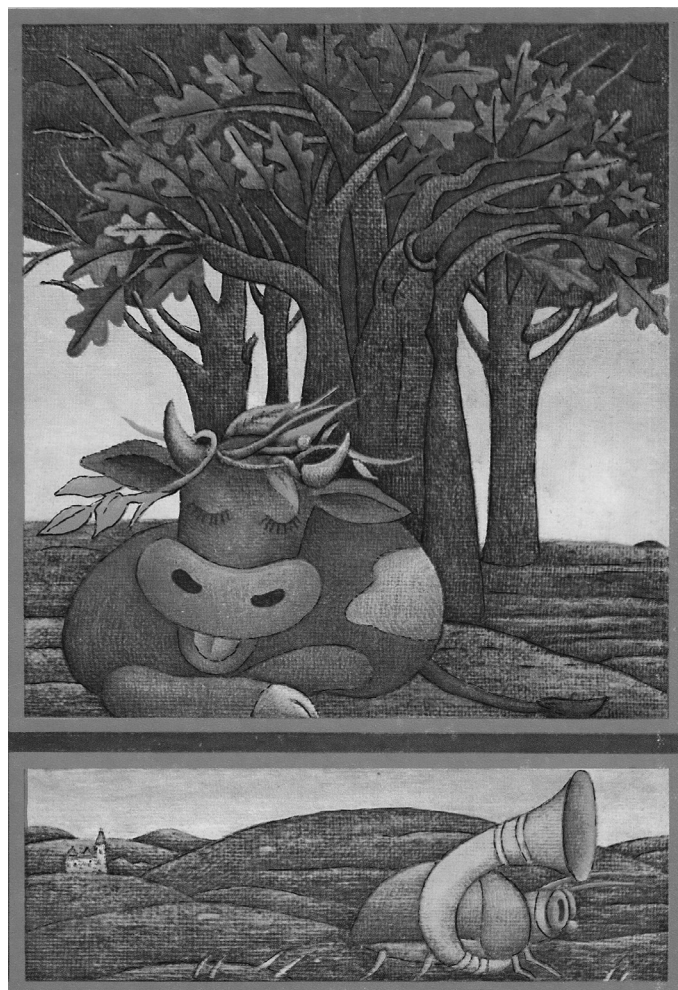
Kolejny tomik zawiera 17 wierszy będących debiutem Danuty Wawilów (1942–1999) na niwie poezji dziecięcej. Z nich 10 zostało zebranych w tytułowym cyklu *Rupaki*, siedem – w *Trójkątnej bajce*. Motywem spajającym oprawę graficzną tej antologii są ulubione przez Gaudasińską ramki. Wydłużony format edycji został na swój sposób zwielokrotniony czarnym cienkim konturem obwodzącym całostronicowe ilustracje, umieszczone najczęściej po prawej stronie, oraz bloki tekstu po lewej, a podwojonym na rozkładówkach śródtytułowych. Na podwójnych ramkach przysiadły Rupaki –

to są takie zwierzaki –
trochę jakby kociaki,
trochę jakby dzieciaki,
trochę jakby motyle,
krokodyle czy raki...
Nie rozumiesz, mamusiu?
No, po prostu – RUPAKI!²²

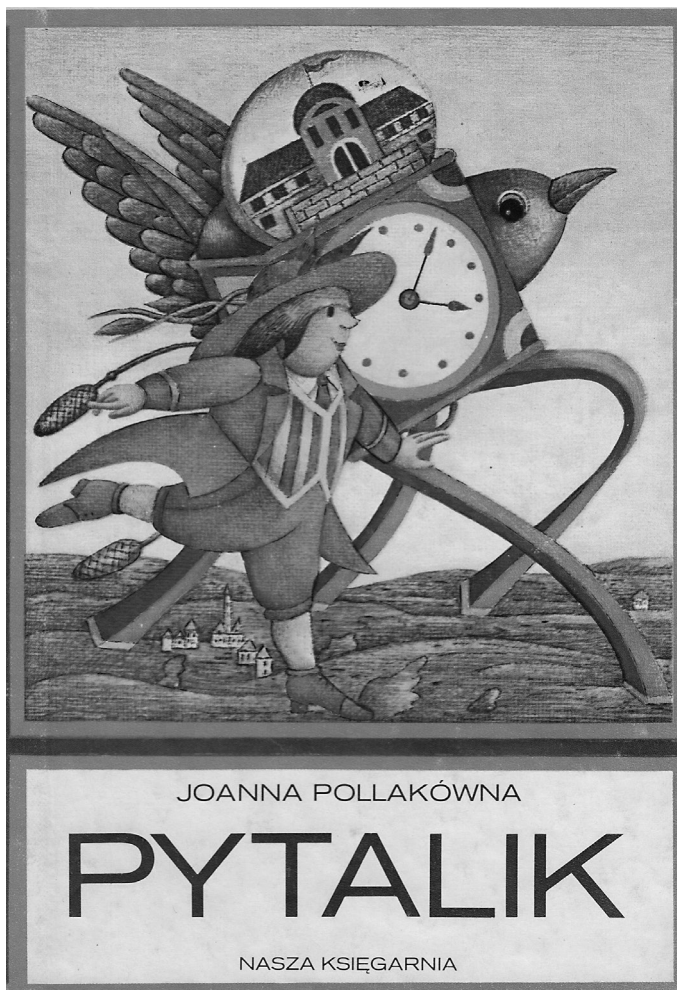


²¹ Wśród przykładów można wymienić sklepienie bazyliki Mariackiej w Krakowie i jedną z bardziej rozbudowanych graficznie dekoracji tego typu w katedrze w Carlisle w północnej Anglii.

²² D. Wawilów, *O Rupakach*, [w:] *eadem*, *Rupaki*, Warszawa 1977, s. 7 nlb.



9. Elżbieta Gaudasińska, okładka do książki *Pytalik* Joanny Pollakówny, Warszawa 1982



Stworzenia te, zrodzone, wedle wiersza, z fantazji dzieci, ale i dorosłej poetki, mają hybrydyczną naturę, która na mocy surrealistycznych mechanizmów pozwala łączyć dowolne elementy. W zacytowanym tekście tytułowe istoty określone zostały jako „takie śliczne, puchate, / kolorowe jak ptaki”, i o ile na ilustracjach faktycznie sprawiają wrażenie okrągłutkich, puszystych jak pluszowe zabawki, o tyle wcale nie są kolorowe, pozostając raczej w monochromatycznej gamie seledynowo-błękitno-oliwkowo-zielonej. Owszem, niektóre umieją latać, ale nie każdy z nich został wyposażony w skrzydła – ich charakterystyczną cechą są raczej długie zajęczo-ośle uszy. Wszystkie Rupaki noszą natomiast eleganckie kapelusze w rozmaitych fasonach, co stanowi już wyłącznie zasługę wyobraźni Gaudasińskiej. Najwierniejszą tekstowi ilustracją jest całostronicowa kompozycja ze s. 9, odnosząca się do fragmentu: „[...] a kąpiel / zawsze biorą we fra-kach”. Osiołek o rachitycznych kończynach z gracją opuszcza właś-

nie cebrzyk wypełniony wodą. Ubrany jest w błękitny frak i takiż imponujących rozmiarów kapelusz przewiązany różowo-oliwkową wstążką.

Te zadziwiające stworzenia zaludniły ilustracje do całego tomiku, towarzysząc również wierszom, w których nie ma już nawet wzmianki o tajemniczych istotach – jak np. *Wiatr* czy *Drynda*. Zdecydowana większość utworów zawiera jednak silny pierwiastek fantastyczny, więc hybryda dziewczęco-rybia („z sardynki zrobił dziewczynkę”, s. 41 [fig. 4]) i słonio-jeżo-królik („takie brzydkie, brzydkie zwierzę”, s. 13) mają swoje źródła w liryce Wawilow, choć zostały silnie zaprawione fantazją Gaudasińskiej. Artystka przekonująco kreuje te bajkowe zmyślane światy, w których występują nie tylko roje Rupaków, ale i miniaturowa pani Bzdura w długiej różowej sukni z trenem czy trójkątne bądź okrągłe ludziki, a rożki z lodami akcentują pejzaż na podobieństwo drzew. Świat przedstawiony cechuje się uporządkowaniem, linearyzmem i rytmicznością, wyznaczaną przez pojedyncze żdźbła trawy, symetrycznie komponowane łodygi roślin, liście pokrzywy, gigantyczne konwalie.

Kluczowa nie tylko dla tego tomiku wydaje się jednak *Trójkątna bajka*. Punkt zwrotny utworu wiąże się z doskonałą bryłą jajka przyniesionego królowi na śniadanie. Pada rozkaz: „**Więc niech mi odtąd wszędzie / OKRĄGŁYM wszystko będzie**” (s. 30). Tak oto trójkątne królestwo zamieszkałe przez trójkątnych ludzi staje się konsekwentnie okrągłe. Mieszkańcy bawią się kółkami lub kulami (piłka, hula-hop, serso [fig. 5]), mają krągłe brzuszki, szerokie ronda kapeluszy, a okrągłe wieże posadowione na obłych wzgórzach wieńczone są przez kuliste kopuły, nad którymi unoszą się tajemnicze balony. W ścianach widać zaś półokrągłe arkady i także otwory drzwiowe i okienne [fig. 6]. Ta kulistość jest wszechobecna w ilustracjach do *Rupaków*, ale tak naprawdę stanowi cechę wyróżniającą styl Elżbiety Gaudasińskiej, który artystka wypracuje w następnych dekadach.

Bohaterowie ilustracji noszą eleganckie stroje retro, odnoszące widza do przełomu XIX i XX w., a w przypadku fantastycznych stworzeń nawet jeszcze dawniej. Miękkosc świata, w którym funkcjonują, wzmocniona została płynnymi splotami wstążek, licznymi kokardkami i pomponami. Sukienki i spódnice są obszerne, falbaniaste, świat wokół sprawia zaś momentami wrażenie tekstylnego, a nawet plisowanego. Pełno w nim kulek jagód, krągłych dzwoneczków konwalii, ślimaczych muszli, balonów i innych kolistych elementów.

Taktylność ilustracji zwiększa zastosowana przez Gaudasińską technika akwareli na płótnie. Transparentność farby pozwala dojrzeć splot tkaniny, co bywa nieraz utrudnione jakością poligrafii, ale w niektórych kompozycjach przezierna charakterystyczna kratka. Jak objaśnia artystka, „na płótnie akwarela daje mocny kolor. Ale trzeba przy tym bardzo uważać, bo jak się położy jedną warstwę, a na nią drugą rozwodnioną, to ta pod spodem się wymywa”²³. Owa drobna faktura podobrazia dodatkowo urozmaica kształtowane walorowo,



²³ E. Leszczyńska-Pieniak, *Czarodzieje wyobraźni. Portrety polskich ilustratorów*, Lublin 2019, s. 57.

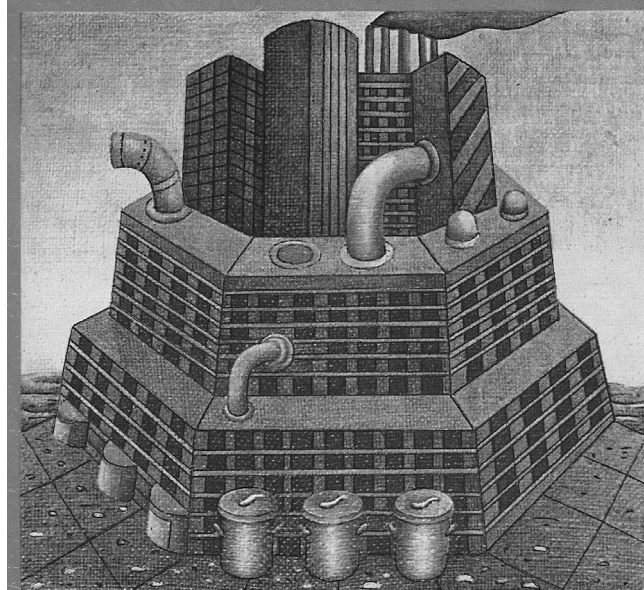
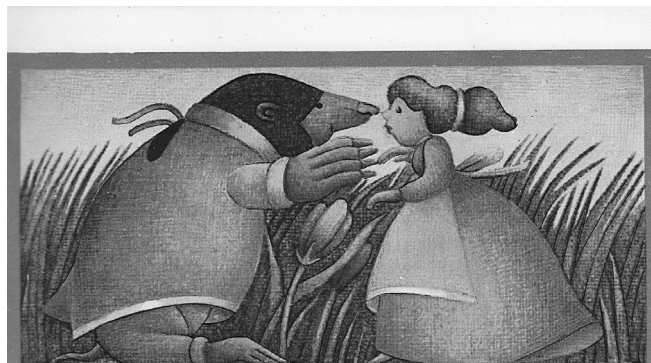
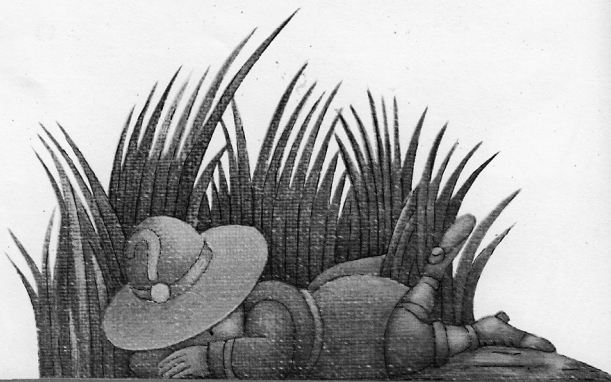
PYTALIK JEST SMUTNY

Pytalik jest zboląły i smutny od rana,
a kiedy Pytalinka pyta Pytalika,
co go boli? Czy głowa? Czy brzuch? Czy kolana?
On odpowiada: — Wszystko — i oczy zamyka.

A boli go nie tylko żołądek i głowa,
lecz dom i ciężarówka, i hałas, i wiatr
i bardzo boli chmura szarobetonowa;
Pytalika po prostu boli dzisiaj świat.

Więc biegnie Pytalinka do Doktora Kreta.
— Takie straszne zboleńie! I co robić na nie?
— Nic — powiedział Kret smutno — nic się zrobić
nie da.

Świat boli, aż wyboli i boleć przestanie.



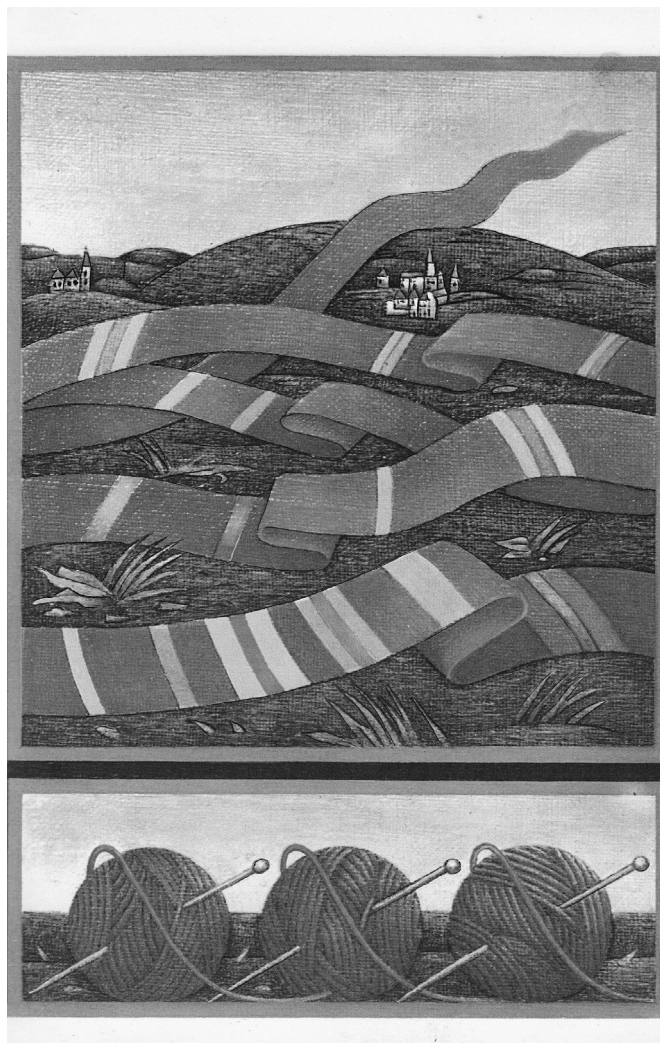
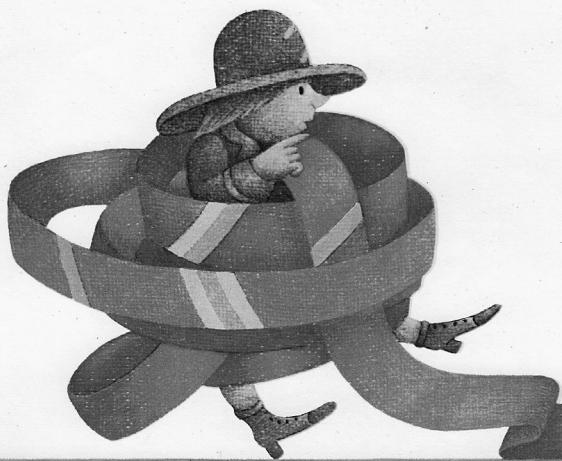
10. Elżbieta Gaudasińska, rozkładówka z książki *Pytalik* Joanny Pollakówny, Warszawa 1982

PYTALIK ROBI NA DRUTACH

Pytalik na jesieni wziął włóczkę i druty,
by przed zimą wydziergać sobie ciepły szalik.
Tymczasem minął grudzień i styczeń, i luty
i nie może zakończyć roboty Pytalik.

A chociaż z robionego przez kwartał szalika
można by zrobić chodnik i dom nim omotać,
dla Pytalika wcale nie wynika,
że już jest ukończona szalowa robota.

Bo skąd wiedzieć, że skończył? Nie ma żadnych racji;
ani w szaliku kropki, ani wykrzyknika.
Więc Pytalik zmęczony, pełen rezygnacji
robi w marcu dziewiąty kilometr szalika.



11. Elżbieta Gaudasińska, rozkładówka z książki *Pytalik* Joanny Pollakówny, Warszawa 1982

z bardzo subtelnymi przejściami tonalnymi, płaszczyzny. Znakomicie koresponduje ze światem, gdzie trawy przypominają frędzle, łodygi roślin – sznurki, a bohaterowie sprawiają wrażenie zbudowanych z miękkich filców, flauszów, aksamitów i wełen.

Pytalik i Krześlaki z rozwianą grzywą

Tę samą technikę artystka zastosowała w dwóch następnych omawianych tomikach wierszy: *Krześlakach z rozwianą grzywą* Joanny Kulmowej (1928–2018), znakomitej autorki poezji i prozy dla dzieci, współtwórczyni Warszawskiej Opery Kameralnej, oraz *Pytaliku* Joanny Pollakówny (1939–2002) – poetki, eseistki i historyczki sztuki.

W *Krześlakach z rozwianą grzywą* zebrano 15 krótkich tekstów ukazujących młodym czytelnikom zastęp istot na swój sposób podobnych do Rupaków, bo hybrydycznych ze swej poetyckiej natury. Tym razem dziwaczne stworzenia powstały ze związków przyrody z przedmiotami codziennego użytku – sprzętami, meblami i urządzeniami. Wiersze opowiadają o ich tajemniczym trybie życia uruchamianym po nadejściu zmroku, kiedy zaczynają działać oniryczne mechanizmy. W surrealistycznej galerii pojawiły się zatem, prócz tytułowych krzesel-rumaków: windor – krzyżówka indyka z windą; stołoń – połączenie stołu i słonia; czy motylefon – barwnie uskrzydłona słuchawka analogowego aparatu telefonicznego. Tak uwielbiane przez pierwszych surrealistów spotkania maszyny do szycia i parasola znajdują tutaj kontynuację w zabawnym rekwizytorium Kulmowej, z Szafonią, Marią Wanną i księżniczką puchu, Kołdrelią, na czele.

Prawie wszystkie strony książki, zarówno te z tekstem, jak i te zawierające wyłącznie ilustracje, zostały ujęte w proste ramki w różnych kolorach. Zyskały przez to elegancki rygor, ale i pewną archaizującą formułę – zasygnalizowaną przez Gaudasińską już na okładce, gdzie małe tondo z całopostaciowym wizerunkiem krześlaka otacza szeroka bordiura z kwiatowo-owadziim ornamentem, a całość przypomina górę artdekovskiego zegara stojącego, z cyferblatem zamienionym na portret tytułowego bohatera. Końskie łby obdarzone gęstymi, płynnymi grzywami, osadzone na tapicerowanych oparciach krzesel wyposażonych w długie, wyjątkowo gięte nogi, przemierzają w dekoracyjnym splątaniu śnione przez kogoś łąki, a cały tabun przecina pustą przestrzeń kartki. Jeden krześlak już znikł, więc widzimy tylko zaplątane dwie nogi, a dwie inne, po prawej stronie dynamicznej kompozycji, sygnalizują nadciąganie kolejnego mebelka ożywionego wyobraźnią. Szafonia to strojna symfonia, w której pierwszym „instrumentem” jest imponująca czerwona suknia ozdobiona floralnym wzorem i turkusowymi wstążkami, lamówkami i paskiem, trochę przypominająca kimono [fig. 7]. Wielgachny indyk rozpycha przestrzeń ażurowej windy, przejmującej na siebie rolę ramki z innych ilustracji. Córka pirata Maria Wanna, w wielgachnym krągłym czep-

cu kąpielowym na głowie, nurza się w esach-floresach różowej piany, jaka przepełnia wannę o zaokrąglonych brzegach, stojącą na secesyjnie wygiętych nóżkach umieszczonych na idealnie okrągłym dywanie. Wokół unosi się rój baniek mydlanych. Na całej rozkładówce „na okrągło” jest zielono, różowo i turkusowo.

W ilustracjach odnaleźć można jeszcze sporo innych surrealistycznych transformacji, zaproponowanych już przez samą Gaudasińską. Oto z odkręconego kranu „leją się” kolorowe kwiaty, na drzewach rosną skarpetki, niebo usiane jest chusteczkami w roli gwiazd, stoły na swych blatach mają zawiązane wstążką obrusy, przez co przypominają eleganckie nakrycia głowy, a wieszaki stają się rojem tajemniczych ptaków. Wyobraźnia poetki spotkała się tu z imaginacją ilustratorki w fantazyjnym słowno-obrazowym kontredansie. Wdzięk, lekkość, płynność, „muzyczność” wierszy i grafik wydają się w pełni usprawiedliwiać metaforę tańca. Obrazy są dynamiczne nie tylko za sprawą tanecznych skojarzeń, ale i dzięki komponowanym po diagonali grupom bohaterów tych przedstawień – galopującym krześlakom, ptakom uciekającym z zegarona, wędrującym stołoniom czy lewitującym odchmurzaczom. Równie ważnym elementem jest użycie silnych skrótów perspektywicznych w nielicznych wizerunkach dzieci: w ukazanej od stóp postaci w piżamce na ilustracji do *Kotdrelii* oraz przy dziewczynce, która sprawia wrażenie, jakby stała na głowie, a w istocie leży wygodnie rozciągnięta nad taflą magicznego oczka wodnego – na ilustracji do *Lustrawu*²⁴ [fig. 8].

Na okładce *Pytalika* [fig. 9] obok tytułowego bohatera 10 krótkich utworów odnajdziemy znane z *Rupaków* wiotkie kończyny hybrydycznych istot, w które tym razem został wyposażony uskrzydłony zegar z szyldzikiem prezentującym budynek dworca (*Pytalik wyrusza w podróż*). Ten „rumak czasoprzestrzeni” ma rodowód w wyobraźni Gaudasińskiej, pochodzi z repertuaru jej obrazów zrodzonych z materii literackiej. W ilustracjach do wierszy Pollakównoy dostrzeżemy takich autocytatów więcej. Pytalik i jego towarzysząca Pytalinka są niewielkimi istotkami, które bez trudu zmieszczą się w gnieździe ptaka wielkości wróbla. Nic dziwnego, że zrealizowane dwa lata wcześniej ilustracje do *Calineczki* odbijają się echem w scenie rozmowy Pytalinki z doktorem Kretem (*Pytalik jest smutny* [fig. 10]) czy w wizerunku dwóch żab w zaroślach (*Pytalik jest wesóły*). Ponadto Pytalinka plotąca koszyk z rafii jako żywo przypomina maleńką panią Flakonik z okładki książki Alfa Prøysena ilustrowanej przez naszą bohaterkę.

W warstwie wizualnej *Pytalika* znów ważną rolę – nie tylko dekoracyjną, ale także organizującą świat wyobrażony – odgrywają ramki. Każdemu utworowi towarzyszą trzy ilustracje. Jedna z nich, umieszczona na tej samej stronie co tekst, przedstawia Pytalika w rozmaitych dynamicznych ujęciach: czasem w ruchu, czasem siedzącego, ale za to rozglądającego się w różnych kierunkach – w dół, do góry, na boki. Kolejna, na sąsiedniej stronie, pokazuje to, na co patrzy



²⁴ Zabawny neologizm Kulmowej „lustraw” także w ilustracji Gaudasińskiej zyskał swoje potrójne znaczenie: lustro, staw i trawa. Dziewczynka leży nad wodą (staw) porośniętą roślinnością z wyraźnie zaznaczonymi źdźbłami (trawa). Kształt oczka wodnego, podkreślony dekoracyjnym obramieniem, w pierwszej kolejności kojarzy się ze zdobnym zwierciadłem (lustro), w które zerka rozmarzona, strojnie ubrana bohaterka.



²⁵ Cykl został ukończony w r. 2013.
Zob. E. Leszczyńska-Pieniak, *op. cit.*, s. 56.

(lub co sobie wyobraża) protagonista wierszy Pollakówny – a to okolicę spowitą niekończącymi się splotami czerwonego szalika (*Pytalik robi na drutach* [fig. 11]), a to niepokojącą łunę zimowego świtu (*Pytalik jest przestraszony*), drzewo, w którego koronie ukryła się synogarlica (*Pytalik rozmawia z synogarlicą*), dręczące hałasem, betonozą i szarością miasto (*Pytalik jest smutny*), wreszcie jeża napotkanego podczas eksploracji zagajnika (*Jesienny spacer Pytalika*). Trzecia ilustracja dopełnia drugą, najczęściej jako wybrany z niej detal, stanowiąc swoiste powiększenie jakiegoś fragmentu pokaźniejszej i bardziej znaczącej grafiki albo będąc dekoracyjną *quasi*-winiętą, stanowiącą jej wizualną, symboliczną esencję. Dla szalika są to trzy kłębki czerwonej wełny [fig. 11]; dla drzewa – ukryta w nim synogarlica; dla jeża – jesienne liście, które zwierz na sobie niesie; dla rozżarzonego słońca – kilka płomieni z jego tarczy; a dla zegara symbolizującego odjazd Pytalika – torby i kufrы podrózne.

Pytalik i Pytalinka mają zieloną garderobę, bywa, że z czerwonymi lub różowymi zdobieniami – to lamówką, to paskiem, to wstążką układającą się w znak zapytania. Noszą eleganckie ubrania przypominające modę z początku XX w. – kapelusze z szerokimi rondami, spodnie-pumpy, długie płaszcze, prążkowane kamizelki i buty z wysoką cholewką z mnóstwem guziczków. Filozofujący Pytalik jest ponadczasowy, bo choć strój przywdział staroświecki, to przemieszcza się helikopterem i narzeka na postępującą industrializację krajobrazu. Do podobnej uniwersalności dąży w swych ilustracjach Gaudasińska, ale nie ma wątpliwości, który świat niesie w sobie większy potencjał piękna.

* * *

W *Rupakach*, *Krześlakach...* i *Pytaliku* pojawił się ulubiony przez Gaudasińską zestaw barw, a mianowicie zieleń i jej pochodne, dążące w stronę morskiego turkus, w towarzystwie czerwieni i różów. Często operując tą zawężoną gamą, artystka powołuje do życia kolorowe, pobudzające wyobraźnię czytelnika światy. Ilustracje z omówionych w niniejszym artykule zbiorów poezji polskich poetek stanowią reprezentatywny przegląd strategii artystycznych naszej bohaterki, które wypracowała ona na przełomie lat 70. i 80. XX w., a którym pozostała wierna do dzisiaj. Sporo z opisanych elementów jej stylu odnajdziemy także w cyklu 21 obrazów do wierszy Zbigniewa Herberta składających się na cykl *Krótkie utwory wielkiego poety*, choć znacznie wyraźniej niż w ilustracjach książkowych dochodzą tu do głosu inspiracje malarstwem belgijskiego surrealisty René Magritte'a i polskiego metaforycznego liryka Kazimierza Mikulskiego. Koncepcja cyklu narodziła się w 1975 r., a sfinalizowała się prawie cztery dekady później w formie malarskiej²⁵. Gaudasińska doskonale odnajduje się w poetyckiej materii, która czyni wiarygodnymi najdziwniejsze zdarzenia, animacje, transformacje, hybrydy, metafo-

ry, gry ze skalą. Uroda tych ilustracji, ich elegancja i dekoracyjność kształtują pogodny, bezpieczny świat. Uczucie komfortu budowane jest także predylekcją do krągłości kształtów, wszechobecnością pierwiastka taktylnego zawartego w samej strukturze płótna podobrazia, ale i płynnością elementów świata przedstawionego – falujących traw i zasłon, gnących się łodyg roślinnych i nóg bajkowych istot, frędzli, sznurów i wstążek, kwiatów na łące i w deseniach – w krainie, w której nawet jeże mają miękkie kolce.

Słowa kluczowe

ilustracja książkowa, poezja dla dzieci, relacja słowo–obraz, interpretacja wizualna

Keywords

book illustration, poetry for children, word–picture relationship, visual interpretation

References

a) primary sources

1. **Andersen Hans Christian**, *Calineczka*, przeł. S. Beylin, Warszawa 1980.
2. **Bieniecki Jerzy**, *Stońce wpadło do worka*, Warszawa 1974.
3. **Chotomska Wanda**, *Drzewo z czerwonym żaglem*, Warszawa 1976.
4. **Ficowski Jerzy**, *Daję słowo kolorowe*, Warszawa 1975.
5. **Ficowski Jerzy**, *Syrenka*, Warszawa 1975.
6. **Górkiewiczowa Janina Barbara**, *Głuptak*, Warszawa 1971.
7. **Hikmet Nâzim**, *Allem-Kallem. Baśnie tureckie*, przeł. M. Łabęcka-Koeche-rowa, Warszawa 1985.
8. *Idzie rak nieborak. Wierszyki i piosenki ludowe*, wyb., oprac. D. Wawilow, O. Usenko, Warszawa 1981.
9. **Joseliani Otia**, *Bajki dla Daczo*, przeł. E. Brzozowska-Bryll, E. Bryll, Warszawa 1978.
10. **Korewa Maria**, *Długa podróż Alego ben Hafiza*, Warszawa 1982.
11. **Kral Maria**, *Parasol Autrudusa*, Warszawa 1974.
12. **Kraszewski Józef Ignacy**, *Dziad i baba*, Warszawa 1984.
13. **Kulmowa Joanna**, *Krześlaki z rozwianą grzywą*, Warszawa 1978.
14. **Kwintowa Irena**, *Uśmiechnij się, bajko*, Olsztyn 1982.
15. **Leśmian Bolesław**, *Ali-Baba i czterdziestu zbójców*, Warszawa 1979.
16. **Mikołajewska Danuta**, *Motylka*, Września [2014].
17. **Okudźawa Bułat**, *Kieszonkowe przygody*, przeł. I. Lewandowska, Warszawa 1974.
18. **Parandowski Jan**, *Przygody Odyseusza*, Warszawa 1982.
19. **Perrault Charles**, *Bajki Babci Gąski*, przeł. H. Januszewska, Warszawa 1993.
20. **Perrault Charles**, *Czerwony Kapturek*, oprac. H. Januszewska, Warszawa 1980.
21. **Płatonow Andrzej**, *Czarodziejski pierścień*, przeł., posł. R. Śliwowski, Warszawa 1974.
22. **Pollakówna Joanna**, *Pytalik*, Warszawa 1982.
23. **Prøysen Alf**, *Znowu pani Flakonik*, przeł. A. Nowicki, Warszawa 1979.
24. **Sommer Piotr**, *Przed snem*, Warszawa 1981.
25. **Wawilow Danuta**, *Rupaki*, Warszawa 1977.
26. **Żylińska Jadwiga**, *Oto minojska baśń Krety*, Warszawa 1986.

b) secondary sources

1. *Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*, red. **A. Wincencjusz-Patyna**, Warszawa 2020.
2. *Almanach 1990–2002. Polscy ilustratorzy dla dzieci*, wyb., układ, oprac. K. Lipka-Sztaarbałło, M. Bieńkowska, Warszawa 2003.
3. *Artyści dzieciom* [kat. wystawy], red. **M. Jackiewicz-Garniec**, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2002.
4. *Artyści polskiej książki. 50 lat konkursu PTWK*, red. **K. Iwanicka**, Warszawa 2009.
5. **Biernacka-Licznar Katarzyna, Jamróz-Stolarska Elżbieta, Paprocka Natalia**, *Lilipucia rewolucja. Awangardowe wydawnictwa dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 2000–2015. Produkcja wydawnicza. Bibliografia*, Warszawa 2018.
6. **Boguszewska Anna**, *Ilustracja i ilustratorzy lektur dla uczniów w młodszych wiekach szkolnym w Polsce w latach 1944–1989*, Lublin 2013.
7. *Dialogi o ilustracji*, rozm., koment. K. S. Stopczyk, „Projekt” 1986, nr 2.
8. *Doktor Dolittle i inni. Polscy mistrzowie ilustracji dziecięcej / Doktor Dolittle und andere. Polnische Meister der Kinderbuchillustration* [kat. wystawy], red. **A. Stroka [et al.]**, Instytut Polski w Düsseldorfie, Galeria Grafiki i Plakatu, Warszawa 2009.
9. *Encyklopedia książki*, t. 2, red. **A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Zlat**, Wrocław 2017.
10. *Gaudasińska*, Warszawa 2006 (folder wydany z okazji przyznania artystce Medalu PS IBBY za całokształt twórczości).
11. **Gawryluk Barbara**, *Ilustratorzy, ilustratorzy. Motylki z okładek i smoki bez wąsów*, Warszawa 2019.
12. **Jamróz-Stolarska Elżbieta**, *Serie literackie dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989. Produkcja wydawnicza i ukształtowanie edytorskie*, Warszawa 2014.
13. **Leszczyńska-Pieniak Eliza**, *Czarodzieje wyobraźni. Portrety polskich ilustratorów*, Lublin 2019.
14. *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. **B. Tylicka, G. Leszczyński**, Wrocław 2002.
15. **Wincencjusz-Patyna Anita**, *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008.

Anita Wincencjusz-Patyna, PhD, a.wincencjusz@asp.wroc.pl, ORCID: 0000-0001-5473-5721

Art historian and critic, PhD in art sciences. Assistant professor and Head of the Department of Art History and Philosophy at the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Author of books and articles on the history and theory of illustration. Editor-in-chief of the publication *Captains of Illustration. 100 Years of Children's Books from Poland / Admirałowie wyobraźni. 100 lat polskiej ilustracji w książkach dla dzieci*. Member of the Polish Section of the IBBY, member of the jury of the BIBF ANANAS Illustration Exhibition in Beijing and national competitions: “Book of the Year” of the PS IBBY (in the graphic design category), “Pióro Fredry” (“Fredro’s Quill”) and “Dobre Strony” (“Good Pages”) and “Szkic ma Moc” (“Sketch Has Power”). She has curated exhibitions on book illustration and contemporary art.

Summary

ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA (Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław) / Rupaki, Pytalik and Krzeslaki with a flared mane, or about Elzbieta Gaudasinska's illustrations to poetry for children

The dominant area of Elzbieta Gaudasinska's work is book illustration for children's and youth literature. A not insignificant part of the artist's output, covering half a century of activity in this field of art, is connected with poetic works. The greatest development of Gaudasinska's career occurred in the 1970s and 1980s, and from this period come the illustrations to the four volumes analysed in this article: *Daję słowo kolorowe* (I give my colourful word) by Jerzy Ficowski (1975), *Rupaki* by Danuta Wawilow (1977), *Krześlaki z rozwianą grzywą* (Krzeslaki with a flared mane) by Joanna Kulmowa (1978), and *Pytalik* by Joanna Pollakowna (1982). The relationship of the *oratio vineta* to sequences of paintings, individual compositions and the artist's various graphic treatments have been traced and described in detail. A graduate of the Warsaw Academy of Fine Arts, she has developed a recognizable style, the features of which include a high degree of decorativeness, a flowing contour clearly limiting round forms, and an excellent sense of colour. All these distinguishing features can also be found in the sets of illustrations discussed in the article, often constituting an original visual interpretation of the lyrical substance.



1. Henryk Siemiradzki, *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis*, 1889, ol. pł., 390 × 763,5 cm, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu.
Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Genrich_Ippolitovich_Semiradsky_-_Roma,_1889.jpg (data dostępu: 1.03.2023)

Fryne w „Kolcach”, Fryne w ogródku

Siemiradzki, nagość, czasopisma satyryczno-humorystyczne oraz Warszawa latem 1889

Jakub Zarzycki

Uniwersytet Wrocławski

Czytelnik i czytelniczka warszawskich „Kolców”¹ mogli w numerze z 8 czerwca 1889 przeczytać następujące słowa:

Blednieje cudna z Eleuzis Fryne
I tak jej słabo po wielkim wzruszeniu,
Iż wobec tłumów nawet o odzieniu
Zapominając, stoi w kształtów blasku.
Publiczność naszą trza wodzić na pasku,
Albowiem wobec tego arcydzieła
(Trudne do wiary) na moralność wzięła
I nie pojmując o sztuce nic a nic,
Na dzieło mistrza napada bez granic.
Stąd Siemiradzki zamierza dla Fryne
Nadesłać z Rzymu kok i krynolinę,
Aby matrony po stracie łez tyłu
Już nie widziały Fryny w dezabilu!²

Był to typowy felieton czasopisma, zbierający w jednym miejscu wszystkie najistotniejsze wydarzenia tygodnia i odnoszący się do nich w humorystyczny sposób³. Znajdziemy więc w nim m.in. uwagi o pogodzie, lekko złośliwe omówienie Wystawy Prac Kobiet, a następnie sezonu wyścigów konnych. Fryne pojawia się w zakończeniu utworu.



¹ Pełna nazwa magazynu w 1889 r. brzmiała „Kolce. Tygodnik Humorystyczno-Satyryczny Ilustrowany”. Podobnych określeń na ten typ czasopism używają np. M. Tobera („Wesołe gazetki”. *Prasa satyryczno-humorystyczna w Królestwie Polskim w latach 1905–1914*, Warszawa–Łódź 1988) i M. Kalinowska (*Kobieta na łamach pisma satyryczno-humorystycznego „Mucha” w latach 1868–1914*, Pułtusk 2016). Niestety same „Kolce” nie doczekały się monografii czy choćby pracy ujmującej wybrane zagadnienie związane z periodykiem.

² F. R-n., *Felieton „Kolców”*, „Kolce” 1889, nr 23, s. 199. Pod pseudonimem tym ukrywał się F. Reinstein – zob. *Słownik pseudonimów pisarzy polskich XV w. – 1970 r.*, red. E. Jankowski, t. 3, Wrocław 1996, s. 443. Tu i dalej w cytatach z tekstów z XIX i początku XX w. uwspółcześniono ortografię i interpunkcję – za wyjątkiem sytuacji, gdy zachowanie pierwotnej wersji było ważne ze względów semantycznych lub rymotwórczych.

³ O samym felietonie i jego roli w prasie w XIX w. – zob. np. M. Gumkowski, *Felieton*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczyk, Wrocław 1991, zwł. s. 262–264.



⁴ Każda z tych grup stanowi zresztą temat na osobny artykuł. Poza *Fryne* obrazami, które wzbudziły największe zainteresowanie w „Kolcach”, były *Świeczniki chrześcijaństwa*, *Taniec wśród mieczów* oraz *Wazon czy kobieta*.

⁵ Jest to olej na płótnie o wymiarach 390 × 763,5 cm, sygnowany w prawym dolnym rogu „H. Siemiradzki pinx. – Roma – A.D. MDCCCLXXXIX”, obecnie w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Petersburgu. O samym obrazie, historii jego powstania, wystawach i recepcji zob. przede wszystkim M. Nitka, J. Malinowski, A. Kluczewska-Wójcik, *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis* [nota katalogowa], [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, Warszawa-Toruń 2021, t. 2A. Tam także obszerny wybór literatury na temat obrazu. W dalszej części tekstu posługuję się skróconą wersją tytułu dzieła, czyli *Fryne*.

⁶ M. Jarzewicz, *Bitwy na pędzle i nudzące się rzeźby. Karykatura o sztuce około połowy XIX wieku*, [w:] *Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodríguez, Warszawa 2013.

⁷ Zob. np. Franciszek Kostrzewski, *Katalog prac*, red. I. Tessaro-Kosimowa, M. Suchodolska, J. Obidzińska, Muzeum Historyczne m. st. Warszawy, Warszawa 1963; I. Tessaro-Kosimowa, *Warszawa i jej mieszkańcy w twórczości Franciszka Kostrzewskiego*, Warszawa 1968.

⁸ H. Górka, E. Lipiński, *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa 1977, s. 106.

⁹ *Ibidem*.

Siemiradzki i odbiór jego płócien stanowiły tematy poruszane na łamach „Kolców” w latach 1877–1905. Materiałów tych – zarówno tekstów, jak i ilustracji – jest blisko 70. Można je podzielić na dwie grupy: dotyczące wizerunku malarza oraz recepcji jego prac⁴. Najliczniejsze (10) i najciekawsze okazują się właśnie te poświęcone obrazowi *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis* [fig. 1], gdy dzieło było pokazywane w Warszawie od końca maja do końca lipca 1889⁵.

Materiały owe skupiają w sobie kilka wątków: popularności Siemiradzkiego, recepcji jego prac, zachowań i oczekiwań warszawskiej publiczności, jej poglądów estetycznych, podtekstów erotycznych w opiniach wyrażanych na temat obrazu (co wynikało z przedstawienia nagości), wszystko to zostało zaś ujęte w krzywym zwierciadle satyry, która do tej pory nie była źródłem do badań nad życiem i twórczością malarza.

Zagadnienie obecności Siemiradzkiego na łamach ówczesnych periodyków satyryczno-humorystycznych nie zostało jeszcze przeanalizowane. Materiały te nie pojawiają się np. w bibliografii przywoływanego już *Korpusu dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, stanowiącego aktualnie główne źródło wiedzy o biografii i spuściźnie artysty, nie wspominając o poprzednich opracowaniach mu poświęconych.

Zresztą, jak się wydaje, w dotychczasowych studiach nad sztuką polską drugiej połowy XIX i początku XX w. problematyka traktowania prasy satyryczno-humorystycznej jako źródła nie była szerzej poruszana. Warto tutaj zauważyć wyjątek – artykuł Macieja Jarzewicza, który bardzo precyzyjnie wskazuje na znaczenie karykatury jako źródła do badań nad sztuką czy jej otoczeniem instytucjonalnym⁶.

Osobnym wątkiem – rzecz jasna, lepiej już rozpatrzonym – pozostają artyści-karykaturzyści tworzący rysunki na potrzeby ówczesnej prasy, czego bodaj najbardziej znanym przykładem jest Franciszek Kostrzewski, współpracujący także z „Kolcami” (w latach 1874–1910)⁷.

Co ciekawe, na tle pozostałych tygodników humorystyczno-satyrycznych to właśnie „Kolce” były „trochę ambitniejsze”, gdyż zabiegały „o atrakcyjność strony plastycznej”⁸:

W 1872 roku redakcja tego pisma otworzyła własny zakład litograficzny (przy ul. Smolnej 15) – co podniosło poziom ilustracji przedtem dość niedbale wykonywanych – a następnie wprowadziła kolorowe okładki i trochę rysunków barwnych wewnątrz numerów⁹.

Gwoli ścisłości – w okresie, jaki będzie nas interesował (czerwiec–sierpień 1889), litografie były wykonywane w pracowni Feliksa Kasprzykiewicza (ul. Miodowa 6), co zaznaczano na ostatniej stronie „Kolców”.

Warszawskie filtry, Grecy i krytyka krytyki realistycznej

Wróćmy zatem do naszego numeru „Kolców”. Jak pamiętamy z felietonu, obraz Siemiradzkiego pojawiał się przede wszystkim w dwóch kontekstach – swoistego artystycznego „gwoźdźca programu” ówczesnego życia kulturalnego Warszawy oraz oburzenia na nagość bohaterki.

Rozwinięciem tych wątków, czyli satyry na pruderyjne postrzeganie nagości Fryne oraz nieprzygotowania publiczności i krytyki na obraz Siemiradzkiego, była zamieszczona w tym samym numerze recenzja zatytułowana *Sztuka. „Fryne”, olbrzymia płachta zamalowana przez Henryka Siemiradzkiego ku podziwieniu rzeszy patrzącej wyłącznie na malowane i sztukowane niewiasty*¹⁰. Była to parodia typowego tekstu recenzenckiego i satyra na niektóre ówczesne poglądy dotyczące sztuki i zachowania społeczne. Niczym w soczewce możemy zobaczyć na jej przykładzie charakterystyczną dla „Kolców” stylistykę – za pomocą pastiszu konkretnego gatunku dziennikarskiego dokonano krytyki określonych postaw, doprowadzonej do lekkiego absurdu.

Autor, niestety nieznan, kryjący się pod pseudonimem Tching-Sing, inicjuje wywód w sposób autotematyczny, czyli kpiąc z kolegów po fachu. Snuje rozważania, jak mogłaby wyglądać taka recenzja, i pisze:

rozpocząłbym [...] od rozprawy o... sposobie traktowania sztuki przez [William] Hogartha, potem skreśliłbym historię malarstwa monachijskiego w stosunku do konsumpcji piwa owsianego; następnie, nawymyślałbym, co się zmieści, Siemiradzkiemu za to, że ten, będąc malarzem, nie fabrykuje tramwajów, ale **tylko** maluje, a skończyłbym teorią malowania herbów perskich racjonalnym kolorem na parasolkach. Na nieszczęście dla Siemiradzkiego nie jestem panem ...ickim – więc dam pokój temu bajaniu¹¹.

Narzekając, że scena i akcesoria zostały wzięte z przeszłości, Tching-Sing zauważa dalej:

przychodzimy do przekonania, że Siemiradzki nie ma pojęcia o realizmie w sztuce. *Fryne* na calutkim ciele nie ma ani śladu pudru, margaryny, karminu, vaseliny, ani też znać, żeby używała gorsetów, korków lub waty... Ba, nawet ma swoje rodzone włosy! Pytam ja się państwa mego, czy kto widział kobietę niesztukującą się czymkolwiek? Z pewnością nie!¹²

Na samej postaci się nie kończy, bo autor, ciągle kpiąc z realistycznych kryteriów oceny dzieła sztuki, sprytnie sprowadza ją do dosłownego traktowania rzeczywistości:

Albo kolor wody... Skąd, u licha, woda u Siemiradzkiego jest błękitno-lazurowa, aż w granat przechodząca i do tego przezczysta? Weźmy wodę naszą wi-



¹⁰ Tching-Sing, *Sztuka. „Fryne”, olbrzymia płachta zamalowana przez Henryka Siemiradzkiego ku podziwieniu rzeszy patrzącej wyłącznie na malowane i sztukowane niewiasty*, „Kolce” 1889, nr 23, s. 198.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.



¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

ślana – każdy wie, że ma barwę czekoladowo-rynsztokową i jest gęstawa, nie może zatem być przezroczysta... Wprawdzie Wisła jest rzeką, a Siemiradzki malował morze, no, ale my mamy filtry, czego Grecy przecież nie znali. Nienaturalność ta razi, robi wrażenie przykre, bo dowodzi, że Siemiradzki sztukę wprost lekceważy...¹³

Sama krytyka „nierealistyczności” dzieła to tylko jeden z elementów „niezadowolenia” Tching-Singa, ponieważ największy problem dotyczy tego, jak zostanie odebrana nagość głównej bohaterki, jaka może u Greków byłaby zrozumiała, ale nie tutaj, w Warszawie. Co więcej, istnieje ryzyko, że będzie ona mieć negatywny wpływ na kobiety. Krytyk pisze:

treść obrazu zasługuje na surowe skarcenie. My, panie, jesteście moralistami, cnotliwi, bynajmniej nie zmysłowi, do tego stopnia nawet, że tłusta operetka budzi w nas wstręt nie do opisanego, a tu Siemiradzki występuje jako protektor karygodnej pornografii. Mogli Grecy protegować kult uroczej Afrodyty, mogli pozwalać [...] tego rodzaju dobroczynnym niewiastom królować w alejach Koranionu i porcie Pyreos [...], mogli wreszcie Apellesowie, Praksytelesy, a nawet Sokrates je wielbić, ale my, my, dążący wciąż i tak bliscy ideału... myśmy o tym nie powinniśmy nawet wiedzieć. Przyznajcie państwo, że Siemiradzki, malując *Fryne*, nie co innego miał na myśli, jak zekscytować publikę i... zaszczerpić w niej zmysłowość. Bo, proszę tylko uważać: niejeden słaby charakter (np. niewieści), dowiedziawszy się, że Fryne zaczęła od mizernego kramu z kaparami, wartości trzech oboli, a dorobiła się miliardów – z pewnością zechce naśladować piękność z Thespis...¹⁴

Na sam koniec autor powraca do wartościowania pracy Siemiradzkiego i jak przystało na humorystyczną satyrę, stwierdza:

Publiczności ogląda oną *Fryne* huk, unosi się, zachwyca. Nic w tym złego. Ja sam przyznam, że Siemiradzki **zdradza pewien** talent i może kiedyś zyskać **pewne uznanie, jeżeli** pod uwagę weźmie moje bezstronne i światłe uwagi¹⁵.

W tekście tym za jednym zamachem wykpięto część ówczesnej krytyki artystycznej o realistycznym nastawieniu, rolę recenzenta jako wszechwiedzącego doradcy malarza oraz pruderyjne postrzeganie nagości. Zabieg komiczny polega tutaj oczywiście na „dosłownym” potraktowaniu zarówno sceny, jak i założeń krytyki realistycznej, a także na celowym „niezrozumieniu” pracy Siemiradzkiego, sprowadzonej do pokazania nagiej kobiety czy „nieprawdziwego” namalowania wody. Przy okazji autor, posługując się typowym dla humorystyki fałszywym łańcuchem przyczynowo-skutkowym, szydzi z tych, którzy w dziele mogliby dostrzegać treści naganne moralnie.

Być może Tching-Sing nawiązywał do jakiejś wcześniejszej recenzji obrazu, ale nie udało się ustalić, z kim konkretnie miałby polemizować. Bardziej prawdopodobne, iż była to ogólna parodia krytyki

artystycznej, bez wątpienia jednak autor nawiązywał do poglądów i stylu cechujących wypowiedzi Stanisława Witkiewicza¹⁶. Wiadomo, że napisał on krytyczny tekst na temat *Fryne*, wydrukowany w „Kurierze Warszawskim” 2 i 3 lipca 1889¹⁷. Na swój sposób tekst Tching-Singa stanowiłby więc jego „zapowiedź”.

Co ważne, sama *Fryne* się „Kolcom” podobała. Świadczy o tym... wierszyk tegoż Tching-Singa zamieszczony kilka numerów później:

W Paryżu dostał Szymanowski
Za swych *Hucutów* medal złoty –
Siemiradzkiego tu w Warszawie
Zoile wzięli w swe obroty...¹⁸

Tygodnik był więc świadomy negatywnych opinii na temat obrazu, jakie pojawiały się w innych czasopismach i gazetach, ale bronił dzieła, zarzucając krytykom złośliwość.

Niekiedy zdania na temat *Fryne*, które przytaczano na łamach „Kolców”, służyły uszczypliwości wymierzonej nie tylko w świat sztuki:

Pewien estetyk dowodzi, iż *Fryne* Siemiradzkiego przedstawiona jest mylnie jako blondynka.

W czasach starożytnej Grecji blond włosy istniały jedynie w Niemczech, które, jak wiadomo, do dziś dnia dzierżą monopol wszystkiego, co jest jasne¹⁹.

Czy można być golszym niż Fryne?

Recepcja dzieł malarza to jednak nie tylko recenzje prasowe, ale także podsłuchane (lub podpatrzone) „scenki przed obrazami” i komentarze na temat jego popularności. Obraz cieszył się ogromnym zainteresowaniem – w sumie obejrzało go 20 tys. osób, co było rekordowym wynikiem²⁰. Już 1 czerwca, czyli zaraz po otwarciu wystawy, pojawili się także niemile widziani goście, przed którymi ostrzegał „Kurier Warszawski”:

Jeden z naszych czytelników, donosząc o zoperowaniu kieszeni pewnej damy na wystawie obrazu *Fryne*, zwraca uwagę, iż na wystawę przychodzi sporo rzezimieszków w nadziei obłowy, gdyż każdego uwaga zwróconą jest na obraz²¹.

Sprzedawano także fotografie obrazu, a na łamach warszawskiej prasy publikowano kolejne recenzje²².

Do sukcesu Siemiradzkiego nawiązywał rysunek Franciszka Kostrzewskiego pt. *Po powrocie z jarmarku*, zamieszczony na pierwszej stronie nr 26 „Kolców” (z 29 czerwca) [fig. 2]. Ilustrował przytoczoną poniżej rozmowę żony i męża:



¹⁶ O Witkiewiczu jako krytyku zob. W. Nowakowska, *Stanisław Witkiewicz. Teoretyk sztuki*, Wrocław 1970; J. Tarnowski, *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014, zwł. rozdz. *Estetyka malarstwa*.

¹⁷ S. Witkiewicz, *Fryne*, „Kurier Warszawski” 1889, nr z 2 i 3 lipca. Na łamach „Kraju” tak skomentowano tekst krytyka i jego postawę: „Zjawia się on zwykle ze swym pędzlem, w najczarniejszej z czarnych farb umaczanym, przy obrazach ogólny zachwyt wywołujących. Pędzlem tym zasmarował już słoneczną *Fryne* Siemiradzkiego i czeka na żer świeży. Jest rzeczą niemal pewną, że gdyby p. W. znajdował się w Eleusis i widział przepiękną heterę *in natura*, oświadczyłby na przekór wszystkim Grekom, że jest »srodze szpetną«, ma biodra »suche«, kolana »kanciaste« itp. Z takim usposobieniem już się na świat przychodzi!...” (Ten sam, *Kurier artystyczny*, „Kraj” 1889, nr 28, s. 10). Opinie Witkiewicza na temat *Fryne* streszcza np. P. Szubert (*Zarys twórczości*, [w:] J. Dużyk, P. Szubert, *O Henryku Siemiradzkim*, Warszawa-Toruń 2021, s. 96-97).

¹⁸ Tching-Sing, *Maleńkie spostrzeżenie*, „Kolce” 1889, nr 29, s. 255. Być może krytyk nawiązywał już wtedy do tekstu Witkiewicza. Na marginesie – już pod przytaczaną wcześniej „recenzją” *Fryne* pojawiał się odredakcyjny komentarz: „Czytelniku... przebacz autorowi tego artykułu, bo nie wiedział, biedny, co czyni, pisząc go. Jest to zresztą zoilus, którego od czasu do czasu wpadają krytyczne bziki, a zawsze potrafi je niespostrzeżenie wsunąć do »Kolców«” (*idem*, *Sztuka*. „*Fryne*”..., s. 198).

¹⁹ Mikado, *Słyszeliśmy*, że „Kolce” 1889, nr 26, s. 226. Pseudonimem Mikado posługiwał się Z. Ruppert – zob. *Słownik pseudonimów pisarzy...*, t. 2 (1995), s. 635.

²⁰ *Sztuki piękne*, „Słowo” 1889, nr z 1 sierpnia, s. 3. Zarobiono także 4000 rubli na biletach.

²¹ Na wystawie, „Kurier Warszawski. Dodatek Poranny” 1889, nr z 1 czerwca, s. 2.

²² O reprodukcjach: *Sztuki plastyczne*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1889, nr 297, s. 279. Nie miejsce na omówienie wszystkich tekstów prasowych na temat obrazu; ich listę podają M. Nitka, J. Malinowski i A. Kluczeńska-Wójcik (*op. cit.*, s. 141-142).

2. Franciszek Kostrzewski, *Po powrocie z jarmarku*, „Kolce” 1889, nr 26, okładka. Fot. za: <https://polona.pl/item-view/9d9b3311-1492-4196-b-639-c172cae92b29?page=0> (data dostępu: 1.03.2023)



²³ Kostrzewski rzeczywiście miał wtedy wystawę w Salonie Krywulta, którą otwarto na początku czerwca 1889. Zob. F. Kostrzewski, *Od Franciszka Kostrzewskiego*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1889, nr 296, s. 267. O Wystawie Pracy Kobiet, która odbywała się w Warszawie w maju i czerwcu 1889 – zob. *Wystawa Pracy Kobiet*, *Wystawy Sztuki Kobiet*, <http://wystawykobiet.amu.edu.pl/wystawa/wystawa-pracy-kobiet,130.html> (data dostępu: 1.03.2023).

- Cóż tak długo siedział w tej Warszawie?
- A no, jakoś tak mi zeszło!
- A widziałeś wystawę pracy kobiet, Siemiradzkiego *Fryne*, obrazy Kostrzewskiego?
- E, jakoś nie miałem czasu, wreszcie i tak się o tym już dosyć naczytało!²³

Obraz był więc jedną z wakacyjnych atrakcji miasta, wystawę zaś należało „koniecznie” obejrzeć, choć oczywiście w wykonaniu niektórych było to raczej deklarowane niż urzeczywistniane. Pojawia się tutaj także wątek autoironiczny, a więc zrównanie pokazu *Fryne* z wystawą autora rysunku, czyli Kostrzewskiego.

Szczególnie ciekawe są „scenki przed obrazami”. Czasami były to same teksty, czasami karykatury z podpisami. W dużej mierze opierały się na dialogach publiczności, zapewne częściowo lub w całości zmyślonych. W tekście *Przed „Fryne” Siemiradzkiego* (3 sierpnia, tuż po zamknięciu wystawy) czytamy:

- Mój panie, nie może mnie pan objaśnić, kogo przedstawia ta niewiasta w głębokim negliżu?
- Czy pan jej nie poznał? Przecież to jest sama Fryne.
- Prawda, to taka zwyczajna Fryne. To dziwne, widzi pan, bo ja zawsze poznaję znajome osoby z daleka po ubraniu²⁴.



²⁴ Przed „Fryne” Siemiradzkiego, „Kolce” 1889, nr 31, s. 267.

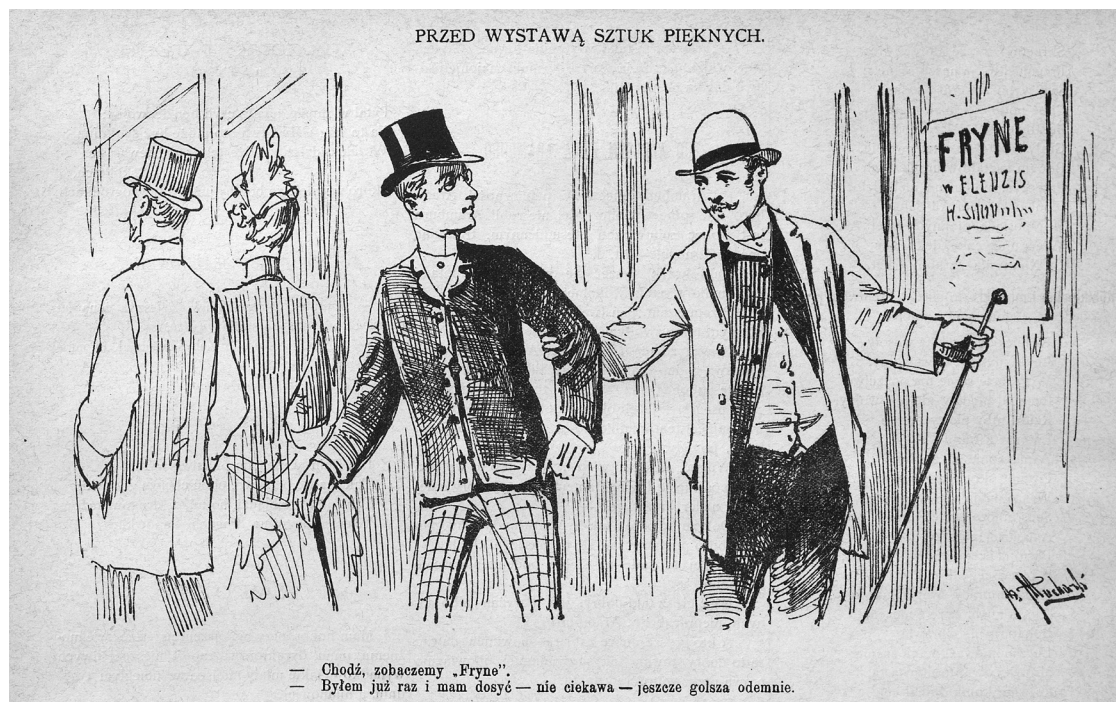
²⁵ A. Mucharski, Przed wystawą sztuk pięknych, „Kolce” 1889, nr 31, s. 268. O Arkadiuszu Mucharskim jako rysowniku „Kolców” – zob. H. Górską, E. Lipiński, op. cit., s. 101.

Humor opierał się więc na tych samych chwytach co w recenzji Tching-Singa, czyli na dosłownym potraktowaniu treści obrazu oraz przedstawionej na nim nagości, budzącej ogromne zainteresowanie. Główna różnica polega na tym, kto „nie rozumie” obrazu i postrzega go literalnie – w pierwszym przypadku był to „zawodowy” krytyk, w drugim zaś widzowie, którzy nie musieli posiadać fachowego przygotowania do wyrażania opinii na temat dzieła.

Podobny zabieg wykorzystano na rysunku Arkadiusza Mucharskiego z tego samego numeru [fig. 3]. W tle widzimy plakat z nazwiskiem malarza oraz tytułem pracy. Pomiedzy dwoma młodymi mężczyznami rozgrywa się taki dialog:

- Chodź, zobaczmy Fryne.
- Byłem już raz i mam dosyć – nieciekawa – jeszcze golsza ode mnie²⁵.

Innym przykładem może być kolorowa (!) ilustracja pt. *Przed „Fryne” Siemiradzkiego*, autorstwa nieznanego rysownika podpisa-



3. Arkadiusz Mucharski, *Przed wystawą sztuk pięknych*, „Kolce” 1889, nr 31, s. 268. Fot. za: <https://polona.pl/item/kolce-kartki-humorystyczno-satyryczne-r-19-nr-31-3-sierpnia-1889,NzU4NTlwNzU/3> (data dostępu: 1.03.2023)



²⁶ Zola, *Przed „Fryne” Siemiradzkiego*, „Kolce” 1889, nr 23, s. 205.

nego jako „Zola” [fig. 4]. Oglądamy grupę postaci komentujących obraz Siemiradzkiego. Możemy się domyślać, że postrzeganie tytułowej bohaterki jest treścią rozmowy, która z salonowej konwersacji o dziele sztuki i miejscu kobiety w społeczeństwie zamienia się w nieco dwuznaczną wymianę zdań, a kończy moralizatorską puentą:

- Nie ma to jak dawne czasy, taką kobietę czczono, wielbiono...
- Niech się panie nie skarżą, bo i dawniej takie kobiety na starość zostawały... żebraczkami²⁶.

Oczywiście we wszystkich przypadkach musimy pamiętać o pewnej „nieprawdziwości” tych materiałów. Trudno dzisiaj rozstrzygnąć, na ile były autentyczne – można założyć, że skoro miały służyć celom satyrycznym, to ich fikcjonalność pozostawała wpisana w konwencję. Pewnego rodzaju koloryzowanie i zmyślenie stanowiły dopuszczalny element gatunkowy.

Taki „modelowy” odbiór obrazu Siemiradzkiego – niejako spontaniczny, „podśluchany” na gorąco, bazujący na niezbyt wyrafinowanych skojarzeniach – nie dziwi. Powodował on efekt humorystyczny, a także umożliwiał odmalowanie portretu ówczesnej publiczności, traktującej galerie sztuki jako miejsce towarzyskie, w którym nie tyle rozmawia się o dziełach, ile posługuje się scenami z obrazów jako pretekstem do płaskich żartów i aluzji erotycznych. *Fryne* stanowiła atrakcję, którą trzeba było wszak zobaczyć. Jednocześnie stawało się to podstawą do szerszej krytyki społecznej ujętej w formie satyrycznej.

Temu winien... Siemiradzki

Na rysunku Zoli zwraca bowiem uwagę starszy mężczyzna siedzący najbliżej obrazu i bardzo mocno się wysilający, żeby jak najdokładniej zobaczyć Fryne. Bez wątpienia okazuje on zainteresowanie samą nagością bohaterki, której ciało jest zresztą odsłonięte jeszcze bardziej niż na płótnie Siemiradzkiego – zamiast szaty okrywającej łono autor narysował jedynie listek figowy. W „Kolcach” krytykowano pruderyjne postrzeganie nagości, co wiemy choćby z cytowanego już felietonu, ale zarazem zauważano, że obrazy Siemiradzkiego mogą wywoływać skojarzenia erotyczne. Oczywiście piętnowano takie postawy (nie tylko w przypadku *Fryne*), gdyż dzieła sztuki to dzieła sztuki, a nie obrazy do zwykłej podniety.

Dla przykładu, w felietonie „Kolców” z czerwca 1880, gdy w Warszawie pokazywano *Taniec wśród mieczów*, przedstawiono scenkę, w której jeden z dziennikarzy biega po mieście, szukając kolegi odpowiedzialnego za felieton, i trafia na wystawę:

Skoro felietonisty nie było przy koniach, to nieszczęśliwy ten znajduje się na pewno przy tancerce... Siemiradzkiego.



4. Zola, *Przed „Fryne” Siemiradzkiego*, „Kolce” 1889, nr 23, s. 205. Fot. za: <https://polona.pl/item/kolce-kartki-humorystyczno-satyryczne-r-19-nr-23-8-czerwca-1889,NzU4NTlWnJl/8> (data dostępu: 1.03.2023)

Tłum ogromny ścisła mnie tak, że pociekłoby ze mnie wino, gdybym był winogronem.

Jakiś cieniuchny facecik z lornetką świdruje się nieustannie i mówi do siebie:

– Co u licha! Stąd źle widzę i stąd źle widać...

– Panie! – objaśnia go tłusty jowialista – usiądź pan pod werandą, razem z malowanymi patrycjuszami, to będziesz widział najlepiej – i najlepszą stronę...

Lichy ten koncept nie podoba mi się wcale [...] ²⁷.



²⁷ Ani to, ani ono. (*Desperacja tygodniowa*), „Kolce” 1880, nr 23, s. 178.

Tak więc choć dostrzegano humorystyczny potencjał sytuacji, to gdy męskiej części publiczności obrazy Siemiradzkiego przypadły do gustu niebezinteresownie, taka postawa spotykała się z zarzutami. Nie zmienia to faktu, że w sporze na temat stosowności nagości w *Fryne* – oczywiście w dużej mierze wyimaginowanym czy też zmyślonym przez „Kolce” dla celów humorystycznych latem 1889 – czasopismo krytykowało obrońców moralności publicznej.



²⁸ Jak pisała M. Kalinowska (op. cit., s. 162), od aktorek teatrów ogródkowych oczekiwano „większego niż powszechnie akceptowany dekolty, w sukni tzw. rozporu greckiego, czyli rozcięcia pionowego, dzięki któremu noga aktorki mogła być dobrze obejrzana przez publiczność”.

²⁹ Dr Ryś, *Temu winien... Siemiradzki*, „Kolce” 1889, nr 28, s. 246.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Francesco, „Fryne”. Wiersz skreślony w natchnieniu przed „Fryną” w El... dorado, „Kolce” 1889, nr 32, s. 277.

Już w lipcu tygodnik zamieścił obszerny wiersz zatytułowany *Temu winien... Siemiradzki*. Stanowi on zapis trzech rozmów: pomiędzy matką a córką, mężem a żoną, jak również reżyserem a aktorką. W każdej z nich kobieta jest przekonywana, że nie powinna nosić sukni nadmiernie odsłaniającej ciało²⁸. Główny powód brzmi: „Nie wypada!”²⁹. Za kontrargument służy bohaterkom właśnie *Fryne* – wszak wszyscy oglądali obraz, na którym nagość jest uzasadniona, stąd obiekcje są bezzasadne. Prześmiewczy morał sformułowano tak:

Słowem, kędy oko zwrócisz,
Lekkie widzisz toalety,
A kapłani moralności
Są bez wyjścia dziś niestety!
Gdy się który z nich oburzy
Na ten mody zwrot cudacki,
Chór płci pięknej wnet wygłosi:
– Temu winien... Siemiradzki³⁰.

Wiersz ów zawiera w sobie typowy (i stereotypowy) sposób postrzegania kobiet na łamach „Kolców” – młode dziewczęta i żony chciały się podobać, co oczywiście wymagało noszenia modnych strojów (a więc i krótszych sukienek), natomiast aktorki teatrów ogródkowych w nieco bardziej roznegliżowanych kostiumach widziały szansę na zyskanie popularności. Przez te pierwsze przemawiała próżność, przez te drugie zaś – konieczność.

Z jednej strony, predylekcje kobiet zostały potraktowane uszczypliwe, ale z drugiej – wyszydzono „kapłanów moralności”. Zauważono, że taka moda jest na swój sposób „cudacka”, ale sam ton wiersza wydaje się raczej pobłażliwy względem tych, którzy za nią podążają. Bardziej skrytykowano oczywiście hipokryzję i nieudolność argumentacji przeciwko aktualnym trendom. W tym wszystkim rolę odgrywa także obraz Siemiradzkiego, stanowiący żartobliwy punkt wyjścia w dyskusji – skoro na tak wybitnym dziele sztuki pojawiła się nagość, to musi ona być uzasadniona, a więc tym bardziej nie powinna dziwić, gdy wystąpi – w nieporównywanym skromniejszym zakresie – u warszawskich dziewcząt i kobiet.

„Fryne” w ogródku, albo pornograficzny żywy obraz

Sprawa postrzegania obrazu i nagości bohaterki nie była wszakże jednoznaczna. Miesiąc później, w sierpniu 1889, czyli już po zamknięciu wystawy, na łamach „Kolców” pojawił się kolejny materiał związany z dziełem, enigmatycznie zatytułowany „Fryne”. Wiersz skreślony w natchnieniu przed „Fryną” w El... dorado³¹.

Jak wynika z przeglądu ówczesnej prasy warszawskiej, Eldorado [fig. 5], czyli popularny wtedy teatrzyk ogródkowy, wystawił na przełomie lipca i sierpnia 1889 sztukę *Dziecię Starego Miasta* Pawła Kościńskiego; była to:

przeróbka znanego melodramatu francuskiego *Córka gałganiarza*. Zlokalizowana [tj. przeniesiona do współczesnych realiów – J. Z.] sztuka ludowa podzielona została na sześć obrazów, z dodaniem nieodzownych tańców, kupletów i żywego obrazu, przedstawiającego... *Fryne* podług dzieła Siemiradzkiego. Parodię układa karykaturzysta, p. Sandecki³².

Ówczesna prasa zauważała także, że muzykę ma ułożyć August Balcerek, dyrekcja zaś spodziewa się ogromnego sukcesu³³. Co ciekawe, wspomnianym przez „Gazetę Polską” karykaturzystą był Władysław Sandecki, na co dzień współpracujący z „Kolcami”³⁴.

Na łamach „Kuriera Codziennego” w recenzji Adama Brezy pod znanym tytułem „*Fryne*” w ogródku czytamy:

Treści samej sztuki opowiadać nie będziemy. Jest to sobie melodramat w starym stylu, ani gorszy, ani lepszy od wielu innych. Znajdziesz tam cnoty zapoznane i kryjące się wśród maluczkich, zbrodnię maskującą się pozorami wielkiego świata i ozłoconą milionami, ojca odnajdującego swoją córkę, wychowywaną przez uczciwych i biednych ludzi, na koniec zdemaskowaną i ukaraną winę, a cnotę nagrodzoną³⁵.

Brezie nie podobały się nie tylko kuplety, którym „brak dowcipu” oraz są „mętne co do słów i treści”, lecz także żywy obraz według Siemiradzkiego:

Milioner wydaje wieczór. Nagle odsłaniają się firanki i na tle sceny ukazuje się grupa nędznie naśladowująca *Fryne* Siemiradzkiego. Nie chodzi o wierność obrazu; chodzi o to, aby tłumom ukazać nagość na scenie i tym przyciągnąć je do ogródka. Środek skutkuje. Tłum roznamiętniony, zdziwiony nowym widowiskiem, klaszcze, krzyczy, woła „bis! bis!” [...]”³⁶.

Jak wynika z tekstu, żywy obraz powtórzono bodaj pięć razy, spektakl bardzo się spodobał publiczności, ale: „Dodać należy, że bohaterka »obrazu« jest karykaturą Fryny, iż trykot dochodzi jej tylko do bioder i że o spokojnym pozowaniu nie ma pojęcia...”³⁷. Konkluzja Brezy, który zastrzegał, że pozostaje daleki od „apostolstwa fałszywej pruderii”, była druzgocząca dla Eldorado i Kościńskiego:

Upadek sztuki, polowanie na niskie instynkta tłumu, chęć zdziczenia niewykształconego widza nie mogą iść dalej.

Niesmak, jaki się wynosi z podobnego przybytku sztuki, płynie z dwóch motywów: obrażonego zmysłu estetyki i podeptania wszelkiego poczucia zwykłej przyzwoitości³⁸.



³² Z teatrzyków, „Gazeta Polska” 1889, nr z 20 lipca, s. 2. O warszawskich teatrzykach ogródkowych oraz ich znaczeniu dla ówczesnej kultury tego miasta – zob. W. Filler, *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960; z nowszych zaś prac: E. Par-tyga, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa 2016, zwł. rozdz. *Podróż po Warszawie, czyli widz-konsument*. Dzieła malarza bywały podstawą dla żywych obrazów. Jak pisała M. Komza (*Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995, s. 186): „Dokonałe nadawały się do inscenizacji niektóre przynajmniej obrazy Siemiradzkiego, dzięki nasyczonej gamie kolorystycznej, bogactwie strojów i dekoracji”; autorka podała dwa przykłady – *Sprzedawcę amuletów* oraz *Chopina w salonie Radziwiłła*. W ogóle zresztą w plótach tego artysty tkwił pewnego rodzaju „performatywny” potencjał. Jak zaważono w nocie katalogowej: „Dzieło Siemiradzkiego było rodzajem spektaklu-sceny rozgrywanej na pierwszym planie obrazu, na którym pojawiali się główni uczestnicy dramatu, postacie zaś na dalszych planach stawały się obserwatorami rozgrywających się tam wydarzeń, podobnie jak widzowie połączeni ze »sceną« systemem wychodzących z przestrzeni obrazowej linii, jak dziś w przypadku obrazu filmowego. Podobny zabieg zastosował [Siemiradzki] np. w *Świecznicach chrześcijaństwa*” (M. Nitka, J. Malinowski, A. Kluczeńska-Wójcik, *op. cit.*, s. 141).

³³ Zob. Z teatrzyków, „Kurier Warszawski. Dodatek Poranny” 1889, nr 19 lipca, s. 2.

³⁴ O Sandeckim jako rysowniku „Kolców” – zob. H. Górka, E. Lipiński, *op. cit.*, s. 102.

³⁵ A. B[reza], „*Fryne*” w ogródku, „Kurier Codzienny” 1889, nr z 22 lipca, s. 2. Inicjały rozszyfrowano za: *Słownik pseudonimów pisarzy...*, t. 1 (1994), s. 10.

³⁶ A. B[reza], *op. cit.*, s. 2.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

Teatrzyki ogródkowe.



Breza nie był odosobniony w swojej opinii. Na łamach „Słowa” przedstawienie uznano za „dowód cynizmu” i zauważono: „Nieudolna parodia i brudny wyzysk nie mogły się już dalej posunąć”³⁹. Petersburgski „Kraj” pisał:

Granice oddzielającą obraz malowany od żywego łatwo rozumie każdy – prócz tych, co dobrowolnie zamykają na nią oczy, chcąc krzesać zysk ze skandalu. A nie było *intermezzo* owo niczym innym jak skandalem. Skandal to był nawet z rodzaju tych, przed jakimi cofa się najśmielszy zwykle w tych rzeczach Paryż⁴⁰.

Józef Kotarbiński w „Kłosach” zauważał, że „kuplety w tej sztuce płyną, jak... oka zjełczałego tłuszczu na zupie, robionej wedle starego kuchennego przepisu”, a w samym żywym obrazie:

Chodziło [...] nie tylko o wyzyskanie nowości „na czasie”, ale przede wszystkim o pokazanie pod pozorem sztuki kobiety... wszechstronnie wydekoltowanej. Ponieważ artyzm nie ocalił tej produkcji, spełniła ona w zupełności swój cel... pornograficzny⁴¹.

Jak się więc okazuje, na fali ogromnego zainteresowania obrazem Siemiradzkiego do sztuki teatralnej włączono żywy obraz podług jego wzoru, co zupełnie nie miało uzasadnienia dramaturgicznego. Nie niósł on w sobie żadnych cech artystycznych, stanowił jedynie skandalizującą rozrywkę w złym guście, o znamionach pornograficznych, której głównym celem była chęć zarobienia pieniędzy na modnej nowości. W ten sposób *Fryne* stała się publicznym uzasadnieniem dla odsłonięcia ciała przez aktorkę.

Do całej sytuacji nawiązywał wiersz Francesca, opublikowany przez „Kolce”. Opisywał nie tylko całą scenę, ale również wygląd aktorek i aktorów oraz zachowanie publiczności. Zauważał całkowitą mierność artystyczną i zwykły wyzysk, jaki zastosowano wobec osób występujących w tej scenie:

Spójrzcie na ręce, ramiona i łydki!
Jedna z barchanu unosi draperię,
A druga lirę zwiesiła z tektury,
Na licach „Najad” znać... chleb i mizerię...
O, znieważono wzniosłej sztuki mury!⁴²

Dalej zauważono, że występujący i oglądający znajdowali się pod wpływem alkoholu – zarówno zza kulis, jak i na widowni unosił się jego mocny zapach – a całe przedstawienie było po prostu niesmaczne i choć niewątpliwie stanowiło sensację, to jednak szkodliwą:

A tłum na nagość tę spogląda chciwie:
Szesnastoletni smyk ślinę połyka,

5. Władysław Sandecki, *Teatrzyki ogródkowe. Wodewil – Bellevue – Alhambra – Eldorado*, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, nr 346, s. 104. Fot. za: <https://artsandculture.google.com/asset/garden-theaters-wodewil-bellevue-alhambra-eldorado-w-sandeki/fQEO2Pv8xOO-4A?hl=pl> (data dostępu: 1.03.2023)



³⁹ W *Eldorado*, „Słowo” 1889, nr 22 lipca, s. 2.

⁴⁰ Wiesław, *Życie warszawskie*, „Kraj” 1889, nr 29, s. 9. Nie jest to jednak do końca prawda – przynajmniej w uniwersum fikcji literackiej. Jeśli pamiętamy *Nanę* Émile’a Zoli, której akcja kończy się dokładnie w momencie wybuchu wojny francusko-pruskiej, czyli w lipcu 1870 (a więc prawie 20 lat przed warszawskimi wydarzeniami), to wiemy, że już na początku książki pojawia się dokładnie taki sam motyw – podczas przedstawienia *Jasnowłosa Wenus*: „Dreszcz przebiegł przez salę. Nana była naga. Ukazywała swą nagość spokojnie i zuchwale, pewna wszechmocy swojego ciała. [...] Spowijał ją jedynie płaszcz włosów. Była to Wenus wyłaniająca się z fal morskich” (É. Zola, *Nana*, przeł. Z. Karczeńska-Markiewicz, wyd. 5, Warszawa 1988, s. 24).

⁴¹ Karol, *Pokłosie*, „Kłosy” 1889, nr 1256, s. 63. Pseudonim ten nosił J. Kotarbiński – zob. *Słownik pseudonimów pisarzy...*, t. 2, s. 312.

⁴² Francesco, *op. cit.*, s. 277.



⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ M. Kalinowska, *op. cit.*, s. 9.

⁴⁶ I. Tessaro-Kosimowa, *op. cit.*, s. 12.

Pragnienie gasząc swoje w kuflu piwa,
Bo nim wstrząsała czkawka jakaś dzika.
Jeszcze raz brawo i bis brzmi raz jeszcze,
Znów się odchyła brudnawa firanka
I znowu kształty migają złowieszcze...
[.....]
Młody spektator syt wrażeń po uszy
Powraca do dom – noc na myślach spędza,
Robak dociekań nurtuje mu w duszy
A namiętności spać nie daje jęcza⁴³.

Puenta wiersza jest bardzo smutna. Zostaje przywołany malarz, ale tylko po to, żeby zauważyć, w jak naganny sposób zainspirowano się jego obrazem, czyniąc właściwie krzywdę jego autorowi. Dosłownie użyto go, żeby zarobić pieniądze na nieświadomej publiczności, zwłaszcza na jej młodszej części:

Po stokroć biedny mistrzu Siemiradzki,
Takież to plony twa wydaje praca,
Że żądną floty człowiek świętokradzki
Młodzieży w głowach zielonych przewraca?
Dziś, gdy moralność na psy zesła prawie,
Że już publiczną świat z niej czyni drwinę,
Na próżno papier westchnieniami łzawię...
Jaka publiczność, taka jest i Fryne⁴⁴.

Wiersz ten stanowił więc mocną krytykę przedstawienia – jego organizatorów oraz widzów. Pokazuje także opinię „Kolców” na temat nagości w sztuce, który został niejako wywołany przez prezentację dzieła Siemiradzkiego latem 1889 w Warszawie.

Interesujący nas periodyk, kreujący się na propagatora zdrowego rozsądku, nie był pruderyjny, chętnie żartował sobie z aktów oraz stosował aluzje erotyczne, a także szydził z fałszywych obrońców moralności i z ich poglądów, nieprzystających do rzeczywistości. Niewykluczone, iż wynikało to z profilu „Kolców”. Jak stwierdziła Milena Kalinowska, czasopismo to „zamieszczało powieści w częściach, polskie bądź obce”, a „redakcji zarzucano, że były one gorszące”⁴⁵. Natomiast Irena Tessaro-Kosimowa oceniła ów tygodnik jako „bardziej postępowy” od innych, co tłumaczyłoby zaprezentowane podejście do kwestii związanych z moralnością⁴⁶.

Jak więc możemy zauważyć – posługując się metaforą użytą na łamach „Kraju” – gdy granica pomiędzy nagością na malowanym obrazie a nagością rzeczywistą (wręcz pornograficzną) została przekroczona, „Kolce” zdecydowanie to potępiły. Nie stało się tak zresztą tylko w przypadku *Fryne*. Gdy we wrześniu 1886, czyli trzy lata wcześniej, periodykowi zarzucano niestosowność treści, następująco bronił się on na własnych łamach, zarazem wskazując elementy nie-

dopuszczalne: „»Kolce« strzegą się cynizmu i pornografii, ale jako wesołe pismo mogą sobie troszeczkę pozwolić”⁴⁷. Redakcja stała więc po stronie sztuki, która miała prawo przedstawić akt, ale gdy wywoływał on niekoniecznie artystyczne podniety, reagowano stanowczo, broniąc również Siemiradzkiego przed takim „użyciem” jego dzieła.

Cała historia z „*Fryne*” w *ogródku* ma także znaczenie z punktu widzenia badań nad recepcją dzieł malarza – pozwala wskazać na zupełnie zaskakujące sposoby oddziaływania jego prac. Jak zauważała badaczka twórczości Siemiradzkiego, Paulina Adamczyk, opierając się na opiniach Teresy Grzybkowskiej, akt w XIX-wiecznym malarstwie mógł:

być wprowadzony do sztuki pod warunkiem, że niósł ze sobą treści mitologiczne, religijne, alegoryczne lub historyczne – tu szczególnie pożądane były tematy zaczerpnięte z dziejów antycznych, sprzyjających kultywowaniu pogańskich uroków cielesności. Obrazy te nie naruszały poczucia moralności, zaspokajając zarazem potrzebę sentymentalnej czułości. Pełniły funkcję malarskiego spektaklu, funkcjonującego na pograniczu łagodnej pornografii⁴⁸.

W omawianym tu przypadku mamy jednak do czynienia z sytuacją, w której użyto obrazu Siemiradzkiego wprost do celów pornograficznych pod artystycznym pretekstem, co zostało dostrzeżone, opisane i dokładnie tak nazwane przez współczesnych twórcy. Dzieła malarskie mogły zapewne pełnić funkcje wymienione przez Adamczyk, ale tutaj chwilowa popularność obrazu stała się swoistym listkiem figowym dla pokazywania golizny, co nie umknęło uwadze krytyki.

Zdaniem Macieja Jarzewicza karykatura:

stanowi jedno z najciekawszych źródeł historycznych do badań dość ulotnych zjawisk, takich jak nastroje, skojarzenia, opinie. Przedstawianie życia artystycznego poprzez satyryczne obrazki pozwala na łatwe uchwycenie zarówno przez współczesnych odbiorców, jak i obecnych badaczy kluczowych problemów sztuki, która stawała się coraz ważniejszym elementem systemu społecznego, o czym świadczy olbrzymie zainteresowanie publiczności wystawami na tzw. salonach czy sztuką w ramach wystaw światowych. Karykatury artystyczne były jedną z form relacjonowania i krytyki sztuki [...] ⁴⁹.

Jak więc widać, to dzięki materiałowi z czasopisma satyrycznego, które doskonale zarejestrowało nastroje Warszawy związane z dziełem Siemiradzkiego latem 1889, wiemy, że malarz absolutnie nie był „protektorem karygodnej pornografii”, żeby użyć ironicznej opinii Tching-Singa służącej do obrony artysty. Niestety, okazali się nimi inni, chcący do takich celów wykorzystać *Fryne*. Karykatury i satyra unaocznily nam to, co mogli myśleć o dziele Siemiradzkiego jego współcześni, a co niekoniecznie zostało odnotowane w odmiennych źródłach.



⁴⁷ Do pogromcy humorystyki słówek parę, „Kolce” 1886, nr 39, s. 307.

⁴⁸ P. Adamczyk, *Idylliczność akademizmu – wybrane obrazy i studia rysunkowe do „sielanek” i „idylli” Henryka Siemiradzkiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Sztuka Europy Wschodniej” t. 4 (2016), s. 147. Badaczka powołuje się na książkę T. Grzybkowskiej *Eros w sztuce polskiej* (Warszawa 1993). Problem zmysłowości (bądź jej braku) lub ewentualnej kryptopornografii we *Fryne* i *Tańcu wśród mieczów* porusza także P. Szubert (*op. cit.*, s. 95–96).

⁴⁹ M. Jarzewicz, *op. cit.*, s. 183–184.



⁵⁰ *I to być może...*, „Kurier Świąteczny” 1889, nr 41, s. 3. Co ciekawe, w kolejnym sezonie teatralnym Fryne powróciła, ale już nie w Warszawie. Jak czytamy w „Kaliszaninie”: „W ubiegłą niedzielę dano z powtórzeniem obraz mieszczkański *Dziecię starego miasta*, urozmaicony w VI odświeżeniu żywym obrazem Fryne w *Eleuzis* podług obrazu H. Siemiradzkiego, w stylu złagodzonego. Nadobną Fryne była panna Wilkowska” (*Wiadomości miejscowe i okoliczne*, „Kaliszanin” 1890, nr z 17 czerwca, s. 1).

Wnioski

Bez wątpienia „Kolce” okazują się ciekawym materiałem do badań nad obrazami Siemiradzkiego, a zwłaszcza nieoczywistej recepcji jego dzieł. Jak możemy się domyślać, dotyczy to nie tylko tego artysty, ale także innych, którzy pojawiali się na łamach tego typu tygodników. Ponadto, sądząc choćby tylko po recenzji Tching-Singa, magazyn całkiem trafnie rejestrował i wykpiwał elementy ówczesnego dyskursu o sztuce. Co więcej, w nietuzinkowy sposób przypominał zasady postrzegania nagości i aktu w sztuce XIX w., zwłaszcza w kontekście erotycznym, będąc jednak dalekim od częściej pruderii, raczej jasno wyznaczając granice dobrego smaku. Dlatego bez wątpienia warto kontynuować badania na temat recepcji polskiej sztuki na łamach czasopism satyrycznych.

Na sam koniec wypada powrócić jeszcze do głównej bohaterki tego tekstu, znanej ze swojej bezpruderyjności, i zapytać, co mogłaby sądzić o całej sytuacji. Tego się od niej nie dowiemy, ale odpowiedź za nią dało inne czasopismo humorystyczno-satyryczne, czyli „Kurier Świąteczny”. Już po zamknięciu omawianej wystawy napisano tam:

- Dlaczego *Fryne* Siemiradzkiego opuściła już salon sztuk pięknych?
- Bo ją kompromitował pobyt w jednym mieście z inną Fryną, pokazywaną w Eldorado⁵⁰.

Słowa kluczowe

czasopismo „Kolce”, Henryk Siemiradzki (1843–1902), Fryne, obraz *Fryne*, polskie czasopisma humorystyczno-satyryczne, sztuka XIX w. i jej recepcja, polska krytyka artystyczna w XIX w.

Keywords

“Kolce” magazine, Henryk Siemiradzki (1843–1902), Phryne, the painting *Phryne*, Polish humorous-satirical magazines, 19th c. art and its reception, 19th c. Polish art criticism

References

1. Adamczyk Paulina, *Idylliczność akademizmu – wybrane obrazy i studia rysunkowe do „sielanek” i „idylli” Henryka Siemiradzkiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Sztuka Europy Wschodniej” t. 4 (2016).
2. B[reza] A[dam], „Fryne” w ogródku, „Kurier Codzienny” 1889, nr z 22 lipca.
3. Francesco, „Fryne”. Wiersz skreślony w natchnieniu przed „Fryną” w El... dorado, „Kolce” 1889, nr 32.
4. Górska Hanna, Lipiński Eryk, *Z dziejów karykatury polskiej*, Warszawa 1977.
5. Jarzewicz Maciej, *Bitwy na pędzle i nudzące się rzeźby. Karykatura o sztuce około połowy XIX wieku*, [w:] *Epoka Chopina – kultura romantyczna we Francji i w Polsce*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2013.

6. **Kalinowska Milena**, *Kobieta na łamach pisma satyryczno-humorystycznego „Mucha” w latach 1868–1914*, Pułtusk 2016.
7. **Karol** (właśc. J. Kotarbiński), *Pokłosie*, „Kłosy” 1889, nr 1256.
8. **Nitka Maria, Malinowski Jerzy, Kluczeńska-Wójcik Agnieszka**, *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis* [nota katalogowa], [w:] *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. J. Malinowski, Warszawa–Toruń 2021, t. 2A.
9. **R[einstei]n F[ranciszek]**, *Felieton „Kolców”, „Kolce”* 1889, nr 23.
10. **Szubert Piotr**, *Zarys twórczości*, [w:] **J. Dużyk, P. Szubert**, *O Henryku Siemiradzkim*, Warszawa–Toruń 2021.
11. **Tching-Sing**, *Sztuka. „Fryne”, olbrzymia płachta zamalowana przez Henryka Siemiradzkiego ku podziwieniu rzeszy patrzącej wyłącznie na malowane i sztukowane niewiasty*, „Kolce” 1889, nr 23.
12. **Tessaro-Kosimowa Irena**, *Warszawa i jej mieszkańcy w twórczości Franciszka Kostrzewskiego*, Warszawa 1968.
13. **Tobera Marek**, *„Wesołe gazetki”. Prasa satyryczno-humorystyczna w Królestwie Polskim w latach 1905–1914*, Warszawa–Łódź 1988.
14. **Wiesław**, *Życie warszawskie*, „Kraj” 1889, nr 29.

Jakub Zarzycki, PhD, jakub.zarzycki@uwr.edu.pl, ORCID: 0000-0002-4970-5365

Art historian and Polish philologist, PhD in art studies (University of Wrocław) and literary studies (University of Rome “La Sapienza”). Currently assistant professor at the Institute of Art History of the University of Wrocław and a managing editor of the “Quart” magazine. Member of the Polish Institute of World Art Studies and the Review Committee of this association.

Summary

JAKUB ZARZYCKI (University of Wrocław) / Phryne in “Kolce”, Phryne in the garden theatre. Siemiradzki, nudity, humorous-satirical magazines, and Warsaw in the summer of 1889

The article discusses the reception of Henryk Siemiradzki's painting *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis* (Phryne at the festival of Poseidon in Eleusis), shown in Warsaw in May–July 1889. The reception was recorded in the “Kolce” humorous-satirical magazine. Based on genre-diverse texts, the views of the time on art and the principles of valuing it were described, as well as opinions on the limits of depicting nudity in art. The materials from this magazine reveal that the illustrated satirical press represents a new and important thread for further research into sources for the history of Polish art in the second half of the 19th century.



1. Ikona Matki Boskiej „Znak”, druga połowa XII w., Nowogród. Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Theotokos_of_the_Sign#/media/File:Znamenie_ikona_Novgorod.jpg (data dostępu: 2.08.2023)

Ikona *Зна́мение* w twórczości Jana Matejki

Michał Haake

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Niniejszy tekst traktuje o przedstawieniach ruskich ikon na obrazach Jana Matejki *Stefan Batory pod Pskowem* (1872, dalej: *Batory*) oraz *Bolesław Chrobry ze Światopełkiem przy Złotej Bramie w Kijowie* (1884, dalej: *Chrobry*) [fig. 3, 6]. W obu dziełach artysta wyobraził ikonę Matki Bożej w typie „Znak” (ros. *Богоматерь Зна́мение* – ‘znak, cud’). Ukazuje ona Bogarodnicę w półpostaci, w typie orantki, oraz małego Chrystusa na jej tle, ujętego w owalny medalion (dysk, *clipeus*). Do najstarszych zachowanych przykładów tego typu pochodzących z terenów ruskich należy ikona procesyjna, dwustronna, powstała w drugiej ćwierci XII w. w szkole nowogrodzkiej [fig. 1]¹.

Pomijamy obrazy artysty z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej, zawężając pole obserwacji do tych scen, w których ikona reprezentuje siły polityczne skonfliktowane z państwem polskim. W 1874 r. Matejko nosił się z zamiarem wykonania płótna *Iwan Groźny*, na którym (na ile pozwala to ocenić czarno-biała reprodukcja zaginionego szkicu olejnego) również miała znaleźć się ikona – w tle sceny figuralnej. Przedwojenne opisy tej pracy nie wspominają jednak o ikonie², ze szkicu trudno wnioskować o jej ikonografii, a ostateczne dzieło prawdopodobnie nie powstało.

Batory należy do najczęściej rozpatrywanych obrazów Matejki. Analizowano, których wydarzeń z okresu wojen z Moskwą jest on kompilacją, wnikliwie opisywano przesłanie dzieła – zwykle jako zderzenie dwóch przeciwstawnych systemów władzy, kultur, cywilizacji³. Na interesujący nas fragment płótna zwrócił uwagę Mieczysław Treter, identyfikując postaci niosące wspomnianą ikonę jako uczestników „procesji u bram miasta”⁴, ale później do analizy tego elementu już nie wracano. Także przy omawianiu dzieła *Chrobry* albo nie



¹ Ikona, wykonana temperą na desce o wymiarach 59 × 52,5 cm, pierwotnie była przechowywana w Soborze Znamieńskim w Nowogrodzie, obecnie znajduje się zaś w nowogrodzkim Soborze Mądrości Bożej. Zob. N. Pawłowicz Kondakow, *Ikonoğrafija Bogomatieri*, t. 2, Petersburg 1915, s. 110–123; W. Nikiticz Łazariew, *Nowgorodskaja ikonopis*, Moskwa 1976, s. 13; D. Siergiejewicz Lichaczew, W. Konstantinowna Łaurina, W. Aleksiejewicz Puszkariw, *Nowgorodskaja ikona XII–XVII wieków*, Leningrad 1982, s. 22; E. Siergiejewna Smirnowa, *Nowgorodskaja ikona „Bogomatier’ Znamienije” i niekotorije woprosy bogorodcznoj ikonografii XII wieka*, [w:] *Driewnierusskoje iskusstwo. Bałkany. Rus’*, red. A. Il’jicz Komiecz, O. Iljiniczna Podobiedowa, O. Jewgienjewna Etingof, Sankt Petersburg 1995. Typ ten wywodzi się ze sztuki bizantyjskiej. Pierwowzór znajdował się w sanktuarium maryjnym w Blachernach (zwany Episkopsis, Blacherniotissa). Zob. m.in. M. Smorąg-Różycka, *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku*, Kraków 2003, s. 175.

² Zob. W. Kloss, *Z wystawy. Iwan Groźny Matejki*, „Nowy Kurier Łódzki” 1917, nr 165–167, 169, 170; *Katalog wystawy rysunków i szkiców Jana Matejki urządzonej w setną rocznicę urodzin artysty przez Koło Historyków Sztuki, studentów Uniwersytetu J. Piłsudskiego* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1938, s. 67 (poz. 158).



2. Jan Matejko, *Batory pod Pskowem* (fragment), 1872; Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/1047. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz

uwzględniano wyobrażenia ikony, albo brano ją za chorągiew⁵. Spróbujemy zatem odpowiedzieć na pytanie o przyczyny włączenia ikon „Znaku” do obu kompozycji.

Pod Pskowem

W źródłach dotyczących kampanii moskiewskiej Batorego, z których Matejko mógł korzystać, nie ma wzmianki o tym, żeby w trakcie negocjacji pokojowych, czy to pod Połockiem (1579), czy to pod Wielkimi Łukami (1580), czy to Pskowem (1581), odbywały się procesje⁶. Czy na sens wprowadzenia tego motywu w jakikolwiek sposób naprowadza jego otoczenie wizualne?

Procesja wyłania się na prawo od postaci Teodora Oboleńskiego Lichowa, zamykającej grupę rosyjskich posłów [fig. 2]. Franciszek Lutrzykowski, autor pierwszego omówienia obrazu, wyrażał się o niej z życzliwością:

Jest to dowódca warowni. Walczył on dotąd pocziwie i mężnie [...]. Jego twarz, sympatyczna i głęboką boleścią owiana, zdaje się zwiastować światu, że w łonie Moskwy żyją jeszcze pierwiastki zacne, nasiona lepszej przyszłości [...]⁷.

Stanisław Tarnowski, pierwszy monografista Matejki, był wobec Oboleńskiego bardziej nieufny: „stoi ponury, upokorzony strasznie a głęboko, bolejący i nienawidzący. Ten przeczeka cierpliwie, ale nie daruje – i kiedyś odrodzi się, odezwie się w Pożarskim”⁸. Do tych obserwacji pozwala odnieść się nie tyle dalszy wgląd w nastrój oblicza postaci kniazia, ile korekta obserwacji Lutrzykowskiego. Otóż rycerz wcale nie złamał swojego miecza⁹. Skierował oręż rękojeścią ku dołowi, na znak poddania się, ale na wysokości lewego ramienia postaci widoczny jest sztych główni, „wychodzący” z tyłu [fig. 3]. Czy ta korekta cokolwiek zmienia? Warto na pewno dodać, że zaraz przy czubku miecza dostrzec można rękę unoszoną przez postać, która wprawdzie stoi w oddali, ale – w płaszczyźnie – po to ostrze sięga i zarazem styka się z grupą niosącą ikonę. Dodajmy jeszcze do tego, że potężna, opancerzona sylwetka Oboleńskiego nie tylko ramuje kompozycję, tworząc biegun przeciwległy do postaci Jana Zamoyskiego, ale także to, że noszony przez nią stożkowy hełm (szyszak) jest ostatnim pod względem optycznym ogniwem sekwencji husarskich skrzydeł. Sekwencja ta rozpoczyna się skrzydłami na plecach Stefana Żółkiewskiego i dalej obejmuje jadących konno husarzy. Skrzydła oddalają się, „stają się” coraz cieńsze i przy postaci kniazia ostatnie z nich uzyskują formę pionowej kreski, analogicznej do wysokiego stożka hełmu. Dalej cwałują już tylko bezbronni polscy trębacze. Jawi się więc Oboleński – na obrazie Matejki – jako wysłannik, który tyleż poddaje się, ile przekazuje miecz „za siebie”, a jednocześnie wygasza



³ Stan badań podsumował zwięźle W. Okoń (*Jan Matejko*, Wrocław 2002, s. 35–39). Autor słusznie przy tym pomija komunistyczny bełkot, którego znakomitą przykładem są rozważania na temat Batorego prowadzone przez K. Wykę (*Ideologia i warsztat Matejki w ich wzajemnym stosunku*, [w:] *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty*, 23–27.11.1953, red. M. Bonikowa, Warszawa 1957, s. 39–42).

⁴ M. Treter, *Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl*, Lwów-Warszawa 1939, s. 295.

⁵ Zob. W. Radkowski, *Listy krakowskie*, grudzień 1884, „Prawda”, 1884, nr 51, s. 605.

⁶ Zob. M. Bielski, *Kronika polska*, t. 2, ks. 6, Sanok 1856, s. 1447–1505; R. Heidenstein, *Dzieje Polski od śmierci Zygmunta Augusta do roku 1594*, przeł. M. Gliszczyński, uzupełn. M. Spasowicz, Petersburg 1857. Marcin Bielski zmarł w r. 1576. Autorem włączonego do *Kroniki* opisu wypraw wojennych Batorego na Moskwę jest Joachim Bielski, uczestnik kampanii połockiej (1579).

⁷ F. Lutrzykowski, *Stefan Batory (obraz p. Matejki)*, Lwów 1873, s. 10.

⁸ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 153. Dymitr Pożarski wyparł wojska polskie z Moskwy w czasie wojny 1609–1612.

⁹ Zob. F. Lutrzykowski, *op. cit.*; *Matejko. Obrazy olejne*, wstęp J. Malinowski, wyb. K. Sroczyńska, Warszawa 1993, s. 116.



¹⁰ *Hełm Deesis*, druga połowa XIV w., Moskwa, Kreml, Zbrojownia; opis za objaśnieniem znajdującym się obecnie przy obiekcie.

¹¹ R. Heidenstein, *op. cit.*, t. 2, s. 82–84.

¹² W literaturze wspomina się trapiące Konstantynopol napady Persów w 588 r., Awarów w 626 r., Arabów w 717 r., Protobułgarów w 813 r., Rusów w r. 860. Na temat militarnego zaangażowania ikon Matki Bożej zob. M. Gembarowicz, *Mater Misericordiae, Pokrow, Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*, Wrocław 1986, s. 79 n.; H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki* (2004), przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 213 n.; A. Naumow, *Ikony w rosyjskiej polityce dawnej i nowej*, „Studia Religiołogica” 2007, z. 40.

¹³ M. Sokołowski, *Obrazy*, [w:] *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885* [kat. wystawy], Lwów 1886, s. 20.

¹⁴ *Monumenta Poloniae historica. Pomniki dziejowe Polski*, Lwów 1864, s. 565–566. W objaśnieniach do rękopisu podawane jest źródło greckie i jego tłumaczenie: „Natenczas tedy wśród śpiewania pieśni obraz ś. Bogarodzicy na barkach wynieśli i z lekka go w morze zanurzyli” (*Objaśnienia do Nestora*, [w:] *Monumenta...*, s. 846).

strumień, tłumi impet husarskich skrzydeł, oddzielając je od twierdzy, i daje miejsce na wyeksponowanie prawosławnych krzyży wieńczących kopuły cerkwi. Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że Batory, mimo wielomiesięcznego oblężenia, Pskowa nie zdobył.

Hełm niemal identyczny jak ten noszony przez Oboleńskiego jest przechowywany w zbrojowni na moskiewskim Kremlu. Został wykonany w drugiej połowie XIV w. przez rzemieślników greckich i ruskich dla jednego z książąt ruskich, być może dla Dymitra Dońskiego, wielkiego księcia moskiewskiego. Zdobi go dziewięć świętych obrazów, których umieszczenie miało być wyrazem zmiany wyobrażeń o godności władcy Rosji i przyrównania go do cesarza bizantyjskiego¹⁰. Nie przesądzając o znajomości tego hełmu przez Matejkę, trzeba zauważyć, że na jego obrazie szyszak odnosi się – dzięki wspomnianym wizerunkom – także do ikony, znajdującej się na jego wysokości i będącej kolejną formą reprezentacji instancji transcendentnej, sakralnej.

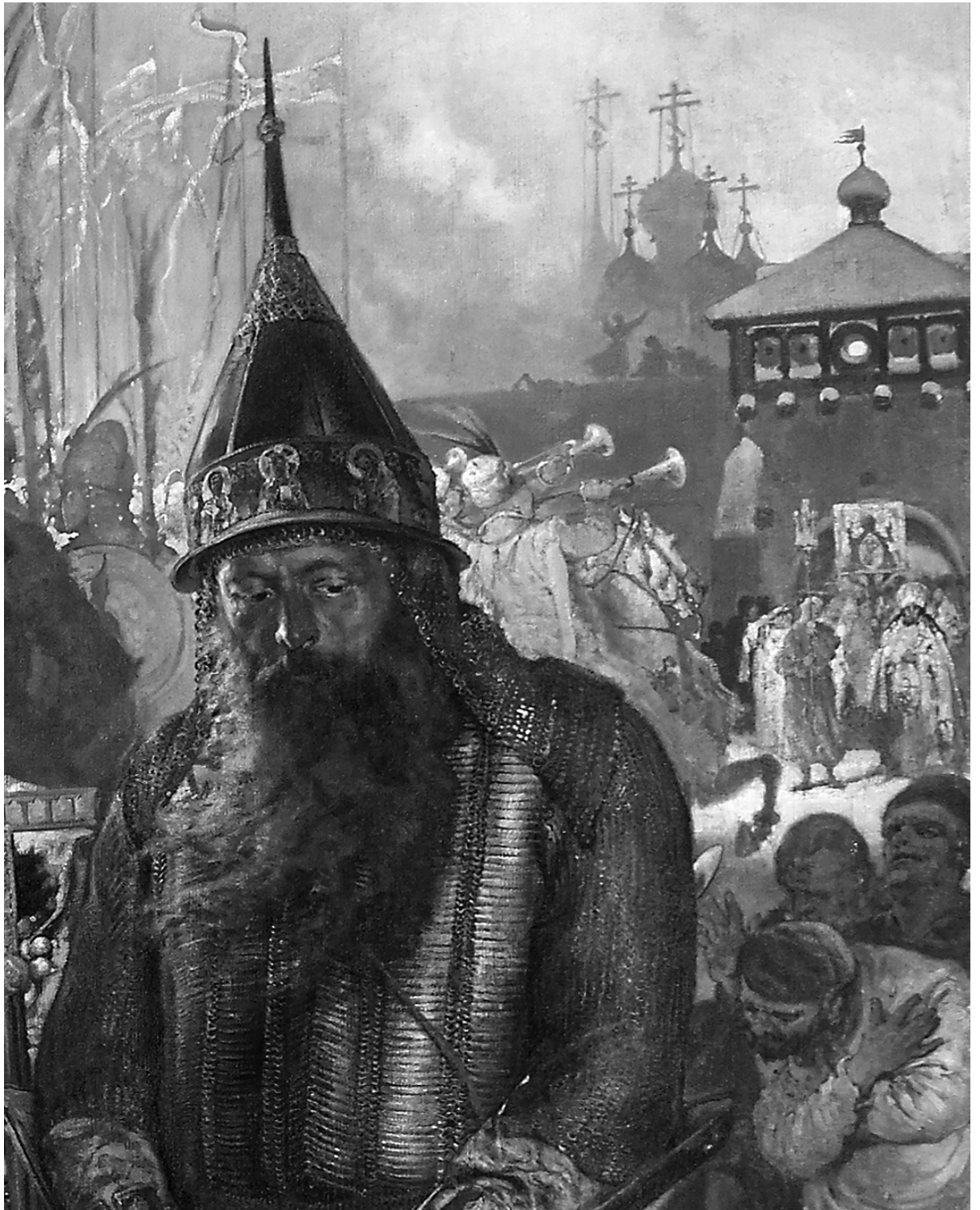
Widziana w tym kontekście ikona niesiona przez obrońców skłania, by przywołać przekazany przez Reinholda Heidensteina epizod wieńczący opis zmagania o Psków. Batory wysłał korpus z zadaniem zdobycia leżącego nieopodal „sławnego klasztoru Peszczera” (monaster pskowsko-pieczerski), gdyż jego załoga „bardzo dokuczała” wojskom oblegającym miasto. W klasztorze tym – donosił kronikarz – „oddają cześć obrazowi Matki Boskiej, który na drzewie się objawił i wieloma cudami zasłynął”. Oblężenie klasztoru, choć zaciekle, nie zakończyło się sukcesem, wskutek czego „nieprzyjaciel takie powodzenie cudownej opieki Matki Boskiej, a nasi czarom przypisywali”. Sam Heidenstein obwinił za porażkę brak koordynacji działań oblężniczych: „Każdy to widział, że gdyby byli razem wszyscy do szturmu poszli, byłoby bardzo łatwo klasztor zdobyli [...]”¹¹.

Wyobrażenie ikony niesionej przez obrońców każe także przypomnieć o poświadczonej co najmniej od VI stulecia praktyce wykorzystywania ikon maryjnych przez obrońców twierdz bizantyjskich i ruskich podczas oblężeń¹². Wspominał o tym Marian Sokołowski w katalogu „Wystawy archeologicznej polsko-ruskiej”, która miała miejsce we Lwowie w r. 1885. Objaśniając powstanie ikony maryjnej w typie Hodegetria, uczony pisał:

Najsławniejszym i kto wie, czy nie najpierwszym przedstawieniem tego typu był cudowny obraz, który uchodzi za *palladium* Konstantynopola [...]. Noszono go przed wojskiem dla nadania mu otuchy i jego [tj. obrazu] łasce przypisywano wiele zwycięstw¹³.

Przed r. 1872 w polskojęzycznych publikacjach informacje o zbawczej roli ikon w oblężeniach można było znaleźć w odniesieniu do oblężeń:

- Konstantynopola przez Ruś w 860 r. (6374 według kalendarza bizantyjskiego) w *Latopisie Nestora*¹⁴;



3. Jan Matejko, *Batory pod Pskowem* (fragment), 1872; Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/1047. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz

4. Ignacy Krygier, *Nagrobek Władysława Jagiełły stojący w Kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze wawelskiej*, fotografia, albumin, przed 1878. Fot. za: <https://polona2.pl/item/pomnik-wladyslawa-jagielly-w-kat-krak,MzEwMTk5MjQ/0/#info:meta-data> (data dostępu: 2.08.2023)



¹⁵ N. M. Karamzin, *Historia państwa rosyjskiego*, przeł. G. Buczyński, t. 3, Warszawa 1825, s. 8.

¹⁶ A. Gwagnin, *Kronika W. X. Moskiewskiego i państw do niego należących*, ks. 8, cz. 1, Kraków 1611, s. 6-7.

¹⁷ Wśród opracowań zagranicznych sprzed 1872 r. zob. *Latopis kijowski*, przeł. E. Goranin, Wrocław 1995, s. 191 (pod r. 1159). Zob. też N. Kiriłłowicz Mirolubow, *Archaeologischeske opisanije cerkownych driewnostiej w Nowogrodzie i jego okriestnostia*, Moskwa 1860, cz. 2, s. 58-59; F. Iwanowicz Busłajew, *Letopisi russkoj literatury i driewnosti*, t. 4, Moskwa 1862, s. 20-24; F. W. Unger, *Christlich-griechische oder byzantinische Kunst*, Göttingen 1866, s. 468.

¹⁸ Zob. M. Gembarowicz, *op. cit.*, s. 43.

¹⁹ Za zwrócenie uwagi na te przedstawienia dziękuję doktorowi Marcinowi Walowiakowi.

- Nowogrodu przez Aleksandra Bogolubskiego w 1179 r. – w *Historii państwa rosyjskiego* Nikołaja Karamzina¹⁵;
- Moskwy przez Tatarów w 1234 r. – w *Kronice W. X. Moskiewskiego i Państw do niego należących* Aleksandra Gwagnina¹⁶.

Możliwe, że Matejce referowano także zagraniczne publikacje dotyczące tej problematyki i że miał w tym jakiś udział jego starszy brat, Franciszek, badający dzieje prawosławia w Bułgarii¹⁷. Jest również prawdopodobne, że już wtedy wiązano przekazy o interwencji Matki Boskiej w obronie klasztoru częstochowskiego z legendami o cudownej obronie Konstantynopola¹⁸.

Powstają także pytania, skąd Matejko znał typ ikony Matki Bożej „Znak” i – co ważniejsze – dlaczego ten typ wybrał. Świetnymi przykładami tej ikonografii są dwa wizerunki w Kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze wawelskiej: jeden na sklepieniu (z postacią Chrystusa w owalnym medalionie), drugi na ścianie północnej w dolnej partii (z postacią Chrystusa bez medalionu)¹⁹. Ten ostatni był przez długi czas słabo widoczny i częściowo przesłonięty przez stojący tam wte-



5. Rycina przedstawiająca ikonę Matki Boskiej „Znak”. Fot. za: W. Łoziński, *Historia malarstwa ruskiego*, Kraków 1887, okładka

dy nagrobek Władysława Jagiełły²⁰. Zmieniło się to po konserwacji, której w 1871 r. dokonał Izydor Jabłoński, przyjaciel Matejki [fig. 4]. Jakkolwiek nie zadbał on o odpowiednie podkreślenie pierwotnej kolorystyki, to jednak usunął „resztki dawnych zabielen” i uwidocznili kontury postaci²¹.

Matejko musiał wszelako wiedzieć o ikonach „Зна́мение” wykorzystywanych w procesjach, bo takie przedstawił w swoich dziełach. Egzemplarz ikony tego typu znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie, ale został tam przekazany dopiero w r. 1902²². Ówczesna wiedza na temat średniowiecznego malarstwa ruskiego z terenów Galicji była bardzo niewielka – a przynajmniej tak podawał Ferdynand Bostel w r. 1896²³. Niemniej malarstwo cerkiewne z tego obszaru badano co najmniej od drugiej połowy lat 70. XIX wieku. Sokołowski opisywał ikony z lwowskich zbiorów Mieczysława Pawlikowskiego²⁴, a potem ikonostas z kościoła w Rohatynie (ob. Ukraina) zwieńczony ikoną Matki Boskiej typu „Znak”, prezentowany we Lwowie w 1885 r. na wspomnianej wystawie sztuki polsko-ruskiej, oraz wzmiankowane już przedstawienia z wawelskiej Kaplicy Świętokrzyskiej²⁵. W latach 80. XIX w. ikonostas w Bohodraczanach, z taką samą ikoną w zwieńczeniu, omawiany był obszernie przez Włodzimierza Dzieduszyckiego²⁶. Włodzimierz Łoziński wybrał grafikę z ikoną „Зна́мение” na okładkę swojej monografii malarstwa cerkiewnego na Rusi (1888)²⁷ [fig. 5]. Być może któryś z autorów wcześniej poinformował Matejkę również o ikonach procesyjnych z wizerunkiem Matki Bożej typu „Znak”. Przy czym sam Matejko już od końca lat 60. utrzymywał żywe kontakty ze środowiskiem lwowskim, sprzyjające zapoznaniu

²⁰ Zob. J. Łepkowski, *Die Heligengeist- und hefig. Kreuz-Capelle der Krakauer Domkirche*, „Mitteilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale” 1860, nr 10, s. 295: „Die Wandgemälde sind im Vergleich mit denen am Gewölbe von geringem Werth, und hinter den Grabdenkmälern und Altären nicht klar zu sehen”.

²¹ Zob. R. Kozłowski, *Konserwacja zabytków malarstwa ściennego w zamku i katedrze na Wawelu*, „Studia do Dziejów Wawelu” t. 1 (1955), s. 413.

²² Zob. M. Goetel, *Nieznana ikona szkoły moskiewskiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Sprawozdania i Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” t. 1 (1951), s. 246; M. P. Kruk, *Ikonny XIV-XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie*, t. 1: Katalog, Kraków 2019, s. 543.

²³ F. Bostel, *Z dziejów malarstwa lwowskiego*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” t. 5 (1896), s. 155. W latach 50. XIX w. Felicjan Łobeski publikował w „Dodatku do Gazety Lwowskiej” informacje o obrazach znajdujących się w kościołach Lwowa. Podjął także zwięźle temat wczesnochrześcijańskiej i bizantyjskiej genezy wizerunków Matki Boskiej, jednak nie wspomniał o typie przedstawień Matki Boskiej „Znak”. Zob. F. Łobeski, *Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa*, „Dodatek do Gazety Lwowskiej” 1852, nr 36, s. 142-143; nr 37, s. 146.

²⁴ M. Sokołowski, *Przedstawienia Trójcy o trzech twarzach na jednej głowie w cerkiewkach wiejskich na Rusi*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 1878, z. 2.

²⁵ M. Sokołowski (*Obrazy...*, s. 20) określa ten typ ikony jako „premudrost” (премудрость). T. Nieczuja-Ziemięcki (*Pierwsza polsko-ruska wystawa archeologiczna we Lwowie*, Kraków 1885, s. 7), opisując tenże ikonostas z Rohatyna, błędnie zalicza omawianą ikonę do typu „Pokrowa”.

²⁶ W. Dzieduszycki, *Ikonostas Bohorodczański*, „Przegląd Archeologiczny” 1888, z. 4, s. 103-104.

²⁷ W. Łoziński, *Malarstwo cerkiewne na Rusi*, Lwów 1887.



się z jakąś – raczej późną – regionalną wersją takiej ikony z terenów Ukrainy²⁸.

Odpowiadając na pytanie o przyczynę wyboru, trzeba nadmienić, że ikona przechowywana w monastyrze w pskowsko-pieczerskim, którego nie mogły zdobyć wojska Batorego, reprezentuje typ „Eleusa”. Nie wiadomo, czy Matejko o tym wiedział. Możliwe, że wybrał ikonę „Зна́мение” dlatego, że zwyczajnie podobała mu się ona bardziej niż inne ikony maryjne, że jej hieratyczny układ tchnął jakąś pożądaną w podobnych przypadkach powagą, surowością. Wolno też przypuszczać, iż malarz sięgnął po ikonę „Cudu” (drugie znaczenie „Зна́мение”), chcąc wprost odnieść się do wiary obrońców Pskowa w „cudowną opiekę” Matki Boskiej. Prawdopodobnie podzielał przekonanie, iż jest to najstarszy typ ikony maryjnej, jakie wyrażali autorzy wspomnianej „Wystawy archeologicznej polsko-ruskiej” zorganizowanej we Lwowie w 1885 r.²⁹, i tę wiekowość chciał podkreślić. Niewykluczone, że dotarły do artysty sprzyjające temu opinie, że ikona Matki Bożej „Znak” była wzorowana na słynącej z cudów bizantyjskiej ikonie Matki Bożej Blacherneńskiej („Episkēpisis”)³⁰ i że jej wspomniana procesyjna wersja z Nowogrodu miała zbawienny udział w odparciu wojsk Andrzeja Bogolubskiego w r. 1179³¹.

Być może uda się te domniemania kiedyś doprecyzować. W tym miejscu wystarczy stwierdzić, że na obrazie *Batory* niesiona przez pszkowian ikona jest znakiem oporu, który nie został stłumiony, gotowości Moskwy do dalszego powstrzymywania polskich sił. Oprócz hełmu Oboleńskiego oraz tarczy z dwugłowym orłem, trzymanej przez stojącego obok króla, ikona stanowi kolejną skierowaną przeciw oblegającym wizualną manifestację idei Moskwy jako spadkobierczyni Bizancjum, na jakiej budowana była imperialna ideologia władców Kremla.

Zinterpretowany w ten sposób margines płótna można uznać za realizację koncepcji kontynuowanej m.in. w dziełach *Bitwa pod Grunwaldem* i *Kościuszko pod Racławicami*, polegającej na umieszczaniu przy prawej krawędzi pola obrazowego – dzielonego analogicznie do tryptyku – postaci, których zachowanie otwiera przedstawienie na przyszłe wydarzenia. We wspomnianych przypadkach postaciami owymi byli Henryk von Plauen, nieobecny na polu bitwy reżyser skutecznej obrony Malborka, oraz kosynierzy, ostrzający broń, zamiast się radować, i w ten sposób zapowiadający rabację.

Pod Kijowem

Jak wspomniano, niewykluczone, iż Matejko sądził, że ikona Matki Bożej „Znak” jest najstarszym typem ikony maryjnej, i to może tłumaczyć, że umieścił ją na obrazie ukazującym wyprawę wojenną Bolesława Chrobrego do Kijowa, która miała miejsce w r. 1018 [fig. 6].

6. Jan Matejko, *Chrobry ze Światopełkiem przy Złotej Bramie w Kijowie*, 1884, olej, deska, 159 × 109 cm; Muzeum Narodowe w Krakowie (depozyt), nr inw. MNK ND-11610. Fot. P. Czernicki



²⁸ Za wskazanie, że może chodzić o tego rodzaju inspirację, serdecznie dziękuje profesor Małgorzacie Różyckiej-Bryzek.

²⁹ Zob. *Wystawa archeologiczna...*, s. 2, 20: „Jest to najdawniejszy sposób przedstawiania podług liturgii greckiej (bizantyjskiej) Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus, znany rytualnie pod nazwą »premudrost« (премудрость)”; „typ najstarszy, który częściej jeszcze bywa wyobrażony z dzieciątkiem, czy to przed nią [tj. Matką Boską] stojącym, czy też gdy matka siedzi, umieszczonym na środku łona, a później i najpowszechniej w popiersiu, z dzieckiem w kolistym nimbusie koło ciała, tworzącym jakby ornament na płaszczu”.

³⁰ Zob. J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, t. c, Paryż 1865, s. 1075.

³¹ Zob. F. W. Unger, *op. cit.*, s. 468.



³² Zob. *Kronika Dytmara, biskupa merseburgskiego jako jedno z najdawniejszych świadectw historycznych o Polsce*, przeł. A. Józefczyk, M. Studziński, Kraków 1862, s. 369.

³³ Zob. **M. Bielski**, *op. cit.*, s. 90; *Mistrza Wincentego zwanego Kadłubkiem, biskupa krakowskiego, kronika polska*, przeł. A. Józefczyk, M. Studziński, Kraków 1862, s. 76; *Jana Długosza, kanonika krakowskiego, dziejów polskich ksiąg dwanaście*, przeł. K. Mecherzyński, t. 1, ks. 2, Kraków 1867, s. 171; *Kronika Marcina Galla*, przeł., objaśn. Z. Komarnicki, Warszawa 1873, s. 48.

³⁴ **K. Szajnocha**, *Bolesław Chrobry. Opowiadanie historyczne według źródeł współczesnych*, Lwów 1849, s. 182–183; **J. Szujski**, *Dzieje Polski podług ostatnich badań*, t. 1, Lwów 1862, s. 66.

³⁵ Zob. **N. M. Karamzin**, *Noty tomu II*, [w:] *idem, Historia...*, t. 2, Warszawa 1824, s. 7 (nota do przyp. 15): „Polscy historycy opowiadają, że Bolesław, wjeżdżając do Kijowa, mieczem swoim na znak zwycięstwa uderzył w złotą bramę tego miasta [...]. Wyborne bajki!”. Z Karamzinem polemizował tłumacz *Kroniki Marcina Galla...* (s. 203). W taki sam sposób argumentował sekretarz Matejki w objaśnieniach do obrazu (**M. Gorzkowski**, *Jana Matejki obraz „Bolesław Chrobry z zięciem swym ks. Światopełkiem pod Złotą bramą w Kijowie”*, Kraków 1884, s. 3).

³⁶ Jako wyraz ciekowości, „a może i podziwu dla tej mocy obiecującej nieznaną przyjemność”, interpretuje zachowanie postaci **H. Słoczyński** (*Jan Matejko*, Ożarów Mazowiecki 2015, s. 40–41), domniemując, że w obrazie chodzi „nie tyle o patriotyczne, ile o cielesne uniesienia”, i uzasadniając to podobieństwem „rozbuhanego, sprężonego do skoku ogiera”, na którym jedzie Chrobry, do konia na obrazie *Szała uniesień* Władysława Podkowińskiego. Porównanie dzieła z takim obrazami, jak *Sobieski pod Wiedniem* czy *Zamoyski pod Byczyną* pozwala jednak stwierdzić, że jest to typowy dla Matejki sposób przedstawiania koni.

³⁷ **K. Szajnocha**, *op. cit.*, s. 180.

³⁸ Na znaczenie tej postaci w kontekście struktury czasowej przedstawienia zwrócono już uwagę: **A. Świątek**, *Średniowieczne konfrontacje Zachodu ze Wschodem, czyli Polacy i Rusini w historyzowanych wizjach Jana Matejki*, „Teka Historyka” 2007, z. 30/31, s. 218–221; *idem*, „Lach Serdeczny”. *Jan Matejko a Rusini*, Kraków 2013, s. 81–87.

³⁹ **J. Matejko**, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców przedstawiających dzieje cywilizacji w Polsce*, Kraków 1889, s. 6–7.

Organizując ekspedycję na Ruś, Chrobry chciał przywrócić na tron kijowski własnego zięcia, Światopełka. Teraz jadą strzemię w strzemię; żonę ruskiego księcia Matejko ukazał tuż za nimi, po lewej stronie. Artysta wspomógł się kroniką Thietmara, który donosił: „Arcybiskup onego miasta [tj. Kijowa] wyszedł naprzeciw wkraczającym i przyjmował ich, niosąc przed sobą relikwie świętych oraz inne przybory kościelne”³². Informacji o uderzeniu przez Chrobrego mieczem w Złotą Bramę dostarczyli Gall Anonim i późniejsi kronikarze³³, a uwiarygodnili je bliscy artyście historycy³⁴. Wolno przypuszczać, iż Matejko brał pod uwagę opinie negujące prawdziwość przekazu o takim zachowaniu Chrobrego, ale zapewne nadstawił także ucha na wyjaśnienia, że uderzenie mieczem było „znakiem uroczystego wzięcia w posiadłość”³⁵. W źródłach pojawiają się również liczne wzmianki, że po zajęciu Kijowa Bolesław upokorzył Przedslawę, siostrę Jarosława, który wcześniej odmówił wydania jej za polskiego władcę, i te doniesienia Matejko uwzględnił, bo księżniczka ruska siedzi u dołu, w czerwonej lektyce. Patrzy na Światopełka, którego znała z przeszłości.

Zamiast dociekać, w jakim nastroju jest Przedslawa³⁶, rozważmy sposób jej prezentacji wizualnej (podobnie jak wcześniej, w przypadku kniazia Oboleńskiego). Przed lektyką klęczą dwaj słudzy, z których jeden wyciąga rękę w stronę króla. Nie jest to postać zalecana przez Leona Battistę Albertiego – nie patrzy na widza, więc nie chodzi jej o zwrócenie mu uwagi na wjeżdżającego wodza (byłoby to co najmniej dziwne w stosunku do wizerunku rzucającego się w oczy od pierwszej chwili). Raczej osłania księżną, sięgając tarczy stojącego rycerza, wspierającego go w tym. Bolesławowi pozostaje już tylko uderzać butem w tarczę, bez szans na sforsowanie zapory.

Ku temu samemu rycerzowi z tarczą kieruje ręką córka Chrobrego, jadąca w orszaku. Ręka ta, ułożona równolegle do nogi polskiego księcia, kreuje „jednoczesność” wizualną obu akcji i przypomina o tym, że również obecność polskiej księżniczki na obrazie tłumaczy się wyłącznie w kontekście przeszłości. Światopełka wypędził z Kijowa jego brat, Jarosław, któremu „wraz z tronem ojczystym polska żona Światopełkowa w moc popadała”. Wyruszając na Kijów w 1018 r., „miał tedy Bolesław dwojaką sprawę, bo wpływ polski i córkę pojmaną, do ocalenia na Rusi”³⁷. Ten retrospekcyjny wątek „dziejowego wypadku” dookreśla także widoczny tuż obok polskiej księżniczki biskup Reinbern³⁸. Znamy go z obrazu Matejki poświęconego zjazdowi gnieźnieńskiemu z 1000 r., jaki należy do serii „Dzieje Cywilizacji w Polsce” (1888–1889). Komentując ten obraz, artysta przypominał, że Reinbern, „późniejszy biskup pomorski”, zostanie „na Ruś z córką królewską wysłany”³⁹. W czasie wyprawy kijowskiej w 1018 r. biskup już nie żył.

Tutaj i teraz Chrobry unosi miecz w kierunku potężnej brony bramnej. Czy więc myśli o tym, co sugerował Gall Anonim:

Jak w tej godzinie złota brama grodu od tego miecza pryska, tak nocy następnej siostra zgnuśniałego króla, w małżeństwo mi odmówiona, przypląci



7. Złota Brama w Kijowie podług rysunku z 1651 r., rys. R. Raczyński. Fot. za: K. de Bellier, *Malownicze album Kijowa z szczegółowym opisem miasta*, z. 2, Warszawa 1861, tab. II



8. Piotr Michałowski, *Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa*, ok. 1837, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. za: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/508906> (data dostępu: 2.08.2023)

niewieściem wstydem; lecz wyjątkowym tym razem, nie będzie to dla niej łożo małżonki Bolesława, a nałożnicy, aby rodu naszego przez to pomszczoną była krzywda, w odwecie zaś spadła hańba i zniewaga na Rusinów⁴⁰.

Czy obraz w jakikolwiek sposób tę sugestię potwierdza?

Bolesław ukazany jest w prześwicie bramy (wzorowanej na źródłach ikonograficznych) [fig. 7]. Na taki sam pomysł wpadł wcześniej Piotr Michałowski, tyle że na jego płótnie zwycięski orszak swobodnie kieruje się w głąb miasta [fig. 8]. W dziele Matejki nie ma na to miejsca, bo na drodze jadących stają liczne postaci. Widz nie jest w stanie projektować dalszego przemieszczenia się zdobywcy w głąb miasta. Jego wzrok, skierowany ku Chrobremu, ulega za to zaabsorbowaniu przez czerwień szat Światopełka. Odwinięty płaszcz Chrobrego ukazuje żółtą podszewkę, która kolorystycznie pośredniczy między obiema postaciami, stymulując przenoszenie wzroku na ruskiego kniazia. Światopełka otula także czerwień polskiej chorągwi, identyfikującej siły, jakie otworzyły mu drogę do miasta. Matejko rewelacyjnie zwizualizował tę myśl. Schował łańcuchy w tle i drzewiec chorągwi uczynił narzędziem, którym rycerz „unosi” ciężką bronę. Zarazem ten zabieg wizualny umożliwił wskazanie na nieuchronne niepowodzenie w utrzymaniu uniesionej brony. Pozwolił tym samym otworzyć obraz na przyszłość określoną przez działania osoby, której chorągiew ta służy jako wsparcie. Światopełka nikt w Kijowie nie oczekiwał, co malarz wyraził, przedstawiając konia księcia stojącego niemal dęba i zderzającego się z dostojnikami – jakby trwało tu jeszcze starcie pieszych z konnymi, a nie ceremonialny wjazd. Przywrócony na tron książę natychmiast rozpoczął knowania przeciw Chrobremu, a po jego wyjeździe z Kijowa nakazał mordować polską załogę; potem został ponownie z miasta wygnany – „przez Światopełka i ze Światopełkiem oderwał się Polski Kijów, mający dopiero nowymi później usiłowaniami być odzyskanym”⁴¹.

Matejko wyobraził legendarny gest Chrobrego jako element wielowątkowej struktury czasowej, obejmującej całość „dziejowego wypadku”. Obraz, podzielony zgodnie z formą tryptyku, odsyła – za pośrednictwem postaci znajdujących się po lewej stronie Bolesława – ku początkom (nieudane starania Chrobrego o rękę Przedslawy, małżeństwo córki Chrobrego ze Światopełkiem), a za pośrednictwem postaci z prawej ku temu, co ostatecznie zamknie ruską politykę Chrobrego (powtórne wypędzenie Światopełka z Kijowa).

Oslabienie referencyjności sceny względem przekazu historycznego – poprzez zatarasowanie i spłaszczenie przestrzeni – służy jednocześnie podkreśleniu zrealizowanego w porządku wertykalnym ujęcia sylwetki Bolesława w architektoniczne obramienie. W prześwicie bramy dostrzega się orszak księcia oraz... kopuły cerkwi. Marian Gorzkowski zapewniał, że „z tego punktu złotej bramy [cerkiew] w rzeczywistości widzianą być mogła”⁴². Matejko ukazał budowlę za murem, ale żadna ówczesna mapa Kijowa takiej lokalizacji cerkwi nie



⁴⁰ *Kronika Marcina Galla...*, s. 48.

⁴¹ K. Szajnocha, *op. cit.*, s. 188.

⁴² M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 10.



⁴³ Zob. S. Tarnowski, *op. cit.*, s. 465–466: „Bitwę Konstantina w szczególności podziwiał, może ponad miarę; wpatrując się w nią, powtarzał, że takiej bitwy nikt nigdy nie wymalował”.

⁴⁴ Zob. S. Czekalski, *Czego chce „Grunwald”?*, [w:] Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”. Nowe spojrzenia, red. K. Murawska-Muthesius, Warszawa 2010, s. 70.

⁴⁵ Rivaux, *Opowiadanie dziejów Kościoła rzymsko-katolickiego*, przejr., popr., powiększ., przeł. Bogumił znad Wisły, t. 1, Kraków 1879, s. 233. Por. [S. Snarski], *Dzieje rzymsko-katolickiego Kościoła w krótkich szczegółach aż do najnowszych czasów*, Wilno 1862, s. 74; J. B. De-lert, *Historia Kościoła św. katolickiego*, t. 1, wyd. 3, Poznań 1871, s. 153; A. Wappler, *Historia Kościoła katolickiego*, przeł. W. Jakubowicz, wyd. 4, popr., pomn., Warszawa 1881, s. 43.

⁴⁶ *Kronika Lechitów i Polaków napisana przez Godzisława Baszko, kustosa poznańskiego w drugiej połowie wieku XIII z dawnego Rękopisu Biblioteki Willanowskiej przetłumaczona*, Warszawa 1822, s. 55–56.

⁴⁷ Kazimierz Sichulski, malując w 1928 r. *Wjazd Chrobrego do Kijowa* (MNK), tak- że ukazał ikonę Matki Bożej „Znak”, którą zapewne podpatrzył u Matejki, ale skorygował „błąd” mistrza i zwrócił ją ku postaci polskiego księcia.

usprawiedliwia [fig. 9]. Tłumaczy ją jednak obraz. Kopuły przezierają poprzez potężną bronę, która je segmentuje i wyodrębnia – w jednym z prostokątnych prześwitów – złoty krzyż. Znajduje się on dokładnie powyżej ręki z mieczem, mając za tło wyłącznie błękitne niebo.

Przypomnijmy, że Matejko trzymał w szufladzie, razem z innymi „fotografiami jego najulubieńszych obrazów”, reprodukcję dzieła Rafała *Bitwa na moście Mulwijskim*⁴³. Na jego fundamencie powstała kompozycja *Bitwy pod Grunwaldem*⁴⁴. Artysta doskonale więc znał historię, przypominaną bodaj w każdej ówczesnie po polsku wydawanej historii Kościoła katolickiego:

Kiedy Konstantyn uderzył na Maksencjusza, ukazał się w powietrzu przed oczyma wszystkich jasny krzyż z napisem zapowiadającym mu zwycięstwo. Toż samo widzenie potwierdziło się we śnie. Ten fakt publiczny i uroczysty podaje Euzebiusz, historyk współczesny, który zapewnia, że o nim dowiedział się od samego Konstantyna⁴⁵.

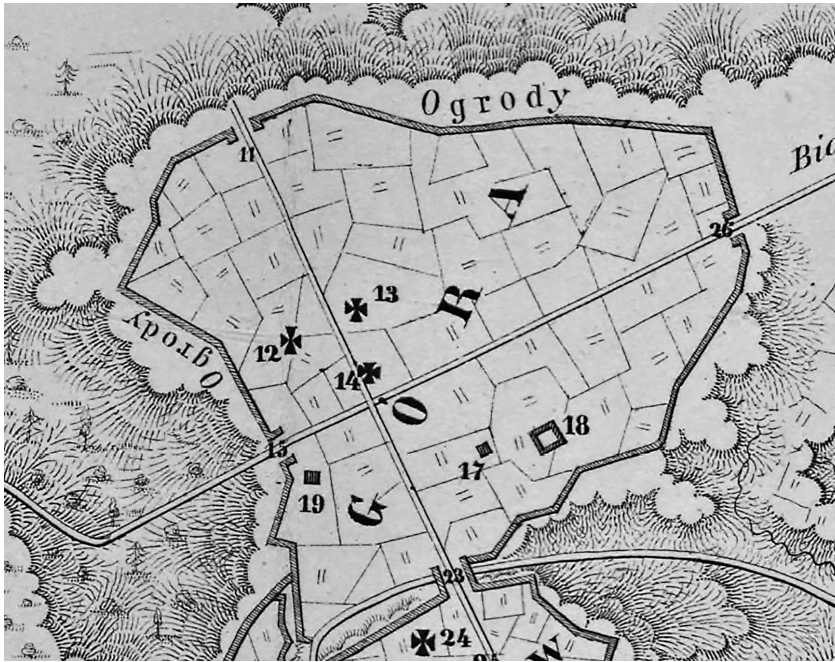
Przesłanką za odniesieniem sceny wjazdu Chrobrego do Kijowa do historii Konstantina Wielkiego mógł być przekaz *Kroniki wielkopolskiej*:

Powiadają, że Anioł dał mu miecz, którym przy pomocy Boskiej wszelkich nieprzyjaciół zwyciężał [...]. Miecz króla Bolesława [...] nazywa się Szczerbiec, dlatego że poszedłszy za napomnieniem Anioła na Ruś, ciął nim we wrota złote zamku kijowskiego, od którego razu [miecz] dostał skazy, którą w polskim języku szczerbą nazywają, skąd nazwisko Szczerbiec pochodzi⁴⁶.

Wpisaną w dzieło aluzję do przekazu o zwycięskiej batalii Konstantina z 312 r. można traktować jako wyraz wiary artysty, iż w tej wyprawie Bóg stał po stronie Chrobrego, tak jak wspierał Polaków w wiktorii grunwaldzkiej i wiedeńskiej.

Wykreowanie odniesienia do wczesnego chrześcijaństwa wiąże się ściśle z prezentacją ikony Matki Bożej typu „Znak”, którą obrońcy trzymają odwróconą od wjeżdżających⁴⁷. Ikony procesyjne były dwustronne, lecz wyobrażenie maryjne uznawano za ważniejsze i to je zwracano w kierunku wroga, jak poświadczają *Batory* oraz liczne ikony ukazujące odparcie ataku Andrieja Bogolubskiego z 1179 r. przez załogę Nowogrodu. Obrońcy Kijowa – mówi obraz Matejki – nie potrafili skorzystać z wypróbowanej w Konstantynopolu broni wobec tego, kto (w przeciwieństwie do Persów, Awarów, Arabów, Protobułgarów i Rusów) był rycerzem samego Boga i czcił ten sam krzyż co oni. Przypomina o tym forma połączonych krzyży (bez dolnej ukośnej belki): tego, pod którego znakiem zwycięża Chrobry, i tego, który niosą dostojnicy kijowscy.

Prace nad wyobrażeniem wjazdu Chrobrego do Kijowa stały się dla artysty okazją, żeby wpisać „dziejowy wypadek” (zmagania Chrobrego o Kijów) w historię Kościoła i przypomnieć o tym jej etapie,



9. Plan Kijowa z XIII w. 1240 (fragment).
Fot. za: K. de Bellier, *Malownicze album Kijowa z szczegółowym opisem miasta*, z. 1, Warszawa 1861, tab. III (Złota Brama – nr 11)

w którym chrześcijaństwo, choć zróżnicowane, nie było jeszcze ostatecznie podzielone na Kościół wschodni i zachodni, bo do ostatecznego zerwania między Rzymem a Konstantynopolem dojdzie w 1054 r., po którym prawosławie zwróci swoje ikony przeciwko katolikom.

Zakończenie

Analiza motywu ikon pozwoliła nie tylko dookreślić sposób, w jaki Matejko przedstawił całość dziejowego wypadku w *Batorym*, ale także ukazać *Chrobrego* jako wybitny przykład zrealizowania przez artystę jego koncepcji obrazowania dziejów. Nie jest to bowiem dzieło powielające zbanalizowaną już wtedy konwencję owocnego momentu z nadzieją na ucieszenie wyobraźni widza przedstawieniem miecza, który za chwilę uderzy w bronę. Jest ono raczej kolejną odsłoną snutej nieustannie przez Matejkę refleksji nad losami cywilizacji chrześcijańskiej i nad znaczeniem Opatrzności w ludzkich działaniach.

Słowa kluczowe

Jan Matejko, Bolesław Chrobry, Światopełk, malarstwo historyczne

Keywords

Jan Matejko, Boleslaw the Brave, Svyatopolk, historical painting

References

1. **Długosz Jan**, *Jana Długosza, kanonika krakowskiego, dziejów polskich ksiąg dwanaście*, przeł. K. Mecherzyński, t. 1, ks. 2, Kraków 1867.

2. **Gorzowski Marian**, *Jana Matejki obraz „Bolesław Chrobry z zięciem swym ks. Światopełkiem pod Złotą bramą w Kijowie”*, Kraków 1884.
3. **Heidenstein Rajnold**, *Dzieje Polski od śmierci Zygmunta Augusta do roku 1594*, przeł. M. Gliszczyński, uzupełn. M. Spasowicz, Petersburg 1857.
4. **Karamzin Nikołaj Michajłowicz**, *Historia państwa rosyjskiego*, przeł. G. Buczyński, t. 3, Warszawa 1825.
5. **Kondakow Pawłowicz Nikodim**, *Ikonografja Bogomatieri*, t. 2, Petersburg 1915.
6. *Kronika Marcina Galla*, przeł., objaśn. Z. Komarnicki, Warszawa 1873.
7. **Lutrzykowski Franciszek**, *Stefan Batory (obraz p. Matejki)*, Lwów 1873.
8. **Łepkowski Józef**, *Die Heligengeist- und hefig. Kreuz-Capelle der Krakauer Domkirche*, „Mitteilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale” 1860, nr 10.
9. **Łoziński Władysław**, *Malarstwo cerkiewne na Rusi*, Lwów 1887.
10. **Okoń Waldemar**, *Jan Matejko*, Wrocław 2002.
11. **Smirnowa Siergiejewna Engelina**, *Nowgorodskaja ikona „Bogomatier’ Znamienije” i niekatoryje woprosy bogorodicznej ikonografii XII wieku*, [w:] *Driewnierusskoje iskusstwo. Bałkany. Rus’*, red. A. Il’jicz Komiecz, O. Iljiniczna Podobiedowa, O. Jewgienjewna Etingof, Sankt Petersburg 1995.
12. **Smorąg-Różycka Małgorzata**, *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku*, Kraków 2003.
13. **Szajnocha Karol**, *Bolesław Chrobry. Opowiadanie historyczne według źródeł społecznych*, Lwów 1849.
14. **Szujski Józef**, *Dzieje Polski podług ostatnich badań*, t. 1, Lwów 1862.
15. **Świątek Adam**, *„Lach Serdeczny”. Jan Matejko a Rusini*, Kraków 2013.
16. **Tarnowski Stanisław**, *Matejko*, Kraków 1897.
17. **Unger Friedrich Wilhelm**, *Christlich-griechische oder byzantinische Kunst*, Göttingen 1866.
18. *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885* [kat. wystawy], Lwów 1886.

Dr. habil. Michał Haake, Prof. at UAM, haak@amu.edu.pl, ORCID: 0000-0002-6929-0953

Professor at the Institute of Art History of Adam Mickiewicz University. He investigates the history of painting. Author of books: *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności* (Portrait in Polish painting at the threshold of modernity, 2008), *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego* (Alexander Gierymski’s figuralism, 2015), *Utracone arcydzieło. Losy obrazu “Targ na jarzyny” Józefa Pankiewicza* (A lost masterpiece: the fate of Józef Pankiewicz’s painting “The vegetable market”, 2020). Curator of the Exhibition “Matejko. Painter and history” (Muzeum Narodowe w Krakowie, 2023).

Summary

MICHAŁ HAAKE (Adam Mickiewicz University, Poznań) / The icon *Зна́мение* in the oeuvre of Jan Matejko

The article attempts to answer the question of the role of the depiction of the icon of Our Lady “Sign” (“*Зна́мение*”) in two paintings by Jan Matejko: *Stefan Batory at Pskov* (1872) and *Bolesław the Brave with Svyatopolk at the Golden Gate in Kiev* (1884). These depictions have not yet been studied. In both cases, Matejko depicted a processional icon carried by the inhabitants of fortresses besieged by Polish troops – Pskov during the Polish-Russian wars in 1582 and Kiev in 1018. Both paintings were interpreted in the context of the tradition, deeply rooted in Byzantine and Rus’ culture and known in the 19th c. from numerous chronicles and historical studies, of using holy images, often Marian icons, carried on walls to obtain God’s help in repelling the enemy. The research task was to explain why the icons in Matejko’s paintings are carried after the end of hostilities, which ensured the Polish side a favourable peace (Pskov) or the conquest of the capital with the deposition of the Polish king’s son-in-law on the throne (Kiev). In conclusion, both works were considered examples of Matejko’s concept of depicting the entirety of a “historical event”, which takes into account both the causes of the depicted situation and its consequences. Among them, Matejko not infrequently recalled the opportunities missed by the Polish side. This was also the case with the story told in both paintings: Pskov finally was not conquered, the power of Russia was not broken, and the capture of Kiev, from which the triumphal entry of the Brave into the city was remembered, proved to be short-lived.



„Matka Ukraina” – dzisiaj*

Maria Poprzęcka

Uniwersytet Warszawski

Rosyjska agresja na Ukrainę i idące za tym wtargnięcie Ukrainy i Ukraińców w nasze codzienne życie objawiły – poza wszystkim innym – polską żenującą nieznajomość historii i kultury Ukrainy. Przez ponad rok, który minął od początku „pełnowymiarowej” wojny, gwałtownie się to nadrabia – na koncertach, spotkaniach, panelach, wystawach. Wykonania nieznanych lub słabo znanych kompozytorów, tłumaczenia poezji (dzisiejszej wstrząsającej!) objawienia niezwykłych muzyków, zaskakująca twórczość artystów wizualnych – jest tego doprawdy dużo i inicjatywy kulturalne wciąż się mnożą. Dzisiejszy „Ukraiński renesans” możliwy okazuje się zresztą dzięki znakomitym w ostatnim 30-leciu polsko-ukraińskim relacjom kulturalnym, głównie literackim, ale nie tylko.

Pozostaje natomiast jedna wielka dziedzina, której z wielu względów dotknąć trudno – szeroko rozumiana XIX-wieczna „szkoła ukraińska polskiego romantyzmu”. Termin odnoszony do grupy poetów, który wszakże rozciągnąć można na wszystkie dziedziny twórczości i całe XIX stulecie. Profesor Waldemar Okoń, badający szczególną rolę ziem ukraińskich w polskiej literaturze i sztuce XIX w., przyznał motywowi „Matki Ukrainy” rolę „alegorii narodowej”, czyli zespołu wyobrażeń budujących wspólnotowe imaginarium, splatających sieć wzajemnych powiązań i odniesień¹. Jak pisał:

Możemy to tłumaczyć nie tylko „kresowym” pochodzeniem artystów i badaczy, lecz również szczególną rolą, jaką przypisywano ziemiom ukraińskim w przechowaniu tradycji sięgającej czasów antycznych, których wyrazem miała być zarówno „homerowa nuta” wywodzących się z tamtych stron pieśni, jak i nieskalany obcymi wpływami, bezpośredni związek mieszkańców tych ziem ze starożytnym Rzymem, a nawet Grecją. [...] Tu też zostali zrodzeni następcy Homera, ukraińscy lirnicy i teorbaniści, ślepi wieszczowie czerpiący natchnienie ze źródeł nieskażonej pierwotnej Słowiańszczyzny, śpiewacy, dla których inspiracją były, jeżeli nie sam Bóg, to ziemia rodzinna i jej heroiczna tradycja².

1. J. Matejko, *Wernyhora*, 1884, ol. pł., 292 x 206; Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. za: https://pl.wikipedia.org/wiki/Wernyhora_%28obraz_Jana_Matejki%29#/media/Plik:Jan_Matejko_-_Wernyhora_-_MNK_II-a-433_-_National_Museum_Krak%C3%B3w.jpg (data dostępu: 12.07.2023)



* Szkic stanowi przeredagowaną wersję artykułu, który wcześniej ukazał się w czasopiśmie „Dwutygodnik” (2022, nr 4, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10039-matka-ukraina.html> [data dostępu: 7.08.2023]).

¹ Tekst jest próbą odniesienia się do artykułu W. Okonia, „Matka Ukraina” ([w:] *idem*, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992), podjętą w kontekście rosyjskiej agresji na Ukrainę 24 lutego 2022, masowego napływu ukraińskich uchodźców do Polski i głębokich zmian zachodzących w stosunkach polsko-ukraińskich.

² W. Okoń, *op. cit.*, s. 46–47.



³ D. Beauvois, *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*, przeł. K. Rutkowski, wyd. 5, Lublin 2021 (wyd. 1 polskiego tłumaczenia: 2005).

⁴ *Ibidem*, s. 18.

Motyw „Matki Ukrainy” obejmowałby dziedziny niezwykle rozległe i odległe od siebie – od halucynacyjnej makabry *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego po idylliczne dumki Wincentego Pola, od upiornej fantastyki Seweryna Goszczyńskiego po arkadyjską krajinę Józefa Bohdana Zaleskiego. A w malarstwie – od dzikich ujeżdżaczy Józefa Brandta po stepowe bodiaki Jana Stanisławskiego. Po drodze wyłoni się *Wernyhora* Jana Matejki [fig. 1] – bodaj najbardziej historiozoficzny z obrazów mistrza. Na koniec zaś *Wernyhora z Weseła*, z *Rapsodu* i z projektu witraża katedralnego autorstwa Stanisława Wyspiańskiego.

Dzisiejsza lektura tej ogromnej spuścizny – literackiej, poetyckiej, wizualnej, muzycznej – nie jest łatwa. Najkrócej można powiedzieć, że historia kulturowego fenomenu, jakim była „Matka Ukraina”, nie doczekała się jeszcze swojego Daniela Beauvois – historyka pozbawionego narodowej stronniczości, który ofiarował nam monumentalne, źródłowo ugruntowane opracowanie XIX-wiecznego „trójkąta ukraińskiego”, o ramionach utworzonych przez szlachtę, carat i lud³. Pięć wydań – w ciągu kilkunastu lat – 1000-stronicowej książki historycznej oraz polemiki i wzburzenie przez nią rozniecane świadczą, jak bardzo do dzisiejszego dnia Ukraina stanowi dla Polaków temat tyleż ważny, ile drażliwy. Jak pisał Beauvois we wprowadzeniu:

Emocje zastępują prawdę. Polska obecność na Ukrainie, [...] należ[ąca] już tylko do historii, jest podobna polskiej obecności na Litwie. Każde jej przypomnienie wkracza w sferę mitu, przywołuje czar utraconego świata, w którym ongiś żyło się tak szczęśliwie. [...] Ukraina nadal napełniała duszę przeciętnego Polaka nostalgią i czarem nawet za czasów komunistycznych. Źródłem tego uczucia było, jak się wydaje, prócz dawnego zakorzenienia tam pewnej części ludności, irracjonalne przywiązanie do krainy stepowych jeźdźców, do pseudohistorycznych epopei H[enryka] Sienkiewicza, nieskazitelnych bohaterów *Pana Wołodyjowskiego*. Właśnie do takich stereotypów ograniczała się często polska wiedza o Ukrainie⁴.

Dopełnić ten komplet najpospolitszych stereotypów można, dodając znaną każdemu Polakowi pieśń biesiadną: „Na zielonej Ukrainie, / Przy kochanej mej dziewczynie, / Hej, sokoły...”.

Drażliwość tematów ukraińskich jest obustronna. Otwierając nam perspektywę na nie, pisarz i znakomity znawca relacji polsko-ukraińskich Mykoła Riabczuk stwierdza w komentarzu do otwartej jeszcze przed wojną wystawy „Ukraina. Wzajemne spojrzenia”:

Dla Ukraińców największym wyzwaniem – zarówno w odniesieniu do sąsiadów, jak i do siebie samych – stała się potrzeba zbudowania państwa i narodu, skomplikowana ze względu na brak wcześniejszych doświadczeń i wsparcia lub przynajmniej zrozumienia z zewnątrz. Pogłębiło to kompleksy kolonialne i zaostriżyło poczucie zagrożenia. Dla Polaków tymczasem najpoważniejszym sprawdzianem, jeśli chodzi o Ukrainę, stały się kompleksy

postimperialne – czy to w postaci nostalgicznej idealizacji utraconych terenów wschodnich, czy pogardliwie paternalistycznego nastawienia wobec tamtejszych, niezróżnicowanych pod względem etnicznym, prymordialnych „Ruskich”⁵.

Odnosząc się do dyskusji, czy Kresy można uznać za kolonie, i patrząc z perspektywy historycznej, Riabczuk konstatuje, że wraz z pojawieniem się egalitarnego pojmowania narodu jako wspólnoty o tym samym pochodzeniu etnicznym i/lub posiadającej jednakowe prawa obywatelskie okazało się, że Ukraińcy to wyłącznie chłopci bez żadnych praw obywatelskich. W związku z tym pogarda wobec nich ze strony wyższych, dominujących warstw społecznych ma podłoże nie tylko klasowe, lecz także narodowościowe. Wtedy właśnie relacje ukraińsko-polskie (podobnie jak ukraińsko-rosyjskie) nabrały charakteru kolonialnego. Padło na nie, dziś wydobywane przez „ludową historię”, poddańczo-pańszczyźniane odium, przytłoczyło je jarzmo niewolniczego wyzysku, poniżył pański paternalizm. Z tym, że – jak zauważa Riabczuk – postkolonialne studia ukrainistyczne koncentrują się na relacjach ukraińsko-rosyjskich (a nie ukraińsko-polskich), co tłumaczy znacznie dłuższa rosyjska dominacja, jak i obecny imperialny ekspansjonizm Rosji. Tu dodać można, że dzisiejsza propaganda kremłowska, odmawiając Ukrainie odrębności narodowej, przedstawia jej dążenia niepodległościowe jako skutek polskiego, czyli celowo antyrosyjskiego działania XIX-wiecznych elit intelektualnych i artystycznych, co w jeszcze innym świetle stawia „Matkę Ukrainę”.

Powróćmy do kresowego, ukraińskiego dziedzictwa. „Miła oku, a licznym rozżywiona płodem, / Witaj, kraino mlekiem płynąca i miodem” – tym cytatem z poematu *Zofiówka* (1806) Stanisława Trembeckiego Beauvois otwiera swoje imponujące dzieło⁶. Cytuje, by zapowiedzieć swój cel, jakim jest właśnie kategoriyczna rozprawa z literackimi obrazami Ukrainy. Co więcej, zdaniem badacza idylliczna nuta dominująca w polskim mówieniu o Ukrainie była źródłem katastrofalnych najczęściej stosunków między Ukraińcami a Polakami. W ukazanej przezeń szerokiej, czasoprzestrzennej panoramie Ukraina spływa nie tylko mlekiem i miodem, obficie spływa też krwią. Krwią i ukraińską, i polską, i chłopską, i pańską. Dążąc do zmiany perspektywy i do spojrzenia w przepaść między wzorcami czerpanymi z kultury zachodniej a archaiczną, polsko-ukraińską, późnofeudalną strukturą agrarną, nie trzeba przywoływać historycznych rzezi. Wystarczą drobne świadectwa, wybrane spośród setek innych – jak rejestry sądowe z wyrokami dwutygodniowego aresztu za śmiertelne załuczenie chłopca czy opisy ekonomicznego okrucieństwa w majątku Wacława Hańskiego – męża Eweliny, „miłości pana Balzaca”.

Przy niezwykle rozległym horyzoncie badawczym, uwzględniającym także aspekty kulturowe, praca Beauvois to głównie studium polityczno-socjologiczne. Znakomity warsztat historyka, przy wszystkich trudnościach heurystycznych, pozwala mu poddać ma-



⁵ M. Riabczuk, „Kresymentalizm” na spokojnie. Ukraina, Polska i postkolonialne wyzwolenie, [w:] Ukraina. Wzajemne spojrzenia [kat. wystawy], Międzynarodowe Centrum Kultury, red. P. Roszak-Niemirska, Kraków 2021.

⁶ D. Beauvois, *op. cit.*, s. 17.

 ⁷ *Ibidem*, s. 19.

terię dziejów „bezstronnej”, ugruntowanej źródłowo analizie. Trudniej z dziedziną mitów historycznych, których żywotność – także dzisiejszą – Beauvois widzi, ale wydaje się wobec niej bezsilny. Są one bowiem niepokornym żywiołem. Żywiołem wyzwalającym skrajne emocje, skłaniającym do czynów zarówno heroicznych, jak i barbarzyńskich, zdolnym wywoływać najgorsze upiory przeszłości, doskonale odpornym na wszelkie falsyfikacje i dekonstrukcje. Sam Beauvois zresztą im czasem ulega, nazywając Polaków „najbardziej romantycznym narodem świata”⁷.

Bardzo szczególny „ukraiński renesans”, jaki obecnie przeżywamy, stawia nas wobec trudnych, kłopotliwych zadań. Badanie kultury to przecież właśnie badanie potężnych, ponadczasowych mitów, wymykających się kolejnym ujęciom metodologicznym. Nie chodzi oczywiście o postulat „przepracowania” czy rewizji całego wielkiego dziedzictwa „Matki Ukrainy”, ale o postawienie pytań: co winniśmy zrobić z falsyfikowanymi, lecz wrośniętymi w pamięć, w autentyczne emocje i tradycje artystycznymi obrazami i wizjami Ukrainy? Wizjami bardzo różnorodnymi – sentymentalnymi Zaleskiego, mistycyzującymi Słowackiego, arystokratycznymi Juliusza Kossaka, fantasmagorycznymi Goszczyńskiego, egzotyzującymi Brandta, folkloryzującymi Józefa Chełmońskiego, malowniczymi Stanisławskiego? Odrzucić jako balast obciążający wzajemne relacje i zatruwający narodowe pamięci? Sprowadzić do roli jeszcze jednego „niechcianego dziedzictwa”? Ale czy „niechciani” mogą być Słowacki, Matejko, Wyspiański? A zatem może przemilczać, na ile się da? Zostawić „na później”, gdy czas – niewykluczone – będzie mniej trudny? Opatrzeć postkolonialnymi i patriarchalnymi etykietami? Wymieść poprawnościową miotłą? Wykasować z Sienkiewicza upodlające słowo „czern”? Ośmieszyć ckliwość Marii Rodziewiczówny? Próbować wpisać malarstwo kresowe w nurt zachodniego orientalizmu? Wyprzeć wrosłe w kulturę stereotypy stepowego bezkresu, kozackiej wolności, hajdamackiego okrucieństwa?

Do stawiania pytań o dziedzictwo „Matki Ukrainy” nakłania fakt, że mamy do czynienia nie tylko z artystyczną produkcją zaspokajającą kresowe fascynacje i sentymenty, lecz także z dziełami pierwszorzędnej wagi i znaczenia, autorstwa wielkich polskich twórców XIX stulecia. Znaczenia głęboko osadzonego w ukraińskich kontekstach, wyrastającego historii, natury, żywiołów i wierzeń tamtych ziem. Pytanie, najogólniej postawione, może brzmieć: „Czy mitologiczno-artystyczna kreacja Ukrainy ma szansę okazać się »miejscem wspólnym« dla obu współczesnych, niejednorodnych etnicznie i obarczonych wzajemnymi historycznymi resentymentami społeczeństw: polskiego i ukraińskiego?”. Polskie mitotwórstwo staje tu naprzeciw ukraińskiego, często budowanego z tych samych motywów, jak mit Kozaczyzny, jeden z konstytuujących ukraińską tożsamość. Stworzona przez Goszczyńskiego figura Nebaby z *Zamku kaniowskiego* zalicza się do prototypów buntowniczego i dzielnego Kozaka, nad któ-

rym ciężą fatalizm historii i popełniona w przeszłości zbrodnia. Maria Janion odnotowała i przeanalizowała paralełę między Kozakami a góralami, którzy, jako „obdarzeni szczególnym »instynktem niepodległości«, złożyli się wspólnie na wolny lud polskich romantyków”⁸.

A jednak pewne wątki, na pozór wspólne obu narodom, okazują się mieć inne znaczenie i miejsce w ich tradycji. Tu pierwszym przykładem może być Mazepa – jego awanturniczy żywot, przewyższający Sienkiewiczowskie fabulacje, dał asumpt do kreacji dwóch zupełnie odmiennych postaci i legend⁹. W kulturze zachodniej, dokąd Mazepa trafił za pośrednictwem Woltera, jako bohater niezwykle popularnego Byronowskiego poematu, jest cudzołożnym kochankiem, którego zdradzany mąż wypuszcza w step nagiego, przytroczonego do rozhukanego ogiera. Poetyckie lub malarskie wyobrażenie pędzącego, nieujarzmionego konia, jedna z ulubionych w romantyzmie metafor wolności i instynktu przeciwstawianego wszelkiej opresji, w historii Mazepy zyskała sadystyczno-erotyczne zabarwienie i egzotyczną oprawę.

Natomiast w ukraińskiej historii i tradycji (także ludowej) Mazepa jest bohaterskim hetmanem, przez długie lata czynnym politycznie, dyplomatycznie i wojskowo wśród zmieniających się układów sił na wciąż niespokojnej, nękanej powstaniami i wojnami Ukrainie. Mazepa był wysoko ceniony przez władców – jako doradca Piotra I, stał się jednym z pierwszych kawalerów Orderu św. Andrzeja, August II nadał mu Order Orła Białego, a car uzyskał dla niego od cesarza tytuł księcia cesarstwa rzymskiego. Jeśli skonfrontujemy uwikłaną w dworskie intrygi miłosne postać królewskiego paza z *Mazepy* Słowackiego z faktem, że „kozaczy syn” nie tylko grał ważne role na scenie politycznej, ale też był wykształcony, znał kilka języków, miał wielką bibliotekę, jego listy miłosne do Motrii Koczubejówny stanowią zabytek piśmiennictwa ukraińskiego, był fundatorem gmachu Akademii Kijowskiej oraz licznych cerkwi i monastyrów – widzimy, jak daleko mogą rozejść się drogi narodowego mitotwórstwa.

Niemniej skomplikowana jest sytuacja innej postaci, pozornie wspólnej obu narodom – Wernyhory¹⁰. Należy on do nieprzeliczonej rzeszy ukraińskich lirników, teorbanistów, wędrownych śpiewaków, obdarzonych niejednokrotnie mocą przepowiadania przyszłych wydarzeń i sławiących dawne, bohaterskie dzieje. Kim właściwie był Wernyhora? Postacią rzeczywistą, legendarną czy poetycką, której najtrwalsze wcielenie dał Wyspiański w *Weselu*? Dyskusja na temat Wernyhory, okoliczności powstania, treści i dziejów jego przepowiedni toczy się od lat kilkudziesięciu. Dzięki temu znana jest ewolucja mitu o żyjącym w czasach konfederacji barskiej Kozaku, lirniku ukraińskim – apostołe zbratania Ukrainy z Polską i ludu ruskiego ze szlachtą. Mojsiej Wernyhora, zabiwszy ponoć matkę i brata za próbę przyłączenia się do ruchów hajdamackich, ukrył się przed starszą koczacką na wyspie na rzece Rosi. Tam w godzinie śmierci przybył do niego szlachcic polski Nikodem Suchodolski, starosta w Korsuniu,



⁸ M. Janion, *Kozacy i górale. (O regionalizmie romantycznym)*, „Biuletyn Polonistyczny” 1972, nr 43, s. 44.

⁹ Zob. M. Poprzęcka, *Iwan Mazepa – postać o wielu twarzach*, [w:] *Dialog nowoczesności z tradycją. Polsko-ukraińskie spotkania ze sztuką. Materiały seminaryjne. Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 7 października 2007*, red. M. Kuraś, M. Wiatrowicz, Stalowa Wola 2007 (tu także ukraińska wersja językowa).

¹⁰ Nadal najpełniejsza interpretacja – zob. H. Śloczyński, *Wernyhora – wieszczba lirnika i wizja malarza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1985, nr 3/4.

który spisał głoszone przez umierającego przepowiednie. Ustalono, iż w istocie tekst proroctwa jest późniejszym apokryfem, powstałym prawdopodobnie w burzliwych latach 1808–1809 w polskim środowisku na Ukrainie. Później, wielokrotnie wzbogacany nowymi elementami, stał się ogromnie popularny od czasu powstania listopadowego. Joachim Lelewel opublikował *Przepowiednię Wernyhory* w 1830 r. w powstańczym piśmie „Patriota”, zaopatrując ją własną przedmową. Znajomość *Przepowiedni...* była w Polsce porozbiorowej powszechna. Jej wersje i kopie przetrwały długo, ożywając w chwilach ważkich i przełomowych. Niejasny język proroctwa pozwalał bowiem wciąż żyć wizją Polski „od morza do morza”. Jeszcze po II wojnie potrafiono przypisać Wernyhorze antycypację broni jądrowej.

Najkrócej nawet zarysowana historia Wernyhory wyraźnie wskazuje, że i on sam, i jego wieszczba były kreacją czysto polską – od Goszczyńskiego i Słowackiego poczynając. *Wernyhora* Matejki to apologia dawnej Polski, wielonarodowej federacji, powstałej na drodze dobrowolnej unii i realizującej ideał zgodnego współżycia spokrewnionych ludów. W *Weselu* Wyspiańskiego bohater ten jest wzywającym do czynu prorokiem głoszącym zmartwychwstanie Polski, w *Rapsodzie* obdarzonym wskrzesicielką mocą. Nie dziw zatem, że ukraiński lirnik mógł – jak w obrazie Kazimierza Sichulskiego – przybrać postać Józefa Piłsudskiego. Także Andrzej Wajda w swoim *Weselu* dał Wernyhorze rysy Marszałka, co w owym czasie (1973) było cichą sensacją.

Na postawione tu pytanie, jak się odnaleźć między „kresentymentalizmem”, „postkolonialnym wyzwoleniem” a ogromnym dziedzictwem historycznym i artystycznym „Matki Ukrainy”, nie ma oczywiście jednej odpowiedzi. I być nie może. Nawet jeśli wykluczamy najgorsze scenariusze, czeka nas długi wysiłek włączania w społeczny polski krwioobieg wielkiej rzeszy ukraińskich przybyszów. W tym również wysiłek dążenia do pogodzenia wspólnej i niewspólnej, łączącej i dzielącej spuścizny. W zakończeniu Sienkiewiczowskiego *Ogniem i mieczem* pada zdanie: „Nienawiść wrosła w serca i zatrąła krew pobratymczą”. Jeśli można mieć teraz jakąś nadzieję, to na to, że dziejąca się właśnie historia oczyści krew pobratymczą z nienawiści.

Słowa kluczowe

relacje polsko-ukraińskie, „szkoła ukraińska polskiego romantyzmu”, trudne dziedzictwo, sztuka XIX w.

Keywords

Polish-Ukrainian relations, “Ukrainian school of Polish Romanticism”, difficult heritage, 19th c. art

References

1. **Beauvois Daniel**, *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*, przeł. K. Rutkowski, wyd. 5, Lublin 2021 (wyd. 1 polskiego tłumaczenia: 2005).
2. **Janion Maria**, *Kozacy i górale. (O regionalizmie romantycznym)*, „Biuletyn Polonistyczny” 1972, nr 43.
3. **Okoń Waldemar**, „Matka Ukraina”, [w:] **idem**, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.
4. **Poprzęcka Maria**, *Iwan Mazepa – postać o wielu twarzach*, [w:] *Dialog nowoczesności z tradycją. Polsko-ukraińskie spotkania ze sztuką. Materiały seminaryjne. Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 7 października 2007*, red. M. Kuraś, M. Wiatrowicz, Stalowa Wola 2007 (także ukraińska wersja językowa).
5. **Riabczuk Mykoła**, „Kresentymentalizm” na spokojnie. *Ukraina, Polska i postkolonialne wyzwolenie*, [w:] *Ukraina. Wzajemne spojrzenia* [kat. wystawy], Międzynarodowe Centrum Kultury, red. P. Roszak-Niemirska, Kraków 2021.
6. **Słoczyński Henryk**, *Wernyhora – wieszczba lirnika i wizja malarza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1985, nr 3/4.

Prof. Dr. habil. Maria Poprzęcka, mpoprzecka@uw.edu.pl, ORCID: 0000-0001-8057-9224

Art historian, art critic, essayist. Long-time Director of the Institute of Art History at the University of Warsaw, currently Professor at the Faculty of Artes Liberales at the University of Warsaw. She is the author of many books, including: *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki* (Praise for painting. Art history and art theory studies, 2000), *Inne obrazy. Oko – widzenie – sztuka. Od Albertiego do Duchampa* (Other paintings. The eye – vision – art. From Alberti to Duchamp, 2008), *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka* (Impasse. Resistance, loss, powerlessness, art, 2019). Currently, her main interests are in contemporary art, methodologies of art research, opening this research up to different areas of the humanities.

Summary

MARIA POPRZECKA (University of Warsaw) / “Mother Ukraine” – today

The text is an attempt to refer to Prof. Waldemar Okoń’s article *Matka Ukraina* (Mother Ukraine), published in 1992 in his volume *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku* (National allegories. Studies in the history of Polish art of the 19th century), made in the context of the Russian aggression against Ukraine on 24 February 2022, the massive influx of Ukrainian refugees to Poland and the profound changes taking place in Polish-Ukrainian relations. The very special “Ukrainian renaissance” we are currently experiencing confronts us with difficult, perplexing tasks. One is how to evaluate the broadly defined 19th c. “Ukrainian school of Polish Romanticism”. This term is most often referred to a group of poets; however, it can be extended to all fields of creativity and to the entire 19th century. As the author proves, the study of culture is the study of powerful and timeless myths that elude successive methodological approaches or current ideologies. Therefore, the point is not to postulate a “reworking” or revision of the entire great heritage of “Mother Ukraine”, but to pose the questions: what should we do with the falsified, but ingrained in memory, in authentic emotions and traditions, very diverse images and artistic visions of Ukraine?



Artysta i jego matka

Pamiętnik... Adelajdy Wiwulskiej jako świadectwo epoki

Krzysztof Stefański

Uniwersytet Łódzki

Architekt i rzeźbiarz Antoni Wiwulski (1877–1919) to jedna z najciekawszych postaci polskiego życia artystycznego początku XX wieku¹. W jego biografii ważną rolę odegrała matka: Adelajda (Adela) Wiwulska z domu Karpuszek (1857–1945). Antoni, który nigdy się nie ożenił i nie założył własnej rodziny, pozostawał przez całe życie pod jej wyraźnym wpływem, czego dowodzi zachowana obszerna korespondencja. Istotną rolę odegrała tu z pewnością przedwczesna śmierć ojca, również Antoniego, w 1883 r., gdy syn miał sześć lat. Wiwulscy mieszkali wtedy w głębi Rosji, w Totmie, w guberni wołogodzkiej, gdzie Antoni Wiwulski ojciec piastował funkcję nadleśniczego. Adelajda po śmierci męża, a przedtem najmłodszej córki, Adeli, wraz z pozostałą trójką dzieci – Antonim i dwoma młodszymi córkami: Michaliną i Wandą, wyjechała do rodziców do Mitawy (niemieckie Mitau, obecnie Jełgawa na terenie Łotwy), miasta o średniowiecznych korzeniach, gdzie ważną rolę odgrywała społeczność niemiecka. Tam Antoni uczęszczał do niemieckich szkół. Konflikty na tle religijno-narodowościowym sprawiły, że w 1893 r. matka zdecydowała się przenieść syna do jezuickiego gimnazjum w Chyrowie na terenie Galicji. Tamże, w szkole urszulanek w Tarnowie, umieściła córkę Michalinę, późniejszą siostrę urszulanek Marię Immaculatę (druga z córek, Wanda, zmarła podczas pobytu rodziny w Mitawie). Sama przeniosła się do Kowna.

Antoni mocno przeżywał rozstanie z matką, którą widywał rzadko, podobnie jak i siostrę Michalinę. Naukę przyszedł artysta kontynuować od 1897 r. na Politechnice w Wiedniu, a od 1902 r. w École des Beaux-Arts w Paryżu. W stolicy Francji pozostał aż do wybuchu I wojny światowej. Z matką widywał się głównie w okresie wakacyjnym w Kownie. W trakcie pobytu artysty w 1914 r. u rodziny, w ma-

1. Antoni Wiwulski podczas studiów paryskich, ok. 1903. Fot. za: *Księga pamiątkowa 50-lecia Konwiktu i Gimnazjum O. O. Jezuitów w Chyrowie 1886–1936*, Kraków 1936.



¹ Podstawowe informacje o życiu i twórczości artysty zawierają: F. Świątek, *Jasny i mocny duch. Antoni Wiwulski 1877–1919*, Wilno 1939; E. Małachowicz, *Architektura dwudziestolecia międzywojennego w Wilnie* [w:] *Architektura i urbanistyka w Polsce w latach 1918–1978*, red. W. Kalinowski [et al.], Warszawa 1989, s. 121–123; J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994; *idem*, *Antoni Wiwulski – twórca niesłusznie zapomniany*, [w:] *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie. Materiały II Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku, 14–17 IX 1994*, red. E. Feliksiak, A. Kisielewska, Białystok 1996, t. 2: *Kultura i trwanie*; *idem*, *Antoni Wiwulski (1877–1919), spadkobierca i kontynuator ideowego dziedzictwa dawnej Rzeczypospolitej*, „Przegląd Wschodni” 2001, z. 4; *idem*, *Wileńskie Trzy Krzyże*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” t. 44 (2013); K. Stefański, *Antoni Wiwulski jako architekt*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, nr 1/2; K. Rulka, *Materiały i korespondencja Antoniego Wiwulskiego w Bibliotece Seminarium Duchownego we Włocławku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1/2; N. Lukšionytė-Tolvašienė, *Antanas Vivulskis 1877–1919, tradicija ir modernumo dermė*, Vilnius 2002; *eadem*, *Architekti wileńscy 1850–1914*,



przeł. K. Kiliené, Bydgoszcz 2005; E. Lang, *Wiwulski Antoni* [hasło] [w:] *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Hrsg. A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff, t. 117: Wittmer-Yi, Berlin-Boston 2022, s. 12–13.

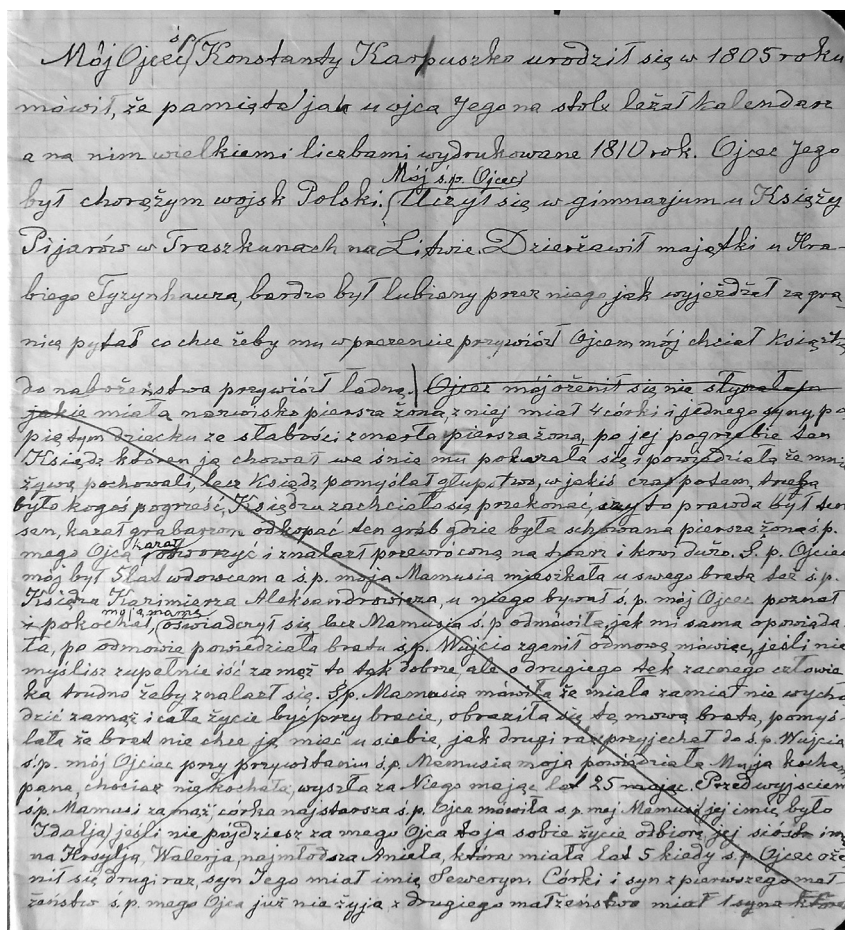
² Zob. G. Malinowska, *Pamiętnik kresowej nauczycielki z lat 1833–1921*, Bydgoszcz 1995, s. 100–101.

³ Zob. Biblioteka Seminarium Duchownego we Włocławku,teczka I: A. *Wiwulski. Dokumenty, korespondencja*, bez sygn.

jątku Czerepowszczyzna koło Witebska na Białorusi, wybuchła wojna, odcinając mu możliwość powrotu do Francji. Od początku 1915 r. przebywał w Wilnie, z kolei matka wyjechała do Czerepowszczyzny – tam mieszkała jej siostra Aleksandra z mężem, Włodzimierzem Malinowskim, i dziećmi. Pod koniec wojny wszyscy musieli uciekać przed zbliżającymi się bolszewikami. Majątek został utracony, a rodzina schroniła się w Wilnie². Adelajda Wiwulska wróciła później do Kowna, gdzie syn wcześniej kupił jej dom. Antoni Wiwulski zmarł 10 stycznia 1919 w Wilnie na ciężkie zapalenie płuc, jako żołnierz polskiej Samoobrony. Wilno dostało się wówczas w ręce bolszewików, a Kowno wciąż znajdowało się pod okupacją niemiecką i matka nie mogła uczestniczyć w pogrzebie syna.

Antoni pozostawał pod opieką matki do 16 roku życia, do momentu wyjazdu do szkoły w Chyrowie. Później ich osobiste kontakty były sporadyczne, ale zastępowała to bogata korespondencja³. Zachowała się wyrywkowo – liczne są listy z Chyrowa oraz z okresu wojny, z Wiednia i Paryża jest ich zdecydowanie mniej – i tylko jednostronnie, w postaci listów syna do matki. Korespondencja zwrotna pozostaje nieznana. Znajdujemy w owych listach wiele fragmentów mówiących o przywiązaniu i miłości do matki, troski o nią. Są też fragmenty dramatyczne, zwłaszcza w okresie nieszczęśliwej miłości artysty do Heli Szablińskiej, siostry ciotecznej (była to córka Michaliny z domu Karpuszek, drugiej z sióstr Adelajdy) – uczucia, któremu matka zdecydowanie się przeciwstawiała. Z jednej strony, korespondencja wskazuje na duży wpływ Adeli Wiwulskiej na życie syna, na jego postawę i decyzje. To matce artysta z pewnością zawdzięczał wychowanie w atmosferze religijności i patriotyzmu, co odgrywało istotną rolę w jego pracy twórczej, w podejmowanych tematach. Z drugiej – można podejrzewać, że Antoni, pozostając w Paryżu i długo unikając wyjazdu do Wilna, choć od 1906 r. projektował kościół dla tego miasta, budowany od 1913 r., chciał ustrzec się zbyt bliskich kontaktów z rodzicielką.

Z pewnością Adelajda Wiwulska była silną osobowością, o zdecydowanym charakterze, bardzo religijną i mającą bliskie kontakty z kręgami kościelnymi. W młodości wykazywała zamiłowania muzyczne i uczyła się przez kilka lat gry na fortepianie we Lwowie i w Warszawie. Wyszła za mąż w wieku zaledwie 18 lat, już wcześniej odrzucając dwóch kandydatów do ręki. Gdy owdowiała, miała tylko 26 lat. Jako młoda kobieta wychowywała po śmierci męża trójkę dzieci, z których jedno zmarło w wieku sześciu lat. Środki na utrzymanie w Mitawie zdobywała, wynajmując pokoje uczącej się młodzieży. Starszą córkę, Michalinę, skierowała na drogę zakonną, a Antoni dzięki decyzjom matki związał się z jezuitami w Chyrowie i Krakowie oraz miał kontakty z wileńskim biskupem Edwardem Roppem – co zaowocowało zleceniem na kościół Serca Jezusa w Wilnie. W okresie międzywojennym Adelajda pozostała w Kownie, w granicach Republiki Litewskiej, co związane było z faktem, że posiadała tam dom.



2. Adelajda Wiwulska, *Pamiętnik...*, s. 1. Fot. z Archiwum Prowincji Warszawskiej Redemptorystów w Tuchowie, teczka: *Świątek*, sygn. 44

W 1930 r. sprzedała go i wstąpiła do zakonu urszulanek jako rezydentka. Zamieszkała ze swoją córką – siostrą Marią Immaculatą – w domu zakonnym na Antałówce w Zakopanem, a od 1932 r. w klasztorze w Lublinie. Tam zmarła w 1945 r. i została pochowana we wspólnej kwaterze urszulanek na cmentarzu Lubelskim przy ul. Lipowej.

Cennym dokumentem przybliżającym życie i osobowość Adelajdy Wiwulskiej, ale także obyczajowość epoki, jest pozostawiony przez Wiwulską *Pamiętnik*... Ciekawe wydają się okoliczności jego powstania. Po śmierci Antoniego Wiwulskiego rozwijał się w Wilnie kult jego osoby – jako człowieka głęboko religijnego i artysty, który poświęcił swoje życie, stając w obronie zagrożonej ojczyzny. Przepuszczalnie ok. 1930 r. pojawiła się idea wszczęcia jego procesu beatyfikacyjnego. Starania w tym względzie rozpoczęli wileńscy księża Karol Lubianiec i Stanisław Nawrocki, a także redemptorysta Franciszek Świątek. Ten ostatni namówił Adelajdę Wiwulską do spisania wspomnień, w których wyeksponowana miała być postawa religijna jej syna. Znajdują się one obecnie w Archiwum Prowincji Warszawskiej Redemptorystów w Tuchowie koło Tarnowa⁴. Jest to 32-kartkowy zeszyt szkolny w kratkę, wspomnienia, zanotowane ręcznie piórem, wypełniające

⁴ Zob. *Pamiętnik p. Wiwulskiej, matki Ant. Wiwulskiego, pisany na wskutek mojej zachęty (1930–31 r.)*, Archiwum Prowincji Warszawskiej Redemptorystów w Tuchowie, teczka: *Świątek*, sygn. 44. Numery stron podaje w obrebie cytatów.



21 stron. Tekst, rozpoczęty w 1930 r., ukończono w sierpniu następnego roku. Pierwsze siedem wierszy zajęło co drugą kratkę, następne – już gęsto każdą kratkę. Duże fragmenty są przekreślone liniami ukośnymi, tworzącymi duże „X” – dokonał tego z pewnością ojciec Świątek, zaznaczając w ten sposób fragmenty mniej dla niego istotne.

Pamiętnik zawiera informacje o rodzinie Karpuszków i Wiwulskich, ukazuje losy Adelajdy, a ostatnia część, zgodnie z początkową intencją, skupiona jest na osobie Antoniego. Wiadomości o artyście są jednak dość ogólnikowe, zauważyć można, że matka miała niewielką orientację, jeżeli chodzi o twórczość syna, a koncentrowała się na anegdotycznych informacjach czerpanych od Antoniego bezpośrednio bądź z jego listów, chętnie podkreślając jego religijną postawę. Znacznie ciekawsze okazują się fragmenty wcześniejsze, przynoszące wiele faktów o Adelajdzie i jej rodzinie. Unaoczniają one panującą w XIX w. obyczajowość średnio zamożnej szlachty z terenu Litwy, zwyczaje, lęki, wierzenia. Rzucają też interesujące światło na pozycję młodej kobiety w tamtych czasach – charakter edukacji oraz sprawy związane z ważną dla panien kwestią zamążpójścia. Istotny wątek stanowią również dramatyczne wydarzenia powstania styczniowego i popowstaniowych represji.

Język wspomnień daleki jest od poprawnej, literackiej polszczyzny. Przepisując tekst, skorygowano ortografię i interpunkcję – autorka rzadko bowiem stosowała przecinki i kropki, co w wielu momentach utrudniało lekturę. Nie wprowadzała też akapitów i tę cechę tekstu zachowano. Czytając go, trzeba mieć na uwadze, że po pierwsze, autorka wychowywała się we dworze szlacheckim na litewskiej wsi, pośród chłopów mówiących w większości po litewsku (czy też po żmudzku). Jeden z potomków rodziny Karpuszków pisał tak:

Moja Babka ze strony Matki – Aleksandra z Karpuszków Malinowska – miała siostrę Adelajdę. Z opowiadań Matki pamiętam, że obie siostry, pochodzące ze szlachty osiadłej na Żmudzi, umiały porozumieć się z wiejską ludnością posługującą się gwarą żmudzką, która wtedy podobno różniła się od dialektu litewskiego⁵.

Później Adelajda mieszkała sześć lat w głębi Rosji, kolejne 10 lat spędziła w wielonarodowej Mitawie, gdzie mówiło się głównie po rosyjsku i niemiecku. Przez większą część życia, blisko 40 lat, przebywała zaś w Kownie, gdzie rozbrzmiewały języki polski i litewski, a liczna była również społeczność żydowska. Po drugie, jest to dzieło osoby starszej, w wieku 73–74 lat, niezbyt sprawnej w języku pisanym.

Warto przytoczyć ciekawsze fragmenty tekstu *Pamiętnika...*, oddające charakter epoki i dramatyczne wydarzenia związane z powstaniem 1863 r., które na Litwie wsparła większość szlachty. Tekst rozpoczyna się od dziejów rodziny:

3. Adelajda Wiwulska, ok. 1874. Fot. z albumu W. Malinowskiego w Rydze, ze zbiorów rodzinnych Anieli Kaczanowskiej z Krakowa



⁵ W. Dziewulski, Antoni Wiwulski na tle swej epoki. Wspomnienia rodzinne, <http://archiwum99.tripod.com/454/wiwul.html> (data dostępu: 5.07.2023).



⁶ Była to Aniela z Adamowiczów, *primo voto* Cyprianowa Pańkiewiczowa (1810–1847). Tę i inne informacje rodzinne uzyskałem od prawnuczki Aleksandry z Karpuszków Malinowskiej, Anieli Kaczanowskiej, której składałem serdeczne podziękowania za udzieloną pomoc.

[s. 1] Mój Ojciec, śp. Konstanty Karpuszek, urodził się w 1805 roku, mówił, że pamięta, jak u ojca Jego na stole leżał kalendarz, a na nim wielkimi liczbami wydrukowane: 1810 rok. Ojciec jego był chorążym wojsk Polski. Mój ś.p. Ojciec uczył się w gimnazjum u Księży Pijarów w Traskunach na Litwie. Dzierżawił majątki u Hrabiego Tyzenhauza, bardzo był lubiany przez niego, jak [on] wyjeżdżał za granicę, to pytał, co chce, żeby mu w prezencie przywiózł. Ojciec mój chciał książkę do nabożeństwa, przywiózł ładną. Ojciec mój ożenił się, nie słyszałam, jakie nazwisko miała jego pierwsza żona⁶, z nią miał 4 córki i jednego syna, po piątym dziecku ze słabości zmarła pierwsza żona, po jej pogrzebie ten Ksiądz, którego ją chował, we śnie pokazała mu się i powiedziała, że mnie żywą pochowali, lecz ksiądz pomyślał: głupstwo, w jakiś czas potem trzeba było kogoś pogrześć, Księdzu zachciało się przekonać, czy to prawda był ten sen, kazał grabarzom odkopać ten grób, gdzie była schowana pierwsza żona ś.p. Ojca mego, [kazał – dopisek na górze] otworzyć i znalazł przewróconą na twarz i krwi dużo. Ś.p. Ojciec mój był 5 lat wdowcem, a ś.p. moja Mamusia [Maria z Aleksandrowiczów] mieszkała u swego brata, też ś.p. Księdza Kazimierza Aleksandrowicza, u niego bywał mój Ojciec, poznał i pokochał [moja mamę – dopisek na górze], oświadczył się, lecz Mamusia ś.p. odmówiła, jak mi sama opowiadała, po odmowie powiedziała bratu, ś.p. Wujcio zganił odmowę, mówiąc: jeśli nie myślisz zupełnie iść za męża, to tak dobrze, ale o drugiego tak zanego człowieka trudno, żeby znalazł się. Ś.p. Mamusia mówiła, że miała zamiar nie wychodzić za męża i całe życie być przy bracie, obraziła się tą mową brata, pomyślała, że brat nie chce ją mieć u siebie, jak drugi raz przyjechał do ś.p. Wujcia, ś.p. mój Ojciec przy przywitaniu, ś.p. Mamusia moja powiedziała Mu: ja kocham pana, chociaż nie kochała; wyszła za Niego, mając lat 25. Przed wyjściem ś.p. Mamusi za męża córka najstarsza ś.p. Ojca [z pierwszego małżeństwa] mówiła ś.p. Mamusi (jej imię było Idalia): jeśli nie pójdziesz za mego Ojca, to ja sobie życie odbiorę [...].

Po krótkim przedstawieniu przyrodniego rodzeństwa z pierwszego małżeństwa Konstantego Karpuszki i rodziny swojej starszej rodzonej siostry, Aleksandry z Karpuszków Malinowskiej, oraz młodszej, Michaliny z Karpuszków Szablińskiej, autorka przechodzi do swoich danych biograficznych. Znajdziemy też w tym fragmencie informacje o represjach, jakie dotknęły rodzinę po powstaniu styczniowym, w które Karpuszkowie byli zaangażowani:

[s. 2] Ja jestem z drugiego małżeństwa ś.p. Ojca drugą córką, urodziłam się 8 maja 1857 r. w majątku Urbaniszki parafii Komajskiej [...]. Jak byłam nie-duża, ś.p. Mamusia opowiadała (na chrzcie otrzymałam imię Adelajdy Marty), że biegając, jak upadnę, zapłaczę i robię się jak martwa, błada bez oddechu, więc Mamusia ś.p. z Ojcem pojechali do Połongi [właśc. Połogi], gdzie w Kościele był Pan Jezus ukrzyżowany cudowny, i błagali Go, żebym więcej nie miała tej choroby, bali się, żebym jak zemdleję, nie skończyła, wysłuchał Pan Jezus, od tej pory, jeśli upadałam, to nie mdlałam, kiedy miałam lat 5, zachorowałam na krup [tj. ostre zapalenie krtani], rodzice posłali konie po



4. Adelajda i Antoni Wiwulscy po ślubie, 1876. Fot. zakładu M. Konarskiego w Moskwie, ze zbiorów rodzinnych A. Kaczanowskiej z Krakowa



5. Adelajda Wiwulska z małym Antonim, ok. 1879. Fot. z Archiwum Prowincji Warszawskiej Redemptorystów w Tuchowie, teczka: *Świątek*, sygn. 44

6. Adelajda Wiwulska z synem Antonim i córką Michaliną, ok. 1895. Fot. zakładu W. Zatorskiego w Kownie, ze zbiorów Archiwum Prowincji Warszawskiej Redemptorystów w Tuchowie,teczka: Świątek, sygn. 44



doktora, doktor, jak przyjechał, opatrzył moje gardło i powiedział rodzicom, że już za późno leczyć, umrze i od- [s. 3]jechał, ś.p. Mamusia mi opowiadała, bo ja sama nic nie pamiętam, że mamusia bardzo mnie żałowała, że byłam grzeczną, więc prosiła Matki Boskiej [Ostrobramskiej – dopisane u góry], żeby mi dała wyzdrowieć, a na Jej cześć będzie mnie ubierała do 10 roku mego życia w bieli, doktor odmówił się leczyć, rodzice wezwali felczera i ten mnie wyleczył, za to do 10 lat chodziłam w białej sukience. U rodziców był fortepian, bardzo lubiłam słuchać muzyki [...]. Rodzice nasi wzięli nauczycielkę nas uczyć, 4 lata uczyła nas po 8 godzin dziennie, mnie i starszą siostrę [Aleksandrę]. Później zawiózł mnie ś.p. Ojciec do Lwowa, gdzie mój brat [tj. Seweryn, brat przyrodni z pierwszego małżeństwa ojca] był inżynierem kawalerem, mieszkał z mą siostrą Walerią [siostra przyrodnia], jej mężem i dwojgiem dzieci, nazwisko ich Siemaszko, mąż siostry Walerii miał wielki majątek 20 mil za Wilnem, majątek nazywał się Gierniki, tam przyszła na świat pierwsza córka, Aniela, a druga, Marynia, miała 9 miesięcy, kiedy z roz-

porządzenia gubernatora wileńskiego [Murawiowa – dopisek u góry] u Siemaszków zrobili rewizję broni, nie znaleźli, a jednak siostrę Walerię z mężem i starszą córeczką wsadzili do więzienia, a młodszą, którą siostra karmiła, samą zostawili w majątku na rękach sług bez matki i piersi, nikt z krewnych ani [s. 4] z rodziny nie wiedzieli, że siostrę z mężem jej i córeczką osadzili w więzieniu, biedna dziecina umarła, potem siostrę z mężem i córeczką zesłali do ufińskiej guberni, mieszkali tam 7 lat [...]. Brat Seweryn, kiedy wybuchło powstanie w 63 roku, był w uniwersytecie w Dorpacie, poszedł do powstania, potem musiał uciekać za granicę, boby go rozstrzelali, pisywał do rodziców pod innym nazwiskiem, w czasie powstania mój Ojciec siedział w więzieniu, pewno myślał rząd, że Seweryn brat został zabity, uwolnili Ojca ś.p. z więzienia i majątku Rodziców Ratowtyszek [powiat wilkomierski] nie zabrali, Sewerynek udał się do Francji, tam w sansyrskiej [szkole – dopisek u góry]⁷ uczył się i został inżynierem [...].



⁷ Zapewne chodzi o École spéciale militaire de Saint-Cyr, główną francuską uczelnię wojskową założoną w 1803 r. przez Napoleona Bonapartego, w 1808 r. przeniesioną do miejscowości Saint-Cyr, gdzie funkcjonowała do r. 1940. Zob. Saint-Cyr [hasło], [w:] *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Saint-Cyr;3971156.html> (data dostępu: 6.08.2023).

W 1872 r., gdy Adelajda miała 15 lat, pojechała z ojcem do Lwowa odwiedzić Seweryna, który pod zdobyciu wykształcenia we Francji osiadł tam na stałe. Ojciec zostawił dziewczynę u brata i siostry Walerii na dłużej. Tam Adelajda uczyła się prywatnie ze swoją kuzynką i dodatkowo brała lekcje gry na fortepianie u Józefa Wagnera (jak można było przeczytać w zacytowanym fragmencie, wcześniej uczyła się grać już cztery lata w rodzinnym domu – u Marii Trzaskowskiej). W tym okresie odbył się we Lwowie ślub Seweryna Karpuszeki z Marią Komornicką, na który przyjechała licznie rodzina z Litwy. Krótko potem pojawił się pierwszy kandydat do ręki 16-letniej Adeli:

Po weselu brata z młodych lat Mamusi przyjaciółka [p. Tołoczko] pojechała z mężem i dziećmi do Szczawnicy na kurację, we Lwowie Rodzicom brat powiedział, że ja [s. 5] bardzo podobałam się starszemu inżynierowi Rymaszewskiemu, lecz on jest w Szczawnicy i nie może przyjechać do Lwowa, dokąd Rodzice są moi, i nie może z nimi poznać się i prosić o mą rękę, a on, emigrantem [będąc], nie może na Litwę pojechać, jak ja byłam u siostry we Lwowie, u brata bywali emigranci i Rymaszewski. Pyta mnie Mama, żeby oświadczył się o twą rękę Rymaszewski, czy byś poszła za niego, jeśli byś poszła, w takim razie pojedziemy do Szczawnicy, tam zobaczę się ze swą przyjaciółką, p. Tołoczko, inżynierową, damy możność Rymaszewskiemu oświadczyć się tobie. Ja zaś byłam bardzo dziecinna, chciało mi się bardzo zobaczyć Szczawnicę, myślę, jeśli powiem, że nie pójdę za Rymaszewskiego, to nie pojedziem do Szczawnicy, odpowiedziałam Mamie, że pójdę, więc Rodzice moi i my, trzy siostry, drugiej Ojca żony córki, pojechalismy do Szczawnicy do Pani Tołoczkowej, wycieczki robilismy, Dunajcem płynalismy z Panem Rymaszewskim, oświadczył się i ja [się] zgodziłam, ślub odłożono za rok, wrócilismy na Litwę [...].

Do ślubu jednak nie doszło, zaręczyny zerwano po kilku miesiącach listownie. Następnie Adelajda przedstawia dalszy ciąg swojej edukacji muzycznej, w Warszawie, oraz kolejne perypetie „sercowe”:



⁸ Leopold Czarnomski, absolwent Konserwatorium Warszawskiego (Instytutu Muzycznego Warszawskiego), a od r. 1866/67 nauczyciel fortepianu tamże. Zob. **M. Gabryś**, *Historia Katedry Fortepianu 1810–1944*, <https://chopin.edu.pl/wp-content/uploads/2012/10/HISTORIA-gabrys-2012.pdf> (data dostępu: 5.07.2023), s. 8–9, 25.

Bardzo lubiłam grać na fortepianie, poprosiłam Rodziców, żeby oddali mnie do Konserwatorium muzycznego, Rodzice zgodzili się, Mamusia odwiozła [s. 6] mnie do Warszawy, oddała mnie na mieszkanie Pani Mokrzyckiej doktorowej, której mąż w Rosji, nie pamiętam, w jakiej guberni, był powiatowym lekarzem. Pani Mokrzycka z dwiema córkami mieszkała w Warszawie, młodsza jej córka uczyła się w gimnazjum, p. Mokrzycka miała kilka pokoi umeblowanych z usługą, które wynajmowała, i ja miałam mały pokój, jeść chodziłam do Pani Mokrzyckiej, jadałam razem z nią i jej córkami, pół roku brałam prywatne lekcje u profesora Konserwatorium Czarnomskiego⁸, po pół roku zdałam na trzeci kurs, gdzie znów po pół roku zdałam na czwarty kurs, będąc u Pani Mokrzyckiej, chodziłam do niej tylko jeść, a cały dzień byłam w swoim pokoju, bo uczyłam się teorii muzyki lub grałam, raz przyszła Pani Mokrzycka do mnie i w te się słowa odezwała: „Moja [droga – dopisek u góry], nie jesteś ani pustelnicą, ani zakonnicą, jak u mnie są goście, proszę do mego pokoju przychodzić”, u niej w największym pokoju mieszkał Pan Rybczyński, którego ojciec był katolikiem, a matka księżniczką prawosławną [...], więc dzieci prócz chrztu katolickiego musieli jeszcze mieć miropomazanie od popa i ten Rybczyński był w gruncie katolikiem [...]. Jednego wieczoru przyszedł pan Rybczyński [...], jak poznał się ze mną, rozpytywał o mej rodzinie, zaczął co dzień przychodzić i raz, kiedy on był, P. Mokrzycka i jej córki wyszły zostawiły mnie i Rybczyńskiego, on mi zaraz oświadczył się, powiedziałam, że ja w cerkwi nie chcę ślubu, powiedział, że w Galicji ślub i tam mieszkać będziemy, a jeśli ja odmówię, to on życie sobie odbierze, zgodziłam [się], pojechał on do moich rodziców, brat jego przyjechał i były zaręczyny, zaręczynowy śliczny mi dał pierścionek z dużym brylantem [...].

Jednak kwestie wyznaniowe uniemożliwiły ślub. Gdy rodzina Rybczyńskiego naciskała na ceremonię prawosławną, Adelajda zdecydowanie odmówiła:

Mama moja wkrótce przyjechała po mnie, żeby na wakacje odwiedzić do domu, ja zdałam egzamin, przesłam na czwarty kurs. Mamusi oddałam pierścionek zaręczynowy i [s. 7] wszystkie złote rzeczy, które mi kupił Rybczyński, prosiłam, żeby zaniósł mu i oddała, powiedziała, że on słowa nie dotrzymuje [co do ślubu katolickiego], więc ja nie wyjdę za niego i w cerkwi ślubu brać nie będę, jak Mamusia oddała mu pierścionek i dużo złotych rzeczy, rzucił się do nóg Mamusi, całował, płakał i prosił, żebym ten pierścionek i wszystkie podarunki zostawiła sobie na pamiątkę, lecz ja nie wzięłam.

W wakacje rodzina Karpuszków pojechała do Żagor, miasteczka na północy Litwy, na granicy z ziemiami łotewskimi, gdzie proboszczem był ks. Kazimierz Aleksandrowicz, wuj Adelajdy. Tam pojawił się kolejny kandydat do jej ręki – Antoni Wiwulski, przyszły ojciec artysty. Był wcześniej zaprzyjaźniony z rodziną, poznał Adelajdę, gdy ta miała zaledwie dziewięć lat, on zaś był studentem. Dzieliła ich bowiem różnica 18 lat. Mimo wahań zaręczyny zostały przyjęte i zapła-



7. Adelajda Wiwulska z córką Michaliną (urszulanką, siostrą Marią Immaculatą), 1932, Zakopane. Fot. ze zbiorów rodzinnych A. Kaczanowskiej z Krakowa



nowano ślub, na który Wiwulski przyjechał z Totmy, dysponując zaledwie kilkoma dniami urlopu. Przy okazji dowiadujemy się o związanych ze ślubem obyczajach: „dziewic wieczorze” i „cukrowej kolacji”:

[s. 7] 12 października [1875 r.] przyjechał mój ś.p. mąż, tego dnia był dziewic wieczór i cukrowa kolacja. Jak przed weselem winogrona i słodczy zakupywano, ja cieszyłam się, że będę jadła, jak była wigilia ślubu, cukrowa kolacja, nic nie chciałam i nic nie jadłam. 13 października o 5 po południu był ślub, cały dzień czułam się nieswoją, na obiad nic nie jadłam, w czasie ślubu świeca z tej strony, gdzie mąż stał, zgasła na ołtarzu [...].

Dalsza część *Pamiętnika...* (s. 8–14) prezentuje historię krótkiego, ośmioletniego małżeństwa, przyjścia na świat dzieci i losy rodziny po przedwczesnej śmierci Antoniego Wiwulskiego ojca. Strony 14–21 tekstu opowiadają o życiu Antoniego Wiwulskiego syna i okolicznościach jego śmierci – jak już wspomniano, nie przynoszą jednak znaczących informacji o jego twórczości artystycznej. Pod względem poznawczym ciekawsza wydaje się początkowa partia, opowiadająca o wczesnym życiu Adelajdy, ukazująca na tle epoki losy dojrzewającej młodej dziewczyny z litewskiej prowincji – przyszłej matki artysty, którego dzieła: krakowski Pomnik Grunwaldzki i wileńskie Trzy Krzyże, na stałe zapisały się w historii sztuki polskiej początku XX wieku.

Słowa kluczowe

Antoni Wiwulski, Adelajda Wiwulska, sztuka polska XIX i XX w., diarystyka polska XIX w., obyczaje na ziemiach polskich w XIX w.

Keywords

Antoni Wiwulski, Adelajda Wiwulska, Polish art of the 19th and 20th c., Polish diaries of the 19th c., customs in the Polish lands in the 19th c.

References

1. **Dziewulski Wacław**, *Antoni Wiwulski na tle swej epoki. Wspomnienia rodzinne*, <http://archiwum99.tripod.com/454/wiwuls.html> (data dostępu: 5.07.2023).
2. **Lukšionytė-Tolvaišienė Nijolė**, *Antanas Vivulskis: Tradicijų ir modernumo dermė*, Vilnius 2002.
3. **Lukšionytė-Tolvaišienė Nijolė**, *Architekci wileńscy 1850–1914*, przeł. K. Kilienė, Biblioteka Wileńskich Rozmaitości, Bydgoszcz 2005.
4. **Malewska Wiesława, Malewski Czesław**, *Antoni Wiwulski. Twórca Trzech Krzyży*, Wilno 2004.
5. **Poklewski Józef**, *Antoni Wiwulski (1877–1919), spadkobierca i kontynuator ideowego dziedzictwa dawnej Rzeczypospolitej*, „Przegląd Wschodni” 2001, z. 4.
6. **Poklewski Józef**, *Antoni Wiwulski, twórca niestety zapomniany*, [w:] *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie. Materiały II Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku, 14–17 IX 1994*, red. **E. Feliksiak, A. Kisielewska**, Białystok 1996, t. 2: *Kultura i trwanie*.

8. Adelajda Wiwulska w wieku 75 lat, 1932. Fot. zakładu H. Schabenbecka w Zakopanem, ze zbiorów rodzinnych A. Kaczanowskiej z Krakowa

7. **Rulka Kazimierz**, *Materiały archiwalne dotyczące Antoniego Wiwulskiego, projektanta kościoła Najśw. Serca Jezusowego w Wilnie*, „Wiadomości Kościelne Archidiecezji Białostockiej” 1995, nr 1.
8. **Rulka Kazimierz**, *Materiały i korespondencja Antoniego Wiwulskiego w Bibliotece Seminarium Duchownego we Włocławku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1/2.
9. **Stefański Krzysztof**, *Antoni Wiwulski jako architekt*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, nr 1/2.
10. **Stefański Krzysztof**, *Architekto ir skulptoriaus Antano Vivulskio kuryba lietuvoje*, „Krantai” (Wilno) 1992, nr 40–42.
11. **Stefański Krzysztof**, *Kaplica w Szydłowie. Dzieło Antoniego Wiwulskiego*, [w:] *Miraże natury i architektury. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Tadeuszowi Bernatowiczowi*, red. **A. Barczyk, P. Gryglewski**, Łódź 2021.
12. **Szot Adam**, *Historia budowy kościoła Najświętszego Serca Jezusa w Wilnie*, „Biuletyn Historii Pogranicza” 2006, nr 7.
13. **Świątek Franciszek**, *Jasny i mocny duch. Antoni Wiwulski 1877–1919*, Wilno 1939.
14. **Wiwulska Adelajda**, *Pamiętnik p. Wiwulskiej, matki Ant. Wiwulskiego, pisany na skutek mojej zachęty (1930–31 r.)*, Archiwum Prowincji Warszawskiej Redemptorystów w Tuchowie,teczka: *Świątek*, sygn. 44.
15. **Zahorski Władysław**, *Dziennik [...] z czasów wojny europejskiej 1914–1919*, t. 2–3, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Dział Rękopisów, Archiwum Władysława Zahorskiego.

Prof. Dr. habil. Krzysztof Stefański, krzysztof.stefanski@filhist.uni.lodz.pl, ORCID: 0000-0002-9686-746

Graduate of the Department of Art History at the University of Wrocław. From 1982 to 1992, employee of the Institute of Architecture and Urban Planning at the Technical University of Łódź in the Department of History of Architecture and Monument Conservation. In 1989 he received his doctoral degree at the Faculty of Architecture at the Wrocław University of Science and Technology. Since 1992 he has been employed at the Unit of Art History, transformed in 1997 into the Department of Art History at the University of Łódź, and from 2009 to 2016 its head. In 1996, he received a habilitation degree from the Faculty of Architecture at the Wrocław University of Science and Technology, and in 2005 the title of Professor of Humanities. Currently head of the Department of History of Architecture at the Institute of Art History of the University of Łódź. He specializes in the study of Polish architecture of the 19th–20th c., with particular emphasis on church building, the trend of searching for a national style, sepulchral art and the art of Łódź.

Summary

KRZYSZTOF STEFANSKI (University of Lodz) / The artist and his mother. Adelajda Wiwulska's *Pamiętnik...* as a testimony of the era

Architect and sculptor Antoni Wiwulski (1877–1919) is one of the most interesting figures in Polish artistic life of the early 20th century. His mother, Adelajda Wiwulska, née Karpuszek (1857–1945), played an important role in his life. Antoni, who never married and did not start a family of his own, remained under her considerable influence throughout his life.

Adelajda Wiwulska was a strong personality, with a firm character, very religious and having close contacts with church circles. In her youth she showed a penchant for music. She married when she was only 18; when she was widowed, she was 26. A valuable document introducing her life and personality, but also the customs of the era, is *Pamiętnik...* (Memoir...), left by her, written in 1930–1932 and left in manuscript. It contains information about the Karpuszek and Wiwulski families, shows the fate of Adelajda, and the last part focuses on the person of her son, Antoni. The most interesting passages, however, are the earlier ones, depicting the customs of the moderately wealthy Lithuanian nobility in the 19th c., as well as shedding light on the position of a young woman in those days – on the nature of education and issues related to marriage. The dramatic events of the January Uprising and post-Uprising repressions constitute an important theme as well.

Quart N° 2–3(68–69)/2023 – CONTENTS:

Editorial / p. 2

Waldemar Okon. Curriculum vitae / p. 4

WALDEMAR OKON / Diangry, or a chronicle of unannounced deaths. Part 2 (2019–2022) / p. 9

WALDEMAR BARANIEWSKI / *Un picnic chez Pontus* / p. 24

AGNIESZKA ROSALES RODRIGUEZ / Intoxication and melancholy. *Sztuka w zaścianku* by Jacek Malczewski / p. 38

JAN WIKTOR SIENKIEWICZ / A trace. Polish artists and Polish exhibitions in 1943 Baghdad / p. 48

DOROTA KUDELSKA / Tadeusz Makowski in the Wiener Secession. Background of the 1936 exhibition / p. 64

RYSZARD KASPEROWICZ / Art of the future according to Novalis / p. 82

LECHOSLAW LAMENSKI / On Stach of Warta Szukalski's "Twórcownia" for the fourth (and last?) time / p. 90

SYLWIA SWISLOCKA-KARWOT / "I wanted to win!". Art is thinking. Jurkiewicz's not-yet-conceptualism? / p. 116

CEZARY WAS / Controversies around the concept of "style" in the architecture of the 20th and 21st centuries / p. 130

JUSTYNA BAJDA / *Fleurs du mal* by Charles Baudelaire in a graphic elaboration by Armand Rassenfosse / p. 138

ANETA GRODECKA / Potworowski and Poe immersed in the world of the mind / p. 152

ANDRZEJ PIENKOS / At the origins of journalism... of the visual kind. Gustave Doré's vision of the behemoth city / p. 172

ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA / Rupaki, Pytalik and Krzeslaki with a flared mane, or about Elżbieta Gaudasinska's illustrations to poetry for children / p. 186

JAKUB ZARZYCKI / Phryne in "Kolce", Phryne in the garden theatre. Siemiradzki, nudity, humorous-satirical magazines, and Warsaw in the summer of 1889 / p. 208

MICHAŁ HAAKE / The icon *Зна́мение* in the oeuvre of Jan Matejko / p. 226

MARIA POPRZECKA / "Mother Ukraine" – today / p. 244

KRZYSZTOF STEFANSKI / The artist and his mother. Adelajda Wiwulska's *Pamiętnik...* as a testimony of the era / p. 252



Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych

Redakcja oświadcza, że wersją pierwotną czasopisma „Quart” jest wersja papierowa.

Kwartalnik posiada swoją stronę internetową: www.quart.uni.wroc.pl.

Znajdują się tam informacje na temat numeru bieżącego, numery archiwalne oraz wytyczne dla autorów i autorek tekstów.

Numery archiwalne dostępne także w serwisach:

– Polona: <https://polona.pl/search/?query=quart>

– Arthistoricum.net Biblioteki Uniwersyteckiej w Heidelbergu: <http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/quart>

Teksty autorów i autorek są publikowane w wersji elektronicznej zgodnie z licencją:

CC Uznanie autorstwa / Użycie niekomercyjne / Bez utworów zależnych 2.5 Polska (CC BY-NC-ND 2.5 PL)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/pl>.

Kwartalnik ujęty w wykazie czasopism naukowych MEiN. W najnowszej edycji (z 17 lipca 2023) otrzymał 100 punktów.

Jest także indeksowany w bazach referencyjnych BazHum, CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities) oraz ERIH Plus (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences).

Czasopismo zostało nagrodzone grantem w ramach programu „Wsparcie 500 czasopism naukowych” MNiSW w latach 2019–2020 oraz jest uczestnikiem programu MEiN „Rozwój czasopism naukowych” w latach 2022–2024.



Dystrybucja:

Pol Perfect Sp. z o.o.
ul. Stągiewna 2c
03-117 Warszawa

Wymiana międzybiblioteczna oraz prenumeraty:

Izabela Magdziarczyk
tel. 71 375 25 92
e-mail: izabela.magdziarczyk@uwr.edu.pl

Czasopismo dostępne w salonach sieci EMPIK.



Waldemar Okoń. Fot. M. Rudnicki



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Wrocławskiego

ISSN 1896-4133