



## **Swiłłana Krawczenko**

### **Ukraińskie malarstwo XIX i XX wieku: zarys głównych nurtów**

Po rewolucyjnych wydarzeniach 1917 roku i powstaniu Ukraińskiej Republiki Ludowej, centrum rozwoju malarstwa ukraińskiego w XX wieku stał się Kijów, a zaraz za stolicą takie ośrodki jak Charków i Odessa. W Kijowie powstała Ukraińska Akademia Sztuk Pięknych, na której wydziałach zatrudnienie znaleźli najbardziej utalentowani artyści

// 29

## **Artur Tanikowski**

### ***Palestyna leje wodę...* Sztuki wizualne a pogromy i wystąpienia antyżydowskie w latach 1914–1920**

W obrębie sztuki o tematyce pogromowej i okołopogromowej jako osobny, ważny rozdział jawi się tzw. dyskurs chrystologiczny. Wprowadzenie postaci Nazarejczyka do pejzażu pogromowego dawało artystom pole do malarskich czy graficznych komentarzy o podłożu polityczno-społecznym i religijnym. Przybierały one ton oskarżenia sprawców (chrześcijan, Rosjan, Ukraińców, Polaków), ale też wyraźnej wskazówki dotyczącej jedyne go dla wielu zakończenia żydowskiej niedoli, czyli syjonizmu (Rubin)

// 51

## **Cezary Wąs**

### **Reprezentacje architektury w filmach *science fiction* jako symboliczny wyraz wizji przyszłości**

Utopie i dystopie pokazują obecny brak należytych zdolności przewidywania czy kierowania przyszłością. Reprezentowana jest w nich bezradność wobec udrę k cywilizacji naukowo-technicznej i przecucie katastrofy rozłożonej na powolne konanie

// 171

TECHNE  
TEXNH  
SERIA NOWA  
NR 3 / 2019

Redakcja tomu

- prof. UŁ dr hab. Aneta Pawłowska
- dr Irmina Gadowska

Redaktor naczelny

- prof. UŁ dr hab. Piotr Gryglewski

Kolegium redakcyjne

- prof. UŁ dr hab. Tadeusz Bernatowicz
- prof. UŁ dr hab. Eleonora Jedlińska
- prof. UŁ dr hab. Aneta Pawłowska
- prof. dr hab. Krzysztof Stefański

Sekretarze redakcji

- mgr Alina Barczyk
- dr Irmina Gadowska

Rada naukowa

- prof. dr hab. Juliusz A. Chrościcki  
(Uniwersytet Papieski Jana Pawła II  
w Krakowie)
- dr Wioletta Kazimińska-Jerzyk  
(Uniwersytet Łódzki)
- prof. UŁ dr hab. Anna Marciniak-Kajzer  
(Uniwersytet Łódzki)
- prof. dr. Birgit Mersmann  
(IFK Internationales Forschungszentrum  
für Kulturwissenschaften, Kunstuniversität  
Linz/NFS Bildkritik Universität Basel)
- prof. IS PAN dr hab. Jakub Sito  
(Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk)
- dr. Beate Störtkuhl  
(Bundesinstitut für Kultur und Geschichte  
der Deutschen in östlichen Europa)
- Phd Lukáš Novotný  
(Západočeská Univerzita v Plzni)
- Prof. Juan Manuel Monteroso Montero  
(University of Santiago de Compostela)

Redakcja techniczna

- mgr Alina Barczyk

Korekta językowa

- mgr Aleksandra Sitkiewicz

Tłumaczenia abstraktów

- mgr Adam Drozdowski

Skład komputerowy

- dr Tomasz Pietras

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.09520.19.0.C  
Ark. druk. 32,25

© Copyright by Authors, Łódź 2019

© Copyright by University of Lodz,  
Department of History of Art, Łódź 2019

Autorzy artykułów ponoszą pełną odpowiedzialność  
ze uzyskanie praw autorskich do ilustracji

Adres Redakcji

Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego  
ul. G. Narutowicza 65  
90-131 Łódź

www.techne.uni.lodz.pl  
e-mail: techne@uni.lodz.pl

ISSN 2084-851X

# Spis treści

I. Wstęp	7
II. Artykuły	
<b>Agnieszka Świętosławska</b> (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki) <b>Anna Talanowa</b> (Instytut Filologii i Dziennikarstwa, Uniwersytet Państwowy im. N.I. Łobaczewskiego w Niżnym Nowogrodzie) <i>O peregrynacjach artysty i jego dzieła. Przypadek „Efektu melodramy” Feliksa Pęczarskiego</i>	11
<b>Switłana Krawczenko</b> (Wydział Filologii i Dziennikarstwa, Wschodnioeuropejski Narodowy Uniwersytet im. Lesi Ukrainki w Łucku) <i>Ukraińskie malarstwo XIX i XX wieku: zarys głównych nurtów</i>	29
<b>Artur Tanikowski</b> (Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN) <i>„Palestyna leje wodę...” Sztuki wizualne a pogromy i wystąpienia antyżydowskie w latach 1914–1920</i>	51
<b>Katarzyna Nowakowska-Sito</b> (Muzeum Historii Polski) <i>Maria Lednicka-Szczytt – kariera polskiej rzeźbiarki we Włoszech, 1924–1934</i>	81
<b>Jerzy Malinowski</b> (Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata / Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) <i>Akademizm w twórczości Mojżesza Kislinga (1891–1953)</i>	107
<b>Dominika Łarionow</b> (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki) <i>Bauhaus – portret wielokrotny z polskimi epizodami</i>	115
<b>Joanna Wasilewska</b> (Muzeum Azji i Pacyfiku, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata) <i>Trzej polscy artyści w Chinach w latach 50. XX wieku</i>	139
<b>Aneta Pawłowska</b> (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki) <i>Literatura wizualna, wizualność literatury – przegląd współczesnych zjawisk i tendencji</i>	153
<b>Cezary Wąs</b> (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski) <i>Reprezentacje architektury w filmach science fiction jako symboliczny wyraz wizji przyszłości</i>	171

### III. Varia

<b>Iga Knysak</b> (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki) <i>„Każdy człowiek zostawia swój ślad” – Andrzej Jocz o Teresie Tyszkiewicz</i> .....	215
<b>Anna Pacyniak</b> (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki) <i>Fotomontaże. Rozmowa z Piotrem Tomczykiem w 70. rocznicę założenia Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego</i> .....	223
<b>Monika Nowakowska</b> (Miejska Galeria Sztuki w Łodzi) <i>Motywy najbliższe w twórczości Józefa Panfila</i> .....	235

### IV. Pro memoriam

<i>Andrzej Mateusz Jocz (1941–2019)</i> .....	245
---	-----

V. Nasze publikacje .....	249
---------------------------	-----

VI. Recenzenci współpracujący z czasopismem .....	257
---	-----

# Contents

I. Foreword	7
II. Articles	
<b>Agnieszka Świętosławska</b> (Institute of Art History, University of Lodz) <b>Anna Talanova</b> (Department of Slavic Philology and Culture, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod) <i>About the peregrinations of artist and his work. The case of the “Melodrama effect” by Feliks Pęczarski</i> .....	27
<b>Switłana Krawczenko</b> (Faculty of Philology and Journalism, Lesya Ukrainka Eastern European National University) <i>Ukrainian painting of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries: an outline of the main trends</i> .....	49
<b>Artur Tanikowski</b> (Museum of the History of Polish Jews POLIN) <i>“Palestine is pouring water...” Visual arts in the face of anti-Jewish pogroms and riots in the years 1914–1920</i> .....	80
<b>Katarzyna Nowakowska-Sito</b> (Polish History Museum) <i>Maria Lednicka-Szczytt – career of a Polish sculptress in Italy, 1924–1934</i> .....	105
<b>Jerzy Malinowski</b> (Polish Institute of World Art Studies / Faculty of Fine Arts, Nicolaus Copernicus University in Toruń) <i>Academism in the works of Moïse Kisling (1891–1953)</i> .....	114
<b>Dominika Łarionow</b> (Institute of Art History, University of Lodz) <i>Bauhaus – multiple portrait with the Polish episodes</i> .....	138
<b>Joanna Wasilewska</b> (The Asia and Pacific Museum / Polish Institute of World Art Studies) <i>Three Polish artists in China in the 1950s</i> .....	152
<b>Aneta Pawłowska</b> (Institute of Art History, University of Lodz) <i>Visual literature, visuality of literature – a review of contemporary phenomena and trends</i> .....	170
<b>Cezary Wąs</b> (Institute of Art History, University of Wrocław) <i>Representations of architecture in science-fiction films as a symbolic expression of the vision of the future</i> .....	211

### III. Varia

<b>Iga Knysak</b> (Institute of Art History, University of Lodz)	
<i>“Every man leaves his mark” – Andrzej Jocz about Teresa Tyszkiewicz</i> .....	215
<b>Anna Pacyniak</b> (Institute of Art History, University of Lodz)	
<i>Photomontages. Interview with Piotr Tomczyk on the 70<sup>th</sup> anniversary of the founding of the Lodz Photographic Society</i> .....	223
<b>Monika Nowakowska</b> (City Art Gallery in Lodz)	
<i>The closest motifs in the works of Józef Panfil</i> .....	235

### IV. Pro memoriam

<i>Andrzej Mateusz Jocz (1941–2019)</i> .....	245
---	-----

V. Our publications .....	249
---------------------------	-----

VI. Reviewers cooperating with the Journal .....	257
--	-----

# Wstęp

DOI 10.18778/2084-851X.07.01

Z prawdziwą przyjemnością oddajemy w ręce Państwa trzeci numer nowej serii pisma „Techne”, tym razem poświęcony problematyce sztuki nowoczesnej i współczesnej. Wśród zgłoszonych do publikacji tekstów nadesłanych przez muzealników, historyków i teoretyków sztuki, znalazły się prace problemowe, biograficzne oraz analizy o charakterze metodologicznym. Tym co wiąże pozornie odległe tematycznie rozprawy jest towarzyszące autorom i czytelnikom przeświadczenie o złożoności funkcjonowania tak sztuki *per se*, jak i obiektów artystycznych – począwszy od zarania nowoczesności w połowie XIX stulecia, aż po czasy obecne. Stąd wielość podjętych w numerze trzecim pisma „Techne” wątków badawczych, tworzących panopticum historycznych, ale też współczesnych postaw twórczych i rodzących je idei. Wieloaspektowe ujęcie zróżnicowanych tematów, od dotyczących historii i teorii sztuki, rzeźby, architektury, po artykuły poruszające problematykę najnowszych zjawisk związanych z muzealnictwem i udostępnianiem sztuk wizualnych oraz podejmujących kwestie dotyczące fotografii i filmu. Nie sposób było też pominąć, tak ważnego elementu dla kreacji artystycznych XX w. jak zagadnienia związane ze sztuką żydowską oraz kwestie relacji sztuki polskiej z pozaeuropejską. Wybór tekstów odzwierciedla zatem do pewnego stopnia myśl Denisa Duttona zawartą w erudycyjnej pracy pt. *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*<sup>1</sup>: „Teorie estetyczne mogą domagać się uniwersalności, ale są zwykle warunkowane przez problemy i debaty estetyczne ich własnych czasów”.

Artykuły zaprezentowane w piśmie ułożono z zachowaniem chronologii omawianych zjawisk.

Numer otwiera tekst **Agnieszki Świętosławskiej** i **Anny Talanowej** zatytułowany *O peregrynacjach artysty i jego dzieła. Przypadek „Efektu Melodramy” Feliksa Pęczarskiego*, poświęcony mało znanemu obrazowi ze zbiorów Państwowego Muzeum Sztuki w Niżnym Nowogrodzie w Rosji. Opracowanie ukraińskiej

---

<sup>1</sup> DUTTON – Denis Dutton, *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*, przeł. i wstęp Jerzy Luty, Kraków 2019, s. 94.



badaczki **Switłana Krawczenko** w zasadniczy sposób poszerza widzę Czytelników o dziewiętnastowiecznym malarstwie jej rodzinnego kraju – zwłaszcza o takich twórcach jak Ołeksandr Muraszko, Mykoła Kuzniecowa czy Mykoła Buraczek.

**Artur Tanikowski** w artykule „*Palestyna leje wodę...*” *Sztuki wizualne a pogromy i wystąpienia antyżydowskie w latach 1914–1920* formułuje szereg interesujących spostrzeżeń dotyczących, tak drażliwej kwestii jak wizualizacje prześladowania Żydów w sztuce z czasów I wojny światowej. Autorzy dwóch kolejnych tekstów zaprezentowali poszerzone analizy artystyczno-biograficzne. **Katarzyna Nowakowska-Sito** przypomniała sylwetkę rzeźbiarki Marii Lednickiej-Szczytt w kontekście jej kariery międzynarodowej. **Jerzy Malinowski** podjął marginalizowany do tej pory wątek akademizmu w twórczości Mojżesza Kislinga – jednego z najbardziej znanych malarzy *École de Paris*.


Opracowanie pióra **Dominiki Łarionow** omawia słynną szkołę Waltera Gropiusa w Bauhausie – począwszy od jej narodzin aż po mniej chlubne, nazistowskie epizody.

Badania **Joanny Wasilewskiej** skoncentrowały się wokół problemu inspiracji kulturami i sztuką krajów Azji w twórczości koryfeusza malarstwa polskiego Tadeusza Kulisiewicza, Aleksandra Kobzdeja oraz Andrzeja Strumiłły. Przeglądowy charakter ma tekst **Anety Pawłowskiej** omawiający kwestie wizualności literatury od schyłku wieku XIX po współczesną tzw. *electronic literature*. Rozprawy krytyczne zamyka brawurowa analiza **Cezarego Wąsa** dotycząca kwestii form architektonicznych pojawiających się w filmach *science fiction* II połowy XX i początku XXI wieku i ich realnych odpowiedników.

Tom uzupełniają wywiady z artystami: profesorem Andrzejem Joczem i Piotrem Tomczykiem, przeprowadzone przez absolwentki Instytutu Historii Sztuki w Łodzi, **Igę Knysak** i **Annę Pacyniak** oraz krótkie studium **Moniki Nowakowskiej** poświęcone twórczości Józefa Panfila.

Oddając w ręce Czytelników kolejny tom pisma „Techne. Seria Nowa”, redaktorki pragną podziękować za współpracę wszystkim Autorom oraz gorąco zachęcić Państwa do lektury w trakcie której – wierzymy w to głęboko – ujawnią się nowe, nieznane interpretacje pozornie znanych dzieł sztuki.

Irmina Gadowska

 ORCID 0000-0001-8378-942X

Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet Łódzki

Aneta Pawłowska

 ORCID 0000-0003-2847-4403

Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet Łódzki

Artykuły



Agnieszka Świątosławska

 ORCID 0000-0001-8488-4365

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki

Anna Talanowa

 ORCID 0000-0002-4480-6474

Katedra Filologii i Kultury Słowiańskiej  
Instytut Filologii i Dziennikarstwa  
Uniwersytet Państwowy im. N.I. Łobaczewskiego  
w Niżnym Nowogrodzie

DOI 10.18778/2084-851X.07.02

## O peregrynacjach artysty i jego dzieła. Przypadek *Efektu melodramy* Feliksa Pęczarskiego

**Streszczenie.** Artykuł poświęcony jest obrazowi *Efekt melodramy* należącemu do zbiorów Państwowego Muzeum Sztuki w Niżnym Nowogrodzie w Rosji. Blisko 60 lat temu Andrzej Ryszkiewicz zidentyfikował go jako dzieło warszawskiego malarza z połowy XIX wieku, Feliksa Pęczarskiego (1804/1805–1862). Tym samym badacz ten przyczynił się do poszerzenia wiedzy o nielicznie niestety zachowanym dorobku niezwykle ciekawego, głuchego artysty, który w swoich czasach zasłynął nie tylko jako autor biedermeierowskich portretów, ale przede wszystkim komicznych scen rodzajowych wykorzystujących karykaturalną charakterystykę fizjonomii postaci i groteskowo przerysowaną mimikę. Atrybucja zaproponowana przez Ryszkiewicza została w pełni przyjęta zarówno przez środowisko polskich badaczy, jak również rosyjskich muzealników opiekujących się kolekcją w Niżnym Nowogrodzie. Jednakże dotychczas nie została wyjaśniona kwestia sposobu, w jaki obraz trafił do odległej rosyjskiej prowincji. Niniejszy artykuł stanowi próbę rozwiązania tej zagadki. Według notatki XIX-wiecznego pamiętnikarza Franciszka Ksawerego Preka, który znał Pęczarskiego osobiście, ten ostatni podczas kilkuletniego pobytu na Lubelszczyźnie (gdzie powstał omawiany obraz) portretował bliżej nieokreśloną generałową rosyjską. Do zbiorów muzealnych *Efekt melodramy* trafił w 1924 roku z zamku we wsi Jurino. Przeprowadzona analiza, bazująca na kwerendzie w dawnych inwentarzach kolekcji zamkowej oraz badaniach historii dwóch arystokratycznych rodów związanych z majątkiem, Szeremietiewów i Skobelewów, pozwoliła wskazać osobę, która potencjalnie mogła być pierwszym nabywcą obrazu.

**Słowa kluczowe:** Feliks Pęczarski (1804/1805–1862), malarstwo polskie XIX wieku, zbiory rosyjskie, sceny rodzajowe, kolekcjonerstwo.



1. Feliks Pęczarski, *Efekt melodramy*, ok. 1835, Państwowe Muzeum Sztuki w Niżnym Nowogrodzie

**W** zbiorach Państwowego Muzeum Sztuki w Niżnym Nowogrodzie znajduje się intrygujący obraz, niewątpliwie o polskiej proweniencji, przedstawiający lożę teatralną (il. 1). Został namalowany farbą olejną na płótnie o wymiarach 68 x 110 cm. Nie jest ani sygnowany, ani datowany. Najprawdopodobniej poddano go restauracji w latach 60. XX wieku w pracowniach Ogólnorosyjskiego Artystycznego Naukowo-Restauracyjnego Centrum im. Igora Grabara, choć nie ma na to zachowanych dowodów. Dzieło to po raz pierwszy zwróciło uwagę badaczy w latach 50. XX wieku. Wówczas obraz jako pracę Feliksa Pęczarskiego (1804/1805–1862) zidentyfikowali pracownik naukowej działy sztuki zachodnioeuropejskiej muzeum, P. Balakin, wraz z Andrzejem Ryszkiewiczem. Ten ostatni przyczynił się również do spopularyzowania tego odkrycia w środowisku badaczy polskich, publikując w 1958 roku w „Pamiętniku Teatralnym” krótki artykuł o obrazie, który zatytułował *Efekt melodramy*<sup>1</sup>. W publikacji tej podał argumenty przemawiające za proponowaną atrybucją oraz przedstawił hipotezy związane z okolicznościami powstania dzieła, dowodząc m.in., że ukazana scena rozgrywa się na widowni teatru w Lublinie. Jego ustalenia, nieznacznie uzupełnione następnie przez Eugeniusza Szwankowskiego<sup>2</sup>, zostały w pełni przyjęte przez późniejszych

<sup>1</sup> RYSZKIEWICZ 1958.

<sup>2</sup> SZWANKOWSKI 1959, s. 608.

badaczy<sup>3</sup>. Nie udało się jednak Ryszkiewiczowi ustalić w jaki sposób obraz trafił z Lublina (gdzie powstał), do Niżnego Nowogrodu, gdzie znajduje się obecnie, czyli do miejscowości oddalonej ponad 1600 km na wschód. Jedynym tropem, jaki wskazywał badacz, był krótki fragment z pamiętników Franciszka Ksawerego Preka, wspominający, że w Lublinie Pęczarski portretował bliżej nieznaną „generałową rosyjską”<sup>4</sup>. Dotychczas nie została podjęta próba rozwiązania tej zagadki, choć wciąż wzbudza ona silne emocje, szczególnie wśród lublinian, dla których obraz ten stanowi unikatowe świadectwo XIX-wiecznego życia kulturalnego w tym mieście<sup>5</sup>.

Zanim jednak podejmiemy się próby rekonstrukcji wydarzeń, związanych z podróżą dzieła Pęczarskiego, należy zastanowić się nad okolicznościami pobytu tego artysty na Lubelszczyźnie oraz historią powstania interesującego nas obiektu.

Od dzieciństwa niesłyszący, Feliks Pęczarski<sup>6</sup> wychowywał się w warszawskim Instytucie Głuchoniemych, gdzie m.in. pobierał pierwsze lekcje rysunku u Józefa Pełczyńskiego. 22 sierpnia 1822 roku, jak donosił „Kurier Warszawski”, podczas publicznego popisu uczniów Instytutu<sup>7</sup>, Pęczarski został odznaczony medalem, będącym świadectwem uznania dla jego umiejętności artystycznych. W tym samym roku, w kronice Instytutu, zapisano: *W malarstwie jeden kandydat Pęczarski zaczął ćwiczyć się pod przewodnictwem profesorów Uniwersytetu*<sup>8</sup>. Wiadomo, że pobierał lekcje grafiki u Jana Ferdynanda Krethlowa, zaś rysunku i malarstwa – u Antoniego Blanka i Antoniego Brodowskiego. Z czasem Pęczarski zaczął pełnić w Instytucie funkcję pomocnika nauczyciela i pozostawał w nim zatrudniony do 17 maja 1831 roku, kiedy to złożył podanie o dymisję<sup>9</sup>. Następnie rozpoczął niezależną działalność artystyczną, jeszcze przez pierwszych kilka lat pozostając w stolicy Królestwa Polskiego.

W przywoływanym już przez Ryszkiewicza pamiętniku Preka zamieszczona jest lakoniczna informacja, dotycząca dalszych losów malarza. Według niej Pęczarski po opuszczeniu Instytutu *robiąc dobre portrety, nazbierał sobie z tego dosyć pieniędzy. Mieszkał potem w Lublinie, oddając się tak samo malarstwu i portretując różne osoby. Tamże raz generałową rosyjską przejeżdżającą portretował, za co mu sownie wynagrodziła*<sup>10</sup>. Nie udało się dotrzeć do żadnych dokumentów, które potwierdzałyby fakt zamieszkania Pęczarskiego w tym mieście, jednakże wszystkie jego datowane

<sup>3</sup> MICHAŁOWSKI 1961, s. 64; POLANOWSKA 2003, s. 64.

<sup>4</sup> RYSZKIEWICZ 1958, s. 476.

<sup>5</sup> JÓZEF CZUK 2004.

<sup>6</sup> Do podstawowych opracowań życia i twórczości Pęczarskiego zaliczyć należy: MANCZARSKI 1930; MICHAŁOWSKI 1959; MICHAŁOWSKI 1976a; MICHAŁOWSKI 1976b; NOWAKOWSKI 1990.

<sup>7</sup> „Kurier Warszawski” 1822, s. 1.

<sup>8</sup> MANCZARSKI 1930, s. 91.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>10</sup> PREK 1959, s. 463.



2. Feliks Pęczarski, *Portret kobiety w koronkowym czepku*, 1837, Muzeum Narodowe w Warszawie (183340 MNW). Źródło: [http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=24236&show\\_nav=true](http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=24236&show_nav=true) [dostęp: 9.04.2019]

obrazy z lat 1835–1838 to portrety ziemian z Lubelszczyzny i Podlasia, bądź obrazy religijne malowane na zamówienie tamtejszych kościołów. Wymienić tu można: *Portret Zygmunta Stryjeńskiego*<sup>11</sup>, sędziego pokoju powiatu tarnogrodzkiego, *Portret Adama Szydłowskiego*<sup>12</sup>, właściciela Werbkowic, *Portret starosty hrubieszowskiego Lipskiego*<sup>13</sup>, portrety pary małżeńskiej z Kazimierza Dolnego (il. 2)<sup>14</sup>, *Ukrzyżowanie* z kościoła parafialnego w Żdzannem koło Krasnegostawu<sup>15</sup>, *Zwiastowanie* w kościele parafialnym w Tarnogórze koło Krasnegostawu<sup>16</sup> oraz dwa obrazy przeznaczone do kościoła Dominikanów w Lublinie<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> *Portret Zygmunta Stryjeńskiego*, 1835, olej na płótnie, sygn., Muzeum Narodowe w Krakowie.

<sup>12</sup> *Portret Adama Szydłowskiego*, 1838, olej na płótnie, sygn., obraz zaginiony w czasie II wojny światowej, dawniej w Muzeum Narodowym w Warszawie.

<sup>13</sup> *Portret starosty hrubieszowskiego Lipskiego*, obraz zaginiony, do września 1939 roku znajdował się w zbiorach prywatnych w Poznaniu.

<sup>14</sup> *Portret kobiety w koronkowym czepku*, 1837, olej na płótnie oraz *Portret mężczyzny w białym żabocie*, 1837, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Warszawie.

<sup>15</sup> *Ukrzyżowanie*, 1837, olej na płótnie, sygn., kościół parafialny w Żdzannem koło Krasnegostawu.

<sup>16</sup> *Zwiastowanie*, 1839, olej na płótnie, kościół parafialny w Tarnogórze koło Krasnegostawu, kopia obrazu Carla Dolciego z kolegiaty w Zamościu.

<sup>17</sup> *Matka Boska Niepokalanie Poczęta*, ok. 1838, olej na płótnie na desce, sygn., kościół Dominikanów w Lublinie; *Św. Monika patronka nieszczęśliwych małżonek i matek*, ok. 1838, olej na płótnie, klasztor Dominikanów w Lublinie.

Warto zastanowić się nad powodami, jakie skłoniły Pęczarskiego do wyjechania z Warszawy i osiedlenia się w Lublinie. Zaskakiwać może wybór miejsca przeprowadzki, ponieważ w okresie międzypowstaniowym, mimo iż miasto nad Bystrycą zostało stolicą guberni, życie artystyczne rozwijało się tam nad wyraz powolnie. Ireneusz Kamiński wyliczył, że w XIX wieku, aż do początków kolejnego stulecia, działało tam kilkunastu zaledwie artystów plastyków, z czego większość w okresie późniejszym niż omawiany. Powołując się na archiwalne statystyki mieszkańców, badacz podaje, że w roku 1867 *doliczono się w mieście raptem dwóch artystów: malarza portretów i rzeźbiarza zarazem oraz malarza*<sup>18</sup>. Wydaje się, że jedynym znaczącym lokalnym twórcą w pierwszej połowie XIX wieku był urodzony we wsi Chechło pod Olkuszem Ignacy Urbański (1807–1884), który jednakże przybył do Lublina dopiero w roku 1840<sup>19</sup>, a więc później niż Pęczarski.

Rozważać można by więc hipotezę, że decyzja o przeprowadzce miała podłoże ekonomiczne: malarz mając problemy ze zdobyciem zamówień w wyniszczonej po powstaniu listopadowym stolicy, zmuszony był udać się na prowincję, by tam, gdzie praktycznie nie groziła mu konkurencja, poszukiwać zleceniodawców. Faktycznie, sytuacja warszawskich artystów, w związku z ich stale rosnącą liczbą, nie była w tym okresie najłatwiejsza. Młodzi malarze, którzy nie „wyrobili” sobie jeszcze nazwiska, mogli więc mieć znaczne problemy ze zdobyciem zamówień<sup>20</sup>. Prek jednak, w swojej cytowanej już notatce, wyraźnie zaznaczył, iż portrety Pęczarskiego były cenione przez odbiorców, a jego sytuacja materialna była co najmniej stabilna, jeśli nawet nie bardzo dobra. Podobne informacje przekazał Jan Papłoński, rektor Instytutu Głuchoniemych w latach 1864–1885, który w swojej *Historyji Warszawskiego Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych* pisał o Pęczarskim, że w późniejszym czasie [tj. po opuszczeniu Instytutu] *miał wziętość w Warszawie jako malarz portretów miniaturowych*<sup>21</sup>.

Jeśli zatem przeprowadzka nie wynikała z kwestii finansowych, podejrzewać można, że wiązała się ona z powodami osobistymi. Lublin znajduje się niedaleko Kryłowa, gdzie prawdopodobnie mieszkało wówczas rodzeństwo Pęczarskiego i w pierwszej połowie XIX wieku był jedynym większym miastem w okolicy. Prawdopodobne jest więc, że Pęczarski wybrał to miejsce by być bliżej rodziny, którą mógł się w tej sytuacji lepiej zaopiekować, a jednocześnie, aby mieszkać w dość dużym ośrodku, gdzie mógł liczyć na zamówienia. Zauważyć nawet można, że większość miejscowości, związanych z ówczesnymi obrazami Pęczarskiego, leży na trasie

<sup>18</sup> KAMIŃSKI 1997, s. 293–294. Na marginesie dodać można, że autor artykułu nie wzmiankuje Feliksa Pęczarskiego, być może ze względu na to, że twórca tylko tymczasowo przebywał w okolicy.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 294.

<sup>20</sup> RYSZKIEWICZ 1952.

<sup>21</sup> Cytat za: MANCZARSKI 1930, s. 95; nie znane są żadne miniatury Pęczarskiego, ani też nie ma o takich pracach żadnych innych wzmianek, być może jest to więc błąd autora.



pomiędzy Lublinem a Kryłowem (Krasnystaw, Tarnogóra, Werbkowice, Hrubieszów; dwie ostatnie miejscowości oddalone są od Kryłowa o niecałe 20 km). Tezę o utrzymywaniu przez Pęczarskiego kontaktów z młodszym rodzeństwem potwierdza też zapis w pamiętnikach Preka. Mówi on o tym, że w Lublinie artysta *wziął [...] siostrę swoją [do siebie do domu], udzielił jej coś z nauk, a ona utrzymywała mu domowe gospodarstwo*<sup>22</sup>. Najpewniej artysta nie mieszkał zresztą na stałe w Lublinie, lecz podróżował po Lubelszczyźnie i Podlasiu, zatrzymując się w dworach ziemian, których portrety malował.

Jesienią 1839 roku (po tym jak powstał ostatni obraz z grupy dzieł lubelskich – *Zwiastowanie* dla kościoła w Tarnogórze) Pęczarski prawdopodobnie wrócił do Warszawy, wystąpił o wydanie mu paszportu do Cesarstwa Rosyjskiego i wyjechał do Wilna<sup>23</sup>.

Interesujący nas obraz, *Efekt melodramy*, powstał w okresie lubelskim, na co wskazuje znajdujący się na nim afisz teatralny. Artysta przedstawił grupę kilkunastu mężczyzn ciasno stłoczonych w niewielkiej, ciemnej przestrzeni. Pierwszy rząd osób opiera się o parapet zamykający od dołu całą kompozycję; następne rzędy piętrzą się pionowo, ignorując całkowicie podział na poszczególne plany. Widoczne są w zasadzie jedynie głowy postaci – na nich też skupiła się cała uwaga malarza. Każda z twarzy stanowi karykaturalne studium rozmaitych uczuć: od zadziwienia, poprzez śmiech, aż do płaczu. To, co wzbudziło w mężczyznach tak silne emocje, zdradza leżący na parapecie, czytany przez jednego z nich, afisz. Widnieje na nim tekst: *Za pozwoleniem zwierzchności. Teatr Polski. Dziś we Środę dnia 2 Grudnia 1835 Roku artyści dramatyczni pod dyktando T.A...* [dalsza część tekstu nieczytelna]<sup>24</sup>. Przedstawiona na obrazie scena rozgrywa się więc w loży teatralnej podczas spektaklu. Choć nazwiska dyrektora trupy nie można odczytać, inicjały jednoznacznie wskazują na Tomasza Andrzeja Chełchowskiego (1806–1861), wybitnego aktora i reżysera, który zanim został kierownikiem teatrów krakowskiego oraz lwowskiego, przez wiele lat prowadził własny, objazdowy zespół teatralny. Ryszkiewicz pokusił się także o ustalenie, gdzie mogło odbyć się ukazane na obrazie przedstawienie. Odnalazł w „Kurierze Warszawskim” z dnia 20 września 1835 roku informację, że grupa Chełchowskiego opuściła Płock i przeniosła się do Lublina<sup>25</sup>. Wiadomo również, że aktorzy pozostali w tym mieście do połowy 1836 roku, wtedy więc powstać musiał *Efekt melodramy*.

<sup>22</sup> PREK 1959, s. 463.

<sup>23</sup> Szerzej o nieszczęśliwym wyjeździe Pęczarskiego do Wilna, podczas którego został aresztowany przez tamtejszą żandarmerię, przetrzymywany przez 3 miesiące oraz poddany torturom, w artykule: MICHAŁOWSKI 1961.

<sup>24</sup> Treść napisu podaję za: RYSZKIEWICZ 1958, s. 474.

<sup>25</sup> „Kurier Warszawski” 1835, s. 1281.

Poszukując autora obrazu Ryszkiewicz bez wahania wskazał na Feliksa Pęczarskiego i nie ma wątpliwości, że ta atrybucja jest prawidłowa. W latach 30. XIX wieku w Polsce on jeden potrafił tak doskonale oddać uczucia portretowanych postaci, nie cofając się przed wprowadzeniem przerysowanej mimiki, w tym przypadku zdecydowanie już karykaturalnej. Przebywając w Lublinie, artysta mógł wybrać się do teatru i sportretować miłośników bezpłatnych przedstawień dla niższych warstw społecznych. Towarzystwo ukazane w *Efekcie melodramy*, przepychające się i żywiołowo reagujące na grę aktorów, było dla Pęczarskiego zapewne ciekawym obiektem obserwacji. Scena taka stanowiła dla niego szansę spożytkowania szczególnego talentu, jaki miał do przedstawiania rozmaitych typów fizjonomicznych oraz zręcznego podchwytywania grymasów portretowanych postaci.

Pomysł groteskowego przedstawienia widowni taniego teatru nie był odkryciem Pęczarskiego. Ryszkiewicz nazywając omawiany obraz *Efektem melodramy* zapożyczył ów tytuł z litografii Louisa Leopolda Boilly'ego (1761–1845) o tej samej tematyce i podobnej kompozycji<sup>26</sup>. Ten francuski artysta, podobnie jak Pęczarski, zafascynowany był życiem miejskiego półświatka i czerpał inspiracje z wycieczek po ciemnych zakamarkach Paryża<sup>27</sup>. W swoich pracach kilkakrotnie podejmował temat przedstawień teatralnych, ukazując np. ciżbę szturmującą drzwi wejściowe teatru (*Bezpłatny spektakl*, litografia, 1830) czy tłoczącą się na galerii (*Efekt melodramy*, litografia, 1830)<sup>28</sup>. W Musée Lambert w Wersalu znajdują się dwa obrazy olejne stanowiące dyptyk: *Une loge, un jour de spectacle gratuit* (*W loży, bezpłatny spektakl*)<sup>29</sup> i *L'effet du mélodrame* (*Efekt melodramy*)<sup>30</sup>. Są one zapewne pierwowzorami grafik, na które powoływał się Andrzej Ryszkiewicz. Choć Pęczarski nie skopiował dosłownie prac Boilly'ego, podobieństwo jego *Efektu melodramy* do prac francuskiego artysty jest bardzo wyraźne i zapewne nieprzypadkowe. Powtórzony został między innymi efekt stłoczenia postaci, przerysowanie mimiki oraz zamknięcie sceny od dołu parapetem. Szczególnie widoczne są związki pracy Pęczarskiego z obrazem *Une loge, un jour de spectacle gratuit*, w którym Boilly ukazał wydarzenia ze spektaklu dla niższych warstwy społecznych.

Do Państwowego Muzeum Sztuki w Niżnym Nowogrodzie obraz Pęczarskiego trafił w roku 1924 z kolekcji Piotra Wasiljewicza Szeremietiewa, która znajdowała się w zamku we wsi Jurino<sup>31</sup>. Pojawiają się więc dwa pytania. W jaki sposób obraz

<sup>26</sup> RYSZKIEWICZ 1958, s. 476.

<sup>27</sup> SIEGFRIED 1995; WHITLUM-COOPER 2019.

<sup>28</sup> Na grafiki te powołuje się Andrzej Ryszkiewicz: RYSZKIEWICZ 1958, s. 476.

<sup>29</sup> <https://www.photo.rmn.fr/archive/96-017048-2C6NU0SB83CQ.html> [dostęp: 11.03.2019].

<sup>30</sup> <https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0SB8OXB> [dostęp: 11.03.2019].

<sup>31</sup> *Каталог произведений западноевропейского искусства* 1977, s. 24.



3. Zamek Jurino, pocztówka z początku XX wieku. Ze zbiorów autorki



4. V.A. Zeveke, *Zamek Jurino. Wnętrze*, fotografia, koniec XIX wieku. Ilustracja za: O.I. Наумова, В.М. Тарасова, *Славная фамилия Зевеке*, Нижний Новгород 2015

Pęczarskiego znalazł się w Rosji? I dlaczego trafił właśnie do wsi Jurino? Zaczniemy od końca, ponieważ odpowiedź na drugie pytanie pozwoli nam zastanowić się nad pierwszym. Juriński zamek (il. 3, 4) znajdował się w posiadłościach niżnonowogrodzkiej linii znanego hrabiowskiego rodu Szeremietiewych, w guberni niżnonowogrodzkiej, na terenach leżących nad Wołgą i Surą (obecnie teren ten należy do Maryjskiego Obwodu Autonomicznego). Gniazdo rodowe niżnonowogrodzkich Szeremietiewych znajdowało się w Bogorodsku, niedaleko Niżnego Nowogrodu. Ziemie leżące w pobliżu wsi Jurino, zostały nabyte w 1812 roku przez Wasilija Sergejewicza Szeremietiewa (1752–1831). Jego syn Sergiej Wasilewicz Szeremietiew sukcesywnie zajął się rozbudową dworu w Jurino. Po śmierci, w roku 1866, jedynym spadkobiercą pozostał bratanek Sergieja, Wasilij Pietrowicz (1836–1893). Nowy właściciel zaczął zarządzać dworem i ziemią od momentu, gdy prawnie przekazano mu majątek, co nastąpiło jeszcze w roku 1860. Wasilij Pietrowicz Szeremietiew oraz jego żona Olga Dmitrijewna z domu Skobelewa uczynili z zamku Jurino unikatową perłę architektoniczną. Zamek ów pełen był dzieł sztuki oraz innych skarbów kultury, zebranych przez wiele pokoleń rodziny Szeremietiewych.

Od roku 1871 małżonkowie Szeremietiew zaczęli realizować swoje imponujące zamierzenia. Z Niżnego, Lazarewa i Bogorodska przewieźli do Jurina zgromadzony na przestrzeni czterech stuleci majątek rodziny Szeremietiewych: archiwum rodzinne, bibliotekę, kolekcje rzadkich rękopisów i książek, galerię portretów z XVIII wieku, porcelanę, rzeźby itd. Poza tym Olga Dmitrijewna zwróciła się z prośbą do znanego malarza Iwana Ajwazowskiego (1817–1900), by zechciał doradzać jej w sprawie wyboru malowideł przeznaczonych do zamku oraz pomógł w tworzeniu kolekcji obrazów.

O interesującym nas obrazie Pęczarskiego udało się odnaleźć wzmiankę w dokumentach inwentaryzacji z 1916 roku, wykonanej przed rewolucją październikową. Chociaż w tym przekazie nie podano nazwiska artysty, bez wątpienia można stwierdzić, że chodzi o omawiane dzieło: *3 piętro. Południowy pokój. [...] 18. Dwa obrazy, namalowane techniką oleju na płótnie w starych połączonych ramach, jeden obraz „Polski teatr”, drugi – wykonany przez malarza J.A. Neffa*<sup>32</sup>. W kolekcji Muzeum Sztuki w Niżnym Nowogrodzie znajduje się jeden obraz autorstwa Neffa: *Поклонница Бакха (Bachantka)* – płótno pochodzące z XIX wieku, 102 x 79 cm. Być może to ten właśnie obraz wisiał w pałacu obok dzieła Pęczarskiego.

Spróbujmy zastanowić się nad kwestią w jaki sposób obraz *Efekt melodramy* mógł trafić do kolekcji Szeremietiewych. Jak wynika ze wspomnień Preka, Pęczarski pracował w Lublinie nad portretem generałowej rosyjskiej i został za tę pracę hojnie wynagrodzony. Przypuszczalnie mąż generałowej kupił jeszcze kilka malowideł Pęczarskiego, między innymi opisywany powyżej obraz. Czy jest możliwe aby

<sup>32</sup> ИВАНОВ/КИСЕЛЕВА 2012, s. 150–193. Warto przy okazji zauważyć, że inicjały imion malarza Neffa zostały wpisane niepoprawnie, ponieważ nazywał się on Timofiej Andriejewicz Neff.

ów wojskowy mógł być przedstawicielem rodziny Szeremietiewych? Musiałaby to być osoba, która w okresie powstania obrazu (czyli pomiędzy końcem 1835 roku a przed 1839, kiedy to Pęczarski ostatecznie opuścił Lubelszczyznę), przebywała w Polsce, w Lublinie. Pierwszy właściciel majątku Jurino, Wasilij Sergiejewicz Szeremietiew, był generałem biorącym udział w tłumieniu powstania listopadowego, zmarł jednak jeszcze w 1831 roku. Pośród niżnonowogrodzkiej linii rodziny Szeremietiewych pozostał tylko jeden kandydat do roli mecenasa Pęczarskiego – Sergiej Wasilewicz Szeremietiew (1792–1866). Służył on w wojsku, w 1827 roku awansował na generała-majora, w 1831 roku brał udział w tłumieniu powstania listopadowego. 9 maja 1835 roku Szeremietiew został z przyczyn osobistych zwolniony z wojska. Wrócił wówczas do ojczyzny i przez dłuższy czas nie wyjeżdżał za granicę imperium rosyjskiego. Dopiero 17 maja 1860 roku dostał paszport i już w czerwcu tego roku wyruszył do Europy (odwiedził Kolonię, Hamburg, Berlin, Drezno)<sup>33</sup>. Wymienione powyżej miasta wskazują na to, że generał podróżował drogą morską i nic nie sugeruje, aby w latach 30-tych mógł przebywać w okolicach Lublina. Dodatkowo ów generał nie był żonaty, co przeczyłoby przekazowi Preka jasno mówiącemu o „generałowej”. Czyli prawdopodobieństwo zakupu obrazu przez przedstawiciela rodu Szeremietiewów jest raczej niewielkie.

Ale w rodzinie właścicielki zamku w Jurino, Ołgi Dmitrijewny Szeremietiewej, było za to aż trzech generałów: jej dziadek – Iwan Nikiticz Skobelew, ojciec – Dmitrij Iwanowicz Skobelew oraz brat znany jako „Biały generał” – Michaił Dimitrowicz Skobelew. Zawężając nasze poszukiwania, warto od razu zauważyć, że ojciec Ołgi Dmitrijewny w późnych latach 30. XIX wieku miał około dwudziestu lat, a do stopnia generała awansował dopiero w roku 1860. Z kolei brat, Michaił, urodził się dopiero w roku 1843. Jednakże postać dziadka, Iwana Nikiticza Skobelewa (1778–1849), warta jest uwagi.

Stary generał Skobelew był niezwykle osobowością:

Iwan Nikiticz Skobelew brał udział prawie we wszystkich kompaniach wojskowych w pierwszej połowie XIX wieku. W czasie francuskiej inwazji na Rosję w 1812 roku był starszym adiutantem u generała feldmarszałka Kutuzowa i został wyróżniony w bitwach pod Borodino i Małojarsławcem. Był wielokrotnie ranny podczas akcji militarnych: amputowano mu lewą rękę oraz trzy palce na prawej. Był kawalerem Orderu Świętego Jerzego i posiadał wiele innych odznaczeń, ciesząc się powagą szczególnie wśród zwykłych żołnierzy. Iwan Nikiticz otrzymał dość powierzchowne wykształcenie, ale braki te kompensował wrodzoną ponadprzeciętną inteligencją i mądrością życiową, w wolnej chwili poświęcając czas działaniom literackim. Jego prace uchodziły za dość oryginalne i były popularne wśród ludzi prostych<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Мальшев 2019, s. 196.

<sup>34</sup> Виноградов 2013, s. 334.



5. Karl von Hampeln, *Portret generała Iwana Nikiticza Skobelewa*, lata 30. XIX wieku, litografia, Państwowe Muzeum Historyczne w Moskwie (И III 5884)

Skobelew również zaangażowany był w tłumienie powstania listopadowego jako dowódca brygady. W okresie popowstaniowym prowadził interesy na terenie Królestwa Polskiego. Wiadomo, że w 1838 roku z dóbr rządowych wsi Kadaryszki wydzielony został na jego rzecz majorat, w skład którego wchodził folwark Zaboryszki, wsie Szlązak, Wesołówka, Lowocie, Pokomsze, Zawady, Grawice, Sitkowizna, Dembniak, Olszanka, Lipna, Lipniak, Fornetka, Przejma, Szelment, Moskiewszczyzna, Baryły, Ilgiel, a także jeziora Iłgie i Jodel<sup>35</sup>. Ukazem z dnia 14 (26) kwietnia 1841 roku majątek został nadany Skobelewowi *w wieczne i dziedziczne posiadanie ze wszystkimi prawami i ziemią, którymi dysponował skarb państwa*, wraz w rocznym dochodem w wysokości 15 tysięcy złotych<sup>36</sup>. Majorat ten obejmował 11 502 morgi gruntu i 4855 mórg lasów. Znajdował się wprawdzie w powiecie sejneńskim, w guberni augustowskiej (później gubernia suwalska), czyli daleko od Lublina, ale fakt jego istnienia wskazuje

<sup>35</sup> *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego* 1882, s. 658. Zob. także: BACEWICZ/NARUSZEWICZ 2014, s. 170.

<sup>36</sup> ГОРАК 2013, s. 43.

na to, iż Skobelew, który wówczas był już komendantem twierdzy Pietropawłowskiej, teoretycznie mógł odwiedzać Królestwo Polskie pod koniec lat 30. XIX wieku.

Możliwe nawet, że bywał w lubelskim teatrze, ponieważ słynął jako wielki miłośnik Melpomeny. Nawet, w 1839 roku, sam napisał dwie sztuki teatralne: *Kremniew, żołnierz rosyjski* oraz *Sceny w Moskwie w roku 1812*. Sztuki te zostały wystawione na scenie Teatru Aleksandryjskiego w Petersburgu i były grane jeszcze przez wiele lat, również na scenach teatralnych prowincjonalnych miast Rosji. Ciekawostką jest fakt, że Skobelew pisał żywym, prostym językiem, często korzystając z przysłów i sięgając po humor żołnierski<sup>37</sup>.

Wydaje się słuszne przypuszczenie, że właśnie taka osoba jak Iwan Nikiticz Skobelew, mogła docenić humor sytuacyjny, który został zastosowany przez Feliksa Pęczarskiego w jego obrazie. Czy jest więc możliwe, by to jego żona, Nadieżda Dmitriewna z domu Durowa (1793–1838), była ową generałową, wspomnianą w zapiskach Preka? Wydaje się, że zarówno chronologia zdarzeń jak i charakter kolekcji generała Skobelewa uprawdopodobniają taką hipotezę. Ostatecznym argumentem byłoby jednak odnalezienie dokumentów zakupu lub choćby wzmianek o transakcji – wymaga to jednak dalszych kwerend w archiwach rodzinnych obu rodów.

Ciekawą kwestię stanowi też opis inwentaryzacyjny omawianego powyżej pokoju południowego w zamku w Jurino. Z zapisków wynika, że znajdowały się w nim dwa portrety malowane olejno na płótnie: pierwszy – *Skobelew (bez ręki)* oraz drugi – *Babcia P.W. Szeremietiewa*, oba w drewnianych połączonych ramach<sup>38</sup>. Przypuszczalnie obrazy te, a także *Efekt melodramy*, zostały, razem z innymi przedmiotami, zabrane przez Olgę Dmitrijewną w roku 1882 (po śmierci jej brata – słynnego „białego generała” Michaiła Skobelewa) z domu rodzinnego w Zaborowie i przywiezione do zamku we wsi Jurino.

Kuszącą wydawać by się mogła hipoteza, że portret Skobelewa „bez ręki” także został namalowany przez Pęczarskiego w czasie jego pobytu w Lublinie. Nie ma jednak żadnych przesłanek ją potwierdzających. Wiadomo, że generał Skobelew był portretowany przez innych artystów czynnych w Rosji w 1. połowie XIX wieku. Znane są choćby litografia Iwana Seleznewa (zm. 1850) według obrazu Françoisa Frederica Chevaliera (1812–1849?) oraz autolitografia Karla von Hampelna (1794/1808–1880)<sup>39</sup>. Cechą charakterystyczną obu tych wizerunków jest wyraźne wyeksponowanie pustego lewego rękawa kurtki mundurowej generała.

<sup>37</sup> <http://www.dmitryskobelev.com/skobelev-ivan-nikitich/> [dostęp: 10 marca 2019].

<sup>38</sup> ИВАНОВ/КИСЕЛЕВА 2012, s. 150–193.

<sup>39</sup> Prawdopodobnie ciekawym zbiegiem okoliczności jest fakt, iż von Hampeln, podobnie jak Pęczarski, był osobą głuchą, i również zasłynął jako autor karykaturalnych scen rodzajowych. Choć może to być również potraktowane jako przesłanka do określenia gustu Skobelewa. Pierwsza monograficzna wystawa von Hampelna obyla się w dniach 19.02–13.05.2019 w Państwowym Muzeum Historycznym w Moskwie (w ramach współpracy z Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie).



6. Feliks Pęczarski, *Szulerzy przy świecy*, 1845, Muzeum Narodowe w Warszawie (MP 300 MNW).  
Źródło: <http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/docmetadata?id=4703> [dostęp: 9.04.2019]

Czy w zbiorach rosyjskich mogą pozostawać jeszcze jakieś inne dzieła Pęczarskiego? W publikacji Państwowego Muzeum Ermitażu *Sztuka przeniesiona 1945–1958: Dokumenty archiwalne*, zostały opublikowane materiały dotyczące dzieł sztuki polskiej zagrabionych przez wojska rosyjskie podczas II wojny światowej. W notatce zatytułowanej „Krótka charakterystyka kolekcji obrazów pochodzących z muzeów polskich, które znajdują się w Państwowym Muzeum Ermitażu”, datowanej na 27 stycznia 1956 roku, wymienione zostały dzieła malarzy polskich pierwszej połowy XIX wieku: Antoniego Brodowskiego (*Portret Niemcewicza* i inne), Wincentego Kasprzyckiego (widoki pałaców i parków w Wilanowie, Natolinie i inne), Walentego Wańkowicza [w tekście błędny zapis nazwiska: Банкович] (znany portret Adama Mickiewicza na Krymie), a także Feliksa Pęczarskiego<sup>40</sup>. Dwudziestego drugiego września 1956 roku, 12 skrzyń z dziełami sztuki, 14 skrzyń z grafiką oraz jedna skrzynia z ramami od obrazów i dokumentacją zostały przekazane do Muzeum Narodowego w Warszawie<sup>41</sup>. Wśród zwróconych wówczas dzieł były na pewno, uznawane dziś za jedno z najlepszych dzieł Pęczarskiego *Szulerzy* (il. 6) oraz

<sup>40</sup> *Перемещенное искусство* 2014, s. 301.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 305.



*Lichwiarz przy świecy*, obrazy, które jeszcze w tym samym 1956 roku zostały zaprezentowane publiczności na wystawie „dzieł sztuki zabezpieczonych przez ZSRR”<sup>42</sup>. W ten sposób część dorobku malarza powróciła z (tymczasowego) pobytu w Rosji. Być może jednak w zbiorach tamtejszych muzeów bądź w prywatnych kolekcjach znajduje się więcej jego obrazów, podobnie jak *Efekt melodramy*, zakupionych przez rosyjskich miłośników malarstwa. Ostatnie ćwierćwiecze przyniosło wiele nowych odkryć pozwalających na poszerzenie znajomości spuścizny tego zapoznanego artysty<sup>43</sup>. Jednym z najciekawszych „odkryć” było pojawienie się w 2001 roku na amerykańskim rynku dzieł sztuki obrazu opatrzonego wówczas tytułem *Settling Accounts*<sup>44</sup>, który najprawdopodobniej jest tożsamy z uznawaną za zaginioną kompozycją *Spekulanci*, znaną m.in. z pochlebnych recenzji publikowanych po warszawskiej wystawie w 1845 roku, w ramach której była wystawiona<sup>45</sup>. Józef Kenig pisał wówczas o dziele Pęczarskiego, że spośród wszystkich zaprezentowanych obrazów, ma w sobie *najwięcej ruchu, życia i dowcipu, tak potrzebnego dla malarzy rodzajowych*<sup>46</sup>. To samo można by powtórzyć i o *Efekte melodramy*.

## Bibliografia

- BACEWICZ/NARUSZEWICZ 2014 – Jan Bacewicz, Tomasz Naruszewicz, *Gmina Rutka-Tartak: historia i współczesność*, Suwałki 2014.
- JÓZEF CZUK 2004 – Grzegorz Józefczuk, *Efekt melodramy*, „Gazeta Wyborcza – Lublin” 2004, nr 257.
- KAMIŃSKI 1997 – Ireneusz J. Kamiński, *O sztuce w Lublinie, [w:] Lublin w dziejach i kulturze Polski*, red. Tadeusz Radzik, Adam A. Witusik, Lublin 1997, s. 285–362.
- KENIG 1845 – [Józef Kenig], *Wystawa sztuk pięknych*, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 191 z dnia 23 VII, s. 2–3.
- KOTULA 1996 – Krystyna Kotula, *Nabytki działu sztuki w latach 1991–1995*, „Rocznik Muzealny Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku” 1996, s. 144–145.
- „Kurier Warszawski” 1822 – „Kurier Warszawski” 1822, nr 191, z dnia 11 VIII, s. 1.
- „Kurier Warszawski” 1835 – „Kurier Warszawski” 1835, nr 250, z dnia 20 IX, s. 1281.
- MANCZARSKI 1930 – Aleksander Manczarski, *Feliks Pęczarski, pierwszy w Polsce głuchoniemy artysta-malarz*, „Nauczyciel Głuchoniemych i Niewidomych” 1930, nr 4–5, s. 90–95.

<sup>42</sup> *Wystawy dzieł sztuki zabezpieczonych przez ZSRR* 1956, s. 17.

<sup>43</sup> Zaslugi na tym polu ma przede wszystkim Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, od lat konsekwentnie budujące kolekcję dzieł Pęczarskiego: KOTULA 1996, s. 144–145; NOWAKOWSKI 1998, s. 83–90.

<sup>44</sup> *Painting, prints and sculpture* 2001, s. 85.

<sup>45</sup> ŚWIĘTOSŁAWSKA 2015, s. 292–293.

<sup>46</sup> KENIG 1845, s. 3.

- MICHAŁOWSKI 1959 – Janusz M. Michałowski, *Feliks Pęczarski w Płocku*, „Notatki Płockie” 1959, nr 11/12, s. 39–45.
- MICHAŁOWSKI 1961 – Janusz M. Michałowski, *Nowe materiały do biografii Feliksa Pęczarskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1961, nr 1, s. 63–65.
- MICHAŁOWSKI 1976a – Janusz M. Michałowski, „Szulerzy” i „Lichwiarze” – obrazy rodzajowe F. Pęczarskiego, „Biuletyn Historii Sztuki” 1976, nr 3, s. 266–277.
- MICHAŁOWSKI 1976b – Janusz M. Michałowski, *Warszawskie kawiarnie Feliksa Pęczarskiego*, „Kronika Warszawy” 1976, nr 4, s. 89–97.
- NOWAKOWSKI 1990 – Piotr Nowakowski, *Feliks Pęczarski. Wystawa monograficzna*, kat. wyst. Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej, Włocławek 1990.
- NOWAKOWSKI 1998 – Piotr Nowakowski, *Malarstwo Feliksa Pęczarskiego – rozwój kolekcji w latach 1992–1997*, „Rocznik Muzealny Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku” 1998, s. 83–90.
- Painting, prints and sculpture 2001 – *Painting, prints and sculpture*, sales catalog 29 Nov 2001, Sloan’s, Bethesda 2001, s. 85.
- POLANOWSKA 2003 – Jolanta Polanowska, *Feliks Pęczarski*, [w:] *Słownik artystów polskich i w Polsce działający (zmarłych przed 1966 r.)*, t. VII, red. Urszula Makowska, Warszawa 2003, s. 63–67.
- PREK 1959 – Franciszek Ksawery Prek, *Czasy i ludzie*, oprac. Henryk Barycz, Wrocław 1959.
- RYSZKIEWICZ 1952 – Andrzej Ryszkiewicz, *Na temat pozycji społecznej artystów polskich w pierwszej połowie XIX w.*, „Sztuka i krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką” 1952, nr 2–3, s. 405–450.
- RYSZKIEWICZ 1958 – Andrzej Ryszkiewicz, *Na widowni lubelskiego teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3–4, s. 473–476.
- SIEGFRIED 1995 – Suzanne L. Siegfried, *The Art of Louis-Leopold Boilly. Modern Life in Napoleonic France*, New Haven 1995.
- Słownik geograficzny Królestwa Polskiego 1882 – *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. Filip Sulimierski, Bronisław Chlebowski, Władysław Walewski, t. III, Warszawa 1882.
- Sztuka dawna. XIX w. – Modernizm – Międzywojnie 2019 – *Sztuka dawna. XIX w. – Modernizm – Międzywojnie*, kat. aukcji Desa Unicum 12 grudnia 2019, Warszawa 2019.
- SZWANKOWSKI 1959 – Eugeniusz Szwankowski, *List do Redakcji*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 4, s. 608.
- ŚWIĘTOSŁAWSKA 2015 – Agnieszka Świętosławska, *Obrazy codzienności. Polskie malarstwo rodzajowe I połowy XIX wieku*, Warszawa–Toruń 2015.
- WHITLUM-COOPER 2019 – Francesca Whitlum-Cooper, *Boilly: Scenes of Parisian Life*, London 2019.
- Wystawy dzieł sztuki zabezpieczonych przez ZSRR 1956 – *Wystawy dzieł sztuki zabezpieczonych przez ZSRR. Warszawa, Gdańsk, Poznań, Szczecin*, Warszawa 1956.

\* \* \*

ВИНОГРАДОВ 2013 – Михаил Алексеевич Виноградов, *Скобелевы и Виноградовы в Заборово: возрождение имен и традиций*, [w:] *Генерал М.Д. Скобелев и его время (к 170-летию со дня рождения). Материалы международной научно-практической конференции «М.Д. Скобелев: история и современность»*, Рязань 2013.

- ГОРАК 2013 – Артур Горак, *Скобелева в польских землях: памятники, майораты и село Скобелевка*, [w:] *Генерал М.Д. Скобелев и его время (к 170-летию со дня рождения). Материалы международной научно-практической конференции «М.Д. Скобелев: история и современность»*, Рязань 2013.
- ИВАНОВ/КИСЕЛЕВА 2012 – Ананий Герасимович Иванов, Лидия Анатольевна Киселева, *Описание юринского имения дворянина П.В. Шереметева 1916 года*, „Марийский археологический вестник” 2012, № 22, с. 150–193.
- Каталог произведений западноевропейского искусства 1977 – *Каталог произведений западноевропейского искусства. Живопись. Графика (гравюра)*, Горький 1977.
- МАЛЫШЕВ 2019 – Андрей Вячеславович Малышев, *Село Богородское Горбатовского уезда Нижегородского уезда и ближайшие селения в 1860 году*, Богородск 2019.
- Перемещенное искусство 2014 – *Перемещенное искусство 1945–1958: Архивные документы*, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург 2014, Ч. 1.


## About the peregrinations of artist and his work. The case of the *Melodrama effect* by Feliks Pęczarski

**T**he article focuses on the painting *Efekt melodramy* (*Melodrama Effect*) belonging to the collection of the State Museum of Art in Nizhny Novgorod in Russia. Nearly 60 years ago, Andrzej Ryszkiewicz identified it as the work of the mid-nineteenth century, Warsaw painter, Feliks Pęczarski (1804/1805–1862). Thus, Ryszkiewicz has contributed to knowledge of the unfortunately poorly preserved oeuvre of this extremely interesting deaf artist. In 19<sup>th</sup> century Pęczarski was acknowledged as the author of Biedermeier portraits, but above all he was famous for his comic genre compositions in which he used the caricature of character's physiognomy and grotesquely exaggerated facial expressions. The attribution proposed by Ryszkiewicz was fully accepted by the circles of Polish researchers as well as Russian museum staff in Nizhny Novgorod taking care of the collection. However, the question of how the painting made its way to a distant Russian province has not yet been clarified. This article is an attempt to solve the puzzle. According to a note left by the nineteenth-century memoirist Franciszek Ksawery Prek, who knew Pęczarski in person, during a few-year stay in the Lublin region (this is where the painting was made) the artist portrayed a wife of an unidentified Russian general. In 1924 the painting was taken from the castle in the village of Jurino and has become a part of the State Museum of Art in Nizhny Novgorod collection. This analysis, based on a query in old castle collection inventories and on research on the history of two aristocratic families related to the estate, Sheremetyevi and Skobelev, allowed to identify a person who could potentially be the first purchaser of Pęczarski's work.

**Keywords:** Feliks Pęczarski (1804/1805–1862), 19<sup>th</sup>-century Polish painting, Russian collections, genre scenes, art collections.



Switłana Krawczenko

 ORCID 0000-0003-3225-1771

Wydział Filologii i Dziennikarstwa  
Wschodnioeuropejski Narodowy Uniwersytet  
im. Łesi Ukrainki w Łucku

DOI 10.18778/2084-851X.07.03

## Ukraińskie malarstwo XIX i XX wieku: zarys głównych nurtów

**Streszczenie.** W artykule pt. *Ukraińskie malarstwo XIX i XX wieków: zarys głównych nurtów* zostały przedstawione najważniejsze tendencje w malarstwie ukraińskim ostatnich dwóch stuleci. Zaprezentowano sylwetki głównych artystów związanych z nurtem akademizmu, realizmu i impresjonizmu, tworzących portrety, pejzaże i sceny rodzajowe. Osobne miejsce poświęcono niezwykle istotnym dla rozwoju malarstwa ukraińskiego – pieredwiżnikom (przedstawicielom kierunku realistycznego) i specyfice ich twórczości. Na konkretnych przykładach artystów i ich dzieł scharakteryzowano przenikanie impresjonizmu do sztuki ukraińskiej. Podkreślono wpływ sytuacji społeczno-politycznej na stan i rozwój malarstwa ukraińskiego w XIX i XX stuleciach.

**Słowa kluczowe:** malarstwo portretowe, pejzaż, scena rodzajowa, Akademia Sztuk Pięknych, impresjonizm, sztuka rosyjska.

**D**o XVIII wieku dominującymi tendencjami w malarstwie ukraińskim były tematyka religijna i malarstwo ikonowe. Najważniejsze szkoły ikonopisarstwa pojawiły się w Kijowie przy Ławrze Kijowsko-Pieczerskiej w XII–XIII wieku. W XIV–XVI wieku powstała szkoła wołyńska, a od XV do XVIII wieku ośrodki we Lwowie, Drohobyczu, Czernihowie, Poczajewie i w innych miastach.

Od XVIII wieku stopniowo zaczęło rozwijać się świeckie malarstwo portretowe, którego największy rozkwit przypadł na koniec XVIII i XIX wiek. W tym okresie decydujący wpływ na sztukę ukraińską wywarła sytuacja polityczna w Cesarstwie Rosyjskim. Wskutek ekspansji rosyjskiej ziemie Ukrainy od XVIII wieku stały się częścią imperium, a główną i niemal jedyną wyższą uczelnią kształcąca malarzy była Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu. Wzrost rosyjskiej potęgi spowodował, że imperialna tradycja kulturalna wchłaniała najwybitniejsze arcydzieła sztuki narodów podbitych, wpisując je w kanon sztuki rosyjskiej, podobnie jak artystów

pochodzenia nierosyjskiego. Studiowanie w Petersburgu na tamtejszej Akademii, która cieszyła się wówczas największą renomą w kraju dawało utalentowanemu malarzowi z prowincji jedyną szansę na zdobycie wykształcenia, rozwój zdolności oraz zaistnienie w środowisku artystycznym. Praca i studia w stolicy ogromnego imperium mogły uczynić z utalentowanego malarza artystę wziętego i szanowanego – bez ich odbycia nawet utalentowany skazany był na artystyczny niebyt.

Likwidacja Hetmanatu<sup>1</sup> przez Katarzynę II spowodowała okupację ziem ukraińskich przez Rosję i ich sukcesywne podporządkowanie Petersburgowi. Tereny ukraińskie w drugiej połowie XVIII stulecia i w wieku XIX nazywano guberniami „południoworuskimi” Cesarstwa Rosyjskiego. Polityczne podporządkowanie Ukrainy przez Rosję przyczyniło się więc do tego, że większość malarzy, jak i innych artystów ukraińskich, zostało na trwałe wpisanych w historię kultury rosyjskiej. Imperium zawłaszczało ich, nie uwzględniając pochodzenia, miejsca zamieszkania i poczucia tożsamości narodowej. Taki los spotkał również malarzy, o których mowa w niniejszym artykule – w rosyjskich słownikach i encyklopediach są do dziś traktowani jako Rosjanie.

Absolwentami i pracownikami Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu byli ukraińscy artyści końca XVIII i początku XIX wieku, uważani za twórców i założycieli świeckiego malarstwa ukraińskiego. To m.in. Dmytro Łewyćkyj, Wołodmyr Borowykowśkyj, Anton Łosenko, Hawryło Waśko.

**Dmytro Łewyćkyj** (1735–1822) urodził się w Kijowie, był wykładowcą Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu i autorem portretów wielu współczesnych mu osobistości. Wśród jego dzieł wymienić można portrety m.in.: Denisa Diderota (1773), Urszuli Mniszek czy Katarzyny II.

**Wołodmyr Borowykowśkyj** (1757–1825) urodził się w Myrhorodzie i tak jak Łewyćkyj nauczał na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Był twórcą około

---

<sup>1</sup> Hetmanat (1649–1764), system autonomicznych rządów terytorialnych na Ukrainie Naddniestrzańskiej powstały w wyniku ugody zborowskiej z 1649 r. podpisanej przez króla Rzeczypospolitej szlacheckiej Jana Kazimierza i wojsko zaporoskie reprezentowane przez hetmana Bohdana Chmielnickiego. Hetmant został ponownie potwierdzony w rozszerzonej formie w unii hadziackiej z 1658 r., którą podpisano z hetmanem zaporoskim Janem Wyhowskim. Po przejęciu Ukrainy Lewobrzeżnej przez carstwo moskiewskie na mocy traktatu Grzymułtowskiego podpisanego w Moskwie w 1686 r. system autonomii hetmańskiej został *de jure* utrzymany na obszarze Hetmanatu. *De facto* Rosjanie ograniczali władzę hetmanów. Ostatnim wolnym i niezależnym przywódcą Kozaków zaporoskich – Hetmanatu był hetman Iwan Mazepa. Rosjanie bojąc się stracić Ukrainę spacyfikowali ją mordując wolnych Kozaków bez prawa i litości. Po zdradzie pułkownika kozackiego, rosyjskiego zausznika zdobyli hetmańską stolicę Baturyn mordując przy tym mieszkańców, dzieci, kobiety, starców. Po zwycięstwie pod Połtawą Piotr I nakazał wymordować schwytanych jeńców Kozaków ukraińskich. Od 1709 r. Hetmanat funkcjonował w całkowitej zależności od Rosji. Mieszkańcy Hetmanatu zostali obciążeni podatkami na rzecz carów Rosji. Wprowadzono również na jego obszar pułki carskie, utrzymywane przez Hetmanat. W 1764 r. carowa Katarzyna II pozbawiła władzy ostatniego hetmana Hetmanatu – Kirilla Rozumowskiego, włączając Ukrainę do Rosji.

200 ikon oraz licznych portretów, np. Marii Łopuchinej, Katarzyny II czy poety rosyjskiego Gawriiła Dierżawina.

**Anton Łosenko** (1737–1773) urodził się w Głuchowie. Podobnie jak wspomniani artyści wykładał na Akademii w Petersburgu i malował portrety wielu znanych osobistości epoki. Były to m.in. wizerunki rosyjskiego pisarza Aleksandra Sumarokowa, cara Pawła I oraz hrabiego Iwana Szuwałowa.

**Hawryło Waśko** (1820–1866) urodził się w miasteczku Korop koło Czernihowa, studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, był nauczycielem rysunku i malarstwa na Uniwersytecie Kijowskim, autorem wielu portretów osób mu współczesnych, takich jak Borys Tomara, hetman Kiriłł Rozumowski i jego brat Aleksiej Rozumowski czy car Aleksander I.

Na szczególne miejsce w historii sztuki ukraińskiej XIX wieku zasługuje malarcka twórczość mistrza słowa, słynnego poety **Tarasa Szewczenki** (1814–1861), który na zesłaniu poznał i zaprzyjaźnił się z wieloma znanymi Polakami (m.in. Zygmuntem Sierakowskim i Edwardem Żeligowskim ps. Antoni Sowa). Spuścizna plastyczna Szewczenki to nie przedstawienia o tematyce typowej dla wielkich płócien akademickich, ale – w większości – intymne sceny rodzajowe, portrety kobiet i mężczyzn, ukraińskie krajobrazy. Wśród malarskich prac Szewczenki odnaleźć można romantyczne i realistyczne obrazy: *Kateryna*, *Chłopska rodzina*, *Cyganka – wróżka*, cykl akwafort *Malownicza Ukraina*, liczne autoportrety oraz inne dzieła. Wydanie wspomnianego cyklu akwafort dało początek rozwojowi ukraińskiej grafiki realistycznej.

Szewczenko pochodził z rodziny ukraińskich chłopów pańszczyźnianych. Z pomocą rosyjskiego malarza Karła Briułłowa oraz innych przedstawicieli rosyjskiej i ukraińskiej inteligencji ze środowiska Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu zyskał wolność po wykupieniu go z poddaństwa. Pozwoliło to Szewczence kształcić się, studiować, rozwijać talent. W połowie lat 40. XIX wieku odbył podróż po Wołyniu, Podolu, ziemi połtawskiej i kijowskiej, dzięki której powstały liczne rysunki upamiętniające historię tych regionów.

Za udział w tajnym ukraińskim stowarzyszeniu Bractwo Cyryla i Metodego został skazany na zesłanie. W latach 1847–1857 przebywał w guberni orenburskiej, gdzie pomimo nałożonego nań zakazu malowania został (w latach 1848–1849) rysownikiem ekspedycji prowadzącej badania jeziora Aralskiego. W tym okresie powstało ponad 300 portretów i pejzaży, scenek z żołnierskiego życia i codzienności Kazachów oraz cykl akwareli *Przypowieść o synu marnotrawnym* (1856–1857).

Po pewnym czasie od uwolnienia z katorgi artysta dostał od władz rosyjskich zezwolenie na zamieszkanie w Petersburgu, gdzie urządził niewielki warsztat graficzny. W roku 1860 w uznaniu za osiągnięcia artystyczne w dziedzinie grafiki Taras Szewczenko został przyjęty do grona członków petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Cieszył się wówczas w skali całego Imperium Rosyjskiego renomą mistrza grawiury, doceniano jego nowatorskie rozwiązania w technice akwaforty, zastosowanie



nowych technik, oryginalne sposoby widzenia i przedstawienia świata. Przykładem jego twórczości w tym zakresie jest powstała jeszcze w roku 1842 jako ilustracja do poematu *Kateryna*:

Harmonijna i nieco teatralna kompozycja to wpływ szkoły Karła Briułłowa, ale sam temat i sposób jego ukazania to w historii sztuki tej części Europy była rzecz nowa. Po raz pierwszy bohaterką obrazu jest poniżona i skrzywdzona kobieta, która utraciła miłość i honor. Na płótnie Szewczenki ukazane zostało jednocześnie kilka wątków. Dla niektórych badaczy twórczości ukraińskiego artysty ten wielowątkowy, wielopoziomowy sposób ukazania tematu przywodzi na myśl malarstwo ikonowe. Inna grupa badaczy w postaci skrzywdzonej przez Moskala kobiety dopatruje się alegorii Ukrainy, choć tego typu symbolika nie była bliska twórczości artysty<sup>2</sup>.

Podsumowując: w szerokiej świadomości społecznej imię Tarasa Szewczenki kojarzy się przede wszystkim z twórczością poetycką, jednak był on jednocześnie utalentowanym malarzem i grafikiem, pozostawił po sobie około 2000 dzieł sztuki: malarstwa, rysunków i ilustracji naściennych, grafiki, rzeźby. Stosował techniki akwareli, akwaforty, malarstwa olejnego, rysunku ołówkiem i piórem.

Od XIX wieku w malarstwie ukraińskim stopniowo rozwijały się nowe nurty: portret realistyczny, pejzażowe malarstwo realistyczne i rodzajowe. Główna tendencja malarstwa XIX wieku – dążenie do realizmu – najbardziej konsekwentnie reprezentowana była w twórczości pieriedwiżników – malarzy Towarzystwa Objazdowych Wystaw Artystycznych. Ruch ten rozwinął się najsilniej wśród artystów rosyjskich i ukraińskich w drugiej połowie XIX wieku. Jego członkowie przeciwstawiali się oficjalnemu malarstwu akademickiemu. Początki pieriedwiżników związane były z buntem 14 absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu przeciwko presji władz akademickich, które zabroniły samodzielnego wyboru tematów prac dyplomowych. Wśród artystów tworzących ruch znaleźli się tacy malarze ukraińscy jak Mykoła Ge, Archyp Kuindży czy Ilja Riepin.

**Mykoła Ge** (1831–1894); urodził się w Woroneżu i miał korzenie francusko-ukraińskie. Jego dziadek, wywodzący się z rodziny francuskiego emigranta, ożenił się z córką połtawskiego ziemianina. W tej francusko-ukraińskiej rodzinie urodził się ojciec malarza, który ożenił się następnie z córką polskiego zesłańca Oleną Sadowską. Mykoła, który później miał zostać uznanym artystą, był ich trzecim synem. Wkrótce rodzina zamieszkała na Podolu. Wykształcenie przyszły malarz zdobywał w Gimnazjum Kijowskim, na Uniwersytecie Kijowskim, następnie na Uniwersytecie Petersburskim i w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. W roku 1856 otrzymał nagrodę – Wielki Złoty Medal Akademii i prawo wyjazdu za granicę. Wykorzystał tę szansę, by zostawić Rosję i osiedlić się w Europie. Mieszkał w Niemczech, Szwaj-

---

<sup>2</sup> SAWCZUK 2016.

carii, Francji, Włoszech. Po powrocie do Rosji został jednym ze współzałożycieli ruchu pieriedwiżników. Od 1875 roku do końca życia mieszkał na wsi w guberni czernihowskiej.

Jego pierwsze dzieła wykonane były w stylu akademickim z motywami biblijnymi i historycznymi (*Saul u czarownicy z Endor*, *Sąd króla Salomona* i inne). Przebywając za granicą, malarz pracował nad portretami, etiudami pejzażowymi, scenami rodzajowymi (*Widok na Wezuwiusz w Viko*, *Ostatnia Wieczerza*, *Portret Hercena*). Jednak największym zainteresowaniem artysty cieszyły się tematy historyczne i biblijne (*Chrystus w ogrodzie Getsemani*, *Ukrzyżowanie*). W ostatnim okresie pracy tworzył portrety nasycone głębokim psychologizmem i moralną siłą (*Mykoła Kostomarow*, *Mychajło Sałtykow-Szczedrin* i inni). Dzieła z tematyki biblijnej wyróżniają się ekspresywnością wyrazu – m.in. *Juda* (1880), *Golgota* (1892), *Ukrzyżowanie* (1894). Ostatnie ze wspomnianych dzieł: *Ukrzyżowanie* zostało w Rosji ocenzurowane, później wywiezione przez syna malarza za granicę i tam też zaginęło. Do dziś zachowało się jedynie czarno-białe zdjęcie tej pracy<sup>3</sup>.

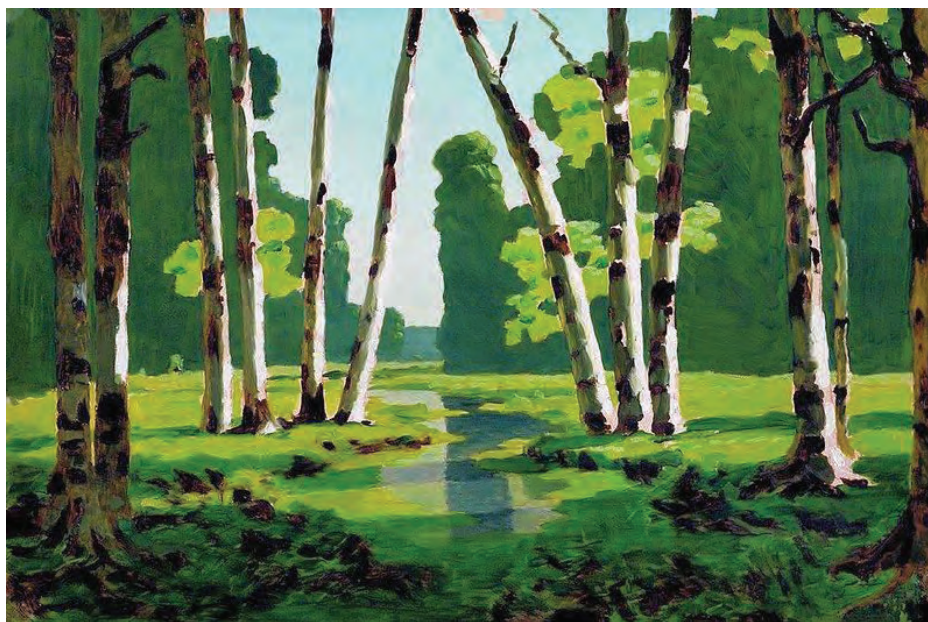
Na twórczość artysty składa się wiele przedstawień ludowego życia, pejzaże i portrety ukraińskie: *Świt*, *Matka na pogrzebie dziecka*, *Chłopczyk – Ukrainiec*, *Dziewczynka – Ukrainka*, *Stary chłop*, *Księżycowa noc*, *Staw na folwarku*, *Zmierzch. Ukraina*, portrety ukraińskich sąsiadów malarza, ziemian – *Mykoły Tereszczenki*, *Marii Skoropadskiej* i jej synów oraz innych.

**Archyp Kuindży** (1841–1910) – malarz krajobrazów, eksperymentator – aż do dziś niesłusznie zaliczany jest w większości źródeł encyklopedycznych do artystów rosyjskich. Urodził się w rodzinie szewca o greckich korzeniach, w Mariupolu na południu Ukrainy, gdzie spędził większą część życia. W dzieciństwie stracił rodziców, żył u krewnych ojca i bardzo wcześnie, jeszcze będąc dzieckiem, został zmuszony do samodzielnego zarabiania na życie. Był samoukiem, zarabiał retuszowaniem fotografii w różnych miastach na południu Ukrainy i na Krymie. W końcu lat 60. XIX wieku zamieszkał w Petersburgu, gdzie bez skutku próbował dostać się do Akademii Sztuk Pięknych. W roku 1870 otrzymał dyplom *nieklasnego* malarza, który nadawano po zdaniu egzaminów w stopniu średnim – na trzy – i wykazaniu pewnego poziomu warsztatu malarskiego.

Od roku 1873 Kuindży, mieszkający na stałe w Petersburgu, podróżował po krajach europejskich. Często wyjeżdżał też na całe lato do rodzinnego Mariupola. W roku 1875 w Mariupolu ożenił się z Wirą Szapowałową. W tym samym roku został członkiem grupy pieriedwiżników.

W tym okresie w jego twórczości zauważyć można tendencję, która mogła ukształtować się pod wpływem malarstwa francuskiego – do radosnego odbierania życia i odejścia od czasami okrutnej codzienności. Podczas wystaw w Paryżu w latach 70. XIX wieku, artysta poznał wielu współczesnych mu malarzy francu-

<sup>3</sup> ГОРИНА 1977, s. 58; УСЕНКО 2004, s. 61.



1. Archip Kuindzhi, *Brzozowy gaj*, „Березовий гай”. Źródło: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Список\\_картин\\_Архипа\\_Куїнджі#/media/File:Kuindzhi\\_Birch\\_grove\\_study\\_not\\_after\\_1879](https://uk.wikipedia.org/wiki/Список_картин_Архипа_Куїнджі#/media/File:Kuindzhi_Birch_grove_study_not_after_1879) [dostęp: 16.06.2019]

skich, a ich twórczość mogła stać się dla niego inspiracją. Początek wspomnianej tendencji ujawnia się w dziele pt. *Ukraińska noc* (1876), które zdobyło uznanie na Międzynarodowej Wystawie w Paryżu. Później powstał niezwykle obraz *Gaj brzozowy* (1879). Ze względu na stosowanie nowatorskich metod artystycznych Kuindzży zmuszony był opuścić grupę pieriedwiżników. Jego sztuka nie spotkała się ze zrozumieniem współczesnych mu artystów.

Od roku 1886 Kuindzży mieszkał na Krymie i podróżował po Kaukazie. W latach 90. pracował jako profesor na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, jednak w roku 1897 został zwolniony za wspieranie protestów studenckich. Wśród jego uczniów znaleźli się m.in. Mikołaj Roerich, Mychajło Wrubel, Kostiantyn Bogajewskij i inni znani artyści. Ustanowił fundację swojego imienia, która przyznawała stypendia młodym uzdolnionym malarzom. Zmarł i został pochowany w Petersburgu. Zostawił setki obrazów, w większości pejzaży ukraińskich, krymskich, kaukaskich – *Wieczór na Ukrainie*, *Księżycowa noc nad Dnieprem*, *Dniepr o poranku*, *Cyprysy na brzegu morza*. *Krym*, *Dęby*, *Aj-Petri*. *Krym*, *Tęcza*, *Jezioro*. *Wieczór*, *Jesień*, *Chmury*, *Elbrus* i inne. Obrazy Archypa Kuindzży wyróżniają się optymistycznym, radosnym ujęciem życia codziennego. Znany artysta Michaił Wrubel<sup>4</sup> uważał go za swego nauczyciela w kwestii kolorystyki.

<sup>4</sup> ГРУЗИН/БАЦАК 2008; БУРОВ 2007, s. 3.



2. Ilja Riepin, *Kozacy piszą list do sułtana*, „Запорожцы пишут письмо турецкому султану”.  
Źródło: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B6%D1%86%D1%96\\_\(%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B6%D1%86%D1%96_(%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0))  
[dostęp: 22.11.2019]

Wśród założycieli ruchu pieriedwiżników znalazł się inny słynny przedstawiciel realizmu – **Ilja Riepin** (1844–1930). Włączenie przez Rosjan tego ukraińskiego artysty w poczet kanonu rosyjskich malarzy opiera się jedynie na fakcie, że studiował on i w pewnym okresie życia pracował w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Riepin urodził się w miasteczku Czuhujew na ziemi charkowskiej w rodzinie osadnika wojskowego Juchyma Riepina. Pięknie położone miasteczko, przez które wiała się rzeka Donieck, od dawna było zamieszkiwane przez rodziny kozackie. Ilja Riepin wspominał później, że pochodził z kozackiego rodu Riepa – nazwisko to za czasów panowania rosyjskiego zrusyfikowano na Riepin<sup>5</sup>.

Ilja Riepin kształcił się w ikonopisarstwie i pracował w miejscowej pracowni ikon Iwana Bunakowa. Zarabiał na życie malowaniem cerkwi. W roku 1864 rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, gdzie dał się poznać jako jeden z najzdolniejszych studentów. Sławę przyniósł mu obraz *Burlacy na Wołdze*, który ukończył w roku 1873. Uzyskał złoty medal akademii i jako jej stypendysta w latach 1873–1876 studiował we Włoszech i Francji. Tam zapoznał się ze współczesnym malarstwem impresjonistycznym. Przez 12 lat pracował nad obrazem *Kozacy zaporoscy piszący list do sułtana tureckiego*, który po ukończeniu od razu zakupił car.

Riepin długie okresy swojego życia spędził w Czuhujewie, Kijowie i innych miastach Ukrainy, w latach 1867, 1876–1877, 1880, 1882, 1915 i kolejnych pracował

<sup>5</sup> Тищенко 2016; Черкаська 2016.

w Moskwie i Petersburgu, gdzie wykładał jako profesor (1894–1907), a przez pewien okres pełnił też funkcję rektora (1898–1899) petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od roku 1878 należał do ruchu pieriedwiżników. Od roku 1900 do końca życia mieszkał w Kuokkala (Finlandia), gdzie został pochowany. Pragnął po śmierci spocząć w rodzinnym Czuhujewie, obok mogił rodziców, jednak władze radzieckiej Ukrainy nie wyraziły na to zgody.

W podejmowanej przez malarza tematyce można zauważyć obecność rosyjskich i ukraińskich motywów. Ukraińskie motywy przedstawione zostały w licznych realistycznych obrazach ukazujących historyczne wydarzenia i osoby, ludowe sceny, jak również krajobrazy. Wśród najbardziej znanych dzieł artysty znajdują się: *Ukraińska chata* (1880), *Ukraiński chłop*, *Ukrainka* (1880), *Głowa Kozaka*, *Zaporoski pułkownik* (1880), *Ataman Sirko* (1889), *Zaporozec*, *Nie oczekiwali (Powrót zesłańca)* (1884), *Wieczornice* (1881), *Hajdamaka* (1902), *Kozacy zaporoscy piszący list do sułtana tureckiego* (1891), *Czarnomorska wolnica* (1903), *Gopak* (1930), *Sołocha i diakon* (1926), portrety pisarza Tarasa Szewczenki, malarzy Mykoły Ge i Mykoły Muraszki, profesora Dmytra Bahalija, ziemianina Wasyla Tarnowskiego, mieszkanki Czuhujewa S. Lubickiej i inne.

Ilja Riepin twierdził, że istnieje styl ukraiński w malarstwie, jednak w społeczno-politycznej sytuacji owej epoki zaakceptowanie takiej teorii w historii sztuki było niemożliwe. Artysta cieszył się sławą i uznaniem jeszcze za życia, ceniono go za mistrzowską realistyczną formę obrazów, prawdziwość i żywość portretów, zarówno „zwykłych ludzi”, jak i arystokratów, nieznanym i przyjaciół, za doskonałe wycucie barwy i światła w krajobrazach, wielką różnorodność ujęć i nastrojów. Aż po dziś uważany jest za fundamentalną postać rosyjskiego malarstwa realistycznego XIX wieku. Ten mistrz portretów, scen historycznych i krajobrazów przez całe życie był zakochany w Ukrainie, jej przyrodzie i historii, zafascynowany światem białych chat i prostych ludzi, czuł się jego częścią, o czym świadczą wzmianki, które pozostawił w pamiętnikach *Dalekie bliskie (Далекое близкое)*<sup>6</sup>.

Cykl realistycznych obrazów Ilji Riepina poruszających tematy narodowo-wyzwoleńcze (*Aresztowanie propagandysty* z 1880, *Pod konwojem* z 1876, *Nie oczekiwali* z 1884, *Spowiedź* z 1885 roku) malarz pokazywał tylko ograniczonej liczbie bliskich zaufanych osób, aby uniknąć konfliktu z władzami rosyjskimi. Dla szerokiego kręgu odbiorców dzieła stały się dostępne dopiero po śmierci artysty i były wykorzystywane przez władze radzieckie w celach propagandowych.

Rozwój realizmu w ukraińskim malarstwie połowy XIX wieku związany był przede wszystkim z twórczością wspomnianych już pieriedwiżników. Wśród nich znajdowali się znani mistrzowie pochodzący z Ukrainy, jak: **Iwan Kramskoj** (urodził się na Słoboziańszczyźnie, autor słynnego portretu Tarasa Szewczenki), jak również **Ołeksandr Lytowczenko** z Kremenczuka, **Mykoła Jaroszenko** z Połtawy,

<sup>6</sup> УКРАЇНА 2013; МИХАЙЛОВА 2012.



3. Mykoła Pymonenko, *Ofiara fanatyzmu*, „Жертва фанатизму”. Źródło: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Пимоненко\\_Микола\\_Корнилович#/media/File:Pimonenko.\\_Victime\\_of\\_fanatisme.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/Пимоненко_Микола_Корнилович#/media/File:Pimonenko._Victime_of_fanatisme.jpg) [dostęp: 31.07.2018].

Wołodymyr Orłowskiy z Kijowa, uważany za twórcę nowoczesnego realistycznego krajobrazu ukraińskiego i inni.

Wśród dzieł pozostałych pieriedwiżników wyróżnia się zwłaszcza twórczość Mykoły Pymonenky, na którego płótnach odcisnięte jest wyraźne narodowe piętno. Artysta uważa się za najślynniejszego ukraińskiego pieriedwiżnika. Bohaterami jego obrazów są często ci z mieszkańców ukraińskich wsi, którzy epatowali swoją postawą czy ubiorem, podkreślali narodowy charakter, kultywowali ludowe obyczaje. Przesłanie dzieł ukraińskiego malarza polegało na rozbudzeniu narodowej świadomości i ukazaniu piękna ludowych zwyczajów ukraińskich. Płótna artysty zachwycają głębokim liryzmem, optymizmem i ukazują poetyczność ludowego światopoglądu. Na obrazach *Sianokosy*, *Świąteczne wróżby*, *Ofiara fanatyzmu*, *Kozak pijący wodę*, *Nie żartuj*, *Na jarmarku* i innych przedstawione zostały różne aspekty życia wieśniaków, czasami dramatyczne i tragiczne, ale też te o wymowie ironicznej i humorystycznej. Płótna pędzla Pymonenki ukazują wyidealizowaną rzeczywistość: piękno pola pszenicy, błękitnego nieba, zieleni drzew, sylwetek kobiet, dziewczyn, kozaków, mieszczan. Malarz, zakochany w Ukrainie posiadał głęboką wiedzę o życiu, wielowiekowej niewoli kraju i wolności, o zwyczajach i marzeniach ludzi, których uwieczniał na swoich obrazach.

Kontynuacji najbardziej progresywnych tendencji pieriedwizników na Ukrainie można dopatrywać się również w działalności Stowarzyszenia Malarzy Południowo-rosyjskich, które powstało w 1890 roku w Odessie. Wśród jego założycieli byli tacy odесcy malarze jak: Mykoła Kuzniecowa (1850–1929) i Kyriak Kostandi (1852–1921). Opisywana szkoła artystyczna wkrótce zasłynęła dzięki rozwijającemu się w niej oryginalnemu podejściu do światła i koloru, wypracowanemu przez tamtejszych malarzy, którzy wyróżniali się tym na tle innych pieriedwizników. Ich twórczość, która ewoluowała od realistycznej sceny rodzajowej do impresjonistycznego pejzażu, wysoko oceniał wspomniany powyżej Ilja Riepin. Niestety w większości źródeł tak rosyjskich, jak i zagranicznych (w tym polskich) artyści szkoły odeskiej zostali zaklasyfikowani jako przedstawiciele malarstwa rosyjskiego i do dziś informacje te nie zostały skorygowane<sup>7</sup>.

**Mykoła Kuzniecowa** urodził się na ziemi chersońskiej. Uczył się w szkole malarstwa w Odessie. Następnie studiował w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, której później został profesorem. Był mistrzem scen rodzajowych i portretów. Jego najbardziej znane obrazy to: *Na zarobek*, *Na wakacjach*, *Sędzia pokoju*, *Śpiąca dziewczynka*, portrety kompozytora Piotra Czajkowskiego, Apolinarija Waśniecowa, Wiktora Waśniecowa, Iwana Tereszczenki, Iliji Riepina, Fiodora Szalapina i wielu innych. Po rewolucji październikowej w obawie przed bolszewikami opuścił Odessę i udał się na emigrację.

**Kyriak Kostandi** również pochodził z ziemi chersońskiej. Urodził się w rodzinie greckich emigrantów. Uczył się w szkole malarstwa w Odessie, a później w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Wśród jego nauczycieli znajdowali się Iwan Kramskoj, Archyp Kuindży, Ilja Riepin i inni znani artyści. W 1897 roku Kostandi został członkiem Towarzystwa Objazdowych Wystaw Artystycznych. Wkrótce powrócił do Odessy, gdzie pracował w tamtejszej szkole malarstwa. Jego najbardziej znane obrazy to: *U chorego towarzysza* (1883), *Gęsi* (1888), *Wczesna wiosna* (1892), *Lato. Na tarasie* (1899), *Bez* (1902), *Wieczór* (1912), *Kawki*, *Jesień* (1915) i inne. W swojej twórczości artysta – syn biednego rybaka – łączył demokratyczne tradycje pieriedwizników i nowoczesne poszukiwania impresjonizmu. Wpływy impresjonizmu można dostrzec przede wszystkim w krajobrazach: w paletcie kolorów, efekcie przypadkowości kompozycji, swobodzie pędzla. W obrazach Kyriaka Kostandiego, jak i w dziełach innych ukraińskich zwolenników impresjonizmu, widoczna jest, w odróżnieniu od francuskich impresjonistów wyrażających ulotność chwil, wyrazista dominanta pogłębionej analizy i obserwacji otaczającego świata.

Impresjonizm w ukraińskim malarstwie pojawił się kilkadziesiąt lat po jego narodzinach we Francji. Doświadczenia francuskich impresjonistów, operujących

---

<sup>7</sup> KACPRZAK 2016, s. 411–426; *Pejzaż* 2003.



4. Kyriak Kostandi, Bez, „Pozkвітлий бузок”. Źródło: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Костанді\\_Кириак\\_Костянтинович#/media/File:K\\_Костанді\\_Позквітлий\\_бузок,\\_1902.png](https://uk.wikipedia.org/wiki/Костанді_Кириак_Костянтинович#/media/File:K_Костанді_Позквітлий_бузок,_1902.png) [dostęp: 16.11.2014]

często tematyką związaną z życiem miasta, różniły się od sytuacji w środowisku artystycznym Ukrainy, gdzie impresjonizm nie stał się samodzielny nurtem malarstwowym, a pozostawił ślady w twórczości poszczególnych artystów.

Oprócz francuskich malarzy impresjonistów pewien wpływ na ukraińskich artystów wywarła twórczość Jana Stanisławskiego. Krakowska szkoła malarstwa miała natomiast znaczący wpływ na działalność Mykoły Buraczka, Iwana Trusza, Ołeksiego Nowakiwskiego.

Za jednego z najwybitniejszych ukraińskich portrecistów przełomu XIX i XX wieku uważany jest uczeń Ilji Riepina **Ołeksandr Muraszko** (1875–1919), autor takich obrazów jak *Karuzela*, *Dziewczyna w czerwonym kapeluszu*, *Portret Mykoły Muraszki* i innych. W twórczości tego malarza, wyrastającej z XIX-wiecznego realizmu, widoczne są również w początkach XX wieku wpływy impresjonistyczne:

Dosłowności przedstawień przeciwstawił malarz właściwe dla sztuki modernistycznej niedopowiedzenie, impresjonistyczną niekonkretność, ulotność. Malarstwo Muraszki przestaje być obrazem rzeczywistości, a staje się poetycką impresją, wariacją na temat rzeczywistości i polem dla tworzenia rzeczywistości alternatywnej, subiektywnej, indywidualnie odbieranej. Muraszko stworzył w oparciu



o zasady malarstwa modernistycznego swój własny styl. Charakterystyczne jest operowanie barwą (barwna plama, przenikające się często jaskrawe, mocne kolory), gra światła w obrazie. Obrazy tego artysty wydają się „malowane światłem”<sup>8</sup>.



5. Ołeksandr Muraszko, *Dziewczyna w czerwonym kapeluszu*. Źródło: „Дівчина в червонім капелюсі”, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Olexandr\\_murashko\\_Divchyna\\_u\\_chervonim\\_kapeliusi.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Olexandr_murashko_Divchyna_u_chervonim_kapeliusi.jpg) [dostęp: 11.12.2019]

Francuski impresjonizm wywarł znaczący wpływ na twórczość większości ważniejszych twórców ukraińskiego malarstwa XX wieku, zarówno przedstawicieli realizmu (Petro Łewczenko i inni), jak i twórców awangardy (Ołeksandr Bohomazow inni). Mimo to żaden z artystów, którzy w swojej twórczości przeszli etap impresjonistyczny, nie stał się konsekwentnym impresjonistą. Przejawy popularności tej tendencji ukazywały się w malarstwie ukraińskim stopniowo. Najpierw powstawały niewielkie etiudy. Jednym z mistrzów tego nowego gatunku malarstwa stał się **Petro Łewczenko** (1856–1917), wybitny ukraiński pejzażysta. Wraz z jego twórczością zaczyna się przewartościowanie koncepcji przedstawiania rzeczywistości. Zamiast realistycznych dzieł, których koniecznym komponentem była

<sup>8</sup> ZAMBRZYCKA 2016.

„fabuła” (przypadek pieriedwizników), zaczęto tworzyć obrazy ulotnych zmysłowych wrażeń, chwilowych stanów i odczuć, fragmentów wydarzeń.

Petro Łewczenko należy do malarzy, o życiu których zachowało się bardzo niewiele informacji. Wiadomo, że urodził się w Charkowie i po skończeniu tamtejszego gimnazjum studiował, jak większość współczesnych mu artystów, w Petersburgu w Akademii Sztuk Pięknych (nie tylko malarstwo, ale również muzykę). Powrócił na Ukrainę, gdzie skupił się na malarstwie. Z pasją tworzył obrazy, w których najważniejsze miejsce zajmowała obserwacja przyrody. W celu doskonalenia umiejętności i wypracowania własnej techniki na kilka lat wyjechał do Europy. Po pobycie we Francji i Włoszech powrócił do ojczyzny. Od 1870 roku uczestniczył w wystawach pieriedwizników. Później odsunął się od ruchu i zamieszkał w Kijowie, gdzie większość czasu tworzył w samotności.

Malował z prostotą i naturalnością wsie, miasteczka, chaty, cerkwie, przyrodę, uwieczniając piękno otaczającego go świata. Wspominana miłość do muzyki doskonale widoczna jest na jego płótnach. Krytycy często wspominają o dźwięczności jego obrazów, o tym, że „drzewa i trawy jakby nadal szumią, przelatujący ptak trzepocze skrzydłami tuż nad naszym uchem, a głucha cisza pól uspokaja i dodaje otuchy”<sup>9</sup>. Owa melodyjność szczególnie uwydatniona została w obrazach *Na Charkowszczyźnie*, *Wieś zimą*, *Wiatraki na górze*, *Droga*, *Chaty*, *Na Ukrainie*, *Podwórko Soboru Sofijskiego* i innych.

Pod wpływem tendencji impresjonistycznych w twórczości malarzy ukraińskich zmienił się sposób nakładania farby – ruchy pędzla stały się krótkie, przerywane, swobodne. W tematyce zaczęły dominować liryzm nastroju i ulotność wrażeń. Przykładem tego zjawiska może być twórczość lwowskiego malarza **Iwana Trusza** (1869–1941), utalentowanego pejzażysty, który często był krytykowany przez współczesnych za przypadkowość motywów i nieobecność w jego obrazach idei narodowej<sup>10</sup>.

Trusz studiował malarstwo w Krakowie u Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego, potem kontynuował studia w Wiedniu i Monachium. Podróżował po całej Europie, kształcąc się i rozwijając umiejętności malarskie. Od 1898 roku na stałe zamieszkał we Lwowie, został członkiem Towarzystwa Naukowego im. Tarasa Szewczenki, wykładowcą tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych oraz uczestniczył w wystawach krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Był wybitnym pejzażystą i portrecistą, w swoich dziełach poruszał tematykę wiejską, przedstawiał życie na prowincji. Wśród jego portretów wyróżniają się pełne duchowej głębi wizerunki Iwana Franki i Łesi Ukrainki. Jeśli chodzi o pejzaże, szczególne miejsce zajmują krajobrazy Ukrainy oraz widoki z zagranicznych podróży. Na uwagę zasługują

<sup>9</sup> KOTOWSKA 2016.

<sup>10</sup> TOŁSTOWA 2011, s. 11.

też portrety Huculów i sceny rodzajowe z życia huculskiego. Znane dzieła Trusza to m.in.: *W ogrodzie*, *Bratki*, *Sosna na zboczach*, *Cyprysy*, *Włoski pejzaż*, *Dniepr*, *Stary Arab*, *Łodzie*, *Huculki przed cerkwią*.

Cechy impresjonizmu są również wyraźnie widoczne w twórczości **Mykoła Buraczka** (1871–1942). Artysta studiował w Kijowie, później w Akademii Krakowskiej, gdzie był uczniem Jana Stanisławskiego. W latach 1910–1912 prezentował prace na wystawach w Paryżu. W swoich etiudach przedstawiał krajobraz Ukrainy – okolic Dniepru i Kijowa, projektował również dekoracje teatralne. Wśród najbardziej znanych pejzaży pędzla Buraczka warto wymienić: *Rewe ta stogne Dnipr szyrokyj* [ukr. *Реве та стогне Дніпр широкій*, pol. *Szumi i jęczy Dniepr szeroki*], *Słoneczny dzień*, *Czernecza góra*, *Marzec*, *Złota jesień* i inne. W jego twórczości można dostrzec ewolucję od prostych studiów, które odtwarzały zmienność świata, do złożonych analiz natury, w której harmonijnie grają połączone żywioły słońca, wiatru, powietrza i wody.

Wraz z powstaniem Ukraińskiej Republiki Ludowej w 1917 roku zostały powołane do życia narodowe instytucje sztuki i wyższe szkoły kształcące ukraińskich artystów. Znacznie wzrosła rola Kijowa jako ośrodka nowoczesnej sztuki. W 1917 roku otworzono Ukraińską Akademię Sztuki [ukr. Українська Художня Академія] (przemianowaną w 1922 na Kijowski Instytut Sztuki [ukr. Київський Художній Інститут]). Była to pierwsza i przez długi czas jedyna na Ukrainie instytucja kształcąca artystów. Szybko stała się centrum ówczesnego życia artystycznego Ukrainy. Pierwszym rektorem wybrano Wasyla Kryczewskiego, wybitnego malarza, architekta i grafika. W Akademii jako wykładowcy pracowali znani artyści: Mychajło Bojczuk, Ołeksandr Bohomazow, Fedir Kryczewskij, Ołeksandr Muraszko, Mykoła Buraczek i inni.

Jedną z najciekawszych postaci ukraińskiego środowiska twórczego XX wieku był malarz i grafik **Leon Getz** (1896–1971), pochodzący z polsko-ukraińskiej rodziny. W latach 1919–1924 studiował w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po ukończeniu studiów przyjął posadę nauczyciela rysunku w Gimnazjum im. Królowej Zofii w Sanoku. W latach 1950–1958 wrócił na krakowską uczelnię, gdzie pracował jako wykładowca. Uważany jest za jednego z przedstawicieli „ukraińskiej szkoły” w Akademii. Wykonał ponad 150 rysunków przedstawiających architekturę Krakowa, które podarował Muzeum Historycznemu. Ważny nurt malarskiej twórczości Getza stanowiła tematyka łemkowska. Z jego pamiętników wiadomo, że był autorem 120 obrazów olejnych ukazujących Łemkowszczyznę, które zostały zagrabione w czasie II wojny światowej ze Lwowa.

Artysta stworzył unikalny styl malarski, łączący elementy ekspresjonizmu i kubizmu z podbudową symboliczną. Operując światłocieniem, w swoich obrazach wyrażał intymne nastroje. Spośród jego dzieł wymienić warto takie jak: *Kontra-*

sty, *Cerkiew w Sanoku*, *Schody klasztorne w Sanoku*, *Panorama Krakowa*, *Pejzaż*, *Anioł spokoju*.

Tworzącą w XX wieku oryginalną ukraińską portrecistką była **Zinaida Sieriebriakowa** (1884–1967), również zaliczana niesłusznie przez niektóre źródła w poczet przedstawicieli rosyjskiej kultury<sup>11</sup>.

Malarka pochodziła z wpływowej w kręgach artystycznych rodziny Lanceray-Benois: jej dziadek był znanym architektem, wujek – malarzem, ojciec – rzeźbiarzem, matka – graficzką. Zinaida urodziła się we wsi na ziemi charkowskiej. Oprócz studiów w Petersburgu studiowała malarstwo w Paryżu. Przez dłuższy czas mieszkała we wsi Nieskuczne koło Charkowa. Stworzyła cykl portretów członków swojej rodziny oraz serię autoportretów, które przyniosły jej szerokie uznanie. Należała do zwolenników impresjonizmu. Dużo dzieł poświęciła życiu wsi, potem pojawiła się w jej twórczości tematyka orientalna i afrykańska (Indie, Japonia, Turcja, Syjam, Maroko i inne). Wskutek rewolucji październikowej i nowej polityki sowieckiej wobec artystów Sieriebriakowa w roku 1924 emigrowała do Francji. Spośród jej najważniejszych obrazów należy wymienić takie jak: *Pejzaż jesienny*, *Autoportret*, *Śniadanie*, *Lola Braz*, *Chłopi*, *Żniwa*, *Portret baleriny*, *Paryż*, *Ogród Luksemburski*.

Przedstawicielami nurtów awangardowych w ukraińskim malarstwie XX wieku byli Ołeksandr Bohomazow, Bojczuk, **Anatolij Petrycki** i inni artyści. Niestety wielu utalentowanych ukraińskich malarzy stało się ofiarami reżimu bolszewickiego i zostało zabitych w toku represji politycznych. Wśród nich znaleźli się m.in. Bojczuk, Wasyl Sedlar, Iwan Padałka.

**Mychajło Bojczuk** (1882–1937) w dziedzinie malarstwa zasłynął jako twórca szkoły nowobizantyjskiej. Jego małżonką była Zofia Nalepińska. Studiował początkowo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i we Wiedniu, później w Monachium i Paryżu, co było możliwe dzięki stypendium zapewnionemu przez Towarzystwo Naukowe im. Szewczenki oraz metropolitę Andrzeja Szeptyckiego. Artysta założył pracownię sztuki neobizantyjskiej, restaurował i projektował cerkwie, pracował nad freskami w Soborze Sofijskim w Kijowie. Razem z żoną i uczniami podróżował po krajach europejskich, co stało się powodem uznania go za agenta zachodniego wywiadu przez NKWD, za co niebawem został aresztowany i rozstrzelany. Władze sowieckie wydały rozkaz, by zniszczyć wszystkie dzieła artysty, z których większość znajdowała się we Lwowie. Niektóre obrazy jednak ocalały dzięki lwowskiej artystce Jarosławie Muzyce, która z narażeniem życia ukryła i przechowała przez okres wojny wybrane przez siebie prace malarza. Dzięki autorytetowi Bojczuka w środowisku artystycznym funkcjonowała grupa tak zwanych „bojczukistów”, uczniów malarza,

---

<sup>11</sup> Głównym kryterium przyporządkowania Z. Sieriebriakowej do sztuki rosyjskiej był fakt, że podobnie jak wielu innych artystów zdobyła wykształcenie w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu a w swojej twórczości poruszała często tematykę rosyjską.

wśród których znaleźli się Tymofij Bojczuk, Kyryło Gwozdyk, Serhij Kołos, Oksana Pawlenko, Iwan Padałka, Aleksander Myzin, Wasyl Sedljar, Mykoła Rokyckij i inni.

Oryginalnym mistrzem krajobrazu był **Abram Manewycz** (1881–1942), urodzony w Mścislawiu (Białoruś). Studiował malarstwo w Kijowie, gdzie później pracował jako profesor pierwszej Ukraińskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1920 roku wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. W jego twórczości dominują krajobrazy z drzewami, pejzaże miejskie, w tym Kijowa. Artysta harmonijnie łączył kolory i formy, co sprawiło, że jego obrazy nazywano swoistymi symfoniami. Przykładem mogą być dzieła: *Dniepr koło Kijowa*, *Brzozy*, *Wiosenna symfonia*, *Miejski pejzaż*, *Jesień*, *Moje miejsce urodzenia* i inne.

Do artystów, którzy w swojej twórczości umiejętnie łączyli cechy modernistycznych prądów z kolorytem narodowym, należy **Mychajło Żuk**, uczeń Stanisława Wyspiańskiego. W jego obrazach dominują przedstawienia kwiatów i ornamentalny styl.

Na rozwój ukraińskiego malarstwa awangardowego największy wpływ wywarli artyści nastawieni na eksperymenty, radykalne zmiany, zwolennicy wyrwania sztuki z kanonu naśladownictwa. Trendy te prezentował w swoich pracach **Dawyd Burluk**, uważany za jednego z przedstawicieli futuryzmu. Większość źródeł w niezasadniony sposób również klasyfikuje go jako przedstawiciela sztuki rosyjskiej, jednakże sam malarz w swoich *Wspomnieniach futurysty* pisał:

Ze strony ojca – my ukraińscy kozacy, potomkowie Zaporozców. Nasze uliczne nazwisko to „Pysarczuki”, byliśmy pisarzami Wojska Zaporoskiego. Ojciec pisał wiersze po rosyjsku i po ukraińsku, jednak w ojczystym języku mniej. Ze wszystkich pisarzy najlepiej znałem Hohola<sup>12</sup>, wyuczysz się z jego utworów ogrom fragmentów na pamięć. Tarasa Szewczenkę w języku ukraińskim czytał nam oczywiście ojciec...<sup>13</sup>

Początkiem ruchu awangardowego na Ukrainie stały się dwie wystawy zorganizowane w latach 1909–1910 i 1911–1912 w Odessie. Na Międzynarodowych Salonach prace młodych miejscowych malarzy zostały wystawione obok dzieł znanych artystów zachodnioeuropejskich. W roku 1914 w Kijowie została otwarta wystawa grupy Kilce (Koło), których najwybitniejszymi przedstawicielami byli ukraińscy artyści awangardowi **Oleksandra Ekster** i wspomniany już Bohomazow.

**Bohomazow** mieszkał i tworzył w Kijowie, był autorem teoretycznego traktatu *Malarstwo i jego elementy*, w którym opisał podstawowe zasady awangardyzmu w sztuce. Jego dzieła były barwne, pełne dynamiki. Przeważają w nich linie, figury geometryczne, kolorystyka i rytm. Z Kijowem związana była również twórczość

<sup>12</sup> Nikołaj Gogol (1809–1852) – pochodzący z Ukrainy, rosyjski pisarz, poeta i dramaturg.

<sup>13</sup> ГОРБАЧОВ 2012.

Ekster i działalność jej kubofuturystycznej szkoły scenografii. Opisywani przedstawiciele sztuki futurystycznej w swoich poszukiwaniach nowoczesnych form wyrazu przeszli przez etap impresjonistycznych eksperymentów, czego wyrazem są chociażby obrazy Dawyda Burluka: *Wiatrak*, *Chersonszczyzna* i *Aleja w parku*.

W Odessie tworzył kolejny malarz awangardowy, **Wołodimir Izdebski**, a w Charkowie – **Wasyl Jermyłow** i **Anatol Petrycki**, założyciel futurystycznego czasopisma „Nowa Generacja” [ukr. Нова генерація]. W latach 30. ruch ten został zniszczony przez totalitarne represje, które sowiecka władza stosowała wobec ukraińskiej inteligencji, nie cofając się przed mordami politycznymi.

Estetyka modernizmu jest widoczna również w twórczości ukraińskiego malarza **Petra Chołodnego**, męża poetki Natalii Liwyćkiej-Chołodnej. Artysta w swoich pracach przekształcił zasady dawnej ukraińskiej ikonografii w duchu nowoczesnych modernistycznych tendencji malarstwa europejskiego. Znanym przedstawicielem nowoczesnych tendencji stylu w sztuce ukraińskiej był także malarz **Ołéksa Nowakiwskij**, który w swoich dziełach eksponował tradycje sztuki ludowej. Jednym z najmłodszych przedstawicieli pokolenia tworzącego w tym nurcie był malarz **Wsewołod Maksymowycz**, na płótnach którego artystyczne wariacje kreowały wyimaginowany, teatralny świat, utrzymany często w czarno-białych albo czerwono-czarnych kolorach.

Po zniszczeniu wszelkich przejawów narodowej sztuki ukraińskiej na terenach Ukrainy sowieckiej w czasie represji lat 30. XX wieku jej rozwój kontynuowali malarze działający na terenach zachodniej Ukrainy w państwie polskim – II Rzeczypospolitej. Centrum rozwoju sztuki ukraińskiej stał się Lwów, gdzie w latach 30. często organizowano wystawy związanych z omawianym środowiskiem malarzy. Niejednokrotnie takie wydarzenia odbywały się również w Warszawie<sup>14</sup>. W marcu 1936 roku w stolicy Polski zorganizowana została wystawa malarzy ukraińskich zrzeszonych w A.N.U.M.<sup>15</sup>

Ze Lwowem w tym okresie związany był Pawło Kowzun, redaktor pisma „Mystectwo”, zdobywca zaszczytnego odznaczenia na międzynarodowej wystawie grafików ekslibristów w Los Angeles w roku 1931. Również we Lwowie w 1932 roku w salach Naukowego Towarzystwa im. Szewczenki otwarta została wystawa prac Nowakiwskiego, zorganizowana z okazji jego 60. urodzin<sup>16</sup>.

Począwszy od okresu międzywojennego przez czasy II wojny światowej aż po lata 80. XX wieku, pod wpływem sytuacji politycznej rozwój malarstwa ukraińskiego przeniósł się całkowicie na emigrację do krajów Europy Zachodniej i Ameryki

<sup>14</sup> *Otwarcie* 1934, s. 9.

<sup>15</sup> A.N.U.M. [Asocjacja Niezależnych Ukraińskich Mysciw, Zrzeszenie Niezależnych Artystów Ukraińskich] – założone we Lwowie w 1931 roku ugrupowanie artystyczne działające do 1939 roku. *Ze świata* 1935, s. 502.

<sup>16</sup> *Ukraińskie malarstwo* 1932, s. 45.

Północnej. Na terenach Ukrainy radzieckiej możliwy był jedynie rozwój sztuki odpowiadającej zasadom realizmu socjalistycznego lub amatorskiej. To właśnie na emigracji tworzyli wówczas najwybitniejsi artyści ukraińscy XX wieku: rzeźbiarz Ołeksandr Archypenko, słynni malarze i malarki, jak Zinaida Sieriebriakowa, Sonia Delaunay, Ołeksandra Ekster, Jakiw Hnizdowski, Ilja Kabakow i wielu innych.

Podsumowując przedstawiony zarys głównych tendencji w rozwoju malarstwa ukraińskiego XIX i XX wieku, należy z całą mocą zaakcentować, że w XIX wieku sytuacja społeczno-polityczna – mianowicie przynależność ziem ukraińskich do Cesarstwa Rosyjskiego – miała decydujący wpływ na rozwój sztuk pięknych. W omawianym okresie największe szanse na rozwój talentów i zaistnienie w świecie sztuki mieli ci malarze ukraińscy, którzy zdecydowali się na studia w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu – jedynym w granicach Cesarstwa dydaktycznym ognisku artystycznym na wysokim poziomie. Dominacja Petersburga stanowiła element celowej polityki kulturalnej wpisującej się w imperializm rosyjski. W rezultacie w okresie, gdy Ukraina była podporządkowana Rosji (stanowiła region podzielony na gubernie Cesarstwa Rosyjskiego), na rozwój malarstwa ukraińskiego wpływ wywierali malarze rosyjscy, skupieni wokół petersburskiej Akademii, jak też główne tendencje malarstwa rosyjskiego.

Po rewolucyjnych wydarzeniach 1917 roku i powstaniu Ukraińskiej Republiki Ludowej, centrum rozwoju malarstwa ukraińskiego w XX wieku stał się Kijów, a zaraz za stolicą takie ośrodki jak Charków i Odessa. W Kijowie powstała Ukraińska Akademia Sztuk Pięknych, na której wydziałach zatrudnienie znaleźli najbardziej utalentowani artyści z Ukrainy. Jednak postęp w rozwoju ukraińskiego nauczania artystycznego został gwałtownie przerwany po wchłonięciu Ukrainy przez Związek Sowiecki i rozpoczęciu przez Stalina totalitarnych represji politycznych wobec inteligencji ukraińskiej. W latach 30. XX wieku bardzo wielu utalentowanych malarzy ukraińskich, przedstawicieli sztuki awangardowej, padło ofiarami reżimu. Niezależna sztuka w Ukrainie została zlikwidowana. Ocaleni z pogromu, by ocalić życie, wyjechali na emigrację, na zawsze pozostawiając ojczyznę. Kontynuowali twórczość artystyczną na terenach Europy Zachodniej i Centralnej, a także Ameryki Północnej. Jedynie na emigracji artyści ukraińscy stworzyli niezależną od wpływów socrealizmu sztukę.

## Bibliografia

- KACPRZAK 2016 – Dariusz Kacprzak, *Malarstwo rosyjskie srebrnego wieku w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi*, „Sztuka Europy wschodniej” 2016, t. 4, s. 411–426.
- KOTOWSKA 2016 – Magdalena Kotowska, *Petro Lewczenko (1856–1917)*, <http://ukrytaukraina.pl/petro-lewczenko/> [dostęp: 9.01.2016].
- Otwarcie 1934 – *Otwarcie wystawy sztuki ukraińskiej w IPS-ie*, „Biuletyn Polsko-Ukraiński” 42, 1934, nr 7.
- Pejzaż 2003 – *Pejzaż i portret. Malarstwo z Muzeum Sztuki w Odessie*, [http://www.sztuka.net/palio/html.run?\\_Instance=sztuka&\\_PageID=850&\\_cms=newser&newsId=300&callingPageId=851&\\_Checksum=2056139122](http://www.sztuka.net/palio/html.run?_Instance=sztuka&_PageID=850&_cms=newser&newsId=300&callingPageId=851&_Checksum=2056139122) [dostęp: 22.11.2003].
- SAWCZUK 2016 – Sławomir Sawczuk, *Szewczenko – artysta*, „Над Бугом і Нарвою”, *Nad Buhom i Narwoju*, [http://nadbuhom.pl/art\\_0224.html](http://nadbuhom.pl/art_0224.html), [dostęp: 28.11.2016].
- Ukraińskie malarstwo 1932 – *Ukraińskie malarstwo*, „Biuletyn Polsko-Ukraiński” 1932, nr 2, s. 51–52.
- ZABRZYCKA 2016 – Marta Zabrzycza, *Impresjonizm w malarstwie ukraińskim przełomu XIX i XX w.*, <http://ukrytaukraina.pl/impresjonizm-w-malarstwie-ukrainskim-przelomu-xix-i-xx-w/> [dostęp: 19.01.2016].
- Ze świata 1935 – *Ze świata artystycznego*, „Biuletyn Polsko-Ukraiński” 1935, nr 48.

\* \* \*

- БУРОВ 2007 – S. Burow Kuindży i Mariupol, „Priazowskij raboczij” „Приазовский рабочий” 2007, № 130.
- ГОРБАЧОВ 2012 – Дмитро Горбачов, *Давид Бурлюк. Український батько російського футуризму*. Dmytro Horbaczow, *Dawyd Burluk – batko rosyjskoho futuryzmu*, <https://platfor.ma/art/50a636b9a1c54/> [dostęp: 28.11.2016].
- ГОРИНА 1977 – Татьяна Николаевна Горина, Николай Николаевич Ге (альбом), Москва 1977. Tatiana Nikolajewna Gorina, Nikołaj Nikołajewicz Ge (albom) Moskwa 1977.
- ГРУЗИН/БАЦАК 2008 – Д.В. Грузин, Н.І. Бацак, *Куїнджі, Архип Іванович*, [w:] *Енциклопедія історії України*, t. 5, Київ 2008. D.V. Hruzyn, N.I. Bacak, *Kuindzi, Archyp Iwanowycz*, [w:] *Encyklopedia istorii Ukrainy*, t. 5, Kyiw 2008.
- МИХАЙЛОВА 2012 – Рада Дмитрівна Михайлова, *Репін Ілля Юхимович*, [w:] *Енциклопедія історії України*, t. 9, Київ 2012. Михайлова Р.Д. Рєпін Ілля Юхимович [Електронний ресурс] – Режим доступу, [http://www.history.org.ua/?termin=Riepin\\_Rada\\_Dmytriwna\\_Mychajłowa](http://www.history.org.ua/?termin=Riepin_Rada_Dmytriwna_Mychajłowa) *Riepin Illa Juchymowycz*, [w:] *Encyklopedia istorii Ukrainy*, t. 9, Kyiw 2012.
- ТИЩЕНКО 2016 – Людмила Тищенко, *Ілля Рєпін — один із найкращих художників XIX століття, що народився в Україні*. Ludmyła Tyszczenko, *Illa Riepin – Odyn iz najkraszczykh chudožnykiw XIX stolittia, szczo narodywsia w Ukraini*, <http://finenews.info/kulturne-nadbannya/zhivopis/item/23090-illya-ryepin-odyn-iz-naykrashchykh-khudozhnykiv-khikh-stolittya-shcho-narodywsya-v-ukrayini> [dostęp: 12.06.2016].
- ТОЛСТОВА 2011 – ред. Леся Толстова, *Импрессионизм в Україні*, Київ 2011. Lesia Tolstowa, *Impresionizm w Ukraina*, Kyiw 2011.
- УКРАЇНА 2013 – *Україна та запорожчина маловідомих полотнах Іллі Рєпіна*, *Ukraina ta zaporożczina malowidomych polotnach Illi Riepina*, [http://antynegacionism.blogspot.com/2013/06/blog-post\\_10.html](http://antynegacionism.blogspot.com/2013/06/blog-post_10.html) [dostęp: 10.06.2016].



УСЕНКО 2004 – Павло Георгійович Усенко, *Ге (Гє) Микола Миколайович*, [w:] *Енциклопедія історії України*, т. 2, Київ 2004. Pawło Georgijowycz Usenko, *Ge Mykoła Mykołajowycz*, [w:] *Encyklopedia istorii Ukrainy*, t. 2, Kyiw 2004, [http://www.history.org.ua/?termin=Ge\\_M](http://www.history.org.ua/?termin=Ge_M) [dostęp: 20.04.2020].

ЧЕРКАСЬКА 2016 – Ганна Черкаська, *Репін. Українська тема*. Hanna Czerkaśka *Riepin. Ukrainśka tema*, <https://uamodna.com/articles/repin-ukrayinsjka-tema/> [dostęp: 27.09.2016].


## Ukrainian painting of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries: an outline of the main trends

In the article *Ukrainian painting of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries: an outline of the main trends* were presented the most important tendencies in Ukrainian painting of the last two centuries. Key figures in the development of realistic trends have been shown in such directions as portraits, landscape paintings and genre scenes. The most known works of painters were presented. An important role for the development of Ukrainian painting was presented, as well as the role of painters – pieriedwiznik's (representatives of the realistic direction in Ukrainian painting) and the specificity of their work. On concrete examples of artists, painters from the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, the penetration of Impressionism in Ukrainian art and its gradual manifestations in creativity were documented. The figures of avant-garde painters and the specificity of their work have been portrayed. The influence of the socio-political situation on the condition and development of Ukrainian painting in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries has been underlined.

**Keywords:** portrait painting, landscape, genre scenes, Academy of Fine Arts, impressionism, Russian Art.



Artur Tanikowski

 ORCID 0000-0001-8278-124X

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

DOI 10.18778/2084-851X.07.04

## *Palestyna leje wodę...* Sztuki wizualne a pogromy i wystąpienia antyżydowskie w latach 1914–1920\*

**Streszczenie.** Niniejsze studium ze względów obiektywnych nie aspiruje do całościowego ujęcia tematu sygnalizowanego w tytule. W zamyśle autora ma stanowić punkt odniesienia dla przyszłych badaczy. Autorzy obrazów, rysunków czy grafik o tematyce pogromowej, reprezentujący różne generacje, szkoły artystyczne, tendencje stylistyczne, poglądy polityczne i status społeczny, nieczęsto byli naocznymi świadkami komentowanych wydarzeń. Wizualizowali je w oparciu o rozmaite relacje w prasie, komentarze ocalałych, własną wyobraźnię, wreszcie wzory ikonograficzne popularyzowane od lat. Gdyby w oparciu o znane nam prace pokusić się o ułożenie spójnego narracyjnie scenariusza zajęć pogromowych musiałby on rozpoczynać się od „okrzyków pogromowych”, przedstawiających złowieszczą atmosferę przedpogromową, niejako uzasadniającą i usprawiedliwiającą w mniemaniu ich autora (T. Pobóg-Rossowski) krwawe zajścia od strony politycznej, religijnej czy społecznej. Takie obrazy spotykamy nad wyraz rzadko. Zupełnie wyjątkowa jest w tej grupie litografia ukazująca perspektywę niedoszłych ofiar, które szykują się do samoobrony (W. Wachtel).

Dużo częściej artyści przedstawiali sceny właściwego pogromu – niszczenie dobytku ofiar, palenie ich domostw, ukrywanie się, mordowanie, dużo rzadziej gwałty. *Pogrom Wojciecha Weissa* jest w tej grupie prac wybitnym ewenementem. W obrębie tych właśnie epizodów znajdują się sceny ucieczek niedoszłych ofiar, próbujących się ocalić (niektóre litografie A. Panna). Należy je stanowczo odróżnić od obrazów przedstawiających popogromowych wygnańców, bo ich wizerunki zaliczają się już do ostatniej, może najliczniejszej grupy, którą można określić mianem następstw pogromów czy też ich skutków. Do tej ikonografii zaliczyć należy widoki orszaków pogrzebowych i cmentarzy.

---

\* Kanwą niniejszego tekstu był referat wygłoszony podczas konferencji interdyscyplinarnej „Pogromy Żydów na ziemiach polskich w XIX i XX wieku”, zorganizowanej przez Instytut Historyczny Uniwersytetu Warszawskiego oraz Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w dniach 10–12 czerwca 2015 roku.

W obrębie sztuki o tematyce pogromowej i okołopogromowej jako osobny, ważny rozdział jawi się tzw. dyskurs chrystologiczny. Wprowadzenie postaci Nazarejczyka do pejzażu pogromowego dawało artystom pole do malarskich czy graficznych komentarzy o podłożu polityczno-społecznym i religijnym. Przybierały one ton oskarżenia sprawców (chrześcijan, Rosjan, Ukraińców, Polaków), ale też wyraźnej wskazówki dotyczącej jedynego dla wielu zakończenia żydowskiej niedoli, czyli syjonizmu (R. Rubin). Żydowski Chrystus, konfrontowany z wiecznym tułaczem Ahaswerem lub wręcz z nim utożsamiany, ze sprawcy żydowskich nieszczęść stawał się ofiarą własnych wyznawców, ofiarą, z którą łatwiej się było utożsamić.

Nie sposób dziś pokusić się o pełny katalog artystycznych narracji o pogromach żydowskich okresu pierwszej wojny światowej, rewolucji październikowej i czasu, który nastąpił tuż po obu krwawych konfliktach, gdy miały miejsce polsko-ukraińskie walki o Lwów oraz wojna polsko-bolszewicka. Komentowane przez artystów wydarzenia wpisują się w długi ciąg represji antyżydowskich, w tym pogromy w Kiszyniowie i Homlu (1903) czy te w Żytomierzu i Odessie (1905). Znalazły one swych artystycznych komentatorów, którzy na początku XX wieku wykreowali schematy kompozycyjne i ikonograficzne, inspirowane później ich młodszych kolegów.

**Słowa kluczowe:** sztuka żydowska, ikonografia pogromowa, Wilhelm Wachtel, Tadeusz Pobóg-Rossowski, Wojciech Weiss, Abel Pann, Jezus Chrystus, sztuka i wojna

**S**ztuka, a zwłaszcza sztuka XX wieku, miewała odmienne powinności wobec historii czy nauki jako takiej. O ile z historią otwarcie lub skrycie flirtowała, wchodząc z nią w mniej lub bardziej intensywny dialog, to ze swej natury nie musiała i często nie mogła używać argumentów jednoznacznych. Gdy przywdziewając nieswoje szaty, zbyt mocno zbliżała się do dosłowności, przybierała kształt doraźnej publicystyki, tracąc to, co esencjonalnie artystyczne, ponadczasowe i dalej – oryginalne, zaskakujące, swoiste i indywidualne.

Pogromy to zajęcia rozgrywane się w krótkim (kilka godzin) czy dłuższym (kilka dni) okresie. Ta ich czasowa rozciągłość sprawiała, przynajmniej w pierwszych dekadach XX wieku, że mierzący się z pogromowymi tematami artyści niejednokrotnie pozostawiali po sobie nie pojedyncze prace, lecz całe cykle, serie obrazów, rysunków czy grafik, można by powiedzieć – złożone z wielu dzieł pogromowe narracje wizualne. Ich wartość dla współczesnego widza wynika z różnych czynników: czasem jest to po prostu wysoka jakość artystyczna, kiedy indziej opowieść tak szczegółowa, że wręcz potwierdzająca historyczne źródła, to znów malarska czy rysunkowa metafora przemocy i cierpienia – bez konkretnego umiejscowienia czasoprzestrzennego, za to oddziałująca z dużą siłą na mieszkańca globalnej wioski, nieco już zubożonego na widoki opresji serwowane codziennie przez mass media.

Akty agresji wobec Żydów, do których doszło w Europie Środkowej podczas I wojny światowej i bezpośrednio po jej zakończeniu, niezbyt często znajdowały

wyraz w sztukach wizualnych. Polska historia sztuki prawie o nich milczy. Bardzo rzadko wątki związane z pogromami, do których doszło we wspomnianym okresie, pojawiają się na wystawach w polskich muzeach w odniesieniu do dzieł sztuki, nie zaś dokumentów stricte historycznych<sup>1</sup>. Pogromowe narracje artystyczne nie były też dotąd tematem całościowych analitycznych opracowań podobnych do tych, jakie odnoszą się na przykład do sztuki związanej z Holocaustem<sup>2</sup>. W obrębie sztuk wizualnych nie sposób wskazać na jakiegokolwiek świadectwa pogromów porównywalne z monumentalnym, spisującym na bieżąco dziełem Szymona An-skiego *Tragedia Żydów Galicyjskich w czasie I wojny światowej. Wrażenia i refleksje z podróży po kraju*<sup>3</sup>.

Kryterium, które zdecydowało o wyborze opisanych w niniejszym tekście artefaktów, była z jednej strony perspektywa czasowa, a z drugiej doniosłość artystyczna lub historyczna przedstawionych wypowiedzi wybranych malarzy, rysowników i grafików, nawet jeśli z dzisiejszego punktu widzenia ich osobiste interpretacje samych pogromów czy okoliczności ich sprokurowania wydają się do podważenia. Tak więc przede wszystkim chodzi o tych artystów – nie tylko polskich Żydów i nie tylko Polaków – którzy reagowali na wieści o pogromach niemal natychmiast, jeszcze w trakcie wojny lub niedługo po niej, a w pojedynczych przypadkach byli ich świadkami.

## Ruiny, wygnanie, pogrom

Wojciech Weiss (1875–1950), uznawany za czołowego przedstawiciela młodopolskiego modernizmu, który na przełomie wieku XIX i XX współtworzył w środowisku krakowskim najwcześniejszą generację artystów ekspresjonistycznych, wydaje się od lat postacią artystycznie rozpoznaną i opisaną. Lata jego życia, 1875–1950, stawiają go w szeregu świadków wieku, a dokładniej jego pierwszej połowy – bardziej burzliwej z perspektywy zarówno żydowskiej, jak i polskiej. Odpowiadając na pytanie, czy w jego dorobku znalazły wyraz pogromy, warto przywołać wystawę urządzoną niemal pół wieku po śmierci malarza. Na *Żydowskie tematy* Wojciecha Weissa złożyły się prace ze zbiorów rodziny artysty<sup>4</sup>. Dziś wiemy, że wystawa nie wyczerpywała kwestii sygnalizowanej w tytule. Warto jednak przypomnieć, że ekspozycję podzielono na trzy części, nazwane kolejno *Portret*, *Cmentarz* oraz *Narracje*. Wśród pierwszych naczelną rolę zajęły konterfekty żony malarza oraz jej siostr. Pejzaże cmentarne zainspirowane zostały widokami kirkutu w Strzyżowie, gdzie młody

<sup>1</sup> Por. *Żyd, Polak, legionista 1914–1920* – wystawa w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, 24.07–3.10.2014, kurator: A. Tanikowski.

<sup>2</sup> AMISHAI-MAISELS 1993.

<sup>3</sup> Książkę najpierw wydano w jidysz (1920), następnie w przekładzie hebrajskim w Berlinie (1929) i Tel Awiwie (1936), by po 90. latach opublikować ją po polsku (por. AN-SKI 2010).

<sup>4</sup> *Żydowskie tematy Wojciecha Weissa/Jewish Themes in the Work of Wojciech Weiss*, wystawa w Starej Bożnicy – oddziale Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, kurator: E. Duda, czerwiec–październik 1999.

Weiss bywał na plenerach i w odwiedzinach u siostry Emilii w latach 1898–1905. Żydowskość motywu schodzi na plan dalszy, o fenomenie tych prac decyduje „skondensowana emocjonalność”, która „idzie w parze z wartościami czysto malarskimi – wyszukaną kolorystyką i konstrukcją”<sup>5</sup>. Te ekspresjonistyczne pejzaże, jak przekonuje Wiesław Juszcak, są „łudząco ludzkie w swej niecierpliwej powściągliwości”<sup>6</sup>.

Przy różnych okazjach w swych młodych latach Weiss styka się z Żydami – czy to z przedstawicielami żydowskich elit kulturalnych we Lwowie, uczęszczając do tamtejszego konserwatorium, a potem biorąc udział w licznych wystawach sztuki. Gdy jego rodzice osiadają na podkrakowskim wówczas Podgórzu, ma licznych żydowskich sąsiadów. Brzemienny w skutkach dla tematu niniejszych rozważań okaże się jednak najbardziej samodzielny i osobisty wybór młodego mężczyzny. Oto w 1906 roku Wojciech poznaje, a dwa lata później poślubia młodą adeptkę malarstwa i rzeźby Irenę Silberberg (Aneri). Odtąd często portretuje ją oraz jej siostry – Felicję Frommerową i Marię (Marylę) Sperlingową. Uwiecznia też pasierbicę Felicji, Helenę Sperling<sup>7</sup>. Konterfekty te możemy dziś traktować jako portrety nowoczesnych kobiet żydowskich, samoświadomych swej urody i artystycznych talentów. Jeden z nich, *Fela z kwiatkiem*, wyróżnia się (czy wręcz niepokoi) szczególną kondensacją smutku na tle z reguły pogodnych obrazów – nierzadko sielankowych pejzaży, utrzymanych w podobnym nastroju portretów oraz aktów powstałych w latach I wojny światowej i tuż po niej.

Niedługo po wybuchu wojny Weissowie wyjeżdżają do Wiednia, gdzie Wojciech kontynuuje z powodzeniem pracę artystyczną i zostaje uhonorowany orderami – austriackim i bawarskim. Nie ma w jego ówczesnym życiorysie jakiegokolwiek pewnego śladu, by na wyróżnienia te zasłużył pracą dla cesarsko-królewskiej kwatery prasowej, w której – na rzecz propagandy państw centralnych – udzielały się z dala od frontu dziesiątki artystów, w tym malarze pochodzący z polskiej Galicji. Po powrocie do Krakowa Weiss zastępuje w 1915 roku w Akademii Sztuk Pięknych Józefa Pankiewicza. Otrzymuje etat profesora grafiki. Prowadzi tam również pracownię malarstwa, do której uczęszczają m.in. malarze żydowscy i żydowskiego pochodzenia – Artur Nacht, Eugeniusz Eibisch, Zygmunt Menkes.

Co nie mniej istotne, w latach 1915–1920, wedle przekazów rodzinnych, jeździ do Puław i do Warszawy, a także zapewne do Lwowa. Dzisiejszy stan badań nie daje natomiast podstaw, by którykolwiek z tych wyjazdów można było bezpośrednio powiązać z okolicznościami powstania jednego z trzech pogromowych (czy „okołopogromowych”) obrazów Weissa, dotąd niemal nieobecnych w analizach jego

<sup>5</sup> FRIEDRICH 1999, s. 8

<sup>6</sup> JUSZCZAK 1979, s. 174.

<sup>7</sup> Za konsultację dotyczącą pogromowych prac Wojciecha Weissa i jego afiliacji rodzinnych serdecznie dziękuję pani Renacie Weiss.

twórczości. Bo wbrew utartym opiniom o modernistycznym zorientowaniu Weissa na rozwiązywanie problemów wyłącznie artystycznych, wbrew katalogom jego najważniejszych wystaw monograficznych, dzieła skrajne na czasowej osi jego *œuvre* – studencka *Pokusa* czy powstałe niedługo przed śmiercią *Strajk* i *Manifest* – nie były wyjątkami. Malarz nie był obojętny wobec młynów historii, które w drugiej dekadzie XX wieku meły wyjątkowo drastycznie.

Niedatowany olejny obraz *Po przejściu wroga*<sup>8</sup> powstał w związku z I wojną światową, a jego tytuł i treść, wobec ówczesnej przynależności państwowej autora (Austro-Węgry), wskazują, że przedstawia skutki stosowanej bezwzględnie przez armię carską strategii „spalonej ziemi”. Oto na tle ruin domu klęczy w modlitewnej pozie, ukazana w półprofilu, półnaga kobieta o jasnych włosach. Okalająca jej biodra i uda poszarpana tkanina oraz zaczerwienione policzki w kontraście do bladej karnacji wychudłych ramion i torsu mogą (ale nie muszą) wskazywać, że zaznała bezpośredniej przemocy fizycznej. Detale portretowej kompozycji, w tym barwa włosów i upozowanie modelki, nie wskazują, by chodziło o kobietę żydowską. To raczej jedna z tysięcy bezimiennych ofiar wojny, odarta z szat i pozbawiona własnego miejsca na ziemi, która w zamyśleniu pozbawionym nadziei utkwiała wzrok w załomie ruin. Motywy bliźniaczych pustych ruin pojawiają się w dwóch akwarelowo-gwaszowych pracach Weissa, malowanych około 1915 roku, prawdopodobnie jako studia do zaginionej kompozycji zatytułowanej *Wojna* (lub *Ruiny*)<sup>9</sup>. Można przypuszczać, że tę samą modelkę co w pustych ruinach *Po przejściu wroga* malarz ukazał w emanującym zgoła odmiennym nastrojem, pracownianym akcie z 1920 roku<sup>10</sup>.

W tym samym co jedno ze studiów ruin, roku 1915, Weiss namalował na niedużej tekturze jednoznaczne świadectwo żydowskiego losu pogromowego – małą, niezwykle ekspresyjną kompozycję *Wygnanie*<sup>11</sup>. Z niedopowiedzianego przedstawieniowo, szarobłękitnego tła (to być może dymy z palących się domostw) zamasyzty pociągnięciami ciemnej farby została wydobyta kilkuosobowa grupa (rodzina?) żydowskich uchodźców: dwaj mężczyźni, kobieta unosząca na ramionach niemowlę oraz dziecko kroczące bezpośrednio przed niewiastą. Każda z trzech dorosłych postaci z obawą odwraca głowę za siebie, niejako upewniając się co do sensu i kierunku ucieczki. Każdą do ziemi przygniata unoszony na plecach ciężar – wielkie

<sup>8</sup> *Po przejściu wroga*, olej na płótnie, 81,5 × 63 cm, nr inw. MS/SP/M/111, Muzeum Sztuki w Łodzi.

<sup>9</sup> Jedno z dwóch studiów ruin, będących w posiadaniu rodziny artysty, ma na odwrocie datę „1915”.

<sup>10</sup> *Modelka*, 1920, akwarela na papierze, nr inw.: MS/SP/M/312, Muzeum Sztuki w Łodzi. W obrazie tym przygnębienie i beznadzieja ustąpiły miejsca erotycznemu sensualizmowi i wirtuozerii w światłocieniowym wymodelowaniu manierystycznie skręconego ciała kobiety oraz draperii w tle. Gdy w kompozycji *Po przejściu wroga* nagość konfrontowała się ze zburzonymi murami i połacią zarwanego dachu pod pochmurnym, nieprzyjaznym niebem, tkaniny rozpięte w pracowni malarza stwarzają *Modelce* rodzaj intymnego schronienia, intensyfikującego erotyczną aurę.

<sup>11</sup> Studium do obrazu *Wygnanie*, ok. 1915, olej na tekturze, 31 × 40 cm, wł. prywatna.



toboły u mężczyzn, dziecko w beciku trzymanym przez kobietę. Tym samym sylwetki w zbitej grupie powtarzają diagonalny rytm i zostają sprowadzone do identycznego ideogramu przypominającego literę X. Takie rozłożenie kierunkowych napięć asymetrycznej kompozycji, wobec swobody pociągnięć pędzla i wąskiej palety kontrastowych barw, wzmagają obrazową ekspresję. Nawet jeśli mamy do czynienia ze szkicem malarskim do nieodnalezionego (a może nigdy niepowstałego) dzieła, jego wartość zdaje się nie do podważenia, a to przez *decorum* – adekwatność środków formalnych wobec ukazanej narracji. Spod pędzla polskiego malarza wyszła – niepozorna wyłącznie rozmiarami – figura żydowskiego wygnania, ideogram ucieczki, symbol masowych migracji ludu, który na zawsze tracił swój sztetl przez zawieruchę wojny o nieznaną dotąd skalę.

Najdrastyczniejszą w grupie opisywanych tu prac Weissa, a zarazem najbardziej rozbudowaną narrację okropności wojny zaznawanych przez Żydów Europy Środkowej, przynosi niedawno nabyty przez Muzeum Historii Żydów Polskich od wnuczki malarza obraz pt. *Pogrom*<sup>12</sup>. Kompozycja wydaje się spełniać wszelkie postulaty teatru okrucieństwa – w sensie dosłownym i przenośnym. Jeśli teatr to scena: tę stanowi płytka przestrzeń między widzem, którego miejsce wyznacza dolna i górna krawędź obrazu, następnie wypełniająca wszere cały kadr ściana budynku, najpewniej sklepu, wreszcie jego wnętrze i widoczna przez wybite okna akcja. Na pierwszym planie, niejako tuż pod stopami widza, leży twarzą do ziemi trup młodego chasyda, przebitego bagnetem niemal pionowo sterczącego karabinu. Trzewiki zabitego znalazły się na przedprożu chaty, które wizualnie spaja narrację dokonanego już mordu ze sceną gwałtu odbywającego się bezpośrednio na oczach widza. Oto dwaj żołdacy, w mundurach i czapkach kojarzących się z ubiorem armii carskiej, z zapamiętaniem chwytają, szarpią za nogi i ręce młodą kobietę. Jej twarz i gęste kruczoczarne włosy nieco przypominają fizjonomie żydowskich krewnych żony Weissa, znane z portretów.

Do dziś nie wiadomo, w jakich okolicznościach Weiss wybrał temat pogromowy: czy kierowała nim jakaś zasłyszana relacja, czy zetknął się bezpośrednio z ocalałcami z pogromów, gdzie i z jakich pobudek namalował swą kompozycję. Jedno jest pewne – mamy do czynienia z obrazem nie dość że wyjątkowym w twórczości jednego z najważniejszych malarzy polskich XX wieku, to niezwykle w ikonografii pogromowej.

---

<sup>12</sup> *Pogrom*, ok. 1918–1919, olej na płótnie, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN.



1. Wojciech Weiss, Studium do obrazu *Wygnanie*, ok. 1915, olej na tekturze, własność prywatna, Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa



2. Wojciech Weiss, *Pogrom*, ok. 1918–1919, olej na płótnie, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa

## Bez sympatii dla Żydów

Obok dzieł *sensu stricto* pogromowych można znaleźć prace, które w ikonografii antyżydowskiej przemocy należałoby uznać za marginalia. Nie ukazują one pogromowych scen czy epizodów wprost, ale dopowiadają historyczny czy społeczny kontekst dramatycznych wydarzeń, oddają przedpogromową atmosferę, „okrzyki pogromowe”, jak określiłaby to Joanna Tokarska-Bakir<sup>13</sup>. Niekiedy mają wręcz ambicję „usprawiedliwiania” krwawych zająć. Z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku kilku prac wchodzących w skład cyklu 72 ilustracji Tadeusza Poboga-Rossowskiego zatytułowanego *Polska zima 1.11–22.11* i odnoszących się do polsko-ukraińskich walk o Lwów na przełomie lat 1918 i 1919<sup>14</sup>. W ich oglądzie i interpretacji przydatne będą dwa teksty: artykuł Olgi Świerzewskiej o cyklu Poboga-Rossowskiego zamieszczony w czasopiśmie „Niepodległość i Pamięć”<sup>15</sup> oraz *Raport Delegacji Ministerstwa Spraw Zagranicznych R.P. w Sprawie Wystąpień Antyżydowskich we Lwowie* sporządzony 17 grudnia 1918 roku przez zawodowego dyplomata Leona Chrzanowskiego i cenionego publicystę Józefa Wasercuga<sup>16</sup>.

O autorze *Polskiej zimy*, która w 1994 roku wzbogaciła zbiory warszawskiego Muzeum Niepodległości, wiadomo niewiele. Ojcem Tadeusza był Władysław Rossowski, uczeń Matejki, autor m.in. obrazów nawiązujących do polskich powstań XIX wieku. Miał on ponoć zachęcać syna – acz bezskutecznie – do rozwijania dostrzegalnego talentu plastycznego w profesjonalnych szkołach artystycznych. Pokrewieństwo zapewne łączyło Tadeusza z lwowskim poetą i dziennikarzem Stanisławem Rossowskim oraz legionistą i obrońcą Lwowa Antonim Rossowskim (zginął podczas wojny polsko-bolszewickiej w 1920 roku).

Wydaje się, że młody Tadeusz w czasie walk o Lwów przebywał w mieście<sup>17</sup>. Raczej nie przez przypadek na każdej z ponad 70 ilustracji pojawia się postać młodzieńca, któremu często towarzyszy młoda dziewczyna o imieniu Zosia (to imię żony Rossowskiego). Epizody z życia Lwowa w burzliwym okresie konfliktu polsko-ukraińskiego artysta uwiecznił przy pomocy gwaszu, tuszu i akwareli, ujawniając tyleż zmysł bystrego obserwatora i humorysty (mówi się o jego typowo lwowskim wisielczym humorze), co naiwność, ekspresję i arsenał środków typowych dla amatora. Trudno dziś orzec o przeznaczeniu *Polskiej zimy*, ale wszystkie wchodzące w jej skład prace zostały ponumerowane, a większość z nich zyskała własne narracyjne tytuły. Nie wiemy, kiedy, przez kogo i w jakich okolicznościach niektóre inskrypcje

<sup>13</sup> TOKARSKA-BAKIR 2012.

<sup>14</sup> Prace te znajdują się w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie.

<sup>15</sup> ŚWIERZEWSKA 1998, s. 113–136.

<sup>16</sup> CHRZANOWSKI/WASERCUG 1918, k. 103–108; cyt. za: TOMASZEWSKI 1984, s. 281–285.

<sup>17</sup> ŚWIERZEWSKA 1998, s. 114–115.

tytułowe zostały częściowo zatarte (wciąż pozostając czytelnymi) i zastąpione przez inne. Natomiast pewnym jest, że cały cykl wykroczył poza chronologię trzech tygodni opisanych datami 1–22 listopada 1918 roku, bo jedna trzecia jego liczebności odnosi się do epizodów z roku 1919<sup>18</sup>.

„Nasz malarz [nasz jest malarz, nasz, wyłącznie POLSKI jest Lwów] nie darzy chyba zbyt dużą sympatią Żydów, przedstawiając ich często ironicznie i z pewną dozą złośliwości. Być może w tamtych lwowskich warunkach uzasadnioną” – pisze dokonująca bynajmniej nie bezstronnej egzegezy całego cyklu Świerzevska, tyleż usprawiedliwiająca punkt widzenia Poboga-Rossowskiego, co utożsamiając się z nim<sup>19</sup>. Rossowski zdaje się powielać stereotypy od wieków przypisywane Żydom, takie jak ambiwalentny stosunek do dziejących się wokół nich konfliktów zbrojnych i przedsiębiorczość, niezależnie od okoliczności obliczoną wyłącznie na własny zysk. Przykładem – scena przedstawiona przez Świerzevską słowami: „Maksymalnie obładowana rodzinka [żydowska – przyp. A.T.] dźwiga produkty żywnościowe, o jakich już nawet lwowianie nie marzą. Autor opisuje swój rysunek *Naród wybrany. Oni umieją żyć!*”<sup>20</sup> Odsuwając na chwilę na dalszy plan stosunek do Żydów młodego polskiego narodowca w roku 1919 czy 1920, w przytoczonych słowach zadziwia przede wszystkim ironia wobec żydowskich obywateli Lwowa, wyrażona w 1998 roku przez publicystkę czasopisma wydawanego przez instytucję usytuowaną około 200 m od Żydowskiego Instytutu Historycznego...<sup>21</sup>

W każdym z podpisów do interesujących nas rysunków Rossowskiego występuje pod adresem Żydów określenie „neutralni”. W kontekście wydarzeń, które miały nadejść, sprowadzanie semantycznego odcienia owej „neutralności” wyłącznie do ironii tchnie tyleż naiwnością, co intelektualną bezradnością. Przypomnijmy, że za główną przyczynę pogromu, który miał miejsce we Lwowie między 22 a 24 listopada 1918 roku, uważano niezachowanie neutralności przez lwowskich Żydów podczas konfliktu polsko-ukraińskiego, a w szczególności przez powołaną właśnie do strzeżenia jej milicję żydowską<sup>22</sup>. Czy słusznie?

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 115.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 120.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>21</sup> Niedawno ukazała się pierwsza w polskiej historiografii pogłębiona analiza przyczyn i przebiegu pogromu lwowskiego 1918 roku. Por. GAUDEN 2019.

<sup>22</sup> Por. *Do ludności żydowskiej miasta Lwowa!* – odezwa w sprawie niezachowywania neutralności ludności żydowskiej w stosunku do wojska polskiego, wydana 23 listopada 1918 roku we Lwowie przez komendę miasta i okręgu, Muzeum Niepodległości w Warszawie, nr identyfikatora U.4577. Autorem odezwy, którą sami oficerowie legionowi uznawali za apel wzywający ludność polską do urzędzenia pogromu, był ppłk Czesław Mączyński, komendant obrony Lwowa, zaprzeczony antysemita i najważniejszy animator pogromu Żydów lwowskich. Por. GAUDEN 2019, s. 27, 124–127.



3. Tadeusz Pobóg-Rossowski, *Neutralna Palestyna bije*, Lwów, listopad 1918, akwarela, tusz i gwasz na papierze naklejonym na tekturę, Muzeum Niepodległości w Warszawie

Ilustracja numer 10, nosząca datę „11 listopada” (1918), ma podwójny tytuł: *Neutralna Palestyna bije!!* oraz *Neutralni*<sup>23</sup>. Przywołajmy opis Świerzevskiej, niepozabawiony jakże typowej sugestii interpretacyjnej:

Dwóch [żydowskich – przyp. A.T.] milicjantów, z białymi opaskami na rękawach, zamierza uderzyć kolbami karabinów dwie kobiety stojące z uniesionymi rękami z wyrazem przerażenia na twarzach. Obok leżą na jezdni trzy inne osoby. Może tak milicjanci żydowscy pojmowali obowiązek zaprowadzania porządku<sup>24</sup>.

## Dzień wiktorii i hańby polskiego Lwowa

Tymczasem Chrzanowski i Wasercug w swym raporcie stwierdzali, co następuje:

Milicja żydowska, powstała zaraz w pierwszych dniach listopada, uznana została przez Komitet Polski (późniejszy Komitet Rządzący) oraz przez obie komendy stron walczących jako siła neutralna, mająca na celu obronę mienia i bezpieczeństwa ludności żydowskiej. Milicja ta oddawała też pewne zasługi całej ludności (grzebanie poległych na ulicach i w mieszkaniach podczas walki, dozоровanie

<sup>23</sup> *Neutralna Palestyna Biję, 11.11.1918* (z cyklu *Polska zima*), gwasz, akwarela i tusz na papierze, Muzeum Niepodległości w Warszawie, nr inw. Gr. 864.

<sup>24</sup> ŚWIERZEWSKA 1998, s. 212.



4. Tadeusz Pobóg-Rossowski, *Palestyna leje wodę na Legionistów (Zamieszanie)*, Lwów, listopad 1918, akwarela, tusz i gwasz na papierze naklejonym na tekturę, Muzeum Niepodległości w Warszawie

gazowni miejskiej, wodociągów itp.). W sklepach pozostających pod dozorem milicji żydowskiej sprzedawano produkty żywnościowe po cenach ustalonych zarówno chrześcijanom, jak i Żydom. (...) Milicja żydowska w swoich enuncjacjach i czynnościach neutralności przestrzegała. Jak stwierdziliśmy, nie miała też nic wspólnego z pismem „Neue Lemberg Zeitung”, własnością Żyda Waldmana i Czecha Oplatka [które to pismo] wyraźnie antypolskie, stało na stanowisku państwowości ukraińskiej<sup>25</sup>.

Dalej czytamy:

W przekonaniu całej ludności Lwowa i całego wojska [polskiego – przyp. A.T.] milicja żydowska neutralności nie dochowała. Aby zrozumieć czemu zrodziło się to przekonanie, trzeba wniknąć w ówczesną sytuację, a przede wszystkim stwierdzić charakter i skład wojska broniącego miasta<sup>26</sup>.

Warto przywołać tutaj ilustrację nr 37, której pierwotny tytuł, choć częściowo zatarty, daje się odczytać jako *Neutralna Palestyna leje wodę na legionistów*<sup>27</sup>. Pod spodem widnieje inna (oficjalna? późniejsza?), już niezatarta wersja: *Zamieszanie*

<sup>25</sup> Zob. TOMASZEWSKI 1984, s. 281–282.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 282.

<sup>27</sup> *Palestyna leje wodę na legionistów*, 13.11.1918, Lwów (z cyklu *Polska zima*), akwarela i tusz na papierze, Muzeum Niepodległości w Warszawie, nr inw. Gr. 892.

oraz data „22.11.1918”. To z jednej strony dzień ostatecznego wyparcia wojsk ukraińskich ze Lwowa wraz z wkroczeniem do miasta „silnych oddziałów polskich”, a z drugiej początek pogromu ludności żydowskiej. Dzień wiktorii i dzień hańby „polskiego Lwowa”. Jeden z mitów założycielskich II Rzeczypospolitej obraca się wniwecz wraz z rabowanymi i palonymi kamienicami żydowskich lwowian, którzy często giną w ich wnętrzach lub wyskakują z ich okien<sup>28</sup>.

*Zamieszanie Poboga-Rossowskiego* przedstawia zapewne początkowy epizod pogromu: uliczną potyczkę konnych i pieszych żołnierzy w polskich mundurach z milicją żydowską i cywilnymi Żydami – najczęściej ukazanymi w chasydzkich strojach. Żydowscy cywile (mężczyźni i kobiety) z balkonów i dachów leją wodę na polskich żołnierzy, którzy próbują wdrzeć się do żydowskich domów i sklepów (charakterystyczne szyldy z powtarzającymi się napisami „Modes” oraz „Futra/Ubrania”). Między konnymi Polakami a milicjantami żydowskimi, wspierającymi cywilów z balkonów, dochodzi do regularnej wymiany ognia.

Analizujący przyczyny pogromu delegaci tymczasowego rządu polskiego pisali:

Po bohaterskiej inicjatywie garstki młodzieży szkolnej w pierwszych dniach obrony [polskiego Lwowa], do walki zaczęły zgłaszać się większe zastępy ludzi. Broń dawano wszystkim, którzy się zgłaszali. Jak stwierdzają władze wojskowe, większość tych, którzy się po broń zgłosili, byli to przestępcy kryminalni, a nawet w wielu przypadkach znani bandyci (...) Dnia 3 listopada zbiegło z więzienia 294 ludzi. (...) Oficerowie polscy byli wówczas w sytuacji niezmiernie ciężkiej: zrzec się tej siły, znaczyło po prostu zrzec się walki o Lwów. (...) Żywioły przestępcze dawały pomoc istotną. (...) Duża część tych, którzy walczyli z Rusinami [jak nazywano wówczas Ukraińców – przyp. A.T.] byli to przestępcy różnej kategorii. Ten to żołnierz przy każdej sposobności rabował co i gdzie mógł. Milicja żydowska z tym żywiołem walczyła, do tych ludzi strzelała. Niejednokrotnie do bandyty i żołnierza w jednej osobie. Ponieważ zaś takich ludzi były całe zastępy, w całym tedy wojsku o takim w znacznej mierze składzie powstawało oburzenie na tę milicję za to, że strzela do żołnierzy polskich. Było to tragiczne i błędne koło. Niejeden bandyta świetnie bronił Lwowa i równie „świetnie” rabował. (...) Zdaje się również nie ulegać wątpliwości, że w milicji żydowskiej (200 uzbrojonych ludzi) (...) było kilka jednak jednostek nieodpowiedzialnych. (...) Podczas całej tedy walki w samym Lwowie (od 1 do 22 listopada br.) trwały z jednej strony rabunki i gwałty popełniane na ludności żydowskiej (również przez bandytów ukraińskich, których chwytala milicja żydowska), z drugiej strzelanie i chwytywanie „bandyty – żołnierza”<sup>29</sup>.

Losu, który spotkał żydowskich lwowian między 22 a 24 listopada 1918 roku, Tadeusz Pobóg-Rossowski nie ukazał na żadnej ilustracji. Choć narrację swego cyklu

<sup>28</sup> GAUDEN 2019, s. 87.

<sup>29</sup> TOMASZEWSKI 1984, s. 282–283.

poprowadził aż do drugiej połowy roku następnego, pogrom lwowski nie pasował do jego jednostronnej, zmanipulowanej wersji historii.

Wojska ukraińskie usunęły się ze Lwowa o godzinie 4 rano dnia 22 listopada br. Pogrom rozpoczął się o godzinie 9 tegoż dnia. Wojsko dyszało pragnieniem odwetu w zupełnym przekonaniu, że Żydzi szli ręką w rękę z Ukraińcami, a nadto w przekonaniu, że odwet ten jest po prostu nakazany. (...) Żywioty bandyckie grabiły i mordowały z własnego popędu. Od rana dnia 22 listopada rozpoczęły się orgie zaiste piekielne i trwały z górą 48 godzin. (...) Było to istne zezwierzęcenie, najzupełniejsze średniowiecze. Z bólem stwierdzamy, że znalazła się pewna ilość oficerów, która brała udział mordach i rabunkach<sup>30</sup>.

Próba bilansu pogromu lwowskiego w przywołanym raporcie zamyka się przybliżonymi statystykami:

1. Zabitych i zwęglonych ogółem co najmniej 150.
  2. Spalonych domów 2. i 3. piętrowych z górą 50.
  3. Doszczętnie zrabowanych sklepów w dzielnicy żydowskiej z górą 500.
  4. Bezdomnych, umieszczonych dotychczas w różnych lokalach przez żydowski komitet ratunkowy 400.
  5. Sierot, które straciły ojca, matkę podczas pogromu, zgłosiło się dotychczas do komitetu około 70.
  6. Wypadków zgwałcenia kobiet zgłoszono przez rodziców kilkanaście. Pewna jeszcze ilość tych wypadków jest przez rodziny żydowskie ze wstydu zatajona.
  7. Poszkodowanych w ogóle, przez mordy, rabunki i kradzieże, zgłosiło się do komitetu do dnia 13 grudnia [1918] około 7000 rodzin.
- (...) W więzieniu przebywa obecnie około 40 żołnierzy oskarżonych o mordy i rabunki i podlegają oni sądowi polowemu. Ludzi zaś nieuznanych za żołnierzy, sąd polowy oddaje do rozporządzenia sądom cywilnym. Aresztowanych przestępców tej kategorii jest z górą 1000 i liczba ich wzrasta z każdym dniem<sup>31</sup>.

## Manipulacja żydowską gehenną

Jak teksty o pogromach Żydów, publikowane w prasie przez różne strony konfliktów lat 1914–1920, tak i wizerunki pogromów służyły doraźnej propagandzie. Chcąc zasiać nieufność i dezorientację u swych wrogów, Niemcy zrzucali z balonów

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 283. Dokładnie analizujący przebieg pogromu Grzegorz Gauden weryfikuje moment jego rozpoczęcia na godzinę 5:30–6:00, gdy polscy żołnierze z oddziału dowodzonego przez płk. Romana Abrahama zaczynają rabować sklepy i domy żydowskie przy ul. Bożniczej i pl. Krakowskim. GAUDEN 2019, s. 561.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 284–285.



na terytoria alianckie afisze. Ich treść wskazywała na manipulacje aliantów<sup>32</sup>. Jedna z nich dotyczyła materiału, który ukazał się w lutym 1915 roku w „Le Miroir” i została powtórzona przez gazety w innych krajach. Reprodukowana tam fotografia przedstawia zbity tłum przerażonych Żydów, stojących przed złożonymi na drewnianym podeście ciałami matki i małego dziecka. Nad zdjęciem widnieje napis: „Mordy dokonane przez hordy niemieckie w Polsce”, zaś narracyjny opis pod nim ma za zadanie dopowiedzieć szczegóły:

Jak we Francji, tak i w Belgii liderzy „Kultur” pokazali mieszkańcom Polski, co znaczy dominacja niemiecka. Takie dokumenty, po tych pochodzących z Serbii, nie wymagają komentarza. Zostały zrobione w Łodzi po tym, jak wróg wycofywał się z tego miasta. (...) Widzowie tej strasznej sceny trzymają się za ręce, żeby zachować zimną krew i nie uciec<sup>33</sup>.

Okazuje się, że pierwowzorem fotografii w „Le Miroir” była karta pocztowa ze zdjęciem z pogromu w Odessie w 1905 roku. Tuż pod górną krawędzią pocztówki dystrybuowanej ku przestrodze i dla zaalarmowania świata o losie Żydów rosyjskich umieszczono pierwotnie inskrypcję w języku rosyjskim, którą można przełożyć następująco: „Matka i dziecko bezlitośnie zamordowane przez bandytów w Odessie”. Usunięto ją dokładnie dekadę później dla uwiarygodnienia fałszywki w „Le Miroir”.

Podobna manipulacja żydowską gehenną miała miejsce w przypadku obrazu Mojżesza Majmona (1860-1924) *Наконец-то дома* (*Nareszcie w domu*; inny jego tytuł to *Po pogromie*), a jej skutki zdają się widoczne do dziś, przynajmniej w odniesieniu do obecnego właściciela dzieła. Paryski „Journal” 12 lutego 1915 roku reprodukował pracę Majmona z nagłówkiem *Po przejściu barbarzyńców* (bez wątplenia chodziło o Niemców) i sugestywnym opisem:

Jakim wzruszającym obrazem, wciąż przez nas przeżywanym jest ten dokument z Rosji. Ranny żołnierz cara dostał urlop zdrowotny, po to, by odpocząć i spotkać się z rodziną. Wraca do domu. Co za koszmar! Znajduje swoją żonę i dziecko z poderżniętym gardłami, zdemolowany dom. W narożniku izby płacze starzec mamrocząc modlitwę za zmarłych. Nieszczęsny żołnierz z bólem opiera się na kuli i szlocha. Teraz został sam jeden na świecie, kaleki, choć otoczony szacunkiem<sup>34</sup>.

Wydaje się, że autor tych słów nie uronił nic nie tylko z atmosfery przedstawionej sceny, ale też z ukazanych detali. A jednak... W jego relacji nie pada jakakolwiek sugestia, że bohaterem sceny jest żołnierz żydowski (ma wszak mundur carski!), a jej

---

<sup>32</sup> AVENARIUS 1918.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

autorem – rosyjski Żyd. Nie może być inaczej, skoro dla doraźnych potrzeb wojennej propagandy antyniemieckiej z reprodukcji usunięto zarówno hebrajską inskrypcję, widniejącą po lewej stronie rozbitego lustra, zwyczajowo umieszczaną w żydowskich domach, a także sygnaturę urodzonego w guberni suwalskiej malarza akademickiego, który zasłużył się zarówno sztuce żydowskiej, jak i rosyjskiej.

Pogromowy obraz Majmona, z dzisiejszej perspektywy trochę kliwowy i „przegadany”, choć z drugiej strony przejmujący i wymowny, był – jak wspomniane wcześniej zdjęcie ofiar pogromu w Odessie – także reprodukowany na pocztówce „ku przestrodze”, tyle że kontekst i data jego powstania były odległe od tego, co sugerowano w „Journal”. Potwierdza to inny prasowy dokument – reprodukcja tego samego obrazu w numerze majowo-czerwcowym niemieckiego „Ost und West” z... 1906 roku. Napis nad nią wyjaśnia okoliczności powstania pracy Majmona: „Verbotene Malwerke in Russland” (Dzieła malarskie zabronione w Rosji)<sup>35</sup>. Mamy więc do czynienia z sytuacją (niebędącą przecież wyjątkiem), gdy za wierną służbę carowi żydowski żołnierz „otrzymuje w nagrodę” pogrom w rodzinnym domu, dokonany być może przez niegdysiejszych towarzyszy broni. Pogrom ten to jedna z wielu żydowskich tragedii z roku 1905, nie zaś skutek „okropności wojny”. Oryginał pracy Majmona znajduje się dziś w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie<sup>36</sup>. Co ciekawe, w oficjalnym wpisie inwentaryzatorskim widnieje zadziwiająca w świetle przedstawionej wyżej ewidencji data powstania: „1917”.

## W imieniu cara

Analogiczny do Majmona temat poruszył inny malarz rosyjsko-żydowski, Abel Pann (1883–1963). Jedną z jego litografii nosi tytuł *Child of the war* (*Dziecko wojny*) i przedstawia wojennego bohatera-inwalidę – Żyda w służbie cara, który bezsilnie przysiadł nad zrozpaczoną żoną i śpiącym w łóżku niemowlęciem. Nie widać tu – oprócz kalectwa weterana – bezpośrednich skutków wojny czy fizycznych śladów pogromu, jednak nastrój beznadziei i tłumionej rozpaczki wydaje się skutkiem nadchodzącego zagrożenia. Cykl 24 litografii Panna wydany został co najmniej dwukrotnie, pod dwoma różnymi tytułami. Na rok 1918 datowana jest teka *In the Name of the Czar* (*W imieniu cara*), opublikowana przez *American Jewish Chronicle* w Nowym Jorku, gdzie artysta miał przebywać do 1920 roku. Do Stanów Zjednoczonych trafił, gdy w początkach 1917 roku francuskie władze odmówiły opublikowania jego prac z obawy przed rozdrażnieniem swego rosyjskiego sojusznika. Z Nowego Jorku udał się do Palestyny, gdzie osiadł na stałe, potwierdzając swe syjonistyczne sympatie. Do 1924 roku nauczał w szkole artystycznej Becalet w Jerozolimie. W 1926 roku teka

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *After the Pogroms*, 1917, olej na płótnie, 100 × 140 cm, Muzeum Sztuki w Tel Awiwie, nr inw. TAMA 2985.

pogromowych litografii Panna ukazała się ponownie, tym razem pod tytułem *Der Traenenkrug (Dzban Łez)* nakładem Muzeum Narodowego Becaletu<sup>37</sup>. Natomiast za moment powstania szkiców rysunkowych do litografii, które w komplecie zostały wydane później, uważa się rok 1916.

Najogólniej rzecz ujmując, litografie ukazują prześladowania, które po wybuchu I wojny światowej stają się udziałem żydowskich poddanych rosyjskiego imperatora. W wizji Panna Europa Wschodnia czasów I wojny światowej przekształca się w cmentarzisko zniewolonych Żydów. Przez większą część wojny artysta mieszkał w Paryżu, nie był więc naocznym świadkiem tragicznych wydarzeń w Rosji. Przystępując do pracy opierał swą wiedzę o kilka źródeł, które analizuje Karolina Szymaniak. Pierwszym jest „doświadczenie Kiszyniowa”, a więc pieczołowicie pielęgnowana pamięć o pogromie, który miał miejsce w tym mieście w 1903 roku, ugruntowana własnymi rysunkami i znajomością powstałego tuż po krwawych zajściach hebrajskiego poematu *W mieście rzezi* autorstwa Chaima Nahmana Bialika<sup>38</sup>. Pann korzystał także z fotografii i zeznań świadków, publikowanych w prasie Europy Zachodniej, jak również z materiałów drukowanych w jidyszowym nowojorskim dzienniku „Forverts”, w którym można było znaleźć „listy rodzin i relacje z pogromów w poszczególnych miasteczkach oraz korespondencje wojenne”<sup>39</sup>.

Wielu pracom autor nadał ironiczne tytuły. W kompozycji *Traitors (Zdrajcy)* przedstawił grupę Żydów powieszonych na szubienicy jako domniemanych szpiegów<sup>40</sup>. Litografia *Hiding from Their Protectors (Ukrywając się przed swymi obrońcami)* ukazuje przerażone kobiety i dzieci, które w czasie przemarszu wojsk rosyjskich szukają schronienia w lesie. W *The Son's Return (Powrót syna)* młody człowiek przyjeżdża do domu, by zastać swego ojca leżącego w łóżku z kulą w głowie. Wraz z kolejnymi scenami krańcowej opresji, tytułowy „dzban łez” wydaje się przekształcać w nieskończony szereg dzbanów żydowskiej krwi, toczonych „w imię cara”. Najbardziej niepokojący dla widza obznajomionego z obrazami Zagłady nie jest jednak żaden z obrazów śmierci, lecz wizualizacja jej preludium. Chodzi o sztych zatytułowany po prostu *Cattle Cars (Bydłęce wagony)*. Wychudzonych uchodźców opracowy

<sup>37</sup> W celu wykonania tych i innych odbitek swoich prac artysta sprowadził z Wiednia do Palestyny pierwszą w tym kraju prasę litograficzną. Oba wydania litografii pogromowych Panna są w posiadaniu YIVO Institute of Jewish Research w Nowym Jorku: *In the name of the Czar (24 original pictures) by Abel Pann*, YIVO Institute for Jewish Research Library, PID: 138046, Call Number: 00000010 oraz *Abel Pann, Der Traenenkrug*, 1926, Call Number: 89.4. Wydanie jerozolimskie znajduje się także w posiadaniu Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie.

<sup>38</sup> Por. SZYMANIAK 2018, s. 138–140. Na zlecenie żydowskiej komisji badającej okoliczności pogromu Pann wykonał niezachowaną do dziś, wizualną dokumentację zajęć. Niedługo potem malował olejne obrazy odnoszące się do wydarzeń w Kiszyniowie.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 140.

<sup>40</sup> TANIKOWSKI 2014, s. 13.



5. Abel Pann, *Bydlące wagony*, plansza nr 9 z teki *W imieniu Cara*, 1918, litografia na papierze, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie

upchnęli w bydlących wagonach. Plastiknym sejsmografem cierpień wywożonych Żydów są wygięte w gestach nienaturalnej desperacji dłonie i ramiona, skontrastowane z postawą zupełnie zubożniałego, odwróconego tyłem do wagonów żołnierza, znieruchomiałego na straży.

Jedno z dzieł Panna nosi tytuł *After the Pogrom (Po pogromie)* i przedstawia uchodzących ze spuszczonej głowami z pogromowej dzielnicy brodatego starca i kobietę z dzieckiem na ręku. O niedawnych zajściach świadczą powyrywane okiennice i ogólny rozgardiasz na ulicy sztetla. W oddali, niejako na poziomej osi kompozycji, widnieje „górne miasto” z rysującymi się na tle nieba kopułami cerkwi.

### Chrystus, który przeżył pogrom

Bliźniaczy schemat kompozycyjny zastosował inny zdeklarowany syjonista, Wilhelm Wachtel (1875–1942). Malarz, związany przez lata ze środowiskiem lwowskim, wyznał niegdyś, że czuł się Polakiem „do późnego okresu swojej młodości”. Także i on miał w pamięci tragiczne wydarzenia w Kiszyniowie, gdy po niemal dwóch dekadach, w 1920 roku, na wieść o pogromach przeprowadzonych na Ukrainie przez wojska Semena Petlury namalował w technice olejnej obraz *Chrystus w dziel-*



6. Wilhelm Wachtel, *Chrystus w dzielnicy pogromowej*, plansza z teki *Golus (Pożegnanie z Golusem)*, litografia na papierze, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie

nicy pogromowej (kolekcja prywatna)<sup>41</sup>. Kompozycję artysta powtórzył w 1936 roku w litografii, która weszła w skład teki *Golus (Pożegnanie z Golusem)* – swoistej auto-deklaracji Wachtlowego syjonizmu<sup>42</sup>.

W tece golusowej znajdziemy także dwa inne przedstawienia związane z wydarzeniami pogromowymi, narracyjnie je obramowujące. Pierwsza scena zatytułowana *W oczekiwaniu na pogrom*, ukazuje postacie trzech młodych Żydów przygotowanych na nadejście napastników. Napięcie wzmacnia narracja drugiego planu, na którym młoda matka z dzieckiem nakłania starca do skrycia się we wnętrzu chaty o oknach zabezpieczonych przed pogromem. Druga litografia ukazuje scenę po pogromie i przedstawia *Bezdomnych*, grupę sześciu osób, które przysiadły wokół

<sup>41</sup> Por. MALINOWSKI 2000, s. 95. Pogrom kiszyniowski w 1903 roku dla wielu artystów żydowskich (w tym np. Efraima Mojżesza Liliena) był niezwykle ważnym punktem odniesienia na osi czasu XX-wiecznej diaspory. Dla Wachtla był zaczynem kompozycji ukazującej ogromnego, nie mieszczącego się w kadrze zbira, który ponad trupami schyla się z nożem w rękę ku siedzącej na ulicy dziewczynce z ustami rozchyłonymi w okrzyku rozpacz.

<sup>42</sup> Por. TANIKOWSKI 2006, s. 38–39. *Chrystus*, 1936, litografia (Lwów – zakład H. Hagedüsa), 44,3 × 59,7 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III, ryc. 8854.

tobołków. Troje dorosłych w melancholijnych pozach wsparło głowy na dłoniach, trójka dzieci zasnęła ze znużenia<sup>43</sup>. Kompozycyjnie i ikonograficznie litografia przypomina obraz Maurycego Minkowskiego *Po pogromie* z 1905 roku.

Natomiast Chrystus Wachtla, ukazany na litografii oraz na wspomnianym obrazie, to Chrystus żydowski. Wprawdzie nosi zaświadczone przez ewangelistów stygmaty Męki, ale jego policzki okalają pejsy, a głowę nakrywa kipa. Przechodząc przez dzielnicę pogromową, wydaje się pozostać niezauważonym przez pogrążonych w rozpaczycy ocalańców – żydowskich współbraci. Przysiedli oni przed zrujnowanymi domami po obu stronach ulicy. Pod górną krawędzią kompozycji, na osi tej ulicy, w odległej rzeczywistości nietkniętej grozą pogromu widać kopuły cerkwi. Poblaskują one nie mniej wymownie niż w litografii Panna, niejako dopowiadając kontekst niedawnych tragicznych wydarzeń: „górne miasto” dominuje nad „dolnym”, ostatecznie odtrącając jego żydowskich mieszkańców, a więc innowierców.

W sztuce nowoczesnej Chrystus niejednokrotnie był upostaciowaniem cierpiącego artysty. Twórcy żydowscy włączali postać Nazarejczyka we własne opowieści o cierpieniu i nadziei, a mękę pogromu i wygnania kojarzyli z męką ukrzyżowanego na swój sposób. Jednym z nich był urodzony w Rumunii Reuven Rubin (1893–1974). Najtragiczniejszym wydarzeniem I wojny światowej z perspektywy osobistej była dlań śmierć brata, Barucha – w wyniku zapalenia opon mózgowych – z którym był bardzo zżyty. Jego zapamiętane na łożu śmierci rysy nadał centralnej postaci kompozycji *Kuszenie Chrystusa na pustyni* (1920)<sup>44</sup>. Jednak to dwiema innymi, z pozoru statycznymi kompozycjami z dwiema postaciami siedzącymi na ławce, Rubin włączył się w swych młodych latach do obrazowego dyskursu chrystologiczno-pogromowego. Obie powstały w Bukareszcie w 1922 roku niedługo przed wyjazdem malarza do Palestyny.

Pierwsza, zatytułowana *Spotkanie (Chrystus i Żyd)* ukazuje dwóch mężczyzn z wyraźnymi oznakami wyczerpania, siedzących na obu skrajach ławki, na tle pejzażu z małym miasteczkiem w dolinie. Chrystus, którego oblicze ma wyraźnie żydowski profil, nie kryje oznak męki na dłoniach. Jego sugestywnie uniesiona do góry głowa kontrastuje z głową starca w kapeluszu, opadającą między dłonie wsparte na wędrownej lasce. Siwy mężczyzna to Ahaswer – wieczny tułacz, którego wędrowka właśnie się zakończyła. Między obiema postaciami nie zachodzi żadna interakcja, choć Nazarejczyk uosabiający „nowego Żyda”, symbol żydowskiego odrodzenia po wiekach cierpień i poniewierki, zwraca się w kierunku starego Ahaswera.

---

<sup>43</sup> TANIKOWSKI 2004, s. 16–17. Także i ta litografia miała powstać na podstawie wcześniejszego obrazu olejnego. Według Jerzego Malinowskiego grafika nosi tytuł *Bezdomni*, a obraz – *Uciekinierzy wojenni*. Por. MALINOWSKI 2000, s. 96.

<sup>44</sup> MENDELSON 2006, s. 34–35.

Monografista wczesnej twórczości Rubina, Amitai Mendelsohn przytacza dwie interpretacje obrazu. Według pierwszej z nich Rubin miał *Spotkaniem* wyrazić sprzeciw wobec cierpień Żydów europejskich i wskazać im jedyny możliwy kres gehenny, czyli wyjazd do Erec Izrael, oczywisty dla syjonisty. Druga wiąże się ze skonfrontowaniem obrazu z wierszem *Ballada o ukrzyżowanym i zapchlonym* z tomu *Gwiazdy na dachu* autorstwa Icyka Mangera, aktywnego przez pewien czas w Czerniowcach, jak sam Rubin. Podczas dyskusji obu mężczyzn, ukrzyżowanego i zapchlonego, Chrystus ostatecznie przyznaje, że cierpienia jego adwersarza czynią go świętszym niż on sam, co zatrąca jawną krytykę Kościoła katolickiego<sup>45</sup>.

Niejako rozwinięciem i reinterpretacją *Spotkania* jest obraz *Jezus i ostatni apostoł*. Tym razem Nazarejczyk siedzi na ławce z lewej strony mężczyzny, przybierając nieomal pozę Ahaswera z głową spuszczoną w biernej rozpacz i skrajnym wyczerpaniu. Lewą dłoń wysuwa ku mężczyźnie, ukazując ranę po gwoździach krzyża. Kluczem interpretacyjnym okazuje się w wypadku tego obrazu postać modela, który pozował do wizerunku apostoła. To Gala Galaction, charyzmatyczny rumuński duchowny prawosławny, teolog, poeta i polityk obdarzony dużym autorytetem. Filosemita zaprzyjaźniony z wieloma znaczącymi postaciami ze społeczności rumuńskich Żydów, był naturalnym mediatorem między nimi a nastawionymi z reguły antysemicko Rumunami. Rubin wyznaczył mu więc rolę proroka, ostatniego apostoła, dążącego do pojednania między Chrystusem a Żydami, między dwiema zantagonizowanymi przez wieki religiami<sup>46</sup>.

Zanim powstały kompozycje z Chrystusem, Rubin w 1920 roku namalował *Wygnanie (Galut)*, ukazując w dość typowym ikonograficznie ujęciu czteroosobową rodzinę, wędrującą znojnje z całym swym ubogim majątkiem spakowanym na wózek. Z dużą dozą prawdopodobieństwa malarz znał popularne w Europie drzeworyty autorstwa Jakoba Steinhardta (1887–1968), wśród których kilka miało tematykę pogromową. Urodzony w Wielkopolsce artysta pracował nad nimi jeszcze przed wybuchem I wojny światowej i rekrutacją do armii pruskiej, z którą trafił na front litewski i po raz pierwszy zetknął się ze światem *Ostjuden*. Ale zaznawane przez tych ostatnich nieszczęścia znał z opowieści, a sceny z płonąca wioską i terrorem sianym przez rosyjskich pogromistów odtwarzał z wyobraźni. Prace pogromowe włączał do zestawów drzeworytów ukazujących życie i obyczaj Żydów, a teki te wydawał z przeznaczeniem dla żydowskich czytelników w znanej berlińskiej drukarni Gurlitta<sup>47</sup>.

W 1913 wykonał kilka sztychów o takim samym tytule *Pogrom*. Najmniejszy z nich – drzeworyt o orientacji pionowej – ukazuje na pierwszym planie postać

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 36–40. Por. MENDELSON 2017, s. 103–104.

<sup>46</sup> MENDELSON 2006, s. 40–41. Por. MENDELSON 2017, s. 106.

<sup>47</sup> GAMZU 1959, s. 9.

uciekającą przed oprawcą. Dwie większe, kompozycyjnie pokrewne – drzeworyt oraz sucha igła z akwafortą – prezentują tłuszcę uzbrojoną w pałki w pogoni za Żydami<sup>48</sup>. Obie charakteryzują się narracyjną dynamiką, prymitywizowaną formą i niezwykle zintensyfikowaną ekspresją w rytmicznym ukazaniu konwulsyjnych, przypominających modlitwę, niemal tanecznych gestów uciekinierów na tle budynków roztańczonych w podobnym, złowieszczym, apokaliptycznym rytmie. Miasto wraz z oboma grupami postaci zdaje się pękać wzdłuż pionowej osi<sup>49</sup>.

Jeszcze w tym samym roku spod ręki Steinhardta wyszedł mały drzeworyt *Zniszczenie* – z luną pożaru ponad walącymi się budynkami miasteczka, ukazanymi w oddali. Scenę obserwuje postać wyłaniająca się na pierwszy plan spoza kadru. To głowa świadka i ocalonego zarazem, ale być może interpretacyjny kontekst można poszerzyć zestawiając opisaną pracę z drzeworytem *Chrystus*, opartym na tym samym schemacie kompozycyjnym, choć w lustrzanym odbiciu. Ukoronowany cierniem spogląda boleśnie ku widzowi ponad krzyżem usytuowanym w miejscu analogicznym do lokalizacji ogarniętego pogromem miasteczka w kompozycji *Zniszczenie*. Chrystus – świadek ocalony z pogromu. Nie dowiemy się, czy taka wykładnia mogła być wskazówką dla powojennych prac Rubina, ale wykluczyć tego nie można. Analogiczna kwestia odnosi się do drzeworytu *Bezdomni* Steinhardta (1918), pod względem kompozycji podobnego do przywoływanej wcześniej litografii Wachtla o takim samym tytule.

W chrystologiczny dyskurs o pogromach włączył się także Jankiel Adler (1895–1949), współzałożyciel awangardowej łódzkiej grupy Jung Idysz. Około 1917–1918 roku namalował uznawaną dziś za zaginioną kompozycję *Prawdziwe chrześcijaństwo i ofiara pogromu*, której tytuł został ocenzurowany – przez odcięcie ostatniego wyrazu – na wystawie Stowarzyszenia Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych (SAiZSP) w Łodzi, otwartej w grudniu 1918 roku. Pełny tytuł wybrzmiał dopiero kilka miesięcy później, na wystawie Jung Idysz w Białymstoku<sup>50</sup>. Przypuszcza się, że właśnie wtedy obraz ten mógł widzieć białostocki malarz Ozjasz Rozaniecki, który tuż po połowie lat 20. wykonał dużą kompozycję *Jezus Chrystus i żydowski pogrom*<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Praca wykonana w technice suchej igły z akwafortą znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Żydowskiego w Berlinie.

<sup>49</sup> Drzeworyty Steinhardta są znakomicie reprodukowane w bibliofilskim tomie przygotowanym do druku przez wiedeńskiego kolekcjonera grafiki, Leona Kolba. Por. STEINHARDT 1959. W tym samym typie ikonograficznym mieści się zupełnie odmienny w formie obraz związany z Łodzią Józefa (Izraela) Mitlera. W 1920 roku namalował, zapewne pod wpływem pogromów na Ukrainie (tak jak Weiss i Wachtel) *Ucieczkę*, ukazując parę żydowskich bieżących, za którymi pędzą w locie na tle nieba personifikacje śmierci i diabłów. MALINOWSKI 2000, s. 305–306.

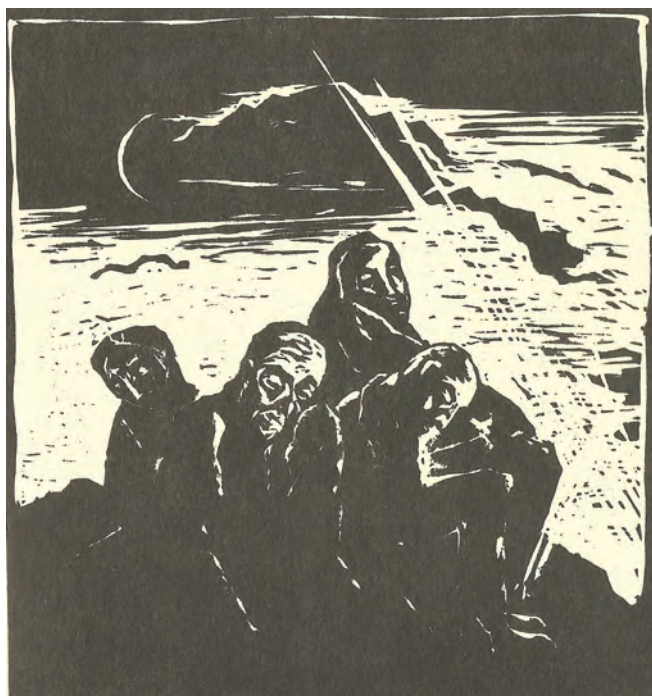
<sup>50</sup> MALINOWSKI 2000, s. 159, 162.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 397.





7. Jakob Steinhardt, *Pogrom*, 1913, drzeworyt na papierze, repr. wg: *The Woodcuts of Jakob Steinhardt*, ed. Leon Kolb, San Francisco 1959, il. 14



8. Jakob Steinhardt, *Bezdomni*, 1918, drzeworyt na papierze, repr. wg: *The Woodcuts of Jakob Steinhardt*, ed. Leon Kolb, San Francisco 1959, il. 31



9. Hermann Struck, *Groby zamordowanych Żydów w Kiernozi*, z teki *Szkice z Polski*, 1915, Berlin (?), litografia na papierze, Jüdisches Museum Berlin

## Gorycz, przerażenie, żal

Pogromy Żydów na wschodnich rubieżach Europy w trakcie I wojny światowej, rewolucji październikowej i tuż po nich poruszyły do głębi niejednego żydowskiego artystę. Nauczyciel Steinhardta z berlińskiej Akademii, Hermann Struck (1876–1944) wraz z wybuchem wojny trafił do armii pruskiej na ochotnika i został oficjalnym artystą wojennym. Pod Łodzią wykonał w 1915 roku litografię *Groby zamordowanych Żydów w Kiernozi*, która weszła do teki *Sziców z Polski*. Ten bezludny, zimowy pejzaż z rzędem ziemnych grobów kontapunktowanych przez rząd chałup w tle, swą elegijną wyciszoną atmosferą wydatnie wyróżnia się na tle innych wizerunków odnoszących się do pogromów<sup>52</sup>.

Issachar Ber Ryback (1897–1935) urodził się na Ukrainie, w Jelizawietgradzie (dziś Kirowohrad), którego żydowscy mieszkańcy stanowili ponad 1/3 populacji<sup>53</sup>. W wieku 14 lat, mimo sprzeciwu ojca, Ryback zdecydował się na studia artystyczne w Akademii Sztuk Pięknych w Kijowie. W 1917 roku powstała w tym mieście Kultur-Liga (Liga Kultury Proletariackiej), a Ryback był członkiem założycielem

<sup>52</sup> Obecnie praca ta znajduje się w Muzeum Żydowskim w Berlinie; Inv.-Nr.: 2002/242/18.

<sup>53</sup> Biografia Rybacka i jego cykl pogromowy stały się przedmiotem analizy S. Meidler-Waks, zob. MEIDLER-WAKS 2012, s. 37–41. Za pomoc translatorską dziękuję Ewie Witkowskiej.

sekcji sztuki. Artyści sztuk wizualnych tej organizacji, do której należeli obok Rybacka m.in. Marc Chagall, El Lissitzky i Natan Altman, próbowali stworzyć narodową sztukę żydowską poprzez odwołanie się do ikonografii dawnej żydowskiej twórczości ludowej, np. motywów z malarstwa synagogalnego czy reliefów nagrobnych, i ich łączenie z nurtami sztuki nowoczesnej, np. ekspresjonizmem i kubizmem.

I wojna światowa oraz rewolucja październikowa 1917 roku w znaczący sposób zmieniły polityczną mapę Europy. Żydzi jako mniejszość etniczna znaleźli się pomiędzy frontami i byli często zbiorowo obwiniani o szpiegostwo. W pogromie, do którego doszło w maju 1919 roku w rodzinnej miejscowości Rybacka – Jelizawietgradzie – w ciągu niecałych trzech dni zginęło kilka tysięcy Żydów, w tym najprawdopodobniej ojciec malarza. W latach 1918–1920 w Kijowie, a zapewne także w Moskwie spod pędzla Rybacka wyszedł cykl dziesięciu akwarel pogromowych, z których do dziś zachowało się dziewięć, zaś dziesiątą pod tytułem *Le veille de pogrom (Wieczór przed pogromem)* znamy z czarno-białej reprodukcji.

Wszystkie prace cyklu oparto na analogicznym schemacie kompozycyjnym: w centrum obrazu znajduje się ujęta w rodzaj łuku albo obłej ramy scena główna, która przedstawia najczęściej ofiary przemocy w odrealnionej, jakby fantastycznej wizji. Scenę tę otaczają mniejsze epizody, ukazujące dokładny przebieg pogromu. Taki typ przedstawieniowy wywodzi się z rosyjskiego malarstwa ikonowego. Na takim schemacie są również zbudowane *luboki* – popularne rosyjskie drzeworyty ludowe. Ryback dobrze znał rosyjską sztukę ludową i rosyjskie ikony: w bardzo młodym wieku, latem roku 1909, malował lub restaurował święte obrazy i ornamenty w jednym z klasztorów guberni chersońskiej. Jego manifest artystyczny *Di wegn fun der jidiszer malerei (Droga malarstwa żydowskiego)* z 1919 roku pokazuje, że dobrze znana mu była strategia łączenia zdobyczy awangardy rosyjskiej z konwencjami sztuki ludowej<sup>54</sup>.

Dwie prace Rybacka z cyklu pogromowego ukazują zniszczenia synagog i świętych zwojów. W jednej z nich w oczy rzuca się kolorystyka, zbudowana na kontraście barw bimy i szafki na Torę (utrzymanych w świetlistych oranżach) oraz bieli tałesu w stosunku do ciemnych kolorów pozostałych partii obrazu. Scena centralna ujęta jest dodatkowo ciemnym otokiem. Po bokach z dwóch stron widzimy Kozaków wdzierających się do wnętrza bożnicy. Na podłodze leżą częściowo zniszczone już zwoje Tory, a w górnej partii kompozycji – po lewej stronie – widać miasteczko w płomieniach. Z kolei z prawej artysta sportretował pijanych Kozaków, którzy dokonują mordów na Żydach.

Inna akwarela przedstawia synagogę w płomieniach. Także tutaj budynek został okolony ciemnym półłukiem, pod którym znalazło się ciało dziecka, przebite włócznią pędzącego na koniu pijanego Kozaka. Prace Rybacka, często ukazujące

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 40.

zamordowane kobiety z niemowlętami, już od czasów powstania były dla widzów bardzo drastyczne w odbiorze. Jidyszowy krytyk i eseista Aleksander Mukdoni w 1937 roku pisał: „Ryback bardzo dobrze wiedział, że nikt nie kupi jego pogromowych obrazów i że przez ich przerażający realizm nie będzie ich mógł wystawiać. Ale namalował je dla siebie. Wymalował w nich swoją gorycz, przerażenie i żal”<sup>55</sup>.

Pełny cykl pogromowy Rybacka zaprezentowano na przełomie lat 1923/1924 na wystawie indywidualnej w Domu Żydowskim (Logenhaus) w Berlinie-Schönebergu. Historyczka sztuki Rachel Wischnitzer-Bernstein wyznawała wówczas, że zarówno ona, jak i pozostali wydawcy berlińskiej gazety „Rimon – Milgroim”, choć przekonani o artystycznej wartości prac Rybacka, nie mieli odwagi ich opublikować<sup>56</sup>. Tak więc akwarele pogromowe pozostały własnością malarza do jego śmierci w 1935 roku. Wdowa po Rybacku przekazała je później do Muzeum Sztuki w Ein Harod, gdzie znajdują się do dziś<sup>57</sup>. Odzworowując poglądy społeczno-polityczne swych autorów czy ich świadomość kondycji ludzkiej „w czasie marnym” (by przywołać wyrażenie Friedricha Hölderlina daleko wykraczające poza czasy prekursora romantyzmu), pogromowe obrazy, rysunki i grafiki są nierzadko dowodem poszukiwania przez artystów formy, która uwiarygodniłaby wybór drastycznego tematu. Tematu, który wysuwał dzieło poza nawias społecznej czy kolekcjonerskiej akceptacji, czego najlepszym dowodem jest los pogromowych akwarel Issachara Bera Rybacka.

Solomon Judowin (1892–1954), jeden z pierwszych nauczycieli Marka Chagalla, uczestnik głośnej wyprawy etnograficznej Szymona An-skiego do „źródeł sztuki żydowskiej” (1912–1914), w czasie I wojny światowej przebywał w Sankt-Petersburgu i Witebsku. Pogromy nie mogły ująć jego uwadze, choć skomentował je z pewnego dystansu czasowego. W 1927 roku wykonał drzeworyt *Ofiary pogromu*, który włączył do cyklu *Minione dni* (1921–1940). Na tle zniszczonej chaty, w pozie przypominającej Pietę starsza kobieta rozpacza nad ciałem zabitego siekierą mężczyzny. Groza tej sceny, która wydaje się epilogiem obrazowej opowieści o pogromach pierwszowojennych, została skondensowana w formie określonej nieraz mianem rosyjskiego neoprymitywizmu<sup>58</sup>.

Nie sposób dziś pokusić się o pełny katalog artystycznych narracji o pogromach żydowskich okresu pierwszej wojny światowej, rewolucji październikowej i czasu, który nastąpił tuż po obu krwawych konfliktach, gdy miały miejsce polsko-ukraińskie walki o Lwów oraz wojna polsko-bolszewicka. Komentowane przez artystów wydarzenia wpisują się w długi ciąg represji antyżydowskich, w tym wcześniejszych

<sup>55</sup> MUKDONI 1937, s. 67; cyt. za: MEIDLER-WAKS 2012, s. 41.

<sup>56</sup> WISCHNITZER-BERNSTEIN 1937, s. 41; cyt. za: MEIDLER-WAKS 2012, s. 41.

<sup>57</sup> *Pogromserie*, 1918/1920, akwarela, tusz i ołówek na papierze, Muzeum Sztuki w Ein Harod.

<sup>58</sup> Por. KASOVSKY 1992.



10. Solomon Judowin, *Ofiary pogromu*, 1927, drzeworyt na papierze, repr. wg: G. Kasovsky, *Artists from Vitebsk. Yehuda Pen and his pupils*, Moscow (1992?)

o ponad dekadę pogromów w Kiszyniowie i Homlu (1903) oraz w Żytomierzu i Odessie (1905). Znalazły one swych artystycznych komentatorów, którzy na początku XX wieku wykreowali schematy kompozycyjne i ikonograficzne, inspirujące później ich młodszych kolegów.

Jednym z najważniejszych był Samuel Hirszenberg (1865–1908), autor przynajmniej dwóch kompozycji z zakrywającymi linię horyzontu pochodami pograżonych w smutku Żydów – wygnańców i żałobników. Inspirowane *Uciekinierami* Honoré Daumiera, *Wygnanie Hirszenberga* (1904), którego reprodukcja zawisła w licznych żydowskich domach, nie tylko stało się ikoną syjonizmu, ale ustanowiło obrazowy model pamięci o pogromach żydowskich początku XX wieku<sup>59</sup>. Namalowany rok później *Czarny sztandar* ukazuje pogrzebową procesję nieprzebranego tłumu chasydów, unoszących owiniętą w czarny sztandar trumnę jednej z ofiar pogromu. Symbolika czerni odnosi się w tym wypadku do rosyjskich sprawców licznych brutalnych wystąpień antyżydowskich, czyli członków nacjonalistycznych Czarnych Sotni<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> COHEN 2001, s. 174. Nie mniej popularna stała się w tamtym czasie praca Efraima Mojżesza Liliena *Ofiarom Kiszyniowa* z 1903 roku – ilustracja do niewydanej antologii poezji żydowskiej w tłumaczeniu Maksyma Gorkiego. Publiczne kontrowersje wzbudzał motyw nimbu wokół głowy palonego na stosie Żyda oraz ukazujący się spoza jego pleców anioł z Torą. MALINOWSKI 2000, s. 137.

<sup>60</sup> TUMARKIN GOODMAN 2001, s. 76.

## Narracje pogromowe

Autorzy obrazów, rysunków czy grafik o tematyce pogromowej, reprezentujący różne generacje, szkoły artystyczne, tendencje stylistyczne, poglądy polityczne i status społeczny, nieczęsto byli świadkami komentowanych wydarzeń. Wizualizowali je w oparciu o rozmaite relacje w prasie, komentarze ocalałych, własną wyobraźnię, wreszcie wzory ikonograficzne popularyzowane od lat. Gdyby pokusić się o próbę ułożenia znanych nam prac w spójny narracyjnie scenariusz zajęć pogromowych, musiałby rozpoczynać się on od „okrzyków pogromowych”, wieszczących atmosferę przedpogromową, niejako uzasadniającą i usprawiedliwiającą w mniemaniu ich autora (Pobóg-Rossowski) polityczno-społeczne, religijne i etniczne tło krwawych zajęć. Takie obrazy spotykamy nad wyraz rzadko. Zupełnie wyjątkowa jest w tej grupie litografia ukazująca perspektywę niedoszłych ofiar, które szykują się do samoobrony (Wachtel).

Dużo częściej artyści przedstawiali sceny właściwego pogromu – niszczenie dobytku ofiar, palenie ich domostw, ukrywanie się, mordowanie, dużo rzadziej gwałty. *Pogrom Wojciecha Weissa* jest w tej grupie wybitnym ewenementem. W obrębie tych właśnie epizodów znajdują się sceny ucieczek niedoszłych ofiar, próbujących się ratować (niektóre litografie Panna). Należy je stanowczo odróżnić od obrazów przedstawiających popogromowych wygnańców, bo ich wizerunki zaliczają się już do ostatniej, może najliczniejszej grupy, którą można określić mianem następstw pogromów czy też ich skutków. Do tej ikonografii zaliczyć należy widoki orszaków pogrzebowych i cmentarzy.

W obrębie sztuki o tematyce pogromowej i okołopogromowej jako osobny, ważny rozdział jawi się tzw. dyskurs chrystologiczny. Wprowadzenie postaci Naza-rejczyka do pejzażu pogromowego dawało artystom pole do malarskich czy graficznych komentarzy o podłożu polityczno-społecznym i religijnym. Przybierały one ton oskarżenia sprawców (chrześcijan, Rosjan, Ukraińców, Polaków), ale też wyraźnej wskazówki dotyczącej jedynej dla wielu zakończenia żydowskiej niedoli, czyli syjonizmu (Rubin). Żydowski Chrystus, konfrontowany z wiecznym tułaczem Ahaswerem lub wręcz z nim utożsamiany, ze sprawcy żydowskich nieszczęść stawał się ofiarą własnych wyznawców, ofiarą, z którą Żydom łatwiej się było utożsamić.

## Bibliografia

- AMISHAI-MAISELS 1993 – Ziva Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation: The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford 1993.
- AN-SKI 2010 – Szymon An-ski, *Tragedia Żydów Galicyjskich w czasie I wojny światowej. Wrażenia i refleksje z podróży po kraju*, przeł. z hebrajskiego Krzysztof Dawid Majus, wstęp, przypisy i opracowanie Krzysztof Dawid Majus i Stanisław Stępień, Przemysł 2010.
- AVENARIUS 1918 – Ferdinand Avenarius, *L'Image au Service de la Vérité. Quelques remarques pour ceux qui veulent voir clair*, 1918.
- CHRZANOWSKI/WASERCUG 1918 – Leon Chrzanowski, Józef Wasercug, *Raport Delegacji Ministerstwa Spraw Zagranicznych R.P. w sprawie Wystąpień Antyżydowskich we Lwowie [Lwów 17 grudnia 1918]*, Archiwum Akt Nowych, Komitet Narodowy Polski, nr 159, k. 103–108
- COHEN 2001 – Richard I. Cohen, *Samuel Hirszenberg*, [w:] *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, red. Susan Tumarin Goodman, książka towarzysząca wystawie w The Jewish Museum, New York 2001, s. 174.
- FRIEDRICH 1999 – Jacek Friedrich, *Żydowskie tematy Wojciecha Weissa*, [w:] *Żydowskie tematy Wojciecha Weissa/Jewish Themes in the Work of Wojciech Weiss*, kat. wystawy, red. Stanisław Piwowski, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 1999.
- GAMZU 1959 – Haim Gamzu, *Steinhardt, His Life, His Work*, [w:] *The Woodcuts of Jakob Steinhardt Chronologically Arranged and Fully Reproduced*, red. Leon Kolb, San Francisco 1959, s. 1–23.
- GAUDEN 2019 – Grzegorz Gauden, *Lwów – kres iluzji. Opowieść o pogromie listopadowym 1918*, Kraków 2019.
- JUSZCZAK 1979 – Wiesław Juszcak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979.
- KASOVSKY 1992 – G. Kasovsky, *Artists from Vitebsk. Yehuda Pen and his pupils*, Moscow (1992?).
- MALINOWSKI 2000 – Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2000.
- MEIDLER-WAKS 2012 – Sigalit Meidler-Waks, *Die Pogromserie von Issachar Ber Ryback*, [w:] *Berlin Transit. Jüdische Migranten aus Osteuropa in den 1920er Jahren*, kat. wystawy w Jüdisches Museum Berlin, Göttingen 2012.
- MENDELSON 2006 – Amitai Mendelsohn, *Prophets and Visionaries: Reuven Rubin's Early Years, 1914–1923*, kat. wystawy w Israel Museum, Jerusalem 2006.
- MENDELSON 2017 – Amitai Mendelsohn, *Behold the Man: Jesus in Israeli Art*, kat. wystawy w Israel Museum, Jerusalem 2017.
- MUKDONY 1937 – Alexander Mukdony, [w:] *Issachar Ryback – Zayn Leybn un Shafn*, Paris 1937.
- STEINHARDT 1959 – *The Woodcuts of Jakob Steinhardt Chronologically Arranged and Fully Reproduced*, red. Leon Kolb, San Francisco 1959.
- SZYMANIAK 2018 – Karolina Szymaniak, *(Nie) na własne oczy. Demony wojny i pogromu Abla Panna*, [w:] *Krzycząc: Polska! Niepodległa 2018*, kat. wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, red. Piotr Rypson, Warszawa 2018, s. 138–141.
- ŚWIERZEWSKA 1998 – Olga Świerzevska, „...krocząc wśród pocisków i ognia”. *Lwów 1918–1919 w obrazkach Tadeusza Pobóg-Rossowskiego*, „Niepodległość i Pamięć” 1998, nr 13, s. 113–136.
- TANIKOWSKI 2004 – Artur Tanikowski, *O starszych braciach i ich obrazach*, [w:] *Nasi Bracia Starsi. Malarstwo, rysunek i grafika ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie*, kat. wystawy, red. Artur Tanikowski, Poznań 2004.
- TANIKOWSKI 2006 – Artur Tanikowski, *Malarze żydowscy w Polsce*, cz. 1, Edipresse Polska, Warszawa 2006.

- TANIKOWSKI 2014 – Artur Tanikowski, *Po obu stronach rozbitego lustra. Żydzi polscy i Legiony Polskie w kulturze wizualnej lat 1914–1920*, [w:] *Żyd, Polak, legionista 1914–1920*, red. Artur Tanikowski, kat. wystawy w Muzeum Historii Żydów Polskich, Warszawa 2014, s. 11–36.
- TOKARSKA-BAKIR 2012 – Joanna Tokarska-Bakir, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wołowiec 2012.
- TOMASZEWSKI 1984 – Jerzy Tomaszewski, *Lwów, 22 listopada 1918*, „Przegląd Historyczny” 1984, z. 2, s. 281–285.
- TUMARKIN GOODMAN 2001 – *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe*, red. Susan Tumarkin Goodman, książka towarzysząca wystawie w The Jewish Museum, New York 2001.
- WISCHNITZER-BERNSTEIN 1937 – Rachel Wischnitzer-Bernstein, [w:] *Issachar Ryback – Zayn Lebn un Shafn*, Paris 1937.



## *Palestine is pouring water...* Visual arts in the face of anti-Jewish pogroms and riots in the years 1914–1920

**A**uthors of paintings, drawings or graphics on pogrom themes, representing various generations, art schools, stylistic tendencies, political views and social status, have rarely witnessed commented events. They visualized them based on various reports in the press, comments from survivors, their own imagination, and finally iconographic formulas that have been popularized for years. If, based on known works, we were tempted to arrange a narrative coherent scenario of pogroms, it would have to start with „pogrom shouts”, presenting the ominous pre-pogrom atmosphere, justifying the events in the opinion of their author (Pobóg-Rossowski), in terms of politics, religion and society. Such images are extremely rare. The lithograph showing the perspective of would-be victims who are preparing for self-defense (Wachtel) is quite unique in this group.

Much more often, the artists presented scenes of the actual pogrom – destruction of the victims’ belongings, burning their homes, hiding, murdering, and much less often rapes. *Pogrom* by Wojciech Weiss is an outstanding phenomenon in this group of works. Within these episodes there are scenes of escape of would-be victims trying to save themselves (some Pann’s lithographs). They should be clearly distinguished from images of post-fire exiles, because their images are already in the last, perhaps the most numerous group, which can be described as the consequences of pogroms or their effects. This iconography includes views of retinue and cemeteries.

In the collection of pogrom and post-pogrom art there is a separate, important episode – Christological discourse. The introduction of the figure of the Nazarene into the *pogrom* landscape gave artists room for painting or graphic commentaries of the political, social and religious background. They took on a tone of accusation of perpetrators (Christians, Russians, Ukrainians, Poles), but also clear directions include the only way of ending misery for many Jews, i.e. Zionism (Rubin). Jewish Christ, confronted with Ahasver, the Wandering Jew, or even identified with him, instead of being a cause of Jewish misfortunes became a victim of the followers’ bonds, a victim with which it was easier to identify.

It is impossible today to fully catalogue the artistic narratives about the Jewish pogroms of the First World War, the October Revolution and the time that followed just after both bloody conflicts, when the Polish-Ukrainian struggle over Lviv and the Polish-Bolshevik war took place. The events commented on by the artists are part of a long string of anti-Jewish repression, including the ones more than a decade earlier, to mention the pogroms in Chisinau and Gomel (1903) as well as those in Żytomierz and Odessa (1905). They found their commentators in the field of visual arts, who at the beginning of the 20<sup>th</sup> century created compositional and iconographic schemes, later inspiring their younger.

**Keywords:** Jewish Art, pogrom iconography, Wilhelm Wachtel, Tadeusz Pobóg-Rossowski, Wojciech Weiss, Abel Pann, Jesus Christ, art and conflict.

Katarzyna Nowakowska-Sito

Muzeum Historii Polski

DOI 10.18778/2084-851X.07.05

## Maria Lednicka-Szczytt – kariera polskiej rzeźbiarki we Włoszech, 1924–1934

**Streszczenie.** Twórczość Marii Lednickiej-Szczytt (Maryli Lednickiej), uczennicy Antoine'a Bourdelle'a, uważanej w okresie międzywojennym za jedną z najbardziej znanych polskich artystek za granicą, jest dziś w zasadzie nieznana. W rekonstrukcji artystycznej biografii, skupiam się na okresie włoskim jako najbardziej owocnym w jej karierze. Za daty graniczne tego okresu przyjęłam 1924 – rok pierwszej indywidualnej wystawy artystki w mediolańskiej Galerii Pesaro, za końcowy, rok 1934 – datę pierwszej indywidualnej wystawy w nowojorskiej Wildenstein Galleries, inicjującej przenosiny pracowni artystki za ocean.

Urodzona w Moskwie, córka jednego z najważniejszych polskich polityków w carskiej Rosji Aleksandra Lednickiego, została wcześniej dostrzeżona jako sprawna organizatorka i aktywna uczestniczka polskiego życia artystycznego nad Sekwaną. Zyskała dowody oficjalnego uznania w postaci życzliwych recenzji popularnych krytyków (jak Woroniecki czy Vauxcelles) oraz przyjęcia w 1921 roku w poczet członków Salon d'Automne, a w 1925 roku członka warszawskiego TZSP. W początku lat 20. rozpoczęła współpracę z Adrianną Górską (Adrienne Gorską), siostrą Tamary Łempickiej, z którą wykonała projekty fontann i małej architektury, a także nagrobek rodziny Lednickich na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie (1923–1925).

Okres włoski, w którym Lednicka stworzyła wiele portretów osobistości ze świata sztuki, arystokracji i polityki, upłynął pod znakiem ówczesnych protektorów rzeźbiarki – małżeństwa Teoplitów. Józef (Giuseppe), pochodzący z warszawskiego rodu żydowskiej burżuazji, wpływowy prezes Banca Commerciale Italiana, oraz jego żona – gwiazda scen krakowskich ok. 1900 roku i podróżniczka – Jadwiga Mrozowska, prowadzili w Mediolanie artystyczny salon, promujący młodych artystów. Zaprzyjaźnieni z d'Annunziem i czołowymi postaciami ówczesnych Włoch, ułatwiali sukcesy swej podopiecznej, a także promowali związane z nią uzdolnione kobiety (Adrienne Gorska, Tamara de Lempicka).

Współpracując w latach 30. przy dekoracji kilku włoskich transatlantyków, Lednicka biegle opanowała technologię prac w różnych materiałach – od ulubionego drewna, po rozmaite gatunki kamienia, płaskorzeźbę i panele dekoracyjne. Dorobek artystki dziś zupełnie rozproszony (w Polsce w zbiorach muzealnych zaledwie 3 rzeźby) i zapo-

mniany, byłby dziś niemożliwy do odtworzenia gdyby nie materiały archiwalne przekazane w latach 60. XX wieku przez brata artystki – Wacława, do Muzeum Narodowego w Warszawie.

Funkcjonując w różnych krajach i środowiskach, była Lednicka zawsze ambasadorką polskiej kultury, organizatorką wystaw i uczestniczką wydarzeń, W 1932 roku na pokładzie statku – Conte di Savoia – na który wykonała popiersie żony następcy tronu, Księżnej Piemontu, odbyła pierwszą podróż do Ameryki, która wzbudziła fascynację tym krajem i decyzję o przeprowadzce za ocean. Wybuch drugiej wojny światowej, zmieniający radykalnie oblicze świata, w którym Lednicka miała uznaną pozycję, stał się przyczyną załamania zdrowia, depresji i samobójczej śmierci w roku 1947.

Choć szczątkowe zachowanie twórczości Lednickiej, utrudnia dziś przywrócenie jej trwałego miejsca w historii polskiej rzeźby dwudziestolecia, rekonstrukcja artystycznej biografii rzeźbiarki zdaje się dopełniać w wielu aspektach obraz epoki, w której funkcjonowała. Wydobywa z mroku powiazania i nieoczekiwane związki, wzbogacając obraz polskiego międzywojnia. Niczym papierek lakmusowy lub brakujący kawałek układanki, przywrócona obecność Lednickiej pozwala odczytać ukryte sensy większej struktury.

**Słowa kluczowe:** sztuka kobiet, rzeźba, sztuka polska I poł. XX w., polska emigracja.

Niemal nikt nie wie obecnie, kim była Maria Lednicka-Szczytt (1895–1947), choć w roku 1928 popularny tygodnik „Świat” określał ją „bez wątplenia najbardziej znaną rzeźbiarką polską zagranicą”<sup>1</sup>, a w 1947 roku pisano, iż nazwisko jej „przejdzie do historii rzeźby polskiej”<sup>2</sup>. Do zapomnienia przyczyniło się rozproszenie, a niekiedy zagłada jej prac, zachowanych jedynie na archiwalnych fotografiach, oraz ich brak w kolekcjach krajowych, nad czym ubolewano już w okresie międzywojennym. Wykonywane na zamówienia portrety i rzeźby architektoniczne szybko opuszczały pracownię Lednickiej, trafiając do zbiorów prywatnych. Zamówiona w 1938 roku przez władze Warszawy fontanna z postacią stojącej kobiety, przeznaczona do parku Lelewela na Żoliborzu, nie przetrwała wojny. W Polsce znajdują się zaledwie cztery rzeźby, z których jedna – wykonana w granicie *Madonna* – zdobi rodzinny nagrobek Lednickich na warszawskich Powązkach (1923–1925)<sup>3</sup>. Trzy pozostałe są własnością muzeów. Do Muzeum Narodowego w Warszawie trafiły rzeźby *Święty Franciszek* (1928)<sup>4</sup> i *Kłęczący anioł*

<sup>1</sup> KASTERSKA 1928a, s. 3.

<sup>2</sup> PIOTROWSKA 1947, s. 6.

<sup>3</sup> Kamienna replika rzeźby w drewnie wystawionej w 1921 roku na Salonie Jesiennym.

<sup>4</sup> *Święty Franciszek*, marmur, wys. 38 cm, dar Wacława Lednickiego 1963, nr inw. Rz.W.895. To prawdopodobnie rzeźba wystawiana na wystawach sztuki polskiej w Brukseli (1928) i w Hadze (1929) oraz w Dziale Sztuki na PWK w Poznaniu (1929), odznaczona złotym medalem wystawy sztuki religijnej w Padwie w roku 1931.



1. Maria Lednicka-Szczytt, lata 40. XX w.,  
fot. archiwalna MNW



2. Maria Lednicka-Szczytt, Adrianna Gorska, Nagrobek rodziny Lednickich, cmentarz Powązkowski w Warszawie, 1923–1925, granit, fot. NAC

(ok. 1931)<sup>5</sup>, natomiast Muzeum Teatralne w Krakowie posiada popiersie aktorki Jadwigi Mrozowskiej (1925)<sup>6</sup>.

Mimo że nazwisko Lednickiej pojawia się w publikacjach słownikowych, a także poświęconych polskiej rzeźbie dwudziestolecia i środowisku artystów polskich w Paryżu<sup>7</sup>, wydobyć z mroku twórczości rzeźbiarki byłoby niemożliwe, gdyby nie przekazane przez jej brata w latach 60. XX wieku do Muzeum Narodowego w Warszawie materiały archiwalne, będące świadectwem niegdyś znaczącej, a dziś kompletnie zapomnianej kariery. Stały się one podstawą niniejszego opracowania.

Choć Lednicka urodziła się w Moskwie, debiutowała w Paryżu, a zmarła tragicznie w Nowym Jorku<sup>8</sup>, szczególną uwagę warto poświęcić jej okresowi włoskiemu, uznawanemu zarówno przez krytyków, jak i samą rzeźbiarkę za najowocniejszy i najszcześniejszy<sup>9</sup>. W publikowanych po śmierci artystki wspomnieniach powtarza się opinia, że „kilkuletni pobyt we Włoszech był okresem jej największego rozwoju artystycznego i kulminacyjnym punktem sukcesów towarzyskich”<sup>10</sup>. Istotnie w ciągu prawie 11 „włoskich lat” zyskała prestiżowe zamówienia oraz stworzyła galerię portretów najważniejszych osobistości ówczesnych Włoch: począwszy od artystów i arystokracji, po rodzinę królewską i Benito Mussoliniego.

W latach 20. artystka posługiwała się przeważnie podwójnym nazwiskiem, złożonym według krytyków włoskich „niemal z samych spółgłosek”, będącym pamiątką ślubu z Władysławem Szczyttem, zawartego w 1917 roku i po dwóch latach zakończonego separacją<sup>11</sup>. W przeciwieństwie do małżeńskich, niebagatelną rolę odegrały w życiu Lednickiej więzy rodzinne, które nie tylko ukształtowały jej osobowość, ale zapewne ułatwiły wiele kontaktów i znajomości.

---

<sup>5</sup> *Kłęczący anioł*, brąz, wys. 66,5 cm, dar Ireny Warden Cittadini 1967, nr inw. Rz.W.906. Rzeźba datowana jest w MNW na ok. 1934 rok, jednak reprodukuje ją „Tygodnik Ilustrowany” z roku 1931, nr 27.

<sup>6</sup> *Portret Jadwigi Mrozowskiej*, marmur, wys. 73 cm, nr inw. MHK 2232/VI, pochodzi ze spuścizny po Jadwidze Toeplitz-Mrozowskiej.

<sup>7</sup> Biogramy artystki w *Słowniku Artystów Polskich i Polskim Słowniku Biograficznym* oraz MELBECHOWSKA-LUTY 2007; MELBECHOWSKA-LUTY/BAL 2007; BARTNICKA-GÓRSKA/SZCZEPIŃSKA-TRAMER 2005; WIERZBICKA 2008.

<sup>8</sup> Pojawiający się we wspomnieniach „tragiczny wypadek” był eufemistyczną nazwą samobójstwa.

<sup>9</sup> Jako daty graniczne „okresu włoskiego” przyjął pierwszą wystawę mediolańską (1924) oraz pierwszą indywidualną wystawę nowojorską w Wildenstein Galleries (1934). Dotychczas poświęcono jedynie uwagę „okresowi amerykańskiemu” Lednickiej, z koncentracją na rzeźbie religijnej; zob. KASA 2014.

<sup>10</sup> SPITZER 1947.

<sup>11</sup> Władysław Niemirowicz-Szczytt h. Jastrzębiec był inżynierem, właścicielem ziemskim w powiecie lepelskim. Stronnik Piłsudskiego, członek POW, uczestnik rewolucji lutowej, zaprzyjaźniony z Aleksandrem Lednickim, po rozstaniu z Marią, pozostawał w przyjaznych relacjach z artystką i jej rodziną.



3. Maria Lednicka-Szczytt, *Czarny anioł*, 1922,  
heban, fot. NAC



4. Maria Lednicka-Szczytt, *Kłęczący anioł*, ok. 1931,  
brąz, MNW, fot. NAC

## Maria, córka Aleksandra

Rzeźbiarka, wychowana w Moskwie, była córką jednego z najbardziej wpływowych polityków polskich carskiej Rosji – Aleksandra Lednickiego, współzałożyciela (w roku 1905) skupiającej liberalną burżuazję partii Konstytucyjnych Demokratów (Kadetów)<sup>12</sup>, a po wybuchu rewolucji stronnika Aleksandra Kiereńskiego<sup>13</sup>. Syn średniego właściciela ziemskiego z okolic Mińska dotarł na szczyty rosyjskiej palestry. Wzięty adwokat i poseł do Dumy, a od 1910 roku prezes Zjednoczonego Banku w Moskwie, był przed I wojną jednym z najbogatszych obywateli cesarstwa. Działając społecznie, był w latach 1893–1917 prezesem Rzymsko-Katolickiego Towarzystwa Dobroczyńności, założycielem i animatorem wielu polskich organizacji społecznych i kulturalnych. W znacznym stopniu zawdzięczano mu budowę kościoła Nawiedzenia NMP w Moskwie, finansował też polską prasę.

Przewodząc utworzonej z własnej inicjatywy Radzie Zjazdów Polskich Organizacji Pomocy Ofiarom Wojny, w latach 1915–1917 położył Lednicki ogromne zasługi na rzecz opieki nad wygnańcami polskimi na terenie Rosji. Również jego żona – Maria Poczobutt-Odlanicka wyróżniała się aktywnością, kierując przez wiele lat Związkiem Kobiet Polskich w Moskwie. Dom Lednickich był w latach 1903–1917 polskim ogniskiem towarzyskim i wielkim salonem politycznym, dzięki czemu dzieci Lednickich – Maria oraz Wacław, późniejszy wybitny rusycysta, wyniosły z domu gruntowną edukację, a także zdolności organizacyjne i społecznikowskie. Dla Marii ważkim okresem były spędzone w Moskwie wojenne lata, gdy u boku ojca działała m.in. w szpitalu polskim oraz komitetach wystaw, z których zyski przeznaczano na pomoc dla ofiar wojny. Rzucony wówczas do Orenburga za Uralem Eugeniusz Geppert wspominał otrzymane w 1916 roku, podpisane przez Lednicką, zaproszenie do udziału w wystawie sztuki polskiej w Moskwie<sup>14</sup>.

O wystawie w galerii Lemercier pisał obszernie Andrzej Turowski, odtwarzając kontakty ze środowiskiem polskim biorącego w niej udział Kazimierza Malewicza<sup>15</sup>. Odnotowywał rolę Lednickiej w Komitecie organizacyjnym, który „ogłosił w październiku 1915 roku odezwę, opublikowaną na łamach moskiewskiego tygodnika ilustrowanego «Echo Polskie»”<sup>16</sup>, skierowaną do artystów Polaków. Ostatecz-

---

<sup>12</sup> Wprowadził do programu partii kadetów postulat nadania autonomii Królestwu Polskiemu. Po roku 1916 zaangażował się całkowicie w sprawy polskie. Z Narodową Demokracją poróżniła go akceptacja wielonarodowego charakteru imperium, a po wybuchu I wojny sprzeciw wobec idei formowania oddziałów polskich u boku armii carskiej, w obawie bratobójczych walk.

<sup>13</sup> Kilka źródeł (m.in. SAP) podaje, że wyrzeźbiła ona popiersie Kiereńskiego, nie zachowała się jednak żadna jego fotografia.

<sup>14</sup> GEPPERT 1968, s. 47.

<sup>15</sup> TUROWSKI 2004, s. 229. Tamże podane nazwiska biorących udział w wystawie artystów.

<sup>16</sup> Redaktorem naczelnym ilustrowanego tygodnika „Echo Polskie” (Moskwa, 1915–1916) był A. Lednicki.

nie *Wystawa obrazów rosyjskich i polskich artystów na rzecz Polaków, ofiar wojny* (*Vystavka kartin' russkih' i polskih' hudożnikov, ustroiennoj v pol'zu postradavšyh ot' vojny polákov*) została otwarta 11 kwietnia 1916 roku, w zaułku Sałtykowskim 8, koło Pietrowki.

O zaufaniu, jakim cieszył się wówczas Aleksander Lednicki, świadczy powierzenie mu przez zarząd Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w roku 1915 – wobec bliskiej perspektywy zajęcia Warszawy przez Niemców i obawy przed zniszczeniem – ewakuacji *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki do Moskwy. Choć informacji o tym brak w literaturze poświęconej historii obrazu<sup>17</sup>, z pamiętników Wacława Lednickiego wiemy, iż jego ojciec nie tylko współorganizował transport dzieła, ale także przechował obraz w ich własnym moskiewskim domu (Zaułek Kriwonikolski 8). W jednym z obszernych pokoi umieszczono metalową skrzynię, zawierającą zwinięte płótno, co „intrygowało każdego nowego gościa”<sup>18</sup>. Trudno dociec, dlaczego nazwisko Lednickiego zostało później skutecznie wymazane z dziejów obrazu. Być może przyczyną były konflikty Lednickiego ze środowiskiem endeckim (mającym wpływy w zarządzie warszawskiej Zachęty), którego apogeum stał się proces z Zygmuntem Wasilewskim, rozstrzygnięty na rzecz Lednickiego w roku 1920, lecz kładący się cieniem na jego reputacji<sup>19</sup>.

W międzywojennej Polsce pozbawiony fortuny Lednicki zamieszkał w Warszawie<sup>20</sup>, będąc radcą prawnym kilku firm zagranicznych oraz członkiem wielu międzynarodowych organizacji. Niekiedy powierzano mu rolę „szarej eminencji”, wykorzystywanej przez rząd do trudnych dyplomatycznych misji, ze względu na rozległe osobiste kontakty łączące go z wpływowymi postaciami tego okresu, m.in. prezydentami Litwy, Łotwy, Estonii i Finlandii oraz licznymi politykami litewskimi i rosyjskimi.

## Uczennica Bourdelle'a

Ujawnione wcześniej artystyczne zdolności – podobno pod wpływem zwiedzającego w wieku dziewięciu lat Muzeum Luksemburskiego – Lednicka rozwijała z poparciem rodziny. Edukację rozpoczęła prawdopodobnie na lekcjach rysunku i rzeźby prowadzonych w moskiewskiej pensji Wiaziemskiej, a następnie kontynuowała pod kierunkiem rzeźbiarza Władimira Domogackiego. W roku 1912 wyjechała do Paryża na wymarzone studia u Antoine'a Bourdelle'a, gdzie według

<sup>17</sup> MICKE-BRONIAREK 2010, s. 49 – tamże podano, iż miejsce przechowywania obrazu w stolicy Rosji oraz jego losy w czasie rewolucji październikowej są nieznanne.

<sup>18</sup> LEDNICKI 1967, s. 681–682.

<sup>19</sup> Zob. *Orzeczenie sądu* 1920. Na temat poglądów strony przeciwnej zob. WASILEWSKI 1924. Mimo oczyszczenia Lednickiego z zarzutów stał się on odtąd obiektem ataków prasy endeckiej.

<sup>20</sup> Przy ulicy Pięknej 3 m. 3.



wspomnień brata „w ciągu pół roku stała się jego ulubioną uczennicą”<sup>21</sup>. Zintegrowała się również szybko z kolonią polską, skupioną wokół charyzmatycznej postaci Władysława Mickiewicza, z którego siostrą byli skoligaceni Ledniccy. Pracownia Bourdelle’a w Académie de la Grande Chaumière była na początku XX wieku chętnie wybierana przez kształcących się we Francji Polaków; trafiało do niej zwłaszcza wiele kobiet, m.in. Jadwiga Bohdanowicz, Kazimiera Pajzderska-Mańczyńska i Luna Drexler. Przyciągała zarówno międzynarodowa sława mistrza, jak i przyjazny stosunek autora paryskiego pomnika Mickiewicza do „sprawy polskiej” i wielorakie więzy łączące go z polskim środowiskiem nad Sekwaną.

W przededniu światowego konfliktu Lednicka uczestniczyła w otwarciu Polskiej Akademii Malarstwa zorganizowanej przez Gustawa Gwozdeckiego w Paryżu, zwanej „malarnią polską”<sup>22</sup>. Wybuch wojny zastał ją na wakacjach w rodzinnym majątku Borek koło Smoleńska, zmuszając do spędzenia kilku lat w Rosji. Rzeźbiła wówczas we wspólnej moskiewskiej pracowni z Tadeuszem Breyerem, uczącym w latach 1916–1919 rysunku w Gimnazjum Komitetu Polskiego. W roku 1917 wyjechała do Londynu, skąd po krótkim pobycie w Warszawie<sup>23</sup> w początkach 1919 wróciła do Paryża, odnawiając kontakty z Bourdelle’em. Uczestniczyła w licznych wystawach, z widocznym powodzeniem, o czym świadczy wybór Lednickiej w 1921 roku na członka Salonu Jesiennego<sup>24</sup>. W tym samym roku brała też udział w wystawie w Galerie Montaigne zorganizowanej przez Komitet Pomocy Ofiarom Wojny w Polsce.

Popularna zarówno w środowisku polskim, jak i emigracji rosyjskiej, uważana była za sprawną organizatorkę. Była ona *spiritus movens* artystów organizujących wystawę *La Jeune Pologne* w Musée Crillon w 1922 roku, na której uwagę krytyki zwracały jej wykonane w drewnie rzeźby *Madonna* i *Czarny anioł*, prezentowane w sali formistów<sup>25</sup>. Odnajdujemy ją wśród ważniejszych wystawowych inicjatyw i wydarzeń polskiego życia artystycznego nad Sekwaną, jak choćby założenie Związku Polskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy we Francji, którego była współorganizatorką i członkiem zarządu<sup>26</sup>. To w pracowni Lednickiej, po oficjalnym otwarciu Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w 1925 roku, odbyło się przyjęcie dla polskich artystów i autorów pawilonu<sup>27</sup>. Także inna wystawa – obszerna prezen-

<sup>21</sup> *In memoriam* 1950, s. 1.

<sup>22</sup> Patronowali jej Bourdelle i W. Mickiewicz; nt. „malarni” zob. *Paryż i artyści polscy* 1997.

<sup>23</sup> W 1919 roku Lednicka wystawiła w TZSP: *Studium* (gips) i *Ekstaza* (marmur), członkiem rzeczywistym Towarzystwa została w 1925.

<sup>24</sup> Udziały Lednickiej w Salonie Jesiennym i Tuileryjskim podają BARTNICKA-GÓRSKA/SZCZEPIŃSKA-TRAMER, *op. cit.*

<sup>25</sup> GEORGE 1922, s. 50, wysoko oceniał rzeźby Lednickiej, o mocnych formach opartych na eurytmii.

<sup>26</sup> BOBROWSKA-JAKUBOWSKA 2004, s. 135.

<sup>27</sup> GEPPERT 1968, s. 78.

tacja polskiej sztuki w ramach Salonu Jesiennego 1928 – nie byłaby pewnie możliwa bez pomocy rzeźbiarki, którą właśnie w tym roku zaproszono do udziału w jury<sup>28</sup>.

Lednicka – podobnie jak inni członkowie jej rodziny – pełniła niejednokrotnie rolę ambasadorki polskiej kultury. Dobrym przykładem może być otwarcie w grudniu 1928 roku zorganizowanej przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej pośród Obcych (TOSSPO) wystawy sztuki polskiej w Brukseli, gdzie – obok komisarza Mieczysława Tretera i członków polskiego poselstwa oprowadzających króla i królową Belgów – widać rodzeństwo Lednickich<sup>29</sup>.

Zmysł organizacyjny oraz techniczna sprawność umożliwiające samodzielne wykonywanie rzeźb w różnych materiałach zdawały się kontrastować z jej drobną posturą oraz nieco dziecinnymi rysami, na co zwracali uwagę autorzy poświęconych artystce artykułów. Recenzent „Kuriera Polskiego” opisywał: „paryską, chłopczykową sylwetkę rzeźbiarki jakby zgubionej wśród wielkich biustów z drewna i marmuru. Zdawałoby się raczej, że ona jest ich dziełem, (...) modnie ustylizowana na garsonkę, z fajeczką pachnącą raczej emeraude niż tytoniem”<sup>30</sup>. Podsumowując przegląd mających pobudzić ciekawość czytelnika „osobliwości”, charakteryzował „interesujący typ kobiety o niezachwianej energii, umiejącej pracować i wywalczać sobie karierę”<sup>31</sup>.

Powyższy opis pasuje do zdjęcia ukazującego rzeźbiarkę w pracowni podczas portretowania Iris Tree. Ekscentryczna angielska poetka i modelka (m.in. Modiglianiego i Mana Raya oraz malarzy grupy Bloomsbury) była znaną osobowością międzynarodowego tygła ówczesnego Paryża. Z zachowanych informacji o aktywności Lednickiej widać, że lubiła portretować nietuzinkowe postacie świata artystycznego, zwłaszcza kobiety. Wśród jej paryskich modelek, oprócz Iris, znajdują się zarówno ówczesna gwiazda Folies Bergère, amerykańska tancerka Nina Payne, jak i reżyserka i producentka filmowa Germaine Dulac, autorka surrealistycznych filmów i artykułów o tematyce feministycznej. Z kolei wśród portretowanych w początku lat 20. mężczyzn przeważali Polacy, tak artyści – na przykład pochodzący z Łodzi kompozytor Aleksander Tansman<sup>32</sup> – jak i wojskowi – zapewne koledzy Władysława Szczytka odbywający nad Sekwaną studia militarne: hrabia Janusz Iliński i Władysław Bortnowski<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Otwartą 15 grudnia wystawę sztuki polskiej w ramach Salonu Jesiennego roku 1928 zorganizowano dzięki Société des Echanges Littéraires et Artistiques entre La Pologne e La France oraz Cérclé des Artistes Polonais à Paris, którego członkiem była Lednicka.

<sup>29</sup> Brat rzeźbiarki, Wacław, kierował od 1928 roku jedyną w Polsce katedrą literatury rosyjskiej na UJ, od roku 1926 prowadził także wykłady z literatury słowiańskich na uniwersytecie w Brukseli.

<sup>30</sup> Chodziło prawdopodobnie o perfumy *Emeraude*, wprowadzone przez firmę Coty w 1921 roku.

<sup>31</sup> Or. 1927.

<sup>32</sup> Portret Tansmana reprodukuje „Świat” 1922, nr 26, s. 16.

<sup>33</sup> Nieznany z fotografii portret „comte Ilinski” pojawia się w recenzjach z wystawy w Musée Crillon w 1922 roku, natomiast portret Bortnowskiego reprodukuje (mylnie jako płk. Bartnowskiego) „Świat” 1923, nr 28, s. 4.



5. Wystawa sztuki polskiej w Brukseli 1928, Albert I w rozmowie z Wacławem Lednickim przy rzeźbie św. Franciszek, po lewej Mieczysław Treter, fot. NAC



6. Lednicka w pracowni wykonuje portret Iris Tree, wg „Świat” 1923, nr 27, s. 11

Syntetyczne wartości rzeźb Lednickiej, o uproszonych rytmicznych formach, predestynowały artystkę do poszukiwania sukcesu w rzeźbie architektonicznej, której tropy wiodą w jej przypadku do architektki Adrianny Górskiej, funkcjonującej we Francji jako Adrienne Gorska (Gorska de Montaut).

## Maryla i Adrianna

Pierwszym uchwytnym świadectwem współpracy młodych artystek jest salon 1923 roku, na którym w sekcji L'Art Urbain (sztuka upiększania miast) zaprezentowano ich wspólne dzieło – *Fontannę* z cementu, ustawioną na tle zieleni w parku urządzonym przez Roberta Mallet-Stevensa. Według relacji prasowych stanowiła jeden z jego punktów centralnych, obok projektu pomnika Claude'a Debussy'ego autorstwa braci Joëla i Jana Martelów oraz kolumny zwieńczonej rzeźbą François Pompona<sup>34</sup>. W tym samym roku Maria i Adrianna zaprojektowały nagrobek matki rzeźbiarki na warszawskich Powązkach, oparty na podobnej koncepcji, w której formy małej architektury współgrają harmonijnie z rytmami syntetycznie kształtowanej rzeźby<sup>35</sup>. Świadectwem bliskich związków obu urodzonych w Moskwie Polek była też wystawiona przez Lednicką na Salonie Tuileryjskim 1924 roku drewniana rzeźba *Kobieta z psem*, identyfikowana w recenzjach jako Mlle Gorska<sup>36</sup>.

Adrianna Górską, wspominaną dziś głównie w kontekście siostry – Tamary Łempickiej (de Lempickiej) jako autorka wewnątrz jej paryskiego mieszkania przy rue Méchain 7, była jedną z pierwszych kobiet architektek, które ukończyły regularne studia i prowadziły praktykę w zakresie budownictwa i dekoracji, współpracując często z Mallet-Stevensem, który był także projektantem studia jej siostry. Choć przyćmiła ją z czasem sława malarki, Adrianna pierwsza odnosiła sukcesy na paryskich wystawach, przy czym wczesny okres jej działalności, związany ze sztuką upiększania miast, łączył się ze współpracą z Lednicką.

Trudno stwierdzić, czy znajomość artystycznie uzdolnionych kobiet sięgała jeszcze czasów rosyjskich, czy została zawarta już w powojennym Paryżu. Nie była ona jednak epizodyczna<sup>37</sup>, ponieważ wspólne realizacje będą kontynuować także po przeniesieniu się rzeźbiarki do Włoch, gdzie wykonają między innymi fontannę przy Via degli Omenoni z Mediolanie, a, jak zobaczymy poniżej, również prace związane z włoskimi protektorami Lednickiej – małżeństwem Toeplitzów<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> Zob. KASTERSKA 1924, s. 7. Pomnik braci Martelów, bardzo zbliżony do opisu ówczesnego projektu, stanął w 1932 roku w parku Debussy'ego w Paryżu.

<sup>35</sup> Szczęsny Rutkowski chwalił nagrobek w „Kurierze Polskim” 1925, nr 135 (17 V).

<sup>36</sup> KASTERSKA 1924, s. 6; WORONIECKI 1924a; WORONIECKI 1924b, s. 20.

<sup>37</sup> LEDNICKI 1973, s. 120, określał Adriannę przyjaciółką swojej siostry.

<sup>38</sup> Temat związku Lednickiej z siostrami Górkimi oraz wpływu Lednickiej na karierę Łempickiej podniosłam w NOWAKOWSKA-SITO 2011, w poszerzonej wersji zob. NOWAKOWSKA-SITO 2015. Hipotezy potwierdziła MORI 2013, s. 24.



7. Maria Lednicka-Szczytt, Adrianna Gorska, *Fontanna*, Salon Jesienny 1923, wg „Świat” 1924, nr 2, s. 7



8. Maria Lednicka-Szczytt, Adrianna Gorska, *Fontanna przy via Omenoni w Mediolanie*, 1930, rekonstrukcja w Banca Intesa, fot. wg Mori 2013



9. Maria Lednicka-Szczytt, *Portret Emanuele Castelbarco*, 1925, brąz, fot. archiwalna MNW

## Mediolan

Po 1922 roku Lednicka zaczęła coraz częściej bywać w Mediolanie, przyciągana licznymi zamówieniami i zainteresowaniem sztuką włoską, zarówno dawną, jak i współczesną. W maju 1924 roku miała miejsce jej pierwsza wystawa indywidualna w mediolańskiej Galerii Pesaro. Wystawiła na niej 30 prac wykonanych w drewnie, marmurze, brązie oraz gipsowe studia. Sukces wystawy i napływające zamówienia – głównie portretowe – przesądziły wkrótce o przenosinach pracowni do Mediolanu, choć artystka nadal zachowała ożywione kontakty z Paryżem. W tekście do katalogu wystawy Waldemar George podkreślał zawarte w jej twórczości poszukiwanie stylu, w którym prymitywizm łączył się z inspiracjami rodzimą tradycją „gotyku nadwiślańskiego” oraz rzeźbami Trecenta<sup>39</sup>. Szczególnie charakterystycznymi pracami były jego zdaniem *Czarny anioł* i *Madonna* – znane już z wcześniejszych wystaw paryskich. Wychodząc od wnikliwej obserwacji rzeczywistości, Lednicka – zdaniem George’a – podążając śladami Bourdelle’a, lecz nie imitując mistrza, dochodziła do syntetycznych form, będących jakby idealistyczną esencją wybranego motywu.

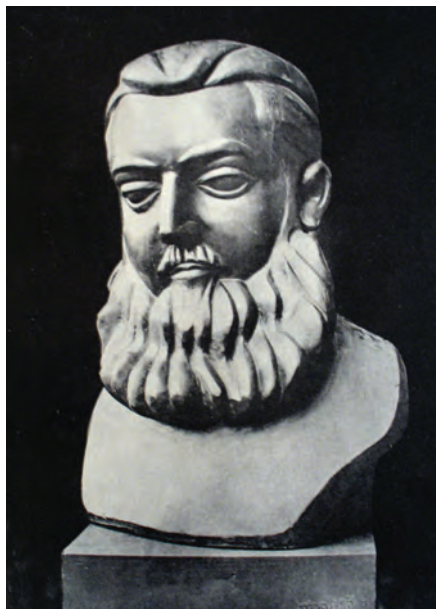
W styczniu 1926 roku odbyła się druga mediolańska wystawa rzeźbiarki, w elitarniej galerii Bottega di Poesia, którą założył w 1920 roku przy via Montenapoleone 14 hrabia Emanuele Castebarco Visconti Simonetta wraz z Walterem Toscaninim – synem słynnego kompozytora i dyrygenta. Duszą galerii i związanego z nią wydawnictwa był głównie Castelbarco, pisarz i poeta, obdarzony talentem malarzkim, ożeniony z córką Toscaniniego, Wally. Działalność galerii, której wnętrza urządził w eleganckim, oszczędnym stylu architekt Giuseppe De Finetti, inaugurowała w 1922 roku wystawa włoskiego rzeźbiarza Adolfo Wildta. Być może zwiedziła ją Lednicka, wiemy bowiem, że zaczęła wówczas bywać w Mediolanie, a Wildt należał do najbardziej cenionych przez nią rzeźbiarzy współczesnych.

Jak pisali włoscy krytycy, „podwójnie cierpkie nazwisko młodej rzeźbiarki (...) nie jest obce bywalcom wystaw mediolańskich”<sup>40</sup>. Na wystawie znalazło się 19 rzeźb, wykonanych przeważnie w ostatnim roku, którym towarzyszyło kilka wcześniejszych, w tym pokazywany już w Galerii Pesaro *Czarny anioł*. Recenzenci podkreślali ewolucję, jaka nastąpiła w dość krótkim czasie w sztuce Lednickiej, łącząc ją jednomyślnie z oddziaływaniem na „słowiańską artystkę” sztuki włoskiej. W „Corriere della Sera” – znów aluzyjnie do nazwiska artystki – pisano, że „w tym półtorarocznym okresie, spędzonym między Florencją a Mediolanem, jej rzeźba złagodniała o kilka samogłosek o brzmieniu harmonijnym włoskim”. Chodziło o złagodzenie

<sup>39</sup> GEORGE 1924, s. 30. Nawiązanie do Trecenta jest wyraźne zwłaszcza w wystawionym na Salonie Jesiennym 1921 marmurowym *Buste de Mlle de Chrouschoff*.

<sup>40</sup> „Il Secolo” 7.01.1926. Cytat ten, podobnie jak inne cytaty podane bez numeracji stron, pochodzi z wycinków prasowych po artystce w Zbiorach Dokumentacji Fotograficznej i Ikonograficznej MNW.

ostrej stylizacji znanej z wcześniejszych prac oraz przejście do form pełniejszych i bardziej harmonijnych. Toteż zamiast celowej szorstkości i prymitywizującej ekspresji w najnowszych dziełach widziano „mocne wrażenie szczerości i czystości «latyńskiej» (...) które jest wskaźnikiem nie tylko ewolucji, ale (...) prawdziwej rewolucji smaku artystycznego, przez jaką przeszła ta obca rzeźbiarka w czasie swego pobytu we Włoszech”<sup>41</sup>.



10. Maria Lednicka-Szczytt, *Portret Alberta Viscontiego*, 1925, mahoń, fot. wg katalogu wystawy w Bottega di Poesia w Mediolanie 1926

„romańskich” korzeni wcielała najpełniej w swojej twórczości – założona w 1922 roku w Mediolanie – grupa Novecento, której obrazy często gościły w salach galerii przy *via Montenapoleone*<sup>44</sup>.

Przegląd wystawionych w Bottega di Poesia portretów budzi zdumienie rozległością koneksji artystki w świecie mediolańskiej – zarówno arystokratycznej, jak i artystycznej – elity. Do pierwszej grupy portretowanych zaliczyć można: markiza Alberta Viscontiego, senatora Ettore’a Contiego czy byłego ambasadora Włoch we Francji barona Romana Avezano oraz kilka „mediolańskich dam”, do drugiej – wła-

Relacje w innych dziennikach<sup>42</sup> powtarzały powyższe opinie, będące echem głównych tez tekstu z katalogu wystawy, którego autorem był Carlo Carrà. Podkreślając wczesny debiut Lednickiej, wystawiającej już w wieku młodzieńczym z grupą *Mir Isskustva*, podnosił techniczną biegłość opracowania różnorodnych rzeźbiarskich materiałów<sup>43</sup>. Chwaląc walory psychologiczne portretów, kreślił on przebyta przez rzeźbiarkę drogę – od stylizacji do form bardziej naturalnych, jednak bez porzucenia przyjętego arbitralnie kompozycyjnego rygoru. Teza ta odzwierciedlała, jak się wydaje, nie tylko ewolucję stylu Lednickiej, ale kierunek dążenia samego Carrà oraz ówczesnej sztuki włoskiej – od deformacji futuryzmu, ku tradycji i nowemu klasycyzmowi lat 20. Warto zaznaczyć, że ów powrót do rodzimych

<sup>41</sup> „Corriere della Sera” 7.01.1926.

<sup>42</sup> „L’Ambrosiano” 9.01.1926; „La Fiera Letteraria” 10.01.1926 (C.E. Mottini); „Avanti” 12.01.1926.

<sup>43</sup> CARRÀ 1926, s. 6.

<sup>44</sup> Grupa Novecento debiutowała w roku 1922 w Galerii Pesaro.

ściciela galerii Emanuele'a del Castelbarco, a także ożenionego z siostrą Toscaniniego skrzypka Enrico Polo, polskiego wirtuoza skrzypiec Józefa Turczyńskiego i wspomnianego wyżej architekta De Finnettiego. Mediolański sukces polskiej rzeźbiarki odnotowany został również w kraju. Recenzent „Wiadomości Literackich” donosił, że: „Z wystawy, którą urządziła w styczniu w salach Bottega di Poesia, nie zostało ani jedno dzieło w rękach artystki, te które nie były z góry zamówione, w lot rozkupiono. Wszystkie pisma dały bez wyjątku świetne oceny”<sup>45</sup>.

## Pod skrzydłami Toeplitzów

Osobą wprowadzającą rzeźbiarkę w krąg mediolańskich osobistości była dama, której portret w białym marmurze otwierał katalogową listę – Edwige Toeplitz Mrozowska, żona Giuseppe (Józefa) Toeplitza, bankiera o polsko-żydowskich korzeniach, prezesa Banca Commerciale Italiana, z siedzibą naprzeciwko La Scali<sup>46</sup>. Jadwiga Mrozowska, której dom stał się włoską przystanią rzeźbiarki<sup>47</sup>, sama była znaną aktorką i śpiewaczką, święcącą triumfy na polskich scenach przed I wojną światową<sup>48</sup>. Odnosiła sukcesy zwłaszcza w repertuarze nowoczesnym (Strindberg, Wedekind, Przybyszewski, Wyspiański), a jej nieprzeciętna uroda i inteligencja zjednywały licznych wielbicieli, do których należał Tadeusz Boy-Żeleński<sup>49</sup>. Popularna artystka – uwieczniona w szopce „Zielonego Balonika” na rok 1912 jako *Gwiazda* – próbowała także około 1910 roku kariery śpiewaczej, kształcąc głos we Włoszech i w Paryżu u Jana Reszke. Nie wyszła jednak poza repertuar operetkowy i partie lirycznego sopranu w pomniejszych włoskich teatrach operowych. Zawarte w 1918 roku małżeństwo z Toeplitzem otworzyło nowy okres w życiu Mrozowskiej. Po porzuceniu artystycznych ambicji poświęciła się prowadzeniu salonu towarzyskiego, służącego między innymi promocji wschodzących talentów (zwłaszcza muzycznych). Zasiadła też wkrótce wielką pasją podróżniczą i kolekcjonerską, możliwą dzięki fortunie męża<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> ORDYŃSKI 1926, s. 1.

<sup>46</sup> Toeplitz, obywatel włoski od 1912 roku, był współwłaścicielem Banca Commerciale Italiana – największej instytucji finansowej faszystowskich Włoch i dyrektorem filii mediolańskiej banku. Postać Giuseppe oraz jego syna Lodovico opisuje TOEPLITZ 2004.

<sup>47</sup> TOEPLITZ-MROZOWSKA 1963, s. 455.

<sup>48</sup> Zob. hasło artystki w *Słowniku Biograficznym Teatru Polskiego 1900–1980*, t. 2, PWN, Warszawa 1994.

<sup>49</sup> Tomik T. Boya-Żeleńskiego, *Markiza i inne drobiazgi* (1914) zawiera niemal wyłącznie utwory poświęcone Mrozowskiej. Bogato ilustrowana zdjęciami aktorki w jej najwybitniejszych kreacjach i utworami jej poświęconymi publikacja *Jadwiga Mrozowska* (listopad–grudzień 1913, wyd. nakładem „Teatru” Dwutygodnika Ilustrowanego) jest potwierdzeniem pozycji jednej w najbardziej cenionych aktorek ówczesnych scen polskich.

<sup>50</sup> Zob. TOEPLITZ-MROZOWSKA 1934; TOEPLITZ-MROZOWSKA 1964. Część kolekcji Mrozowskiej zasilila w formie daru Zbiory Sztuki Orientalnej Muzeum Narodowego w Warszawie.





11. Maria Lednicka-Szczytt, *Portret Jadwigi Toeplitz-Mrozowskiej*, 1925, fot. archiwalna MNW



12. Maria Lednicka-Szczytt, *Portret Orvietty Borromeo*, ok. 1930, marmur, fot. archiwalna MNW

Zapewne to Toeplitzowie, w których Lednicka znalazła oparcie, wprowadzili ją w krąg włoskich artystów oraz arystokracji, co także w późniejszej karierze rzeźbiarki zaowocowało ciekawymi realizacjami. Z architektem Giuseppe De Finnettim, wspomnianym jako autor wnętrza galerii, odniosła sukces w 1928 roku na Międzynarodowych Targach w Mediolanie. Zaprojektowany przez Finettiego Pawilon Produktów Spożywczych, ozdobiony przez Lednicką czterema kariatydami z szarego kamienia z Vicenzy (alegoriami obfitości bogactw naturalnych Italii), jak donosiła prasa, budził powszechny zachwyt i został zakupiony przez władze Mediolanu<sup>51</sup>.

Toeplitz, który być może znał Aleksandra Lednickiego (od 1910 roku prezesa Zjednoczonego Banku w Moskwie) jeszcze sprzed rewolucji, utrzymywał z nim zażyłe stosunki, podobnie jak z Marią i jej bratem Wacławem. Udzielał artystce porad życiowych i zdrowotnych, a także licznych rekomendacji oraz korzystał z architektonicznych usług jej przyjaciółki. Na zlecenie bankiera i jego żony Jadwigi Adrianna Gorska wykonała liczne prace w eklektycznych budowlach na terenie kompleksu ogrodowego Villi Toeplitz w Sant’Ambrogio w Varese, w tym kaplicę (z freska-

<sup>51</sup> KASTERSKA 1928, s. 3. Kariatydy o 3,2 m wysokości ustawione były na postumentach z czerwonego kamienia. Ich reprodukcje znalazły się w tekście Marcina Samlickiego, *Polska kolonia artystyczna zagranicą*, [w:] *Dziesięciolecie 1928*, s. 720.



13. Maria Lednicka-Szczytt, *Kariatydy* z Pawilonu Rolnictwa na Targach w Mediolanie, 1928, wg *Dziesięciolecie 1928*, s. 720

mi Jana Rosena) i grobowiec rodzinny<sup>52</sup>. Kaplica widoczna jest na prasowym fotomontażu najnowszych realizacji Adrianny Gorskiej, zamieszczonym w 1929 roku w 52 numerze pisma „Świat” obok zdjęć paryskiego mieszkania markiza Guido Sommi Picenardi, znanego z portretu Tamary Łempickiej, którego apartament dekorowała Adrianna z Sarą Lipską<sup>53</sup>. Prawdopodobnie nie jest dziełem przypadku, iż mediolański arystokrata, a także jego parająca się rzeźbą żona – Mananà Pignatelli, należeli do kręgu bliskich znajomych Toeplitzów...

### Polka z urodzenia – Włoszka z wyboru

Wybór Włoch jako miejsca działalności Maria Lednicka uzasadniała wieloma względami, wśród których do głównych należało zainteresowanie dawną i współczesną sztuką włoską, a przede wszystkim – pozytywny klimat, jaki odnajdowała tu dla swojej twórczości. Jak pisał Ryszard Ordyński, „ważnym czynnikiem łączącym

<sup>52</sup> Nie była to zatem „przebudowa i aranżacja małego kościoła”, jak podaje ZIEMBIŃSKA, s. 257. Por. MORI 2013, s. 27.

<sup>53</sup> We współpracy z Sarą Lipską, zob. ZIEMBIŃSKA 2015. Wzmianki o wizytach u Sommich są liczne w korespondencji Toeplitza z Lednicką.

p. Szczytt-Lednicką w tej chwili z Włochami jest wielkie powodzenie, zarówno artystyczne jak i materialne, jakie sobie tutaj w czasie krótkim zdobyła”<sup>54</sup>.

Istotnie, nie mogła narzekać na brak zamówień i znaczących sukcesów, pracując intensywnie i nie bez satysfakcji, o czym donosiła zarówno prasa polska, jak i włoska, określając Lednicką „polską rzeźbiarką, Włoszką z wyboru”<sup>55</sup>. Była zapraszana do udziału w wielu wystawach zbiorowych. W pawilonie włoskim na weneckim Biennale 1928 roku wystawiła rzeźbę św. Franciszka w mahoniu<sup>56</sup> oraz portret młodej dziewczyny zatytułowany *Calendimaggio* (Wiosna), a w sali honorowej *Akt kobiety*, co uznano za zaszczytne wyróżnienie cudzoziemskiego artysty. W roku 1932 Lednicka była obecna w nowo otwartym pawilonie polskim, gdzie wystawiła m.in. rzeźbę *Młodzieniec* (brąz, obecnie zaginiony)<sup>57</sup>. Jednym z największych sukcesów Lednickiej we Włoszech, obok powodzenia jej portretów, było zdobycie złotego medalu na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie w roku 1931 za rzeźby *Czarny Anioł* i *Św. Franciszek*<sup>58</sup>.

Uznanie, jakim cieszyła się artystka, oraz jej zainteresowanie rzeźbą architektoniczną przyniosły wiele zamówień, związanych z ożywieniem budowlanym we Włoszech, animowanym imperialnymi ambicjami Mussoliniego. Rozmowa zamieszczona w 1933 roku w piśmie „Świat” ujawnia podziw Lednickiej dla państwowego mecenatu, sprawowanego za pomocą licznych wystaw i konkursów, ogłaszanych przez syndykat artystów, któremu przewodził rzeźbiarz Antonio Maraini (od 1928 roku także sekretarz generalny Biennale w Wenecji)<sup>59</sup>. W dalszej części wywiadu artystka tłumaczyła ówczesny rozkwit sztuki włoskiej

Przed wszystkim ścisłym zespoleniem sztuki z życiem. Najlepszym tego przykładem jest mediolańska wystawa Triennale, zorganizowana głównie dla odrodzenia ruchu freskowego. (...) Tak organizowane wystawy rozbudzają zainteresowanie społeczeństwa dziełami sztuki i społeczeństwo włoskie już dzisiaj nie wyobraża sobie większych budowli bez czynnej współpracy architekta z malarzem i rzeźbiarzem<sup>60</sup>.

<sup>54</sup> ORDYŃSKI 1926, s. 1.

<sup>55</sup> *Scultrice polacca italiana d'elezione*, „Il Giornale d'Italia” (Roma), 7.11.1928.

<sup>56</sup> Rzeźbę św. Franciszka kupił polityk i dyplomata Raniero Paulucci di Calboli, kolekcjoner sztuki znany głównie jako przyjaciel i mecenas Adolfo Wildta. Znajduje się ona obecnie w Muzeum w Forli. Jak podaje KASTERKA 1928, postać świętego zafascynowała rzeźbiarkę, powracającą do aktywności twórczej po ciężkiej chorobie i rekonwalescencji.

<sup>57</sup> SOSNOWSKA 1999.

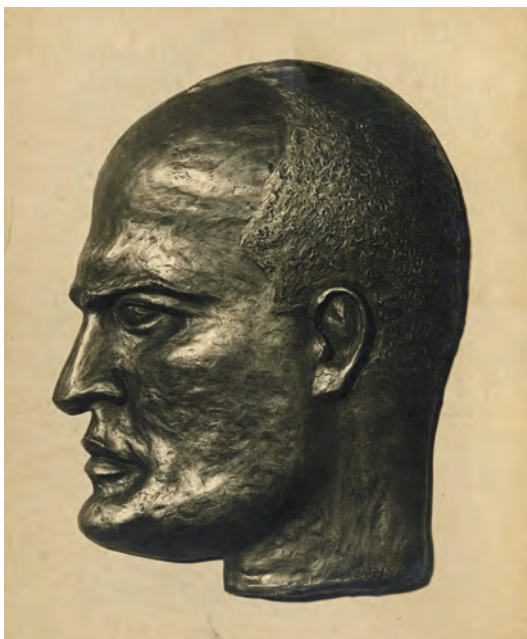
<sup>58</sup> KASTERKA 1928b pisze, że rzeźba powstała w czasie rekonwalescencji po długiej i ciężkiej chorobie rzeźbiarki.

<sup>59</sup> (ip.), *Rozmowa z p. M. Szczytt-Lednicką o współczesnej sztuce włoskiej*, s. 15.

<sup>60</sup> *Ibidem*.



14. Maria Lednicka-Szczytt, *Młodzieniec*, ok. 1932, brąz,  
fot. archiwalna MNW



15. Maria Lednicka-Szczytt, *Portret Benito Mussoliniego dla m/s „Oceania”*,  
fot. archiwalna MNW

Podobne zachwyty w nie były w tym czasie odosobnione. W obliczu światowego kryzysu i załamania wielu form mecenatu także artystów polskich pociągał włoski model opieki nad sztuką i artystami, zorganizowanymi w zawodowych syndykatach, oferujących wsparcie w formie zakupów, rent i systemu emerytalnego. W istocie faszyzm włoski pozostawił dość imponującą artystyczną spuściznę, która wymyka się jednoznacznej klasyfikacji. Jego „oficjalną kulturę” można bowiem – zdaniem Marli Stone – „najlepiej zdefiniować, posługując się kategoriami różnorodności, sprzeczności i dwuznaczności”<sup>61</sup>.

O ile niemiecki i radziecki model państwowego mecenatu zrażał toporną stylizacją i natrętnym propagandowym charakterem, model włoski zdawał się w latach 30. pociągający.

Budując strategię mecenatu opartą na wspieraniu różnorodności języków artystycznych – pisała o systemie włoskim Stone – reżim uzyskiwał legitymizację, wizualizację i autorytet w dziedzinie kultury. (...) Powagi i splendoru dodawała obecność na ważnych imprezach kulturalnych włoskiej rodziny królewskiej<sup>62</sup>.

Beneficjentką artystycznego mecenatu ówczesnych Włoch była także Lednicka, która związała się u progu lat 30. z budową włoskich statków transatlantycznych.

Zarząd linii okrętowych – donosiła krajowa prasa – powierzył naszej artystce cały szereg prac przy ozdabianiu tych wspaniale pomyślanych pod względem architektonicznych i jak najnowocześniejszych pod względem komfortu pałaców na wodzie<sup>63</sup>.

Lednicka wykonała prace dla kilku włoskich statków pasażerskich, wśród których wymieniano: na „Vittorii” – panneau w drewnie palisandrowym, przedstawiające scenę z polowania, oraz rzeźbę w metalu przedstawiającą boginię zwycięstwa – opiekunkę okrętu; w hallu „Neptunii” umieszczono fontannę jej projektu, zaś na najszybszym statku świata, jakim był „Rex”, zdobywca błękitnej wstęgi oceanu – relief w drewnie w stylu settecento. Pracami, którymi szczególnie emocjonowała się krytyka zarówno polska, jak i zagraniczna, były: płaskorzeźbiony portret Duce, wykonany z modelu dla liniowca „Oceania”<sup>64</sup>, oraz brązowy biust księżnej Piemontu, matki chrzestnej okrętu, przeznaczony dla modernistycznie urządzonego „Conte di Savoia”<sup>65</sup>.

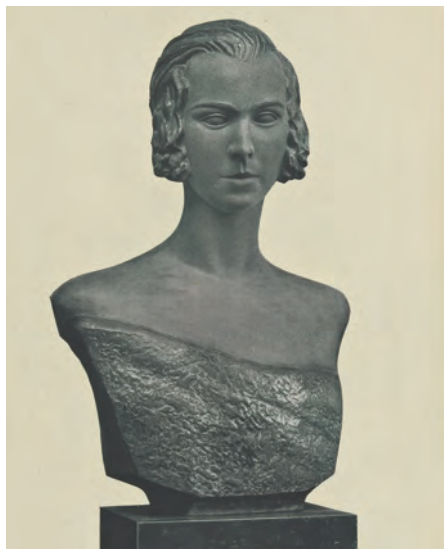
<sup>61</sup> STONE 1998, s. 4.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 67.

<sup>63</sup> JABŁOWSKA 1933, z. 590, podaje, że portret został wykonany w ciągu dwóch kilkugodzinnych seansów, podczas których II Duce pozował artystce.

<sup>64</sup> Zob. „Express Poranny” z 7 lipca 1933.

<sup>65</sup> Wersja popiersia księżnej Piemontu w marmurze znajduje się w Pałacu Królewskim w Neapolu.



16. Maria Lednicka-Szczytt, *Popiersie księżnej Marii Piemonckiej dla statku „Conte di Savoia”, 1932,*  
fot. archiwalna MNW

Na pokładzie tego statku Lednicka po raz pierwszy przepłynęła Atlantyck w roku 1932, udając się wraz z grupą innych dekoratorów w dziewiczym rejsie do Nowego Jorku. Rozpoczął się on bale, który rzeźbiarka zainicjowała w pierwszej parze z królem Umberto. Stany Zjednoczone przyniosły zachwyty intensywnością życia artystycznego, a także pierwsze sukcesy<sup>66</sup>. Skala otrzymanych zamówień i ciekawe propozycje skłoniły artystkę raz jeszcze do (tym razem ostatniej) zmiany swojej przybranej ojczyzny. Okres „amerykański”, który wykracza poza temat niniejszego tekstu, nie okazał się jednak szczęśliwy. Fatalną passę rozpoczął cios spowodowany samobójczą śmiercią ojca w roku 1934. Pobyt za Atlantykiem, mimo początkowej aktywności i powodzenia (zwłaszcza w zakresie portretów osobistości świata sztuki i polityki), stracił urok w 1939 roku, gdy zamiast poczucia wyboru nowej ojczyzny artystkę czekał dożywotni pobyt w kraju bez silniejszych związków i przyjaźni.

Koniec drugiej wojny światowej przyniósł Lednickim kolejne po 1918 roku załamanie porządku świata, w wyniku czego – jak trafnie to ujął brat artystki Wacław – stali się „ludźmi bez tła”. Wydarzenia te Maria, używająca przeważanie w okresie amerykańskim imienia Maryla, przypłaciła depresją i załamaniem zdrowia, które szwankowało już w okresie włoskim<sup>67</sup>, a ostatecznie – samobójstwem w roku 1947.

<sup>66</sup> Echa przychylnych amerykańskich recenzji docierały do Polski, zob. „Prosto z mostu” 1935, nr 1, s. 8 (65).

<sup>67</sup> Toeplitz w liście z 14 września 1927 roku informował artystkę: „ulcer Pani nie miał charakteru *złośliwego*”. Za skany korespondencji dziękuję panu Guido Montanariemu z archiwum Banca Commerciale Italiana.

## Finał

Popiersie żony następcy tronu Marii Piemonckiej wieńczyło okres największych sukcesów Lednickiej, który, jak pisał Waclaw Lednicki: „był kulminacją jej sławy. We Włoszech zna ona wszystkich i wszyscy ją znają”<sup>68</sup>. Mimo portretowania Mussoliniego i członków rodziny królewskiej sztuka Lednickiej – powściągliwa i daleka zarówno od monumentalizmu, jak i nadmiernej ekspresji i narracyjności, nie posiadała cech propagandowych. Wiodącymi liniami jej twórczości pozostawał nadal portret oraz – coraz bardziej pociągająca ją – rzeźba religijna, co wiązało się z fascynacją formami gotyku i wczesnego renesansu, skłaniających do skupionej medytacji. Charakteryzując twórczość Lednickiej, Irena Piotrowska pisała, że „choć zalicza się ona do szkoły nowoczesnej, jak większość artystów polskich nie uznawała przesadnych form modernistycznych – skrajnie antynaturalistycznych, które uważała za pozbawione harmonii”<sup>69</sup>.

Choć w recenzjach prasowych nazywano Lednicką Polką z urodzenia, a z wyboru Włoszką, można równie dobrze stwierdzić, iż była ona z urodzenia Rosjanką, z wyboru Polką, a jednocześnie kosmopolityczną artystką, unifikującą różnorodne inspiracje w tyglu swej indywidualności. Z łatwością odnajdując się w różnych środowiskach i funkcjonując w wielu centrach artystycznych, przenosząc pracownie między krajami i kontynentami, jednocześnie w żadnym nie utrwaliła mocniej swej obecności. Mimo włoskich sukcesów, podobnie w kraju, tak i w ukochanej Italii jej niemały dorobek uległ destrukcji i rozproszeniu, a także zapomnieniu. Nie jest zapewne dziełem przypadku, że prace Lednickiej przetrwały głównie w kolekcjach bankowych. Nieistniejąca już na *via Omenoni fontanna* (wspólne dzieło Marii i Adrianny) została przeniesiona i zrekonstruowana w mediolańskiej siedzibie Banca Intesa<sup>70</sup>. Z kolei jedna z najbardziej znanych rzeźb Lednickiej, *Czarny anioł*, pierwotnie nabyta w 1926 roku do kolekcji Riccardo Gualino, znajduje się obecnie w Banca d'Italia w Rzymie<sup>71</sup>. Lecz – o ironio losu! – została ona w książce poświęconej dziejom turyńskiej kolekcji, na podstawie źle odczytanej sygnatury, uznana za sensacyjny dowód rzeźbiarskiej aktywności Tamary de Lempickiej (!)<sup>72</sup>.

Choć szczątkowe zachowanie twórczości Lednickiej utrudnia dziś przywrócenie jej trwałego miejsca w historii polskiej rzeźby dwudziestolecia, rekonstrukcja

<sup>68</sup> W. Lednicki, *My Sister*, [w:] IN MEMORIAM, *op. cit.*, s. 2.

<sup>69</sup> PIOTROWSKA 1947, s. 7.

<sup>70</sup> MORI 2013, s. 26.

<sup>71</sup> Kolekcja Gualino wchodzi obecnie w skład Galerii Sabaudzkiej w Turynie. Rzeźba została prawdopodobnie odkupiona przez Toeplitza w momencie załamania fortuny Riccarda Gualino w 1930 roku.

<sup>72</sup> Rzeźba nosi błędny tytuł *Donna alata*, zob. MONFERINI 2006. Za informację dziękuję Gioi Mori.

artystycznej biografii rzeźbiarki dopełnia w wielu aspektach wizerunek epoki, w której przyszło jej funkcjonować. Postać Lednickiej zdaje się wydobywać z mroku nowe powiązania i nieoczekiwane związki, wzbogacając obraz sztuki polskiej międzywojnia i jej złożone konteksty. Niczym papierek lakmusowy lub brakujący kawałek układanki, jej przywrócona obecność pozwala odczytać ukryte sensy większej struktury.

## Bibliografia

- BARTNICKA-GÓRSKA/SZCZEPIŃSKA-TRAMER 2008 – Hanna Bartnicka-Górska, Joanna Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005.
- BOBROWSKA-JAKUBOWSKA 2004 – Ewa Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004.
- BOTTEGHE DI EDITORIA 1998 – *Botteghe di editoria tra Montenapoleone e Borgospeso libri, arte cultura a Milano 1920–1940*, katalog wystawy, red. A. Modena, Milano 1998.
- CARRÀ 1926 – Carlo Carrà, [tekst wstępny w:] *Marie Lednicka-Szczytt. Mostra personale*, katalog wystawy, Bottega di Poesia, Milano 1926.
- Dziesięciolecie 1928 – Dziesięciolecie Polski Odrodzonej. Księga pamiątkowa 1918–1928*, praca zbiorowa, Kraków 1928, s. 720.
- GEORGE 1922 – Waldemar George, *Le mouvement artistique. L'exposition de la „Jeune Pologne”*, „L'Amour de l'art” 1922, nr 2.
- GEORGE 1924 – Waldemar George, *Lednicka Szczytt*, [w:] *Mostre individuale del pittore Adolfo Feragutti Visconti / della scultrice polacca Lednicka Szczytt e della pittrice Regina Fradeletto*, katalog wystawy, Galleria Pesaro, Milano 1924.
- GEPPERT 1968 – Eugeniusz Gepert, *Moja droga*, Kraków 1968.
- IN MEMORIAM 1950 – *In Memoriam Maryla Lednicka*, red. Waław Lednicki, San Francisco 1950 (autorzy wspomnień: Jan Rosen, Sergei Scherbakoff, Jan Lechoń, Leon Kochnitzky, Waław Lednicki).
- (ip.) 1933 – [Irena Pokrzywnicka?], *Rozmowa z p. M. Szczytt-Lednicką o współczesnej sztuce włoskiej*, „Świat” 1933, nr 36, s. 15.
- JABŁOWSKA 1933 – Irena Jabłowska, *Artystka polska we Włoszech (Interwiew z p. Marią Szczytt-Lednicką)*, „Kobieta Współczesna” 1933, nr 30/9 z 24 IX, s. 589–591.
- KASA 2014 – Magdalena Kasa, *Wśród aniołów i świętych – ewolucja form rzeźbiarskich w pracach Maryli Lednickiej-Szczytt*, „Archiwum Emigracji” 2014, z. 1–2 (20–21), s. 351–363.
- KASTERSKA 1924 – Maria Kastarska, *Tegoroczny Salon Jesienny w Paryżu*, „Świat” 1924, nr 2, s. 6–8.
- KASTERSKA 1928a – Maria Kastarska, *Rzeźbiarka polska na obczyźnie*, „Świat” 1928, nr 34, s. 3.
- KASTERSKA 1928b – Maria Kastarska, *Maria Szczytt-Lednicka*, „Bluszcz” 1928, nr 41, s. 11–12.
- LEDNICKI 1967 – Waław Lednicki, *Pamiętniki*, t. 2, Londyn 1967.
- LEDNICKI 1973 – Waław Lednicki, *20 lat w wolnej Polsce*, Londyn 1973.
- LEMPICKA 2006 – *Tamara de Lempicka*, red. Gioia Mori, katalog wystawy w Palazzo Reale 2006/2007, Skira, Milano 2006.



- MELBECHOWSKA-LUTY 2005 – Aleksandra Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2005.
- MELBECHOWSKA-LUTY/BAL 2007 – Aleksandra Melbechowska-Luty, Irena Bal, *Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915–1939*, Warszawa 2007.
- MICKE-BRONIAREK 2010 – Ewa Micke-Broniarek, *Bitwa pod Grunwaldem – historia i mit* [w:] *Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”. Nowe spojrzenia*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Warszawa 2010.
- MONFERINI 2006 – Augusta Monferini, *La collezione Gualino e le sue testimonianze presso la Banca Italiana*, [w:] *L'Arte a palazzo Koch – Banca d'Italia*, Skira 2006.
- MORI 2013 – Gioia Mori, *Tamara de Lempicka. La Reine de l'Art déco*, katalog wystawy, Pinacothèque de Paris, Skira 2013.
- NOWAKOWSKA-SITO 2011 – Katarzyna Nowakowska-Sito, *Tamara de Lempicka e la Polonia*, [w:] Gioia Mori, *Tamara de Lempicka. Regina del Moderno*, katalog wystawy, Rzym, Complesso del Vittoriano, 2011, Skira 2011, s. 64–95 (także w wersji angielskiej katalogu: *Tamara de Lempicka. The Queen of Modern*).
- NOWAKOWSKA-SITO 2015 – Katarzyna Nowakowska-Sito, *Tamara Lempicka: The Polish Contexts*, „Ikonotheka” 2015, nr 25, s. 245–263.
- ORDYŃSKI 1926 – Ryszard Ordyński, *Polska rzeźbiarka w Mediolanie*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 15 z 1 IV 1926.
- Or. 1927 – [Ryszard Ordyński], *Polska rzeźbiarka w Paryżu*, „Kurier Polski” 1927, nr 195 z 18 VII.
- Orzeczenie sądu 1920 – Orzeczenie sądu 1920 obywatelskiego w sprawie zarzutów publicznie stawianych Aleksandrowi Lednickiemu*, Warszawa 1920.
- Paryż i artyści polscy 1997 – Paryż i artyści polscy. Wokół E.-A. Bourdelle'a*, katalog wystawy pod red. Elżbiety Grabskiej, Warszawa, Muzeum Narodowe, 1997.
- PIOTROWSKA 1947 – Irena Piotrowska, *Maryla Lednicka 1895–1947*, „Tygodnik Polski/The Polish Weekly”, New York 1947, nr 14 (22) z 8 VI, s. 6–7.
- SOSNOWSKA 1999 – Joanna Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999.
- SPITZER 1947 – Tadeusz B. Spitzer, *Maryla Lednicka. Wspomnienie pośmiertne*, „Robotnik Polski/The Polish Worker”, Nowy Jork, z 14 IX 1947.
- STONE 1998 – Marla Stone, *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton 1998.
- TOEPLITZ 2004 – Krzysztof Teodor Toeplitz, *Rodzina Toeplitzów. Księga mojego ojca*, Warszawa 2004.
- TOEPLITZ-MROZOWSKA 1934 – Jadwiga Toeplitz-Mrozowska, *Moja wyprawa na Pamiry*, Lwów 1934.
- TOEPLITZ-MROZOWSKA 1963 – Jadwiga Toeplitz-Mrozowska, *Słoneczne życie*, Kraków 1963.
- TUROWSKI 2004 – Andrzej Turowski, *Malewicz w Warszawie*, Kraków 2004.
- WASILEWSKI 1924 – Zygmunt Wasilewski, *Sprawa Lednickiego*, Warszawa 1924.
- WIERZBICKA 2008 – Anna Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900–1939*, Warszawa 2008.
- WORONIECKI 1924a – Edward Woroniecki, *Polacy w Salonie Tuileryjskim*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 37, s. 603–604.
- WORONIECKI 1924b – Edward Woroniecki, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1924, 1 IX, s. 20.
- ZIEMBIŃSKA 2015 – Ewa Ziemińska, *Sara Lipska i Adrianna Gorska. Dwie drogi twórcze krzyżujące się w Paryżu, dom Barbary Harisson w Rambouillet*, [w:] *Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych zagranicą*, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash i Dominik Ziarkowski, Warszawa–Toruń 2015, s. 255–259.

## Maria Lednicka-Szczytt – career of a Polish sculptress in Italy, 1924–1934

**T**he work of Maria Lednicka-Szczytt (Maryla Lednicka), a student of Antoine Bourdelle, who in the interwar period was considered one of the most famous Polish artists abroad, is basically unknown today. In the reconstruction of the artistic biography, I focus on the Italian period as the most fruitful in her career. I assumed 1924 – the year of the artist's first individual exhibition at the Pesaro Gallery in Milan and 1934 – the date of the first individual exhibition at the Wildenstein Galleries in New York, initiating the transfer of the artist's studio overseas, as the border dates of this period.

Born in Moscow, the daughter of Alexander Lednicki, one of the most important Polish politicians in tsarist Russia, she was noticed early as an efficient organizer and active participant of Polish artistic life on the Seine. She gained evidence of official recognition in the form of friendly reviews of popular critics (such as Woroniecki or Vauxcelles), or memberships: 1921 of Salon d'Automne, in 1925 of the Warsaw TZSP. In the early 1920s, she began working with Adrianna Górska (Adrienne Gorska), sister of Tamara Łempicka, with whom she designed fountains and street furniture, as well as the tombstone of the Lednicki family at the Powązki Cemetery in Warsaw (1923–1925).

The Italian period, during which Lednicka created many portraits of personalities from the world of art, aristocracy and politics, was marked by the then sculptors' protectors – the Teoplitz: Józef (Giuseppe), from the Warsaw family of the Jewish bourgeoisie, the influential president of Banca Commerciale Italiana, and his wife – star of the Krakow stages around 1900 and traveler – Jadwiga Mrozowska, ran an artistic salon in Milan promoting young artists. Friends of d'Annunzio and leading figures of contemporary Italy, facilitated the success of their mentee, and also promoted talented women associated with her (Adrienne Gorska, Tamara de Łempicka).


Collaborating in the 1930s on decorating several Italian ocean liners, Lednicka has fluently mastered the work in various materials – from favourite wood, to different types of stone, bas-relief and decorative panels. Artistic achievements that today has completely dispersed (in Polish museums there are only 3 sculptures) and been forgotten, today would be impossible to compile if not for the archival materials transferred in the 1960s by the artist's brother – Waław, to the National Museum in Warsaw.

Operating in various countries and environments, Lednicka has always been an ambassador of Polish culture, exhibition organizer and participant of events. In 1932 on board the ship – Conte di Savoia – for which she created a bust of the wife of the heir to the throne, Princess of Piedmont, made her first trip to America, which brought fascination with this country and the decision to move overseas. The outbreak of World War II, radically changing the face of the world in which Lednicka had a recognized position, brought a collapse of health, depression and suicide in 1947.

Although the rudimentary preservation of Lednicka's work, today makes it difficult to restore its permanence in the history of Polish sculpture of the twentieth century, the reconstruction of the artistic biography of the sculptor seems to complement in many respects the image of the era in which she worked. It brings out of the dark connections and unexpected relationships, enriching the image of the Polish interwar period. Like litmus paper or a missing piece of the puzzle, the restored presence of Lednicka allows to read the hidden senses of a wider structure.

**Keywords:** female artists, sculpture, female sculpture, Polish art 1<sup>st</sup> half 20<sup>th</sup> c., Polish emigration.

Jerzy Malinowski

 ORCID 0000-0002-6801-3268

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Wydział Sztuk Pięknych

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

DOI 10.18778/2084-851X.07.06

## Akademizm w twórczości Mojżesza Kislinga (1891–1953)

**Streszczenie.** Celem artykułu jest prezentacja twórczości wszechstronnego artysty z formacji *École de Paris* Mojżesza Kislinga (1891–1953). Główny wysiłek badawczy został skierowany na omówienie portretów i aktów malarza powstałych w latach 30., które związane były z nurtem akademickim w jego dorobku. W portretach takich jak *Biała kryza* (1930) i *Ingrid* (1932), artysta ujawnia również zainteresowanie historyzmem, co widoczne jest w kostiumie wzorowanym na stroju z XVII wieku i inspiracji oszczędnym w wyrazie mieszczańskim, północnoeuropejskim portrecie tej samej epoki. Użycie kostiumu i formuły portretu historycznego wprowadziło do malarstwa Kislinga odniesienia do konwencji wizerunku dworskiego a zarazem akademickiego portretu wielkiej burżuazji XIX wieku. Malarz traktował je ironicznie, prowadząc prowokującą grę z konwencjami sztuki salonowej. Grupa tzw. „aktów leżących”, z lat 30. XX wieku (np. *Akt na kwiecistym kobiercu* (1935) czy *Greta* (1937) jak też zespół martwych natur z rybami także reprezentują podobną „akademicką” konwencję dialogu z malarstwem historycznym.

**Słowa kluczowe:** Akademizm, *École de Paris*, sztuka żydowska, Kisling, Montparnasse.

**M**ojżesz Kisling (Kraków 1891 – Sanary 1953) należał do formacji artystycznej, którą na początku lat 20. określono jako *École de Paris*. W szerszym znaczeniu pojęciem *École de Paris* objęto twórczość międzynarodowego środowiska paryskich artystów, którzy nie byli związani z awangardowymi tendencjami sztuki abstrakcyjnej czy surrealizmu. W węższym, historycznym znaczeniu do *École de Paris* zaliczano artystów ukształtowanych pod wpływem postimpresjonizmu i częściowo kubizmu, w których twórczości pojawiły się tendencje ekspresjonistyczne, jak u Marca Chagalla, Chaima Soutine’a czy Juleisa Pascina, bądź typ linearnej stylizacji znany z obrazów Amedeo Modiglianiego.

Kisling – najwybitniejszy pochodzący z Polski przedstawiciel *École de Paris* – łączył w swoim malarstwie obydwie wspomniane tendencje.

Artysta wyszedł z kręgu awangardy kubistycznej, jednak przez całe twórcze życie poszukiwał nowych formuł realizmu. Dziś można go uznać za prekursora m.in. puryzmu, nowej rzeczowości i hiperrealizmu. Jednostronne przypisanie artysty do *École de Paris* utrudnia do dziś odmienne interpretacje jego malarstwa na tle sztuki XX wieku. Okazał się twórcą instynktownym, niechętnym teoretycznym rozważaniom, który zdołał samodzielnie wypowiedzieć się w sztuce. Choć dzieła Kislinga znajdują się w ważnych światowych kolekcjach muzealnych i często pokazywane są na wystawach, brak dotąd szerszego opracowania jego twórczości<sup>1</sup>.

Jego twórczość do końca lat 20. (pomijając postimpresjonistyczne początki i nietypowe obrazy) wyraźnie podzielić można na okresy: kubistyczny (1912–1914), przejściowy, m.in. związany z ekspresjonizmem (1914–1919), i realistyczny, łączący się z *École de Paris* (dominujący w latach 1919–1928).

Początek zmian w malarstwie Kislinga wiązał się z wizytą w Belgii i Holandii, dokąd pojechał w towarzystwie wybitnego polsko-paryskiego krytyka Adolfa Baslera latem 1914 roku. Zafascynowało artystę malarstwo flamandzkie, które stało się mu bliższe niż dzieła wielkich malarzy florenckich i weneckich. W malarstwie holenderskim zaczął cenić przede wszystkim Vermeera van Delft, Rembrandta i Fransa Halsę<sup>2</sup>. W 1915 roku z kubistycznej koncepcji wyłamał się klasycyzujący, nieco „hiszpański” *Portret Anny Zborowskiej*, malowany w stonowanej, brązowej „muzealnej” tonacji.

Po wojennej przerwie, kiedy służył w polskich oddziałach Legii Cudzoziemskiej i został ciężko ranny, namalował studium *Dwie kąpiące się* (1917) – obraz o statycznej, monumentalnej budowie, który jest wyjątkowym w jego twórczości przykładem inspiracji malarstwem znakomitego artysty akademickiego i współtwórcy symbolizmu Pierre’a Puvis de Chavannesa, świadczącym o wielokierunkowych próbach określenia własnej drogi artystycznej.

Studium postaci i natura nie były odtąd jedynym źródłem inspiracji. Drugim stało się malarstwo „muzealne” i tradycja kulturowa, które złożyły się w jego twórczości na nurt swoistego historyzującego akademizmu. Formułując w 1925 roku „credo” artystyczne, Kisling opowiedział się za tradycją malarską i tradycyjnym

---

<sup>1</sup> Wydany został katalog dzieł artysty: *Kisling*, t. 3, wyd. J. Kisling, wstęp J. Dutourd, Paris 1995 (zawiera obszerny życiorys artysty). T. 1 katalogu, ze wstępem H. Troyata, ukazał się w 1971 (2 wyd. 1989), t. 2, ze wstępem J. Kessela, w 1982. Jediną publikacją książkową, wydaną po śmierci, artysty jest zbeletryzowana biografia (pozbawiona aparatu naukowego): C. de Voort, *Kisling*, Paris 1996. W Polsce postać wybitnego malarza zaprezentowano na dużej ekspozycji *Kisling i jego przyjaciele. Wystawa obrazów i rzeźb z kolekcji Musée du Petit Palais w Genewie*, przygotowanej przez Barbarę Brus-Malinowską i autora tekstu w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1996 roku. Obszerny tekst o Kislingu opublikowany został w książce: MALINOWSKI, BRUS-MALINOWSKA 2007.

<sup>2</sup> DE VOORT 1996, s. 70.

warsztatem: „Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nowości, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmiennie i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczuciowością malarską”<sup>3</sup>.

Postawa Kislinga spotkała się z komentarzem krakowskiego krytyka Henryka Webera:

Kisling – pisał o portretach – swój stosunek uczuciowy wypisuje wprost, płynną i subtelną kaligrafią uczuć: konturem, który obejmuje i określa każdy kształt żywy, każdą formę i dyskretny jej kierunek. Nie zapomni się tu nigdy i nie pośliznie w stronę pustki dekoracyjnej, nie da się skusić abstrakcyjnemu geometryzowaniu, aczkolwiek lubi oszczędny i ogólnikowy zarys. Ogólnikowość jest tu bowiem znowu tendencją do wydobycia z przypadkowego kłębowiska kresek rdzennego i żywego zarazem konturu, jego zasadniczo określającego sensu. Jest to linia platoników Renesansu, którzy konturem cielesnym, żywym w każdym milimetrze, obrysowywali „absolutną ideę” postaci. Kisling wrasta tu nawet jeszcze głębiej w pewne historyczne kategorie<sup>4</sup>.

Portrety (i akty) były zapewne najważniejszym ówczesnym zakresem twórczości Kislinga. Z lat 1919–1927 pochodzi kilkanaście przedstawień kobiet w strojach ludowych lub egzotycznych. Niektóre z nich mają charakter portretów rodzajowych, np. *Rzymianka* (1921) – studium starszej wieśniaczki. W innych Kisling ubierał młode kobiety w stroje ludowe lub okrywał je ludową chustą. Tak było w *Portrecie Polki* (1928), w którym kwiecista chusta narzucona na sukienkę identyfikowała narodowo kobietę. Podobnie jest z *Młodą Hiszpanką* (1925) i *Rumunką* (1929). Czasem strój autor dopełniał azjatycką lub latynoską urodą, jak w *Jawajce* (1925) czy *Meksykanke* (1927).

W portretach kobiet stosował bogate efekty deseni tkanin i faktur malarskich (*Kobieta w sukni w niebieskie kropki*, 1926), wprowadzał stylizowane linearne formy do kompozycji, w których kobieca postać została wpisana w zgeometryzowane układy linii (*Portret Reny Lieberman*, 1926), umieszczał postaci na tle pejzażu, malując *Dziewczynę w ogrodzie* (1926) z modelką ujętą na tle zmniejszonego w proporcjach gąszczu ogrodu, otaczającego ją symetrycznie.

Najbardziej jednak interesujący wydaje się zespół portretów Holenderek z lat 1928 (pięć) i 1933 (jeden portret). W tych przedstawieniach Kisling, nawiązując do dawnego malarstwa holenderskiego, stylizował strój, a następnie portretowaną postać. Podkreślał barwność stroju, „dziwność” wykrojów przykrycia głowy – czepca z podwiniętymi „uchami” czy z zadziwiająco szerokim koronkowym rondem.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> WEBER 1932, s. 8.



1. Mojżesz Kisling, *Ingrid* (1932). Źródło: <https://www.polswissart.pl/pl/aukcje/213-aukcja-dziel-sztuki/9496-ingrid> [dostęp: 20.06.2020]

Posłużyło to artyście za pretekst do zastosowania odmiennej kolorystyki obrazu. Te „historyzowane” portrety w linearyzmie konturów, precyzji w ujęciu szczegółów nawiązywały do malarstwa holenderskiego XVII wieku, ale także do obrazów Rafaela czy Ingres. Kolor czasem intensywny, zazwyczaj jednak stonowany, kładziony był dużymi plamami czystych barw, które wtapiały się w płaską, lśniącą, jakby emaliową powierzchnię obrazu. Tło portretów stało się neutralne, ograniczone ścianą; czasem w tle występował pejzaż, płytkie wnętrze czy wzorzysta tkanina.

Najważniejsze portrety i akty Kislinga z lat 30. związane były z tym akademizmem. W portretach *Biała kryza* (wizerunek Eli Braiłowskiej, 1930) i *Ingrid* (1932) historyzm przejawiał się w kostiumie wzorowanym na stroju z XVII wieku i inspiracji oszczędnym w wyrazie mieszczańskim, północnoeuropejskim portrecie tej samej epoki. Użycie kostiumu i formuły portretu historycznego wprowadziło do malarstwa Kislinga odniesienia do konwencji „barokowego” wizerunku dworskiego czy raczej akademickiego portretu wielkiej burżuazji XIX wieku. Traktował je ironicznie, prowadząc prowokującą grę z konwencjami sztuki salonowej. *Portret pani Rouvier* i *Portret Edith Mera* (obydwa z 1932) są znakomitymi pastiszami malarstwa



2. Mojżesz Kisling, *Greta* (1937). Źródło: <https://dantebea.files.wordpress.com/2014/12/moc3afse-kisling-nu-au-canapc3a9-rouge-huile-sur-toile.jpg> [dostęp: 20.06.2020]

akademickiego. Koronkowe, delikatne tkaniny, drogie suknie i wzorzyste zasłony w tle tworzą bogatą dekoracyjną strukturę obrazu. Te portrety oddziałują także dzięki perfekcyjnemu realistycznemu warsztatowi twórcy. Do konwencji biedermeierskiego portretu, przypomnianego przez artystów nowej rzeczowości, nawiązują portrety pisarek Colette de Jouvenel (1933) i Madeleine Sologne (1936), przedstawionych w dekoracyjnych strojach na tle zieleni ogrodu.

Wspomnieć należy o wyjątkowej w twórczości Kislinga dużych rozmiarów klasycyzująca kompozycja *Rozbitkowie* (1927) z nagą kobietą podtrzymywaną przez mężczyznę na tle syntetycznie ukazanych nadmorskich skał (zapowiada on twórczość malarzy neohumanistów lat 30.).

Wśród aktów z lat 30. wyróżnić można grupę leżących aktów, które reprezentują podobną „akademicką” konwencję. Niektóre z nich, jak *Khera lub piękna Julia* (1932), *Akt Arletty* (1933), *Akt na kwiecistym kobiercu* (1935) czy *Greta* (1937) to dużych rozmiarów obrazy z wysmuklonym, jak u Modiglianiego, aktem w swobodnej, prowokacyjnie erotycznej pozycji, spoczywającym na bogatych, barwnych tkaninach o kwiatowych deseniach.

Dwa akty wyróżniają się dzięki motywom pejzażu. W *Akcie leżącym na kanapie* (1934) w tle rozciąga się panoramiczny widok pagórkowatych wybrzeży Morza Śródziemnego z twierdzą na wysepce i płynącym parowcem. Precyzyjny rysunek, stylizacja postaci, chłodny, lecz bogaty koloryt i hedonistyczny nastrój południa sugerują inspirację Ingresem. Z kolei w *Wielkim akcie leżącym na kanapie* (1937)



pojawiła się zaskakująca u Kislinga egzotyczna scena z postaciami nad brzegiem morskiej zatoki.

Także w martwych naturach Kislinga, zwłaszcza w kompozycjach z rybami, langustami i owocami morza, wyczuwalne są inspiracje twórczością holenderskich artystów XVII wieku i naśladowującym je malarstwem pierwszej połowy XIX wieku. Martwe natury około 1920 roku, jasne i bogate kolorystycznie, 10 lat później stały się bardziej stonowane i ściemnione (*Martwa natura z owocami*, 1932).

Spśród wybitnych dzieł Kislinga wymienić trzeba zespół martwych natur z rybami. O martwej naturze wystawionej na Salonie Tuileryjskim w 1924 roku pisał krytyk Edward Woroniecki: „Kisling zaprezentował nam martwą naturę morską z fantastycznym kłębowiskiem ryb, węgorzy i langust, które zdumiewają nas nieprawdopodobnym bogactwem ich barw i nieoczekiwane dziwne ich ruchem”<sup>5</sup>. Najbardziej znaną z nich okazała się *La bouillabaisse* (nazwa prowansalskiej zupy rybnej) wystawiona w 1931 roku na indywidualnej ekspozycji dzieł Kislinga na Biennale Weneckim. Różnorodność kształtów i ruchów zdychających ryb w sieci nadaje temu obrazowi ekspresyjny i dramatyczny wyraz, inspirowany malarstwem holenderskim XVII wieku.

W sierpniu 1939 roku Kisling został zmobilizowany do francuskiej armii. Po zawieszeniu broni, zagrożony aresztowaniem za postawę antyfaszystowską, wyjechał w 1941 roku do Lizbony, a następnie do Stanów Zjednoczonych. W Ameryce artysta ekspozował swoje obrazy w 1941 roku w Whitney Museum of Art w Nowym Jorku. Miał wystawę indywidualną w galerii Jamesa Vigeveno w Westwood Hills w Los Angeles w 1942; wstęp do katalogu napisał znany aktor Charles Boyer.

Na zaproszenie swego przyjaciela Artura Rubinsteina w 1942 roku przebywał przez rok w Hollywood. Później wyjechał do Waszyngtonu, gdzie gościł trzy miesiące u surrealistycznej rzeźbiarki Marii Martins, żony ambasadora brazylijskiego, związanej uczuciowo z Marcellem Duchampem<sup>6</sup>. Przebywał jednak głównie w Nowym Jorku, gdzie w swojej pracowni (od 1943 roku) przy Central Park South 222 skupiał artystów i intelektualistów, przybyłych tu na czas wojny z Paryża.

Malował przede wszystkim portrety, często na zamówienia składane mu przez elitę Hollywood oraz w Nowym Jorku. Wśród tych prac wymienić można stylizowane portrety francuskiej aktorki Michèle Morgan (1942) czy Gertrude Lightstone-Mittelmanna (1945). Wyróżniają się zwłaszcza dwa portrety z 1943 roku: *Pani B. Dunn*, młodej, pięknej kobiety w sukni w ostrym ciemnoniebieskim kolorze, który dziś kojarzy się z filmowym stylem Hollywood, a także *Portret* (wspomnianej) *Marii Martins* na tle przestronnych wnętrz rezydencji – kolejny w twórczości Kislinga obraz, który jest pastiszem akademickiego malarstwa.

<sup>5</sup> WORONIECKI 1924, s. 396.

<sup>6</sup> CHARENSOL 1948, s. 18. O Marii Martins m.in. w: TOMKINS 2001.

## Podsumowanie

Scharakteryzowane dzieła Kislinga stanowią część jego twórczości. Wśród pozostałej części interesujące wydają się zwłaszcza widoki miast, m.in. Amsterdamu z lat 30., w których geometryzacja inżynierskich elementów pejzażu (mostów, dźwigów, urządzeń technicznych) wykazywała analogie do twórczości amerykańskich precyzjonistów. Także jego amerykańskie pejzaże miejskie sugestywnie oddawały wrażenie nowej cywilizacji przemysłowej (*Nowy Jork*, 1943).

W twórczości Kislinga wynikające z realizmu tendencje akademizmu i analogie do precyzjonizmu były poszukiwaniem niezależnej drogi w czasach dominacji surrealizmu i abstrakcji w latach 20. oraz (podobnie wychodzącego z realistycznych i akademickich źródeł) malarstwa neohumanizmu z lat 30., którego nazbyt retrospektywna postawa w interpretacji haseł „powrotu do porządku” zapewne była sprzeczna z liberalnym stosunkiem Kislinga do świata.

## Bibliografia

CHARENSOL 1948 – Georges Charensol, *Moise Kisling*, Paris 1948.

MALINOWSKI, BRUS-MALINOWSKA 2007 – Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, *W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy w Polsce*, Warszawa 2007.

TOMKINS 2001 – Calvin Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewicka, Poznań 2001.

WEBER 1932 – Henryk Weber, *Mojżesz Kisling*, „Nowy Dziennik” nr z 22 II (1932), s. 8.

WORONIECKI 1924 – Edward Woroniecki, *L'art polonais à Paris*, „La Pologne PELA”, nr 17–18 z 1–15 IX (1924), s. 396.

## Academism in the works of Moïse Kisling (1891–1953) – an outline of the issue

The aim of this article is to present the work of Moïse Kisling (1891–1953) – versatile artist from the formation of *École de Paris*. The main focus of this research was discussing the painter's portraits and nudes created in the 1930s, which were associated with the academic current in his oeuvre. In portraits such as *Biała kryza* (1930) and *Ingrid* (1932), the artist also reveals his interest in historicism, which is evident in a costume modeled on the seventeenth century dress and inspiration taken from a bourgeois, frugal expression of a northern European portrait of the same era. Both use of costume and historical portrait's formula introduced to Kisling's paintings references to the conventions of court image and also the academic portrait of the great bourgeoisie of the 19<sup>th</sup> century. The painter treated them ironically, playing a provocative game with the conventions of salon art. The group of so-called „Lying Acts”, from the 1930s (eg *The Nude on a Floral Rug* (1935) or *Greta* (1937) as well as a set of still lifes with fish also represent a similar “academic” convention of dialogue with historical painting.

**Keywords:** Academic Art, *École de Paris*, Jewish Art, Moïse Kisling, Montparnasse.

Dominika Łarionow

 ORCID 0000-0002-6920-6360

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Łódzki

DOI 10.18778/2084-851X.07.07

## Bauhaus – portret wielokrotny z polskimi epizodami\*

**Streszczenie.** Bauhaus był jedyną szkołą artystyczną wywodzącą się z szerokiego dorobku awangardy pierwszej połowy dwudziestego wieku, która zyskała status samodzielnego ruchu artystycznego. Przywołany w tekście Deyan Sudijc, historyk dizajnu zwraca uwagę, że zarówno w drugiej połowie dwudziestego wieku, aż po czasy współczesne każda kolejna nowa grupa artystów-reformatorów odkrywa na nowo Bauhaus. Tym samym działająca ledwie trzynastcie lat niemiecka szkoła, stworzyła coś więcej niż styl, bowiem pokazała na czym polega wręcz filozofia kreacji obiektów, które są i artystyczne, i użyteczne.

Artykuł próbuje opisać fenomen szkoły, poprzez przywołanie polskich krytyków, którzy jak Tadeusz Peiper odwiedzali Waltera Gropiusa i opisywali zarówno dyrektora, jak i proponowany system kształcenia. Autorka szczególnie skupia się też na omówieniu teatralnego dorobku Bauhausu w kontekście postaci Oskara Schlemmera. Niemiecki twórca *Baletu triadycznego*, po opuszczeniu nowatorskiej uczelni przyjechał do Breslau czyli dzisiejszego Wrocławia by wykładać w miejscowej szkole i realizować w teatrze nowatorskie od strony scenograficznej widowiska. Jest to ciekawy i nieco zapomniany epizod w jego twórczości.

Historia Bauhausu nie jest tylko opowieścią o awangardowej szkole, autorka dotyka również nieco wstydlivego aspektu spuścizny. Uczelnia założona przez Gropiusa niestety nie przetrwała dyktatury nazistowskiej w Niemczech. Została rozwiązana praktycznie na początku rządów Hitlera. Jednakże propaganda faszystowska, w niektórych sferach swojego funkcjonowania posługiwała się stylistyką Bauhausu. Zatem szkoła, która stała się oddzielnym nurtem awangardy była też w sposób trudny uwikłana w historię polityczną dwudziestego wieku, co jest i paradoksem i przestrożą dla historyków oceniających prace artystów przeważnie pod kątem ich estetycznych walorów.

**Słowa kluczowe:** Bauhaus, awangarda, dizajn.

---

\* Artykuł jest zmienioną i poszerzoną wersją tekstu: *Bauhaus – the School that Became the Avant-Garde*, „Art Inquiry” 2017, nr 19/28, s. 291–305.

## Szkoła Gropiusa

**T**adeusz Peiper odwiedził niemiecką szkołę Bauhausu w 1927 roku przy okazji załatwiania licznych spraw artystycznych i prywatnych na terenie ówczesnej Republiki Weimarskiej. Wizytę obszernie zrelacjonował na łamach „Zwrotnicy”:

Bauhaus, ten w Dessau. (...) Z Berlina zwykłym pociągiem trzy godziny. Jesteśmy na miejscu o piątej wieczorem. Już nogi, które widzi się na schodach dworcowego tunelu, zapowiadają prowincję. Lecz nie jest to prowincja pruska. (...) Jesteśmy w rezydencji księstwa anhalckiego. Małe domki jednopiętrowe i dwupiętrowe, jakby z krakowskiej ulicy Szewskiej lub z warszawskiej Elektoralfnej. Na obwodzie miasta tryskają długą czerwienią kominy. Jesteśmy w jednym z ognisk środkowoniemieckiego rewiru węglowego. (...) Nie ma na co czekać. Trzeba zatelefonować do Gropiusa, dyrektora Bauhausu. Wchodzimy do kawiarni. Telefonuję. Jest! Bardzo się cieszy, oferuje nocleg w swym domu, podjeżdża pod kawiarnię dyrektorskim autem. Szlachetna twarz, omotana zmęczeniem, napięta prawdą<sup>1</sup>.

Spostrzeżenia Peipera, choć ubrane w sztafaż literackiego porównania, umiejętnie zderzają zaściankowość otoczenia z nonszalancją, nowoczesnością, jaka wiąże się z postacią Waltera Gropiusa, modernistycznego architekta, głównego pomysłodawcy uczelni o początkowej nazwie bauhaus, pisanej konsekwentnie małymi literami. Szkoła powstała w 1919 roku w Weimarze z połączenia Akademii Sztuk Pięknych ze Szkołą Rzemiosł Artystycznych. Dyrektor w pierwszym manifestie głosił idee powrotu wszystkich artystów do rzemiosła. Pisał:

Architekci, rzeźbiarze, malarze – wszyscy musimy powrócić do rzemiosła. Sztuka nie jest zawodem, nie ma żadnej zasadniczej różnicy między artystą a rzemieślnikiem. Artysta jest natchnionym rzemieślnikiem. W rzadkich wypadkach natchnienie i łaska nieba, które umykają kontroli woli, mogą sprawić, że dzieło może stać się dziełem sztuki. Ale istotna dla każdego artysty jest doskonałość warsztatowa. Jest ona źródłem twórczej wyobraźni. Stwórzmy nowy cech rzemieślników, bez podziałów klasowych odgradzających rzemieślnika od artysty. Wspólnie projektujmy i twórzmy nową budowlę przyszłości, która obejmuje w jedną całość architekturę, rzeźbę i malarstwo i którą pewnego dnia ręce robotników wzniosą ku niebu jako kryształowy symbol nowej wiary<sup>2</sup>.

Zakreślone przez Gropiusa wyobrażenie o roli i funkcji sztuki oraz artysty było podszyte utopijną wizją społeczeństwa XX wieku widoczną w poglądach wyrastających z filozofii lewicowych myślicieli, którzy utożsamiani byli z ideologią postępu.

<sup>1</sup> PEIPER 1972, s. 164.

<sup>2</sup> NAYOR 1977, s. 35.

Do szkoły był przyjmowany każdy, bez względu na wiek czy narodowość, a nawet płeć. Program odbiegał znacznie od wymogów akademickich. Zarzucono tytuły naukowe i powrócono do nazw wywodzących się cechów rzemieślniczych – nie było *profesorów i studentów*, tylko *mistrzowie i czeladnicy* oraz *terminatorzy*.

Edukacja rozkładała się na dwie zasadnicze części: praktyczną i teoretyczną. Pierwsza dotyczyła zapoznania się z materiałami i procesami produkcji, a druga wiązała się z nauczaniem wytwarzania doskonałych kształtów projektowanych przedmiotów. Wiedzę zdobywano w trzech głównych blokach tematycznych: **obserwacji**, czyli studiów z natury; **przedstawienia**, w którego skład wchodziła geometria, teoria konstrukcji, rysunek projektowy i modelowanie; **kompozycji**, uwzględniającej teorie przestrzeni i koloru. Uczeń w procesie edukacji przechodził również przez trzy kursy, z czego najsłynniejszy był wstępny, który trwał sześć miesięcy i „miał na celu uwolnienie ucznia od całej konwencjonalnej wiedzy, jaką dotychczas zdobył, aby wprowadzić go w teorię i praktykę warsztatu”<sup>3</sup>. Po jego zaliczeniu abiturient przechodził do warsztatów, w których nauka trwała pełne trzy lata i kończyła się egzaminem oraz uzyskaniem tytułu czeladnika. Trzecim etapem nauczania była specjalizacja (m.in: tkactwo, ceramika, stolarstwo i architektura). Studenci nie tylko uczyli się cennych umiejętności rzemieślniczych, ale również realizowali zamówienia zewnętrzne na wykonanie konkretnych projektów, za które otrzymywali gratyfikacje finansowe.

W 1919 roku program przyciągnął do Bauhausu uczniów w wieku od 17 do 40 lat. Większość była bez pieniędzy i miała za sobą trudne doświadczenia z frontów I wojny światowej. Gropius, znając sytuację materialną studentów, uzyskał u ministra oświaty Weimaru pozwolenie na tymczasowe zniesienie opłat chesnego. Gillian Naylor, autorka monografii szkoły, podkreśla, że studenci pierwszego rocznika po ciężkim okresie wojennym potrzebowali poczucia wspólnoty i wyznaczenia życiowego celu. Uczelnia im to zapewniła, o czym mogą świadczyć wspomnienia jednego z nich:

Nie byłem zabezpieczony finansowo, ale zdecydowałem się wstąpić do Bauhausu. Było to w okresie powojennym. (...) Beztroska i pełnia życia tamtych lat sprawiły, że zapomnieliśmy o biedzie. Członkowie Bauhausu pochodzili ze wszystkich klas społecznych. Przedstawiali sobą dziwny widok, niektórzy jeszcze ciągle w mundurach, inni boso i w sandałach, jeszcze inni z brodami artystów lub ascetów<sup>4</sup>.

Małgorzata Leyko, analizując fenomen Bauhausu w kontekście innych wspólnot artystycznych istniejących na terenie Niemiec, Austrii i Szwajcarii na przełomie XIX i XX wieku, zwróciła uwagę na wyjątkowość i odmienność działalności

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 37.

szkoły Gropiusa. Badaczka przywołała koncepcję *Lebensreform*, która pojawiła się w obszarze kultury niemieckiej jako idea ogólna, odnosząca się do wszelkiego typu działań reformatorskich będących wyrazem niezgody na postępującą industrializację i urbanizację życia. Pojawienie się Bauhausu po klęsce Niemiec w I wojnie światowej było szczególne. W obejmującej wszystkie środowiska atmosferze rozpadu dawnego porządku społeczno-gospodarczego i zaostrzających się walk politycznych Bauhaus miał stanowić wyspę pozytywnego myślenia oraz progresywnego działania artystycznego i wszelkich wpływów ideologicznych. Program Bauhausowej *Lebensreform* wyrażał się przede wszystkim w radykalnej modernizacji życia codziennego dokonującej się pod wpływem artystów – projektantów i rzemieślników<sup>5</sup>. Dlatego koncepcja Gropiusa nie obejmowała tylko kształcenia przedmiotowego. Bauhaus był szkołą życia, stylem nowej studenckiej egzystencji wykraczającej poza budynek uczelni, gdyż na terenie Weimaru i Dessau organizowano publiczne wystawy, festiwale i inne imprezy.

Kurs wstępny prowadził Johannes Itten, który rozwinął własne metody kształcenia. Był malarzem w młodości związanym z grupą ekspresjonistów niemieckich *Der Blaue Reiter*, później sympatyzującym również z paryskimi kubistami. Jego zajęcia owiane były licznymi anegdotami i uznawano je za niezwykle trudne, gdyż Itten skupiał się na poznaniu kolorów i kształtów poprzez rozbudzenie intuicyjnej wyobraźni uczniów. Słynny też był jego ekscentryczny charakter – przychodził na zajęcia ubrany w niespotykane stroje. Ponadto prowadził „katalog oryginalnych fryzur” (kiedyś miał gwiazdę wygoloną na potylicy), przestrzegał również diety makrobiotycznej i należał do sekty mistycznej inspirowanej zoroastryzmem. Deyan Sudjic, historyk dizajnu, uważa, że szkoła była „wylęgarnią handryczących się ekshibicjonistów, donżuanów oraz egoistów walczących o prestiż”<sup>6</sup>. Wykładowcy ponoć nagminnie podrywali studentki i notorycznie prowadzili między sobą właśnie i spory, a studenci słynęli z pijaństwa oraz spektakularnych awantur.

Uczelnia istniała ledwie 13 lat, ale zmieniła zasadniczo wizerunek roli i misji sztuki. Stworzyła estetykę prostych form, stawiając zasadę funkcjonalności na pierwszym miejscu. Sudjic, analizując działalność Gropiusa, uważa, że miał on jasno określony plan, jak powinien wyglądać dizajn dla społeczeństwa świata doby maszyn. Dyrektor dla osiągnięcia swojego celu był gotowy zaakceptować różnorodność poglądów politycznych, społecznych, także artystycznych kadry<sup>7</sup>. W połowie lat 20. dla Weimaru szkoła okazała się niewygodna, szczególnie kiedy w lokalnych wyborach wygrała partia prawicowa. Gropius musiał znaleźć inne miejsce. Uczelnię

<sup>5</sup> LEYKO 2012, s. 233–234.

<sup>6</sup> SUDJIC 2014, s. 27.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 28. Sudjic uważa, że Gropius „przekładał talent nad lojalność wobec jakiegokolwiek linii partyjnej. Nie miał też oporów przed wykorzystaniem do maksimum talentów swoich przeciwników ideologicznych”.

chciał przyjąć Frankfurt. Dyrektor w 1925 roku zdecydował się na Dessau, miasteczko położone niedaleko Berlina, które miało ambitnego burmistrza i wykazało chęć sfinansowania budowy gmachu szkoły.

Gropius w 1928 roku, powodowany koniecznością skupienia się na własnej pracy zarobkowej, kierownictwo szkoły przekazał Hannesowi Meyerowi, który był szwajcarskim architektem o silnych poglądach marksistowskich. Za jego kadencji uczelnia dostała lukratywny kontrakt od miasta Dessau na projekt domów socjalnych. Warsztaty Bauhausu wyprodukowały wzór tapety, który odniósł sukces komercyjny. Umacniająca się partia nazistowska planowała nawet użyć go do wystroju głównego budynku narodowych socjalistów. Pomimo osiągnięć finansowych Meyer dość szybko stanął przed trudnym wyborem, ponieważ grupa studentów chciała zorganizować na terenie szkoły jednostkę partii komunistycznej. Dyrektor został poproszony przez władze Dessau o uregulowanie sytuacji i relegację studentów. Meyer odmówił. Wówczas zwrócono się do Gropiusa z prośbą o dokonanie zmiany na stanowisku dyrektora uczelni. Twórca Bauhausu w 1930 roku funkcję powierzył Ludwigowi Mies van der Rohe, architektowi pochodzącemu z Belgii. Ten, rozumiejąc znaczenie funkcjonowania szkoły, chciał ją utrzymać mimo coraz bardziej niesprzyjających okoliczności politycznych. Po pierwsze wydalili wszystkich komunizujących studentów, po drugie postanowił przenieść szkołę do Berlina. Niestety podjęte wysiłki nie przyniosły spodziewanego rezultatu – pewnego dnia w 1932 roku van der Rohe po przyjściu do pracy zastał oficerów Gestapo. To był koniec działalności nowatorskiej uczelni.

Nazistom nie wystarczyła likwidacja szkoły, za wszelką cenę chcieli również zburzyć budynek w Dessau zaprojektowany w 1926 roku przez Gropiusa. Składał się on z trzech skrzydeł, które przeznaczone były pod różne funkcje: warsztatowe, administracyjne, bursy dla studentów. Konstrukcja była oparta na szkielecie żelbetowym, wykończonym tynkiem o kolorze białym z jasnoszarymi akcentami. Prasa faszystowska pisała o Bauhausie, „który był katedrą marksizmu, aczkolwiek katedrą, która wyglądała zupełnie jak synagoga”<sup>8</sup>. Pomimo użycia w retoryce propagandy tak drastycznych i zarazem destrukcyjnych w świetle ówczesnej ideologii skojarzeń nikt nie zniszczył budynku. Gmach w latach 40. służył jako szkoła dla urzędników hitlerowskich, później została tam umieszczona fabryka sprzętu lotniczego. Obiekt w czasach komunizmu popadł w ruinę. Obecnie został odrestaurowany, od 1999 roku wpisany jest na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO.

Gropius, mając na uwadze swoje żydowskie pochodzenie, po dojściu Hitlera do władzy postanowił wyemigrować przez Anglię do Stanów Zjednoczonych. W USA prowadził również działalność jako architekt, m.in. był autorem wieżowca Pan Am (obecnie MetLife) na Manhattanie w Nowym Jorku (1958–1963). Od 1937 roku

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 30.



wykładał na wydziale architektury na Uniwersytecie Harvarda, gdzie w latach 1938–1952 pełnił funkcję dziekana.

Przywołany wyżej Deyan Sudjic uznał, że każde kolejne pokolenie artystów potrzebuje obejrzeć wystawę dzieł Bauhausu. Za czasów działalności uczelnia cieszyła się ogromnym prestiżem. Natomiast po zamknięciu przez Gestapo powstał jej mit, a obecnie nie można mówić o współczesnym dizajnie, pomijając dokonania Bauhausu. Sukces szkoły Gropiusa z pewnością nie byłby tak spektakularny, gdyby nie pedagodzy, których udało się zaprosić do współpracy. Byli wśród nich najważniejsi przedstawiciele światowej awangardy, m.in.: Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Kazimierz Malewicz, Oskar Schlemmer. Oni łączyli czasem sprzeczne poglądy, zaczynając od ekspresjonizmu spod znaku grupy Der Sturm, poprzez silne akcenty konstruktywizmu rosyjskiego oraz sympatyzowanie z holenderską grupą De Stijl, po duchowy suprematyzm. Dało to efekt niespotykany nigdzie indziej. Geometryczne formy przedmiotów użytkowych powstawały w oparciu o szeroką wiedzę o człowieku oraz jego uwarunkowaniach biologicznych i duchowych. Wspomniany już Tadeusz Peiper, choć był głównie krytykiem literackim, zauważył w mieszkaniu Gropiusa korelację zachodzącą pomiędzy rzeczą a badaniami naukowymi nad fizjologią ludzką. Nazwał krzesła, na których siedział w gabinecie dyrektora szkoły, wygodnymi, ale o wyglądzie „przyrządów medycznych”, zapewne ze względu na ich dość proste kształty<sup>9</sup>.

## Strzemiński i projekt nowoczesnej edukacji artystycznej

W Polsce założenia szkoły Gropiusa spotkały się z krytyką ze strony Władysława Strzemińskiego, awangardowego malarza i teoretyka sztuki, który współtworzył grupy artystyczne Blok i Praesens. W 1932 roku na łamach pisma „Droga” zamieścił obszerny artykuł *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, omawiający metody edukacji, jakie rozwijały się od okresu baroku na terenie Europy. Na szeroko zarysowanym tle analizował system wprowadzony w Bauhausie. Polskiemu awangardziście nie podobało się, że niemiecka szkoła jest nastawiona głównie na sztukę użytkową i architekturę. Uważał bowiem, że to nauczanie wiąże artystę z produkcyjnym charakterem przedmiotu, który w procesie wytwarzania ulega masowej standaryzacji. Dla Strzemińskiego efektem tak rozumianego kształcenia jest zdeformowanie sensu funkcji sztuki, której podstawą powinna być ciągła kreacja, a wiąże się ona z mozolnym procesem twórczym. Użytkowość postulowana przez Gropiusa dla polskiego awangardzisty wiązała się z uproszczeniem, a nawet pozbawieniem sztuki jej walorów intelektualnych. Pisał:

---

<sup>9</sup> PEIPER 1972, s. 165.

Główną wadą programu szkół wytwórczych jest statyczne traktowanie sztuki, że sztuka jest wzięta nie jako proces stawania się, narastania, lecz jako pewien wykrawek z całości, całość sztuczna i pozbawiona związków z tym co ją spowodowało. Sztuka jest rozwojem nieskończonym. Każda całość zamknięta ma określoną ilość kombinacji. Po ich wyczerpaniu następuje zubożenie i zwyrodnienie systemu<sup>10</sup>.

Diagnoza Strzemińskiego kończyła się pesymistyczną dla Bauhausu przepowiednią, iż edukacja tego typu doprowadzi niebawem do wyczerpania się możliwości produkcyjnych z uwagi na ograniczoną ilość kombinacji form powszechnie użytecznych. Również artyści zaczną odczuwać ograniczenia narzucane przez system kształcenia, gdyż będzie on działał destrukcyjnie na potencjał twórczy człowieka. Ironią pozostaje w tym miejscu fakt, że gdy po II wojnie światowej Strzemiński będzie współtworzył program Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (obecnie Akademia Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego), pośrednio nawiąże do idei Bauhausu. Z jednej strony będzie chciał stworzyć uczelnię, która ma kształcić artystów, przyciągać osobowości twórcze, ale z drugiej szkoła ma uczyć dobrych rzemieślników: projektantów odzieży, twórców etalaży i grafików pracujących na użytek propagandy nowego społeczeństwa. W przygotowanym programie Strzemiński, co prawda zasadniczy nacisk położy na nauczanie kompozycji oraz historii sztuki jako teorii widzenia artystycznego, jednak równie istotna będzie nauka prawidłowej, zgodnej z anatomią człowieka konstrukcji ubioru. Znienawidzone w latach 30. przez awangardzistę słowo „użyteczność” stanie się dla niego ważne przy budowaniu szkoły w latach 40. XX wieku.

Obecnie, prawie po stu latach od założenia Bauhausu w Weimarze można powiedzieć, że idea szkoły ani się nie zestarzała, ani nie została zapomniana, jak wieścił Strzemiński. Nadal wzory przedmiotów codziennego użytku wytworzone przez uczniów szkoły niemieckiej są źródłem inspiracji dla współczesnych twórców dizajnu, co widać najbardziej w stylu prezentowanym m.in. przez szwedzką markę Ikea<sup>11</sup>. Powodem tej nieustającej popularności jest przede wszystkim postawa Gropiusa, który od początku istnienia szkoły nie zamknął jej w sztywnych ramach jednej ideologii, czego obawiał się Strzemiński, mylnie odczytując intencje Niemca<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> STRZEMIŃSKI 1975, s. 159.

<sup>11</sup> M.in. Ikea należy do firm, o których śmiało można powiedzieć, że idee swe wywiodła z Bauhausu. Tworzy bowiem jednolitą stylistykę wewnątrz. Design proponowany przez Szwedów bazuje na prostych formach, których zadaniem jest przede wszystkim użyteczność.

<sup>12</sup> W Polsce najbliższym myślenia Gropiusa o nowoczesnej edukacji artystycznej był Karol Stryjeński, gdy w 1922 roku został dyrektorem Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem (obecnie Zespół Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara). Stryjeński nie tylko doskonalił warsztat rzemieślniczy uczniów, ale położył duży nacisk na indywidualny rozwój artystyczny. W efek-

Pierwszy dyrektor Bauhausu przy układaniu programu uczelni miał z czego czerpać, gdyż szkoła powstała w duchu tradycji weimarskiej Szkoły Rzemiosł Artystycznych prowadzonej na przełomie XIX i XX wieku przez Henriego van der Velde, belgijskiego architekta. Gropius dokonał jednak ważniejszej zmiany – dla twórców secesyjnych ważna była dekoracyjność i kompozycja, Bauhaus porzucił te idee na rzecz nowych pojęć: *funkcjonalizmu* i *użyteczności*.

W założeniu wszystkich dyrektorów Bauhausu uczelnia nigdy nie miała być kolejnym nurtem dwudziestowiecznej awangardy. Szkoła miała przede wszystkim uczyć. Paradoks polega na tym, że obecnie rozpatrujemy ją jako jeden z prądów myślenia awangardowego o sztuce skupiającym się głównie na dizajnie. Przed laty Stefan Morawski wyróżnił cechy konstytutywne fenomenu awangardy, na które składało się: ograniczenie czasowe, występowanie w różnym kontekście społeczno-politycznym, z czego wynikało położenie nacisku na kwestie formalne bądź treściowe. Badacz też zwrócił uwagę, że awangardyzm łączy się z rozwojem cywilizacyjnym mieszczaństwa<sup>13</sup>. Historia Bauhausu pokazuje słuszność tez polskiego estetyka, ponieważ po pierwsze szkoła istniała bardzo krótko i ulegała różnym wpływom zarówno społecznym, jak i politycznym, a po drugie jej dorobek oraz niebagatelny sukces estetyczny łączy się z całą pewnością z rozwojem klasy średniej w drugiej połowie XX wieku.

Annemarie Jaeggi, dyrektor Bauhaus-Archiv w Berlinie, przy okazji wystawy „Bauhaus a conceptual model” w 2009 roku postawiła tezę, że Gropius stworzył konceptualny model nauczania, poprzez który można tłumaczyć zarówno sens istnienia szkoły, jak i jej funkcję we współczesnej recepcji nurtów awangardowych<sup>14</sup>. Jaeggi zwróciła również uwagę na ważny detal, który dotyczy samej nazwy. Gropius bowiem nie użył żadnej z dostępnych wówczas i popularnych formuł na określenie szkoły<sup>15</sup>, które odnosiłyby się w jakimkolwiek stopniu do celu edukacyjnego. Nazwa uczelni nawiązywała do średniowiecznej *Bauhütte*, czyli strzechy budowlanej. Symbolicznie miała oznaczać spojenie wszystkich dziedzin sztuki. Bauhaus miał też być nazwą-hasłem, które stałoby się marką służącą do łatwego określenia wszelkich działań szkoły poza instytucją, czyli Tygodnia Bauhausu, Tańców Bauhausu, Festiwalu Bauhausu czy Książek Bauhausu. Była to pierwsza w historii edukacji artystycznej szkoła, która od samego początku tworzyła markę. Ciekawostką jest fakt, że zanim Bauhaus w pełni ukształtował produkt, rynek ekonomiczno-społeczny usankcjonował markę, a nawet ją transferował poprzez system kultury.

---

cie szkoła w 1925 roku na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu otrzymała trzy nagrody, za drzeworyty, metodę nauczania i złoty dyplom za rzeźbę. Było to jedno z najważniejszych polskich osiągnięć edukacyjnych w zakresie szkolnictwa artystycznego w okresie międzywojennym.

<sup>13</sup> PRZYBYSZ/ZAJDER-JANISZEWSKA/MORAWSKI 2009.

<sup>14</sup> JAEGGI 2009, s. 13.

<sup>15</sup> Jaeggi podaje przykład – w 1924 roku Bruno Paul powołał w Berlinie szkołę Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst (United State Schools for Free and Applied Art).

## Teatr Bauhausu – Schreyer, Schlemmer

W większości encyklopedycznych opracowań zwykło się łączyć teatr Bauhausu z osobą Oskara Schlemmera, który pracował w szkole w latach 1920–1929, a sekcją teatralną kierował od 1923 roku. Pierwszym kierownikiem sekcji teatralnej był jednak Lothar Schreyer, który prowadził ją w latach 1921–1923. Był znany przede wszystkim jako reprezentant ekspresjonistycznej grupy *Der Sturm*, związany z istniejącym od 1919 roku w Hamburgu teatrem *Kampf-Bühne* i berlińską *Sturm-Bühne*. Znakiem rozpoznawczym prac Schreyera były maski. Budował wielkie nadnaturalnej wielkości konstrukcje zasłaniające aktora. Herta Schmid, niemiecka teatrolożka, uważała, że w jego idei maski

łączą się elementy z czterech dziedzin sztuki: dekoracje teatralne, warstwa farby jako element malarstwa oraz podporządkowane muzyce słowo, które traci swoje znaczenie językowe. Sprzeczności między tymi czterema sferami sztuki powinny zostać przewyciężone i zharmonizowane poprzez ich ogólną funkcję religijną, ponieważ powiększona maska – jako rodzaj *Gesamtkunstwerk*, czyli syntetycznego dzieła sztuki – powinna wyrażać związek między boskim kosmosem i ludzkim światem<sup>16</sup>.

Schreyer wymyślił, że idealną przestrzenią sceniczną dla jego spektakli będzie katedra; chciał, aby zbudowano ją na terenie Bauhausu. Istotnie drzeworyt autorstwa Lyonela Feiningera przedstawiający strzelistą gotycką świątynię w ujęciu ekspresjonistycznym widniał na okładce ulotki programowej uczelni z 1919 roku. Pomimo to Gropius, projektując budynek uczelni, nie nawiązał do średniowiecznego stylu, a Schreyer dość szybko opuścił szkołę. Ale zanim do tego doszło, ekspresjonista w Bauhausie wyreżyserował przedstawienie o tytule *Gra księżycy*, które miało charakter jednorazowy i było widowiskiem aspirującym do miana obrzędu lub wręcz rytuału zagranego dla niewielkiej liczby widzów. Zaproszeni goście byli przedstawicielami wyższych sfer, politykami lub dziennikarzami. Celem zamkniętego spektaklu było wejście w boski i wieczny wymiar czasu. Zachowała się akwarela autorstwa Paula Klee z 1923 roku o tożsamym z przedstawieniem tytule. Być może miała nawiązywać w jakimś stopniu do sztuki Schreyera. Tym bardziej, że znajdują się na niej elementy, które mogą mieć związek z teoriami głoszonymi przez ekspresjonistę. Chodzi m.in o postacie w dużych maskach. Natomiast widoczne w kompozycji drobne fragmenty architektoniczne mogą sugerować scenografię teatralną. W centrum został umieszczony księżyc, a całość akwareli została „przecięta” dwoma trójkątami. Stykają się one czubkami na wysokości satelity ziemi, który został namalowany w fazie pełni i ma zarysy antropomorficzne. Klee był wykładowcą szkoły Gropiusa w latach 1921–1931, ale nie zajmował się nigdy teatrem w ramach swoich

<sup>16</sup> SCHMID 2007, s. 102.

zając. Wiadomo nawet, że był nieco sceptycznie nastawiony do eksperymentów prezentowanych na scenie Bauhausu. O pewnej fascynacji poglądami Schreyera może ponadto świadczyć częste użycie tematyki maski, marionetki czy postaci aktora w kostiumie w szkicach Klee, podobnie jak w akwarelach i obrazach<sup>17</sup>.

Sądzę, że ideologia Schreyera zmierzająca do stworzenia artefaktu elitarnego odseparowanego od pojęć takich jak *powszechność* czy *praktyczność* stała w sprzeczności z poglądami Gropiusa. Dlatego zapewne dyrektor w ramach Tygodnia Bauhausu w 1923 roku zorganizowanego w Teatrze Narodowym w Weimarze zaprosił do prezentacji nie mistyczne widowisko, tylko na wskroś nowoczesny i w pełni awangardowy *Balet triadyczny* Oskara Schlemmera<sup>18</sup>. Przedstawienie od strony estetycznej śmiało mierzyło się z nowymi wyzwaniem zarówno wobec przestrzeni teatralnej, jak i wobec aktora jako elementu kompozycji dzieła teatralnego. Koncepcja *Baletu triadycznego* była paradoksalnie prosta, mimo dość dużej komplikacji technicznej, i przede wszystkim nie odwoływała się do żadnych rytuałów. Widowisko Schlemmera składało się z trzech części, które rozróżnione zostały za pomocą koloru. Pierwsza z nich była żółta i utrzymana została w tonacji burleski, druga – czerwona miała mieć charakter ceremonialny i uroczysty, a trzecia – czarna budowała nastrój mistyczny. W sumie na scenie pojawiała się 12 kompozycji choreograficznych, a tancerze występowali w 18 kostiumach. Co prawda pierwsze fragmenty przedstawienia Schlemmer pokazał już w 1916 roku w Stuttgarcie. Premiera pełnej wersji odbyła się również w tym mieście w Landestheater we wrześniu 1922 roku przy udziale tancerzy Alberta Burgera, Elsy Hötzel i Carla Schlemmera, który również był autorem kostiumów. Spektakl powstał poza szkołą Gropiusa, jednakże swą pierwszą reprezentację miał w czasie, gdy Oskar Schlemmer był już wykładowcą Bauhausu. Zatem dyrektor mógł spektakl wykorzystać w ramach promocji szkoły.

Schreyer odszedł z weimarskiej uczelni po wydarzeniach 1923 roku, by 10 lat później oficjalnie poprzeć politykę Adolfa Hitlera wraz z grupą 88 artystów niemieckich. Schlemmer odejście twórcy kontrowersyjnej *Gry księżycy* komentował, mówiąc, że wówczas w szkole „nie było klimatu” na zajęcie się teoriami o głębokim filozoficznym podłożu, ubranymi w „sakralny kostium ekspresjonizmu”<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Paul Klee mimowolnie zapisał się w historii powszechnej teatru, nie za sprawą *Gry księżycy*, ale jako twórca kukiełek, jakie wykonał w latach 1919–1925 dla swojego syna Felixa (choć sam nie darzył ich szczególnym szacunkiem, o czym świadczy fakt, że nie umieścił ich w wykazie katalogowym swoich dzieł). Uważał bowiem, że są to zabawki dla dziecka, niemające artystycznego przesłania. Do dziś zachowało się około 50 ze zbioru liczącego blisko 90 sztuk. Syn artysty w wieku lat 15 stał się najmłodszym uczniem szkoły Gropiusa. Wiadomo również, że Felix w ramach aktywności studenckiej realizował przedstawienia teatru lalkowego.

<sup>18</sup> PLASSARD 1992, s. 229. Oprócz prezentacji w ramach Tygodnia Bauhausu *Balet triadyczny* był zagrany tylko kilka razy: na Wystawie Rzemiosł w Dreźnie, w 1926 roku w Donaueschingen, we Frankfurcie nad Menem i w Berlinie. Ostatnie przedstawienie najprawdopodobniej odbyło się w Paryżu w 1932 roku na Międzynarodowym Kongresie Tańca, gdzie zostało wyróżnione medalem.

<sup>19</sup> SCHLEMER 1996, s. 82.

Schlemmer zyskał pozycję artysty, który w Bauhausie dokonał reformy w dziedzinie nowoczesnej scenografii teatralnej, jednakże zawdzięcza ją nie całej artystycznej awanturze z mistycznym widowiskiem, tylko wydaniem w 1925 roku w ramach serii „Bauhausbücher” tomu *Die Bühne im Bauhaus*<sup>20</sup>. O doniosłości tej publikacji i jej ówczesnym dużym zasięgu może świadczyć fakt, że Tadeusz Kantor, który w latach 30. XX wieku był studentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, nazywał publikację, zapewne od koloru okładki, mianem „żółtej książeczki”. Była ona dla młodego artysty na tyle ważna, że jak stwierdził po latach, po prostu się z nią wówczas nie rozstawał<sup>21</sup>.

W książce można było znaleźć dwa ważne artykuły programowe: Schlemmera przedstawiającego na podstawie podjętych eksperymentów teorię kostiumu oraz László Moholy-Nagyego omawiającego własną wizję teatru totalnego. Ponadto publikacja zawierała bogaty materiał ilustracyjny, ukazujący prace studentów uczelni m.in. ze spektaklu marionetkowego Kurta Schmidta *Przygody małego Garbusa (Die Abenteuer des kleinen Bucklingen)* oraz z *Baletu mechanicznego* przygotowanego również przez Schmidta wraz z Friedrichem W. Boglerem i Georgiem Teltscherem. Całość zamykał tekst Farkasa Molnára omawiającego własny projekt *U-Teatru*, który był teoretyczną wizją budynku posiadającego równolegle rozmieszczone trzy sceny i okoloną widownią w kształcie litery U. Przestrzeń miała przygotować widza do odbioru widowisk multimedialnych.

Schlemmer w artykule *Człowiek i sztuczna figura (Mensch und Kunstfigur)* pisał, że historia teatru nie jest niczym innym jak historią przekształcania ludzkiego ciała, które na scenie przechodzi przemianę

od naiwności do refleksyjności, od naturalności do sztuczności. Środkami wspomagającymi przemianę postaci są forma i barwa, środki malarza i rzeźbiarza. Miejscem przemiany postaci jest konstruktywnie ukształtowana przestrzeń i architektura, dzieło budowniczego. W ten sposób zostanie określona rola artysty plastyka w obrębie sceny, który stwarza syntezę tych elementów<sup>22</sup>.

Po tak opisanym obszarze badawczym nauczyciel Bauhausu formułuje teorię kostiumu. Uważa, że celem ubioru użytego na scenie jest przede wszystkim przekształcenie formy ciała ludzkiego. Nałożony kostium nie jest niczym innym jak

---

<sup>20</sup> Walter Gropius, już na emigracji w Stanach Zjednoczonych, w 1961 roku przygotował reedycję książki, która również spotkała się dużym zainteresowaniem. Dawny dyrektor Bauhausu dodał do tej publikacji tekst Schlemmera *Scena (Bühne)*, który artysta wygłosił w marcu 1927 roku. Przedstawione w nim zostało: zwięzłe podsumowanie dotychczasowych dokonań szkolnego teatru eksperymentalnego wraz z towarzyszącą im ideologią, która bazowała na myśli Gropiusa. Schlemmer omówił również przestrzeń sceniczną w Dessau, jaka powstała z myślą o przedstawieniach.

<sup>21</sup> Szerzej na ten temat pisałam w: ŁARIONOW 2015.

<sup>22</sup> SCHLEMER 2010, s. 33.

rodzajem przebrania, które estetycznie musi być połączone z kompozycją przestrzeni dzieła teatralnego. Pisał, że zarówno strój, jak i maska „wzmagają wygląd aktora albo zmieniają go, wyrażają to, co najistotniejsze, albo stwarzają złudzenie, wzmacniają cechy organiczne lub mechaniczne postaci, albo też je znoszą”<sup>23</sup>.

Autor wprowadził rozróżnienie pomiędzy ubiorem codziennym, powszechnym, który dla niego był wytworem religii, państwa, społeczeństwa, a kostiumem teatralnym. O ile ten pierwszy typ podlegał rozwojowi poprzez stulecia, o tyle ten drugi wedle teorii nie był poddany tak dynamicznym zmianom. Schlemmer dla poparcia też posłużył się przykładem kostiumów używanych w komedii dell'arte, które pozostały nadal autentyczne i proste w swym kształcie. Oczywiście ze współczesnej perspektywy, analizując teorie twórcy *Baletu triadycznego*, widzimy ich anachronizm, ale należy pamiętać, że w latach 30. XX wieku były to stwierdzenia niebywale nowatorskie.

Małgorzata Leyko<sup>24</sup> słusznie zauważyła, że Schlemmer nade wszystko utożsamiał teatr z tańcem. Była to tendencja charakterystyczna dla teorii formułowanych w pierwszej połowie ubiegłego stulecia; dotyczy to nawet ostrych myśli Edwarda Gordona Craiga. Dlatego zapewne sformułowane przez Niemca zasady konstrukcji kostiumu odnosiły się do funkcji ciała jako bryły w przestrzeni scenicznej. Chodziło mu o odkształcenie człowieka, by poprzez nałożenie ubioru uzyskać odmienną formę. Miała ona mieć charakter *poza-codzienny* i przynależny jedynie do sztuki. Leyko dookreśla intencję artysty Bauhausu, uważając, że rozumiał on formę szeroko

jako kształt przestrzenny uzyskany poprzez nałożenie na tancerza kostiumu plastycznego i maski, zmieniających proporcje typowe dla ciała ludzkiego, lub poprzez zestawienie i kontrastowanie elementów takiego kostiumu z obnażonymi fragmentami sylwetki tancerza dla podkreślenia ich organicznego charakteru<sup>25</sup>.

Aby uzyskać pożądaną efekt, Schlemmer sformułował cztery prawa, które wskazywały główne kierunki, jakimi mają podążać kostiumolodzy i scenografowie. Zatem, by po pierwsze uzyskać *ruchomą architekturę*, należy nałożyć na ciało formy kubistyczne, jak kwadraty, prostopadłościany, które umieszczone na głowie, ramionach i nogach, odmienią zarysy ludzkiej postaci. Drugą zasadą jest *marionetka*, której możliwości dotyczą budowania relacji z przestrzenią sceny. Dzieje się tak zapewne dlatego, że taki kostium daje więcej możliwości ruchu. Schlemmer wyraźnie zaznacza w tym miejscu, iż nakłada się na człowieka formy, które podkreślają właściwy jego kształt, czyli jajowaty hełm zakrywający głowę; korpus w kształcie

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>24</sup> LEYKO 1995.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 108.

wazy, maczugowate ramiona i nogi. Trzecim prawem jest wytworzenie *technicznego organizmu*, wedle określenia niemieckiego artysty, które realizuje się poprzez zasadę nałożenia form ślimaka, bąka, spirali oraz tarcz na ciało. Ich dynamika połączona z ruchem tancerza oraz wprowadzonym światłem daje wrażenie sztucznego mechanizmu. Czwarta zasada wprowadzona przez twórcę dotyczy *dematerializacji*. Następuje dzięki metafizycznemu układowi członków ciała ludzkiego. Chodzi o zmiany w rozkładaniu gwiazdzistym rąk, znak nieskończoności splecionych ramion czy kręgosłup i łopatki ułożone w kształcie krzyża.

Leyko, komentując artykuł *Człowiek i sztuczna figura*, porównuje wprowadzone przez Schlemmera zasady do reguł matematycznych. Jest to zgodne z intencją Niemca zaznaczoną w opublikowanym w 1926 roku tekście o tytule *Matematyka tańca* (*Tänzerische Mathematik*). Dla współczesnej badaczki fascynacją logicznością tej nauki widoczna jest w chęci osiągnięcia syntezy elementów scenicznych i ustanowieniu wspólnych praw dla różnych podmiotów sztuki jak przestrzeń i człowiek<sup>26</sup>. Schlemmer pisał:

Nie narzekać na mechanizację, lecz cieszyć się z matematyki! Ale nie z tej, nad którą trzeba się pocić w szkolnej ławce, lecz z metafizycznej matematyki artystycznej, która zjawia się w sposób konieczny tam, gdzie – jak na przykład w sztuce – na początku jest uczucie, które zagęszcza się w formę, gdzie to co podświadome i nieświadome, staje się jasną świadomością. Matematyka to religia (Navalis), ponieważ jest ona tym, co ostateczne, najczystsze, najbardziej wysublimowane<sup>27</sup>.

Można uznać, że dla Schlemmera matematyka nadawała porządek wszelkim działaniom, które mogą zostać poddane chaosowi jakim są m.in. ludzkie emocje. Zapewne Niemiec zdziwiłby się, że jego działania zmierzające do odejścia sztuki od afirmacji ciała w stronę jego zaburzenia anatomicznego czy deformacji zostały zinterpretowane przez dwójkę współczesnych brytyjskich badaczy scenografii: Joslin McKinney i Philip Butterworth<sup>28</sup> w kontekście indywidualnego doświadczenia artysty z czasów I wojny światowej. Uważają oni, że na poglądy Schlemmera miały wpływ rany jakich doznał na froncie, być może po wizytach w wojennych lazaretach zaczął inaczej postrzegać ciało. I dlatego zaczął w latach dwudziestych oscylować

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 109–110. Leyko pisała: „Prawa te zdawała się stanowić matematyka, obejmująca zarówno elementy sztuczne, jak i żywy organizm, gdyż pozwalała przez sylwetkę tancerza, przeobrażoną za pomocą maski i kostiumu, wyrazić matematycznie obliczoną przestrzeń. Przejmując więc sposób myślenia Schlemmera, można chyba powiedzieć, opierając się na matematycznym wzorze funkcji  $P = f(a, b, c)$ , że przestrzeń sceniczna staje się funkcją zmiennych, jakimi są forma, barwa i ruch, tzn. forma, barwa i ruch, będąc elementami określającymi obecność aktora na scenie, jednocześnie stają się elementami określającymi przestrzeń”.

<sup>27</sup> SCHLEMER 2010, s. 54.

<sup>28</sup> MCKINNEY/BUTTERWORTH 2009.



w stronę opisu człowieka jako figury abstrakcyjnej, która zamieszkuje współczesny zmechanizowany świat. Poglądy mogą tłumaczyć niechęć Niemca do działań dadaistów czy futurystów, którzy ubierali człowieka w kostium, który miał uczynić z niego mechanizm technologiczny podobny do robota. Schlemmer raczej dążył do odróżnienia postaci ludzkiej od wszelkiego typu tworów sztucznych. Jemu bliższa była chęć odnalezienia dla sylwetki człowieka odpowiedniego miejsca w przestrzeni industrialnej w znaczeniu współczesnej ponowoczesności. Dlatego w teorii kostiumu widoczna była silna tendencja do zabudowania ciała różnymi kształtami geometrycznymi. Wprowadzonym do teatru formom nieodłącznie miał towarzyszyć kolor. Modulacja barwy w obrębie kostiumu również miała znaczenie kompozycyjne. Ponieważ dzięki jej intensywności niektóre elementy ubioru scenicznego postaci mogły być bardziej widoczne, inne mniej, a nawet częściowo wręcz zlewać się z tłem. Takie zabiegi również mają wpływ na percepcję widza, gdyż mogą stać się dodatkowym czynnikiem konstruującym złudzenie optyczne zaburzenia anatomii bohatera, pojawiającego się w przestrzeni teatru.

Schlemmer po części wykorzystał, a także rozwinął wcześniejsze o blisko dwie dekady doświadczenia twórców scenografii dla baletów rosyjskich. Eksperymenty z kolorem kostiumu i z tłem wprowadziła między innymi Natalia Gonczarowa, projektując dekoracje dla Sergiusza Diagilewa. W Bauhausie problemem użycia koloru na scenie szczegółowo zajmował się Wassily Kandinsky, który w 1912 wydał w *Der Blaue Reiter Almanach* opublikował jednoaktówkę: *Żółty dźwięk (Der gelbe Klang)* wraz z komentarzem odautorskim. Rosjanin stworzył triadę pojęciową związaną z konstrukcją widowiska. W kreacji według niego biorą udział: ruch, kolor i dźwięk. Umiejętne ich połączenie i odkrycie ich wewnętrznego brzmienia składa się na spektakl. Teoria wiele zawdzięczała wagnerowskiemu pojęciu *Gesamtkunstwerk*, ale też mocno była osadzona w symbolizmie<sup>29</sup>. Z pewnością poglądy Kandynskiego były znane Schlemmerowi i przez niego zostały wykorzystane przy pracy nad *Baletem triadycznym*. Wiadomo również, że w bibliografii do zajęć Niemca pozycje teoretyczne Kandynskiego zajmowały ważne miejsce<sup>30</sup>.

## Schlemmer – Mistrz Magik

Gdy w 1961 roku Walter Gropius przygotował pierwszą reedycję teatralnego tomu biblioteki Bauhausu w napisanym wstępie skupił się głównie na postaci Schlemmerra jako nauczyciela, profesora uczelni. Dyrektor uznał twórcę *Baletu triadycznego* za jednego z ważniejszych wykładowców, którego studenci nazywali: *Mistrz Magik*. Dla Gropiusa Schlemmer był artystą, który potrafił przekształcić tancerzy i aktorów

<sup>29</sup> CARDULLO/KNOPF 2001, s. 169–186.

<sup>30</sup> NOWICKA 2007, s. 44–54.

w ruchomą architekturę. A charakterystyczną cechą jego prac zarówno malarskich, jak i teatralnych była interpretacja przestrzeni. I nie chodziło o uzyskanie odczucia przestrzenności płaskiej powierzchni jak czynili to chociażby Pablo Picasso i George Braque w kubizmie. Schlemmer w ujęciu dyrektora, wprowadzając postacie na scenę teatralną nadawał im przestrzenny kształt poprzez waloryzację koloru, a ruch aktora był ściśle zespolony z otoczeniem, wręcz od niego współzależny.

Zygmunt Tonecki<sup>31</sup>, polski krytyk, relacjonując w prasie dokonania Schlemmera określał, że scena była dla niego niczym mechanizm przestrzenno-architektoniczny, którego składnikami były użyte na takich samych zasadach: przestrzeń, ruch, ciała, przedmioty oraz światło. Tonecki ponadto dokonał dość zaskakującego zestawienia ponieważ uznał twórcę *Baletu triadycznego* za dobrego kontynuatora osiągnięć Loie Fuller. Krytyk uważał, że tancerka pierwsza porzuciła dekoracje statyczne i zastąpiła ruchomymi różnokolorowymi płaszczyznami, zmieniającymi się na oczach widzów dzięki użyciu światła elektrycznych. Tym samym Tonecki jako naoczny świadek widowiska Niemca był skłonny wywieść jego rodowód artystyczny z osiągnięć twórców doby secesji. Omówienie krytyka zawierało również porównanie *Baletu* do prac Enrico Prampoliniego, artysty włoskiego, współtworzącego nurt futuryzmu. Wspólnotą tożsamościową ma być niechęć do literatury i zamiłowanie do tańca i pantomimy. Tonecki zauważył, że jeżeli u Schlemmera pojawiało się słowo, to było aliterackie, pozbawione jakichkolwiek elementów znaczeniowych. Postawa tak destrukcyjna wobec literatury ma w oczach komentatora wynikać z przeświadczenia, że miejsce narracji w nowoczesnym teatrze miała zająć technika.

Artykuł polskiego krytyka ukazał się już w momencie, gdy Schlemmer opuścił Bauhaus i został kierownikiem klasy scenografii w Państwowej Akademii Sztuki i Przemysłu Artystycznego (Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe) we Wrocławiu, ówczesnym niemieckim Breslau. Był rok 1929 i wedle ustaleń Karin von Maur<sup>32</sup> pierwszym tematem omawianym przez profesora ze swoimi studentami było zagadnienie pt. *Człowiek i przestrzeń*. Problem interesował Schlemmera nie tylko w sferze działań teatralnych, ale również w malarstwie czy kompozycji murali, których był znanym autorem. I choć dziś nie odtworzymy problematyki jaką wprowadził wykładowca w trakcie zajęć, to być może analiza jego zainscenizowanego autoportretu fotograficznego wykonanego we Wrocławiu w 1930 roku wiele może wyjaśnić względem rozumienia zagadnienia umieszczenia postaci w przestrzeni. Schlemmer na zdjęciu stoi na tle swojej pracy zatytułowanej *Mityczna figura*, trzymając przed sobą w jednej dłoni duży druciany przedmiot, którym była rzeźba tzw. element

<sup>31</sup> TONECKI 1930, s. 2. Należy zaznaczyć, że krytyk rozwija idee, które zostały przez niego zasygnalizowane już wcześniej na łamach pisma „Praesens”, gdzie w krótkim tekście omówił dokonania Schlemmera, Prampoliniego, zestawiając je dodatkowo z działalnością teatralną Ferdynanda Légera i Piscatora, por. TONIECKI 1927.

<sup>32</sup> VON MAUR 2002, s. 176–183.

koordynujący słońce, nawiązywała do astronomicznego symbolu gwiazdy czyli okręgu z punktem w środku. Niemiec wprowadził małą różnicę jaką były cztery okalające kulę koła, umieszczone na dwóch skrzyżowanych drutach. Twarz artysty z lekkim uśmiechem i wzrokiem precyzyjnie wycelowanym w widza patrzy poprzez części delikatnej kompozycji. W drugiej dłoni trzyma maskę teatralną. Zdjęcie zostało zakomponowane ze zrozumieniem funkcji przenikania się płaszczyzn. Poszczególne elementy znaczeniowe nakładają się na siebie, co powoduje wytworzenie wrażenia głębi. Układ został wystylizowany wbrew specyfice medium, ponieważ fotografia zaburza postrzeganie przestrzeni i raczej sprzyja uwypukleniu jej płaskości. Powstaje może zamierzone przez Schlemmera wrażenie, że portret, który w założeniu miał prezentować człowieka – artystę, de facto czyni samą postać przedmiotem, a nie podmiotem kompozycji.

Warto również zwrócić uwagę na ażurowy charakter drucianej rzeźby umieszczonej na omówionym zdjęciu, ponieważ korespondował z instalacją, którą Schlemmer zrealizował w 1931 roku w domu lekarza dr Paula Rabe w Lipsku-Zwenkau. W dokumentacji została zatytułowana dość prozaicznie jako *Homo trzymający w ręku figurę stojącą tyłem*. Była to lekka kompozycja składająca się z dwóch elementów. Pierwszy z nich to dużych rozmiarów obrys ciała i mięśni ludzkich wykonany z drutu stalowego z częściami niklowanymi, którego stawy oraz dłonie zostały zastąpione kołami. Artysta celowo zniekształcił figurę, budując ją na zasadzie nieproporcjonalności, gdyż tors i nogi, szczególnie uda, są większe niż pozostałe części. Układ nawiązuje do znanego z historii sztuki kanonu egipskiego, ponieważ twarz jest przedstawiona z profilu, tors *en face*, nogi z boku. Postać została zrównoważona kompozycyjnie przez niewielką figurę ludzką, opierającą się na dłoni drucianego olbrzyma, która stoi tyłem do widza. Ten liliput został wykonany z cynku, pokryty miedzią oraz niklem. Ma dokładnie zarysowane symetrycznie mięśnie, co budzi zachwyt perfekcyjną proporcjonalnością.

Można postawić śmiałą tezę, że podejście Schlemmera do człowieka jako bohatera sztuki było dość szczególne. Pomimo fascynacji baletem jako sztuką tańca w przestrzeni Niemcowi towarzyszyła przez całe życie jakaś podskórnie wyrażona niechęć do realnej formy ciała ludzkiego. Skupiał się na kanonach, w których ciało było zdefiniowane w sposób pozanaturalny. Postać ludzka w ujęciu artysty była tylko biernym elementem kompozycji. Prawdliwość można dostrzec także w malarstwie, ponieważ Schlemmer korpusy ciał ludzkich sprowadzał w rysunku do walcowatych form, zwaloryzowanych za pomocą półcieni, przy czym używał wyrazistych kolorów lub plamy barwnej nakładanej laserunkowo (m.in. *Szkoła kobiet* 1930, *Scena przy poręczy* 1932). Zapewne nieco na wyrost byłoby zestawienie prac Niemca z obrazami Ferdynanda Légera, ale trudno nie odmówić im pewnej tożsamości, zmierzającej do uczynienia z człowieka przedmiotu, a nie podmiotu dzieła. Postać w pracach twórcy *Baletu triadycznego* traci swoją osobowość, gdyż w większości była pokazywana od

tyłu. Jeżeli artysta malował twarz, to przeważnie w ujęciu bocznym. Nie interesowały go rysy indywidualne, rozpoznawalna była jedynie płęć postaci dzięki ubiorowi lub włosom na przykład spięty w kitkę. Można nawet uznać, że Schlemmer miał manię przedstawiania jedynie pleców bohaterów swoich obrazów, podobnie jak częstym motywem były schody czy poręcze (m.in. *Schody Bauhausu* 1932 czy *Grupa przy poręczy* 1931). Artysta miał też tendencję do budowania kompozycji malarzskich w sposób kaskadowy, gdzie poszczególne detale stwarzały wrażenie narastającego stłoczenia przedmiotów i ludzi (m.in. *Grupa z niebieskim ekstazykiem* 1931). Takie uprzedmiotowienie wszystkich elementów dzieła i traktowanie ich równorzędnie stwarzało wrażenie samotności, a nawet pustki lub też dojmującego braku pierwiastka życia.

Von Maur zwróciła uwagę, że Schlemmer poparł fascynację stworzenia pięknego wysportowanego człowieka, jaka rozwijała się w ideologii niemieckiej, jeszcze przed oficjalnym dojściem Hitlera do władzy. Za swoją pracę *Ubrana i nieubrana w architekturze* otrzymał w 1929 roku złoty medal i premię w wysokości 1000 marek na wystawie *Piękny człowiek w Nowej Sztuce* zorganizowanej w Darmstademie. Jednocześnie w okresie swojej pracy we Wrocławiu zaangażował się w działalność Związku Artystów Śląska, którego od 1931 roku był przewodniczącym. Walczył usilnie ze wszelkimi decyzjami pruskiego Ministerstwa Kultury, które prowadziły do zamarcia życia artystycznego na tym obszarze Niemiec. Jego protesty, manifesty, organizowane wystawy nie odniosły zamierzonego skutku. Można uznać, że Schlemmer stał się mimowolną ofiarą rodzącej się dyktatury. Klęskę poniósł w zetknięciu z machiną tworzonego systemu i to nie tyle w obszarze narzuconej czy ówczesnie preferowanej stylistyki artystycznej, ale w sferze organizacji społecznych. Dość szybko odkrył, że rodzący się reżim nie stwarza żadnej nowej postępowej jakości, a raczej niesie ze sobą pustkę intelektualną. Być może dlatego w jego obrazach znajdujemy uprzedmiotowionego bohatera umieszczonego w zamkniętej przestrzeni schematycznego wnętrza, której, choć istnieje, to jednak nie może zmienić.

Tragiczność postaci Niemca nie odbiega znacząco od życiorysów wielu twórców, którzy zetknęli się z nacjonalizmami narodowymi czy ustrojami totalitarnymi w XX wieku i początkowo w jakimś niewinnym aspekcie je popierali, a nawet się nimi fascynowali, nie przeczuwając możliwych konsekwencji, jakie pociąga za sobą opresyjny system władzy. Znamienity jest los największej pracy malarzkiej Schlemmera. Był to cykl dziewięciu obrazów ściennych wykonanych na zamówienie Folkwang-Museum w Essen. Ekspozował je na osobnej wystawie w 1930 roku w Muzeum Śląskim we Wrocławiu. Były przeznaczone dla okrągłego pomieszczenia, w którym znajdowała się *Fontanna Chłopców* Georga Minnego. Celowo zaproponowana kompozycja odbiegała znacząco od innych kompozycji Schlemmera, gdyż prace musiały zaistnieć blisko dzieła o dwie dekady starszego, pochodzącego z przełomu XIX i XX wieku. Z zachowanych projektów pierwszej wersji możemy

wywnioskować, że prace twórcy *Baletu triadycznego* przedstawiały figury ludzkie częściowo nagie na tle płasko zarysowanej plamy koloru, obok postaci pojawiały się elementy architektoniczne takie jak kolumny. Wszystko razem nie było osadzone w żadnej konkretnej przestrzeni, raczej zawieszone w jakimś barwnym bycie. Schlemmer komentował, że chciał, aby jego obrazy odpowiadały na proste gesty figur Minnego, jednocześnie pomijał patos, dramatyczny ruch czy sugestie jakiejś narracji. Profesor akademii wrocławskiej pracował nad muralami prawie trzy lata. Dzieło zostało częściowo zniszczone w czasach niemieckiego narodowego socjalizmu, choć oficjalnie uważa się je za zaginione.

Wrocławski epizod w twórczości Schlemmera zakończył się w 1932 roku awansem na stanowisko profesorskie w Państwowej Zjednoczonej Szkole Sztuki w Berlinie. Po dojściu Hitlera do władzy został zwolniony z uczelni, a jego prace pokazano na słynnej wystawie *Entartete Kunst* (czyli tzw. sztuki wynaturzonej), jaka odbyła się w 1937 roku w Monachium. Artysta od 1938 roku pracował najpierw w sklepie malarskim w Stuttgartu, a w 1940 roku rozpoczął pracę w fabryce lakierów Kurta Herberta w Wuppertalu. Zmarł w 1943 roku w Baden-Baden. Jak wynika z życiorysu Schlemmera, okres wrocławski należał do ostatnich twórczych i wolnych etapów jego życia.

Nie można w tym miejscu pominąć działalności teatralnej Schlemmera we Wrocławiu. Na Małej Scenie Teatru Miejskiego 11 grudnia 1929 roku we współpracy z bratem Carlem i Felixem Klee jako asystentem reżysera zrealizował dwie opery Igora Strawieńskiego *Słowika* oraz *Lisa przecherę* pod kierownictwem muzycznym Hansa Oppenheima. Do pierwszej z nich Schlemmer znalazł bardzo atrakcyjne rozwiązanie scenograficzne. Z tyłu sceny na ekranie wyświetlano ponadnaturalnej wielkości postacie, które były grane przez aktorów na scenie. Powstało coś na wzór gigantycznego dubletu. Technicznie Schlemmer posłużył się świetłówkami, które przymocował do tylnego prospektu, światło było przez nie przepuszczane w określonej kolejności. Efekt musiał być dość oszałamiający gdyż natężenie oświetlenia przechodziło płynnie od ciemności mroku do jasności dnia.

Do naszych czasów ocalały jedynie projekty kostiumów do widowiska. Zachwycają swobodną interpretacją kimon chińskich, gdyż zachowują zasadniczy ich kształt, ale wprowadzają odmienną kolorystykę zbudowaną z pasów barw w układzie geometrycznym poziomym lub pionowym. Stroje z pewnością na scenie stwarzały dzięki waloryzacji oświetlenia wrażenie poruszanych brył.

Do *Lisa przechery* Schlemmer opracował jedynie choreografię, gdyż całość została utrzymana w konwencji baletowej i pantomimicznej. Pierwsza z oper nie spotkała się u wrocławian z uznaniem ze względu na swój nowoczesny styl. Mieszkańcy miasta byli wówczas przyzwyczajeni do tradycyjnych form scenograficznych i konstruktywistyczne dekoracje były im obce. Ale *Lis* cieszył się przez dłuższy czas uznaniem.

Gropius, wspominając swojego „magicznego” kolegę, zwrócił uwagę na jeszcze jeden istotny element jego teatralnej działalności. W celu odkształcenia bryły ludzkiej do kreowanych miniwidywisk w Bauhausie Schlemmer zaczął używać masek. Ale nie były to drobne formy zakrywające twarz aktora/tancerza. Były to konstrukcje obejmujące całą głowę. Na tym polu dyrektor uznał swojego wykładowcę za spadkobiercę teatru antycznego. Stwierdzenie było uzasadnione, gdyż wiemy z zachowanych źródeł, że aktorzy greccy wkładali maski, które były niczym późniejsze hełmy rycerskie. W teatrze doby Arystotelesa stawały się znakiem określającym zadanie i funkcje postaci, również dzięki kolorowi włosów. Widoczne odkształcenia twarzy w maskach komicznych miały informować widza o gatunku sztuki, jaki ogląda. Najprawdopodobniej dawały aktorowi możliwość odegrania kilku postaci w jednym widowisku, m.in. poprzez namalowanie dwóch różnych profili. Dyskusyjną kwestią pozostaje fakt przypisywania im funkcji pudła rezonansowego przez część badaczy antyku. Ze względu na ciężar i być może trudności natury technologicznej tego typu maski nie były później używane w teatrze na taką skalę jak niegdyś w Grecji czy w Rzymie. Dla Schlemmera istotna była jedynie kwestia zakrycia całej głowy ludzkiej, co przyczyniało się znacząco do zaburzenia układu ciała ludzkiego czy wręcz jego *upośledzenia*, jak sam pisał. Dawało to zaskakujące efekty sceniczne szczególnie wraz z wprowadzeniem eksperymentów z oświetleniem. Podobnie jak w obrazie również zakrycie czy odwrócenie twarzy powodowało całkowite odpersonalizowanie aktorów spektaklu; stawali się tylko elementami przestrzennymi. Problemem do głębszej analizy powinien być fakt, że teatr plastyczny w większości wypadków unika indywidualizacji postaci ludzkiej. W historii teatru polskiego szczególnie zagadnienie jest widoczne w twórczości Leszka Mądzika i Sceny Plastycznej KUL, gdyż bohaterowie jego spektakli poddani są daleko idącej uniformizacji. Podobne działanie nie obce było także Józefowi Szajnzie czy w jakimś stopniu również Tadeuszowi Kantorowi.

Tadeusz Peiper, który zakończył swoją entuzjastyczną relację z Bauhausu stwierdzeniem, krótkim i jednoznacznym: „oglądam, podziwiam, wzdycham”, pojechał do Wrocławia w 1929 roku, zapewne wiedziony ciekawością, aby spotkać się ze Schlemmerem i zapytać go o jawną niechęć prezentowanej przez niego sztuki do literatury. Zbulwersowany krytyk odnotował:

Niestety nie uwzględnia on nie tylko słowa, ale nawet głosu bezsłownego, więc tych składników, których kształtowanie i wiązanie z ruchem jest dla mnie najciekawszą sprawą nowego teatru. Na moje pytanie, jak wyobraża sobie pierwsze wyjście poza kreacje nieme, nie miał odpowiedzi, lecz opowiadanie. O kimś, kto w czasie próby słysząc reżysera pomocniczo odliczającego takt, radził głosy te („raz, dwa, trzy, cztery”) przenieść w sam spektakl<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> PEIPER 1972, s. 191.

Anegdota Polaka i sposób, w jaki artysta pozbył się literata zadającego niewygodne pytania, wpisują postać Schlemmera w dość ciekawy obraz osobowości, nakreślony również przez ucznia Theodora Luxa Feiningera<sup>34</sup>. Wspominał on barwny język, jakim posługiwał się nauczyciel, obfitujący w parbole, metafory i wręcz barokowe stylizacje, oraz że wielokrotnie dla podkreślenia jakiegoś problemu posługiwał się zręcznie sformułowanym opowiadaniem. Schlemmer był obdarzonym dużym dystansem do siebie i swojej twórczości. W 1930 roku na uroczystości karnawałowej wrocławskiej uczelni przygotował ze swoimi studentami *Maszynę do malowania*. Była to wielka instalacja scenograficzna, która miała przedstawiać mechanizm zasilany *budżetem kultury*. Działał on dzięki półproduktom (m.in. karty do gry, szablony liczb, połówki waz), za pomocą których specjalny taśmociąg mógł wyprodukować współczesne obrazy (m.in. Légera, Kandinskiego, Picassa etc.). Von Maur dostrzegła w tym działaniu „ironiczną replikę na krytykę zaliczającą Schlemmera i jego kolegów z Akademii do pozbawionych charakterów awangardzistów”<sup>35</sup>.

## Bauhaus – nazistowskie epizody

Na samym końcu tego dość zwięzłego omówienia szkoły Bauhausu zostawiłam kwestię najtrudniejszą. Polityka wkradła się do szkoły nie tylko w Dessau czy Berlinie. Wspomniana wyżej Gillian Naylor, historyczka dizajnu i autorka ważnej monografii Bauhausu, kończy swoją książkę na momencie wyprowadzenia van der Rohe’a ze szkoły przez nazistów. Nie wspomina o dalszych losach uczniów i o użyciu dorobku uczelni przez reżim w latach 40. Ten aspekt losów recepcji uczelni Gropiusa jest dopiero odkrywany, ujawniany i opracowywany.

W tym miejscu chcę wspomnieć tylko o dwóch znaczących epizodach dotyczących obozów koncentracyjnych. Pierwszy rozpoczyna się w 1937 roku, gdy do Buchenwaldu trafił Franz Ehrlich, były student uczelni Gropiusa, relegowany z niej za poglądy komunistyczne i następnie za nie skazany. Dwa lata później zakończył odsiadanie wyroku, ale naziści zaproponowali mu pracę. Z więźnia stał się pracownikiem tego samego obozu koncentracyjnego – o ironio – położonego w pobliżu Weimaru. Zadaniem młodego architekta było przygotowanie zagospodarowania terenu pod rozbudowę obiektu. Projekt zakładał nie tylko powstanie kilkunastu baraków dla więźniów, ale również wydzielenie obszaru przeznaczonego dla rekreacji strażników (m.in. miało się tam znaleźć mini ZOO). Ehrlich jest również autorem napisu, jaki ozdobił bramę Buchenwaldu, który brzmiał: *Jedem das Seine* (Każdemu to, co mu się należy). Wykorzystał wówczas typografię Bauhausu, ale hasło służące propagandzie zagłady opracował w niezwykle sposób. Napis można prze-

<sup>34</sup> Cyt. za: GROPIUS 1961.

<sup>35</sup> VON MAUR 2002, s. 178.

czytać jedynie wychodząc z obozu, nie w momencie wchodzenia w obszar opresji. Pozwala to wysnuć interpretację intencji autora, który chciał wskazać ofiarom, że kiedyś nadejdzie czas zemsty. Sam nigdy nie został skazany za pracę na rzecz systemu zagłady, gdyż starał się pomagać więźniom i w miarę możliwości ich chronić.

Drugi epizod jest bardziej drastyczny i zakończony wyrokiem skazującym za współudział w zbrodni przeciwko ludzkości. W Oświęcimiu pracowali: Walter Deja-co i Fritz Ertl, również absolwenci uczelni w Dessau, którzy byli autorami architektonicznego projektu rozwiązania przestrzennego budynków przeznaczonych pod komory gazowe. Ich spektakularny rysunek z rozplanowanym perfekcyjnie obiektem można obecnie oglądać na terenie obozu w Oświęcimiu. Zaskakuje, jak bardzo architekci zadbali o każdy detal, tak aby budynek został wykorzystany maksymalnie. Budzi grozę współczesnego odbiorcy zmiana, jakiej dokonali w znaczeniu pojęcia *funkcjonalności*, ulubionym słowie Gropiusa. Dla dyrektora Bauhausu łączyło się ono z zasadą *użyteczności*, zatem *przydatności*, czyli działaniem na korzyść człowieka, nie przeciwko niemu i nie w celu jego unicestwienia. Architekci planowali nie tylko przestrzeń komór gazowych, ale również sprawnie przygotowane pomieszczenia do utylizacji zwłok. Zbudowali dobrze działającą fabrykę śmierci, w której nic nie mogło się zmarnować.

Cytowany już Deyan Sudjic zauważył ironię – pisząc o niechęci do uczelni widocznej w propagandzie nazistowskiej na początku lat 30., zwrócił uwagę, że wielu twórców dość szybko po zamknięciu placówki w Berlinie znalazło pracę przy realizacji wielkiego programu faszystowskiego rozbudowy kraju. „Hitler uwielbiał architekturę klasyczną, lecz bazy lotnicze Luftwaffe wyglądały jak typowe architektoniczne produkty Bauhausu<sup>36</sup>”. Ernst Sagebiel wywodzący się ze szkoły Gropiusa zaprojektował gmach ministerstwa lotnictwa kierowanego przez Hermana Göringa.

W tym miejscu trzeba zaznaczyć, że historia ma też inną twarz. Należy pamiętać, iż ofiarami masowego faszystowskiego mordy byli również nauczyciele i inni artyści o rodowodzie wywodzącym się z Bauhausu. Byli to m.in.: Otti Berger, prowadzący z sukcesem pracownię tekstyliów, Lotte Mentzel, Friedl Dicker-Brandeis. Ambiwalencja postaw ludzkich wpisana w charakter człowieka bywa poddana dużej próbie, szczególnie gdy zostaje zderzona z machiną czasów historycznych, w jakich przychodzi żyć jednostce. Przy podjęciu ocen wartościujących uczelnię niemiecką należy mieć na uwadze niezwykle wkład w rozwój sztuki, jaki wniosła szkoła Bauhausu. Sudjic komentował jednoznacznie:

Przez pół wieku produkty wytwarzane przez każdą zaawansowaną gospodarkę przemysłową na świecie wyglądały w pewien określony sposób za sprawą tego, co stało się w Bauhausie. Nawet Ameryka, ze swoim uzależnieniem od planowego

---

<sup>36</sup> SUDJIC 2014, s. 31.



postarzania produktów, oraz przejrzałą zmysłowością Elvisa Presleya doprawioną stylem Buicka i butelek coli, nie uchroniła się przed jego wpływem. Tekstylna, typografia, meble, architektura, ceramika – na wszystkich niezatarte piętno odcisnął Bauhaus i jego chłodna neutralność. Był to kierunek, który wydał się sprzymierzony z historyczną nieuchronnością<sup>37</sup>.

## Bibliografia

- CARDULLO/KNOPF 2001 – Bert Cardullo i Robert Knopf, *Theater of the Avant-Garde. 1890–1950*, New Haven–London, 2001, s. 169–186.
- GROPIUS 1961 – Walter Gropius, *Introduction*, [w:] Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar, *The theater of the Bauhaus*, red. Walter Gropius, Artur S. Wensinger, London 1961, s. 7–14.
- JAEGGI 2009 – Annemarie Jaeggi, *Bauhaus: a Conceptual Model*, [w:] *Bauhaus a conceptual model*, Berlin 2009, s. 13–20.
- LEYKO 1995 – Małgorzata Leyko, *Przestrzeń sceniczna jako funkcja formy, barwy i ruchu. „Balet triadyczny” na tle koncepcji teatru Oskara Schlemmera*, „Acta Universitatis Lodzianae. W kręgu zagadnień awangardy”, red. G. Gazda i M. Leyko, Łódź 1995, s. 103–111.
- LEYKO 2012 – Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii*, Gdańsk 2012.
- ŁARIONOW 2015 – Dominika Łarionow, „Wystarczy tylko otworzyć drzwi...” *Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź 2015.
- MCKINNEY/BUTTERWORTH 2009 – Joslin McKinney i Philip Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge 2009.
- NAYOR 1977 – Gillian Naylor, *Bauhaus*, tłum. Ewa M. Biegańska, Warszawa 1977.
- NOWICKA 2007 – Anna Nowicka, *Bauhausbüne eksperyment teatralny*, „Didaskalia” 2007, nr 82, s. 44–54.
- PEIPER 1972 – Tadeusz Peiper, *W Bauhausie*, [w:] Tadeusz Peiper, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 164–171.
- PLASSARD 1992 – Didier Plassard, *L'Acteur en effigie. Figure de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Genève 1992.
- PRZYBYSZ/ZAJDER-JANISZEWSKA/MORAWSKI 2007 – Piotr J. Przybysz, Anna Zajdler-Janiszewska, Stefan Morawski – *wstępny szkic do portretu*, [w:] Stefan Morawski, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2007, s. 7–53.
- SCHLEMMER 1996 – Oskar Schlemmer, *Theater (Bühne)*, [w:] *The theater of the Bauhaus*, Baltimore–London 1996, s. 80–102.
- SCHLEMMER/MOHOLY-NAGY/MOLNAR 1961 – Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar, *The theater of the Bauhaus*, red. Walter Gropius, Artur S. Wensinger, London 1961.
- SCHMID 2007 – Herta Schmid, *Tadeusz Kantor i niemiecki Bauhaus. Od utopii technologicznej do metafizycznej*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, red. Uta Schorlemmer, Nürnberg–Kraków, 2007, s. 99–119

<sup>37</sup> *Ibidem*.

- STRZEMIŃSKI 1975 – Władysław Strzemiński, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, [w:] Władysław Strzemiński, *Pisma*, Warszawa 1975, s. 147–164.
- SUDJIC 2014 – Deyan Sudjic, *B jak Bauhaus*, tłum. Anna Sak, Kraków 2014.
- TONECKI 1927 – Zygmunt Tonecki, *Technika w nowoczesnej inscenizacji teatralnej*, „Praesens” 1930, nr 2, s. 153–156.
- TONECKI 1930 – Zygmunt Tonecki, *Aliterackie próby teatralne. Oskar Schlemmer i Enrico Prampolini*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 31/344, s. 2.
- VON MAUR 2002 – Karin von Maur, *Oskar Schlemmer – od Bauhausu do wrocławskiej Akademii*, [w:] *Od Otto Muellera do Oskara Schlemmera. Artyści wrocławskiej Akademii. Eksperyment. Praktyka. Przypomnienie*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2002, s. 176–183.

## Bauhaus – multiple portrait with the Polish episodes

**B**auhaus was the only art school derived from the extensive achievements of the avant-garde of the first half of the twentieth century, which gained the status of an independent artistic movement. Cited in the text by Deyan Sudijc, the design historian points out that in the second half of the twentieth century, up to modern times, every new group of reformer artists is rediscovering Bauhaus. Thus, the German school, which had been active for barely thirteen years, created something more than just a style, because it showed what the philosophy of creating objects that are both artistic and useful is.

The article attempts to describe the phenomenon of the school by recalling Polish critics who, like Tadeusz Peiper, visited Walter Gropius and described both the principal and the proposed education system. The author also particularly focuses on discussing Bauhaus's theatrical output in the context of Oskar Schlemmer. The German creator of the Triadic Ballet, after leaving the innovative university, came to Breslau, or today's Wrocław, to lecture at the local school and to stage innovative theater performances. This is an interesting and somewhat forgotten episode in his work.

The Bauhaus story is not just a story about an avant-garde school, the author also touches on the somewhat embarrassing aspect of legacy. The college founded by Gropius unfortunately did not survive the Nazi dictatorship in Germany. It was dissolved practically at the beginning of Hitler's rule. However, fascist propaganda used Bauhaus stylistics in some areas of its functioning. Thus, the school, which became a separate stream of avant-garde, was also difficult to get involved in the political history of the twentieth century, which is also a paradox and a warning for historians assessing the work of artists mostly in terms of their aesthetic values.

**Keywords:** Bauhaus, avant-garde art, design.

Joanna Wasilewska

 ORCID 0000-0002-7767-2783

Muzeum Azji i Pacyfiku  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

DOI 10.18778/2084-851X.07.08

## Trzej polscy artyści w Chinach w latach 50. XX wieku

**Streszczenie.** W latach 50. XX wieku delegacje artystów polskich do Chin stanowiły ważny element międzynarodowej polityki kulturalnej nowo powstałego bloku wschodniego. W założeniu miały służyć ugruntowaniu ideologicznego podobieństwa sztuki w krajach socjalistycznych i wzmacnianiu więzi politycznych. W praktyce stanowiły często istotne przeżycie artystyczne i źródło ważnych inspiracji dla odbywających je twórców. Artykuł analizuje trzy przypadki artystów, których rysunki dokumentujące podobne podróże znajdują się obecnie w zbiorach Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie i w których twórczości doświadczenie to zaznaczyło się w różny sposób. Dla Tadeusza Kulisiewicza podróż chińska była ważnym epizodem, do którego wracał jeszcze po wielu latach. Aleksandra Kobzdeja zainspirowała do fundamentalnej zmiany w jego twórczości, rozpoczynając proces, który od socrealizmu miał go doprowadzić do abstrakcji. W przypadku Andrzeja Strumiłły stanowiła początek znakomitej artystycznej drogi, którą w dużej części wytyczyła fascynacja kulturami i sztuką krajów Azji.

**Słowa kluczowe:** sztuka polska, polscy artyści w Chinach, socrealizm, polska sztuka współczesna, Chiny.

**W** latach 50. XX wieku podróże polskich artystów do Chin stanowiły istotny element państwowej polityki kulturalnej. Wyjazdy te miały budować sieć oficjalnej wymiany, prezentować i propagować osiągnięcia dwóch krajów socjalistycznych, wzajemnie dla siebie egzotycznych, a jednak – dość niespodziewanie – sojusznicznych. Były pomyślane jako droga poszukiwania podobnych rozwiązań, stawały się jednak często czymś wręcz przeciwnym: doświadczeniem różnicy, spotkaniem z innością. Wyprawy takie organizowały wówczas i inne kraje bloku wschodniego, a niezależnie od ich politycznego, z góry określonego charakteru dla wszystkich bywały okazją do autentycznego kontaktu z dorobkiem chińskiej kultury, źródłem inspiracji artystycznej i kolekcjonerskiej<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> PEJČOCHOVÁ 2008.

Oficjalnym celem było umacnianie „przyjaźni między narodami” w drodze wymiany kulturalnej, której okres największego ożywienia przypada na lata 1951–1959<sup>2</sup>. W 1951 roku podpisano międzypaństwową umowę o współpracy kulturalnej. Jej rezultaty to m.in. program stypendialny, umożliwiający polskim adeptom sinologii studia w Chinach, wydawanie w obu krajach licznych tłumaczeń literackich oraz liczne wystawy i tourné artystyczne na niespotykaną później skalę<sup>3</sup>. Już w 1951 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie odbyły się dwie wystawy: „Nowe Chiny” oraz „Wystawa sztuki Chińskiej Republiki Ludowej”. W 1952 roku w Pekinie prezentowana była wystawa plakatu polskiego; kolejna, w połączeniu z ilustracją książkową, krążyła po Chinach w 1955 roku. W 1953 roku częścią polskiej prezentacji na targach w Pekinie była przekrojowa wystawa sztuki polskiej. W 1954 roku w Pekinie i Szanghaju pokazano polskie wycinanki, a w 1958 szeroki przegląd polskiej sztuki ludowej. Jak widać, obustronnie podkreślano zarówno rolę tradycji ludowych, jak i nowe, głównie socrealistyczne oblicze sztuki obu krajów. W obu kierunkach wyjeżdżały delegacje twórców kultury (do najważniejszych polskich wizyt w Chinach należały te z lat 1952, 1953 i 1954), nawiązywano kontakty na szczeblu ministerstw i stowarzyszeń twórczych. Nagłe zerwanie kontaktów po ogłoszeniu rewolucji kulturalnej w 1965 roku położyło kres tym intensywnym, choć mocno upolitycznionym działaniom.

Wśród uczestników tych podróży byli artyści plastycy, m.in. Jan Cybis, Jerzy Panek, Leon Michalski, Artur Nacht-Samborski, Jan Tarasin i Jan Zamoyski. Prace trzech z nich, bohaterów niniejszego artykułu, obecne są dziś w zbiorach Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Są to: Tadeusz Kulisiewicz, Aleksander Kobzdej i Andrzej Strumiłło. Wszyscy trzej przywieźli z Chin liczne rysunki oraz bardzo różne inspiracje do dalszej pracy. Dla Kulisiewicza, najstarszego i dojrzałego już artysty, była to pierwsza podróż pozaeuropejska, ważna i interesująca, ale nie decydująca dla jego rozwoju. Dla Kobzdeja – punkt przełomowy, początek drogi, która miała go zaprowadzić daleko od socrealizmu, którego wyznawcą był przed wyprawą do Chin. Dla Strumiłły wreszcie to początek trwałej fascynacji kulturami Azji, towarzyszącej mu nieprzerwanie do dziś i wyjątkowej na polskiej scenie artystycznej.

## Kulisiewicz

Tadeusz Kulisiewicz (1899–1988) to artysta, który – jak wiadomo – uczynił z rysunku niepowtarzalne narzędzie ekspresji. Zwykle rysunek jest tylko jedną z form artystycznego wyrazu; dla Kulisiewicza, zaczynającego od grafiki, rysunek stał się

---

<sup>2</sup> Zarys historyczny polsko-chińskich kontaktów kulturalnych na podstawie: JACOBY 2009, s. 333–339; HU GUANG HUA 2011; LI CHAO 2011.

<sup>3</sup> Intensywność polsko-chińskiej wymiany teatralnej i zainteresowanie teatrem chińskim w Polsce tego okresu obszernie udokumentował Zbigniew Osiński – OSIŃSKI 2008.

głównym, niezależnym i wydoskonalonym medium. Po wojnie, w której zniszczeniu uległa znaczna część jego dorobku, Tadeusz Kulisiewicz powrócił jako wykładowca na warszawską Akademię Sztuk Pięknych i stał się aktywnym uczestnikiem oficjalnego życia kulturalnego. Podróż do Chin z grupą polskich artystów i działaczy (m.in. poetą Adamem Ważykiem, śpiewaczką Antoniną Kawecką, pianistą Zbigniewem Szymonowiczem) w 1952 roku była jego pierwszą wyprawą poza Europę, w której zarazem uczestniczył jako jedyny plastyk. Później odwiedził także Indie, Meksyk, Brazylię i Kubę.

W jego chińskim notatniku i szkicowniku zarazem<sup>4</sup> znaleźć można ślady zaskoczenia i zadziwienia w kontakcie z obcą kulturą, ale przede wszystkim liczne szkice wykonane czarnym długopisem, zwykle opatrzone notatkami. Wiele lat później dokonywał ich transpozycji na bardziej „szlachetną” technikę tuszu w swojej pracowni, zawsze jednak – jak zauważał Wojciech Skrodzki<sup>5</sup> – z tą samą siłą i żywotnością doświadczenia. Poza kartkami tego zeszytu powstały także niezależne rysunki z podróży. Irena Jakimowicz w katalogu do indyjskiej wystawy Kulisiewicza pisała później, że wyznacznikiem jego sztuki są „wewnętrzna równowaga i dojrzałość, pozwalające łączyć obserwację z uogólnieniem, współczesność z tradycją”<sup>6</sup>. Słowa te można z powodzeniem odnieść również do jego rysunków chińskich.

Szkicownik artysty na początkowych stronach zawiera tylko zapiski dotyczące szczegółów podróży; szybko zaczynają przeważać rysunki, zwykle z krótkimi opisami, a często także z chińskimi nazwiskami lub nazwami zapisywanymi przez Chińczyków (wciąż jeszcze starymi znakami) i fonetycznie transkrybowanymi na polski. Niekiedy pojawiają się kopie dawnych napisów i objaśnienia dotyczące ewolucji pisma, które wyraźnie fascynowało rysownika, podobnie zresztą jak i chińska architektura.

Kulisiewicz szkicował więc w Pekinie widoki z Zakazanego Miasta czy parku Beihai, notując przy tym oficjalne objaśnienia zjawisk historycznych i społecznych przekazywane gościom. Wiele mówiono o zachodnich agresorach w przeszłości i teraźniejszości Chin. „Amerykanie zasłużyli na tę nazwę – kolonizatorów”, notował, po czym zapisywał, że obecnie „Europejczyk na ulicy Pekinu kojarzy się zupełnie inaczej: dobry człowiek, człowiek radziecki niosący wolność” – to przykłady konwencjonalnych i konformistycznych, jak się dziś wydaje, komentarzy, jakie przewijać się będą przez cały notatnik. Artysta obserwował, jak przeplata się stare i nowe: 3 października 1952 roku był zarazem Dniem Walki o Pokój i Świętem Jesiennej Pełni Księżycy, a entuzjastyczna, kształtująca socjalistyczną przyszłość kraju młodzież wypełniała historyczne budowle. Patrzył na żyjące miasto przez pryzmat

<sup>4</sup> W zbiorach Fundacji Stypendia i Nagrody im. Tadeusza Kulisiewicza; kserokopia w Bibliotece Azjatyckiej Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie.

<sup>5</sup> SKRODZKI 1979.

<sup>6</sup> JAKIMOWICZ 1976, s. 5.

dawnej sztuki chińskiej, którą – jak możemy się domyślać – równoległe poznawał. Park Beihai był dla niego „jakby jakieś stare chińskie rysunki tuszem”.

Trasa podróży była urozmaicona, obejmowała odwiedzanie wsi i miast, zabytków przeszłości i ośrodków przemysłowych świadczących o nowoczesności i rozwoju Chin pod rządami partii komunistycznej. Jak to bywało z wieloma artystami, pomimo nacisku kładzionego na współczesność większe wrażenie robiły na Kulisiewiczu świadectwa historii. Widać to wyraźnie po dokumentacji pobytu w Hangzhou, wspaniałej stolicy Południa, wtedy jeszcze niezdewastowanej przez Rewolucję Kulturalną. Tu artysta pływa po słynnym z widoków Zachodnim Jeziorze (obowiązkowy punkt wycieczek do Hangzhou również dzisiaj), które nazywa „zaczarowanym”, wspomina o Su Dongpo i innych poetach chińskich, czyni notatki o Laozi, starej religii chińskiej, bóstwach i świątyniach. O skalnych rzeźbach Latającego Szczytu mówi: „chyba największe przeżycie”. Ogląda spektakle teatralne o małpim królu Sun Wukongu i Motylach Kochankach, *Liangzhu*; już w Pekinie opera, choć niezrozumiała, wyraźnie go zainteresowała z estetycznego punktu widzenia. W Hangzhou zaplanowano też dla gości wizytę w Akademii Sztuk Pięknych i spotkania z artystami.

Z Kantonu przywozi Kulisiewicz wiele rysunków łodzi, wspomnienia barwnego, pulsującego życiem miasta, w którym jednak daje mu się we znaki upalna, pomimo jesieni, duszna pogoda, a także tropikalnych owoców. Szanghaj, zgodnie z popularnym stereotypem, kojarzy mu się z Paryżem, ale również zaciekawia ruchliwym portem. Tam też odbywają się kolejne spotkania z miejscowymi twórcami, polsko-chiński koncert, a także wykład o historii chińskiego malarstwa, którego konkluzją jest konieczność postępu i zerwania z tradycją.

W tym duchu przebiega też ponowny pobyt w Pekinie po powrocie z Południa (w trakcie 70-godzinnej podróży artysta szkicuje krajobrazy i obsługę pociągu). Polska delegacja 27 października uczestniczy na pekińskiej ASP w otwarciu wystawy współczesnego malarstwa i drzeworytów, realistycznych w formie i rewolucyjnych w treści. Z drugiej strony jednak następuje spotkanie z klasykiem malarstwa, Qi Baishi (krótki zapisek mówi: „Czi-Bai-Szi artysta stary 86 lat”), nadal nieodmiennie szanowanym za swoje interpretacje wielowiekowych motywów sztuki chińskiej, oraz kolejne wizyty w operze, postrzeganej wówczas jako cenny przejaw kultury narodowej.

Z Pekinu goście udali się na kolejną wycieczkę, tym razem do Mongolii Wewnętrznej, Datongu i Luoyangu, gdzie Kulisiewicza urzekły skalne świątynie. Groty Yungang w Datongu nazwał w swym dzienniku „chińskim Partenonem” – znamienne, powracające również w jego późniejszej podróży indyjskiej porównanie do dziedzictwa europejskiego. Kilka rzeźb stało się tematem szkiców.

Pojedyncze dzieło sztuki jest jednak w szkicowniku chińskim Tadeusza Kulisiewicza motywem dość rzadkim. Dwa podstawowe aspekty podróży: pejzaże i ludzie zajmują jego karty w zrównoważonych proporcjach; w późniejszych pracach studyj-

nych skupiał się będzie raczej na portretach. Jego modele to częściowo osoby anonimowe lub znani dziś tylko z zapisanego przy rysunku nazwiska chłopi i robotnicy, nierzadko honorowani bohaterowie pracy, częściowo zaś ważne postacie ówczesnej kultury chińskiej, w tym najślynniejszy aktor w dziejach opery pekińskiej Mei Lanfang i jego sceniczny partner Jiang Miaoxiang<sup>7</sup>, a także poeta Lu Yuan. Pejzaże często szkicowane były z okien pociągu podczas długich podróży, co wpłynęło również na charakter ich późniejszych powtórzeń – rozległych panoram, widzianych z dystansu.

W latach 80. artysta wrócił do swoich starych szkicowników za namową założyciela i ówczesnego dyrektora Muzeum Azji i Pacyfiku, Andrzeja Wawrzyniaka, który następnie nabył do zbiorów znaczną część prac z serii chińskiej (1982) i indyjskiej (1983). Zostały one zaprezentowane na wystawie „Azja Mistrza Kulisa” w 1984 roku<sup>8</sup>. Motywy ze szkicowników powracają silnie uproszczone, syntetyczne i zarazem bardzo precyzyjne – Barbara Pokorska w 1993 roku porównała je do późnych prac Picassa i Matisse’a<sup>9</sup>. Z pewnością polski artysta pozostaje w tym samym kręgu klasycyzującego modernizmu. Zostaje tylko czysta, czarna kreska na białym tle, czasami sprowadzona do absolutnego minimum formy. Szczególnie szlachetnego charakteru nabierają w tej późnej redakcji portrety, ograniczone do minimum linii o stężonej ekspresji – twarze ludzkie, których rysy zdradzają pochodzenie etniczne, ale z których emanuje przede wszystkim ponadkulturowe ogólnoludzkie doświadczenie. Ani w serii chińskiej, ani indyjskiej nie ma natomiast śladów wpływu sztuki tych krajów – styl Kulisiewicza jest zawsze jego własny, co również zauważała Barbara Pokorska<sup>10</sup>.

## Kobzdej<sup>11</sup>

Aleksander Kobzdej (1920–1972) w chwili wyjazdu do Chin był już jednym z najważniejszych przedstawicieli polskiego socrealizmu, autorem ikonicznego obrazu *Podaj cegłę*, zaś w nieodległej przyszłości miał się przekształcić w jednego z czołowych twórców abstrakcji i malarstwa materii. Podróż chińska, według jego własnych opinii, znacznie się do tej przemiany przyczyniła.

W 1953 roku był artystą oficjalnie uznawanym i wyróżnianym, akceptującym założenia sztuki socrealistycznej w służbie nowego społeczeństwa. Został jednym z członków delegacji, która miała wziąć udział w otwarciu polskiej wystawy gospodarczej w Pekinie, obejmującej również obszerny dział artystyczny. Na jej czele stał Włodzimierz Sokorski, minister kultury i główny ideolog realizmu socjalistycznego

<sup>7</sup> Za identyfikację tej postaci i transkrypcję dziękuję Maurycemu Gawarskiemu.

<sup>8</sup> SZELEGEJD 1984.

<sup>9</sup> POKORSKA/WASILEWSKA 1993, s. 18.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Ta część tekstu oparta jest w głównej mierze na wcześniejszej publikacji: WASILEWSKA 2009.



w Polsce. Jego dziennik podróży, opublikowany krótko po powrocie, stanowi doskonały komentarz do rysunków Kobzdeja, z których 17 posłużyło jako ilustracje<sup>12</sup>. W delegacji znaleźli się również m.in. wybitni muzycy: Lidia Grychtołówna, Andrzej Hiolski, Edmund Statkiewicz oraz sinolog Witold Jabłoński.

Wybór tematów szkicowanych podczas chińskiej podróży Kobzdeja wydaje się zainspirowany zarówno przez polityczne założenia delegacji – pokazać nowe, ludowe Chiny rozwijającego się przemysłu i społecznego awansu, zarazem egzotycznie atrakcyjne, jak i przez osobiste zainteresowanie artysty całkowicie nowym i często niezrozumiałym otoczeniem. Bez wątpienia było to dla niego ważne i formacyjne doświadczenie. Późniejsi krytycy wskazują, że to właśnie po powrocie z Chin rozpoczął się zwrot w twórczości Kobzdeja, choć same rysunki z podróży nie zdradzają jeszcze kierunku zmiany, pozostając realistycznymi, reporterskimi „migawkami”.

Z dziennika Sokorskiego wiadomo, że grupa przybyła do Pekinu 23 września 1953 roku. Jednym z punktów zwiedzania miasta była wystawa malarstwa Qi Baishi – artysty nieuniknionego w ówczesnych itinerariach – którego konwencja nieco zaszokowała europejskich miłośników realizmu. Ta i inne mimochodem odnotowane reakcje zdradzają, jak skromną wiedzą o kulturze chińskiej dysponowali ówczesni polscy artyści i intelektualiści. W kilka dni później Kobzdej miał oświadczyć, że będzie odtąd malował tylko chińskim pędzlem i tuszem i jak wynika z jego prac, postanowienia tego dotrzymał. Z wystawy poświęconej historii malarstwa chińskiego powrócił z przekonaniem, że zasługą Qi Baishi było zerwanie z „nierealistyczną” konwencją Chin cesarskich i powrót do natury. Wypowiedź ta świadczy zarówno o nieznanomości kontekstu twórczości mistrza, jak i o poczuciu zagubienia wobec tego malarstwa, o próbie jego klasyfikacji w obrębie sprawdzonych wzorców realizmu.

Wizyta w operze w Tianjinie ponownie wystawiła na próbę estetyczną wrażliwość cudzoziemców. Sokorski zadał sobie i towarzyszom pytanie, co właściwie jest realizmem w tym kraju – autentycznie brzmi tu ton niepewności i estetyczno-ideowego zagubienia w obliczu obcej tradycji. Kobzdej zareagował na to, według ministra, przepływem niezadowolenia, wyraźnie broniąc się przed wpływem tej obcości.

W Nankinie padają kolejne wypowiedzi Kobzdeja, uważającego, że sztuka powinna raczej ukazywać idee w konfrontacji z rzeczywistością, niż notować czyste wrażenia. Ale jednocześnie to drugie właśnie czynił w podróży. Sokorski pisał o riksarzach, że „wyglądają jak chochoły Wyspiańskiego (...), szkoda, że nikt z nas nie może poza Kobzdejem uwiecznić ich w swoim notesie”<sup>13</sup>. W Szanghaju zaś artysta pracował „z diabelską furją. Chiny rosną w nim w realną prawdę życia, pracy i twarzy ludzkich. (...) Port i życie dżonek, wdzięk i uroda kobiet szanghajskich”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> SOKORSKI 1954. Dalsze informacje o przebiegu podróży i zachowaniach Aleksandra Kobzdeja pochodzą z tej relacji.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 96.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 116–117.

Tu także, w Związku Plastyków, przedstawił referat o sztuce. Na podstawie tekstu Sokorskiego można odtworzyć główne wątki tego wystąpienia: tradycja i nowoczesność, relacje pomiędzy treścią i formą, konwencja realistyczna a narodowa, problem bohatera nowej sztuki.

W Hangzhou, które rok wcześniej tak urzekło Kulisiewicza, Kobzdej był w złym humorze. Sokorski notował jego ponure uwagi:

Handzou (...) jest za piękne. (...) Drugi dzień już zastanawiam się, dlaczego właśnie tutaj nie mogę malować. Niebo, jezioro, deszcz – jezioro, niebo, słońce – to za mało, żeby odgadnąć w tym pięknie siebie. (...) Brakuje mi kontrastu przyrody, konfliktu człowieka<sup>15</sup>.

Odzyskał chęć do pracy w Kantonie, rysując dzonki na Rzece Perłowej – gdzie krople deszczu moczyły mu papier – tworząc niespodziewany i niepożądany bynajmniej „impresjonistyczny” efekt, a także mnicha i piękne dziewczyny. Tam również miał sen o Wietnamie; śniła mu się palmowa strzecha, księżyc, muzyka harfy i śpiew kobiety, odgłos lecącego samolotu. Właśnie sen zainspirował tego wyznawcę realizmu i materializmu do udania się w dalszą podróż, która okazała się wielkim przeżyciem i artystycznym sukcesem.

Po zwiedzeniu wystawy sztuki współczesnej w Hankou ponownie wywiązała się pomiędzy Kobzdejem a Sokorskim dyskusja o różnych pojęciach realizmu; zaczyna dochodzić do głosu poczucie nowego otwarcia, istotnego odkrycia: „Paradoksalny proces wyzwiania własnej osobowości w zetknięciu z inną konwencją oraz inną sztuką”<sup>16</sup>. Pierwszym podsumowaniem artystycznej podróży była wystawa rysunków Kobzdeja otwarta w Akademii Sztuk Pięknych w Pekinie 20 listopada 1953 roku, w obecności licznych artystów i studentów wychwalających „prawdę” jego sztuki, rozumianą w kategoriach socjalistycznego realizmu.

Wkrótce potem Aleksander Kobzdej, Wojciech Żukrowski oraz czeski dziennikarz Karel Prašek wyruszyli do Wietnamu. Prace tam wykonane znalazły szeroki oddźwięk, po powrocie do Polski były wystawiane, publikowane i komentowane. Chiny znalazły się wyraźnie w cieniu tej części wyprawy, z której zachował się też dziennik artysty<sup>17</sup>, a która budziła duże zainteresowanie z racji aktualnego kontekstu politycznego i niedostępności pogrążonego w wojnie kraju. Rysunki z Wietnamu reprezentowały Polskę na Biennale Weneckim, a w 1955 roku ukazał się luksusowy album z towarzyszącymi im tekstami Żukrowskiego<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 135–136.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 186.

<sup>17</sup> Obecnie w posiadaniu rodziny.

<sup>18</sup> ŻUKROWSKI 1955.

Po krótkim okresie zainteresowania i intensywnej promocji rysunki azjatyckie Kobzdeja popadły w zapomnienie; rychła, radykalna przemiana w twórczości, jego zwrot ku abstrakcji znacznie mocniej przykuły uwagę krytyków i publiczności w poodwilżowej Polsce. Prace bywały incydentalnie prezentowane jako jeden z elementów dorobku artysty, pojawiły się m.in. na wystawie w 20. rocznicę jego śmierci w 1992 roku<sup>19</sup>. Po niej właśnie Muzeum Azji i Pacyfiku nabyło od rodziny zespół 107 prac azjatyckich, w tym 38 z Chin (trzy z nich to dawne ilustracje do książki Sokorskiego). Część z nich pojawiła się w następnym roku na wystawie „Kobzdej – Kulisiewicz – Strumiłło. Rysunki z Azji”, której komisarzem była Barbara Pokorska<sup>20</sup>, a która była następnie wielokrotnie prezentowana za granicą.

Jakkolwiek na bieżąco sam Aleksander Kobzdej wydawał się traktować Wietnam jako istotniejszy, bardziej angażujący etap azjatyckiej podróży, po kilku latach wspomnienia chińskie wciąż dawały o sobie znać. Według krytyków to właśnie „podróż na Wschód” przyczyniła się do zasadniczych przemian w jego twórczości. Według Juliusza Starzyńskiego:

Bezpośrednie zetknięcie z tradycją syntezy wizualnej w sztuce Dalekiego Wschodu, z tą tradycją znaku plastycznego, której sztuka nowoczesna tak wiele zawdzięcza – pozwoliło Kobzdejowi zrewidować nadmierną dosłowność środków wyrazowych realizmu socjalistycznego. Kobzdej znalazł się na drodze, która doprowadziła go w ciągu paru lat do nowych rozwiązań formalnych<sup>21</sup>.

Nie od razu zmiana dała się zauważyć w pracy Kobzdeja, jednak on sam potwierdzał przełomowe znaczenie doświadczenia azjatyckiego i związanych z nim przemysleń. W rozmowie ze Zbigniewem Herbertem pytał:

Zna pan z widzenia alfabet chiński? No więc niech pan sobie teraz wyobrazi pałac cesarza, którego ściany wypełniają te groźne i wspaniałe znaki... Nawet dla tego, kto nie potrafi ich odczytać, zawierają one potężny ładunek emocji. Jest w tym ogromny rozmach, coś jak komety szastające się po niebie, a także liturgiczny gest kapłana... Zacząłem naśladować ten gest...<sup>22</sup>

W 1957 roku powstała seria prac inspirowanych chińską kaligrafią – abstrakcyjnych, dynamicznych kompozycji w czerni i bieli. Rozpoczął się nowy rozdział w twórczości Aleksandra Kobzdeja. Nie sposób dziś jednak oprzeć się refleksji, że była to nadal inspiracja światem niezrozumiałym, jak niezrozumiałe pozostało dla artysty chińskie pismo.

<sup>19</sup> PŁUCIENNIK/GOLA 1992.

<sup>20</sup> POKORSKA/WASILEWSKA 1993.

<sup>21</sup> STARZYŃSKI 1973, s. 102–103.

<sup>22</sup> Wg: DEPTUŁA 2003.

## Strumiłło

Podróż Andrzeja Strumiłły (1928–2020) różni się od poprzednich, pomimo że odbyła się zaraz po nich, zaledwie w roku 1954, miała podobny plan – rozszerzony o wycieczkę na dalekie Południe, do Yunnanu<sup>23</sup> – i również trwała około dwóch miesięcy. Artysta miał tylko 26 lat, był młodszy od obu poprzedników, stojący jeszcze na początku artystycznej drogi, gotowy na poszukiwania, otwarty na inspiracje i zmiany. Pierwsza podróż poza Europę, pierwszy kontakt z kulturą inną niż zachodnia przyniosły mu bardzo głębokie doświadczenia i trwałą fascynację.

W trakcie dwóch miesięcy powstało około 200 rysunków, w których widoczne są pierwsze – na ogół jeszcze skromne – próby wprowadzenia nowych wartości formalnych do realistycznego warsztatu. Jak wspominał sam artysta, podróżował z „oczami szeroko otwartymi”, używając chińskiego pędzla, papieru i tuszu<sup>24</sup>. Oprócz realistycznych rysunków, zwłaszcza portretowych (porównywalnych do prac Kobzdeja), pojawiają się motywy inspirowane przez chińskie malarstwo i kaligrafię. W niektórych pejzażach tusz rozplywa się miękko w mokrym papierze, niczym w pracach twórców malarstwa „bezkostnego”. Czasem pojawia się wyrazisty kontrast pomiędzy starannie wypracowanym motywem a pustym, białym tłem – rozwiązanie, które w przyszłości stanie się jednym ze znaków firmowych Strumiłły. Korzenie tego rozwiązania również tkwią w chińskim malarstwie, podobnie jak dążenie do syntetycznego ujęcia formy prostym i trafnym gestem. Krystalizuje się powoli skłonność artysty do detalu studiowanego niemal jak forma abstrakcyjna, w głębokim skupieniu uwagi, towarzysząca mu następnie przez całe twórcze życie. Już w 1954 roku można ją zauważyć w wizerunkach kobiet z Kunmingu w ludowych strojach; w kolejnej podróży chińskiej z 1961 roku, bardziej dojrzałej i skłonnej do eksperymentu, owe studia detali przybiorą formy bliskie abstrakcji.

Dziennik z 1954 roku<sup>25</sup> zawiera głównie rzeczowe zapiski, dotyczące odwiedzanych miejsc i spotykanych osób, a także wyznania tęsknoty za krajem. Rzadko pojawia się obrazowe zdanie, takie jak to z 18 października: „Pola ryżowe błyszczą jak srebrne lustra we mgle”. Interesująca notatka z Kunmingu mówi, po stosunkowo obszernym zapisie zachwyty nad malowniczością „typów” miejscowej ludności: „zamawiam modele na jutro do hotelu”. Niewątpliwie rzuca to światło na kontekst powstawania wizerunków osób z mniejszości etnicznych. W Chinach grupy te jeszcze za czasów cesarstwa podlegały wewnętrznej egzotyzacji, a już w początkach Chińskiej Republiki Ludowej były prezentowane cudzoziemcom jako

---

<sup>23</sup> W archiwum artysty zachowało się jego zdjęcie na tle klasztoru w Yunnanie, wtopionego w mglisty pejzaż; STRUMIŁŁO 1997, s. 80.

<sup>24</sup> POKORSKA/WASILEWSKA 1993, s. 27.

<sup>25</sup> W archiwum autora, uprzejmie udostępniony przez niego do digitalizacji w Archiwum Materiałów Wizualnych Muzeum Azji i Pacyfiku.

atrakcja turystyczna, żywa tradycja kontrastująca z modernizacją wielkich ośrodków miejsko-przemysłowych.

W notesie są też bardzo szkicowe rysunki, właściwie szybkie notatki do rysunków „właściwych” – artysta często zapisuje, że planuje narysować konkretny temat. Wyróżnia się wśród nich cykl łodzi żaglowych z Szanghaju o świetnie uchwyconej w syntetycznych liniach formie.

W odróżnieniu od Kulisiewicza i Kobzdeja Strumiłło, artysta niezwykle wszechstronny, obszernie komentował swoją twórczość plastyczną w literackiej formie. W jego tekstach, stanowiących zarazem formę wspomnień i refleksji artystyczno-filozoficznej, podróż z 1954 roku zajmuje zawsze istotne miejsce:

Był to rok 1954. Na doświadczenia awangardy Strzezińskiego nakładały się tysiącletnie warstwy rozcieranego na kamieniu tuszu. Sędziwy Qi Baishi uniósł rękę na moje powitanie<sup>26</sup>.

Oglądałem żywe twarze i jesienne krajobrazy, zwiedzałem muzea i zabytki, ścisnąłem dłonie przodowników pracy i ministrów, a stojący na progu swego domu i grobu Ci Bai Szi zęgnął mnie uniesieniem dłoni. Z perspektywy lat czterdziestu ostro widzę wagę tej przygody<sup>27</sup>.

Blisko 200 rysunków z Państwa Środka stanowi moment istotny w mojej edukacji artystycznej. Silny wpływ starej kultury, znaku i hieroglifu, klasycznego warsztatu, doskonałości papieru, tuszu i pędzli, wyrafinowana kuchnia, kontakt osobisty z wybitnymi twórcami, jak niezapomniany Qi Baishi, nie pozostały bez wpływu na moją manierę<sup>28</sup>.

Spotkanie z Qi Baishi to dla Andrzeja Strumiłły moment konstytutywny w życiu, nie tylko artystycznym. Wizyta w pracowni wiekowego malarza stanowiła nieodzowny punkt programu zagranicznych delegacji kulturalnych; trudno się oprzeć wrażeniu, że musiało to być nieco męczące dla dziewięćdziesięcioletniego już wtedy człowieka. Dla młodzieńca z Polski jednak przeżycie było potężne, formacyjne, wielokrotnie później przywoływane. Namalowany w jego obecności obraz *Świeży aromat* i bogate barwy – typowe dla późnej twórczości Qi Baishi przedstawienie kwitnącej gałęzi brzoskwini – podarował Strumiłło w 1978 roku do zbiorów młodego Muzeum Azji i Pacyfiku, wraz z dokumentacją fotograficzną starego mistrza przy pracy<sup>29</sup>. Warto tu jednak zauważyć, że we wspomnianym dzienniku

<sup>26</sup> STRUMIŁŁO 1997, s. 7.

<sup>27</sup> POKORSKA/WASILEWSKA 1993, s. 27.

<sup>28</sup> STRUMIŁŁO 2011, s. 223.

<sup>29</sup> W zbiorach Muzeum znajduje się także około 400 prac autorskich Andrzeja Strumiłły z różnego czasu, w większości rysunków z podróży, a także projekty ilustracji książkowych, plakaty i medale oraz zgromadzone przez artystę kolekcje obiektów azjatyckich.

wydarzenie to jest opisane podobnie jak inne spotkania, treściwie i powściągliwie; w późniejszych relacjach nabiera dodatkowych wymiarów.

Chińskie oczarowanie stało się pierwszym krokiem, początkiem wielkiej podróży azjatyckiej trwającej przez kilka kolejnych dekad. Andrzej Strumiłło odwiedził Indie, Nepal, Wietnam, rosyjski Daleki Wschód i Syberię, Mongolię, Tajlandię, Japonię, Syrię, Turcję, Kaukaz. Podróże te, wyjątkowe w przypadku artysty polskiego tego pokolenia, składają się na prawdziwy Grand Tour artysty Zachodu, głęboko zafascynowanego Wschodem. Ślad azjatycki przewijał się przez wszelkie formy jego twórczości: rysunki wykonywane bezpośrednio w podróży, fotografie, obrazy, plakaty, projekty wystaw i książek, ilustracje, poezje, a nawet tworzone kolekcje – nie tylko dla siebie, ale również dla Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie oraz Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Jego twórczość, szeroko obecna w przestrzeni intelektualnej Polski lat 60., 70. i 80., miała znaczący wpływ na ówczesną ikonosferę i wyobraźnię. W licznych tekstach o sztuce i tradycjach Azji, publikowanych m.in. w „Projekcie”, „Kontynentach” czy popularnym, a zarazem ambitnym „Ty i Ja”, we wstępach do katalogów wystaw, przekazywał czytelnikom swoją rozległą wiedzę, przefiltrowaną przez osobiste doświadczenie, gust, refleksję. Przypisywał „Azji”, traktowanej jak pewna kulturowa, a nawet mistyczna całość inspirację nie tylko artystyczną, ale i duchową: „Z czasem, a były to dziesięciolecia, zdałem sobie sprawę, że Azja uczyniła mnie innym człowiekiem. Duch Azji wzniosł we mnie małą stupę Cisy i Zgody, a także suburgan Wiecznego Wiatru”<sup>30</sup>.

Owa zmitologizowana Azja staje się z czasem dla Strumiłły, jak dla wielu artystów świata euroatlantyckiego, ojczyzną odchodzących w przeszłość wartości: tradycji, uważności, twórczej dyscypliny. To w niej łatwiej dostrzec nierozzerwalną więź tego, co widzialne i niewidzialne, świata rzeczy i świata myśli; to na Wschodzie kształtuje się poczucie jedności rzeczywistości i jednocześnie umiejętność skupienia się na jej najdrobniejszym elemencie.

W czasach wielkich technologii i działań multimedialnych w sztukach świadomie sięgamy po pióro lub pędzel umoczone w tuszu. Czerń na bieli. Żyjąca czerń i żyjąca biel. Czerń, która może stać się wszystkim i biel, która wszystko przyjąć może. Tak jak noc i dzień, jak zło i dobro, jak śmierć i życie, jak yang i yin<sup>31</sup>.

Ogromny kontynent, choć dobrze znany Andrzejowi Strumiłło z licznych i bynajmniej nie powierzchownych podróży, uległ w jego wyobraźni idealizacji i swego rodzaju homogenizacji. W poszukiwaniu artystycznej i życiowej prawdy pozostał on człowiekiem Zachodu na Wschodzie odchodzącym w przeszłość – a może nigdy nieistniejącym w upragnionej postaci. A jednak w kolejnych podróżach ani na

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

chwile nie stracił ostrości widzenia konkretnego, a jego rysunki realizują wyznaczony sobie ideał równowagi pomiędzy detalem i syntezą. Jak pisała w 2007 roku Danuta Wróblewska: „Rysunek wszedł mu w nawyk – zwykły i jednocześnie ponadczasowy dokument widzianego. Także jako sposób na analizę rzeczy”<sup>32</sup>. Niewątpliwie było to również konsekwencją pierwszej chińskiej podróży.

Zapis plastyczny i literacki tych trzech podróży zwraca uwagę na interesujące aspekty życia artystycznego początku lat 50., silnie uwikłanego w tło polityczne i retorykę komunistycznego internacjonalizmu. Ukazuje moment nowego, specyficznego w tym kontekście otwarcia polskiej sztuki na świat pozaeuropejski oraz tego otwarcia skutki – na ogół wykraczające poza oficjalnie formułowane oczekiwania samych artystów i autorów polityki kulturalnej. Dokumentacja indywidualnych doświadczeń poszczególnych twórców wpisuje się więc w szerszy obraz „socjalistycznego postkolonializmu”, o którym pisze ostatnio Adam F. Kola<sup>33</sup>, otwierając bardzo obiecujący obszar analiz.

## Bibliografia

- DEPTUŁA 2003 – Bogusław Deptuła, *W szczelinie. Niedocenione malarstwo Aleksandra Kobzdeja (1920–1972)*, „Tygodnik Powszechny”, nr 6 (2796), 9 lutego 2003.
- HU GUANG HUA 2011 – Hu Guang Hua, *Investigation of Art Exchanges between China and Poland in the 1950s*, [w:] *Poland – China. Art and Cultural Heritage*, red. Joanna Wasilewska, Kraków 2011, s. 211–215.
- JACOBY 2009 – Marcin Jacoby, *Zarys historii wymiany kulturalnej pomiędzy Polską a Chinami w latach 1949–2009*, [w:] *Polska – Chiny. Wczoraj, dziś, jutro*, red. Bogdan Góralczyk, Toruń 2009, s. 331–367.
- JAKIMOWICZ 1976 – Irena Jakimowicz, *Tadeusz Kulisiewicz*, Warszawa–Berlin–Budapeszt 1976.
- KOLA 2018 – Adam F. Kola, *Socjalistyczny postkolonializm: rekonsolidacja pamięci*, Toruń 2018.
- LI CHAO – Li Chao, *Dissemination of Polish Fine Arts in China in the 1950s*, [w:] *Poland – China. Art and Cultural Heritage*, red. Joanna Wasilewska, Kraków 2011, s. 217–221.
- OSIŃSKI 2008 – Zbigniew Osiński, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku*, cz. 1–2, Gdańsk 2008.
- PEJČOCHOVÁ 2008 – Michaela Pejčochová, *The Origins of the 20<sup>th</sup> Century Chinese Paintings Collection in the National Gallery in Prague*, „Orientations”, t. 39, nr 3, April 2008.
- PLUCIENNIK/GOLA 1992 – Dorota Pluciennik, Jola Gola, *Aleksander Kobzdej 1920–1972*, Warszawa 1992.
- POKORSKA/WASILEWSKA 1993 – Barbara Pokorska, Joanna Wasilewska, *Kobzdej, Kulisiewicz, Strumiłło. Rysunki z Azji*, Warszawa 1993.

<sup>32</sup> Za: STRUMIŁŁO 2011, s. 463.

<sup>33</sup> KOLA 2018.

- SKRODZKI 1979 – Wojciech Skrodzki, *Tadeusz Kulisiewicz – moje spotkania*, Warszawa 1979.
- SOKORSKI 1954 – Włodzimierz Sokorski, *Dziennik podróży. Dwa miesiące w Chinach*, Warszawa 1954.
- STARZYŃSKI 1973 – Juliusz Starzyński, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973.
- STRUMIŁŁO 1997 – Andrzej Strumiłło, *Azja*, Warszawa 1997.
- STRUMIŁŁO 2011 – Andrzej Strumiłło, *Summa*, Suwałki 2011.
- SZELEGEJD 1984 – Jacek Szelegejd, *Azja Mistrza Kulisa. Rysunki Tadeusza Kulisiewicza z Chin i Indii*, Warszawa 1984.
- WASILEWSKA 2009 – Joanna Wasilewska, *Aleksander Kobzdej w Chinach – spojrzenie polskiego artysty w latach pięćdziesiątych XX w.*, [w:] *Sztuka Chin*, red. Joanna Wasilewska, Warszawa 2009.
- ŻUKROWSKI 1954 – Wojciech Żukrowski, *Chiny i Wietnam w rysunkach Aleksandra Kobzdeja*, Warszawa 1954.



## Three Polish artists in China in the 1950s

In the 1950s, delegations of Polish artists to China were an important element of the newly formed Eastern Bloc's cultural politics. In the assumption they were means of establishing ideological similarities of art in socialist countries and strengthening political bonds. In practice, it was often a significant artistic experience and a source of inspiration for its participants. The article analyzes three cases of artists whose drawings documenting similar journeys are currently in the collections of the Asia-Pacific Museum in Warsaw, and in whose work this experience was marked in different ways. For Tadeusz Kulisiewicz, the Chinese journey was an episode, which he returned to after many years. The experience inspired Aleksander Kobzdeja to make fundamental changes in his art, beginning a process that from socialist realism had lead him to abstraction. In the case of Andrzej Strumiłło, it was a start of an exquisite, artistic path, largely marked by the fascination with cultures and arts of Asian countries.

**Keywords:** Polish Art, Polish Artists in China, social realism, Polish modern art, China.

Aneta Pawłowska

 ORCID 0000-0003-2847-4403

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Łódzki

DOI 10.18778/2084-851X.07.09

# Literatura wizualna, wizualność literatury – przegląd współczesnych zjawisk i tendencji

**Streszczenie.** Celem artykułu jest prezentacja przeglądu najistotniejszych nurtów, jakim przez ostatnie stulecie podlegał tekst literacki o walorach wizualnych. Z punktu wyjścia przyjęto okres przełomu XIX i XX wieku, gdy pod wpływem działań artystów awangardowych (Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé) nastąpiły zmiany w postrzeganiu semantycznego znaczenia poezji, co doprowadziło do sytuacji, w której wizualna struktura tekstu stała się istotna (wspomniane zostały prace m.in.: F.T. Marinetti, T. Czyżewskiego, L. Chwistka). Zainteresowanie nowoczesną typografią wykazywali w okresie tuż po I wojnie światowej i w międzywojennym okresie wielkiej awangardy artyści związani z dadaizmem i polską grupą „a.r”. Kolejny istotny moment we wzajemnych relacjach tekstu i plastyki to okres lat 60. XX wieku i „poezji konkretnej” (E. Gomringer, bracia de Campos czy S. Dróżdź, tworzący tak zwane „pojęciokształty”). W XXI wieku emanacja działań łączących ściśle poezję ze sztukami wizualnymi to literatura elektroniczna, czyli *electronic literature*, określana mianem cyfrowej lub HTML, oraz liberatura (K. Bazarnik, Z. Fajfer, R. Nowakowski).

**Słowa kluczowe:** typografia, awangarda, literatura, sztuka polska XX w., literatura elektroniczna.

## Stan badań

**B** adanie pogranicza ze zjawisk tekstu i sztuk wizualnych znalazło się początkowo w orbicie zainteresowań głównie kuratorów muzealnych takich jak Jasia Reichardt – organizatorka słynnej londyńskiej wystawy „Between Poetry and Painting” z roku 1965<sup>1</sup>. Dopiero w latach 70. XX wieku pojawiły się

<sup>1</sup> REICHARDT 1965.

teksty podsumowujące zjawisko poezji konkretnej autorstwa semiotyków i estetyków, takich jak Max Bens czy Eugen Gomringer<sup>2</sup>. Do Polski analiza zjawisk z pogranicza literatury i malarstwa dotarła w latach 80. XX wieku. Wymienić tu należy publikacje Janiny Wiercińskiej *Szuka i książka*<sup>3</sup> oraz nieco późniejszą pozycję autorstwa Piotra Rypsona *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*<sup>4</sup>. Jeśli chodzi o wiek XXI, na uwagę zasługuje zwłaszcza zainteresowanie badaczy internetową literaturą włączającą do swego imaginarium znak graficzny. Tym zagadnieniom poświęcony jest portal Eliterature (<http://eliterature.org/people/>), ale też i liczne strony związane z Korporacją Ha!art (np. <http://ha.art.pl/>).

## Wizualność w literaturze – problemy z definicją

Termin literatura wizualna jest pojęciem szerokim i obejmuje olbrzymią ilość tekstów, autorów, motywacji, celów i programów estetycznych. To typ wypowiedzi literackiej, w której poeta/pisarz zwiększa rolę wizualnej formy tekstu docelowego: elementów ikonograficznych, typograficznych kolaży, spacjowania, pogrubienia, zagęszczenia druku, krojów pisma, wersalików i kursywy. Jej przykłady znajdujemy już w starożytności (np. hellenistyczne kaligrama z IV wieku określane mianem *technopaegnia*<sup>5</sup>) i literaturze dawnej – od średniowiecznych manuskryptów ilustrowanych po XIX-wieczny nurt *beautiful books*, którego orędownikiem była oficyna wydawnicza Kelmscott Press założona przez Williama Morrisa<sup>6</sup>.

W wieku XX układ typograficzny stał się tak samo ważny jak znaczenie słów, rym i rytm w tradycyjnej poezji. Dziś literatura wizualna jest kojarzona także z najnowszymi praktykami artystycznymi obejmującymi takie zjawiska jak liberatura i literatura hipermedialna.

Za początek rozważań przyjmuję futuryzm, jednakże historia działań, w których nie tylko słowa traktuje się jako budulec literackich prac, ale eksperymentuje z nim na polu wizualnym (a często też dźwiękowym), sięga końca XIX wieku. Za pionierów tych praktyk można uznać np. Lewisa Carrolla (1832–1898), Stéphané'a Mallarmégo (1842–1898) czy Guillaume'a Apollinaire'a (1880–1918). Na uwagę zasługują zwłaszcza dwaj ostatni poeci.

Poemat *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* (*Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*) autorstwa Mallarmégo już w momencie powstania był przełamaniem klasycznych zasad retoryki. Poeta obrzucił w nim poezję zarówno o charakterze dyskursywnym jak i deskryptywnym, rezygnując tym samym z prostego opisu

---

<sup>2</sup> GOMRINGER 1978.

<sup>3</sup> WIERCIŃSKA 1986.

<sup>4</sup> RYPSOŃ 1989.

<sup>5</sup> HOSE/SCHENKER 2015, s. 201–202.

<sup>6</sup> HAMMER 1991.



1. Strona tytułowa *Child Christopher and Goldilind the Fair*, Wydawnictwo Kelmscott Press, 04-13988 Fine Print, John J. Burns Library, Boston College

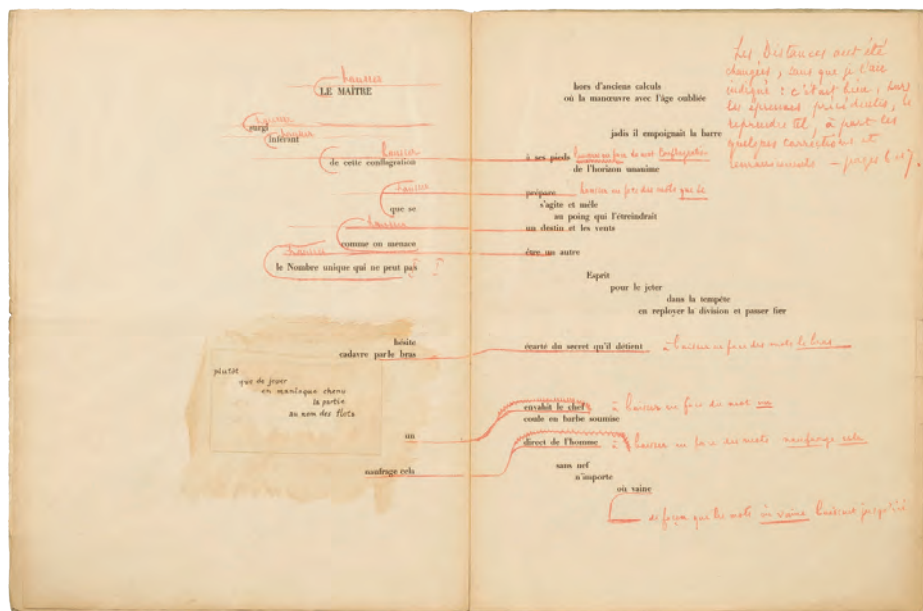
rzeczywistości. Jego istotą stał się język, rozpatrywany także od strony struktury wizualnej zapisywanych słów. Było to zgodne z deklaracjami „poety wyklętego” z eseju pt. *Książka, narzędziem duchowym* (1895), gdzie podkreślał znaczenie „rytuału składu typograficznego”<sup>7</sup>. Warto dodać, iż artysta miał duże oczekiwania wobec sposobu, w jaki wiersz ma być wydrukowany. Otóż chciał, by przyjętą jednostką druku nie była typowa pojedyncza strona, narzucająca tradycyjną lekturę od lewego do prawego marginesu oraz z góry na dół. Poeta uznał, że wertykalny porządek należy zastąpić horyzontalnym, by jednostką miary stały się dwie strony, bo – jak pisał dalej w liście do André Gide’a – „to w paginacji kryje się cały efekt”<sup>8</sup>. Dlatego nie był do końca usatysfakcjonowany pierwszym wydaniem *Rzutu kośćmi* w piśmie „Cosmopolis” z 1897 roku. Zapewne dopiero drugie wydanie wiersza przez Ambroise’a Vollarda powstałe we współpracy z drukarzem Firminem Didotem nakładem Éditions de la Nouvelle Revue française w 1914 roku mogłoby w pełni zadowolić poetę (niestety już wówczas nie żył)<sup>9</sup>. O wkładzie tego utworu w rozwój koncepcji współczesnej literatury wizualnej świadczy także fakt, iż doczekał się wznowienia w serii Ha!artowskiej liberatury<sup>10</sup> (do tematu za chwilę powrócę).

<sup>7</sup> MALLARMÉ 1980, s. 89.

<sup>8</sup> Cyt. za: ŚNIEDZIEWSKI 2010, s. 195.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 195–196.

<sup>10</sup> MALLARMÉ 2005.



2. Rzut kośćmi, próbny wydruk w edycji Ambroise Vollard z poprawkami Mallarmégo, lipiec 1897, Bibliothèque nationale de France (Wikisource)

Równie przełomowe znaczenie dla literatury wizualnej ma zbiór wierszy *Kaligramy* (*Calligrammes* 1918) – Guillaume’a Apollinaire’a. To w nim twórca najpełniej zaznaczył nowatorstwo oryginalnych koncepcji poetyckich dopełnionych nowoczesnym bezrymowym wierszem wolnym o niezwykle wyrafinowanych strukturach graficznych. W takich utworach jak: *Lettre-Océan*, *La Colombe Poignardée* et *le Jet d’Eau*, *Il pleut*<sup>11</sup>, *La petite auto*, *Cheval*, *Cœur, couronne et miroir* sens tekstu znajduje odzwierciedlenie w przestrzennym układzie wersów.

Działalność wszystkich wyżej wymienionych twórców cechuje przełomowy układ form ich utworów, rozbijający skostniałą historyczną strukturę języka, tak by dostosować go do zachodzących przemian społeczno-kulturowych. Rewolucja przemysłowa i rozkwitający kapitalizm wpłynęły na postępującą tendencję w kierunku ujednolicenia i masowości, a także stworzyły na początku XX wieku szczególną rzeczywistość.

### *Parole in libertá* – włóscy futuryści

Najwyraźniej potrzebę koniecznych zmian w obrębie literatury i sztuk wizualnych zauważyli artyści związani z futuryzmem. Byli oni wyczuleni na nową energię związaną z miastem i techniką, toteż postulowali stworzenie współczesnego języ-

<sup>11</sup> W utworze *Il Pleut* (Pada deszcz) Apollinaire’a pokazany został proces spływania/spadania liter jako kropli wody po szybie. Bardzo ciekawa współczesna animacja tego wiersza znajduje się na stronie [http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor\\_Il\\_Pleut.html](http://www.eratiopostmodernpoetry.com/editor_Il_Pleut.html) [dostęp: 20 grudnia 2018].

ka odrzucającego klasyczne układy i wzory. Ów język był nastawiony na poetykę dźwięku, a nie na treść. Nowa stylistyka koncentrowała się przede wszystkim na odrzuceniu przymiotników, przysłówków i znaków przestankowych, zaprzeczeniu dawnym porządkom składni oraz wprowadzeniu nowej typografii. Szczególne miejsce przypadło onomatopei, instrumentacji głoskowej – paronomazji czy annominacji, które stały się literackimi odpowiednikami nowatorskich środków plastycznych wyobrażających ruch, rytm i możliwości nowoczesnej techniki np. elektryczne światło. Już w roku 1909 włoski poeta, piszący także po francusku, Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) i jego liczni naśladowcy głosili w „jednodniówkach” i manifestach hasła wypisane w różnych językach *parole in liberta* – „słowa na wolności” (taki tytuł nosił manifest Marinettiego z roku 1913 roku, postulujący wspomniane powyżej oswobodzenie literatury z rygorów składni języka i konwencjonalnego składu drukarskiego)<sup>12</sup>. W tym samym roku Marinetti wprowadził do kanonu literackiego notację matematyczną oraz tablice synoptyczne „słów na wolności”: litery i wyrazy zostały rozrysowane na stronie różnymi czcionkami i w geometrycznych układach. Można uznać, iż założenia futurysty związane ze „słowa na wolności” powodowały niską przewidywalność syntaktyczną i znaczeniową, dlatego otwarły drogę do „wyobraźni bez łączników”. Za podstawę poetyckiej ekspresji Marinetti przyjął enharmonię liter oraz kakofonię dźwięków, sylab i wyrazów<sup>13</sup>. Jak pisał międzywojenny entuzjasta takiej formuły artystycznej:

„Parole in liberta” oddają kolory, zapachy, hałasy, dźwięki, formuły geometryczne i arytmiczne, ryki zwierząt, turkoty motorów, archaizmy, barbaryzmy, egzotyzy i neologizmy językowe! Słowem wszystko! Zwycięstwo artystyczne „parole in liberta” dzieli historię poezji na dwie epoki: epokę Homera i epokę futuryzmu<sup>14</sup>.

Do najbardziej reprezentatywnych przykładów realizacji tej idei należy tom poezji samego Marinettiego *Zang Tumb Tumb* (1914), w którym wyzwoloną z wszelkich ograniczeń (z wyjątkiem typowej kodeksowej budowy książki) typografię uznać można za pełnoprawny środek wyrazu, a samą książkę za jeden z wybitnych przejawów twórczości artystycznej tamtych lat, rozsadzającej ramy społecznych ograniczeń i ustalonego porządku. Zaprzeczenie dawnym porządkom składni, wprowadzenie innej typografii, gdzie szczególną rolę odgrywała onomatopeja czy paronomazja, miały stać się literackim i plastycznym odpowiednikiem codzienności. „Malarze-futuryści używali okaleczonych sylab jako elementów wprowadzających wrażenie dźwiękowego hałasu”<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> MARINETTI 1913.

<sup>13</sup> MICZKA 1994, s. 78.

<sup>14</sup> BOYÉ 1926, s. 1.

<sup>15</sup> RYPSON 1989, s. 257.

## „Słowa na wolności” w całej Europie

Wkrótce badania nad funkcją języka skorelowanego z przypisanym mu znakiem oprócz Włoch objęły również inne kraje. Jak zauważył *ex post* jeden z ówczesnych polskich awangardzistów – Aleksander Wat: „Starczyło jedno hasło, jedno małe odkrycie, jedno zdanie składające się z trzech wyrazów: «słowa na wolności». (...)”<sup>16</sup>. W Rosji sięgnęli po nowe możliwości kryjące się w literaturze wizualnej tacy artyści jak Włodzimierz Majakowski, Kazimierz Malewicz (1879–1935), Wielimir Chlebnikow (1885–1922) czy Korniej Czukowski (1882–1969). Za najbardziej spektakularny przykład współpracy poety z plastykiem z tego okresu można uznać dzieło francuskiego poety szwajcarskiego pochodzenia Blaise’a Cendrarsa (1887–1961), zatytułowane *Proza transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji (La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France)*. Pierwsze wydanie poematu, zaprojektowane przez francusko-rosyjską malarzkę Sonię Delaunay (1885–1979) i opublikowane w 1913 roku<sup>17</sup>. Książka o kształcie harmonijki złożonej z 22 segmentów, podzielona została na dwie kolumny o jednakowej szerokości. Ponad dwumetrowy arkusz zajmował nie tylko wiersz, drukowany 12 rodzajami czcionek, lecz także usytuowane po lewej stronie barwne grafiki. Twórcy zakładali, że lektura książki w warstwie tekstu i obrazu będzie odbywała się symultanicznie, a poezja, malarstwo i budowa książki będą przenikały się tworząc nową jakość artystyczną. Niestety późniejsze edycje poematu były wznawiane w tradycyjnej w formie.

Z kilkuletnim opóźnieniem idee futurystyczne dotarły również do Polski, objawiając swoje istnienie prowokacyjnymi manifestami i obrazoburczymi, nastawionymi na skandal tomikami poezji, celowo drażniącymi mieszczańskiego odbiorcę łamaniem reguł ortografii i gramatyki oraz nietypowym zastosowaniem elementów graficznych czy krzykliwą kolorystyką okładek. W Polsce fascynację nową typografią głosili jako pierwsi Brunon Jasiński (1901–1938), Stanisław Młodożeniec (1895–1959), Aleksander Wat (1900–1967) i Anatol Stern (1899–1968). W jednoliniówkach futurystycznych pojawiały się przekształcenia ortografii na zapis fonetyczny (*Nuż w bżuhu. 2 jednodniówka futurystów. Wydanie nadzwyczajne*), kładziono nacisk na rytm i rym<sup>18</sup>.

Z okresu tego należy też przywołać manifestacyjne komentarze futurysty i formisty Tytusa Czyżewskiego (1880–1945) z roku 1921, które znalazły odzwierciedlenie w jego poezji – ujmującej świat architektonicznie, w diagramach wizualno-słownych przedstawiającej rzeczywistość wielozmysłową, a także w poezji o „instynkcie mechanicznym” – prezentującej przenikające się jednocześnie sfery biologii i auto-

<sup>16</sup> WAT 1990, s. 27.

<sup>17</sup> CENDRARS 2006, s. 299.

<sup>18</sup> Jako jedna z pierwszych eksperymenty typograficzne polskich futurystów analizowała Bożena Lewandowska (LEWANDOWSKA 1966, s. 192–283).

matyki. Jak pisał: „Poezja współczesna musi sobie stworzyć nową odrębną formę, podatną dla ludzi współczesnych, łaknących nerwowych, syntetycznych wzruszeń (...). Artyści będą jak najmniej używać tematu, a jak najwięcej konstruować”<sup>19</sup>.

Czyżewski, mimo nieświadomości mających nastąpić dekady później rewolucji technologicznych, wspomina o człowieku XXI wieku, przewidując rzeczywistość całkowicie zdominowaną przez urządzenia elektroniczne (z czym mamy do czynienia w literaturze HTML, o której będzie mowa). Dlatego jego wiersze o specyficznym rytmie zachęcają współczesnych twórców do cyfrowego ujęcia. Wielozmysłowość i losowość pojawiają się w licznych utworach powstałych w latach 1917–1922 – na przykład w *Oczach tygrysa*, matematyczność w *Poemacie liczb*, powtórzeniowość w *Muzyce z okna*, symultaniczność w *W szpitalu obłąkanych*, przestrzenność w *Hymnie do maszyny mego ciała*, zaś wielopłaszczyznowość w *Nocy – dniu*<sup>20</sup>. Można dodać, iż często zabiegi Czyżewskiego kompozycyjne dokonywane na własnych wierszach dziś są traktowane jako szczegółowe wskazówki do realizacji nowej cyfrowej wersji tychże poematów. Warto też przytoczyć komentarz innego formisty – Leona Chwistka (1884–1944) na temat poezji Czyżewskiego, który jednocześnie stanowi doskonały opis literatury wizualnej: „pokonuje treść przez zestawianie zdań prostych, zaczerpniętych najczęściej z świata wrażeń wzrokowych w ten sposób, żeby słuchacz nie mógł doszukać się pomiędzy nimi myślowego związku”<sup>21</sup>.

## Dadaści – międzywojenna awangarda

Pomysłowością w komponowaniu fantazyjnych układów typograficznych i wynajdywaniu nowych form ekspresji futurystycznym piewcom nowoczesności dorównywali ironiczni piewcy chaosu – dadaści, stanowiący równie międzynarodowe towarzystwo. Członkowie tego ruchu wyżywali się zarówno w twórczości indywidualnej, jak i zespołowej, głównie na łamach zuryskiego pisma „Dada”, redagowanego przez rumuńskiego poetę Tristana Tzarę (1896–1963), oraz „391”, wydawanego w Barcelonie, a później w Zurychu i Paryżu przez hiszpańskiego malarza Francisa Picaбіę (oba pisma ukazywały się od roku 1917)<sup>22</sup>. Nie mniej intrygujące formą zapisu, a przy tym niezwykle zabawne w głośnym wykonaniu były prezentowane w słynnym Cabaret Voltaire poematy symultaniczne wspólnego autorstwa Tzary, Marcela Janco i Richarda Huelsenbecka (po raz pierwszy w 1916 roku)<sup>23</sup>. Interesujące były także prace Raoula Hausmanna (1886–1971) – austriackiego dadaisty związanego ze środowiskiem berlińskim, niezawierające „słów”, lecz układy typograficzne znaków, w których

<sup>19</sup> PAWLICKA/PODGÓRNI 2012.

<sup>20</sup> SOBIERAJ 2007, s. 179–180.

<sup>21</sup> CHWISTEK 1920, s. 5.

<sup>22</sup> RICHTER 1983, s. 46–48, 116–120.

<sup>23</sup> RICHTER 1983, s. 42–46.



„stosowanie liter różnej wielkości, dużych i małych, cienkich i wytłuszczonych, tworzyło coś w rodzaju zapisu muzycznego”<sup>24</sup>. Hausmann posunął się najdalej w swoich działaniach – tworzył poematy plakatowe (niem. *Plakatgedichten*), takie jak *O F F E A H B D C* oraz *f m s b w t ö z ä u* (obydwie prace z 1918 roku). Artysta nowatorsko połączył optykę i fonetykę, czyniąc tym samym poezję materiałem optofonetycznym. Swoją metodę przechodzenia od obrazu do dźwięku (i odwrotnie) opatentował w 1936 roku pod nr 446338<sup>25</sup>. Zasięg działań futurystów i dadaistów objął całą międzywojenną Europę (m.in. Rumunię, Jugosławię, Holandię).

W międzywojennym okresie wielkiej awangardy na szczególną uwagę zasługują pionierskie dokonania w zakresie literatury i tzw. druku funkcjonalnego Władysława Strzemińskiego (1893–1952)<sup>26</sup>. Strzemiński był czołową postacią polskiej awangardowej grupy „a.r.”, w której nowa plastyka i nowa poezja były uzupełniającymi się częściami tego samego zjawiska artystycznego, stając się źródłem inspiracji współczesnych rozwiązań typograficznych. Stworzenie książki, w której zostałyby wykorzystane środki wizualnego oddziaływania, nowego systemu recytacji kreowanej wzrokiem, było zadaniem niezwykle ważnym dla Strzemińskiego. Chciał przeciwstawić nową koncepcję układu typograficznego tradycyjnym wydaniom utworów poetyckich, ograniczających rolę plastyka do tworzenia dekoracyjnych ornamentów. Dlatego starał się w kolejnych listach przygotować i przekonać współpracującego z nim poetę Juliana Przybosia do wprowadzenia prekursorskiego rozwiązania polegającego na „myśleniu wzrokiem”<sup>27</sup>. Tak zakomponowane zostały wiersze wchodzące w skład tomu poezji Przybosia *Z Ponad*. Strzemiński zaproponował poecie budowę wszystkich utworów „według jednolitej skali obliczeniowej”, podporządkowanej układowi linii pionowych i poziomych o „jednakowej grubości 3 mm”<sup>28</sup>. Ponadto wprowadzał odpowiadające słownej dynamice typograficzne sygnały wizualne, jedyny komponent tekstu oprócz ostro uwydatnianych zestawień czcionek; strofy wiersza zostały rozłożone według zawartych w nich myśli na szeregi odrębnych zespołów oznaczonych liniami, skonstruowanych różnym rodzajem pisma i wielkością liter. Forma typograficzna miała wzmocnić przekaz zawartej w niej treści<sup>29</sup>.

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 213–214.

<sup>25</sup> WEIBEL 2005, s. 83.

<sup>26</sup> Artyści zajmujący się zagadnieniem druku funkcjonalnego w dwudziestoleciu międzywojennym to m.in.: Gustaw Kłucis, Enrico Prampolini, Aleksander Rodczenko, Xanti Schawinsky, Joost Schmidt, Kurt Schwitters, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński, Ladislav Sutnar, Mieczysław Szczuka, Karel Teige, Jan Tschichold (*ZMIANA POLA WIDZENIA* 2014).

<sup>27</sup> TUROWSKI 1973, s. 227.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Szczegółowa analiza złożonego konceptu malarza przekroczyłaby ramy tematyczne zakreślone w tytule artykułu. Szerzej: TUROWSKI 1973.

W kręgu polskiego konstrukttywizmu na uwagę zasługują także specyficzne, a mało znane plakaty autorstwa Edmunda Millera zaprezentowane w 1921 roku<sup>30</sup> w Polskim Klubie Artystycznym, który mieścił się w warszawskim hotelu Polonia, uchodzącym za jeden z najbardziej eleganckich i nowoczesnych w Warszawie. Plakaty, w których – jak zauważał anonimowy recenzent – „środkami plastyko-graficznymi, faktycznie u nas dotychczas niewykorzystanymi dostatecznie”, artysta uzyskać chce „sens wewnętrzny wyrazów”, stosując „przestankowanie, grupowanie i pisanie większymi i mniejszymi znakami” oraz używając do tego „różnych barw dla silniejszej ekspresji i znaczenia symbolicznego stosunku zdań”, by wyrazić „pewną harmonię dźwiękową i pewien bardzo prymitywny rytm”<sup>31</sup>.

## Poezja konkretna

Doświadczenie modernizmu sprzed II wojny światowej dało mocne fundamenty do dalszej analizy słowa, co skwapliwie wykorzystano w drugiej połowie XX wieku, tworząc nowy gatunek sztuki, jakim jest poezja konkretna. Sam termin powstał w 1955 roku, kiedy to dwóch artystów, Szwajcar Eugen Gomringer i Brazylijczyk Décio Pignatari, spotkało się w Ulm i określiło mianem „poezji konkretnej” wspólne projekty. Warto zaznaczyć, że termin „konkretny” zaczerpnięty został od holenderskiego malarza Theo van Doesburga (1883–1931), który w *Manifesto sztuki konkretnej* (*Manifesto of Concrete Art*, 1930) odniósł go do metod malarskich polegających na prezentowaniu przedmiotu wyłącznie dzięki środkom stosującym formy geometryczne, głównie obejmującym elementy sztuki abstrakcyjnej i konstrukttywizmu. Od lat 50. XX wieku pod tą nazwą kryją się działania dążące do uwolnienia słowa od czynników zewnętrznych i pozbawienia go indywidualnych konotacji. Za najważniejszych animatorów ruchu „konkretystycznego” uchodzą (poza wymienionymi powyżej Gomringerem i Pignatarim) Szwed Öyvind Fahlström (*Manifest för konkret poesie*, 1953) oraz skupieni w grupie Noigandres bracia Augusto i Haroldo de Campos z Brazylii (*Plano-piloto para poesia concreta*, 1958). Wszyscy oni kładli nacisk na te same podstawowe elementy: literę (pojedynczy znak) i słowo w ich wymiarze fizycznym, wyzwolonym nie tylko z zasad syntaktyki i semantyki, ale i z wszelkiej referencyjności. Czasem pojawiały się izolowane brzmienia jak w przypadku poezji fonicznej, określanej mianem „muzyki konkretnej”<sup>32</sup>. Nawiązując w swych manifestach do twórczości François Rabelais, Carrolla, Mallarmégo, E.E. Cummingsa, Ezra Pounda, Jamesa Joyce’a, konkretyści posługiwali się motywami określanym jako „konstelacje słów”<sup>33</sup>, podkreślając tym samym wagę czasoprzestrzennej organizacji

<sup>30</sup> Była to wspólna wystawa Henryka Stażewskiego, Mieczysława Szczuki i Millera.

<sup>31</sup> J.L. 1922, s. 34.

<sup>32</sup> GŁOWIŃSKI 1998, s. 403.

<sup>33</sup> GOMRINGER 1978, s. 67.

tekstu tworzonych przez „słowo-przedmioty”<sup>34</sup>. W działaniach tych chodziło, jak określił to niemiecki semiotyk, pisarz, teoretyk konkretyzmu Max Bense:

o stworzenie zespołów słów, które jako całość stanowią werbalną, wokalną i wizualną przestrzeń przekazu, trójwymiarowe ciało języka, ciało to zaś jest nosicielem własnego szczególnego konkretnego „estetycznego przesłania”<sup>35</sup>.

Następne dziesięciolecia to moment prawdziwego triumfu poezji konkretnej, która stała się ruchem o międzynarodowym zasięgu (wymienić tu można chociażby twórczość Amerykanki Mary Ellen Solt, Szkota Iana Hamiltona Finlaya, członków Grupy wiedeńskiej, Czechów Jiřía Kolařa i Eduarda Ovčáčka). Warto w tym momencie przywołać słowa Stanisława Dróżdża (1939–2009) – głównego polskiego twórcy tego nurtu<sup>36</sup>, który doskonale scharakteryzował jego prerogatywy:

poezja konkretna polega na wyizolowaniu, zautonomizowaniu słowa. Wyizolowaniu go z kontekstu językowego, wyizolowaniu go także z kontekstu rzeczywistości pozajęzykowej, żeby słowo jak gdyby samo w sobie i dla siebie znaczyło. W poezji konkretnej forma jest zdeterminowana treścią, a treść formą. Poezja tradycyjna opisuje obraz. Poezja konkretna pisze obrazem<sup>37</sup>.

Tak rozumiana poezja konkretna to „twórczość pomiędzy poezją i malarstwem” – jak stwierdzono w 1965 roku w tytule oraz katalogu wspomnianej już wystawy „Between Poetry and Painting”<sup>38</sup>. Podstawowymi budulcami utworów omawianego nurtu stają się znaki językowe, przestrzeń i barwa. Pismo, którego najistotniejszą funkcją jest utrwalanie i przekazywanie różnego rodzaju tekstów, zyskuje w tym ujęciu nowe znaczenie i z narzędzia staje się surowcem artystycznym, materiałem zarówno semantycznym, jak też wizualnym<sup>39</sup>. Do wybitnych reprezentantów malarzkich tego nurtu można zaliczyć Theo van Doesburga, Maxa Billa czy Włochów związanych z ruchem Movimento arte concreta (MAC) – Atanasio Soldatiego, Gillo Dorflesa, Bruno Munariego, Gianniego Monneta<sup>40</sup>.

---

<sup>34</sup> DE CAMPOS 1964.

<sup>35</sup> BENSE 1980, s. 164.

<sup>36</sup> Wśród innych twórców można wymienić Mariana Bociana i Leszka Szarugę.

<sup>37</sup> DRÓŻDŹ 2009, s. 23.

<sup>38</sup> REICHARDT 1965, s. 5 i 9.

<sup>39</sup> HAVEL 1995, s. 4.

<sup>40</sup> CARAMEL 1987.

Jak wspomniałam, Dróżdź należał do mistrzów gatunku nazywanego poezją konkretną<sup>41</sup>. Ponieważ miał polonistyczne wykształcenie i niezwykle matematyczny umysł oraz intuicję grafika projektanta, jego dzieła doskonale oddają owo usytuowanie „pomiędzy poezją a malarstwem”. Artysta operując czarnymi literami, cyframi, znakami przestankowymi, ale też całymi czasownikami czy przysłówkami, przeobrażał je w samodzielne byty, a nawet w trójwymiarowe formy, tworząc instalacje przestrzenne w pomieszczeniach galerii. Doskonałym przykładem takiej aranżacji jest konstrukcja *Między* (1977/2004, MOCAR, Kraków). Instalację tworzy wolnostojące, zamknięte pomieszczenie o wymiarach 3 na 5 na 4,5 metra z wejściem umieszczonym po lewej stronie ściany. Wszystkie płaszczyzny – ściany, podłoga, sufit – są białe i pokryte czarnymi literami, które wyraźnie odcinają się od podświetlonego tła. Litery umieszczono w regularnie rozplanowanych poziomych i pionowych rzędach. Część z nich została obrócona pod kątem prostym względem osi pionowej lub poziomej. Choć dobór liter może wydawać się przypadkowy, to jednak artysta wybrał jedynie te znaki, które wchodziły w skład słowa „między”. Jak twierdzi krytyk sztuki Monika Małkowska, „w rezultacie powstało pudełko, w którym widz tracił poczucie skali, kierunków, odległości. Całym sobą, fizycznie odbierał sens słowa między”<sup>42</sup>.

Zdarzało się też, iż Dróżdź wzbogacał swoje prace o czwarty wymiar, czyli czas. Przykładem może być obraz zatytułowany *Klepsydra* (projekt z 1968 roku). To poemat typograficzny, w którym układ i wielkość czcionek tworzą wzmocniony przekaz semantyczny. W tym przypadku kształt zegara piaskowego został ułożony ze słów „będzie, jest, było”. Słowo „jest” znajduje się w centrum kompozycji i pozostaje najmniejsze; czas przeszły („było”) i przyszły („będzie”) rozrastają się ku przeciwnym krańcom jak cylindry w klepsydrze. Na podobnych zasadach powstawały inne wizualizacje słów. Zawsze rygorystyczne, utrzymane w czerni i bieli, zaprojektowane co do milimetra. Artysta nadał im własną nazwę „pojęciokształty”<sup>43</sup>. O trwałości problematyki prezentowanej w pracy Dróżdźa świadczy fakt, iż w roku 2013 *Klepsydra* wykonana jako mural (autor Roman Rutkowski) znalazła się na elewacji tymczasowej siedziby Muzeum Współczesnego we Wrocławiu z okazji wystawy ruchu Slow Art, w zamierzeniu którego sztuka wymaga czasu, by można było się nią delektować<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Z polskich artystów warto jeszcze wymienić takich twórców jak: Zbigniew Makarewicz, Barbara Kozłowska, Marzenna Kosińska, Wanda Gołkowska, Natalia LL, a także działania artystów związanych ze Studium Kompozycji Emocjonalnej (DAWIDEK-GRYGLICKA 2013).

<sup>42</sup> MAŁKOWSKA 2010.

<sup>43</sup> DRÓŻDŹ 1968, s. 74.

<sup>44</sup> DZIEŃ WOLNEJ SZTUKI 2013, <http://muzeumwspolczesne.pl/mww/edukacja/dzien-wolnej-sztuki-2013/> [dostęp: 30.12.2018].



3. Stanisław Dróżdż, *Klepsydra (było, jest, będzie)*, realizacja fragmentu pracy z 1967 roku na fasadzie Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu, 2009, fot. Maciej Świerczyński

### Zupełnie nowe możliwości, czyli literatura elektroniczna<sup>45</sup>

Najnowsza emanacja działań łączących ściśle poezję ze sztukami wizualnymi to literatura elektroniczna, czyli *electronic literature*<sup>46</sup>, określana też mianem cyfrowej (ang. *digital literature*) lub HTML<sup>47</sup>. W Polsce literatura elektroniczna jest relatywnie nową, młodą tendencją. Za początki poezji cyfrowej na świecie przyjmuje się jednak rok 1959, kiedy to wspomniany Max Bense zaproponował swojemu studentowi Theo Lutzowi zaprogramowanie pierwszego generatora do losowego wytwarzania elektronicznych obiektów<sup>48</sup> – całkowicie stochastycznych poematów. Lata pomiędzy rokiem 1959 a 1995 uznane są za czas „pre-poezji cyfrowej”, która dopiero dzięki powstaniu powszechnego systemu WWW rozwinęła się na szerszą skalę i dotarła do większego grona odbiorców<sup>49</sup>. W Polsce nurt rozpoczyna się za pośrednictwem grupy artystycznej Perfokarta, która spotkała się na konwersatorium o cybernetyce w Instytucie Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w roku 2005<sup>50</sup>. Obecne

<sup>45</sup> Badacze poezji cyfrowej jak Chris Funkhouser, Friedrich W. Block, Roberto Simanowski czy Anna Katharina Schäffner sądzą, iż jest to trzeci etap rozwoju eksperymentów literacko-wizualnych. Pierwszym etapem byłaby poezja wizualna (od XVI wieku do początku XX wieku), a drugim poezja konkretna (druga połowa XX wieku) (PAWLICKA 2012a, s. 148).

<sup>46</sup> HAYLES 2011.

<sup>47</sup> PAWŁOWSKA/WENDORFF 2017, s. 273–289.

<sup>48</sup> PAWLICKA 2012b, s. 289.

<sup>49</sup> BLOCK 2010.

<sup>50</sup> PAWŁOWSKA/WENDORFF 2017, s. 273–289.

w sieci internetowej różne warianty tej odmiany literatury, jak: powieść hipertekstowa, powieść sieciowa, *interactive fiction*, narracje lokacyjne, dzieła kodowe (ang. *codework*), sztuka generatywna (ang. *generative art*) i poezja flaszowa (ang. *flash poetry*), to jedynie pewne typy nowych gatunków literatury elektronicznej, wskazujące na różnorodność spotykanych tu form oraz na złożoność relacji zachodzących pomiędzy drukiem a literaturą cyfrową, oraz na szerokie spektrum estetycznych strategii możliwych do zastosowania na tym gruncie. To rodzaj w pewnym sensie zupełnie nowego dzieła piśmienniczego o cyfrowym rodowodzie (ang. *born-digital*), stworzonego za pomocą komputera i tam (nieomal zawsze) odczytywanego. A przy tym dzieła „o istotnych walorach literackich, które korzysta z możliwości i kontekstów wnoszonych przez stacjonarny lub podłączony do sieci komputer”<sup>51</sup>. Twórcy tego typu literatury, przeplatając elementy powieściowe z elementami gry, dodając interaktywne fikcje wzbogacają literaturę, o nowe techniki wspierane grafiką i animacją. W tych niezwykle urozmaiconych pod względem obrazu dziełach często elementy kompozycji pozostają w relacjach wyłącznie syntaktycznych, a znaczenie uzyskują dopiero, gdy odbiorca (widz lub czytelnik) zechce je połączyć i zinterpretować. Istniejąca w Chicago od 1999 roku organizacja Electronic Literature Organization (ELO) promuje i wspiera twórców związanych z tym nurtem, takich jak: Serge Bouchardon, Helen Burgess, Jeanne Hamming, Leonardo Flores, Jason Nelson, Anastasia Salter (przywołując tylko kilku), tworzących w różnych częściach globu ziemskiego e-literaturę<sup>52</sup>.

Z nowych form literackich na uwagę zasługuje *collaborative fiction/writing* – popularna na forach internetowych zabawa ze słowem, polegająca na dopisywaniu kolejnych słów/zdań do tekstu stworzonego przez poprzedników; np. *Krótką historią Iwony Tramp* Krystyny Kofty (2000/2001) czy *Rok bez siedmiu minut* (2001) Jerzego Pilcha. Projekty zakładały aktywne współuczestnictwo internautów w powstawaniu kolejnych części utworu, rozwijaniu poszczególnych wątków czy kształtowaniu postaci głównych bohaterów<sup>53</sup>. Powstają też bardzo liczne hiperteksty (termin stworzony przez Teda Nelsona w 1965 roku) o tekście rozbitym na fragmenty, które na wiele sposobów połączone są ze sobą odsyłaczami. Aleatoryczna, nieliniarna i niesekwencyjna organizacja danych pozwalają odbiorcy na własne i wciąż nowe interpretacje, urzeczywistniając koncepcję Ecowskiego dzieła otwartego (wł. *opera perta*). Obok klasyków gatunku jak Michael Joyce, Mark Amerika, Stuart Moulthrop czy Shelley Jackson można wskazać interesujących polskich twórców (Robert Szczerbowski, Radosław Nowakowski, Sławomir Shuty)<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> HAYLES 2011.

<sup>52</sup> ELITERATURE 2018.

<sup>53</sup> PAWŁOWSKA/WENDORFF 2017, s. 281–282.

<sup>54</sup> Cyt. za ORZEL 2011.

Stosowaną metodą są przekształcenia anagramowe, czyli permutacyjne zmiany tekstu w ramach własnego zbioru elementów. Analiza tego typu utworów wykazuje najsilniejsze ich zakorzenienie w poezji konkretnej. Dlatego nie wydaje się dziwne, co przytacza polska badaczka poezji cyfrowej Urszula Pawlicka, iż w 1992 roku Augusto de Campos w jednym z wywiadów wyraził nadzieję, że:

nowe eksperymenty multimedialne odpowiedzą na pytanie o to, co pozostaje jeszcze do odkrycia. Artysta, który jako jeden z pierwszych zaangażował swoje wiersze, podkreślił, że komputer zmaterializował i wzmocnił to, co było statyczne na papierze. „Verbivocovisual” poezji konkretnej, czyli próba połączenia komunikacji werbalnej i pozawerbalnej, zostaje dosłownie zrealizowana pod postacią grafiki, dźwięku i kinetyki. Augusto de Campos wprost stwierdził, że „ruch konceptualny stał się ruchem rzeczywistym”<sup>55</sup>.

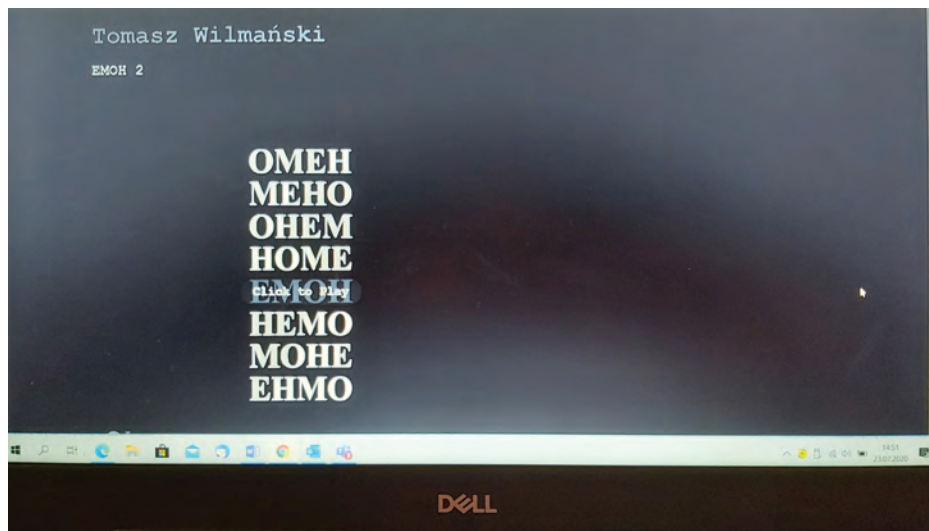
Dobrym przykładem polskiej cyfrowej poezji konkretnej: może być utwór *EMOH 2* (<http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/Wilmanski/emoh.html>) Tomasza Wilmańskiego (ur. 1956). Jest to układ ośmiu rzędów, anagramowo ułożonych liter. Labirynt słowny stopniowo zanika poprzez animacyjne usuwanie poszczególnych liter, czemu towarzyszy dźwięk kojarzący się z rzucaniem czarnej kuli. Tajemnicze brzmienie pojawia się przy każdym odsłonięciu litery na czarnym tle, wchodzącej w skład hasła tytułowego, z kolei litery odczytane na wspak układają się w wyraz *home*. Animacja odsłania ukryte słowa, za każdym razem ułożone w innym miejscu.

Inne przykłady prac polskich artystów utrzymanych w konwencji cyfrowej poezji konkretnej to m.in. dzieło Zenona Fajfera *Ars poetica* ([http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars\\_poetica\\_polish.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html)) oraz Romana Bromboszcza *Wariacje na Kwadrat Magiczny* i *Rotator* (<http://variations.perfokarta.net/pl/>).

W polskiej literaturze cyfrowej XXI wieku pojawiają się takie terminy jak: „liter-net” Jerzego Ablewicza i „e-liberatura” Mariusza Pisarskiego. Liter-net, zbitka słów literatura i Internet, obejmuje zarówno „literaturę w sieci”, czyli literaturę zdigitalizowaną, jak i „literaturę sieci”, czyli literaturę cyfrową. E-liberatura natomiast to termin nawiązujący do koncepcji liberatury propagowanej przez Katarzynę Bazarnik i Zenona Fajfera. Badacze owi do liberatury (od łacińskiego *liber* – „książka”, „wolny”) zaliczyli utwory, których przekaz nie ogranicza się jedynie do sfery werbalnej, lecz dzieła, w których autor stara się przekazywać treści całą formą traktowanej podmiotowo książki: z jej budową, kształtem oraz sposobem zapisu tekstu, np. *Oka-lczenie* Bazarnik i Fajfera (<https://www.youtube.com/watch?v=gsDdj4oFBFc&feature=youtu.be>)<sup>56</sup>. Natomiast e-liberatura to liberatura funkcjonująca w Inter-

<sup>55</sup> PAWLICKA 2012b, s. 290.

<sup>56</sup> Wszystkie prace ilustracyjne związane z literaturą HTML można i należy zobaczyć w Internecie, bowiem tam zachowana jest animacja.



4. Tomasz Wilmański *EMOH 2*, na ekranie komputera autorki 2019

niecie, czyli taka, dla której wirtualna przestrzeń, w jakiej została ukształtowana, staje się elementem konstytutywnym (np. *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego<sup>57</sup>).

## Zakończenie

Reasumując rozważania nad powiązaniem między słowem a obrazem na przestrzeni ostatnich stu lat, można odnieść wrażenie, że tendencja, by łączyć te byty, nasila się. Literatura światowa przeszła długą ewolucję, która na przełomie wieków XIX i XX doszła do kulminacji w próbie wyzwolenia się z semantycznej konwencji słów i znalezienia nowych rozwiązań poetyckich i wizualnych. Wyrazy przestały być traktowane jako składnik zdania, a zaczęły jako samoistne byty układające się w obrazy. Otwarta została brama do prób i eksperymentów z wierszami, słowami i typografią pisma. W latach 50. i 60. XX wieku działania te wsparły spontaniczne eksperymenty z poezją wizualną i konkretną prowadzone niemal na całym świecie. Kolejny krok to literatura elektroniczna anektująca do swych działań język HTML, środowisko World Wide Web, przeglądarki internetowe, a dalej narzędzia wyszukiwania informacji, system Web 2.0, portale społecznościowe aż po najnowsze koncepcje chmur informacyjnych. Artyści stworzyli zupełnie nowy bezpośredni kontekst dla wielorakich działań twórczych rozwijanych z wykorzystaniem technologii cyfrowych, w którym nieliniarna i niesekwencyjna organizacja danych pozwala każdemu czytelnikowi współtworzyć obrazy zatopione w literaturze. Wizualne traktowanie

<sup>57</sup> BROMBOSZCZ 2011, s. 64.



tekstu sprawia, że elementom językowym coraz częściej towarzyszą elementy graficzne, tak statyczne, jak i dynamiczne, co powoduje, iż w szeroko rozumianej przestrzeni publicznej coraz trudniej znaleźć takie komunikaty, które ograniczałyby się tylko do elementów czysto pisemnych. Nie sposób zaprzeczyć, że granica między tym, co językowe, a tym, co obrazowe, staje się coraz bardziej płynna, a w niektórych przypadkach ulega wręcz zatarciu.

## Bibliografia

- BENSE 1980 – Max Bense, *Świat przez pryzmat znaku*, tłum. Jan Garewicz, Warszawa 1980.
- BLOCK 2010 – Friedrich W. Block, *How to Construct the Genre of Digital Poetry*, 2010, [http://www.netzliteratur.net/block/digital\\_poetry.pdf](http://www.netzliteratur.net/block/digital_poetry.pdf) [dostęp: 20.09.2019].
- BOYÉ 1926 – „Dom pod pijanemi gwiazdami” *Futuryzm i F. T. Marinetti*, „Wiadomości Literackie”, 10 października 1926.
- BROMBOSZCZ 2011 – Roman Brambosz, *Poezja cybernetyczna, hipertekst, liberatura, poezja neolingwistyczna. Geneza i struktura nowych zjawisk w literaturze polskiej*, [w:] *Od liberatury do e-literatury*, red. Ewa Wilk, Maria Górska-Olesińska, Opole 2011, s. 60.
- CARAMEL 1987 – Luciano Caramel, *Movimento Arte Concreta 1948–1958*, Modena 1987.
- CENDRARS 2006 – Blaise Cendrars, *La Vie, le Verbe, l'Écriture*, Paris 2006.
- CHWISTEK 1920 – Leon Chwistek, *Wprowadzenie*, [w:] Tytus Czyżewski, *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje*, Kraków 1920, s. 5.
- CHWISTEK 1921 – Leon Chwistek, *O poezji*, [w:] *Nuż w brzuchu 2 jednodniówka futurystów wydanie nadzwyczajne*, Kraków–Warszawa 1921.
- COMPOS 1964 – Augusto De Campos, *Olho por olho*, 1964, <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2017/apr/07/masterpieces-concrete-poetry-pictures-getty-center-ian-hamilton-finlay-augusto-campos> [dostęp: 28.09.2019].
- DAWIDEK-GRYGLICKA 2013 – Małgorzata Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków 2013.
- DRÓZDŹ 1968 – Stanisław Dróżdź, *Pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 12, s. 74.
- DRÓZDŹ 2009 – Stanisław Dróżdź, *Stanisław Dróżdź. Początek koniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007. Katalog wystawy*, red. Ewa Łubowicz, Wrocław–Warszawa 2009.
- ELITERATURE 2018 – *Eliterature*, <http://eliterature.org/people/> [dostęp: 20.12.2018].
- GŁOWIŃSKI 1998 – Michał Głowiński et al., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998.
- GOMRINGER 1978 – Eugen Gomringer, *From Line to Constellation*, transl. Mike Weaver, [w:] *Concrete Poetry: A World View*, red. Mary Ellen Solt, Bloomington 1978.
- HAMMER 1991 – Victor Hammer et al., *William Morris and His Heirs: A Kelmscott Centennial*, Minneapolis 1991.
- HAVEL 1995 – Vaclav Havel, *Antikody*, Wrocław 1995.
- HAYLES 2011 – Katherine N. Hayles, *Literatura elektroniczna: czym jest?*, cz. 1, tłum. Sonia Fizek, Marcin Pisarski, „Techsty 7” 2011, nr 1, [http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/literatura\\_elektroniczna\\_czym\\_jest\\_1.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/literatura_elektroniczna_czym_jest_1.html) [dostęp: 9.12.2018].


- HOSE/SCHENKER 2015 – Hose Martin, Schenker David, *A Companion to Greek Literature*, Chichester 2015.
- J.L. 1922 – J.L., „Lucifer” 1922, nr 2–4, s. 34.
- LEWANDOWSKA 1966 – Bożena Lewandowska, *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*, [w:] *Zestudiów nad genezy plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. Juliusz Starzyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 192–283.
- MALLARMÉ 1890 – Stéphane Mallarmé, *Kryzys wiersza*, tłum. Ewa Dorota Żółkiewska, [w:] Stéphane Mallarmé, *Wybór poezji*, red. Adam Ważyk, Warszawa 1980, s. 89.
- MALLARMÉ 2005 – Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku*, tłum. Tomasz Różycki, red. Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, Kraków 2005.
- MAŁKOWSKA 2010 – Monika Małkowska, *Pojęciokształty Stanisława Dróżdża, czyli gra z tajemnicą losu*, „Rzeczpospolita” 2010, nr 12, s. 48.
- MARINETTI 1913 – Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà*, Maggio 1913.
- MICZKA 1994 – Tadeusz Miczka, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, wydanie drugie uzupełnione, Katowice 1994.
- ORZEŁ 2012 – Paweł Orzeł, *Hiperteksty literackie. Literatura i Nowe Media*, dwutygodnik.com, strona kultury, nr 12 (2012), <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2936-hiperteksty-literackie-literatura-i-nowe-media.html> [dostęp: 20.09.2019].
- PAWLICKA 2012a – Urszula Pawlicka, *Ruch jako podstawa materializacji cyfrowej poezji konkretnej, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 2012, t. 55, z. 2, s. 282–306.
- PAWLICKA 2012b – Urszula Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.
- PAWLICKA/PODGÓRNI 2012 – Urszula Pawlicka, Łukasz Podgórn, *Cyfrowe Zielone Oko. Adaptacja poezji formistycznej Tytusa Czyżewskiego, „Ha!art”* (2012), <http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/katalog-ksiazek/2526-cyfrowe-zielone-ok-adaptacja-poezji-formistycznej-tytusa-czyzewskiego.html> [dostęp: 20.09.2019].
- PAWŁOWSKA/WENDORFF 2017 – Aneta Pawłowska, Anna Wendorff, *From Sign to Word in Contemporary Polish “HTML Literature”. Post-Avant-Garde Heirs of Modernist Typography*, „Art Inquiry” 2017, nr 19, s. 273–289.
- REICHARDT 1965 – Reichardt Jasia, *Between Poetry and Painting*, London 1965.
- RICHTER 1983 – Hans Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. Jacek S. Buras, Warszawa 1983.
- RYPSON 1989 – Piotr Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- SOBIERAJ 2017 – Sławomir Sobieraj, *Wokół formizmu poetyckiego Tytusa Czyżewskiego, „Teksty Drugie”* 2017, nr 3, s. 172–184.
- ŚNIEDZIEWSKI 2010 – Piotr Śniedziewski, *„Rzut kośćmi” Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli, „Teksty drugie”* 2010, nr 1–2, s. 193–207.
- TUROWSKI 1973 – Andrzej Turowski, *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929–1933, „Rocznik Historii Sztuki”* 1973, t. 9, s. 223–293.
- WAT 1990 – Aleksander Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył C. Miłosz, Warszawa 1990.
- WEIBEL 2005 – Peter Weibel, *Beyond Art: A Third Culture: A Comparative Study in Cultures, Art and Science in 20<sup>th</sup> Century Austria and Hungary*, Wien–New York 2005.
- WIERCIŃSKA 1986 – Janina Wiercińska, *Szuka i książka*, Warszawa 1986.
- ZMIANA POLA WIDZENIA 2014 – *Zmiana pola widzenia*, red. Paulina Kurc-Maj, Łódź 2014.

## Visual literature, visibility of literature – a review of contemporary phenomena and trends

The aim of the article is to present a review of the most important trends that the literary text on visual values has been subject to in the last century. The starting point was the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, when under the influence of avant-garde artists (Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé) there were changes in the perception of the semantic meaning of poetry, which led to a situation in which the text's visual structure became relevant (the works of.in.: FT Marinetti, T. Czyżewski, L. Chwistek). In the period immediately after World War I and in the inter-war period of the great avant-garde, artists associated with dadaism and the Polish group "a.r" showed interest in modern typography. Another important moment in the mutual relations of text and visual arts is the 1960s and 'concrete poetry' (E. Gomringer, brothers de Campos and S. Drózdź, creating so-called 'conceptual shapes'). In the 21<sup>st</sup> century, the emanation of activities that closely connect poetry with visual arts is electronic literature, referred to as digital or HTML, and liberature (K. Bazarnik, Z. Fajfer, R. Nowakowski).

**Keywords:** typography, avant-garde, liberature, 20<sup>th</sup> century Polish art, electronic literature.

Cezary Wąs

 ORCID 0000-0002-5163-9248

Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet Wrocławski

DOI 10.18778/2084-851X.07.10

# Reprezentacje architektury w filmach science fiction jako symboliczny wyraz wizji przyszłości\*

Widziałem rzeczy, w które nie uwierzyliby ludzie. Zionące ogniem statki szturmowe poza ramionami Orion. Patrzyłem jak nieopodal Bramy Tannhäusera rozbłyskują w ciemności promienie lasera. Wszystko to jednak przemija, jak lzy w deszczu. Czas umierać.

Monolog replikanta Roya Batty'ego z filmu *Łowca androidów*

**Streszczenie.** W filmach gatunku science fiction z II poł. XX i początku XXI w. zawartych zostało wiele wizji przyszłości, które były jednocześnie refleksją nad osiągnięciami i mankamentami współczesności. W latach 60. XX w. w dziełach kinematografii dominował optymizm i wiara w możliwość nigdy nie kończącego się postępu. Przewidywano zanik podziałów politycznych między blokami państw i wspólną eksplorację kosmosu. Scenografowie podejmowali współpracę z naukowcami, która przejawiała się w ukazywaniu kosmicznych konstrukcji dalece przewyższających realne możliwości techniczne.

Poczynając od lat 70. XX w. w filmach zaczął narastać pesymizm i przekonanie, że przyszłość przyniesie przede wszystkim nasilenie negatywnych zjawisk teraźniejszości. Obawy przed przyszłością nasycone były wskazaniem na różne możliwe defekty i nierozwiązywalne sprzeczności między nimi. Kiedy zatem pewna część dystopijnych wizji obrazowała zagrożenie wzrostem przestępczości, to inna przedstawia przyszłość jako nasyconą mechanizmami kontroli państwowej i powszechnością inwigilacji. Pokazywane na ekranach lęki wzbudzał także przez rozrost wielkich korporacji, zwłaszcza zaś zyskiwanie przez nie wpływów politycznych czy też pozostawanie poza systemem demokracji.

---

\* Artykuł stanowi zmienioną i rozszerzoną wersję tekstu opublikowanego w języku angielskim pt. *The Tannhäuser Gate. Architecture in science fiction films of the second half of the 20<sup>th</sup> and beginning of the 21<sup>st</sup> centuries as a component of utopian and dystopian projections of the future*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2018, nr 3.

Twórcy filmów przedstawiali też swoje przypuszczenia związane z tworzeniem przez korporacje nowych rodzajów broni, których stosowanie przekraczało aktualne normy prawne. Szczególne zastrzeżenia dotyczyły badań nad bronią biologiczną i możliwością rozprzestrzenienia się śmiertelnych wirusów. Trwogę wzbudził ponadto rozwój robotyki i badań nad sztuczną inteligencją, której skutkiem musiało być pojawienie się androidów i nieuchronnych napięć w ich relacjach z ludźmi. Osobnym problemem stały się dla filmowców hybrydy będące połączeniem ludzi i części elektronicznych.

Podobnie zastanawiał scenarzystów i reżyserów rozwój inżynierii genetycznej, który prowadził do tworzenia zmutowanych osobników ludzkich. Pewna część filmowych dystopii rozważała możliwość upadku systemów demokratycznych i rozwoju w ich miejsce reżimów autorytarnych, często w oparciu o szerokie poparcie społeczne. W obrębie tej odmiany dystopii mieszczą się także filmy przedstawiające konsekwencje współczesnego hedonizmu i konsumpcjonizmu. Problemem jest jednak, iż dzieła krytyczne wobec wymienionych zjawisk same bywały reklamami atrakcyjnych produktów.

**Słowa kluczowe:** XX wiek, filmy science fiction, utopia, dystopia, przyszłość, fantastyka naukowa.

Filmy na wiele sposobów reprezentują poglądy na temat życia społecznego w bardziej lub mniej odległej przyszłości. Pluralizm zawartych w nich przekazów rozciąga się od wizji tzw. świetlanej przyszłości do manifestowania przekonań o upadku czy nawet zagładzie cywilizacji ziemskiej. Również w przypadku, kiedy twórcy danego filmu tworzyli swoje wyobrażenie egzystencji w mających dopiero nadejść epokach w oderwaniu od obiektywnych uzasadnień i puszczali wodze fantazji, ich dzieła należały do zasobu prognoz zakorzenionych w konkretnych uwarunkowaniach historycznych. Fantastyczne wizje miały zatem granice wyznaczone przez teraźniejsze sytuacje ideowe i polityczne. Przekonania o radykalizmie utopii były błędne, bowiem „nawet najdziksze wytwory naszej wyobraźni są zaledwie zlepkiem efektów doświadczenia, konstruktami wytworzonymi z odprysków tego, z czym obcujemy na co dzień”<sup>1</sup>. Jeżeli badania nad projekcjami przyszłości w filmie ograniczyć do czasów po zakończeniu II wojny światowej, to zauważyć można, że optymizm powszechny jeszcze w latach 50. i 60. XX wieku, zarówno na komunistycznym Wschodzie, jak i kapitalistycznym Zachodzie, sukcesywnie przemieniał się w pesymizm i brak perspektyw. Przyglądając się natomiast filmom z przełomu XX i XXI wieku, zarejestrować można bezkierunkowość przewidywań odpowiadającą bezradności demokracji liberalnych wobec negatywnych zjawisk współczesności i przejawianie się niedoboru koncepcji modernizacji systemów politycznych.

<sup>1</sup> JAMESON 2011, s. XIII.



1. Kadr z filmu *Metropolis*, reż. Fritz Lang, Universum Film AG (UFA), Neubabelsberg 1927

Wśród różnych gatunków filmów obrazy przyszłości najczęściej prezentowane były w filmach umownie definiowanych jako fantastyczno-naukowe. Poczynając od *Metropolis* (filmu Fritza Langa z roku 1927), wyobrażenia zjawisk teraźniejszości łączone były z ukazywaniem dzieł architektury<sup>2</sup>. Ważną rolę w refleksji nad współczesnością odgrywał zwłaszcza strach przed przenikaniem rozwiązań technicznych do wszystkich dziedzin życia społecznego. Przedstawienia dzieł architektury o spotęgowanych wymiarach czy wykonanych w estetyce maszynowej trafnie oddawały zagrożenia będące konsekwencją dominacji zjawisk techniki w cywilizacji Zachodu. Filmowe reprezentacje budowli nie odgrywały przy tym jedynie roli kulis, lecz nie rzadko trafnie komunikowały ważne treści ideowe poszczególnych dzieł kinematografii. Nawet najbardziej śmiało wizerunki architektury stosowane w filmie miały jednak swoje realne wzorce, jak było to przykładowo z pokazaną w *Metropolis* monumentalną siedzibą magnata przemysłowego Joha Fredersena inspirowaną imponującą wieżą wodną zbudowaną w 1911 roku przez Hansa Poelziga w Poznaniu<sup>3</sup>. Refleksja nad źródłami filmowej architektury i przetwarzaniem rzeczywistych obiektów

<sup>2</sup> ALEKSANDROWICZ 2017.

<sup>3</sup> Autorem scenografii filmu był Erich Kettelhut, zob. GUSCHELBAUER 2010, s. 82, 86–87; KAES 2008, s. 175; PEHNT 1985, s. 81–82; *Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur* 2000, il. 9 (s. 15), il. 26 (s. 106).



2. Hans Poelzig, Wieża Górnosłaska w Poznaniu, 1911. Źródło: Bildarchiv Foto Marburg, <http://www.bildindex.de>: Objekt 20044670 [dostęp: 15.12.2019]

pozwała wydobyć dodatkowe przesłania konkretnych dzieł, a należy zauważyć, że dokonywane przez scenografów wzmocnienia ekspresyjnych wartości oryginałów czyniły niekiedy z budowli aktorów wypowiadających proklamacje wykraczające poza możliwości naturalnego języka.

Dzieła sztuki filmowej gatunku science fiction rzadko wydają się nośnikami poważnych treści, takie bowiem ukierunkowanie pozostawałoby w sprzeczności z ich widowiskowym charakterem i rozrywkowymi celami. Jak orzekł Werner Herzog: „Film nie jest sztuką dla uczonych, lecz dla analfabetów”<sup>4</sup>. Jakkolwiek to opinia ekscentrycznego reżysera, należy jej przyznać trafność i wartość heurystyczną. Nawet wśród wytworów kinematografii zawierających wątki filozoficzne czy zaangażowanych społecznie bądź politycznie dominują formy zapewniające odbiorcy przyjemność (czy może odwrotnie – wzbudzające strach). Filmy omawianego gatunku z założenia nie były traktowane jako badawczo nastawione do świata czy przynoszące wartościowe poznanie. Wiązanie z filmami niedostatków w zakresie poznawczości jest tylko jedną stroną ich charakteru. Autonomia sztuki wobec problemów moralnych czy epistemicznych, silnie zarysowana w estetyce Kanta, budziła

<sup>4</sup> KENT 1977, s. 83.

wątpliwości już w czasach, kiedy została po raz pierwszy sformułowana. Dzieła sztuki nie dają się oderwać od praktyki życia jednostkowego czy społecznego i nawet utwory muzyczne stawały się składnikami rozważań o przeznaczeniu człowieka czy pożądanym ustroju społecznym. Także w przypadku filmów jakby z rozmysłem pozbawionych intelektualnych wątków można zauważyć, że odzwierciedlają one krytycyzm wobec określonych tendencji życia zbiorowego i w wyolbrzymiony sposób przenoszą aktualne niedostatki na koncepcje czasów przyszłych.

Przewidywanie pewnych zjawisk społecznych czy zmian w podstawach zachowania jednostek w oparciu o rozpoznanie ich dokuczliwych przejawów w bieżącej egzystencji ma charakter na tyle niepewny, że rzadko prowadzi do trafnych prognoz naukowych. Taka sytuacja wręcz zachęca do snucia mniej zorganizowanych logicznie przepowiedni, których intuicyjny charakter nie jest jednak przeszkodą do uzyskiwania trafnych rezultatów. Utwory filmowe są bodaj najlepszym obszarem, w którym z dużą swobodą dokonywano projekcji przyszłości i zarazem obrazowano diagnozy współczesności oraz lęki przed tym, co może nastąpić.

Zawarte w filmach rozważania dotyczące nadchodzących czasów pogrupować można w wyobrażenia utopijne i dystopijne. Różnorodność definicji wymienionych typów prognozowań skłania do przyjęcia, iż w poniższych analizach pierwszym określeniem objęte zostaną przewidywania przeniknięte **optymistyczną wiarą w pozytywne wartości**, jakie przyniesie przyszłość, zaś pod drugim **wizje pesymistyczne**. Nasilenie przejawiania się tych pierwszych kończy się na początku lat 70. XX wieku, a dokumentem tej zmiany jest wydany przez tzw. Klub Rzymski raport *Granice wzrostu*<sup>5</sup>. Drugi typ rokowań jest wielokrotnie obszerniejszy i powiązany z wielorakimi lękami.

## Wyobrażenia utopijne – wizje optymistyczne: architektura świetlanej przyszłości

Lata 50. i 60. XX wieku w historii państw europejskich (zarówno socjalistycznych, jak i kapitalistycznych), a także Stanów Zjednoczonych, Japonii i ZSRR były okresem rozwoju gospodarczego i przemysłowego. Silna konkurencja między politycznym Wschodem i Zachodem częściowo osłabła po kryzysie berlińskim w 1961 i kubańskim w 1962 roku i przeszła w politykę tzw. odprężenia (*détente*). Sytuacja taka była tłem dla wizji rozwoju świata, który po spodziewanym kolejnym globalnym konflikcie podąży w stronę nigdy niekończącego się postępu i dobrobytu. W obu blokach politycznych rozwinęła się wówczas proza science fiction ukazująca zjednoczoną ludzkość podbijającą kosmos i wchodzącą w związki z mieszkańcami pozaziemskich cywilizacji.

---

<sup>5</sup> MEADOWS/MEADOWS/RANDERS/BEHRENS 1972.



Najpopularniejszym motywem powieści tego gatunku stała się podróż statkiem kosmicznym na odległe galaktyki i rozwiązywanie problemów wynikających z zetknięcia się różnorodnych kultur. W dziedzinie sztuki filmowej treści tego rodzaju dobitnie przejawiały się w serialu *Star Trek*, którego pierwsza seria emitowana była w latach 1966–1969<sup>6</sup>. Wieloetniczna załoga, w skład której wchodziła m.in. Amerykanin, Rosjanin, Szkot, ciemnoskóra Afrykanka Nyota Uhura, Japończyk, ale także pochodzący z planety Wolkan komandor Spock, przemierzała odległe przestrzenie w statku kosmicznym USS Enterprise (NCC-701), którego filmowy wizerunek stworzył głównie Matt Jefferies, były amerykański pilot bombowców w okresie II wojny światowej, a następnie projektant filmowy. Załoga okrętu tworzyła model przyszłej rozciągającej się na cały kosmos cywilizacji nastawionej na racjonalne pokonywanie wszelkich trudności. Wytworzony przez scenografów utopijny habitat nasycony był atmosferą dysput jakby z posiedzeń Rady Bezpieczeństwa ONZ i skrywał fakt, że w zasadzie był połączeniem samolotu bombowego z okrętem wojennym – krążownikiem bądź lotniskowcem. Jego lotniczo-morska architektura nasycona była we wnętrzach oszczędnym wyposażeniem przypominającym sterownię zautomatyzowanej fabryki czy elektrowni. Kolejne wersje serialu *Star Trek* pochodzące z lat 80. (*Star Trek: Następne pokolenie*), 90. (*Star Trek: Stacja kosmiczna DS9*) i następne aż do początku XXI wieku zamieniły nieugięty optymizm oryginalnej serii w klimat zmagania się z mrocznym złem przejawiającym się nieustannie w niezliczonych odmianach.

Spotkanie z metafizycznym złem mającym zdolność przejawienia się w niespodziewanej postaci (np. w duszy komputera) ukazał m.in. film Stanleya Kubricka z roku 1968 *2001: Odyseja kosmiczna*, który opowiada historię lotu kosmonautów na pokładzie statku kosmicznego „Discovery One”. W trakcie kosmicznej podróży główny komputer HAL 9000 próbuje, częściowo skutecznie, wymordować załogę statku, demonstrując technikę jako nie tyle pozytywne narzędzie w egzystencji człowieka, co raczej potencjalną przyczynę jego zagłady<sup>7</sup>. Okręt kosmiczny w swej zewnętrznej postaci był efektem koncepcji pochodzących od liczego grona pomysłodawców, podobnie jak wyposażenie wnętrz wykorzystujące projekty znanych artystów, m.in. Arne Jacobsena, Oliviera Mourgue’a czy Eero Saarinen. Pomysłowość wielu rozwiązań zastosowanych w filmie obustronnie powiązana była z ówczesnym rozwojem technologii, co pozwala zwrócić uwagę, iż modularność budowy statku „Discovery One” była motywowana nie tylko technicznie, ale miała także pewien walor estetyczny, który podjęty został chociażby w zbudowanym w Tokio w roku 1972 przez Kisho Kurosawę budynku Nakagin Capsule Tower. Wprawdzie wcześniej, bo już w roku 1967, Moshe Safdie wykorzystał zasadę modułów

<sup>6</sup> CHALLANS 2008, s. 91–94; DECKER 2008, s. 131–146.

<sup>7</sup> SCHAUER 2017, s. 108.

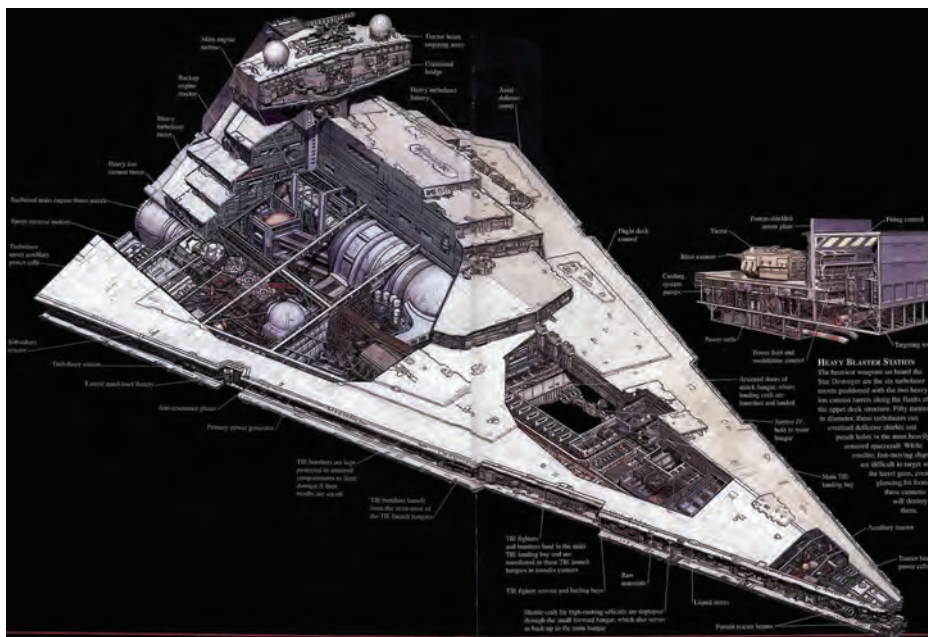


3. Devastator, wizualizacja: Ansel Hsiao, Riverside, Stany Zjednoczone.  
Źródło: <https://cdna.artstation.com> [dostęp: 15.12.2019]

w kompleksie mieszkalnym w Montrealu, niemniej stwierdzić można, że również estetyka prezentowana w filmie wpływała na wzory produktów przemysłowych i architekturę.

Grozę statku kosmicznego wprowadził w miejsce otaczającej go niegdyś atmosfery optymizmu kolosalny pojazd lorda Vadera „Devastator”, pokazany w IV epizodzie *Gwiezdnych wojen*. Gwiezdny niszczyciel, pochodzący z zakładów stocznio-  
wych na planecie Kuat, miał 1600 m długości i 450 m wysokości. Konieczne jest dostrzeżenie jego architektonicznych wartości, gdyż był mieszkaniem dla 35-tysięcznej załogi oraz 10 tys. żołnierzy („szturmowców”), ale jednocześnie mógł olśniewać swą urodą miłośników wysoce śmiertelnych broni. Pojazd kosmiczny, czy właściwie jego model, który pojawia się w pierwszych scenach sagi filmowej z roku 1977, w rzeczywistości powstał w utworzonej przez George’a Lucasa firmie tworzenia filmowych efektów specjalnych kierowanej przez Johna Dykstrę. „Devastator” w swej warstwie architektonicznej i wizualnej dziedziczy wiele z okrętów wojennych: dawnych lotniskowców (jak chociażby „Saratoga”, 1927), pancerników (w rodzaju „Yamato”, 1940), krążowników (jak radziecki „Groznyj”, 1965) czy niszczycieli (jak pochodzący z czasów końca II wojny światowej „Prichett”, 1944).

Wymienione statki, z różnych okresów i o różnym przeznaczeniu, wykorzystywały elementy, które przetworzone zostały do stworzenia wyobrażenia o okręcie flagowym Dartha Vadera. Pomijając różnice w strukturze wnętrza między oryginałami a ich filmową interpretacją, na główne cechy tych dzieł wpływał przede wszystkim ostry kształt dziobu oraz system nadbudówek i osłon dział. Mostek dowodzenia „Devastatora” umieszczony został w nadbudowie przypominającej bryłę charaktery-



4. Schemat Devastatora. Źródło: Kerrie Dougherty, Curtis Saxton, David West Reynolds, Ryder Windham (authors), Hans Jenssen, Richard Chasemore (illustrators), *Star Wars: Complete Vehicles*, London 2013, s. 134–135 (Star Destroyer)

styczny dla statków wojennych kształt anteny radaru. Za lotniskowcami ich filmowe naśladownictwo otrzymało zdolność przyjmowania na pokłady statków latających. W architekturze powojennej podobne cechy estetyczne wystąpiły w dziełach brutalistycznych, często stosujących rozwiązania przypominające budownictwo okrętowe. Z dziełem eksponującym warstwowość wzorowaną na pokładach oceanicznych statków cywilnych oraz surowość i szorstkość okrętów wojennych mamy do czynienia w liceum Sainte-Marie Lyon w La Verpillière wzniesionym w roku 1976 przez Georges Adilona<sup>8</sup>.

Obumieranie pozytywnych utopii już u schyłku lat 60. XX wieku dostrzec można w wizji stacji kosmicznej, jaką zaprezentował Kubrick w *2001: Odysei kosmicznej*. Z jednej strony stacje kosmiczne orbitujące w pobliżu planet i wyposażone w porty do dokowania statków kosmicznych wydają się czymś mniej niszczycielskim niż wytwory techniki wojskowej, jednak amerykańskie i radzieckie programy kosmiczne, mimo porozumień z 1963 i 1967 roku ograniczających umieszczanie broni w kosmosie<sup>9</sup>, zawsze zawierały ukryte komponenty militarne. Wizja stacji orbitalnej, jaką posłużył się Kubrick, oparta była na koncepcji współtwórcy rakiet

<sup>8</sup> ADILON/DAVID/MAUBANT/NICOL/PERROT 2001, s. 18, 38.

<sup>9</sup> Deklaracja zasad prawnych rządzących działalnością państw w zakresie badania i wykorzystywania przestrzeni kosmicznej Zgromadzenia Ogólnego ONZ z 13 grudnia 1963 r.; Układ o zakazie prób broni nuklearnej w atmosferze, w przestrzeni kosmicznej i pod wodą z 5 sierpnia 1963 r.;

balistycznych V-2 Wernhera von Brauna, majora SS oskarżonego o wydawanie rozkazów mordowania więźniów pracujących w zakładach obozu Mittelbau-Dora, natomiast po II wojnie światowej twórcy amerykańskiego programu kosmicznego. Von Braun rozwinął pomysły Hermanna Obertha i w roku 1952 w magazynie „Colliers Weekly” przedstawił pomysł kolistej stacji, która obracając się wokół swej osi, wytwarzałyby namiastkę ciążenia ziemskiego<sup>10</sup>. Rzeczywiste stacje nigdy nie osiągnęły stopnia zaawansowania rangi pomysłów von Brauna i w wersji Salut dopiero dwie ostatnie (Salut 6 z roku 1977 i Salut 7 z 1982) miały porty do dokowania rakiety zaopatrzeniowych. Natomiast w rozwiniętych formach pojawiły się w dziełach kinematografii.

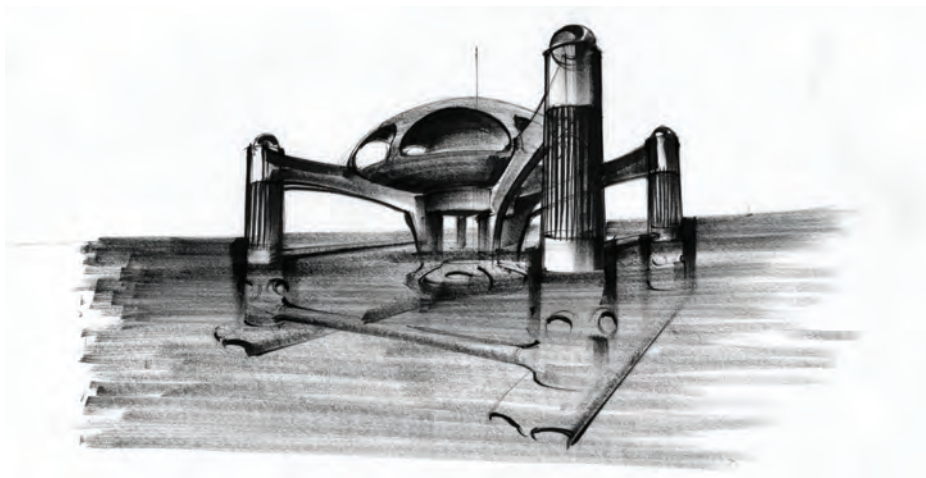
W roku 1979 pojawia się jedenasta część serii filmów o Jamesie Bondzie zatytułowana *Moonraker*, której negatywnym bohaterem jest Hugo Drax, amerykański miliarder i właściciel firmy budującej wahadłowce. Szalony wizjoner zbudował potajemnie w przestrzeni kosmicznej stację, w której zamierza rozmnożyć członków nowej doskonałej rasy ludzkiej i jednocześnie wysłać z niej na Ziemię kapsuły, które rozpylą toksynę powodującą u ludzi bezpłodność. W powieści Iana Fleminga, która stanowiła punkt wyjścia dla scenariusza, Drax to Hugo von Drache, były nazista, który podstępem przedostał się do Wielkiej Brytanii i tam z pomocą wywiadu radzieckiego konstruuje rakietę z głowicą jądrową zdolną zniszczyć Londyn. Film zignorował oryginalne wątki powieści i skupił się na wizji potężnej stacji kosmicznej zdolnej przyjąć załogi aż kilku promów kosmicznych.

Na pomysłach von Brauna oparta została także stacja kontroli droidów, którą zniszczył młodziutki Anakin Skywalker w *Mrocznym widmie* (części *Gwiezdnych wojen* z roku 1999) i – w mniejszym stopniu – „Gwiazda Śmierci” – stacja bojowa z IV epizodu sagi Lucasa z roku 1977. „Death Star”, mimo militarnego charakteru i braku możliwości porównania do jakiegokolwiek dzieła architektury, była miejscem zamieszkania ponad miliona osób, w tym m.in. ćwierćmilionowej załogi, 160 tys. pilotów i setek tysięcy żołnierzy różnych formacji. W dużej części pomysłodawcą nowego gatunku broni wielkości planety był twórca modeli do potrzeb filmu Colin Cantwell, będący również projektantem „Sokoła Millennium” – pirackiego statku Hana Solo oraz innych kosmicznych okrętów w sadze Lucasa. Zamiana pozaziemskich laboratoriów, jakimi miały być stacje kosmiczne, w broń zdolną niszczyć całe

---

Układ o zasadach działalności państw w zakresie badań i użytkowania przestrzeni kosmicznej łącznie z Księżycem i innymi ciałami niebieskimi z 27 stycznia 1967 r.

<sup>10</sup> Magazyn „Collier” od marca 1952 do kwietnia 1954 roku opublikował serię artykułów wybitnych ekspertów badań nad kosmosem, które opisywały potencjalne możliwości eksploracji przestrzeni kosmicznej i urządzeń, które mogą temu służyć. W dyskusjach obok Brauna udział wzięli m.in. astronom z Harvardu Fred W. Whipple, fizyk Joseph Kaplan i specjalista problemów medycyny kosmicznej, fizyk, a ponadto konsultant filmów Disneya Heinz Haber. Artykuł von Brauna prezentujący orbitalną stację kosmiczną ukazał się już w marcu 1952 roku, zob. BRAUN 1952, s. 24–29. Tekst został zilustrowany słynnym wyobrażeniem bazy przez Chesleya Bonestella, *ibidem*, s. 25; por. także: MCALEER 1989, s. 20.



5. Ken Adam, *Baza Atlantis*, rysunek. Źródło: <http://s.objectuur.nl> [dostęp: 15.12.2019]

planety, może być uznana za przejaw zachwiania wiary w pokojowy rozwój, nie tylko w sferze polityki międzyplanetarnej, ale także międzypaństwowej. Podobnie ewoluowały inne optymistyczne wizje lat 60. XX wieku.

W opinii futurologów przeludnienie Ziemi miało nie tylko wymuszać kolonizację kosmosu, ale także prowadzić do zaludniania terenów dotąd trudno dostępnych, w tym mórz i oceanów. Miasta wyniesione wysoko ponad powierzchnię ziemi, umieszczone na pływających wyspach czy zatopione pod powierzchnią mórz i oceanów, zdecydowanie przekraczały możliwości finansowe i technologiczne lat 50. i 60. XX wieku, a tym, co skłaniało do rozważań o ich budowaniu, był optymizm tego okresu. Kiedy doszło do budowy chociażby załączkowych podwodnych habitatów, były to obiekty przeznaczone zaledwie do badań oceanograficznych bądź bazy dla ćwiczeń wojskowych jednostek morskich. Późniejsze realizacje miały z kolei cele komercyjne, jak hotele czy oceanaria. W kinematografii przejawy się w dziewiątej części przygód Jamesa Bonda zatytułowanej *Szpieg, który mnie kochał* z roku 1977 oraz jako podwodne miasto będące siedzibą Gungan na planecie Naboo, które można było poznać w roku 1999 w epizodzie *Mroczne widmo Gwiezdnych Wojen*.

W filmie z Bondem typowy dla tej serii szaleniec miliarder Karl Stromberg planuje zagładę ludzkości i osiedlenie ocalałych wybrańców w podwodnym habitacie nazwanym „Atlantyda”. Pomysłodawcą suboceanicznej bazy był Ken Adam, projektant wielu śmiałych rozwiązań w filmach o agencji 007, urodzony w żydowskiej rodzinie berlińczyk, który jako nastolatek zmuszony został, w 1934 roku, wraz z rodziną do emigracji z Niemiec<sup>11</sup>. W Londynie Klaus Hugo Adam studiował m.in. architekturę, w czasie II wojny był pilotem RAF-u, zaś po wojnie został sceno-

<sup>11</sup> FRAYLING 2005.



6. Baza Atlantis, kadr z filmu *Szpieg, który mnie kochał*, Lewis Gilbert, 1977.  
Źródło: <http://jamesbondradio.com> [dostęp: 15.12.2019]

grafem filmowym i inscenizował siedem filmów o przygodach brytyjskiego agenta, poczynając od filmu *Dr. No* z roku 1962 aż do *Moonraker* z roku 1979<sup>12</sup>.

Rozmach i architektoniczna ranga pomysłów Adama mogą być w pełni porównywalne z pracami członków grupy Archigram, którzy podobnie nie zasłynęli z powodu realizacji swych projektów. Projekty Petera Cooka, Davida Greene'a czy pozostałych członków grupy nie wydawały się przeznaczone do realizacji i jakby ignorowały aspekt praktyczny, ale – podobnie jak omawiane wyżej filmy – wydobywały i uwypuklały określone tendencje społeczne i czyniły to w duchu niepokornego optymizmu. Przewidywały umasowienie społeczeństw, nomadyzm, popolityzację gustów, wzrost znaczenia technologii i jej szersze niż kiedykolwiek dotąd wkraczanie do świata wartości estetycznych. Niepokojąco wysokie znaczenie techniki było może problemem dla filozofów i znalazło swój wyraz w późnych pismach Martina Heideggera, jednak znacznie powszechniej wywoływało fascynację i znalazło w końcu odzwierciedlenie w rzeczywistych dziełach budowniczych, jak chociażby w architekturze Renza Piano, Richarda Rogersa czy Terry'ego Farrelli.

Futurystyczne wizjonerstwo Kena Adama i grupy Archigram zbiegło się w realizacji budynku brytyjskiego wywiadu MI6 (właściwie Secret Intelligence Service) zbudowanego przez Farrelli w Londynie w roku 1994. W budowlu w sposób charakterystyczny dla pomysłów Archigramu zastosowano nawarstwianie poziomów prowadzące do wytworzenia megastruktury, która przypomina azteckie świątynie schodkowe. Ten swoisty „bizantyjski” charakter symbolizuje siłę i złożony globalny zasięg działań brytyjskiego wywiadu, wartości równie złudne jak przygody Jamesa

<sup>12</sup> EDE 2010, s. 119–123; EDE 2012, s. 55.

Bonda. Pewna „nierzeczywistość” tego obiektu i jego wykraczanie poza rozsądne rozmiary były przyczyną, dla których budynek z powodzeniem posłużył jako scenaria filmów *GoldenEye* (1995), *Świat to za mało* (1999), *Skyfall* (2012) i *Spectre* (2015).

Próba zestawienia stworzonego przez Kena Adama scenograficznego wyobrażenia bazy Atlantyda z projektami różnego rodzaju „morskich miast” kreowanych przez architektów prowadzi do niejednoznacznych spostrzeżeń. Swoboda, jaką nacechowane były literackie i filmowe wizje podwodnych habitatów, wśród których obok dzieła Adama wyróżniają się także pomysły z kilku wersji filmu *Miasto pod wodą* Irwina Allena (1969 i 1971 rok), wskazuje, że czysto artystyczne kreacje nie we wszystkich aspektach są nośnikami realnych problemów, lecz mogą być również formą ucieczki od nich i rozwinięcia możliwości całkowicie odrębnego świata literatury i opowieści filmowych. Eskapistyczne właściwości dzieł sztuki prezentują się wyraźnie właśnie wówczas, kiedy dokona się ich porównania z pomysłami architektów, które jakkolwiek silnie byłyby nasycone myśleniem o przyszłości, to zawsze w większym stopniu niż filmowe czy literackie fantazje zawierają rys dążeń do realizacji. Badacze architektonicznych projektów „morskich miast”, jak chociażby Sandra Kaji-O’Grady i Peter Raisbeck, zwracają uwagę, że nawet futurystyczne projekty Warrena Chalka i Rona Herrona z grupy Archigram (zwłaszcza *City Interchange* z roku 1963) zawierają rozwinięcia rzeczywistej problematyki rozwoju miast u schyłku lat 50. i na początku lat 60. XX wieku<sup>13</sup>. Takie ukierunkowanie można zauważyć w projektach zabudowy Zatoki Tokijskiej nakreślonych przez Kenzō Tangego w roku 1960 oraz trzech projektach miast morskich Kiyonoriego Kikutakego z lat 1958, 1960 i 1963. Projekt Tangego bywa uznawany za utopijny i nigdy nawet w poszczególnych elementach nie został zrealizowany, jednak – podobnie jak pomysły przebudowy Londynu z czerwca 1942 roku autorstwa Arthura Korna i Felixa Samuely’ego, dwóch członków grupy MARS – był konsekwencją racjonalnych zasad typowych dla kręgu architektów CIAM i zwolenników ustaleń zawartych w Karcie Ateńskiej.

Doktryna „miasta liniowego”, leżąca u podstaw planu generalnego Londynu z roku 1942 i rozbudowy Tokio z roku 1960, nie znalazła pełnego zastosowania we współczesnej urbanistyce, jednak obrazowała konieczność przedkładania w projektowaniu rozwoju miast racjonalnych konieczności ponad bardziej tradycyjne wartości życia miejskiego. Polityczne konieczności umożliwiły ponadto jednostkową realizację niewielkiej części pomysłów Tangego i Kikutakego w postaci modułu pływającego miasta Aquapolis zrealizowanego przez Kikutakego w roku 1975 na potrzeby międzynarodowej wystawy oceanicznej w roku 1975 na Okinawie<sup>14</sup>. W kręgu twórczości Kenzō Tangego powstał także w roku 1960 projekt pływającego

<sup>13</sup> KAJI-O’GRADY/RAISBECK 2005, s. 459–460.

<sup>14</sup> NYILAS 2016, s. 99; BLAXELL 2010, s. 14–17.

miasta autorstwa Paula Maymonta, który po powrocie z Japonii do Francji zaproponował w roku 1963 pływającą kolistą wyspę pod nazwą Thalassa, będącą morskim rozszerzeniem Monako. Wymienione struktury autorstwa Tangego, Kikutakego i Maymonta były reakcją na gwałtowny rozrost miast i niezależnie od projektowego rozmachu nie mogły zostać wprost uznawane za odmianę prospektywnych utopii<sup>15</sup>. Należy raczej przyjąć, że były niezbędnym elementem rozwoju idei urbanistycznych i twórczym eksperymentem, który miał wpływ chociażby na stworzenie na sztucznej wyspie portu lotniczego Kansai w Japonii. Projekt Atlantydy Kena Adama był przejawem irracjonalnego strachu przed przyszłością, podczas gdy projekty japońskie reprezentowały wizjonerstwo naukowo-techniczne.

Wizualnie i artystycznie koncepcje Adama zbliżone były do pomysłów Jacques'a Rougiere'a, których uroda i fantazja nie stały się przeszkodą na drodze do realizacji. Działalność Rougiere'a, jako oceanografa i propagatora zrównoważonego rozwoju, odbywała się w czasach, kiedy zasoby ziemskie były poddawane wyniszczającej eksploatacji, co obdarzyło utopijnym charakterem stwarzane przez niego obiekty przeznaczone do penetracji mórz i oceanów. Estetycznie wynalazki tego wizjonera były podobne do szkiców latających maszyn Leonarda da Vinci, nosiły ducha oporu reprezentowanego przez kapitana Nemo i stanowiły podwodną wersję statku kosmicznego „Enterprise” z filmu *Star Trek*.

Wraz z dziełami Rougiere'a pojawia się paradoks, iż jego zrealizowane fantazje były jakby śmielsze od rysunków i modeli preparowanych przez scenografów. Takie porównania nie mogą być wynikiem ściśle naukowych analiz, lecz mimo tego powinny stać się przedmiotem refleksji. Bezpośrednie związki między rysunkami Adama do filmu z Bondem a dążeniami Rougiere'a są niemożliwe do ustalenia, jednak w obu przypadkach mamy do czynienia z atmosferą śmiałości w projektowaniu przyszłych rozwiązań, która była charakterystyczna dla lat 60. XX wieku i zaczęła wygasać w latach 70. tegoż stulecia. Nie mamy tu do czynienia z przejawami ducha czasu, lecz ze złożoną wymianą inspiracji, z których większość nie może być dokładnie zbadana. Architektura fantastyczna, chociaż od wieków stanowi pełnoprawną część architektury, i podobnie działalność scenografów, nawet kiedy tworzą wybitne dzieła sztuki, pozostają nadal na marginesie głównych nurtów badawczych historii sztuki i architektury. Twórczość Adama i Rougiere'a nie pozostała natomiast bez konsekwencji w odniesieniu do sposobów projektowania zarówno kolejnych pokoleń scenografów, jak i projektantów czy architektów, również w przypadku projektów wojskowych lub komercyjnych. Zaawansowanie badań w tym obszarze jest obecnie zbyt nikłe, by dokonać precyzyjnych analiz relacji między poszczególnymi projektami, jednak możliwe jest uszeregowanie niektórych podstawowych informacji.

---

<sup>15</sup> DOBRASZCZYK 2019, s. 51–52.



Rougier zyskał zainteresowanie swoimi pomysłami w roku 1973 wraz z powstałym we współpracy z dwoma amerykańskimi agencjami rządowymi, NOAA (National Oceanic and Atmospheric Administration) i NASA, projektem podwodnej kolonii badawczej. Projekt zakładał zbudowanie osady na głębokości około 40 m pod powierzchnią morza, która umożliwiałaby badanie morskiej fauny i flory, a zarazem odbywanie ćwiczeń amerykańskich astronautów. W roku 1977 Rougier zrealizował niewielkich rozmiarów batyskaf Galatea, który dał początek długiej serii pokrewnych obiektów o nazwach Aquascope (1979), Aquasolar, Aquaspace (1978), aż do dużych rozmiarów półzanurzonego statku SeaOrbiter zaprezentowanego w roku 2012 podczas wystawy w Korei Południowej. W dużo większej tajemnicy niż projekty Rougiera powstawały estetycznie porównywalne prace militarne, jak chociażby zbudowany na potrzeby marynarki USA w roku 1984 przez koncern Lockheed katamaran „Sea Shadow” (IX-529), który stał się inspiracją dla Johna Richardсона przy budowaniu modelu niewykrywalnego statku „Sea Dolphin II”, będącego własnością Elliota Carvera, negatywnego bohatera filmu *Jutro nie umiera nigdy* (1997) z Jamesem Bondem. Analogiczną estetykę reprezentuje ponadto HSV-2 („High Speed Vessel Swift”, 2003) hybrydowy katamaran zbudowany przez australijską firmę Incat w porcie Hobart na Tasmanii i wynajmowany przez 10 lat przez marynarkę Stanów Zjednoczonych.

Należy ubolewać, że historia sztuki i architektury ignoruje wartościowe estetycznie dzieła współczesnych fantastów ze świata architektury, ponieważ nie istnieją przesłanki, by odnosić się do nich inaczej niż do dzieł zrealizowanych. W przeciwnym przypadku niepoznane naukowo zostają projekty, które prócz wartości artystycznych są także nośnikami idei polemicznych wobec cywilizacji nakierowanej na niepojętą rozwój. W obrębie tych alternatywnych propozycji mieszczą się prace belgijskiego architekta i ekologa Vincenta Callebauta, twórcy szeregu futurystycznych projektów, wśród których znalazło się podwodne miasto Aequorea, zdobywca pierwszej nagrody w konkursie Fundacji Godecharle w 2001 roku. Podobne plany w cyfrowych wersjach tworzą architekci z Uniwersytetu w Westminsterze: Arthur Mamou-Mani i Toby Burgess. W roku 2014 japońska korporacja Shimizu ogłosiła, że jest w stanie w okresie 15 lat zbudować podwodne miasto Ocean Spiral, w którym podwodną kulę o średnicy 500 m (zamieszkałą przez około 5 tys. osób) połączy spiralna struktura z instalacjami na dnie morskim, które pozyskiwałyby zasoby oceanu w zakresie energii, powietrza i czystej wody.

Propozycje takie uwidaczniają związki między propozycjami rodzącymi się w środowiskach artystycznych, wizjami architektów i próbami ich realizacji. Poznawanie pomysłów filmowych scenografów i utopijnych architektów może być pomocne w definiowaniu przyszłości cywilizacji, której dotychczasowe wyznaczniki doprowadziły do stanu kryzysu. Wiara w możliwości stworzenia racjonalnego świata, w którym ludzkość wyzbyłaby się zła i osiągnęła stan szczęścia, rozpraszała się wolno,

lecz konsekwentnie. Aktualny stan niepewności skłania jednak do ponownego pytania o sposoby odrodzenia zaufania do przyszłości. Prawdopodobne, że tradycyjnie w takim postępowaniu będzie zawarty udział artystów.

Najwyższą formą optymizmu lat 60. i 70. XX wieku było przekonanie, że podróże statkami kosmicznymi doprowadzą do kolonizacji i zaludnienia innych planet i układów odległych od naszej gwiazdy centralnej. W II połowie lat 70. taka wiara w sferze rzeczywistych działań w przestrzeni kosmicznej była już tylko przeżytkiem, ale odżyła w filmie, przynosząc pewną różnorodność w wyobrażeniach obcych istot i ich sposobów zamieszkiwania. Postmodernistyczne kino fantastyczne, jak chociażby filmy Georga Lucasa, miało jednak w sobie coś raczej regresywnego niż progresywnego i jedynie wynosiło w kosmos obrazy czerpane z całkowicie ziemskiej rzeczywistości. Pustynna planeta Tatooine, którą można było poznać w kilku częściach *Gwiezdnych wojen* (w *Nowej nadziei* z roku 1977, *Powrocie Jedi* z roku 1983, lecz w szczególności w *Mrocznym widmie* z roku 1999) nie tylko krajobrazy, lecz nawet nazwę zaczerpnęła z obszaru geograficznego i miasta Tataouine w Tunezji, a pozornie niezwykle domy, wśród których rozgrywają się losy młodego Anakina Skywalkera, to tzw. ksary, czyli typowe dla tych okolic osady z gliny i kamienia, spośród których berberyjskie miasteczko Matmata z formacją Sidi Driss (użytkowaną obecnie jako hotel) było już podstawą opisu Herodota dotyczącego domów drążonych w skałach. Nie jest zatem kosmiczną osobliwością, lecz raczej pospolitą atrakcją turystyczną, a z pewnością nie można ksarę uznać z niespotykany pozaziemski habitat. W Tunezji powstało wiele scen z czterech pierwszych części filmu, w tym zapadająca w pamięć scena pożegnania Anakina z matką Shmi nakręcona 9 sierpnia 1977 roku w ksarze Medenine odgrywającej miasteczko niewolników Mos Espa<sup>16</sup>.

Wykorzystywanie przez filmowych scenografów niecodziennych, acz znanych podróżnikom od stuleci krajobrazów potwierdza wyjściową tezę o ograniczonych możliwościach kreowania skrajnych utopii i ich oparciu na prostych zabiegach ekstrapolacji bieżących stanów w przyszłość zaledwie pozornie odległą. Różnica między fantazją a rzeczywistością bywała w tym filmie znikoma. Bagnista planeta Dagobah, gdzie młody Luke Skywalker pobierał nauki od mistrza Jody, z dużą bezpośredniością przypominała tropikalne dżungle. Śnieżna planeta Hot to w rzeczywistości miejscowość Finse w Norwegii ulokowana na wysokości 1222 m n.p.m., gdzie Roald Amundsen w roku 1910 przygotowywał się do zdobycia bieguna północnego. Nie ma do niej dostępu drogami samochodowymi, ale dociera tam kolej i turyści.

Przewrotnie fantastyczne krajobrazy filmów science fiction w niejawnym sposób przekazują wiedzę o bezsilności ludzkiego intelektu w projektowaniu przyszłości i pozostawanie w obrębie tych samych problemów mimo upływu całych epok.

<sup>16</sup> WINDHAM 2009, s. 51; FINLAY 2011, s. 129. Przyjmujące kształt półksiężycy wydmy z wolna zagrażają pochłonięciem ksary Medenine, zob. LORENZ/GASMI/RADEBAUGH/BARNES/ORI 2013, s. 264–271.



7. George Lucas, *Gwiezdne Wojny: Część IV Nowa Nadzieja*, 1977, Mos Espa, Tatooine, Zewnętrzne Rubieże Galaktyki / ksara Medenine, Tunezja. Źródło: <https://wall.alphacoders.com> [dostęp: 15.12.2019]

Zmieniające się kostiumy decydujących zagadnień wykorzystywane są przez utalentowanych twórców literackich czy naukowych narracji, bez przynoszenia solidnych rozwiązań. Rozbudowa wątków *Gwiezdnych Wojen* ukazuje, jak zaskakujące postawienie politycznych i moralnych sporów w części pierwszej z roku 1977 było następnie uzupełniane o niezliczone szczegóły, bez rozsypnięcia podstawowych kwestii, a w zamian popadanie w narastający pesymizm i przygnębienie. Detale zamieniane były w całe nowe segmenty, przynosząc złudne zadowolenie zwiększającej się grupie widzów.

Początkowo widzowie niewiele dowiadywali się o Alderaan, rodzinnej planecie księżniczki Lei, ponieważ została unicestwiona przez „Gwiazdę śmierci” już w części sagi noszącej tytuł *Nowa nadzieja*<sup>17</sup>. Również w prequelu *Zemsta Sithów* pokazana została krótko jako górzysty obszar pokryty śniegiem. Rozwój wyobrażeń na jej temat przyniosły dopiero książki i komiksy rozwijające poszczególne wątki głównych części filmu. Wiedzę poszerzyły następnie liczne przewodniki omawiające miejsca rozgrywania się epizodów filmu<sup>18</sup>. Również dzięki kolejnym autorom, a zwłaszcza pisarstwu Rydera Windhama, admiratorzy serii mogli się dowiedzieć, że Alderaan spełniała marzenie wielu architektów o tzw. zrównoważonym rozwoju, była zurbanizowana, lecz z zachowaniem szacunku dla piękna krajobrazu. W dużej części pokryta górami, zamieszkała przez przekonanych pacyfistów, zdemilitaryzowana, ze znakomitym uniwersytetem i wyrafinowaną architekturą, przekracza-

<sup>17</sup> SANSWEET/HIDALGO/VITAS/WALLACE/CASSIDY/FRANKLIN/KUSHNIS 2008, s. 18–19. Leia była córką Padme Amidali i Anakina Skywalkera, adoptowaną przez władców planety Alderaan, zob. HIDALGO 2016, s. 159 oraz BARR/BRAY/WALLACE/WINDHAM 2015, s. 112–115.

<sup>18</sup> ANDERSON/MCQUARRIE 1995, s. 186–207; MCKINNEY/KOLINS/WALLACE 1998, s. 6–7.



8. Galactic City, Coruscant, *Gwiezdne Wojny: Część I Mroczne widmo*, 1999.  
Źródło: <https://i.redd.it> [dostęp: 15.12.2019]

ła nawet wizję „miasta ogrodu” rozwijaną według koncepcji Ebenezera Howarda. Filmowa kontynuacja tej wizji ośmielona została także wątkami z kilkudziesięciu prób zrealizowania takiego zamierzenia, m.in. w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Wielkiej Brytanii, a wśród nich również w Garden City na Long Island, z całkiem nieodległym Manhattanem widocznym na horyzoncie tego miasteczka. Skolonizowaną przez ludzi planetą była Naboo, ojczysta planeta Padme Amidali, gdzie prócz kolonizatorów egzystowali w podwodnych miastach Gunganie. Centralnym miastem Ziemi było miasto Theed z rozbudowywanym przez kolejnych władców pałacem królewskim łączącym cechy budowli rzymskich, bizantyjskich i barokowych. W tym otoczeniu Padme i Anakin potajemnie zawarli ślub i tam też po śmierci matka Lei i Luke’a została pochowana.

Najbardziej architektonicznie rozbudowanym siedliskiem ukazany w *Gwiezdnym wojnach* było Coruscant – planeta będąca w całości olbrzymich rozmiarów miastem. Scenarzyści wyodrębnili na niej stolicę Galactic City i ulokowali tam wiele budowli ważnych dla przebiegu filmowej fabuły, w tym m.in. Senat Galaktyki i Świątynię Jedi. Przy dokładniejszym rozpatrzeniu jej cech ujawnia się, że pomysłodawcy filmowego wizerunku skupili w jej charakterze bolączki trapiące większość rzeczywistych metropolii na świecie, w tym problemy wynikające z zaniku przemysłu, przejawianie się rozwarstwienia społecznego i wzrostu przestępczości oraz presję

stałych gróźb zamachów terrorystycznych. Krajobraz miasta nie odbiegał od wyglądu Singapuru, Hong Kongu czy Nowego Jorku i również w tym przypadku wizje scenografów nie wykroczyły daleko poza rzeczywiste obrazy obszarów silnie zurbanizowanych.

## Wyobrażenia dystopijne – wizje pesymistyczne

Pierwsza z obaw zilustrowana w grupie filmów dystopijnych dotyczy nieopanowanego rozrostu miast, zaniku podstaw ekonomicznych w ich funkcjonowaniu i w konsekwencji narastania zjawisk negatywnych, w tym przede wszystkim wzrostu przestępczości. Przyszłość przedstawiana w tych dziełach jest nieodległa, a powtarzającym się motywem są odseparowane części miast podległe wyłącznie władzy bandytów. Amerykańskim przykładem takiego dzieła jest film *Ucieczka z Nowego Jorku* Johna Carpentera z 1981 roku ukazujący nowojorski Manhattan w roku 1997 jako odizolowany od pozostałej części miasta obszar zasiedlony przez zesłanych tam kryminalistów<sup>19</sup>. Niemal identyczną sytuację w warunkach europejskich przedstawia film *13 dzielnic* z roku 2004. Wyreżyserowana przez Pierre'a Morela i oparta na scenariuszu Luca Bensona opowieść uczyniła bohaterem sektor Paryża w roku 2013. Realnym tłem tych wyobrażeń było funkcjonowanie ulicznych gangów w dużych miastach Ameryki Północnej i zamieszki uliczne w paryskich dzielnicach zamieszkałych przez emigrantów.

Film Carpentera był zakorzeniony w oburzeniu na rolę, jaką odegrał prezydent Richard Nixon w aferze Watergate. Reżyser wyciągał z niej wnioski, iż zepsucie panujące na szczytach władzy może mieć konsekwencje w sferze społecznej. Przewidywane w scenariuszu zwiększenie przestępczości w Nowym Jorku o kilkaset procent logicznie musiało prowadzić do utraty kontroli policji nad niektórymi obszarami miasta, zdominowania ich przez przestępców i w efekcie popadnięcia opanowanych dzielnic w ruinę. Zdewastowany Manhattan „zagrany” został w filmie przez East Saint Louis w stanie Illinois, które wskutek problemów gospodarczych niemal upadło, a ponadto uległo zniszczeniu podczas potężnego pożaru w roku 1976<sup>20</sup>. Wypalone kwartały miasta silniej niż fabuła wyrażały obrzydzenie i zniechęcenie do władzy politycznej uchylającej się od norm moralnych, przestrzegania prawa i reguł demokratycznych.

Zbliżony do opisanego wyżej dystans do rządzących polityków był też kanwą filmu Morela i Bessona, w którym także przedstawiono wyodrębnioną potężnym murem dzielnicę opanowaną przez gangi<sup>21</sup>. Większość scen kręcono w podupadłych

<sup>19</sup> SHAIL 2004, s. 107–127.

<sup>20</sup> BEELER 1996, s. 24. Liczne teksty prasowe na temat filmu zostały zestawione na stronie <http://www.theefnypage.com/pressarticles.htm>.

<sup>21</sup> ARCHER 2015, s. 188–190.

częściach Épinay-sur-Seine niedaleko Paryża, ale za podniszczone budynki pokazane w *Banlieue 13* i jego sequele *Banlieue 13: Ultimatum* posłużyły także fragmenty osiedli w rumuńskim Pitești i serbskim Belgradzie. Można się więc zastanawiać, czy wybór obiektów dokonany do potrzeb filmu nie zrównywał kanwy filmu odnoszącej się do degrengolady funkcjonariuszy państwowych z konsekwencjami socjalizmu i okrutnej wojny<sup>22</sup>.

Drugi z wyróżniających się typów niepokojów społecznych chętnie obrazowanych w filmach odnosi się do niekontrolowanego przez władze miast i państw rozwoju korporacji i przejmowania przez nich kontroli nad polityką, w tym zwłaszcza wpływów w zakresie rozwoju uzbrojenia i urzędzeń kontroli społecznej. Charakterystyczny dla takich produkcji był film *RoboCop* Paula Verhoevena z roku 1987 pokazujący opanowane przez przestępców Detroit, które ma zostać zastąpione przez nowe doskonałe miasto Delta City zbudowane przez korporację Omni Consumer Product (OCP). Do tej samej grupy zaliczyć można film *Resident Evil* Paula Andersona z roku 2002 opowiadający o fikcyjnej Umbrella Corporation prowadzącej prócz powszechnie pożytecznej produkcji tajne badania nad groźnym wirusem.

Film Verhoevena trudno uznać za opowieść o możliwej przyszłości, ponieważ opowiedziana w nim godna komiksu historia miała mocne podstawy w rzeczywistości. Zanim bowiem Detroit ogłosiło w 2013 roku upadłość i ostatecznie zamknięto słynne fabryki samochodów, rozkład miasta trwał nieprzerwanie od czasów zamieszek rasowych w roku 1967. Sukcesywnie miasto traciło nie tylko zamożnych mieszkańców, ale też ogólnie zmniejszyło swą populację o ponad 60%. Na przełomie lat 80. i 90. XX wieku osiągnęło najwyższy w Stanach Zjednoczonych wskaźnik ubóstwa oraz bezrobocia i określono je jako amerykańską stolicę podpaień i morderstw, a przez obraz opuszczonych fabryk, magazynów i dziesiątków tysięcy domów mieszkalnych zyskało status najbardziej zrujnowanego miasta w skali całego kraju.

W czasach kręcenia filmu można było jeszcze żywić złudzenia odnośnie do przyszłych losów Detroit, a błędy w jego zarządzaniu tkwiły niekiedy bardziej w afro-rasistowskiej polityce zarządu miasta, niż były wyłącznie winą jednej korporacji, niemniej w rzeczywistości osiągnięto efekt przekraczający filmową fantazję. Obecnie do kręcenia scen w nieczynnej stalowni nie trzeba by było korzystać z zakładów w Pittsburgu na przedmieściach Monessen w Pensylwanii, ponieważ lepszą scenografię zapewniłoby samo Detroit. Można ponadto zauważyć, że wybór 170-metrowej Reunion Tower (1978) w Dallas oraz sąsiadujących budynków hotelu Hyatt Regency na siedzibę skorumpowanej korporacji przemysłowej został dokonany z przekonujących powodów<sup>23</sup>. Wieża bowiem jednoznacznie sugeruje panowanie biznesu nad miastem, natomiast pokrycie hotelu refleksyjnym szkłem symbolizuje

---

<sup>22</sup> PETERSEN 2014, s. 47.

<sup>23</sup> Architektem obu budynków był Welton Becket; por. DOUGLAS 1996, s. 244.

izolację i tajemnicę w zakresie decyzji podejmowanych przez zarząd OCP. Na siedzibę policji wybrano z kolei brutalistyczny betonowy budynek ratusza w Dallas (dzieło Ieoha Minga Peiego z roku 1978), który metodami filmowymi podwyższono, nadając mu charakter twierdzy osaczonej przez gangi i wewnętrznie uwikłanej w układy między władzą publiczną a zdegenerowaną korporacją.

Pierwsza część *Resident Evil* z Millą Jovovich rozgrywa się w ukrytym pod miastem Raccoon laboratorium czy właściwie rozległym ośrodku badawczym, w którym rozpowszechnił się zombifikujący personel wirus. Charakter filmu wiele dziedziczy z klaustrofobicznych klimatów gry komputerowej, ale też wykorzystuje szklany i laboratoryjny charakter wnętrza do wywołania strachu przed niekontrolowanymi badaniami naukowymi prowadzonymi w tajemnicy przez prywatne firmy. Do scen dziejących się w podziemnym pociągu wybrano stację berlińskiego metra, w tym zwłaszcza nietypowo wysoką ultramodernistyczną U-Bahnhof Bundestag projektu Axela Schultesa, której wygląd posłużył także scenografom *Aeon Flux* i *Equilibrium*. Bezosobowość udoskonalonego technologicznie architektonicznego modernizmu niejednokrotnie była kojarzona z odhumanizowaniem nauki i techniki i służyła refleksji nad ewentualnymi konsekwencjami takich tendencji.

Trzeci gatunek strachu na ekranie dotyczy właśnie możliwości wymknięcia się spod nadzoru badań nad bronią biologiczną, wirusami czy konsekwencjami innych eksperymentów naukowych (również w zakresie nauk technicznych). Do dzieł o takich treściach zaliczyć można *12 Małp* wyreżyserowane przez Terry'ego Gilliama w roku 1995 czy wspomniane *Aeon Flux* – dzieło Karyn Kusamy z roku 2005.

Film Gilliama w nietypowy sposób dla dzieł science fiction ulokowano głównie w szpitalu psychiatrycznym. Za jego scenerię posłużyło wzorcowe więzienie Eastern State Penitentiary w Filadelfii, zbudowane w 1929 roku przez Johna Havilanda, zamknięte w roku 1971, a obecnie przeznaczone do zwiedzania chociażby ze względu na celę, w której odbywał wyrok Al Capone. Zestawienie szpitala i więzienia nie zaskakuje w kontekście filozofii Michela Foucaulta, który zwracał uwagę na ich podobieństwo w zakresie kontroli nad ciałem i umysłem, jaka tworzy fundament nowoczesnych społeczeństw. Prowadzone przez bohatera filmu poszukiwania w przeszłości miejsca wykluczenia się stworzonego w laboratorium dra Lelandy Goinesa wirusa, który w 2035 roku doprowadził do zagłady ludzkości, dzięki zastosowanej scenografii rozciągają tropienie korzeni zagłady na naukę pojmowaną przez Foucaulta jako część władzy. Rozszerzenie roli wiedzy naukowej i szkolnictwa czy duma, jaką społeczeństwa czerpały z budowania doskonałych więzień i rozwoju medycyny, pozwalają zatem przewidywać nie wyłącznie postęp społeczny, lecz raczej krańcową opresję i zagładę<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Nowoczesność, której końcową stacją jest obóz koncentracyjny, była też treścią namysłu Zygmunta BAUMANNA w książce *Modernity and the Holocaust* (1989).



9. Ieoh Ming Pei, *City Hall*, Dallas, 1978. Źródło: reddit.com [dostęp: 15.12.2019]



10. Detroit, *RoboCop*, Paul Verhoeven, 1987, Orion Picture Corporation.  
Źródło: <https://www.keraneus.org> [dostęp: 15.12.2019]

Film Karyn Kusamy, mimo że był dziełem córki dwojga psychiatrów, nie rozwijał wątku kontroli nad umysłami jako pochodnej deprawującej się nieustannie nauki, niemniej podobnie do filmu Gilliana poruszał zagadnienie zagrożeń, jakich źródłem są badania naukowe. Również w tym przypadku dokonano pozornie nieoczywistego zestawienia nowoczesności, nauki i zagłady, ale tym razem z nadzwyczajnym wykorzystaniem dzieł architektury modernistycznej<sup>25</sup>. Scenerią wydarzeń

<sup>25</sup> RYBICKY 2009, s. 263–264.



opowiedzianych w filmie stało się kilkadziesiąt wybitnych dzieł architektury Berlina, głównie z okresu po zakończeniu II wojny. Oglądając omawiane dzieło, początkowo można przyjąć, że relacjonowana w nim historia ocalałych po zagładzie ludzi, którzy osiedli w izolowanym mieście Bregna i żyją tam w doskonałych warunkach zarządzani przez grupę naukowców, jest kolejną krytyką społeczeństwa opresyjnego, zaś modernistyczna architektura ma zadanie wzmocnić lęk przed potencjalnymi konsekwencjami przerostu racjonalizmu. Treść filmu nie realizuje jednak zasady prostej fabuły na wzór postkomiksowych filmów w rodzaju *Batman* czy *SpiderMan*. Opowieść wprawdzie oparta jest na animowanym serialu filmowym Petera Chenga, lecz wprowadza nietypowe ambiwalencje, do których należy m.in. fakt, iż wraz z przebiegiem filmu okazuje się, że nie wyłącznie ruch oporu przeciw opresyjnej władzy został zmanipulowany, ale manipulacji ulegli też członkowie rządzącej miastem grupy naukowców. Zawarte w filmie dwuznaczności wychodzą poza fabułę i dotyczą wykorzystanej tam architektury. Każde głębsze wykroczenie poza podstawową treść tej produkcji, zwłaszcza w stronę bliższego poznania zaprezentowanej w niej architektury i jej politycznego kontekstu, wyłania opowieść inną niż ta wprost zawarta w ekranizacji.

Członkowie rządu Bregny spotykają się na posiedzeniach w pomieszczeniu, które w pozafilmowej rzeczywistości jest salą kolumnową berlińskiego krematorium w dzielnicy Treptow. Już ten fakt powinien skłaniać do interpretacji, iż wykorzystanie takiego miejsca miało posłużyć wzbudzeniu przerażenia bezduszością hiper-racjonalnej władzy. Być może jednak nie wszystkich obecnie można łatwo przestraszyć. Wyniosła elegancja wewnętrznej hali sanktuarium ceremonii pogrzebowych nie została bowiem zrodzona wyłącznie z ducha czystego rozumu, lecz dziedziczy wiele po perystylach egipskich świątyń i antycznych domów, a ponadto opatrzona została elementami symbolicznymi z zasobów refleksji nad śmiercią i wiecznością. Warto wysunąć tezę, że właśnie w charakterze tego pomieszczenia znajduje się rozwiązanie problemu diametralnie odrębnej opowieści o doskonałym państwie i społeczeństwie. Opowieści wcale przez scenarzystów niezamierzonej, natomiast dotyczącej – co szczególnie zaskakujące – utopii w sporej mierze zrealizowanej. Aby rozwinąć ową opowieść, należy odwołać się do innego niż pokazane w filmie, lecz równie sterylnego ideowo berlińskiego wnętrza, jakim jest *Pokój ciszy* utworzony w północnym aneksie Bramy Brandenburskiej.

*Pokój ciszy* (*Raum der Stille*) reprezentuje marzenie o możliwości wytrwania społeczeństwa w wartościach zdrowego rozsądku, nie tyle w bardzo odległej przyszłości, co obecnie, w teraźniejszości. Podczas gdy codziennie tysiące osób przekracza Bramę, to niewielkie pomieszczenie, jakkolwiek powszechnie dostępne, nie wzbudza w turystach wielkiego zainteresowania. Jego pomysł zrodził się wśród elit Berlina Wschodniego jeszcze w latach 80. XX wieku, lecz doszedł do realizacji dopiero w kilka lat po zjednoczeniu Niemiec. Niemal puste pomieszczenie – jakby ducho-

we serce nowej republiki – poświęcone jest tolerancji, powstrzymaniu ksenofobii, zgodnemu współżyciu ludzi różnego pochodzenia, ale także – jakkolwiek dyskretnie – osłabieniu roli ideologii religijnych. Charakterystyczną dla dzieł modernistycznej architektury prostotę formy może należałoby w związku z tym kojarzyć nie wyłącznie z kultem rozumu, lecz także z religią wolności od natrętnych, a niekiedy też morderczych idei Boga, narodu czy państwa. Schłodna architektura sali Teatru Anatomicznego projektu Carla Gottharda Langhansa czy budynku Archiwum Bauhausu, ale również inne „występujące” w tym filmie dzieła architektury, mogą być zatem odczytywane jako ilustracje historii starań o społeczeństwo bardziej otwarte niż wiele z dotychczasowych. Odtwarzałyby tym samym baśń w dużej mierze odmienną od tej źródłowo zakorzenionej w scenariuszu, a ponadto wartą tego, by była z uporem przenoszona w świat rzeczywisty.

Czwarty z filmowych lęków związany jest z rozwojem robotyki i inżynierii genetycznej, w tym zwłaszcza z budzącym zatrwożenie pojawieniem się androidów – robotów humanoidalnych oraz dalekosiężnych skutków badań nad sztuczną inteligencją. Koncepcja budzącej grozę istoty stworzonej przez człowieka na jego własne podobieństwo ma korzenie w Biblii, Talmudzie (traktacie Sanhedryn) i Sefer Jecira (Księżde Stworzenia). Na początkach XIX stulecia idea Golema przejawiała się w powieści Mary Shelley *Frankenstein* i filmie Jamesa Whale’a z roku 1931. W filmach schyłku XX wieku cyborgi łączące elementy elektroniczne z organicznymi bądź całkowicie już naśladujące organizmy ludzkie pojawiły się w filmie *Łowca androidów* Ridleya Scotta z 1982 i *Terminator* Jamesa Camerona z roku 1984, chociaż nie należy zapomnieć, że połączenie szczątków na wpół zmarłego człowieka z rozbudowanymi częściami elektronicznymi prezentował też wspomniany wyżej *RoboCop*, ponadto Darth Vader w *Gwiezdnych wojnach*, a osobnikiem podreperowanym elektroniką jest również detektyw Del Spooner walczący z gromadami robotów w filmie *Ja, robot* Alexa Proyasa z roku 2004.

Po kilku dekadach od premiery film Scotta uznany został za najbardziej ekspresyjne dzieło swego gatunku. Również ono, podobnie jak *Æeon Flux*, zawiera dwie opowieści – jedną wprost opowiedzianą przez fabułę i drugą wyrażoną przez scenografię. W przypadku filmu *Łowca androidów* postąpiono inaczej niż w *Æeon Flux* i obie opowieści, jakkolwiek nie będąc w pełni tożsame, korespondują ze sobą. Pierwsza z nich, motywowana psychiką autora powieści stanowiącej podstawę scenariusza, jest rozważaniem na temat decydujących składników tożsamości jednostki. Z filmowych rozmyślań wynika, że nie są one zbyt głębokie i sprowadzić je można do funkcjonowania pamięci, nierozsądnych snów, posiadania marzeń i zdolności do empatii. Jeżeli przyjąć, że owe składowe świadczą o człowieczeństwie jednostki, to wyłania się problem inny: czy jest człowiekiem android, któremu zakodowano powyższe funkcje? Dlaczego replikant nie podlega takiej samej ochronie życia co naturalny człowiek? Zwłaszcza w sytuacji, kiedy przewyższy on oryginał

bogactwem przeżyć i człowieczą głębią. O tym właśnie zaświadcza finałowa scena, w której replikant Roy Batty kończy swe życie monologiem wspominającym z zachwytem widziane w przestrzeni kosmicznej „promienie lasera w pobliżu Bramy Tannhäusera”, formacji planetoid wymyślonej na potrzeby filmu. „Wszystko to jednak przemija, jak łzy w deszczu” – dodaje na chwilę przed zgonem frazą godną poety.

Użyta w filmie scenografia przedstawia wizję świata, który właściwie się już skończył i dogorywa wraz z tymi, którzy się do tego przyczynili. Śmierć genialnego pomysłodawcy replikantów z ręki jego twórców dopowiadana jest przez powolną zagładę środowiska, w którym ludziom i dublerom przyszło egzystować. Przedstawione w filmie miasto to Los Angeles w roku 2019 zaludnione przez 90 mln osób, w dużej mierze emigrantów z Azji ubranych w dziwne orientalizujące kostiumy. Dominacja Azjatów podkreślona została przez potężne reklamy pokazujące Japonkę ubraną w kimono. Panuje nieustanna ciemność i pada kwaśny deszcz, będące skutkami wybuchów bomb jądrowych, które wyniosły w atmosferę olbrzymie ilości pyłów. Wizja ta jest zadziwiająco prawdopodobna w świetle wiedzy o wybuchach wulkanów, które, tak jak erupcja w roku 1815 Gunung Tambora na wyspie Sumbawa w Indonezji, są w stanie wyrzucić w atmosferę miliardy ton popiołu, zmieniać klimat na Ziemi i powodować efekt braku dostępu promieni słonecznych na całej planecie.

Większość scen życia miejskiego nakręcono w studiu filmowym w Burbank, gdzie metodami bliźniaczo podobnymi do zastosowanych w *Metropolis* Langa zbudowano makiety starych domów, które w nowych warunkach atmosferycznych opasane zostały rurami dostarczającymi świeże powietrze. Wcześniej niż w filmie Scotta, bo w roku 1978, Peter Cook przedstawił wizję Tricling Tower, w której starszą budowlę opięto nowszymi modernizującymi ją elementami. Wyolbrzymione rury obiegające budynek po jego zewnętrznej stronie zastosowano także w rzeczywistej architekturze a najbardziej spektakularnym przykładem takiego rozwiązania pozostaje paryskie Centrum Pompidou autorstwa Richarda Rogersa i Renza Piano, obiekt ukończony w roku 1977<sup>26</sup>. Może więc należy przyjąć, że futurystyczna wizja Syda Meada, głównego scenarzysty filmu, przynajmniej w tych elementach nie wybiegała zbyt daleko w przyszłość<sup>27</sup>. Mead zresztą przyznawał, że w kształtowaniu modeli budowli wykorzystywał wzorce budowli nowojorskich, które jedynie z rozmachem powiększał.

W filmie „wzięły udział” także budynki studia w Burbank wykorzystywane wcześniej do gangsterskich i detektywistycznych filmów w stylu noir, przyswojonego produkcjom amerykańskim przez mistrzów niemieckiego ekspresjonizmu – Fritza

<sup>26</sup> Trudno jest orzec o prawdziwości tezy ogłoszonej przez Scotta w 2015 roku, iż scenografia Meada była kopiowana przez słynnych architektów, por. GRAHAM 2016, s. 396.

<sup>27</sup> HODGEST/MEAD 2017.

Langa i Ottona Premingera. Posłużenie się obiektami z dawnych filmów było częścią ogólniejszej postawy reżysera komponowania dzieła z odwołań do znanych wytworów kultury czy cywilizacji. Zastosowane cytaty nie zawsze miały logiczne uzasadnienia, ale właśnie przez to trafnie odzwierciedlały świadomość reżysera i przewidywaną przez niego przyszłość. Ów bieżący i potencjalny stan ducha określić można jako spotęgowany pluralizm, w którym ważne do pewnego czasu składniki kultury trwają już tylko w stanie zdegradowanym i nie stanowią wyznaczników świata wartości indywidualnych czy zbiorowych. Każda z filmowych postaci, co uwypukla architektoniczne tło nasycone elementami podupadłej cywilizacji, dotknięta jest słabością swych systemów moralnych i poznawczych.

Film rozpoczyna się perspektywą Los Angeles widzianą z pewnego dystansu i z góry. Miasto prezentuje się przez koronę z kominów fabrycznych, z których co pewien czas wybuchają płomienie zapalających się gazów przemysłowych. Jak zauważył Jonathan Glancey, wizja ta odpowiadała silnie zindustrializowanym widokom konurbacji Tyneside i Teeside, znanych reżyserowi z czasów dzieciństwa w Anglii<sup>28</sup>. Jak wielu innych współczesnych krytyków cywilizacji, Scott przyjął tym wyobrażeniem, iż wszystkie bolączki egzystencji w skrajnie zurbanizowanych środowiskach mają źródło w nieopanowanym i gwałtownym rozwoju techniki i przemysłu. Nad miastem dominuje, jak w *Metropolis* Langa, gigantycznych rozmiarów budynek korporacji Eldona Tyrella, wytwarzającego humanoidy zastępujące człowieka we wszystkich zawodach. Douglas Trumbull, pomysłodawca umieszczenia siedziby korporacji w piramidzie o azteckich motywach, miał zapewne podobne powody takiego ukształtowania budynku jak Antonio Saint'Elia w projektach ukośnych wieżowców z roku 1914. W obu przypadkach przyjęte ukształtowanie bryły umożliwiało lepsze doświetlenie pomieszczeń, podczas gdy jej podziały pozwalały wyodrębnić różne funkcje obiektu.

Przedstawiony w filmie kreator androidów, genialny J.F. Sebastian, mieszka w opuszczonym budynku, który „zagrany” został przez kilkakrotnie już wykorzystany w innych filmach Bradbury Building w Los Angeles. Można mieć pewne wątpliwości odnośnie do logiki tej lokalizacji, kiedy główny współpracownik korporacji Tyrella mieszka w rozpadającej się kamienicy, natomiast niezamożny łowca androidów w rozległym Ennis House, domostwie projektu Franka Lloyd Wrighta. Wy tłumaczenie przyjętego wyboru leży w nadzwyczajnej wizualności budynku Bradbury'ego i możliwościach, jakie dawał filmowcom do kręcenia niezbędnych w filmie tego rodzaju scen pościgu. Skradający się po schodach niecodziennego obiektu Harrison Ford (grający w filmie głównego bohatera Ricka Deckarda) i staczający tam ostateczną potyczkę z Rutgerem Hauerem wcielającym się w postać Roya Batty'ego, mogli być dobrze sfilmowani wówczas, gdy scenerią ich walki był obiekt o charakte-

<sup>28</sup> GLANCEY 2009.

rze zadziwiającym od początku. Mając po zewnętrznej stronie wygląd dość pospolity, wewnątrz skrywał sporej szerokości klatkę schodową z wewnętrznym szybem w całości przykrytą dużym szklanym dachem. Żeliwne balustrady schodów o filigranowych ozdobach i również w kutym żelwie wykonane klatki wewnętrznych wind prześwietlone są górnym światłem, tworząc wrażenie przebywania w katedrze nowoczesności sprzed 120 lat. Z całą pewnością taki efekt był zamierzony przez architekta budowli Georga Wymanna, który zachętę do jej wybudowania otrzymał od swego sześć lat wcześniej zmarłego brata podczas zabiegów spirytystycznych, a dodatkowo oparł się na wpływowej książce Edwarda Bellamy'ego *Looking Backward* z roku 1888. Dzieło Bellamy'ego, prezentujące socjalistyczną utopię, zawierało wyobrażenie budynku publicznego z roku 2000, który w wnętrzu zalany był światłem płynącym z umieszczonej na jego szczycie kopuły. Efekt taki przy późniejszych możliwościach technicznych byłby łatwy do uzyskania, jednak u schyłku XIX wieku cechował się wizyjną odwagą i z tego właśnie powodu zyskał wpływ na podatnego na niecodzienne sugestie projektanta. Charakter scen w budowli dla wielbicieli filmu dopełniony był faktem, że nazwa Bradbury może być kojarzona z Rayem Bradburym, autorem dystopijnej powieści *451 stopni Fahrenheita*. Takie zapętlenie skojarzeń można uznać za typowe dla postmodernizmu lat 80. XX wieku, a odzwierciedliło się ponadto w charakterystycznym dla filmu Scotta supłaniu różnych okresów historycznych i osłabianiu podziałów czasu na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość.

Konsekwencje robotyki i wytwarzania humanoidów obdarzonych sztuczną inteligencją rozważone zostały także we wspomnianym wcześniej filmie *Ja, robot* Alexa Proyasa. Reżyser próbował w nim rozwiązać problem zagrożenia ze strony androidów przez przyjęcie założenia, iż podstawą projektowania ich świadomości powinno być zakodowanie w niej, jako warunku decydującego, zakazu krzywdzenia ludzi. Założył ponadto, że ich wytwórcą powinien być człowiek spełniający najwyższe wymogi moralne, zaś produkująca roboty korporacja winna funkcjonować w sposób jawny i przejrzysty. Wzmocnieniu wrażenia zastosowania wszelkich racjonalnych i technicznych zabezpieczeń przed niewłaściwym działaniem myślących automatów był budynek korporacji U.S. Robotics przedstawiony jako wielkie szklane laboratorium z atrialną przestrzenią przenikającą całe wnętrze obiektu. Zamiast mroku, jaki przesycił film Scotta, film Proyasa rozgrywał się we wnętrzach starannie oświetlonych światłem naturalnym i sztucznym. Wieżowiec USSR dominował w krajobrazie Chicago roku 2039, ale jego wielki hol był powszechnie dostępny, a otwarta przestrzeń wewnętrzna pozwalała spoglądać na większość jego kondygnacji. Przejrzystość obiektu miała zaświadczać o czystości intencji firmy.

Dzieło Proyasa ukazywało jednocześnie nierozwiązywalne sprzeczności w zakresie ochrony przed buntem maszyn. Prowadziło do wniosku, że uzyskanie bezpiecznego produktu wyposażonego w sztuczny umysł jest niemożliwe. Wytwory człowieka mogą być obdarzane tylko taką inteligencją, która naśladuje swoich twór-

ców, zatem dziedziczą po nich skłonności do zła, paranoję i żądzę nieograniczonej władzy sprawowanej rzekomo w imieniu i dla dobra „suwerena”. Suwerenem w filmie przestaje jednak być wytwórca, a staje się centralny komputer V.I.K.I. (Virtual Interactive Kinesthetic Interface), siostrzany model komputera HAL 9000, który przejął kontrolę nad „Discovery One” Kubricka. Myśląc V.I.K.I., jak każdy inny autokrata, znajduje w pełni racjonalny sposób zignorowania zasady niekrzywdzenia człowieka i otacza ludzi systemem opieki, w którym bezpieczeństwo jest ważniejsze niż wolność. Inaczej niż to bywa w rzeczywistości politycznej, bohaterom filmu udaje się ocalić tradycyjny zakres swobód, na który w świecie XXI wieku zaczyna brakować popytu.

Wymogi, jakie mogą być postawione człowiekowi będącemu wynikiem inżynierii genetycznej, czynią go ostatecznie istotą niewiele różniącą się od androida, co stało się przedmiotem namysłu w filmie *Gattaca – szok przyszłości* Andrew Niccola z roku 1997. Człowieczeństwo musi być na nowo zdefiniowane, jeżeli decyduje o nim wyłącznie specyficzna świadomość i relikty ciała umieszczone w elektronicznej obudowie. Równie problematyczna staje się odrębność tworów technologicznych, w których prócz inteligencji wzbudzone uczucia. Kolejny problem sprawić może osobnik pozbawiony wsparcia czysto mechanicznego, lecz udoskonalony biologicznie. Wzbudza on bowiem pytanie, czy doskonale genetycznie indywiduum nie jest zaprzeczeniem człowieczeństwa, któremu z najgłębszej istoty przynależna jest pewna ułomność, opisana chociażby w micie o grzechu pierworodnym.

W filmie *Gattaca* architektura w zastanawiający sposób polemizuje z przesłaniem filmu. Nie dochodzi do zignorowania głównej myśli, ale jej ranga zostaje obniżona. Dzieło obrazuje los jednostki w społeczeństwie, w którym dyskryminacja genetyczna jest niedozwolona, niemniej podczas przyjmowania do pracy w korporacjach decyduje przynależność do grupy osób ze sztucznie zmodyfikowanymi genami. Nieposiadający odpowiedniego genomu bohater filmu aspiruje jednak do zawodu kosmonauty w firmie Gattaca Aerospace Corporation. W złożony sposób oszukuje system rekrutacji, a przy okazji wykazuje nie tylko pomysłowość oszusta, lecz także siłę charakteru, którego nierzadko brakuje jednostkom genetycznie doskonalszym. Jak można wnioskować: eugenika przegrywa moralnie po raz kolejny w swej historii, ponieważ polepszanie materiału genetycznego nie dotyczy duchowości człowieka i jego zdolności adaptacyjnych. Triumf jednostki nad systemem selekcji jest jednak incydentalny, co potwierdza architektura ukazana jako tło zdarzeń.

Siedzibę firmy filmowcy umiejscowili w zespole budynków administracyjnych hrabstwa Marin w San Rafael w Kalifornii, późnym dziele Franka Lloyd Wrighta. Ten ekstrawagancki kompleks budowli mieści różne urzędy, a ponadto bibliotekę powiatową i budynek lokalnego sądu. Głównej części zespołu towarzyszą trzy mniejsze, w których ulokowano urząd pocztowy, audytorium i teatr. Dzieło, które nosi wiele cech charakterystycznej dla tego architekta odwagi projektowej i powstało

w atmosferze gwałtownych sprzeciwów, doskonale nadawało się na siedzibę potężnej korporacji mogącej ignorować regulacje prawne i kreować nowe zasady moralne. Główna postać filmu przelamuje wprawdzie systemy bezpieczeństwa firmy, lecz jest to zwycięstwo cząstkowe i akcydentalne i nie przesłania faktu, że to koncern narzuca nowe normy całemu społeczeństwu. Przedsiębiorstwo lotów kosmicznych reprezentuje jednak nie wyłącznie zuchwałość biznesową i przekraczanie tradycyjnych zasad, lecz samo podporządkowane jest logice rozwoju naukowego, która zdominowała postępowanie ludzi i społeczeństw. Inne architektoniczne obiekty użyte jako tło działań bohaterów utwierdzają przekonanie, że jednostki nie odgrywają już decydującej roli w formułowaniu systemów wartości. Romantyczna scena spaceru wyznających sobie uczucie dwojga osób przedstawiona została na tle potężnych ścian zapory przeciwpowodziowej Sepulveda w Los Angeles, co pokazywało, w jakich proporcjach pozostają obecnie ludzkie wartości wobec potęgi współczesnej techniki.

Niebezpieczeństwa wynikające z połączenia wybitnych ludzkich talentów, jak chociażby daru jasnowidzenia (w pozafilmowej rzeczywistości jedynie rzekomego), z najdalej rozwiniętą techniką przedstawione zostały w Stevena Spielberga *Raport mniejszości* z roku 2002. Zobrazowane tam zagadnienie kontroli nad przestępczością ukazuje jednocześnie hipokryzję warstwy rządzącej (dla której tło stanowią luksusowe, historyzujące wnętrza), ponadto przesadnie skupioną na procedurach elitę technokratów i policjantów (pokazaną w połączeniu z nowoczesną architekturą i zaawansowaną technologią) oraz zubożałe masy (zlokalizowane w zdegradowanym, a jednocześnie nasyconym instrumentami kontroli mieście). Intelktualnym problemem filmu jest poszukiwanie w nowoczesnej technice narzędzi rozwiązywania problemów zapewnienia społeczeństwu doskonalszych formuł zorganizowania, w czym architektura tradycyjnie pragnęła mieć swój udział. Zawsze jednak, kiedy na horyzoncie marzeń pojawia się doskonałość, ostateczne rozwiązania okazują się morderczą fikcją, niewykluczającą jednak powszechnego entuzjazmu przy jej realizacji. Trudnym do zignorowania faktem jest, iż nawet skrajnie okrutne dyktatury miały zawsze większe poparcie społeczne niż rządy wybrane demokratycznie.

*Raport mniejszości* łączył cechy utopii i dystopii. Z jednej strony reprezentował charakterystyczny dla większości filmów Spielberga optymizm, wzmocniony szczęśliwym zakończeniem, z drugiej zaś dotknięty był klimatem paranoi typowej dla twórczości Philipa K. Dicka. Opowiadanie Dicka, na którym oparto scenariusz, pochodziło z roku 1956, zatem kiedy w latach 90. XX wieku podjęto jego adaptację i osadzono akcję w roku 2054, konieczne było uwspółcześnienie, a nawet stworzenie profesjonalnych wyobrażeń świata przyszłości. W tym celu do hotelu w Santa Monica zaproszono kilkunastu specjalistów, których zadaniem stało się wyobrażanie składników odległej o półwiecze codzienności. Po 16 latach od premiery filmu należy stwierdzić, że ich przewidywania okazały się w dużej części trafne. Samo-

chody funkcjonujące bez ingerencji swoich pasażerów, skanery siatkówki, dotykowe ekrany sprzętów komputerowych, urządzenia uruchamiane głosem i szereg innych pomysłów zostały bądź to zrealizowane, bądź trwają próby ich wdrożenia. Także główny wątek filmu, to jest zapobieganie przestępstwom przed ich zaistnieniem, stał się aktywnym składnikiem teraźniejszości. Niezliczone kamery rozmieszczone na ulicach, w metrze czy sklepach, połączone z systemem rozpoznawania twarzy i bazą danych o przestępcach i terrorystach, umożliwiają stałe śledzenie tysięcy osób na całym świecie. Dane lokalizujące miejsca połączeń telefonów komórkowych wraz z analizą treści listów wysyłanych pocztą elektroniczną oraz badaniem aktywności w serwisach społecznościowych już obecnie stają się podstawą prewencyjnych akcji służb specjalnych na całym świecie.

W tle tych niepoahamowanych ingerencji w sferę prywatności pozostaje sięgające św. Augustyna pytanie o zakres wolnej woli człowieka. Nawet bez przyjmowania koncepcji predestynacji (czy jej modyfikacji w późniejszych systemach filozoficznych, w tym m.in. w myśli Hegla) można przyjąć, że obecnie determinacja ludzkiej woli przez czynniki zewnętrzne uchodzi za bardziej prawdopodobną niż wiara w zdolność człowieka kierowania do własnym losem. Spielberg rozstrzyga jednak ten problem raczej w duchu kina familijnego (zwłaszcza fantazji w rodzaju serii filmów *Powrót do przyszłości*) i wyraża przesłanie, że osoba znająca swą przyszłość może zmieniać negatywne cechy przeznaczenia. Takie rozwiązanie wydaje się wprawdzie naznaczone błędem logicznym, niemniej wskazuje również na ułomność logiki.

Dzieła architektury pokazane w filmie Spielberga ukazały podziały społeczne typowe dla supernowoczesnych społeczeństw. Reżyser posłużył się w tym względnie zestawem stereotypów. Ubodzy stanowią biomasę, która powiązana została z nędzną i zaniedbaną architekturą miejską. Domy warstw średnio zarabiających nie różnią się od przeciętnych budowli z XX wieku. Główne wątki filmu wzmocnione zostały przez wykreowane komputerowo wyobrażenia tras autonomicznych samochodów poruszających się w oparciu o system lewitacji magnetycznej. Alex MacDowell, główny projektant wirtualnych scenografii filmu, oparł się zarówno na conceptach grupy ekspertów, jak i na wzorach podsuwanych przez architekta Grega Lynna, a oscylujących między tzw. foldingiem a architekturą typu *blob*. W podobny sposób starano się także przedstawić wnętrze wydziału policji zajmującego się przewidywaniem przestępstw. Biuro zorganizowane zostało przez spiralną szklaną rampę, wokół której umieszczono pomieszczenia systemu prewencji wyposażone w przestrzenne ekrany obsługiwane gestami. Wizja szklanych pomieszczeń dopełniona została przez dominującą w filmie szarą i jasnoniebieską kolorystykę nadającą miejscom akcji klimat wnętrza obrazu telewizyjnego. Jako elewację biura policji wykorzystano ciężki klasycyzujący budynek Reagan Building w Waszyngtonie. Można stwierdzić, że zestaw skojarzeń podsuwanych widzowi nie zawierał żadnych niespodziewanych elementów.



Rozstrzygające sceny filmu, w których dochodzi do ujawnienia, iż u podstaw zbudowania systemu eliminowania zbrodni przed ich popełnieniem leżało morderstwo dokonane przez założyciela firmy zarządzającej systemem, rozgrywają się hotelu Willard InterContinental w Waszyngtonie, który od czasu zbudowania w roku 1901 uchodzi za jeden z najbardziej prestiżowych w Stanach Zjednoczonych. Budynek wzniesiony został przez Henry'ego Janeway'a Hardenbergha w tzw. stylu Beaux Arts łączącym francuski neoklasycyzm z elementami neorenesansowymi. W sto lat po wybudowaniu wnętrza reprezentują luksus o raczej muzealnym charakterze. Organizacje hotelarskie obecnie wstrzemięźliwie oceniają jakość hotelu, w którym niegdyś nocowało wielu amerykańskich prezydentów. Teatralny wdzięk pomieszczeń był jednak odpowiedni w sytuacji, kiedy potrzebna była klisza komfortu i wystawności. Dobroczyńca i zarazem zbrodniarz z wyższych warstw, kierujący się dobrymi intencjami i jakby tylko z ważnych przyczyn przekraczający podstawowe normy moralne, w prosty sposób zestawiony został z estetyką wybujałości i pozoru. W takim połączeniu wartości etyczne ujawniały przynależność do świata, w którym są jedynie odgrywane, lecz nie rzeczywiste.

Piąta z filmowych odmian „horrorów przeznaczenia” rozważa przyczyny podążania społeczeństw w stronę centralizacji władzy, bada powody zapędów technokratycznych i źródła powszechnej inwigilacji oraz egzystencji w stanie ciągłego zagrożenia. Odrębnym, lecz powiązanim z tym problemem jest bezradność społeczeństw wobec tych sytuacji, a nawet ich popadanie w stan zbiorowego uszczęśliwienia. Rozważane są w dziełach tej odmiany filmów okoliczności, kiedy zmiany w systemach produkcji (w tym zwłaszcza dalszy rozwój produkcji maszynowej) prowadzą do degradacji warstw średnich i niższych, a ich frustracje mogą być groźne dla liberalnych form porządku społecznego. Konsekwencją upadku pozycji dużych grup społecznych może być ucieczka od wolności i demokracji oraz zwrot w stronę systemów autorytarnych czy totalitarnych, obecnie realizowanych także narzędziami techniki. Nie można jednak rozstrzygnąć, czy odwrót od wolności wynika z sytuacji, kiedy jednostki w przeważającej liczbie nie mają ekonomicznych podstaw do dbałości o niezawisłość i stają się częścią niezróżnicowanej masy domagającej się jedynie zaspokajania podstawowych potrzeb, zatem dobrowolnie rezygnują z wolności na rzecz uśrednionego i upowszechnionego dobrobytu, czy też – z innej strony patrząc – z tego, że skłonność do porzucania ideałów samostanowienia jest jedynie sztucznie podsycana przez klasę polityków i wynika z rozmyślnych zaniedbań w edukacji społecznej.

Niezależnie od tego, jakie są źródła autorytaryzmu czy totalitaryzmu, w filmach przesadnie prosto wykładane jest narzędzie popadnięcia w system opresyjny i represyjny, a najczęściej okazuje się nim dobrowolne przyjmowanie przez ludzi narkotyku uwalniającego od życia uczuciowego. Taką wersję utrzymywania ludzi w błogostanie prezentuje m.in. film Georga Lucasa *THX 1138* z roku 1971 czy dzieło Kurta

Wimmera *Equilibrium* z roku 2005. Znacznie bardziej prawdopodobną drogą osiągnięcia daleko posuniętej kontroli społecznej jest operowanie zbiorową pamięcią czasów minionych. Tego środka polityki nie trzeba było wymyślać, jako że władza polityczna sięgała po niego od bardzo odległych epok, a operacja określona później jako *damnatio memoriae* stosowana była już w starożytnym Egipcie. W powieści George'a Orwella procedura taka nazwana została ewaporacją, ale jej literackie ujęcie nie zaprzecza całkiem realnym sytuacjom, kiedy władza o dyktatorskich zapędach chętnie traktuje bohaterów walki o wolność z wcześniejszego okresu jako zdrajców narodu w czasach bieżących. Do takich posunięć niezbędne jest pozbycie się dawnych ksiąg, który to motyw wykorzystany został filmie François Truffaut'a *Fahrenheit 451* z roku 1966.

*THX 1138* był debiutem filmowym Lucasa opartym na jego etiudzie filmowej z czasów studenckich opatrzonej tytułem *Electronic Labyrinth: 1138 4EB*<sup>29</sup>. Kilkunastominutowy pierwowzór skłania do stwierdzenia, iż żaden z późniejszych filmów tego reżysera, w tym *Gwiezdne Wojny*, nie zachował podobnej do tej noweli wybuchowej dawki artystycznego gniewu, porównywalnej może jedynie z kilkanaście lat późniejszym manifestem *Unabombera* technopaty Theodore'a Kaczynskiego pt. *Industrial Society and its Future* (1995)<sup>30</sup>. Pełnometrażowy film jest dystopią, ale dokładniejsza analiza wykazuje, że przede wszystkim jest zawołowaną opowieścią o cechach kultury zachodniej na przełomie lat 60. i 70. W filmie pokazano osadzone głęboko w podziemiach miasto przyszłości, którego mieszkańcy, odziani na biało i z ogolonymi głowami, skupieni są na wykonywaniu swojej pracy, a dla utrzymania spójności społecznej przyjmują lekarstwa hamujące potrzeby emocjonalne i wzmacniające zaangażowanie w wykonywanie zawodów. Autor w żadnym miejscu filmu nie tłumaczy, dlaczego cywilizacja musiała ułokować się pod powierzchnią ziemi ani co powoduje, że ludzie dobrowolnie przyjmują medykamenty sprowadzające ich do roli żywych robotów. Rozwiązanie tego problemu tkwi właśnie w braku wskazania jednej przyczyny i wielostopniowym trybie popadnięcia w stan inercji. Gdyby surowszym spojrzeniem obrzucić własną codzienność, można by pomyśleć, że film Lucasa pokazuje raczej współczesność niż przyszłość.

Wygolone głowy mieszkańców podziemi, biel pomieszczeń, pozostawanie pod nieustanną kontrolą czy kult pracy są jedynie zmetaforizowanymi cechami cywilizacji przemysłowo-technicznej. Niejednokrotnie już zwracano uwagę na pozycję higieny i medycyny czy wysoką ocenę moralną pogrążenia się w obowiązkach narzucanych przez kulturę jako wyróżniki nowoczesności. W powszechnym przekonaniu wydają się one naturalne, chociaż ich metryka sięga zaledwie końca XVIII wieku. Mimo pozornej odwieczności najbardziej dziś ważkie normy postępowania

<sup>29</sup> ANDERSON 1985, s. 25–28.

<sup>30</sup> KACZYNSKI 1995. Por. także BARNETT 2015, s. 60–71.

jednostek utrwaliły się dopiero w początkach XX stulecia, aczkolwiek przez wiek XIX zdążyły zatrzeć wrażenie swej nienaturalności czy nawet nieludzkości. Przy powszechnym użyciu psychoaktywnych stymulantów w rodzaju kofeiny (zawartej w kawie czy napojach energetycznych) równie niezauważalne stało się nieustanne pozostawanie pod wpływem narkotyków.

Film Lucasa dobitnie sugeruje ponadto zastąpienie tradycyjnych związków seksualnych praktykami autoerotycznymi, ku którym skłonność musi być określana proporcjonalnie do aktualnej dostępności pornografii. Mechanizmy kontroli społecznej nie zasadzają się jedynie na inwigilacji za pomocą gęstej sieci monitoringu czy na narzucaniu poglądów przez upaństwowione media, lecz także działaniu przez systemy edukacji, natarcywe reklamy i doprowadzoną do poziomu poważnego schorzenia potrzebę nabywania promowanych towarów. Otumanienie i stan inercji, wywoływane niegdyś przez religię czy ideologie narodowe, obecnie uzyskiwane są przez powszechną dostępność rozrywki dostarczanej już nie tylko kanałami telewizyjnymi, ale przede wszystkim przez smartfony.

W filmie Lucasa osoby wykraczające poza nowy porządek były izolowane, ale przedstawienie tej pomniejszonej próbki całego społeczeństwa pokazuje, że zdolność do buntu, oporu czy samoorganizowania się zaniknęła wraz z utratą zdolności do krytycznego myślenia czy myślenia w ogóle. Zawarta w młodzieńczym dziele Lucasa diagnoza nie była dalej rozwijana, ponieważ żadna większa grupa społeczna nie mogła na niej oprzeć swej egzystencji zbiorowej. Film *THX 1138* kończy się wprawdzie udaną ucieczką pojedynczej osoby na powierzchnię ziemi, ale nie sposób wyobrazić sobie, by jej dalszy los mógł być naznaczony czymś innym niż rychłym zgonem. Reżyser sam wycofał się przed taką konsekwencją i powrócił w obręb kontestowanego stylu życia, tworząc z rozmachem filmy rozrywkowe dla niedojrzałej publiczności.

Cały film rozgrywał się w podziemnym mieście, któremu scenerii dostarczyły zarówno filmowe dekoracje (dla scen w białych pomieszczeniach), jak również budowany wówczas system szybkiej kolei podziemnej w San Francisco (BART). Końcowa scena pościgu rozegrała się w tunelu Caldecotta między miastami Oakland i Orinda oraz tunelu Poseya łączącym miasta Oakland i Alameda w Kalifornii. Zamieszkiwanie w podziemiach i uzależnienie od maszyn pojawiło się już w powieści Herberta Georga Wellsa *Wehikuł czasu* (1895), a ponownie w noweli Edwarda Morgana Forstera *The Machine Stop* (1909). W kinematografii po raz pierwszy podziemne miasto jako miejsce pracy mas robotniczych pokazał Fritz Lang w *Metropolis*, rozpoczynając długą tradycję przedstawiania zagłębionych w ziemi cywilizacji.

Sprowadzenie miast do podziemi, jako sposób ochrony przed atakiem bronią chemiczną, stało się także motywem filmu *Rzeczy, które nadchodzą* (1936) wyreżyserowanego przez Williama Camerona Menziesa w oparciu o powieść Wellsa

*The Shape of Things to Come* (1933). W ascetycznym formalnie filmie Lucasa podziemia nie zostały przedstawione zbyt atrakcyjnie, jednak w czasach kręcenia filmu przestawały służyć wyłącznie podziemnej komunikacji i zaczynały łączyć się z przestrzeniami handlowymi i rozrywkowymi. Kompulsywne nabywanie towarów i uzależnienie od rozrywki stało się decydującym czynnikiem realnego rozwoju podziemnych miast. Od roku 1971, kiedy wprowadzono film na ekrany, liczba podziemnych pomieszczeń czy ciągów komunikacyjnych wzrosła bardzo poważnie. Obecnie do standardu przy budowie każdego większego obiektu miejskiego należy zaprojektowanie kilku podziemnych kondygnacji. Bez udziału przyczyn natury katastroficznej spora grupa miast na świecie rozbudowała swoje zagłębione w ziemi przestrzenie, gdzie tunele komunikacyjne obudowano – jak w Montrealu, Toronto czy Ottawie – centrami handlowymi, biurami i lokalami gastronomicznymi. Pod powierzchnią ziemi lokowane są także stadiony sportowe (jak arena hokejowa w norweskim mieście Gjøvik), kościoły (jak TempPELLIAUKION w Helsinkach) czy laboratoria naukowe (jak zagłębione 2,5 km laboratorium Jinping w Liangshan w Syczuanie).

Pewne uściślenie należy dodać do ujednoczenia do bieli koloru większości wnętrz, gdzie rozgrywała się akcja filmu. Aktualnie wielkie publiczne przestrzenie zamknięte nie bywają zbyt często malowane na biały kolor, ale szpitalny czy laboratoryjny charakter można przypisać zdecydowanej większości współczesnych wnętrz i to zarówno prywatnego, jak i zbiorowego użytku. Architektura modernistyczna dla uzyskania takiej właśnie estetyki posługuje się także wielkimi przeszkleniami czy detalami z chromowanej stali. Rozróżnienie między filmową metaforą a bieżącą rzeczywistością również w tej sprawie nie rysuje się w sposób mocny.

*Equilibrium* Wimera było sumą lęków zawartych w dystopii Aldousa Huxleya (*Nowy, wspaniały świat*, 1932), Georga Orwella (1984, 1949) oraz Raya Bradbury'ego (*Fahrenheit 451*, 1953)<sup>31</sup>. Przykrą właściwością tego filmu jest estetyzowanie problemów, które z całą powagą były stawiane w dziełach poprzedników reżysera. Terapeutyczne działanie obrazu przesłania zatem jego przyłączanie się do zjawisk, którym powinien się przeciwstawiać. Filmowa opowieść dotyczy miasta Librium, w którym schronili się ludzie ocaleli po wygaśnięciu III wojny światowej. Chcąc chronić się przed kolejnymi katastrofami społecznymi, ludność przyjmuje lek Prozium tłumiący emocje. Jednocześnie zakazane jest korzystanie z dawnych dzieł kultury, zwłaszcza książek.

Te dwa wątki filmu zakorzenione są w twórczości Huxleya i Bradbury'ego. Badanie roli środków psychoaktywnych było częścią osobistych doświadczeń Huxleya z początku lat 50. XX wieku ocenianych przez niego pozytywnie, jakkolwiek wcześniej w swej książce powszechne stosowanie Somy, fikcyjnego halucynogenu, potraktował jako kulminację społecznego zła. Rozpiętość w poglądach pisarza przenosi

<sup>31</sup> OPREANU 2013, s. 23; CHARLES/HALL 2013, s. 121–132; RAWSKA 2017, s. 355–370.

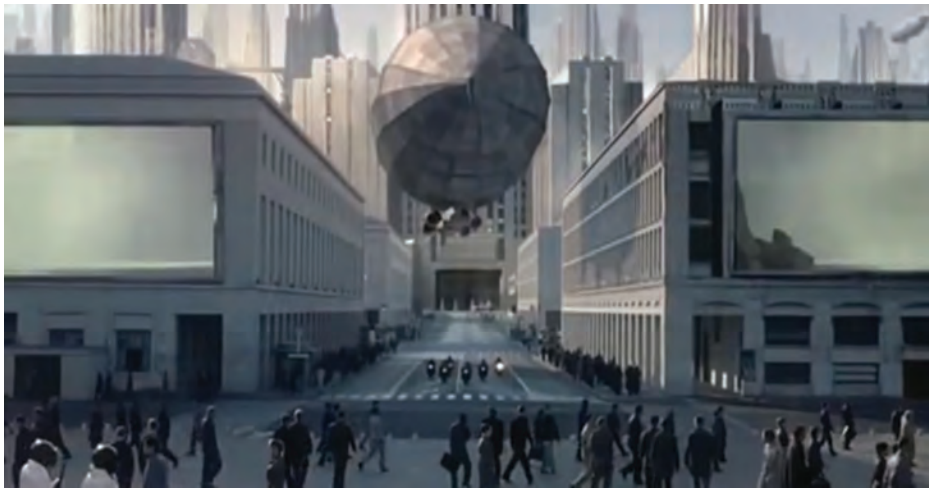
się też na systemy państwowe zakazujące lub dopuszczające pozalecnicze stosowanie narkotyków. Natomiast wpływ na zbiorową i indywidualną pamięć przez niszczenie i zakazywanie książek, jak opisał to Bradbury, jedynie wyolbrzymiał w powieści tego autora zjawiska zachodzące w nowoczesnych społeczeństwach w sposób samorzutny, a aktywowane poprzez obniżanie rangi literatury i zastępowanie jej telewizją<sup>32</sup>. Wimer w swym filmie nie czyni jednak diagnoz Bradbury'ego bardziej dobitnymi i nie uzupełnia ich o wiedzę, jaka zgromadziła się przez ostatnie pół wieku, lecz tworzy kolejne rozrywkowe dzieło stępujące wrażliwość na zjawiska mogące budzić grozę. Estetyczna aura filmu ma wiele z charakteru gry komputerowej i wspomagana jest przez wizerunki dzieł architektury.

Ponieważ przenikliwe rozpoznanie współczesnych patologii Wimer zastąpił czysto teatralnym obrazem totalitarnego społeczeństwa, wypreparowanym z nawiązań do świata realnego, scenografię filmu oparto na odwołaniach do faszystowskiej architektury Włoch i Niemiec. Wykorzystano w tym celu zwłaszcza Palazzo dei Congressi, którego budowę według projektów Adalberto Libery rozpoczęto w 1938 z zamiarem wzniesienia jednego z obiektów mającego uczcić dwudziestą rocznicę marszu faszystów na Rzym w roku 1922 i przejęcie przez nich władzy. Innym budynkiem rzymskiej architektury wykorzystanej w filmie było Museo della Civiltà Romana, które Pietro Aschieri, Cesare Pascoletti, Gino Peressutti i Domenico Bernardini zaprojektowali u schyłku lat 30. XX wieku również w celu sławienia włoskiego faszyzmu. Do potrzeb filmu zmonumentalizowano ponadto dzwonnice stadionu olimpijskiego w Berlinie, która w latach 1934–1936 zbudowana została przez Wernera Marcha. W sprzeczności z ideą sportu olimpijskiego trybuna pod wieżą była także mauzoleum bitwy pod Langemarck mitologizowanej w okresie faszyzmu. Powody, dla których obiekty te również obecnie budzą zachwyt i są starannie restaurowane, mogą budzić poważne zastanowienie. Wydaje się, że przy roztaczanych pozorach potępienia prawicowej wersji totalitaryzmu ekspozycja tych dokonań, w tym film Wimera, zawiera jednak pierwiastek niegodnej fascynacji ustrojami, które zyskały niegdyś potężne poparcie społeczne i nie należą wyłącznie do przeszłości.

Brak pamięci i punktów odniesienia w przeszłości osiągnąć był w II połowie XX wieku i później znacznie prostszymi środkami niż wyłącznie przyjmowanie leków stępujących emocje, a stały się nimi konsumpcjonizm, hedonizm, hołdowanie prostym rozrywkom (m.in. w postaci rozwoju i szerokiego dostępu do wytworów sztuki filmowej), obsesje doskonalenia ciała czy tzw. rewolucja seksualna. Spełniającym się już w teraźniejszości ideałem życia i architektury stał się wielki hipermarket połączony z kinami, salonami urody, restauracjami i kawiarniami. Handlowy *hortus conclusus* wspierany jest przez wewnętrzny system strażników i wyposażony w wewnętrzną zielen, a dzięki pięknu produktów prezentowanych w witrynach

---

<sup>32</sup> REID 2000, s. 59.



11. Libria (miasto), *Equilibrium*, Kurt Wimer, 2002. Źródło: <https://steemit.com/spanish> [dostęp: 15.12.2019]



12. Palazzo dei Congressi, Adalberto Libera, Rzym, 1938–1943, fot. Ricardo Bundini, Dublin. Źródło: <https://www.riccardobudini.com> [dostęp: 15.12.2019]

sklepów dostarcza także kontaktu z wartościami wyższymi, może wręcz sakralnymi, skoro określenie „świątynie komercji” przyłgnęło do domów towarowych już w XIX stuleciu. Do korzystania z takich dobrodziejstw konieczna jest młodość i nieprzekraczalnie trzydziestego roku życia, dlatego w filmie Michaela Andersona *Ucieczka Logana* z roku 1976 społeczeństwo żyjące jakby we wnętrzu handlowego centrum,

pod kopułą przypominającą warszawskie Złote Tarasy, regularnie pozbywa się starszych jednostek. „Przyszłość już się rozpoczęła”, jak głosi hasło często wykorzystywane w filmach science fiction.

Wyobrażony w filmie Andersona świat roku 2274 przedstawia społeczeństwo chronione kopułą geodezyjną, które składa się wyłącznie z pełnych urody osobników<sup>33</sup>. Wątek nieustannego pozostawania w dobrej kondycji, będący częścią obsesji młodości, zdrowia i pięknego wyglądu, stał się wyróżniającym składnikiem zracionalizowanych modernistycznych społeczeństw, znajdującym wyraz w nazewnictwie wczesnomodernistycznych kierunków w sztuce w rodzaju *Jugendstil*, *art nouveau* czy Młoda Polska. Reżyser powiązał ten motyw z życiem w środowisku będącym połączeniem wielkiego centrum handlowego, salonu odnowy biologicznej i luksusowego hotelu. Tłem wielu scen filmu były dwa obiekty Dallas Market Center: Apparel Mart i World Trade Center. Decydujące dla klimatu filmu spacerowanie dużej liczby kobiet w krótkich spódniczkach i kolorowo ubranych mężczyzn filmowano w roku 1975 w Great Hall i tzw. Arcade w Apparel Mart, budynku wznoszonym w kilku fazach od roku 1964 do 1972 przez architektów z Dallas: Jamesa Pratta, Harolda Boxa i Philipa Hendersona. Umieszczenie szczęśliwych ludzi przyszłości w centrum zakupowym okazało się trafnym rozpoznaniem celów licznych osób, którym obecnie przebywanie w pomieszczeniach tego rodzaju przynosi maksimum satysfakcji. Na drugim miejscu niemal pełni szczęścia doznawanego przez współczesnego człowieka umieścić należy pobyt w luksusowym hotelu, co w filmie znalazło odzwierciedlenie w posłużeniu się jako scenografią wnętrzami hotelu Hyatt Regency w Huston zaprojektowanego przez konsorcjum JV III (będące połączeniem firm Neuhaus & Taylor oraz Koetter, Tharp & Cowell) i zrealizowanego pod kierunkiem Charlesa E. Lawrence’a z firmy Caudill Rowlett Scott.

Kopuła geodezyjna, pod którą rozgrywa się akcja filmu, zainspirowana została wysuniętą w roku 1960 przez Richarda Buckminstera Fullera propozycją przykrycia strukturą tego rodzaju części nowojorskiego Manhattanu od East River do Hudson River i od 21<sup>th</sup> do 64<sup>th</sup> Street. W roku 1967 tenże architekt zbudował pawilon wystawienniczy Stanów Zjednoczonych na terenie wystawy światowej EXPO 67 w Montrealu, wykorzystując przy tym koncepcję niemieckiego inżyniera Walthera Bauersfelda. Wprawdzie to specjaliście z Niemiec przypisuje się pierwszeństwo w zakresie wynalezienia sferycznej budowli opartej na połączeniu trójkątów, niemniej to Fuller opatentował taką konstrukcję w roku 1947 i przez usilne jej propagowanie doprowadził do powstania licznych kulistych budynków na całym świecie.

Wykorzystanie zasady Fullera do przykrycia dziedzińca British Museum w Londynie czy zbudowania w tym samym mieście wysokiego na 180 m biurowca

---

<sup>33</sup> ANDERSON 1985, s. 115–118.

30 St Mary Axe przez Normana Fostera wskazuje zasadniczą poprawność konstrukcyjną kopuły geodezyjnej. Chociaż nie można zaprzeczyć, że Fuller był rzeczywiście usilnym propagatorem koncepcji zrównoważonego rozwoju, oszczędzania energii i zwiększenia roli jej odnawialnych źródeł, to w skrywaniu populacji ludzkiej pod sztuczną kopułą jest coś dwuznacznego. Z jednej strony jest oczywiste, że przykrycie Manhattanu kopułą przynosiłby oszczędności związane z zaniknięciem potrzeby odśnieżania czy redukcją kosztów ogrzewania zimą, jednak z drugiej w całym zamysle odczuć można wyraźny przerost racjonalności i optymistycznej wiary w postęp. Pływające podwodne miasta, inny z pomysłów Fullera, prawdopodobnie też ma zalety, jednak być może rozwiązanie niektórych problemów cywilizacyjnych tkwi raczej w ograniczaniu rozwoju niż wyłącznie w nieustannej progresji. Tym samym można przyjąć, że fantazje Fullera wyniszczająco działają na czynnik krytycznego myślenia, który mógłby być pomocny w niwelowaniu mankamentów postępu technicznego, i zastępują go konceptami degradującymi zdrowy rozsądek. Podobnie jak zamysł miasta liniowego Nikołaja N. Milutina, wizje Fullera mogą zachwycać racjonalnością, lecz ignorują przypisane istocie człowieczeństwa skłonności do życia w pewnym niedefiniowalnym wycofaniu.

\* \* \*

Przegląd filmowych utopii i dystopii wskazuje na zaskakująco krótką perspektywę w zakresie przewidywania przyszłości. Chociaż wizje czasów przyszłych bywają lokowane w odległych epokach, to są najczęściej prostą i wcale nieodległą ekstrapolacją aktualnych problemów i możliwości. Można ponadto uznać, że wszystkie prognozy najlepiej sprawdzają się jako diagnozy stanów bieżących. Wśród zawartych w filmach opinii o współczesności wyodrębnić można powtarzający się motyw sugerujący, iż źródłem dzisiejszych bolączek jest niepoohamowane pogrążanie się cywilizacji i kultury zachodniej w racjonalizmie, jakby bez możliwości jakiegokolwiek alternatywy, a z coraz większymi niebezpieczeństwami takiego ukierunkowania. Utopie i dystopie pokazują obecny brak należytych zdolności przewidywania czy kierowania przyszłością. Reprezentowana jest w nich bezradność wobec udręk cywilizacji naukowo-technicznej i przecucie katastrofy rozłożonej na powolne konanie.

Filmy omawianego rodzaju nie sprawdzają się jako narzędzia potencjalnych zmian kulturowych czy politycznych, podtrzymują bowiem związek ze światem rozrywki, a nawet przechodzą na poziom filmu reklamowego. Trudno zaprzeczyć, że widzów zafascynowanych nęcącymi modelami samochodów jest dużo więcej niż poszukujących tam przykrych opinii o pogrążaniu się w konsumpcjonizmie<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Samochody są drugim po architekturze elementem uzupełniającym treści filmów i odegrały ważne role w filmach takich jak *Szpieg, który mnie kochał* (brytyjski Lotus Esprit S1), *Powrót*



Ten specyficzny aspekt filmów science fiction wskazuje, że odbiorca dzieł kultury pożąda dziś niewiele więcej niż zaopatrywania go w atrakcyjne produkty.

## Wybrana bibliografia

- ADILON/DAVID/MAUBANT/NICOL/PERROT 2001 – Jacqueline Adilon, Brigitte David, Jean-Louis Maubant, Monique Nicol, Père Marc Perrot, *Georges Adilon. Architecture, peinture*, Lyon 2001.
- ALEKSANDROWICZ 2017 – Paweł Aleksandrowicz, *Metropolis Fritz Langa jako pierwowzór i inspiracja współczesnych filmowych dystopii*, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków 2017.
- ANDERSON 1985 – Craig W. Anderson, *Science Fiction Films of the Seventies*, Jefferson 1985.
- ANDERSON/MCQUARRIE 1995 – Kevin James Anderson, Ralph McQuarrie, *The Illustrated Star Wars Universe*, New York 1995, s. 186–207.
- ARCHER 2015 – Neil Archer, *Paris ja l'aime (plus). Europhobia as Europeanness in Luc Besson and Pierre Morel's Dystopia Trilogy*, [w:] *The Europeanness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization*, ed. Mary Harrod, Mariana Liz, Alissa Timoshkina, London 2015.
- BARNETT 2015 – Brett A. Barnett, *20 Years Later A Look Back at the Unabomber Manifesto*, „Perspectives on Terrorism” 2015, nr 6, s. 60–71.
- BARR/BRAY/WALLACE/WINDHAM 2015 – Patricia Barr, Adam Bray, Daniel Wallace, Ryder Windham, *Ultimate Star Wars. Characters. Creatures. Locations. Technology. Vehicles*, New York 2015, s.v. *Princess Leia*, s. 112–115.
- BEELER 1996 – Michael Beeler, *Escape from N.Y.: Filming the Original*, „Cinefantastique” 1996, nr 2 (28).
- BLAXELL 2010 – Vivian Blaxell, *Preparing Okinawa for Reversion to Japan: The Okinawa International Ocean Exposition of 1975, the US Military and the Construction State*, „The Asia-Pacific Journal” 2010, nr 2 (29).
- BRAUN 1952 – Werner von Braun, *Crossing the Last Frontier*, „Colliers”, March 22, 1952.
- CHALLANS 2008 – Tim Challans, *The Enterprise of Military Ethics: Jean-Luc Picard as Starfleet's Conscience*, [w:] *Star Trek and Philosophy. The Wrath of Kant*, red. Jason T. Eberl, Kevin S. Decker, Chicago–La Salle (Illinois) 2008.
- CHARLES/HALL 2013 – Alexander Charles, Olivier Hall, *Tech-Noir and the Critical Dystopia in the 21<sup>st</sup> Century: Wimmer's Equilibrium*, [w:] *Marxism and the Movies. Critical Essays on Class Struggle in the Cinema*, red. Mary K. Leigh, Kevin K. Durand, Jefferson 2013.
- DECKER 2008 – Kevin S. Decker, *Inhuman Nature, or What's It Like to Be a Borg*, [w:] *Star Trek and Philosophy. The Wrath of Kant*, red. Jason T. Eberl, Kevin S. Decker, Chicago–La Salle (Illinois) 2008, s. 131–146.
- DOBRSZCZYK 2019 – Paul Dobraszcyk, *Future Cities: Architecture and the Imagination*, London 2019.
- DOUGLAS 1996 – George H. Douglas, *Scyscrapers. A Social History of the Very Tall Building in America*, Jefferson 1996.

---

do przyszłości (DeLorean DMC-12), *Raport mniejszości* (Dimensia oparta na Lexusie 2054), THX 1138 (brytyjska sportowa Lola T70) czy *Ja, Robot* (Audi RSQ).

- EDE 2010 – Laurie N. Ede, *British Film Design: A History*, London–New York 2010.
- EDE 2012 – Laurie N. Ede, *British Film Design in the 1970s*, [w:] *British Film Culture in the 1970s. The Boundaries of Pleasure*, red. Sue Harper, Justin Smith, Edinburgh 2012.
- FINLAY 2011 – Hugh Finlay (et. al.), *Africa on a Shoestring*, Melbourne 2011.
- FRAYLING 2005 – Christopher Frayling, *Ken Adam and the Art of Production Design*, London–New York 2005.
- GLANCEY 2009 – Jonathan Glancey, *From Metropolis to Blade Runner: architecture that stole the show*, „The Guardian” 5 November 2009, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/nov/05/architecture-film-riba>.
- GRAHAM 2016 – Stephen Graham, *Vertical noir: Histories of the future in urban science fiction*, „City. Analysis of urban trends, culture, theory, policy, action” 2016, nr 3.
- GUSCHELBAUER 2010 – Caroline Dorothea Guschelbauer, *Formensprachen der Filmarchitektur im Weimarer Kino*, praca magisterska pod kier. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall, Universität Wien 2010.
- HIDALGO 2016 – Pablo Hidalgo (et al.), *Star Wars Character Encyclopedia, Updated and Expanded*, New York 2016, s.v. *Princess Leia*, s. 159
- HODGEST/MEAD 2017 – Craig Hodgest, Syd Mead, *The Movie Art of Syd Mead: Visual Futurist*, London 2017.
- JAMESON 2011 – Frederic Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, przeł. Maciej Płaza, Małgorzata Frankiewicz, Andrzej Misk, Kraków 2011.
- KACZYNSKI 1995 – Theodore Kaczynski, *Industrial Society and its Future*, „Washington Post” (1995).
- KAES 2008 – Anton Kaes, *Metropolis (1927). City, Cinema, Modernity*, [w:] *An Essential Guide to Classic Films of the Era Weimar Cinema*, red. Noah Isenberg, New York 2008.
- KAJI-O'GRADY/RAISBECK 2005 – Sandra Kaji-O'Grady, Peter Raisbeck, *Prototype cities in the sea*, „The Journal of Architecture” 2005, nr 4 (10).
- KENT 1977 – Leticia Kent, *Werner Herzog: „Film Is Not the Art of Scholars, But of Illiterates”*, „The New York Times” 1977, September 11.
- LORENZ/GASMI/RADEBAUGH/BARNES/ORI 2013 – Ralph D. Lorenz, Nabil Gasmi, Jani Radebaugh, Jason W. Barnes, Gian G. Ori, *Dunes on planet Tatooine: Observation of barchan migration at the Star Wars film set in Tunisia*, „Geomorphology” 2013, nr 201, s. 264–271.
- MCALEER 1989 – Neil McAleer, *Space Stations of the Mind: The First Space Station. Was a Big Hollow „Moon” Made Entirely of Brick*, „Boy's Life” 1989 (September), nr 9.
- McKINNEY/KOLINS/WALLACE 1998 – Brandon McKinney, Scott Kolins, Daniel Wallace, *Star Wars: The Essential Guide to Planets and Moons*, New York 1998.
- MEADOWS/MEADOWS/RANDERS/BEHRENS 1972 – Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows, Jørgen Randers, William W. Behrens III, *The Limits to Growth: A report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*, New York 1972 (eadem, *Granice wzrostu*, przeł. Wiesława Rączkowska, Stanisław Rączkowski, wstęp Kazimierz Secomski, Warszawa 1973).
- METROPOLIS. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur 2000 – *Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur*, Hg. Wolfgang Jacobsen, Werner Sudendorf, Stuttgart 2000.
- NYILAS 2016 – Agnes Nyilas, *On the Formal Characteristics of Kiyonori Kikutake's 'Marine City' Projects Published at the Turn of the 50's and 60's*, „Architecture Research” 2016, nr 6 (4).
- OPREANU 2013 – Lucia Opreanu, *Remembrance versus Reinvention: Memory as Tool of Survival and Act of Defiance In Dystopian Narratives*, „University of Bucharest Review” 2013, nr 2.
- PEHNT 1985 – Wolfgang Pehnt, *Expressionist Architecture in Drawings*, New York 1985.
- PETTERSEN 2014 – David Pettersen, *American Genre Film in the French Banlieue*, „Cinema Journal” 2014, nr 3 (53).

RAWSKA 2017 – *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków 2017.

REID 2000 – Robin Anne Reid, *Ray Bradbury: A Critical Companion*, Westport 2000.

RYBICKY 2009 – Dan Rybicky, „*And Maybe There Is a Way to Give Hollywood the Kick in the Ass That It Leads*”. *An Interview with Filmmaker Karym Kusama*, [w:] *Filming Difference. Actors, Directors, Producers and Writers on Gender, Race and Sexuality in Film*, red. Daniel Bernardi, Austin 2009.

SANSWEET/HIDALGO/VITAS/WALLACE/CASSIDY/FRANKLIN/KUSHNIS 2008 – Stephen J. Sansweet, Pablo Hidalgo, Bob Vitas, Daniel Wallace, Chris Cassidy, Mary Franklin, Josh Kushnis, *The Complete Star Wars Encyclopedia*, t. 1: A–G, New York 2008, sub voce: *Alderaan*, s. 18–19.

SCHAUER 2017 – Bradley Schauer, *Escape Velocity: American Science Fiction Film, 1950–1982*, Middletown 2017.

SHAIL 2004 – Robert Shail, *Masculinity, Kurt Russell and the Escape Films*, [w:] *The Cinema of John Carpenter. The Technique of Terror*, red. Ian Conrich, David Woods, London–New York 2004.

WINDHAM 2009 – Ryder Windham, *Rise and Fall of Darth Vader*, New York 2009.

## Representations of architecture in science-fiction films as a symbolic expression of the vision of the future

Science fiction films from the second half of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> century, contain many visions of the future, that were also a reflection on the achievements and shortcomings of the present. In the 1960s, works of cinematography were dominated by optimism and faith in the possibility of never-ending progress. People predicted the vanishing of political divisions between blocks of states and future joint space exploration. The set designers collaborated with scientists, which manifested in the depiction of cosmic constructions far beyond the real technical possibilities.

Beginning in the 1970s, pessimism and the belief that the future would primarily intensify the negative phenomena of the present began to increase in films. Fears of the future were saturated with an indication of various possible defects and insoluble contradictions between them. Therefore, while a certain part of dystopian visions portrayed the threat of an increase of crime, another presented the future as saturated with state control mechanisms and the universality of surveillance. The fears shown on the screens were also caused by the growth of large corporations, especially of their growing political influence or possibility of them remaining outside the system of democracy.

The filmmakers also presented their suppositions related to the creation of new types of weapons by corporations, the use of which exceeded current legal norms. Particular reservations concerned the research on biological weapons and the possibility of the spread of deadly viruses. Moreover, the development of robotics and artificial intelligence research aroused fear, which must have resulted in the appearance of androids and the inevitable tensions in their relations with people. Hybrids being a combination of human body and electronic components have become a separate problem for filmmakers.

Similarly, screenwriters and directors wondered about the development of genetic engineering that led to the creation of mutated human individuals. Some film dystopias considered the possibility of democratic systems collapsing and authoritarian regimes developing in their place, often based on broad public support. Within this variety of dystopia there are also films showing the consequences of modern hedonism and consumerism. The problem is, however, that works critical to these phenomena were themselves advertisements for attractive products.

**Keywords:** 20<sup>th</sup> century, science fiction films, utopia, dystopia, future, science fiction.



Varia



## „Każdy człowiek zostawia swój ślad” – Andrzej Jocz o Teresie Tyszkiewicz

**W** sierpniu 2019 roku zmarł profesor Andrzej Jocz<sup>1</sup>. Artysta ten, powszechnie znany jako autor rzeźbiarskich realizacji w przestrzeni publicznej i wykładowca licznych uczelni wyższych, był aktywnym uczestnikiem łódzkiego życia artystycznego, o czym chętnie opowiadał. W przytaczanych przez niego historiach barwny język anegdoty przeplata się z wnikliwą, opartą na biegłej znajomości historii sztuki nowoczesnej obserwacją zjawisk plastycznych. W jednym z ostatnich wywiadów profesor Jocz wspominał Teresę Tyszkiewicz<sup>2</sup> – wybitną malarzkę, wykładowczynię w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi.

\* \* \*

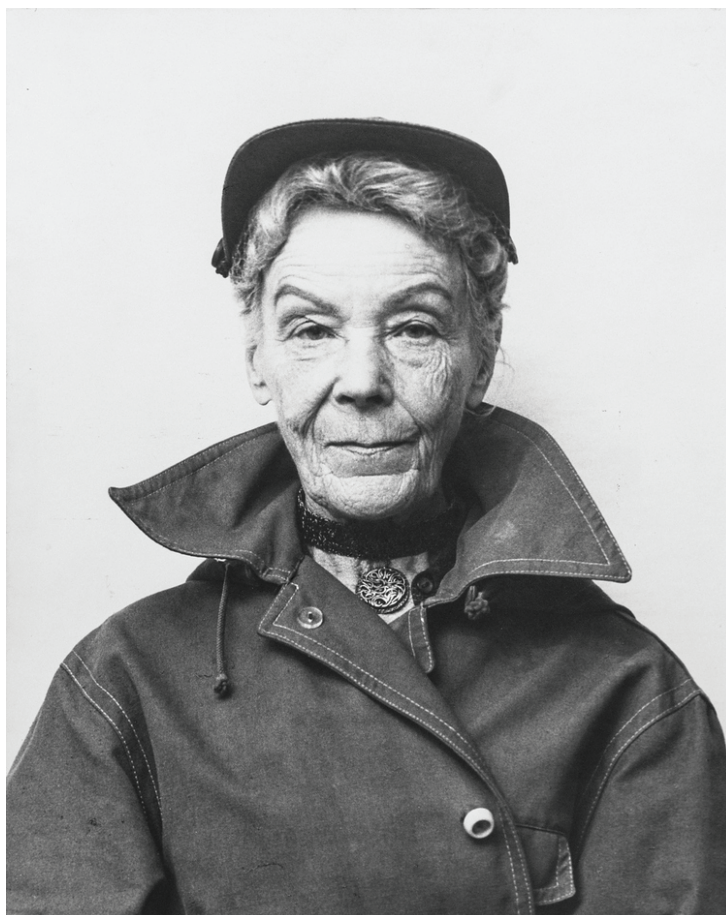
**Iga Knysak: Jak Pan wspomina Teresę Tyszkiewicz? Czy było coś szczególnego w jej osobowości, postaci?**

---

<sup>1</sup> Andrzej Jocz (1941–2019) – artysta rzeźbiarz, nauczyciel akademicki. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (dyplom w 1966 roku). Autor wielu rzeźb usytuowanych w przestrzeni miejskiej Łodzi, m.in.: *Całoroczny zegar słoneczny* (1975), *Czółenko* (1979), *Dzianina* (1992). Prace Andrzeja Jocz znajdują się w kolekcjach instytucji takich jak Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Łazienki Królewskie w Warszawie czy Muzeum Sztuki w Łodzi.

<sup>2</sup> Teresa Tyszkiewicz (1906–1992) – malarzka, wieloletni pedagog Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, założycielka Katedry Druku na Tkaninie. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom w 1946 roku). W czasie odwilży związana z informelem i malarstwem gestu, w późniejszych latach tworzyła autonomiczną sztukę w ramach abstrakcji kaligraficznej. Prace artystki znajdują się w Muzeum Miasta Łodzi, Muzeum Narodowym w Szczecinie, Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Zamoyskiego w Zamościu oraz w licznych galeriach i kolekcjach prywatnych.





1. Teresa Tyszkiewicz (1906–1992), zdjęcie Ireneusz Pierzgalski cykl *Czapeczki*

**Andrzej Jocz:** Wspominam ją z perspektywy dosyć dalekiej, przy pomocy metaforycznego teleobiektywu, którego nie utożsamiałbym ze zbliżeniem. Była osobą intrygującą. Sam jej dystygowany wygląd powodował, że na uczelni nazywaliśmy ją Hrabinią. Była drobna, szczupła i – jak na wytrawnego plastyka przystało – świadomie dopracowywała każdy, najmniejszy nawet detal swojego wizerunku. Jej arystokratyczna figura zwieńczona głową o ascetycznej uduchowionej twarzy oraz osobowość świetnie kojarzyły się z aspiracjami do życia intelektualnego wysokiej klasy. Dla mnie jest to postać widziana z perspektywy dalekiego planu, jako osoba, która bardzo dobrze znała się na sztuce. Była kompetentna, rozumiała procesy sztuki współczesnej. Dopracowywała własne dzieła, tworząc je z rozmysłem. Widywałem ją bardzo rzadko, przez co moje obserwacje i zapamiętania są dość ulotne. Miałem za to bezpośredni kontakt z jej studentami. W ich projektach tkanin widziałem gest i rozmach ręki, operowanie przede wszystkim linią, plamą. Tu nie było tego cyzelowania formy znanego mi z pracowni profesora Wegnera, którego byłem studentem.

**IK:** Jaką pozycję w środowisku Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych zajmowała Teresa Tyszkiewicz?

**AJ:** W kręgu Władysława Strzemińskiego<sup>3</sup> Teresa Tyszkiewicz była osobą nie tyle wrogą, co w pewnym sensie obcą z punktu widzenia ideologii artystycznej. Dlaczego? Bo to, co reprezentowali Strzemiński, Wegner i inni związani z nimi artyści, to był nurt racjonalistyczny sztuki współczesnej. A ona zarówno malarstwem, jak i dydaktyką reprezentowała nurt ekspresjonistyczny. Warto prześledzić genealogię obu tych postaw. Nurt racjonalistyczny wywodzi się z myślenia o formie i jej syntezy w sposób, który zapoczątkował Paul Cézanne, a kontynuowali kubiści. Natomiast sztuka uprawiana przez Teresę Tyszkiewicz to sztuka gestu, który jest funkcją ekspresji wewnętrznej wywodzącej się z niespokojnej głowy i gestu pędzla Van Gogha. Wegner, choć szanował Tyszkiewiczową, traktował ją jako siłę przeciwstawną ich – „strzemińszczaków” – myśleniu. Uważał, że ekspresjoniści nie mogą nauczać wiodącego przedmiotu – malarstwa. Tyszkiewiczowa ze swoimi ambicjami malarskimi i własnym rozumieniem ewolucji sztuki była więc uzależniona od wizji współpracowników i wychowanków Strzemińskiego. W obliczu tych faktów byłem bardzo zdziwiony, gdy w jednym z katalogów jej wystaw odnalazłem informację, że Tyszkiewiczowa przestała prowadzić malarstwo w PWSSP w Łodzi z przyczyn politycznych. Moim zdaniem były to tylko powody ideowo-artystyczne. Wykonując ten „sanitarny” zabieg wobec Tyszkiewiczowej, racjoniści spod znaku Strzemińskiego w gruncie rzeczy byli konsekwentni. Trzeba przyznać, że dzięki tej dyktaturze ideologicznej powstała pewna czystość programowa szkoły.

**IK:** Czy ta sytuacja w szkole, o której Pan mówi, może zostać nazwana konfliktem?

**AJ:** Gdy byłem młodym studentem, wydawało mi się, że między profesorami zachodzi faktyczny konflikt, lecz w rzeczywistości był to raczej spór ideowo-artystyczny. Czasem bardzo emocjonujący dla obu stron, materializujący się słowami mogącymi niekiedy doprowadzać do łez. Zupełnie inaczej wyglądało to z perspektywy studentów. My, uczniowie Wegnera<sup>4</sup>, byliśmy jednocześnie studentami specjalizacji związanych z przemysłem włókienniczym. Specjalizacją mógł być druk na tkaninie prowadzony przez Tyszkiewiczową. To połączenie było wspaniałe. W obu kręgach obserwowaliśmy bezkompromisowe myślenie abstrakcyjne, które z biegiem ewolucji sztuki zbliżało się do siebie. W końcu redukując coraz bardziej eks-

---

<sup>3</sup> Władysław Strzemiński (1893–1952) – artysta malarz, teoretyk sztuki, twórca teorii unizmu. Jeden z czołowych polskich artystów awangardowych związany z nurtem konstruktywizmu. Po odejściu z grupy artystycznej Praesens założył wraz z Katarzyną Kobro i Henrykiem Stażewskim grupę „a.r.”. W latach powojennych współtworzył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (dzisiejsza Akademia Sztuk Pięknych).

<sup>4</sup> Stefan Wegner (1902–1965) – malarz, grafik, teoretyk sztuki. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w 1927). W latach 30. XX wieku nawiązał współpracę z Władysławem Strzemińskim, był redaktorem czasopisma „Forma”. Współorganizował PWSSP w Łodzi, gdzie w latach 1949–1950 pełnił funkcję rektora.

presję gestu i konstruktywistyczne układanki, można dojść jednocześnie z obydwu stron do unizmu.

**IK: Teresa Tyszkiewicz była osobą niezwykle charyzmatyczną, a mimo to zdaje się nieco zapomniana. Czy mógł to spowodować spór, o którym mowa?**

**AJ:** Pogrzyb Hrabiny, jak pamiętam, zgromadził liczbę osób niespotykaną w takich okolicznościach w dziejach szkoły. Oznacza to, że rezonans społeczny jej osoby w środowisku plastycznym był duży. A ta sytuacja pewnego zapomnienia, o którym Pani mówi, wynika ze zwyczajnych błędów dnia codziennego. Tyszkiewiczowa miała dystans do ludzi. Była wielkim człowiekiem sztuki i pojawiająca się w jej postawie pozorna obojętność wobec niektórych osób mijanych na ulicy czy korytarzach uczelni wynikała z określonych potrzeb duchowych. Proszę sobie wyobrazić – taki drobiażdżek. Przystanek autobusowy przy ulicy Piotrkowskiej. Ludzie czekają, wśród nich Hrabina. Jest lato, pani profesor Tyszkiewicz ma już swoje lata. W pobliżu nie ma ławki, więc z gracją przysiada na krawężniku, nie zwracając najmniejszej uwagi na otaczający ją tłum i pędzące pojazdy. Tyszkiewiczowa była hrabiną artystką. Miała olbrzymią autonomię wewnętrzną, silną osobowość. Nikogo nie kokietowała i mogło jej nawet nie zależeć na zdobywaniu nowych znajomości, bo nie kalkulowała, co zostanie na przyszłość. Żyła na uboczu, a przyjaciół miała niewielu, przeważnie też samotników. W jej notatkach powtarzają się te same nazwiska: Stanisław Fijałkowski<sup>5</sup>, Krystyn Zieliński<sup>6</sup>, Ireneusz Pierzgalski<sup>7</sup> i Antoni Starczewski<sup>8</sup>. Są to nazwiska wybitnych artystów – Tyszkiewiczowa w każdej płaszczyźnie swego życia zawsze stawiała na jakość. Łączyła ją też wyjątkowa relacja z rektorem uczelni, profesorem Zdzisławem Głowackim<sup>9</sup>. Mieli wspólny informel i wspólnych przeciwników ideologicznych. To właśnie oni pierwsi w Polsce poprzez swoją twórczość

<sup>5</sup> Stanisław Fijałkowski (ur. 1922) – artysta malarz, grafik, nauczyciel akademicki, profesor zwyczajny. Absolwent łódzkiej PWSSP, w latach 1946–1951 studiował m.in. pod kierunkiem Stanisława Strzebińskiego i Stefana Wegnera. Twórca obrazów z kręgu abstrakcji symbolicznej. Tłumacz Wassilego Kandinskiego na język polski.

<sup>6</sup> Krystyn Zieliński (1929–2007) – artysta malarz, grafik, rzeźbiarz, pedagog, profesor zwyczajny. Absolwent PWSSP w Łodzi. Twórczość w nurcie konstruktywizmu. Pedagog macierzystej uczelni, a w latach 1981–1987 jej rektor.

<sup>7</sup> Ireneusz Pierzgalski (ur. 1929) – artysta malarz, grafik, fotograf, profesor zwyczajny. Absolwent PWSSP w Łodzi (dyplom w 1955 roku). Twórczość związana z nurtem informelu oraz sztuki konceptualnej. Wykładowca Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej oraz PWSSP w Łodzi.

<sup>8</sup> Antoni Starczewski (1924–2000) – artysta, pedagog, profesor zwyczajny. W 1951 roku ukończył studia w PWSSP w Łodzi, gdzie w latach 1955–1994 prowadził pracownię gobelinu i dywanu. Jego twórczość w zakresie malarstwa, grafiki, tkaniny, rzeźby czy ceramiki zaliczana jest do nurtu sztuki konstruktywistycznej.

<sup>9</sup> Zdzisław Głowacki (1919–1987) – artysta malarz. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dyplom w 1947). Rektor PWSSP w Łodzi w latach 1963–1971. Związany z nurtem koloryzmu, tworzył obrazy o charakterze socrealistycznym. Uprawiał także taszyzm.

zademonstrowali ekspresjonistyczną sztukę gestu w formie taszyzmu<sup>10</sup>. W przypadku malarstwa Tyszkiewiczowej możemy jednak mówić o większej niż u Głowackiego syntezie formy. Był to gest, ale moim zdaniem bardzo staranny, zaplanowany, oszczędny. Podejrzewam, że ona swoje formy pilnie kontrolowała. Przyjęła pewną pozę i trzymała się jej, a nie autentycznych potrzeb wewnętrznych.

**IK: Porównując ją z innymi twórcami ekspresjonizmu abstrakcyjnego, choćby z Pollockiem: on uprawiał dripping, prawdziwy zamaszty gest...**

**AJ: Strzelał wręcz farbami.**

**IK: ...a ona nie zerwała praktycznie wcale z tradycyjnym europejskim podejściem do kompozycji. Dla niej klasyczne zasady kompozycji były ważne.**

**AJ: Będę tu interweniował – dla Jacksona Pollocka tak samo. Trzeba zrozumieć, że podstawy uniwersum kompozycji są ponad stylami i kierunkami. Czy to będzie barok, czy to będzie taszyzm. Oba zjawiska emanują bogactwem formy i dynamiką. A Hrabina była oszczędna, wyrafinowana intelektualnie. Podejrzewam, że gdy została specjalistką od sztuki gestu, kontrolowała sumiennie kompozycje. Są one intelektualne, matematycznie rozważane, niezwykle zdyscyplinowane. Myslę, że wobec nacierającej fali „izmów” w nurcie ekspresjonistycznym, niosących często bylejąkość formy, Tyszkiewiczowa przyjęła pozę ekspresjonistki kunsztownego gestu i taką chciała zostać w pamięci. Szczupła, ascetyczna dama i jej oszczędnie wykreślone obrazy. Podobnie interpretuję epizod kubistyczny, który wystąpił u niej tuż przed podjęciem pracy w PWSSP. Moim zdaniem za pomocą kubizmu pragnęła dostać się do grona profesorów uczących malarstwo w łódzkiej uczelni.**

**IK: W trakcie naszej rozmowy mówił pan o „strzeмиńszczakach”. Czy istniało przeciwstawne charakterystyczne ugrupowanie?**

**AJ: Przeciwstawne ugrupowanie, jeśli było charakterystyczne, to poprzez swoją różnorodność i niezorganizowanie. Lokalna wojna „strzeмиńszczaków” z różnymi przejawami zatrzymanego w czasie postimpresjonizmu była zacięta, ale strony w tej wojnie się nie wykluczały, a antagonizm miał i śmieszne przejawy. Profesor Głowacki w latach 80., ciesząc się jak sztubak, opowiedział mi osobiście, jak to po zajęciach, jadąc tramwajem do centrum Łodzi z profesorem Jaeschkem<sup>11</sup>, ostenta-**

<sup>10</sup> We wrześniu 1956, na kilka miesięcy przed przyjazdem Tadeusz Kantora do Łodzi, w CBWA przy Piotrkowskiej 102 odbyła się wystawa taszystowskich obrazów Zdzisława Głowackiego, który właśnie wrócił w Włoch i z tej podróży „przywiózł” do Polski idee informelu. Zob.: J.K. GŁOWACKI, *100% abstrakcji. Nowocześni w Łodzi 1955–1965*, <http://www.galeriaamcor.pl/wystawy/100-abstrakcji/wystawa.html> [dostęp: 3.02.2019]. Por. także D. ŁARIONOW, *Tadeusz Kantor w Łodzi*, „Kronika Miasta Łodzi” 2015, nr 4, s. 139–146.

<sup>11</sup> Marian Jaeschke (1904–1980) – artysta malarz. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie otrzymał dyplom w 1937 roku. Członek grupy Pryzmat. Uprawiał malarstwo kolorystyczne.

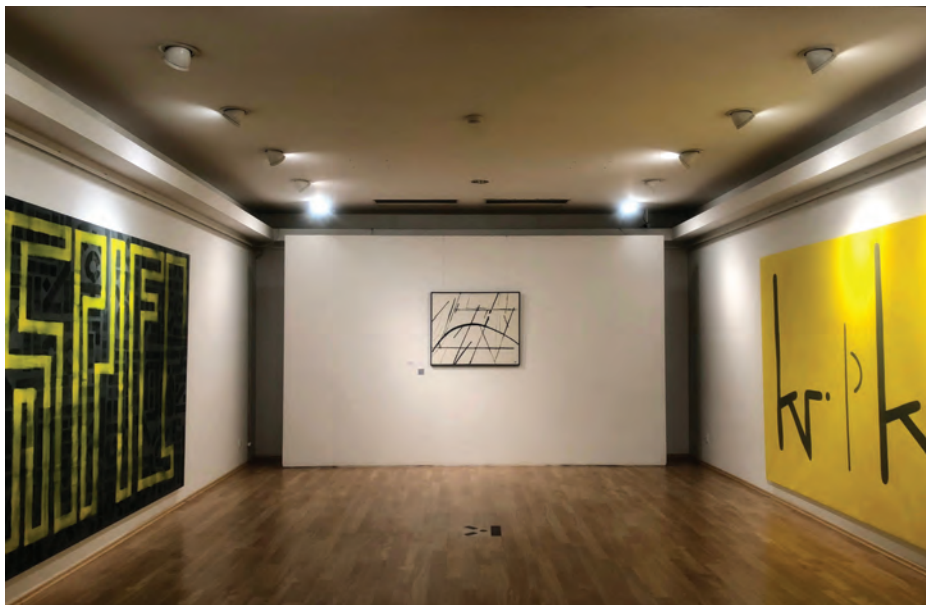
cyjnie machali pobrzękującymi kluczami w stronę jadących w tym samym wagonie Wegnera i Modzelewskiego<sup>12</sup>, mając na celu ośmieszenie tzw. klucza kompozycyjnego. Tak walczyli.

**IK:** Wskazuje Pan na to, co dzieliło łódzkie środowisko artystyczne. Czy pomiędzy Teresą Tyszkiewicz i grupą „strzemińszczaków” nie występowały żadne cechy wspólne?

**AJ:** Gdy Tyszkiewiczowa pojawiła się w Łodzi w 1945 roku, była osobą zupełnie nową w środowisku i w przeciwieństwie do Modzelewskiego, będącego tak jak i ona wychowankiem Kowarskiego, nie przeszła na stronę radykalnej awangardy, którą Strzemiński reprezentował jeszcze w okresie międzywojnia. W ramach swojej działalności dydaktycznej Teresa Tyszkiewicz prowadziła pracownię kształcącą projektantów, co było siłą naszej uczelni przed laty, w mieście Łodzi, w mieście przemysłu. Nasi projektanci do przemysłu byli znakomicie przygotowani, a poziom projektowania świetny. Strzemiński i jego współpracownicy byli bowiem utopistami tworzącymi w akademii laboratorium sztuki. A Tyszkiewiczowa była nie tylko malarką, ale też projektantką tkanin, wpisującą się w ten szczególny schemat myślenia. Jej nie zależało na podpisie grafologicznym, tylko na formie, a dążenie do doskonałości w jej twórczości stało się działaniem intelektualnym. Natomiast w swojej działalności malarskiej Tyszkiewiczowa szła do abstrakcji w ramach ekspresjonizmu bardzo zracjonalizowanego. Poprawiała i cyzelowała formę bez ukrywania tego proceduru. Te dywagacje Teresy Tyszkiewicz, takie wygumkowanie, przemaalowywanie są bardzo piękną cechą jej malarstwa. Kiedyś zastanawiało mnie też, dlaczego Fijałkowski przetłumaczył *O duchowości w sztuce* Wassilego Kandinskiego. I w związku z tym zainteresowałem się bardziej Kandinskim i zorientowałem, jak ja słabo znam tak ważną postać. To właśnie on, przybierając ekspresję w mundur racjonalistyczny, stanowi łącznik pomiędzy przeciwstawnymi nurtami łódzkiej sztuki. Dla Fijałkowskiego, który niemal zakochał się w Kandinskim, oczywistą sprawą była też przyjaźń z Tyszkiewiczową, z jej intelektem, gestem i duchowością. A z drugiej strony Bauhaus, w którym Kandinsky osiadł, był też wzorem dla Strzemińskiego, kiedy współzakładał łódzką szkołę. Z pewnością oddziaływała na niego idea bardzo silnych pracowni malarskich, rzeźbiarskich, graficznych. Miało to być takie czysto artystyczne laboratorium dla projektantów. Wszystko to bardzo ciekawie się przeplata, ma swoją zawiłą logikę i sens.

---

<sup>12</sup> Roman Modzelewski (1912–1997) – artysta malarz, projektant. Absolwent ASP w Warszawie (dyplom w 1946 roku). Początkowo związany z nurtem koloryzmu. W 1946 roku rozpoczął się nowy etap jego działalności artystycznej, gdy podczas pleneru w Nowej Rudzie poznał dzieła Władysława Strzemińskiego i zaczął tworzyć w jego kręgu. W latach 1952–1963 rektor PWSSP w Łodzi.



2. Widok na wystawę *Znaki kody komunikaty*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, *Ślepe drogi*, 1989, olej, płótno, 81 x 100 cm

IK: Pana zdaniem Tyszkiewiczowa miała dojść do obiektywizacji uniemożliwiającej rozpoznanie autora form, nie zwracając uwagi na swój „grafologiczny podpis”. Nowosielski<sup>13</sup> natomiast nazwał jej malarstwo pismem, twierdząc, że powstaje ono „na antypodach naszego pisma zwyczajnego i wypełnia te funkcje przekazu, z których nasze pismo zwyczajne dawno zrezygnowało”. Czy uważa Pan, że kompozycje Teresy Tyszkiewicz można traktować jako znaki?

AJ: Tak, oczywiście, całkowicie się z tym zgadzam. Malarstwo czy odcisk palca w glinie to zawsze nasz zapis grafologiczny, od którego nie ma możliwości ucieczki. Sądzę, że Nowosielski był bardzo dobrym interpretatorem twórczości Tyszkiewiczowej, gdyż oboje posiadali niezwykle głębokie życie duchowe. Należy też pamiętać, że Nowosielski był niemal mistykiem religii prawosławnej, w której żywopisanie polega na malowaniu.

IK: Właśnie. Czym jest to, co stanowi początek ruchu ręki malarza, a gdzie rozpoczyna się ruch ręki pisarza? Co je różni? Wydaje mi się, że o tym można dyskutować w kontekście jej malarstwa.

---

<sup>13</sup> Jerzy Nowosielski (1923–2011) – artysta malarz, scenograf, teolog prawosławny, ikonopisarz, pedagog. Podczas wojny podjął studia artystyczne w krakowskiej Kunstgewerbeschule, po wojnie kontynuował je w ASP w Krakowie. Od 1947 roku asystent Tadeusza Kantora. W latach 1957–1962 pracownik PWSSP w Łodzi.

AJ: Każdy człowiek zostawia swój ślad. Mam w pamięci tych kilkanaście obrazów Tyszkiewiczowej. Wie Pani, oprócz gestu, jest w nich racjonalna, pieczołowita kontrola stosowanych środków plastycznego wyrazu. Ona ewidentnie chce coś przekazać. Tutaj chodzi o identyfikację własnej osoby przez podejmowane decyzje – tyle bieli, tyle czerni, grubość kreski, plamy. Zamieszkują w nas zawsze przynajmniej dwie osobowości – ta, która wie, co się aktualnie dzieje, i ta druga, która nie chce powiedzieć, co wie o nas. A my z naszą świadomością chcemy poznać to, co jest poza naszą kontrolą. To jest temat na osobną rozmowę.

Rozmowę przeprowadziła

Iga Knysak  
Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet Łódzki

## Fotomontaże Rozmowa z Piotrem Tomczykiem w 70. rocznicę założenia Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego

**P**iotr Tomczyk (ur. 1946) artysta fotografik, autor licznych wielokrotnie nagradzanych fotomontaży i zdjęć dokumentalnych. Fotografiją zajął się pod koniec lat 60., 26 czerwca 1970 roku został przyjęty w poczet członków Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego, w którym przez wiele lat pełnił funkcję wiceprezesa. Do połowy lat 70. zajmował się surrealistycznymi fotomontażami<sup>1</sup>, później jego zainteresowania skoncentrowały się na fotografii dokumentalnej<sup>2</sup>. W kręgu zainteresowań Tomczyka znalazły się problemy związane z funkcją fotografii, refotografią i konceptualizmem<sup>3</sup>. W pracach Tomczyka końca lat 70. można zauważyć bunt przeciw podstawowej funkcji fotografii. Zaczyna on eksperymentować z obrazem, świadomie manipulować medium. W cyklu *72 kwadransy* ujawnia wpływ fotografii konceptualnej<sup>4</sup> – ważny jest nie tyle efekt końcowy, co sam proces

---

<sup>1</sup> Fotomontaż rozumiany jest jako „Kompozycja złożona z dwóch lub więcej fotografii, z fotografii i rysunku lub z fotografii i druku”. Zob. J. KRUSZYŃSKI, *Fotografika w ślepym zaułku*, „Fotograf Polski” 1938, nr 6, s. 78; J. PIWOWARSKI, *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*, Częstochowa 2002, s. 31–40.

<sup>2</sup> Fotografia dokumentalna wykorzystywana jest do publikacji w prasie lub niepublicznie. Ukazuje moment uchwycony na zdjęciu, dokumentuje życie lub pracę zawodową. Jest to uchwycenie chwili ważnej dla autora. „Zdjęcia dokumentalne jakiegos działania czy wydarzenia z reguły przynoszą więcej pytań niż odpowiedzi”. Zob. B. VON BRAUCHITSCH, *Mała historia fotografii*, Warszawa 2004, s. 171.

<sup>3</sup> *O autorze* – dostęp online: <http://www.piotrtomczyk.pl/pl/o-autorze> [dostęp: 17.05.2019]

<sup>4</sup> Początki fotografii konceptualnej datuje się na lata 60. XX wieku. Zob. J. HACKING, *Historia fotografii*, Warszawa 2014, s. 412–413.



tworzenia. Uprawia fotografię artystyczną, portretową i reklamową. Jego najważniejsze prace to m.in.: *Pasą się pasą barany wełniane*, *Autoportret*, *Łuk triumfalny* czy cykle *Fotografia pamiątkowa* i *Fotografia z portfela*. W swojej twórczości Tomczyk podejmuje próbę interpretacji rzeczywistości, wkraczając w sferę dokumentacji. W ten sposób jego twórczość wpisuje się w ponad stuletnią tradycję fotografii dokumentalnej.

\* \* \*

**Anna Pacyniak: Urodził się Pan w Białym Kamieniu w 1946 roku. Jak wyglądało Pana dzieciństwo? Jak to się stało, że znalazł się Pan w Łodzi?**

**Piotr Tomczyk:** Tak, urodziłem się w Białym Kamieniu, teraz jest to już dzielnica Wałbrzycha. Moi rodzice pochodzili z Łodzi, jednak podjęli pracę w Wałbrzychu. Mama i tata pracowali w fabryce porcelany, byli tam przez rok. Później wróciliśmy do Łodzi.

**AP: Co spowodowało, że związał się Pan z fotografią? Jak się zaczęła Pana przygoda z ŁTF?**

**PT:** Moja przygoda zaczęła się już w wojsku, w Technicznej Szkole Wojsk Lotniczych. W jednostce byłem w latach 1968–1970. Kapitan zaproponował mi zajęcie. Były dwa działy, które mogłyby mnie zainteresować – radio i foto. Wybrałem oczywiście foto. Kapitan segregujący poborowych zobaczył, że mam skończone technikum chemiczne, w związku z czym zapytał, czy znam się na fotografii. Odpowiedziałem „oczywiście”, choć zupełnie nie miałem o tym pojęcia. Kiedy wróciłem z wojska, fotografia mnie pochłonęła i zapisałem się do Łódzkiego Towarzystwa 26 czerwca 1970 roku.

**AP: Co Pan fotografował przed wstąpieniem do ŁTF? Przyrodę, architekturę, a może wykonywał Pan portrety?**

**PT:** W zasadzie fotografowałem wszystko, trochę krajobrazu, architektury. Robiłem wtedy też dużo portretów, ponieważ kupiłem aparat, który nazywał się Fotosnajper, wyglądający jak karabin z kolbą 300 mm. Był to wygodny sprzęt do fotografowania na duży dystans, ale nadawał się też do robienia fajnych portretów.

**AP: Skończył Pan chemię? Jaki to miało wpływ na Pana fotografię? Czy było łatwiej z takim wykształceniem?**

**PT:** Tak, studiowałem chemię na Politechnice Łódzkiej, ale w zasadzie nie otrzymałem dyplomu. Nie miało to żadnego wpływu na moją twórczość. Jeżeli chodzi o wywoływanie, to istnieją oczywiście różne odczynniki chemiczne, ale obojętne, czy ktoś jest wykształcony w tym kierunku, czy nie. Każdy po przeczytaniu instrukcji jest w stanie się tego nauczyć. Najważniejsza jest praktyka, której nabiera się z czasem.

**AP: Został Pan w ŁTF wiceprezesem do spraw artystycznych. Jaki był zakres Pana obowiązków?**

PT: Zajmowałem się kwestiami poziomu artystycznego. Przez wiele lat byłem kierownikiem Galerii Fotografiki Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego, która w tamtym czasie tak się nazywała.

**AP: Był Pan również członkiem rady Federacji Amatorskich Stowarzyszeń Fotograficznych. Czym się Pan tam zajmował?**

PT: Zasiadałem w zarządzie. Była to organizacja skupiająca stowarzyszenia, później przemianowała się na Polską Federację Stowarzyszeń Fotograficznych i nadzorowała towarzystwa. Organizowaliśmy różnego rodzaju wystawy, również za granicą. Trzeba było to wszystko koordynować i wspólnie z innymi właśnie tym się zajmowałem. Ówczesna siedziba znajdowała się w Warszawie na ulicy Śniadeckiej 10. Raz w miesiącu organizowano zebrania, na które musiałem jeździć. Zajmowałem się także organizacją plenerów i warsztatów, które odbywały się w różnych miejscowościach.

**AP: Czy członkostwo w ŁTF rozwinęło Pana umiejętności?**

PT: Niewątpliwie tak. W moim przypadku nastąpiła pewnego rodzaju inspiracja. Początkowo współzawodnictwo i konkurencja z innymi członkami towarzystwa pozwoliły mi wyzwolić moce twórcze. Oczywiście próbowałem się odnieść do rzeczy, które tworzyli moi koledzy, robiąc coś podobnego. Jednak główne inspiracje przyszły od grupy awangardowej Zero-61. Grupa wywodziła się z Torunia, ale większość członków zaczęła studiować w łódzkiej filmówce. Nazwiska takie jak Józef Robakowski<sup>5</sup>, Andrzej Różycki<sup>6</sup>, Wojciech Bruszewski<sup>7</sup> były moją inspiracją; ich działania odbiegały od standardowej fotografii FIAPowskiej. Wykonywane przez nich fotografie zaczęły mi się coraz bardziej podobać. Odnalazłem się w tych rejonach, tworząc rzeczy zupełnie odmienne od początkowych fotomontaży.

**AP: Czy uczestniczył Pan w plenerach fotograficznych? Jak Pan je wspomina?**

PT: Plenery wspominam bardzo przyjemnie, oprócz robienia zdjęć były to również fajne spotkania towarzyskie. Na niektóre plenery jeździliśmy też z innymi stowarzyszeniami, zapraszając członków z różnych miast. Wieczorami staraliśmy się pokazywać nasze prace, poznawać nawzajem swoją twórczość. Oczywiście po takich plenerach były organizowane wystawy poplenerowe.

---

<sup>5</sup> Józef Robakowski (ur. 1939); urodzony w Poznaniu, fotograf, autor filmów i instalacji. Profesor PWSFTViT w Łodzi. Współzałożyciel grupy fotograficznej Zero-61 i Warsztatu Formy Filmowej.

<sup>6</sup> Andrzej Różycki (ur. 1942); urodzony w Baranowiczach, fotograf, reżyser filmowy, scenarzysta, artysta multimedialny i teoretyk sztuki. Wykładowca w PWSFTViT w Łodzi. Członek grupy fotograficznej Zero-61 i współzałożyciel Warsztatu Formy Filmowej.

<sup>7</sup> Wojciech Bruszewski (1947–2009); urodzony we Wrocławiu, reżyser, operator, artysta multimedialny i wykładowca. Prekursor sztuki wideo. Członek grupy fotograficznej Zero-61 i współzałożyciel Warsztatu Formy Filmowej.

**AP:** Czy mógłby Pan opisać swoją twórczość z lat 70. i 80.? Jak można ją zdefiniować?

**PT:** W latach 70. zajmowałem się głównie fotomontażami, natomiast w latach 80. zacząłem fotografię autorską, dokumentalną. W przypadku jednego z fotomontaży inspiracją było wnętrze w MS1, Muzeum Sztuki w Łodzi posiada też kolekcję moich prac.

**AP:** W Pana artystycznym dorobku można zauważyć prace bardzo zróżnicowane, jednak wydaje się, że fotomontaż zajmuje w nim wyjątkowe miejsce. Dlaczego?

**PT:** W latach 70. w Europie była taka moda, moda na fotomontaż. Nawet Czesi w latach 70. zrobili wystawę inscenizowania ówczesnej fotografii, w której brałem udział. W latach 70., do połowy 80., dość intensywnie przyjaźniłem się z Krzysztofem Kamińskim<sup>8</sup> z Gdańska, który zainicjował wysyłanie fotografii na wystawy zagraniczne.

**AP:** Pamięta Pan swoje pierwsze przygody z fotomontażem?

**PT:** Jednym z pierwszych fotomontaży był *Autoportret* z 1972 roku. Zrobiony został na ulicy Piłsudskiego, kiedyś Główniej. Niedaleko Piotrkowskiej i Sienkiewicza, z widokiem na południe. Był tam dom w trakcie rozbiórki, do którego wszedłem, robiąc zdjęcie z okna na ulicę. Widać jeszcze konie ciągnące wozy, głównie z węglem. (il. 1) To okno tak mnie zainspirowało, że wstawiłem tam swoje zdjęcie. Drugim fotomontażem, jaki zrobiłem w 1973 roku, była fotografia ślubna *Bez tytułu*. Na rogu ulicy Kilińskiego-Piłsudskiego była kolejna rozbiórka, zrobiłem tam zdjęcie okna, które później wykorzystałem do fotomontażu.

**AP:** Czy jest coś, co Pan lubi lub czego nie lubi w fotomontażu?

**PT:** Lubię, jak jest jakaś puenta, przesłanie, refleksja.

**AP:** Czy ma Pan jakąś pracę, z którą się najbardziej utożsamia, lub po prostu ulubioną fotografię?

**PT:** Bardzo podoba mi się *Autoportret*, ale mam też sentyment do fotografii *Pasą się pasą barany wełniane*. Widać tu barana na różnie, a w tle inne, pasące się na łące. Lubię też *Łuk triumfalny* z 1974 roku. To zdjęcie lustra, które znajdowało się w Muzeum Sztuki. Wyciąłem je, wstawiając w krajobraz gór. (il. 2, 3) Natomiast na fotografii pod tytułem *Sen II* z 1973 roku próbowałem pokazać, co dziewczyny mają w głowie (*uśmiecha się*). Sentyment mam też do zdjęcia *Pamiętnik* z 1975 roku. Trudno nazwać je fotomontażem, są to raczej wycięte zdjęcia drzew nalepione na biały papier. Zdjęcie wykonałem za Jelenią Górą, trzeba było się wspiąć na górę, gdzie był zamek. Podobały mi się ponacinane drzewa i zrobiłem im zdjęcia.

<sup>8</sup> Krzysztof Kamiński (1939–2019); urodzony w Opocznie, fotograf, członek gdańskiego ZPAF.



1. Piotr Tomczyk, *Autoportret*, 1972

AP: Czy wykonanie fotomontaży wiązało się z jakimiś trudnościami?

PT: Fotomontaż nie był trudną dziedziną, robiło się jedno zdjęcie z maskami, które zasłaniały poszczególne rzeczy. Naświetlało się na przykład mur, a następnie zasłaniało tę część zdjęcia. Później naświetlając inną część. Oczywiście trzeba było zrobić kilka prób, ale nie było to zbyt skomplikowane. Czasem jak pokazuję fotomontaże



2. Piotr Tomczyk, *Łuk triumfalny*, 1974



3. Piotr Tomczyk, *Pasą się pasą barany wełniane*, 1974

studentom, to myślą, że jest to zrobione w Photoshopie (*uśmiecha się*). W dzisiejszych czasach fotomontaż jest zdecydowanie prostszą i szybszą opcją.

**AP:** W 1973 roku stworzył Pan akcję fotograficzną pod tytułem *Skrzyżowanie*. Uczestniczyło w niej pięciu Pana kolegów. Kto wpadł na taki pomysł?

**PT:** Wspólnie z Grzegorzem Bojanowskim<sup>9</sup> i Tabaką<sup>10</sup> wpadliśmy na pomysł zorganizowania tej akcji. Każdy z nas robił zdjęcia co minutę z innego punktu na Piotrkowskiej. Zorganizowaliśmy później wystawę w galerii ŁTF.

**AP:** Około 1974 roku zaczął Pan tworzyć cykle dokumentalne: *Fotografia pamiątkowa*, *Fotografia z portfela* i *72 Kwadransy*. Dlaczego zajął się Pan fotografią dokumentalną? Czy chodziło o zainteresowanie pojęciem czasu? Czy motywem przewodnim tych prac jest właśnie przemijanie?

**PT:** W roku 1981 roku powstał cykl *72 kwadransy*. Postanowiłem, że od godziny 6:00 rano będę robił zdjęcia co 15 min. Miałem przy sobie minutnik i kiedy dzwonił, wyciągałem aparat i robiłem zdjęcie tego, co miałem w tym momencie przed oczami. Na jednym ze zdjęć wiozę dziecko do przedszkola, na drugim jestem w pracy (w 81. roku pracowałem w Instytucie Przemysłu Organicznego, była to instytucja naukowa zajmująca się barwnikami). Na jeszcze innym jestem na zebraniu Solidarności. Nie chodzi tutaj o przemijanie, chciałem udokumentować w beznamiętny sposób przestrzeń czasową. (il. 4)

**AP:** Akcja *Dzieło* powstała w roku 1976 roku...

**PT:** Razem z dwoma kolegami zrobiliśmy sobie zdjęcie pod ścianą. Napisałyśmy manifest i wysłaliśmy negatywy do 100 najbardziej znanych fotografów w Polsce. Ponad 30 osób zareagowało, odsyłając nam fotografię, a my z wyjściowego negatywu zrobiliśmy *Dzieło*. Każdy zrobił własne. Ciekawa była praca pani Chojnackiej, która wycięła nas w skali 1:1 i ustawiła na kapuście. Premiera odbyła się w Uniejowie na konfrontacjach fotograficznych. W jednym z przypadków okazało się, że dwie osoby wpadły na ten sam pomysł i stworzyły podobne zdjęcia.

**AP:** Z 1978 roku pochodzi też akcja *51 42' 00"*. Na czym polegała?

**PT:** Zamiast robić zdjęcia ładne, FIAPowskie, zacząłem eksperymentować i wchodzić w konceptualizm. Chodziło mi o to, że kiedy robimy – na przykład – reportaż, to kierujemy się jakimiś zasadami. Więc wziąłem pod uwagę południki i równoleżniki, które opisują ziemię. Zainspirowałem się kulą ziemską i wziąłem wycinek z topograficznego planu miasta Łodzi. Na przecięciu poszczególnych stopni, obra-

---

<sup>9</sup> Grzegorz Bojanowski (ur. 1946); urodzony w Łodzi, polski fotograf, od 1969 roku członek ŁTF.

<sup>10</sup> Ryszard Tabaka (ur. 1948); urodzony w Łodzi, polski fotograf, na stałe mieszka w Australii. Od 1976 roku członek ZPAF.



4. Piotr Tomczyk, 72 kwadrans, 1981

cając się, robiłem zdjęcia na północ, południe, wschód i zachód. Pierwszy raz poka-  
załem te zdjęcia na konfrontacji fotograficznej w Gorzowie Wielkopolskim i tam  
zainteresowała się nimi prestiżowa galeria GN z Gdańska, która niestety już nie  
istnieje. Zorganizowała mi wystawę.

AP: W roku 1979 stworzył Pan cykl *Fotografia z portfela*. Jak Pan wpadł na ten  
pomysł? Czy trudno było odnaleźć sfotografowane osoby po 24 latach?



5. Piotr Tomczyk, *Fotografia z portfela, 1979–2003*

PT: Wpadłem na ten pomysł, ponieważ sam nosiłem przy sobie różne przedmioty. Postanowiłem zrobić pewnego rodzaju test, eksperyment. Wybrałem 26 osób, które częściowo znałem, i poprosiłem, żeby pokazały, co noszą przy sobie w portfelu. Okazało się, że ludzie noszą przeróżne rzeczy. Wielu z nich miało zdjęcia legitymacyjne, inni zdjęcia wycięte z gazet. Jedną z tych osób był mój ojciec, który miał w portfelu zdjęcie rentgenowskie zęba, co mnie bardzo zafascynowało (*śmieje się*). U niektórych pojawiały się na przykład zdjęcia z reklam, u innych prywatne fotografie rodzinne. Po 24 latach udało mi się dotrzeć do dziewięciu osób, zrobiłem wtedy konfrontację. Jednak niewiele przedmiotów się powtórzyło. (il. 5)

AP: Co Pana skłoniło do stworzenia cyklu *Fotografia pamiątkowa* (zdjęcia z żoną i dziećmi)?

PT: Jest to cykl zdjęć, które robiłem na przestrzeni kilku lat. Pojawia się tam jedno puste miejsce, o które wszyscy się dopytują. Nagle na następnej fotografii pojawia się drugie dziecko. Każdy dopisuje sobie własną historię, a ja po prostu zapomniałem zrobić zdjęcia w tym roku. Co ciekawe, niestety nieżyjący już krytyk sztuki Jerzy Busza, głównie zajmujący się fotografią, mówił, że bym niczym więcej się w życiu nie zajmował, tylko robił właśnie takie zdjęcia. (il. 6)





6. Piotr Tomczyk, *Fotografia pamiątkowa, 1974–1987*

**AP:** Czy można określić Pana fotografie z tamtego okresu jako surrealistyczne lub awangardowe?

**PT:** Myślę, że niektóre tak.

**AP:** Przeważa u Pana fotografia czarno-biała. Dlaczego?

**PT:** W tamtym czasie fotografia czarno-biała była bardziej rozpowszechniona. Jeżeli chodzi o kolorową, praca z materiałami, jakie się wówczas używało, wymagała nie-ludzkiego heroizmu, by cokolwiek wyszło. Nie każdy chciał się w to bawić, poza tym było to drogie, a do zachodnich materiałów trzeba było mieć odpowiednie urządzenie. Mnie zawsze podobała się fotografia czarno-biała, mogłem sam wszystko zrobić.

**AP:** Fotografia jest Pana zawodem. Jak to się stało, że został Pan wykładowcą w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi?

**PT:** Zaprosili mnie, żebym tutaj wykładał. Polecił mnie Robakowski kierownikowi profesorowi Dariuszowi Kamińskiemu. Robakowski razem z ówczesnym prorektorem zadzwonili do mnie, żebym się zgłosił. Początkowo pomyślałem sobie, że się do tego nie nadaję, ale jakoś mnie namówili. Teraz wykładam dwa przedmioty. Na pierwszym roku optykę i sprzęt fotograficzny, na drugim fotografię reklamową.

**AP:** Zawodowo zajmuje się Pan studyjną fotografią reklamową, portretem i fotografowaniem dzieł sztuki. Lubi Pan to?

**PT:** Lubię... W pewnym okresie było to oczywiście dla pieniędzy, z czegoś musiałem żyć, ale od 30 lat współpracuję z Muzeum Sztuki w Łodzi i mam wyłączność na fotografowanie dzieł. Od półtora roku robię digitalizację dzieł w Centralnym Muzeum Włókiennictwa. Fotografią stricte reklamową zajmuję się rzadko, ponieważ nie mam własnego studia. Przez wiele lat wynajmowałem studio i ciemnię od Muzeum Sztuki, ale wymówili mi lokal. Opłacało mi się to, bo mogłem wywoływać zdjęcia, gdy chciałem. Kiedyś porządne zdjęcie na slajdzie mało kto umiał zrobić, a ja dysponowałem aparatem marki Sinar 4 × 5 cala, więc byłem profesjonalistą. Jak weszła cyfra, wszystko zaczęło się powoli kończyć, bo każdy zdolny grafik mógł zrobić zdjęcie przy lampce biurowej i je obrobić.



7. Zdjęcie artysty z wystawy „Weryfikacja tożsamości”, 2005

AP: Czym była dla Pana fotografia w latach 70. i 80., a czym jest teraz?

PT: Jest dla mnie tym samym, właściwie ja bardzo lubię fotografię. Tylko za młodu byłem nią bardziej zachłyśnięty. Teraz podchodzę do tego ze stoickim spokojem, czasem biorę udział w wystawach. Koncentruję się bardziej na zdjęciach, których nie trzeba przerabiać, muszą być w pełni doskonałe. Na emeryturze robię zdjęcia spokojniejsze.

AP: W 2017 roku odbyła się wystawa *5 × fotografia*. Jak Pan ją wspomina?

PT: Przyjemnie... Premiera tej wystawy tak właściwie odbyła się w Świdnicy w 2010, a w 2017 roku powtórzenie właśnie w ŁTF.

AP: Otrzymał Pan wiele medali: w 1973 na wystawie dorocznej brązowy medal, w 1974 srebrny, w 1975 srebrny, w 1982 srebrny, w 1985 roku brązowy. Czy można powiedzieć, że jest Pan artystą spełnionym?

PT: Właściwie nie wiem, co to znaczy spełnić się w roli artysty... W zasadzie mogę powiedzieć, że tak. Jako młody człowiek marzyłem, żeby zostać członkiem Związku Artystów Fotografików, i zostałem. Chociaż, tak zupełnie szczerze mówiąc, nie zależało mi na tym, ale kolega mnie namówił. Przyjechał do mnie do Gdańska, napisał za mnie wszystkie papiery. Wysłał je do Warszawy, no i już nie miałem wyjścia.

Wszyscy na komisji, którzy mnie oceniali, a głównie przewodniczący Lewczyński<sup>11</sup> byli zdziwieni, że nie jestem w ZPAF (*śmiech*).

**AP: Czy uważa Pan, że młode pokolenie fotografików spełnia pokładane w nim nadzieje?**

**PT:** Uważam, że tak. Sam mam kilka przykładów studentów w Szkole Filmowej. Są tu osoby głęboko przekonane do fotografii i robią bardzo fajne rzeczy. Co prawda wśród amatorów też trafiają się osoby, które to czują. W dzisiejszych czasach jest naprawdę dużo fotografów i trudno jest się wyróżnić spośród tłumu.

Rozmowę przeprowadziła

Anna Pacyniak  
Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet Łódzki

---

<sup>11</sup> Jerzy Lewczyński (1924–2014); urodzony w Tomaszowie Lubelskim, polski fotograf, ukończył studia politechniczne w Gliwicach. W 1958 roku został członkiem ZPAF.

Monika Nowakowska  
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi  
DOI 10.18778/2084-851X.07.13

## Motywy najbliższe w twórczości Józefa Panfila

**T**omaszów Mazowiecki to miejsce szczególnie bliskie Józefowi Panfilowi, jednemu z najaktywniejszych twórczo współczesnych polskich malarzy. Tam artysta przyszedł na świat w 1958 roku, tam mieszkał przez 15 lat po



1. Dyrektor Dorota Bill-Skorupa i Józef Panfil podczas wernisażu wystawy „Motywy najbliższe” w Muzeum im. Antoniego hrabiego Ostrowskiego w Tomaszowie Mazowieckim w grudniu 2018 roku. Fot. M. Nowakowska

ukończeniu studiów w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, tam też malował widoki z okna (pierwszej) pracowni. W Muzeum im. hr. Antoniego Ostrowskiego w Tomaszowie Mazowieckim artysta miał dotąd cztery wystawy indywidualne, z których ostatnia, czynna na przełomie grudnia 2018 i stycznia 2019 roku, miała wymiar szczególnie osobisty. Józef Panfil świętował nią bowiem swoje 60. urodziny i na tę okoliczność zaprezentował najstarsze z zachowanych prac: akwarele i szkice węglem z czasów nauki w Liceum Sztuk Plastycznych w Łodzi (którego jest ambasadorem) i studiów, wspomniane widoki z okna tomaszowskiej pracowni oraz pejzaże miejsc szczególnie mu bliskich – Smardzewic i Białobrzegów – dopełnione dziełami najnowszymi, również przedstawiającymi rodzinne strony artysty oraz inne polskie krajobrazy.

Ten fragmentaryczny i kameralny pokaz rysunkowej i malarskiej twórczości potwierdził źródła inspiracji, jakimi są dla artysty niezmiennie od prawie czterech dekad rodzinne strony: wnętrza i bryła barokowego kościoła św. Anny i klasztoru ojców franciszkanów w Smardzewicach, panorama i kadry Smardzewic ze szczególnym naciskiem na własną posesję, na której się wychowywał i na której postawił dom i obecną pracownię. Bezustannie okrywając urodę i tajemnice tych miejsc, artysta zaskakuje widza wrażliwością wnikliwego obserwatora natury, uwiecznianej o różnych porach dnia i roku farbami olejnymi i akryłowymi na różnych formatach i podobrazach, oryginalnie kadrowanej. Józef Panfil jest bowiem mistrzem w wynajdywaniu subtelnych niuansów budujących nastrój krajobrazu, zazwyczaj lirycznego i nostalgicznego, czemu sprzyjają takie sytuacje jak wschody i zachody słońca nad panoramą smardzewickich dachów, wiosenne i zimowe przesilenia, pełnie księżyca nad otuloną śniegiem zabudową wsi, skąpane w letnim upale stodoły, dodajmy – oglądane z różnych perspektyw, malowane z wielką dbałością o kompozycję, która zawsze była niezwykle ważna dla artysty. To pokłosie łódzkiej edukacji, a zwłaszcza dyscypliny formalnej w myśleniu o obrazie, tzw. konstrukcji dzieła, które – pomimo impresyjności – zawsze ma u artysty wewnętrzną logikę. Najlepiej pokazują to jego szkice, zarówno te wczesne, w których kadrował węglem bryłę i wnętrza smardzewickiego kościoła i klasztoru oraz kościoła w pobliskich Białobrzegach, jak też licealne akwarele dokumentujące kształtowanie się talentu młodego artysty. Warto dodać, że od 2001 roku Józef Panfil prowadzi książkowe szkicowniki, w których ołówkiem notuje swoje wrażenia z podróży i plenerów, aby na ich bazie już w pracowni tworzyć kolejne malarskie cykle. Rysunki te są interesującym studium procesu badania formy i struktury krajobrazu, przekładającym się na przemyślaną, wyważoną w każdym szczególe kompozycję. W szkicach z natury artysta eksperymentuje z natężeniem linii, spiętrzaniem planów, walorowym budowaniem głębi obrazu – tym ciekawszy jest efekt uzyskiwany w jego dziełach malarskich, zwłaszcza tych z ostatnich lat, chyba najdojrzałych formalnie.

Wystawa w Tomaszowie pozwalała prześledzić owo wypracowywanie własnego stylu malarskiego Józefa Panfila – od syntetyzowania form i spłaszczania przestrzeni w widokach z pracowni z lat 1987–1997 przy zawężeniu palety do przełamanych brązów, beży, czerni i bieli obwiedzionych mocnym konturem, poprzez badanie niuansów świetlistego koloru w pracach coraz bardziej realistycznych, choć zawsze subtelnie rozwibrowanych plamami świetlistego, ciepłego koloru, aż po ostatnie, najnowsze motywy ze Smardzewic z 2019 roku, w których pierwszoplanowa soczysta zieleń trawy malowana mocnymi impastami odmaterializowuje przestrzeń rodzinnego podwórza, nie pozbawiając go wszakże lirycznej, nastrojowej aury poprzez dodanie partii typowo „polskiego” nieba – z wyłaniającym się zza chmur księżycem lub obłokami. Tak malowany pejzaż zaczyna nabierać znaczeń symbolicznych,



2. Józef Panfil, *Horizont X*, 1990, olej, płótno, 81 x 100 cm



3. Józef Panfil, *Przy stole*, akryl, 81 x 100 cm

w których Smardzewice stają się dla autora prac epicentrum świata, kwintesencją tego, co polskie, rodzime, osadzone w tradycji.

Bo też w tradycji polskiego pejzażu należy szukać odniesień, często podświadomych, dla twórczości Józefa Panfila, wydającego się z dzisiejszej perspektywy historii sztuki naturalnym kontynuatorem takich Mistrzów rodzimego pejzażu jak Aleksander Gierymski, Józef Chełmoński, Jan Stanisławski, Julian Fałat czy Edward Okuń. Z impresjonizmem i młodopolskim symbolizmem łączy go nie tylko doskonały warsztat i wielka kultura malarska, wrażliwość kolorysty czułego na współzależności światła i barwy, szlachetna prostota w syntetyzowaniu motywów i dbałość o oryginalność kompozycji, ale przede wszystkim dążenie do uzyskania w obrazie wewnętrznej harmonii, wynikającej z chęci uchwycenia uniwersalnej prawdy o świecie. Z tym z kolei wiąże się pełna pokory i szacunku postawa artysty wobec natury.

Zdaniem Łukasza Kossowskiego, autora wstępu do katalogu indywidualnej wystawy Józefa Panfila prezentowanej w Galerii Kordegarda w Warszawie latem 2018 roku, artysta ten nie tyle uwiecznia, co „opowiada” polski pejzaż, odwołując się do treści literackich i osobistych przeżyć, tworząc swoiste „haiku na cześć natury”. Równie trafna jest opinia Wiesława Ochmana, światowej sławy tenora, prywatnie wielbiciela i kolekcjonera prac Józefa Panfila:

Panfil nie usiłuje stworzyć czegoś co jest poza prawdą. Zachwyt nad otaczającą nas przyrodą jest wystarczającym powodem, aby zapisać swoje wrażenie i do tego nie są mu potrzebne żadne ideologie ani manifesty malarskie (...). Przyroda staje się w pracach Panfila pretekstem do tworzenia nastroju, nie przy pomocy czysto przyrodniczych elementów, ale poprzez malarskie uzasadnienie ich obecności w obrazie. Maluje doznania, a nie przedmiotowość tematu (...), raczej kontempluje rzeczywistość, niż ją tworzy.

Doskonale oddają te słowa obrazy z cyklu *Motyw z Lubiatowa* z 2017 roku – kameralne widoki dostojnych stogów siana pokazanych na tle zmieniającego się w każdym ujęciu nieba: raz zasnutego mgłą, to znów skąpanego w poświacie zachodzącego lub wschodzącego słońca, przykryte śniegiem lub wysuszone upalnym wiatrem. Prosty z pozoru motyw urasta tu do rangi symbolu cykliczności i trwania przyrody, a zarazem jest doskonałym pretekstem do ciekawych rozwiązań formalnych, zwłaszcza jeśli chodzi o niuanse kolorystyczne w obrębie bieli, błękitów i brązów, z których Józef Panfil wydobył maksimum walorowych jakości.

Zaprezentowane w Tomaszowie *Motywy z Lubiatowa* były ciekawym dopowiedzeniem fascynacji artysty rodzimym pejzażem, zwłaszcza w jego najbardziej charakterystycznym, nizinym wydaniu, jakże typowym dla mazowieckiej równiny z której pochodzi autor prac. Różnorodne formaty eksponowanych dzieł dowiodły zaś, że Panfil dobrze czuje się nie tylko w miniaturach, wymagających warsztatowej

biegłości i syntetyzowania, ale też w średnim i większym formacie, w tym kwadratu, dającym pretekst do eksperymentowania z przestrzenią.

Na wystawie zabrakło portretów wuja Stanisława z lat 1996–2001, martwych natur oraz pejzaży z południa Europy: Grecji, Chorwacji, Włoch, Hiszpanii i Francji, gdzie artysta wyjeżdża na plenery od 1994 roku, malując przesycone słońcem maryny, weduty, antyczne ruiny i cyprysy. Są one oczywiście ważnym dopowiedzeniem twórczości Józefa Panfila, także jeśli chodzi o doniesienia do historii sztuki, z której artysta oczywiście czerpie, ale też dodaje własne malarskie przemyślenia i formalne jakości. Tytułowe motywy najbliższe, będące główną osią wystawy, wskazały jednak na najważniejsze i niezmiennie źródła jego inspiracji, jakimi są rodzinne strony z ich większą zabudową, zabytkami i swojską przyrodą, tak bardzo osadzonymi w tradycji polskiego pejzażu. Artysta świadomie rezygnuje z postaci ludzi i zwierząt, unika też elementów będących przejawami współczesnej cywilizacji, skupiając się na tym, co ponadczasowe, ale też typowe dla polskiej wsi. Położone siedem kilometrów od Tomaszowa Mazowieckiego Smardzewice, niewielka, bo niespełna dwutysięczna miejscowość nad Zalewem Sulejowskim, urastają w pracach Józef Panfila do rangi najbardziej malowniczej i charakterystycznej dla rodzimego krajobrazu polskiej wsi, zatopionej w przeszłości, a jednocześnie uosabiającej trwanie i odradzanie się przyrody wraz z każdą kolejną porą dnia i roku. Swoiste archaizowanie *Motywów ze Smardzewic*, powracanie do tych samych ujęć i widoków, różniących się czasami tylko kadrem lub kolorystyką, raz jeszcze podkreśla głęboko humanistyczną postawę Józefa Panfila, odnajdującego w naturze niezmiennie prawdy i zasady, trwałość i ciągłość procesów witalnych, ale też zgodę na przemijanie, rozumiane jako naturalny etap naszej egzystencji.

Nie określiłabym go natomiast „malarzem zmierzchu ludzkiego życia” – choć namalował wiele nastrojowych i doskonałych warsztatowo zachodów słońca. W jego pejzażach, zwłaszcza polskich, jest melancholia i zaduma nad ludzkim życiem, lecz również afirmacja i fascynacja jego biologicznością, wiara w trwanie i odradzanie, którego dowodem jest natura. Artysta jest kolejnym wielkim piewcą urody polskiego krajobrazu, a wiele jego prac z pewnością przejdzie do kanonu tego gatunku – wciąż cieszącego się wielkim zainteresowaniem kolekcjonerów, galerii i muzeów, a przede wszystkim wielbicieli dobrej sztuki, którzy zapewniają wysoką frekwencję na wystawach prac Józefa Panfila.

Najbliższą okazją do spotkania z tą imponującą warsztatowo, dającą wiele okazji do wzruszeń estetycznych oraz pretekstów do refleksji sztuką będzie wystawa w Galerii Kobro w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, przygotowywana na inaugurację roku akademickiego 2019/2020 w październiku br. Artysta planuje pokazać na niej prace najciekawsze i najlepsze swoim zdaniem, z różnych okresów twórczości, w tym najnowsze rysunki – podobno portrety. To bardzo obiecująca wiadomość, zważywszy na przejmujące portrety wuja Stanisława z lat 80. i 90. XX wieku





4. Józef Panfil, *Widok z okna pracowni*, 1994, olej, płótno, 18 x 24 cm



5. Józef Panfil, *Motyw z Lubiatowa*, 2017, akryl, płyta 18 x 33 cm



6. Józef Panfil, *Motyw z Tomaszowa Mazowieckiego*, 2018

– zarówno rysunkowe studia portretowe węglem, kredką i pastelami, jak i wielkoformatowe obrazy olejne i akrylowe na płótnach, w tym sugestywne dyptyki z cyklu *Horyzont*. Panfil dał w nich popis wirtuozerii warsztatowej, tworząc niepokojące studia psychologiczne modela – wiejskiego filozofa uosabiającego prostotę i prawdę, zadumą, radość i smutek nad ludzkim losem.

Po śmierci Stanisława artysta długo nie mógł znaleźć kolejnego modela, któremu mógłby zajrzeć w głąb duszy i w ten sposób opowiedzieć kolejną wartościową historię o człowieku. Miejmy zatem nadzieję, że w łódzkiej ASP znów objawi się nam Panfil-portrecista obok wybitnego pejzażysty, a studenci będą mieli okazję do kontaktu z wartościową sztuką. Dodajmy – ze sztuką zbierającą ostatnio zasłużone laury i wyróżnienia, z których wymienić należy Srebrny Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis wręczony artyście przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego prof. Piotra Glińskiego 12 lipca 2018 roku oraz udział obrazu *Nadzieja* z 1989 roku w wystawie „Znaki wolności. O trwaniu polskiej tożsamości narodowej” przygotowanej przez Zamek Królewski w Warszawie z okazji 100-lecia odzyskania przez Polskę Niepodległości w 2018 roku (czynna od 10 listopada 2018 do 31 marca 2019). Praca ta znalazła się w gronie 500 obiektów, w tym arcydzieł polskiej sztuki autorstwa m.in. Jana Matejki, Jacka Malczewskiego, Maksymiliana Gierymskiego, Brunona Schulza, Zofii Stryjeńskiej, Wojciecha Weissa, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Jana Lebensteina, Władysława Hasióra, Edwarda Dwurnika, odnoszących się do konkretnych wydarzeń historycznych, zjawisk i ludzkich postaw istotnych dla kształtowania się polskiego patriotyzmu. I taki też wymiar ma sztuka Józefa Panfila – prostymi środkami, bez patosu i górnolotnych tematów pokazująca piękno polskiego pejzażu.

## Bibliografia

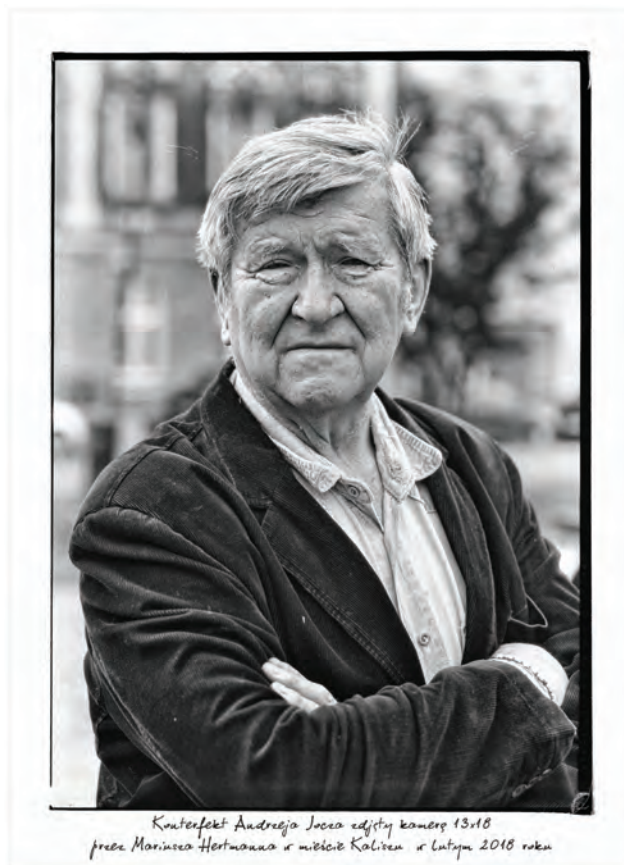
- Józef Panfil malarstwo małe studia pejzażowe z lat 1989–1998*, kat. wystawy objazdowej, Biuro Wystaw Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim.
- Józef Panfil Malarstwo / Paintings 1985–2010*, kat. wystawy, red. JÓZEF PANFIL i KAMILA MAJCHRZYCKA, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2010.
- Józef Panfil Malarstwo i rysunek z lat 1979–2017*, kat. wystawy, red. MONIKA NOWAKOWSKA, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2017.
- Malarstwo Józefa Panfila, czyli dowód na istnienie świata*, kat. wystawy, red. ŁUKASZ KOSSOWSKI, Kordegarda Galeria Narodowego Centrum Kultury, Warszawa 2018.



Pro  
memoriam



## Andrzej Mateusz Jocz (1941–2019)



**W** dniu 21 sierpnia 2019 r. zmarł profesor dr hab. **Andrzej Jocz** – Przewodniczący Wydziału VI Sztuki i Nauk o Sztuce Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, wybitny artysta rzeźbiarz, wieloletni pedagog łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych (związany z tą instytucją w latach 1967–2011) a także kierownik Zakładu i Zespołu Rzeźby w Instytucie Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej oraz Wyższej Szkoły Informatyki i Umiejętności w Łodzi.

\* \* \*

Prof. **Andrzej Mateusz Jocz** urodził się 8 sierpnia 1941 roku w Wilnie, jako najstarszy syn Genowefy, z domu Przybycyn i Konstantego Joczów. Pierwsze lata dzieciństwa spędził w niewielkim, podwileńskim Szumsku. Za sprawą wojny Jego rodzina zmuszona była opuścić ojczystą Wileńszczyznę i podzielić los tysięcy Polaków-repatriantów „wypędzonych” z ziemi rodzinnej. Na początku roku 1945 rodzina przeprowadziła się do Łodzi, rodzinnego miasta Genowefy Jocz. To tutaj przyszły artysta uczęszczał do szkoły podstawowej, ukończył III Liceum Ogólnokształcące im. Tadeusza Kościuszki, a w roku 1960 został przyjęty do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych na Wydział Ubioru. Dyplom z wyróżnieniem obronił na tymże wydziale w roku 1966. Od 1967 roku do 2011 roku prof. Jocz związany był zawodowo z macierzystą uczelnią. Początkowo jako asystent w Pracowni Rzeźby doc. Mieczysława Szadkowskiego w Katedrze Podstawowego Kształcenia Artystycznego. W 1975 roku, po odbytych przewodach kwalifikacyjnych, został zatrudniony na stanowisku adiunkta, zaś od roku 1986, po przewodach kwalifikacyjnych drugiego stopnia – na stanowisku docenta (obydwa postępowania awansowe przeprowadził na Wydziale Rzeźby ASP w Warszawie). W 1992 roku został mianowany na stanowisko profesora nadzwyczajnego. W roku 1993 odbyło się postępowanie kwalifikacyjne prof. Jocz o nadanie tytułu prof. sztuk plastycznych na Wydz. Rzeźby PWSSP w Gdańsku. W 1994 roku Andrzej Jocz uzyskał tytuł profesora sztuk plastycznych, zaś w roku 1995 na nominację na stanowisko profesora zwyczajnego. W latach 1987–1990 prof. Andrzej Jocz pełnił funkcję kierownika Katedry Kształcenia Ogólnoplastycznego na Wydziale Włókienniczym w PWSSP. Od roku 1990 do roku 2011 kierował pracownią rzeźby Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego w Kaliszu Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. W latach 1998–2015 sprawował funkcję kierownika Zakładu i Zespołu Rzeźby w Instytucie Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej. Ostatnią placówką naukową, z którą Andrzej Jocz był związany, jako profesor zwyczajny od 2005 roku aż do śmierci był Wydział Sztuk Pięknych i Projektowych w Wyższej Szkole Informatyki i Umiejętności w Łodzi.

Wśród najważniejszych dokonań artystycznych prof. Jocz wybijają się 7,5 m. kompozycja zatytułowana „Czółenka”, która została zrealizowana w roku 1979 Łodzi w oparciu o własną, pionierską technologię wykorzystującą konstrukcję stalową i laminat z włókna szklanego i żywicy epoksydowej oraz wypełniaczy mineralnych. Obecnie praca ta znajduje się przed Dworcem Łódź Kaliska. Do innych kompozycji przestrzennych ulokowanych w przestrzeni publicznej Łodzi należą Zegar Słoneczny w parku Staromiejskim w Łodzi (1975); „Autonomizm IX – Salonowiec” w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (1987); „Autonomizm II” (1988) przy zbiegu ulic Zamkowej i Łaskiej w Pabianicach; „Autonomizm X – Dziurawiec” (1988)





na Osiedlu Retkinia w Łodzi; Dzianina na Osiedlu Widzew w Łodzi (1992, renowacja 2019); „Autonomizm XIII – Płaszawiec (1999) przed Collegium Geographicum UŁ; „Autonomizm XII – Dwulicowiec” (2006) przed Wydziałem Zarządzania UŁ; „BUŁa” (2008) przed Nową Biblioteką UŁ; „Paragraf” przed Wydziałem Prawa i Administracji UŁ (2012).

Profesor Andrzej Jocz współpracował z wieloma ośrodkami naukowymi i artystyczno-badawczymi, od roku 1967 prezentował swe prace na wystawach lokalnych, ogólnopolskich i zagranicznych (Niemcy, Włochy, Węgry, Francja) oraz na piętnastu indywidualnych (Łódź, Warszawa, Kraków, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Kazimierz Dolny nad Wisłą, Kalisz, Pabianice, Wrocław, Ostrów Wielkopolski). Zazwyczaj ukazywał kolekcje rzeźb wykonanych według własnej technologii z żywicy rezolanowej i epoksydowej; w swojej twórczości rzeźbiarskiej i piśmienniczej zmierzał do zidentyfikowania własnej koncepcji sztuki autonomicznej. Był on także czynnym członkiem w wielu organizacjach takich jak Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział w Łodzi; INSEA (Międzynarodowa Organizacja Wychowania Przez Sztukę); Zarządu Klubu Akademickiego PAN w Łodzi; od 2000 prof. Jocz był też członkiem Łódzkiego Towarzystwa Naukowego. Ponadto prof. Andrzej Jocz, wypromował 7 doktorów oraz był recenzentem w dorobku naukowego w licznych postępowaniach doktorskich i habilitacyjnych.

Za swoją twórczość i pracę naukowo-dydaktyczną prof. Jocz otrzymał liczne nagrody rektora, medale i wyróżnienia m.in.: w 1978 roku Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki; w roku 2000 Medal Główny za realizowanie „Dzianiny” na Osiedlu Widzew Wschód w Łodzi na Biennale Form przestrzennych w Poznaniu; w roku 2011 Srebrny Medal Gloria Artis Ministra Kultury i Sztuki a także nagrody i medale za prace prezentowane na wystawach.

Profesor Andrzej Jocz został pochowany 28 sierpnia 2019 roku na Cmentarzu Komunalnym „Doły” w Łodzi.

Profesor Jocz „swoją artystyczną aktywnością i dydaktyką mobilizował do działania, ciągłego rozwoju i zmagania się z oporną i trudną materią życia i sztuki”, był człowiekiem o wielkiej pasji traktujący swoje powołanie artysty rzeźbiarza i pedagoga jako misję. W codziennych kontaktach był ciepłym, życzliwym, zawsze gotowym do pomocy człowiekiem o tytanicznych planach. Każdy bezpośredni kontakt z Profesorem był wielką przyjemnością, wszyscy czuli Jego sympatię, życzliwość, szczerze zainteresowanie.

*Redakcja*

Nasze  
publikacje



Krzysztof Stefański, Jacek Kusiński, *Łódź*.  
*Pałace i wille*, Wydawnictwo Jacek Kusiński, Łódź 2017

To pierwsza publikacja, która w tak obszerny sposób przedstawia łódzkie rezydencje fabrykanckie oraz ich wnętrza. Cechując się niezwykle różnorodnością rozwiązań architektonicznych, tworzą one jedyny taki zespół na ziemiach polskich. Bogato wyposażone, w zamierzeniu stanowić miały nie tylko wygodną siedzibę mieszkalną ale przede wszystkim świadectwo pozycji społecznej oraz ekonomicznej właścicieli. Powstając na ogół w pobliżu zabudowań fabrycznych, wchodziły w skład założeń fabryczno-rezydencjonalnych charakterystycznych dla okresu dynamicznego przemysłowego rozwoju miasta (XIX w., pierwsze dekady XX w.). Część z rezydencji została odrestaurowana, część znajduje się obecnie w stanie dalekim od doskonałości. Między innymi z tego powodu dużym atutem publikacji są zdjęcia 62 rezydencji, nie tylko tak słynnych jak Scheiblerów czy Heinzlów, ale i zapoznanych. Fotografie, będąc dokumentacją, często też umożliwiają zobaczenie od wewnątrz wielu zamkniętych dla zwiedzających obiektów. Książka opatrzona została wstępem w dwóch językach, polskim i angielskim. Zawiera też dwujęzyczne opisy dwudziestu najbardziej reprezentacyjnych obiektów.



Agnieszka Rejniak-Majewska, *Obraz zwielokrotniony. Reprodukacja fotograficzna i wizualne narracje sztuki awangardowej 1910–1939*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017

**K**siążka poświęcona jest twórczości awangardowej w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Autorka, koncentruje się na problematyce nowych mediów oraz roli jaką w kształtowaniu i promowaniu ówczesnej sztuki odegrały procesy multiplikacji i transmisji obrazów. Odwołując się do słów Waltera Benjamina z lat 30. XX wieku, że fotografia i możliwość reprodukcji zmieniły współczesną koncepcję sztuki, dowodzi że choć wizualne reprodukcje i ich obieg wydają się być nieistotnym tłem dla działalności awangardowych ruchów – ich głębsza analiza pozwala ujawnić strategię definiowania nowej sztuki, oraz jej bliski związek z współczesną kulturą wizualną i środkami masowego przekazu.



Krzysztof Stefański, Błażej Ciarkowski, *Modernizm w architekturze Łodzi XX wieku*. Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź 2018

**H**asło „architektura Łodzi” kojarzy się przede wszystkim z unikatowym zespołem urbanistycznym pochodzącym z końca XIX i początku XX wieku, reprezentującym historyzm oraz secesję. Tymczasem na obecne oblicze miasta ogromny wpływ wywarł też modernizm. Jego rozwój w dwudziestowiecznej Łodzi to temat, który długo czekał na kompleksowe, wyczerpujące opracowanie. Takim właśnie stała się najnowsza publikacja Krzysztofa Stefańskiego i Błażeja Ciarkowskiego, prezentująca tę istotną problematykę w usystematyzowany, chronologiczny, a jed-



nocześnie erudycyjny sposób. Podzielona została na trzy części. Pierwsza dotyczy genezy oraz wczesnych realizacji łódzkiego modernizmu do 1914 roku; druga okresu międzywojennego, kiedy to modernizm stał się stylem dominującym; część trzecia omawia fenomen modernizmu w PRL. Tekst wzbogacają liczne ilustracje, plany i zdjęcia.

*Julia Sowińska-Heim, Transformacje i redefinicje.  
Adaptacja dziedzictwa architektonicznego do nowej  
funkcji a zachowanie ciągłości historycznej miejsc,*  
Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018

Potocznie określana jako „rewitalizacja”, adaptacja historycznej tkanki architektonicznej do nowej funkcji stała się jednym z charakterystycznych, nagminnych, a jednocześnie budzących najwięcej wątpliwości i emocji zjawisk współczesnej architektury. Włączenie w bieżące życie miasta zabytkowych budynków w większości przypadków nieuchronnie wiąże się ze zmianą przeznaczenia, nawet jeśli chodzi tu o funkcję mało kontrowersyjną, np. muzeum. Im mocniejsza ingerencja, tym więcej problemów natury nie tylko estetycznej, ale i etycznej. Co musi lub powinno zostać zachowane? Co ginie bezpowrotnie? O co walczyć? Należy stawiać pytania

o znaczenie dziedzictwa, wolność artystyczną oraz granice wyznaczone potrzebom komercyjnym. Książka Julii Sowińskiej-Heim, dotycząca relacji między adaptacją dziedzictwa architektonicznego do nowej funkcji a zachowaniem ciągłości historycznej miejsca, to znaczący głos w ważnej dyskusji. Autorka ukazuje wagę oraz złożoność problemów i wyzwań wynikających ze zmiany przeznaczenia obiektu, stanowiącego część ważnej spuścizny kulturowej. Podkreśla, iż współczesne zjawisko adaptacji do nowej funkcji to z jednej strony konsekwencja przemian zachodzących w sposobie myślenia o dziedzictwie i jego ochronie, a z drugiej – ważny czynnik pobudzający dalsze zmiany. Transformacje i redefinicje zachodzą tu nie tylko na poziomie ingerencji w substancję materialną, lecz także postawy i narracji o roli historycznej spuścizny we współczesnym mieście.



*JUNG-IDISZ YUNG-YIDISH 1919,*  
red. Irmina Gadowska, Adam Klimczak,  
Teresa Śmiechowska, Muzeum Miasta Łodzi,  
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Łódź 2019



Nakładem Muzeum Miasta Łodzi i Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata ukazał się reprint trzech numerów (sześciu zeszytów) pisma literacko-artystycznego „Jung Idysz” wydawanego w 1919 r. przez żydowską awangardową grupę artystyczną o tej samej nazwie. Reprint oparto na archiwaliach ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie oraz oryginalnych egzemplarzach „Jung Idysz” udostępnionych w domenie publicznej przez Uniwersytet Stanforda (USA). Do almanachu dołączono tłumaczenie zawartości na język polski oraz angielski, a także krótkie opracowanie naukowe dotyczące działalności grupy i noty biograficzne autorów dzieł ukazujących na łamach „Jung Idysz”. Ta kolekcjonerska (sto numerowanych egzemplarzy) publikacja towarzyszyła wystawie „Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz – wystawa, której nie było...” otwartej w Muzeum Miasta Łodzi 12 czerwca 2019 r.

*Osoby z niepełnosprawnością i sztuka.*  
*Udostępnianie – percepcja – integracja,* red. Aneta  
Pawłowska, Anna Wendorff, Julia Sowińska-Heim,  
Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019

Monografia stanowi prezentację zarówno obecnego stanu wiedzy teoretycznej, jak i praktycznego dorobku (głównie praktyki muzealnej) w zakresie udostępniania dzieł sztuk wizualnych – tradycyjnych bądź współczesnych – w sposób adekwatny do percepcji osób z dysfunkcjami: wzrokowymi, słuchowymi, intelektualnymi itd. Omawiana problematyka angażuje specjalistów z wielu dziedzin, przede wszystkim muzealników, historyków sztuki, traduktologów, osób zajmujących się

promocją kultury. Oni to mierzą się w swojej działalności zawodowej z wyzwaniami związanymi z udostępnianiem sztuki odbiorcom z dysfunkcjami. W niniejszej publikacji dzielą się z czytelnikami refleksjami nad rodzącymi się w tej dziedzinie koncepcjami oraz zaistniałymi problemami, z których wiele znają z autopsji. Zagadnienia te są niezwykle istotne (szczególnie w obliczu przyjętego podejścia włączania osób z niepełnosprawnością w nurt życia społecznego), mimo to wciąż rzadko poruszane w środowisku akademickim. Tym cenniejszą więc i niezwykle potrzebną pozycją wydawniczą jest książka powstała z inicjatywy Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego.



### Eleonora Jedlińska, *Kształty pamięci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019

Zbiór esejów, których autorka, omawiając twórczość wybranych przez siebie artystów, dokonuje jednocześnie głębokiej analizy problemu pamięci – traumy wyrażanej przez sztukę. Zmierzenia się z przeszłością, na której nawet nie dominujące, lecz definiujące piętno odcisnęły II Wojna Światowa i Holocaust podjęli się, przywołani tu przez Jedlińską: Władysław Strzemiński, Barnett Newman, Mark Rothko, Tadeusz Kantor, Mosze Kupferman, Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Marek Chlanda, Luc Tuymans, Zofia Lipecka, Rafał Jakubowicz i Elżbieta Janicka. Sztuka stała się fundamentalnym medium w upamiętnieniu starego świata, stwarzając nowy w oparciu o artystycznie przetworzoną pamięć.

*Kształty pamięci* to lektura nie tylko dla zainteresowanych sztuką współczesną, ale wszystkich stawiających sobie pytania o kierunki i drogi rozwoju współczesnej humanistyki.







## Recenzenci współpracujący z czasopismem

- prof. IS PAN dr hab. Grażyna Bobilewicz (Polska Akademia Nauk)
- dr Justyna Bucknall-Hołyńska (Collegium da Vinci Poznań)
- dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
- prof. dr hab. Waldemar Deluga (Ostravská Univerzita v Ostravě)
- prof. UŁ dr hab. Marek Gensler (Uniwersytet Łódzki)
- prof. UŁ dr hab. Witold Glinkowski (Uniwersytet Łódzki)
- prof. dr hab. Albin Głowacki (Uniwersytet Łódzki)
- prof. UAM dr hab. Jarosław Jarzewicz (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu)
- prof. UAM dr hab. Jacek Kowalski (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu)
- prof. UMK dr hab. Katarzyna Kulpińska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
- dr hab. Michał Kurzej (Uniwersytet Jagielloński)
- prof. UMCS dr hab. Ewa Letkiewicz (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)
- dr Aleksandra Łukaszewicz-Alcazar (Akademia Sztuki w Szczecinie)
- dr Joanna Maj (Uniwersytet Łódzki)
- prof. TUB dr hab. Rafał Makała (Technische Universität Berlin)
- prof. UMK dr hab. Ryszard Mączyński (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
- prof. UKSW dr hab. Janusz Nowiński (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
- prof. IS PAN Hanna Osiecka-Samsonowicz (Polska Akademia Nauk)
- prof. UŁ dr hab. Janusz Pietrzak (Uniwersytet Łódzki)
- dr hab. Agnieszka Rejniak-Majewska (Uniwersytet Łódzki)
- dr Adam Sitarek (Uniwersytet Łódzki)
- prof. UPJPII dr hab. Ryszard Szmydki (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)
- prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński (Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi)
- prof. UG dr hab. Tomasz Torbus (Uniwersytet Gdański)
- ks. prof. dr hab. Andrzej Witko (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)

