

# SZTUKA I KRYTYKA



## ART AND CRITICISM

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA  
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

nr 11 (86) listopad

2019

# **SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM**

**Komunikat Zarządu**

**Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata**

**2019, nr 11 (86) listopad**

**Pod redakcją:**

Jerzego Malinowskiego, Grażyny Raj i Marcina Teodorczyka (sekretarz)

**Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata /  
Polish Institute of World Art Studies**

Adres redakcji:

00-032 Warszawa, ul. Foksal 11 – 6; 601 31 36 91

biuro@world-art.pl, www.world-art.pl

**Recenzenci: prof. dr hab. Anna Markowska i prof. dr hab. Jan Wiktor  
Sienkiewicz**

**Projekt okładki: Łukasz Aleksandrowicz**

Copyright by Polish Institute of World Art Studies

ISSN 2544-9281

Miesięcznik oraz publikacje Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata  
można nabyć w:

siedzibie Instytutu

oraz w

Wydawnictwie Tako, ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń

tako@tako.biz.pl, www.tako.biz.pl

## **Spis treści:**

### **Zaproszenia**

Prof. Leila Chasjanowa: *Jan Matejko i Henryk Siemiradzki, Skojarzenie losów dwóch wielkich Polaków* – wykład w Warszawie

Dr Sumiyo Okumura: *Velvet and Patronage: The Origin and the Historical Background of Ottoman and Italian Velvets* – wykład w Krakowie

*Public Art in the City of Utopia: Sculptures by Igor Mitoraj at Canary Wharf and at 44 cities in the World* – konferencja w Londynie

IV Konferencja Studiów nad Strojem: *Transfery międzykulturowe ubioru* – konferencja w Warszawie

### **Informacje i sprawozdania**

*Świątynia Pamięci Krakowa* - książka prof. Zdzisława Żygulskiego jun. o Muzeum Narodowym w Krakowie (prof. Teresa Grzybkowska)

VIII Międzynarodowa Konferencja Sztuki Nowoczesnej w Toruniu: *Art Education & Art Criticism in Central and Eastern Europe in the 20th Century* (prof. Jan Wiktor Sienkiewicz)

*Międzywojenne Wilno: kształty sztuki i architektury w latach 1919 –1939* – konferencja międzynarodowa w Wilnie (prof. Katarzyna Kulpińska)

*Kontakty artystyczne między blokami politycznymi po drugiej wojnie światowej w Europie Środkowej: sztuki wizualne, władza, propaganda kulturowa* – konferencja międzynarodowa w Kaliszu (Maria Tabaka)

XIII Dni Japonii na UW: *Unique or Universal? Japan and its Contribution to World Civilization* (prof. Beata Kubiak)

*Igor Mitoraj – A Dialog Between Art And History* – wystawa w Londynie (prof. Bohdan Michalski)

### **Artykuły**

Sławomir Majoch: *Baublis – zapomniane muzeum z „Pana Tadeusza”*

Irina Gavrash: *Wystawa współczesnej plastyki radzieckiej w warszawskiej „Zachęcie” w 1958 roku*

### **Nowe książki**

Publikacje Instytutu

Nowe litewskie publikacje o wileńskiej Szkole Rysunkowej i sztuce Wilna (prof. Jerzy Malinowski)

## **Składki członkowskie i darowizny**

Drodzy Członkowie Instytutu,

w tym Członkowie Zarządu,

Kto z Was zapłacił składki za ubiegły rok? Kto za 2019 rok?

Tym osobom bardzo serdecznie dziękuję w imieniu Prezesa, Skarbnik i moim własnym!

Dzięki 10 złotym miesięcznie (5 zł – doktoranci, emeryci i renciści) nasz Instytut może:

- organizować konferencje, seminaria i inne wydarzenia
  - wydawać książki i czasopisma,
- czyli prowadzić działalność statutową.

Przecież mamy granty, umowy o współfinansowanie itp. na te cele, ale... pamiętajcie, że każdy z nich wymaga finansowego wkładu własnego! To właśnie Wasze wpłaty umożliwiają ubieganie się o te środki zewnętrzne.

Instytut wydaje czasopisma, które nie posiadają innego finansowania niż nasze własne środki. Numery drukowane są ze składek i darowizn członków.

Gorąco przypominam i proszę o wpłaty na konto:

**24 1940 1076 3101 7420 0000 0000**

Dr Magdalena Furmanik-Kowalska

Z-ca Dyrektora Centrum Studiów

## Zaproszenia

**Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata**



w dniu 12 listopada (wtorek) o godz. 17.00 w lokalu Instytutu  
Zarząd zaprasza na wykład prof. Lejli Chasjanowej  
(Rosyjska Akademia Sztuki w Moskwie, PISnŚŚ)

**Jan Matejko i Henryk Siemiradzki.  
Skojarzenie losów wielkich Polaków.**

Oddział Krakowski PISnSS

w ramach Spotkań ze sztuką świata zaprasza na wykład

dr **Sumiyo Okumury**, japońskiej historyczki sztuki i kuratorki ze Stambułu, badaczki sztuki islamskiej i tureckiej.

## **Velvet and Patronage: The Origin and the Historical Background of Ottoman and Italian Velvets**

Wykład odbędzie się 25 listopada 2019, o godzinie 17:00 w Muzeum Manggha, w Krakowie.



Detail from the Butler Bowden Cope, 14<sup>th</sup> century, Victoria and Albert Museum



Velvets are one of the most luxurious textile materials and were frequently used in furnishings and costumes in the Middle East, Europe and Asia in the fifteenth to the sixteenth centuries. Owing to many valuable studies on Ottoman and Italian velvets as well as Chinese and Byzantine velvets, we have learned the techniques and designs of velvet weaves, and how they were consumed. However, it is not well-known where and when velvets were started to be woven and when the art of velvet weaving was introduced to the land of Anatolia and Italy. It is generally known that the origin of velvet weaving may have been in Italy via the technique of velvet weaving practiced in the Middle East after the fourteenth century, though there are many historical descriptions which show velvets had been manufactured in the Middle East before the fourteenth century. For example, in the tenth century geography book *Hudud al-'Alam*, "Katifa" textiles were produced in Mukan, north of Gilan. Ibn Batuta also explains that silken garments of embroidery and velvet were made at Nishapur and were brought to India during the Mongol conquest. According to Rashiduddin (1249-1318), the author of *Jami'ut tawarikh*, beautiful velvets were manufactured in Erzincan in Anatolia and sold to the Ilkhanids' palace every year at the cost of one thousand arsin. This presentation will explore the origin and the historical background of Ottoman and Italian velvet weaving in the context of patronage, consumption and globalization from the East to the West, examining historical sources together with material evidence



Detail from the Ottoman velvet, 16<sup>th</sup>, Museo Stefano Bardini, Firenze



# INVITATION TO THE CONFERENCE

*Public Art in the City of Utopia:*

*Sculptures by Igor Mitoraj at Canary Wharf and at 44 cities in the World*

**London - CANARY WHARF – 26 March 2020**

**One Canada Square, Canary Wharf, London E14 5AB, 39th Floor, Conference Room**

## ORGANIZERS:

Canary Wharf Group plc, Arts + Events

&



[www.world-art.pl](http://www.world-art.pl); [www.narzeczdialogu.pl](http://www.narzeczdialogu.pl)

Ph. +48 513 873 551 ul. Mołdawska 7/50, 02-127 WARSAW, POLAND

## Conference's Programme Committee:

Beata Klocek di Biasio, Ph.D., Chair of the Foundation For

Dialogue [beata.di.biasio@gmail.com](mailto:beata.di.biasio@gmail.com) ;

Professor Jerzy Malinowski, Ph.D., President of the Polish Institute of World Art Studies

[jmalin@umk.pl](mailto:jmalin@umk.pl)

Professor Bohdan Michalski, Ph.D. [michalski.bohdan@gmail.com](mailto:michalski.bohdan@gmail.com)

Professor Jan Wiktor Sienkiewicz, Ph.D. [janwikt1@yahoo.it](mailto:janwikt1@yahoo.it)

Sally Williams, Public Art Consultant [Sally.Williams@CanaryWharf.com](mailto:Sally.Williams@CanaryWharf.com)

## Motto:

*We soon came to the conclusion that the art of building  
buildings can readily be mastered but that what is  
more difficult is fostering a sense of community.*

**Sir George Iacobescu**

## SUMMARY

The conference will address public art of the 21st century in general, with special emphasis on the art of Igor Mitoraj. It will highlight the role of this art in the development of a new identity for a new local community in the context of the Greek agora, the Roman forum, the Renaissance square with monuments, also of the 19th century, finally inspired by representations with monuments and sculptures from de Chirico's *pittura metafisica* and Surrealism.

## OBJECTIVES

Canary Wharf - "a city within a city" - a new district of London created from scratch, has become, on the one hand, a financial and banking centre of the capital, second only to the City, and on the other hand, a place where art meets work. The park surrounding the skyscrapers is undoubtedly the richest permanent collection of public art in the United Kingdom (65 objects, the work of 52 artists and designers, including three monumental sculptures by the Polish-Italian artist Igor Mitoraj).

*The Sculpture in the Workplace* programme, consisting in the creation of a sculpture park with a permanent collection of public art and a gallery with a programme of temporary exhibitions of contemporary art (which has so far included over 150 artists from all over the world), was conceived with a view to creating a new identity for the new community: both for the 100,000 new employees of the Canary Wharf Financial Centre and for the conservative community of the Tower Hamlets district (former docklands), who have lived in the area for generations.

The conference, which will be held in Canary Wharf on the anniversary of the birth of the sculptor Igor Mitoraj, raises the question of the role art has to play today in the public space of the contemporary city. To what extent can Mitoraj's "monuments of cultural and historical memory", evoking Greek mythology and being a link with the world of harmony and beauty, with the humanistic values of the past - from Greece, Rome and the Italian Renaissance - play a role in the creation of the local identity of the inhabitants in the 21st century? Will Art, including Igor Mitoraj's sculptures, be able to stimulate reflection on the part of a mass audience? Will it direct their thinking towards the sources of the Judeo-Christian civilization, towards beauty, values and a community, which has never been a utopia? (**Beata Klocek di Biasio, Ph. D.**, the author of the first monograph on the art of Igor Mitoraj: *Mitoraj – A Dialogue Between Art and History*, Warsaw-London 2019).

## TOPICS AND AGENDA

**Welcome and introduction:** **Sir George IACOBESCU, CBE:** *Canary Wharf – Place Where Art Meets Work* (to be confirmed) & **Vittorio SGARBI:** *Con Igor Mitoraj l'incanto delle civiltà perdute* (to be confirmed).

**First (morning) session:** General papers: "Public art of the 21st century – theories and works; Art of and for the community – concepts and artistic practice; Public art in the processes of regeneration of European cities (selected examples); Ancient elements in contemporary public art. The role of this art in the development of a new identity for a new local community in the context of the Greek agora, Roman forum, Renaissance square with monuments, also of the 19th century, finally inspired by representations with monuments and sculptures from de Chirico's *pittura metafisica* and Surrealism".

**Second (noon) session:** Canary Wharf: neighbourhood development and programme for art; new neighbourhoods in regenerated European capitals - two programmes for public art - La Défence in Paris and Canary Wharf in London; the diverse Canary Wharf communities - cultural needs and artistic/aesthetic tastes; temporary exhibitions of works of public art in Canary Wharf - public temporal art versus "permanent" works.

**Third (afternoon) session:** One lecture on Igor Mitoraj's lifetime achievements; Antiquity in I.M.'s oeuvre; Links between Igor Mitoraj's works and architecture.

**Fourth (evening) session:** 'Case studies': (three short papers) dedicated to Igor Mitoraj's sculptures at Canary Wharf; Reception of Igor Mitoraj's oeuvre in the United Kingdom.

**Speakers' panel – a debate with the conference participants.**

**Members of the International Honorary Committee for the celebration of the 75th anniversary of birth of IGOR MITORAJ**

**HONORARY PATRONS OF THE CONFERENCE**

**Jarosław SELLIN**, Poland's Deputy Minister for CULTURE and NATIONAL HERITAGE;

**Sir George IACOBESCU**, CBE (Commander of the Order of the British Empire) - Chairman and Chief Executive Officer, Canary Wharf Group, London, member of the Board of Trustees of the British Museum, Vice-Patron of the Royal British Society of Sculptors, a friend of Igor Mitoraj, collector of his oeuvre, patron of the arts;

**MEMBERS OF THE HONORARY COMMITTEE**

**Professor Bohdan MICHALSKI, Ph.D.**, Chair of the International Honorary Committee for the 75th anniversary of the birth of IGOR MITORAJ;

**Beata KLOCEK DI BIASIO, Ph.D.**, the author of the first monograph on the art of Igor Mitoraj *A Dialogue Between Art and History*, Warsaw 2019;

**Professor Jan Wiktor SIENKIEWICZ, Ph.D.**, head of the Dept. of Polish History and Culture in Exile at his Chair of History of Art and Culture at Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland;

**Professor Jerzy MALINOWSKI, Ph.D.**, President of The Polish Institute of World Art Studies in Warsaw, Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland;

**F. Andrzej KIEŁBOWSKI SJ**, sponsor of Igor Mitoraj's door to the Jesuit Church in Warsaw, a friend of Igor Mitoraj;

**Professor Stanisław TABISZ, Ph.D.**, President of the Fine Arts Academy in Krakow, where the Artist studied 1966-68;

**Rafał OLBIŃSKI**, painter, New York, Warsaw;

**Andrzej KRAŚNICKI**, President of the Polish Olympic Committee, who conferred an Olympic Gold Laurel on the Artist in 2004 for the display in his sculptures of the strength and beauty of the human body.

**Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata**

**Klub Kostiumologii Stowarzyszenia Historyków Sztuki**

**oraz**

**Muzeum Azji i Pacyfiku**

zapraszają na IV konferencję Studiów nad Strojem

### **TRANSFERY MIĘDZYKULTUROWE UBIORU**

która odbędzie się w Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, przy ul. Solec 24, w dniach 30-31 marca 2020 r.

Wiodącym tematem kolejnej konferencji będzie kwestia transferów pomiędzy kulturami, znajdujących wyraz w ubiorze i sposobie jego przedstawiania. Studia nad globalizacją i jej relacją do kultur lokalnych, zarówno w przeszłości jak i obecnie rozwijają się bardzo dynamicznie. W Polsce jednak wciąż brakuje badań w tej dziedzinie odnoszących się do ubioru i mody. Chcemy zainicjować dyskusję na ten temat w różnych wymiarach – nie tylko tradycyjnie pojmowanych zjawisk takich jak orientalizm czy przepływy centrum-peryferia, ale także szerokich sieci wielokierunkowych powiązań. Mogą one dotyczyć zarówno kultur odległych geograficznie, etnicznie, obyczajowo, jak i grup zajmujących odmienne miejsce w obrębie lokalnego społeczeństwa. Konferencja ma charakter interdyscyplinarny, zaproszenie kierujemy do badaczek i badaczy z różnych dziedzin humanistyki.

Proponowane wątki tematyczne to m.in.:

- Łączenie i wymiana elementów kultur lokalnych i globalnych w ubiorze;
- Przekaz zjawisk międzykulturowych z tej dziedziny w fotografii i innych mediach wizualnych;
- Wpływ kolonializmu na przemiany ubioru i mody;
- Przepływy inspiracji pomiędzy środowiskami społecznymi;
- Zawłaszczenie kulturowe w świecie mody;
- Ubiór jako element identyfikacji i deklaracja tożsamości.

Planowana długość referatu to 20 minut.

Zgłoszenia wraz z abstraktem proponowanego referatu prosimy przesyłać do **15 stycznia 2020 r** na adres: [m.furmanik@world-art.pl](mailto:m.furmanik@world-art.pl).

Wpisowe na konferencje: 200 zł (studenci i doktoranci – 100 zł). Organizatorzy zapewniają lunch w dniach konferencji. Zakwaterowanie we własnym zakresie.

#### **Komitet organizacyjny:**

Dr Magdalena Furmanik-Kowalska – Z-ca Dyrektora Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Dr Anna Straszewska - Klub Kostiumologii Stowarzyszenia Historyków Sztuki

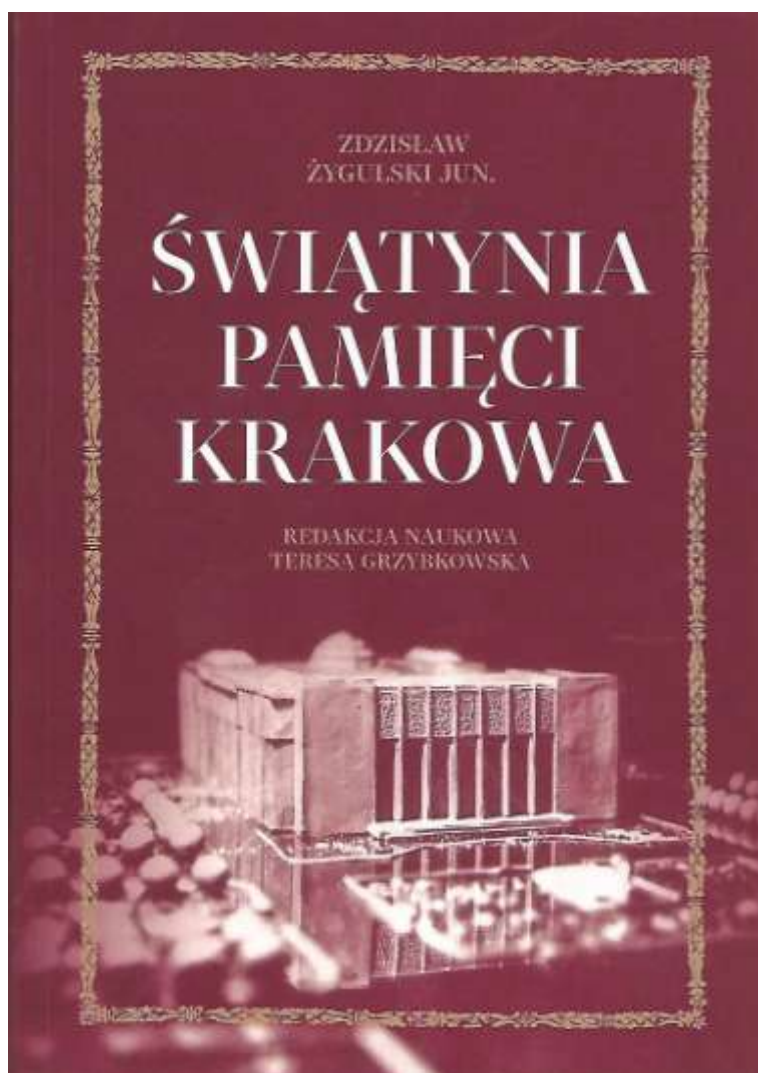
Dr Joanna Wasilewska – Dyrektorka Muzeum Azji i Pacyfiku

## Informacje

**Książka Profesora Zdzisława Żygulskiego jun.  
o Muzeum Narodowym w Krakowie**

### **Świątynia Pamięci Krakowa**

Profesor Zdzisław Żygulski jun. - honorowy członek Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata - był wybitnym historykiem sztuki bliskowschodniej, autorem książek o sztuce perskiej, tureckiej, mauretańskiej, światowej sławy bronioznawcą, muzeologiem, zasłużonym badaczem *Bitwy pod Orszą*, sztuki Leonarda Vinci i Rembrandta.



Ostatnia - trzydziesta czwarta książka Profesora jest dziełem jedynym w swoim rodzaju, Autor bowiem był świadkiem i uczestnikiem wielu wydarzeń, o których pisze, więc sam był „źródłem historycznym”. Profesor pracował przez 60 lat w Muzeum Książąt Czartoryskich, od 1950 związanym z Muzeum Narodowym w Krakowie. W tym czasie poznał i współpracował z sześcioma dyrektorami tej instytucji. Zaraz po instalacji Muzeum kierował nim Władysław Łuszczkiewicz (1883-1900), potem przez niemal pół wieku Feliks Kopera (1900-1949), kolejno Tadeusz Dobrowolski (1950-1956), Adam Bochnak (1957-1962), Jerzy Banach (1963-1974), Tadeusz Chruścicki (1974-2000) i Zofia Gołubiew (2000-2015). Dzieje Muzeum Narodowego w Krakowie Autor przedstawił charakterystycznym dla siebie, obfitującym w dygresje, pięknym, żywym literackim językiem, pełnym wspomnień, osobistym stosunkiem do instytucji, pracujących w niej ludzi, dzieł i gmachów.

Książka jest czymś więcej niż tylko monografią muzeum. Sytuuje bowiem instytucję w szerszym kontekście czasów i miejsca, opisuje okoliczności towarzyszące jej powstaniu i samo niezwykle miasto, jakim dla każdego Polaka jest Kraków. Autor pisał o Sukiennicach - pierwszym gmachu muzeum i jego roli w historii miasta. Ten budynek stoi pośrodku wielkiego Rynku Głównego, na którym rozgrywały się ważne wydarzenia w polskiej historii. Tu, od strony ulicy Brackiej odbywał się pamiętny hołd pruski w roku 1525, od strony ulicy Szewskiej Tadeusz Kościuszko w 1794 roku przysięgał narodowi. Na Rynku w lipcu 1809 cieszone się z przyjazdu księcia Józefa Poniatowskiego. W średniowiecznych Sukiennicach, mieszczących kiedyś kramy kupieckie, postanowiono po przebudowie umieścić Muzeum Narodowe. W czasie jubileuszu Józefa Ignacego Kraszewskiego w 1879 roku Henryk Siemiradzki jako pierwszy ofiarował swoje sławne *Pochodnie Nerona* do nowego muzeum. Rozentuzjasmowani artyści wnosili w darze swoje dzieła, z czasem ich przybywało. Muzeum zostało otwarte dla publiczności dopiero po czterech latach, w 1886 roku, wystawą poświęconą zwycięstwu wiedeńskiemu króla Jana III Sobieskiego. Sukiennice na trwałe weszły do kanonu muzealnego jako największa w Polsce Galeria malarstwa polskiego. Tutaj można zobaczyć dzieła Jana Matejki *Kościuszko pod*



*Raławicami, Hołd Pruski, Wernyhore*, Henryka Siemiradzkiego *Pochodnie Nerona*, obrazy Jacka Malczewskiego, Piotra Michałowskiego, Jana Stanisławskiego, Józefa Chełmońskiego. Z czasem Sukiennice były za małe, by pomieścić wszystkie zbiory. W latach 30. XX wieku zaprojektowano i zaczęto wznosić nowy gmach muzeum, ukończony już po 1945 roku, który do dziś jest Główną siedzibą zbiorów i dyrekcji.

Książka Żygulskiego pokazała dochodzenie do tego muzeum u jego początków. Autor nie wahał się nakreślić tła historycznego, wspominał o ruchach niepodległościowych i autonomii Galicji. Pisał o krakowskim wystawiennictwie przed założeniem Muzeum Narodowego, o Muzeum Polskim w Rapperswilu, o założeniu Muzeum Czartoryskich w 1876 roku, o projektach Muzeum Narodowego na Wawelu i działalności zasłużonego muzeologa Teodora Nieczuja- Ziemięckiego, sprawie *Hołdu Pruskiego* Matejki, który miał zapoczątkować Muzeum Narodowe na Wawelu. Wreszcie o pomysłodawcy Muzeum Narodowego w Krakowie prezydencie miasta Józefie Dietlu - wybitnym lekarzu, zafascynowanym przeszłością Krakowa.

Dzieje Muzeum Narodowego w Krakowie Autor pokazał na szerokim tle porównawczym, powstających w latach 30. XX wieku muzeów narodowych w Katowicach i Warszawie. Dzięki temu otrzymaliśmy obraz najważniejszych zjawisk w muzealnictwie polskim przed 1939 rokiem, czyli w czasach formowania się nowego budynku muzealnego.

Zdzisław Żygulski jun. ukazał dzieje Muzeum Narodowego w Krakowie personalnie, kadencjami dyrektorów, co było uzasadnione ich wybitnymi osobowościami. Personalne ujęcie wynikało nie tylko z osobowości tych dyrektorów, ale z przekonania o ważnej roli jednostki w dziejach. Książka należy do starej humanistyki i starej muzeologii. Żygulski był aktywnym i świadomym obserwatorem i komentatorem dokonujących się za jego życia przemian.

Zwłaszcza z dzisiejszego punktu widzenia dramatyczne przedstawiają się losy Muzeum Czartoryskich, w którym Profesor pracował przez całe swoje życie i z którym był bardzo związany. Muzeum Czartoryskich było pierwszym polskim „muzeum dla narodu”, jak mówiła księżna Izabela Czartoryska, tworząc 1801 roku w Puławach Świątynię Sybilli i w 1809 Dom Gotycki.

Muzea te powstały, by ocalić przeszłość dla przyszłości. Izabelę Czartoryską darzył Profesor szczególną atencją, uważając ją za jedną z najwybitniejszych kobiet w polskiej historii, o czym wielokrotnie pisał. Muzeum Czartoryskich w Krakowie założone przez wnuka Izabeli, księcia Władysława Czartoryskiego w 1876 roku, utworzono z ocalałych dzięki społecznej ofiarności skarbów puławskich, przechowywanych w paryskiej siedzibie Czartoryskich Hôtel Lambert, wzbogaconych zbiorami założyciela. Charakteryzowało się ono niezwykle klimatem, przypominającym muzea paryskie końca XIX wieku. Ta emocjonalna aura była sama w sobie zabytkiem i wzbudzała wielki podziw zwiedzających z całego świata, powinna też podlegać szczególnej ochronie. Zniknęła na skutek niezbyt fortunnego remontu, zapoczątkowanego w 2010 roku. Remont ten prowadził do przekształcenia wspaniałego muzeum przeszłości w muzeum nowoczesne. Profesor bardzo bolał nad zniszczeniem czegoś, co było niepowtarzalne, na rzecz muzeum pospolitego - takiego, jakie można dziś spotkać wszędzie od Nowego Jorku po Dubaj. Ale Profesor był też wielkim orędownikiem wykupienia zbiorów Czartoryskich z rąk rodziny i włączenia go do Muzeum Narodowego w Krakowie. Z wielką radością przyjąłby wiadomość o wykupieniu Zbiorów Czartoryskich przez państwo polskie, jakie dokonało się w 2016 roku. O takie miejsce swojego ukochanego muzeum całe życie zabiegał. Muzeum Czartoryskich jest jednym z największych skarbów narodowych, które przetrwało wszelkie zawieruchy powstań, wojen i rządów komunistycznych, a w rękach prywatnych narażone byłoby na naturalne przekształcenia.

Dzieje Muzeum Narodowego w Krakowie opisane zostały, jak wspomniano kadencjami dyrektorów, ich dokonaniem wystawienniczymi i wydawniczymi. Profesor wspominał wybitnych swoich kolegów i ich sukcesy. Wiele miejsca poświęcił zwłaszcza dr Markowi Rostworowskiemu i jego zespołowi: Januszowi Wałkowi, opiekunowi *Damy z gronostajem* w jej licznych podróżach, Dorocie Dec, znawczynie malarstwa holenderskiego, Helenie Małkiewiczówniej, potrafiącej z niezwykle talentem komponować wnętrza gablot muzealnych – ekipie, tworzącej niezapomniane wystawy *Polaków portret własny*, *Żydzi - Polscy* oraz *Romantyzm i romantyczność*.

Sposób ujęcia historii Muzeum Narodowego w Krakowie powoduje, że książką może zainteresować się szersza rzesza czytelników, a nie tylko fachowcy. Tym bardziej, że Autor wyszedł poza ścisły temat i przedstawił kontekst kulturalny Krakowa, sięgając także do dziejów wspomnianych muzeów w Warszawie i Katowicach. Dużo miejsca poświęcił ich twórcom Profesorom Stanisławowi Lorentzowi i Tadeuszowi Dobrowolskiemu, których podziwiał i których przyjaźnią się cieszył. Otrzymaliśmy rozległy obraz kultury artystycznej Krakowa w płodnych, nie tylko dla muzealnictwa, latach 70. i 80. XX wieku.

Dzieje Muzeum Narodowego w Krakowie Autor zakończył na kadencji dyrektor Zofii Gołubiew, która przez ostatnie 15 lat pracy Profesora Żygulskiego doceniała wielkość i znaczenie jego osoby w całej strukturze Muzeum, tworząc sprzyjające warunki do napisania tej książki. Książka ukazała się cztery lata po śmierci Profesora dzięki staraniom Profesorów Franciszka Ziejki i Stanisława Waltosia, wydana w Fundacji Panteon Narodowy w Krakowie.

We wstępie do swej książki Autor napisał: *Koncepcje i przesłane niniejszej książki zawdzięczam przede wszystkim księżnej Izabeli Czartoryskiej, która tuż po katastrofie państwa i rozbiorach Rzeczypospolitej Obojga Narodów wymyśliła i zrealizowała pierwsze w naszych dziejach muzeum narodowe Świątynię Sybilli w Puławach. Na kluczu otwierającym wrota do kolumnowej rotundy wypisała jej nazwę : Mnemes Heron (Świątynia Pamięci), w istocie chodziło więc o historyczną pamięć.*

Tytuł książki *Świątynia Pamięci Krakowa* wydaje się nader trafny, bowiem gmach Muzeum Narodowego w Krakowie, wedle słów pierwszego pomysłodawcy prezydenta Józefa Dietla, a potem dyrektora Feliksa Kopery, miał być sanktuarium świętości narodowych i panteonem sztuki.

Prof. Teresa Grzybkowska

Zdzisław Żygulski jun., *Świątynia pamięci Krakowa*, red. naukowa Teresa Grzybkowska, red. Grażyna Raj, Fundacja „Panteon Narodowy”, Kraków 2019 (s. 240) ISBN 978-83-955306-90-9

## Sprawozdania

VIII Międzynarodowa Konferencja Sztuki Nowoczesnej  
***Art Education & Art Criticism in Central and Eastern  
Europe  
in the 20th Century***

Toruń, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”,  
10 października 2019 roku

W 100-lecie reaktywowania Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie w 1919 roku, którego kontynuacją jest powołany w 1945 na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu Wydział Sztuk Pięknych, w dniu 10 października 2019 roku w Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu miała miejsce VIII Międzynarodowa Konferencja Sztuki Nowoczesnej pt. *Art Education & Art Criticism in Central and Eastern Europe in the 20th Century*. Konferencja została zorganizowana przez Katedrę Historii Sztuki Nowoczesnej i Pozaeuropejskiej oraz Katedrę Historii Sztuki XX wieku w Polsce, Europie Środkowej i na Emigracji z Wydziału Sztuk Pięknych UMK przy współudziale Vilniaus dailės akademija: Dailėtyros institutas z Litwy i Polskiego Instytut Studiów nad Sztuką Świata z Warszawy.



Prof. Irena Dzurkowska-Kossowska i prof. Jan Wiktor Sienkiewicz

W trakcie obrad zaprezentowanych zostało kilkanaście referatów, które tworzyły spójne bloki tematyczne poświęcone: 1. doktrynom sztuki i wynikającym z nich programom kształcenia artystów, architektów, urbanistów i projektantów; 2. relacjom: twórca – idea – dzieło – społeczeństwo, wyrażającej się poprzez artystyczno-krytyczne reakcje; 3. Koncepcjom budowy oraz (po okresie zagłady i chaosu) rekonstrukcji świata i otoczenia człowieka i związanych z nimi idei i utopi politycznych, technologicznych i ekologicznych, wyrażonych w plastyce, architekturze i urbanistyce XX wieku; także społecznych ich akceptacji lub – odporu, poprzez artystyczną twórczość; 4. Obiegowi idei i dzieł sztuki.

Obszarem zainteresowania uczestników konferencji pochodzących z akademickich i uniwersyteckich środowisk, Litwy, Łotwy i Polski, była Europa Środkowa, Wschodnia i Południowo-Wschodnia w przemianach całego XX wieku. Referaty w języku angielskim wygłosili: Irena Kossowska, *The “Vienna School” and Polish Neo-Realism of the 1930s*, Rasa Butvilaitė, *Architectural Education in Vilnius in the Inter-War Period (1919-1939): Construction of a New Identity of The City*, Stella Pelše, *Construction and Constructivist Art in the Writings of the Latvian Art Critic Uga Skulme in the 1920s and 1930s*, Swietłana Czerwonnaja, *The Fate of the Wilno / Vilnius Art School during the Second World War*, Rasa Žukienė, *Art Teaching and Artists' Works in the Context of Power Relations in 1944-1953: the Case of the Reorganisation of the Kaunas Institute for Applied and Decorative Art*, Ieva Pleikienė, *The Education of Artists in Lithuania during the Soviet Period: the Relation between Official Programmes and Individual Positions*, Piotr Słodkowski i Jakub Dąbrowski, *From Regional Modernism in Inter-War Lwów to the Postmodern Strategy of Artistic Appropriation in the Later Polish People's Republic: a Twofold Insight into the Circulation of Artistic Ideas*, Agata Knapik, *“Radical architecture” in Florence and its Contribution to Art and Design Education*, Lina Michelkevičė, *Back to School: Contemporary Art Embraces Pedagogy*, Linda Teikmane, *Towards Utopian Emerging Art Education*, Adrianna Kaczmarek, *Self-Portraits by the Nine Printmakers Group (1947-1960) from their 3rd Exhibition Catalogue: the Question of Quiet Resistance*,

Piotr Koprowski, *A Contemporary Critic of a Literary Work: a Few Reflections I*  
Maria Griniuk, *Presentation of the Book BiteArchive*.

Pomimo szerokiego zakresu prezentowanych przez prelegentów tematów, niejednokrotnie bardzo szczegółowych (a jak w przypadku referatu Adriana Kaczmarka i Jakuba Dąbrowskiego – wchodzących na grunt sztuki w Polsce także po upadku muru berlińskiego w 1989 roku) - oscylowały one wokół kształtowana się ważnych w okresie międzywojennym ośrodków nauczania w zakresie sztuk plastycznych: w Wilnie i Kownie, ale także we Lwowie. Szczególne zainteresowanie i dyskusje wzbudziły zagadnienia związane z losami Wydziału Sztuk Pięknych USB, który wraz z wybuchem drugiej wojny światowej przeszedł złożoną i dramatyczną historię, a także z likwidacją w 1951 roku Instytutu Sztuki Użytkowej i Dekoracyjnej w Kownie. Uczestników dyskusji, po wygłoszonych referatach szczególnie interesowały zagadnienia związane z meandrycznością i skomplikowanymi procesami wpływu władzy sowieckiej na studia artystyczne na Litwie i twórczość poszczególnych artystów po 1940 roku.

Prof. Jan Wiktor Sienkiewicz



Prof. Swietłana Czerwonaja i prof. Jan Wiktor Sienkiewicz



***Tarpukario Vilnius: dailės ir architektūros pavidalai 1919–1939 metais***

***Międzywojenne Wilno: kształty sztuki i architektury w latach 1919–1939***

***Interwar Vilnius: Shapes of Art and Architecture in 1919–1939.***

Międzynarodowa konferencja naukowa, poświęcona sztuce i architekturze przedwojennego Wilna, zorganizowana przez Wileńską Akademię Sztuki (Vilniaus dailės akademija) odbyła się 25 października 2019 roku, dwa tygodnie po toruńskiej konferencji zorganizowanej w 100-lecie reaktywowania Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie, od 1945 na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Organizatorzy konferencji wileńskiej skoncentrowali się na problematyce wileńskiego modernizmu - jego genezie i wyróżnikach a także roli Uniwersytetu Stefana Batorego, a szczególnie Wydziału Sztuk Pięknych w kształtowaniu życia kulturalnego i oblicza miasta. Obrady odbywały się w Muzeum Sztuki Vytautasa Kasiulisa.



Wystąpienie dr Algė Andriulytė, organizatorki konferencji, autorki monografii Ferdynanda Ruszczyca



Uczestnicy konferencji, fot. Vidmantas Jankauskas

W każdym z czterech paneli polscy i litewscy badacze wygłosili po cztery referaty dotyczące architektury, malarstwa, rzeźby, grafiki, a także sztuki użytkowej, scenografii, wystawiennictwa i krytyki artystycznej. Referat dotyczący twórczości i roli artystek w sztuce i życiu społecznym międzywojennego Wilnie otwierający konferencję, nawiązywał do zeszłorocznej wystawy zorganizowanej w Muzeum Sztuki Vytautasa Kasiulisa *(In)visible Vilnius: shapes of Interwar Art and Architecture* (czerwiec-wrzesień 2018) będącej efektem „odkrywania” i interpretacji przez litewskich badaczy twórczości architektów i artystów przede wszystkim polskich (w tym

pochodzenia żydowskiego), ale także litewskich, białoruskich i ukraińskich działających w Wilnie. W tym kontekście została zaprezentowana twórczość artystek, które choć stanowiły bardzo liczną grupę (w tym absolventki WSP USB), były rzadziej dostrzegane w powojennej historii sztuki, zarówno przez polskich jak i litewskich (od 1990 r.) badaczy.



Referat dr Małgorzaty Geron.

Przedstawienie polskich badań nad wileńskim środowiskiem artystycznym 1919–1939 (Jerzy Malinowski) poprzez przegląd najważniejszych publikacji i wystaw unaocznilo intensywność badań nad sztuką przedwojennego Wilna i twórczością pedagogów i absolwentów WSP USB, głównie w środowisku warszawskich i toruńskich historyków sztuki. W kolejnych wystąpieniach zostały określone źródła i konteksty nowoczesnej sztuki w Wilnie po 1918 r., podjęto próbę zdefiniowania terminu „wileński modernizm” (Iwona Luba). Prezentacje były poświęcone twórczości kobiet – artystek w Wilnie (Algė Andriulytė), inscenizacji *Dziadów* Mickiewicza w wileńskich teatrach (Helmutas Šabasevičius), meblarstwu międzywojennego Wilna (Aistė Dičkalnytė) oraz wystawom: sztuk i rzemiosł w Wilnie w 1924 roku (Anna Kostrzyńska-Miłosz), a także ostatniej przed wybuchem II wojny światowej wystawie artystów wileńskich w Warszawie, w Instytucie

Propagandy Sztuki (1937) oraz recepcji ich twórczości (Dariusz Konstantynów).

Jeden z paneli poświęcony był architekturze: budynkom użyteczności publicznej (Rasa Butvilaitė), architekturze rezydencjonalnej (Marija Drėmaitė), dorobkowi architekta Stanisława Bukowskiego (Sebastian Wichler), badaniom i ochronie zabytków w międzywojennym Wilnie (Edita Povilaitytė-Leliugienė).

Kilka referatów było skoncentrowanych na twórczości wybranych artystów, zasłużonych dla międzywojennego Wilna i aktywnych nie tylko na polu sztuki. Jeden z nich został poświęcony malarzowi Bronisławowi Jamonttowi (Małgorzata Geron), kolejny grafikowi Gracjanowi Achrem-Achremowiczowi (Katarzyna Kulpińska); w prezentacji dotyczącej rzeźbiarza Henryka Kuny i malarza Tymona Niesiołowskiego poruszono zagadnienie wzajemnego ich oddziaływania na swą twórczość a także ich przyjacielskich relacji (Swietłana Czerwonnaja). Dopełnieniem wystąpień poświęconych sztuce lat 20. i 30. był referat Jana Wiktora Sienkiewicza dotyczący powojennych losów w „polskim Londynie” wychowanków wileńskiego Wydziału Sztuk Pięknych - jednorodnej grupy skupionej wokół Szkoły Malarstwa Sztalugowego i Grafiki Użytkowej powołanej do życia przez wilnianina, Mariana Szyszko-Bohusza. Ważna, ale także budząca emocje problematyka została poruszona w ostatnim referacie; dotyczyła przemian w sztuce wileńskiej i instytucjach kształcących w zakresie sztuki w pierwszych latach II wojny światowej 1939-1941 (Giedrė Jankevičiutė).

Zaprezentowane w poszczególnych wystąpieniach zagadnienia potwierdziły różnorodność tendencji w architekturze i sztuce międzywojennego Wilna, balansowanie artystów między tradycją a nowoczesnością oraz zróżnicowane opinie krytyki artystycznej w ocenie wileńskiego środowiska. Choć problematyka ta znajduje się od wielu lat w kręgu zainteresowań polskich badaczy i wydawać by się mogło, że jest dobrze rozpoznana, zarówno dla polskich jak i litewskich historyków sztuki jest nadal atrakcyjnym przedmiotem badań, nowych ustaleń i interpretacji. Tematyka tej znakomicie zorganizowanej konferencji cieszyła się dużym powodzeniem wśród starszych i młodszych mieszkańców Wilna (w tym

studentów Akademii Sztuki). Pytania, które padły, dyskusja i możliwość wymiany informacji utwierdziły uczestników w przekonaniu o potrzebie cyklicznych lub przynajmniej częstszych spotkań. Na zakończenie konferencji wykonane zostało grupowe zdjęcie uczestników i organizatorów. Planowane jest wydanie wszystkich referatów drukiem w 2020 roku w kwartalniku „Acta Academiae Artium Vinensis”.

Po konferencji zorganizowano dla prelegentów wycieczkę do mieszczącego się na Zarzeczcu Centrum Poznania Sztuki Litewskiej TARTLE założonego przez Litewski Fundusz Malarstwa i kolekcjonera Rolandasa Valiūnasa.

Szczegółowy program konferencji został opublikowany w numerze październikowym.

Prof. Katarzyna Kulpińska



Na sali obrad



**Kontakty artystyczne między blokami politycznymi po drugiej wojnie  
światowej w Europie Środkowej:**

**sztuki wizualne, władza, propaganda kulturowa**

*Artistic contacts between political blocs after world war II  
in Central Europe:*

*visual arts, power, cultural propaganda*

Międzynarodowa konferencja naukowa pod takim tytułem odbyła się w dniach 18-19 października w Kaliszu. Organizatorami wydarzeniami byli: Kaliskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk oraz Wydział Pedagogiczno-Artystyczny Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu.



Komitet Naukowy konferencji utworzyli: prof. Lechosław Lameński (Katolicki Uniwersytet Lubelski), prof. Piotr Łuszczkiewicz (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu), prof. Jerzy Malinowski (Polski Instytut Studiów



nad Sztuką Świata; Uniwersytet Mikołaja Kopernika), prof. Olimpia Mitric (Uniwersytet Stefana Wielkiego w Suczawie), prof. Beate Störckuhl (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg/ Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa ), prof. Krzysztof Walczak (KTPN, Uniwersytet Wrocławski, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Prezydenta Stanisława Wojciechowskiego w Kaliszu). Wydarzenie patronatem honorowym objęli Krystian Kinastowski, Prezydent Miasta Kalisza oraz Fundacja Stypendia i Nagrody im. Tadeusza Kulisiewicza w Warszawie.

Pretekstem do zorganizowania konferencji stał się jubileusz – 120. rocznica urodzin Tadeusza Kulisiewicza (1899 – 1988), rysownika i grafika urodzonego w Kaliszu, po wojnie wypromowanego na „czołowego” plastyka Peerelu. Dla tej nietuzinkowej biografii można wskazać dwa punkty graniczne osadzone w różnych porządkach społeczno-politycznych. Początek drogi wyznaczają przedwojenna pracownia Władysława Skoczylasa (1883-1934) warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, koniec – akces do Patriotycznego Ruchu Odrodzenia Narodowego, skupiającego przedstawicieli środowisk popierających wprowadzenie stanu wojennego w Polsce. W dekadach upływających między tymi wydarzeniami powstawały kolejne prace i cykle Kulisiewicza, w znakomitej większości o wysokiej wartości artystycznej. Dzisiaj ta spuścizna buduje frapujący obraz twórcy uwikłanego w system, ale mimo tego paradoksalnie wolnego artystycznie. Pytania narosłe wokół tej biografii pozwoliły zarysować tematyczne ramy konferencji zbudowane wokół kilku zagadnień: wybory artystów w czasach opresji ideologicznych i totalitarnej władzy, podróże artystyczne z krajów bloku wschodniego do krajów zachodnich i za ocean, recepcja sztuki i sposób jej recenzowania, miejsca i drogi spotkań ponad kurtyną polityczną (biennale, triennale, sympozja), szkolenia polityczne i transfery ideologii, refleksje i doświadczenia artystów zapisane w ich szkicownikach oraz transformacje historii sztuki pisanej po 1945 roku w Europie Środkowej i po upadku muru berlińskiego.

Konferencja zgromadziła badaczy z szesnastu ośrodków badawczych - uniwersytetów, instytutów i muzeów - z całej Europy. Obrady rozłożone na dwa dni podzielono na sześć sesji: *Platforms of competition, platforms of politics: art exchanges at biennials and triennials; Artistic exchanges, cultural*

*politics, its media and reception; Nowe instytucje i strategie wymiany kulturalnej w pierwszych latach po drugiej wojnie światowej: przypadek polski; Artists, their strategies and the cultural politics of the socialist states in the post -1945 Central Europe; Wybory i drogi artystów państwowe polityki kulturalne: poszukiwanie wolności; Architects and politics of architecture: exchanges and ideologies.* Szeroki układ tematyczny spełnił swoje zadanie: zobrazował różnorodność postaw artystycznych wobec czasów, historii i przemocy ideologii. Pokazał też niezbicie, że w kontekście badań nauk humanistycznych obraz czarno-białego świata, zdeterminowany linią podziału Wschód – Zachód, wyeksploatowany w potocznym dyskursie, nie odpowiada rzeczywistości.



Otwarcie obrad 18 października 2019 r. w salach UAM i powitanie gości. Przemawia prof. dr hab. Krzysztof Walczak, członek komitetu naukowego konferencji, obok Anna Tabaka i Makary Górzyński, dyrektorzy programowi.

Wykład wprowadzający wygłosiła historyczka sztuki Joanna Kordjak, kuratorka z Zachęty - Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, zajmująca się sytuacją artystów i sztuką „zaraz po wojnie”, jak brzmiał tytuł głośnej wystawy współkuratorowanej przez tę autorkę („Zaraz po wojnie”, Zachęta, 10. 2015- 01. 2016). Joanna Kordjak wychodząc od retorycznego pytania Aleksandra Kobzdeja, zapisanego w *Dzienniku z podróży do Chin i Wietnamu*

(„Gdzie jest Twoja Francja?”), zarysowała szeroką panoramę relacji kulturalnych między Polską a innymi krajami bloku państw podporządkowanych hegemonii ZSRR oraz krajami Bliskiego i Dalekiego Wschodu, Afryki czy Ameryki Łacińskiej. Temat „geografii artystycznej”, tj. różnorodności artystycznych podróży, których kierunki w okresie zimnej wojny determinowała polityka, w czasie kaliskich obrad wielokrotnie powracał.

Pierwszy dzień panelowych spotkań otworzyła prof. Francesca Zanella z Uniwersytetu w Parmie. Badaczka analizowała zakulisowe mechanizmy, które rządziły budowaniem narodowych reprezentacji artystów i projektantów z centralnej Europy na Triennale w Mediolanie w latach 50. i 60. Dr Veronika Rollová z Akademii Sztuki, Architektury i Designu w Pradze przyjrzała się przenikaniu nowych idei artystycznych (czy raczej powrotowi do pracy w glinie) poprzez historię ceramicznych sympozjów organizowanych od końca lat 50. najpierw w Austrii (Sankt Margarethen, Gmuden), a następnie po drugiej stronie granicy w czeskosłowackim Bechyně; uwypukliła także znaczenie zawiązanych wówczas kontaktów dla historii i działalności Związku Artystów Czechosłowackich. Wiktor Komorowski z Instytutu Sztuki Courtaulda w Londynie zajął się politycznym współzawodnictwem podczas Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie, na które spojrział przez pryzmat idei agonizmu (demokracji agonistycznej) w zimnowojennej retoryce. Dora Derado z Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu w Splicie oraz Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu w Zagrzebiu wprowadziła w tematykę konferencji spektakularny obraz transpozycji (przenoszenia) strategii ready made do artystycznego świata Jugosławii na przykładzie działalności grupy Gorgona i innych. Camilla Larsson z Uniwersytetu w Södertörn w Sztokholmie przyjrzała się bliżej okolicznościom i sieci powiązań personalnych, które dały Tadeuszowi Kantorowi możliwość „rezydencji artystycznych” w latach 1958-1968 w Szwecji. Podobny wątek współpracy zawiązanej mimo nylonowej kurtyny podjęła dr Anna Dzierżyc-Horniak z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego i PISnSS, która analizowała fenomen warszawskiej Galerii Foksal, działającej pozainstytucjonalnie (tzn. bez

protekcji państwa), ale z prestiżowymi sukcesami na Wyspach Brytyjskich. Dzień drugi obrad rozpoczęła sesja z mocną reprezentacją Instytutu Sztuki PAN. Prof. Anna Wierzbicka mówiła o działalności Biura Współpracy z Zagranicą. Przegląd jego aktywności w latach 1946-1950 ujawnił polityczne mechanizmy sterowania kulturalną wymianą, początkowo pomyślaną szeroko i obejmującą państwa Europy Zachodniej oraz Stany Zjednoczone, a po 1949 roku, w miarę zaostrzania walki rozgrywanej w gabinetach przywódców światowych mocarstw, zredukowaną do Europy Wschodniej. Temat w odniesieniu do kontaktów między Polską i Francją oraz wyjazdów stypendialnych polskich artystów plastyków kontynuowała Anna Zelmańska-Lipnicka. Kolejna prelegentka, dr Anna Agnieszka Szablowska, zwróciła uwagę na dotychczas zapomniany w polskiej historii sztuki epizod - udział przedstawicieli École de Paris (m.in. Alfred Aberdam, Jan Ekiert, Tomasz Gleb, Glika Milbauer, Mela Muter) w I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1950 r. jako wyraźnego przykładu ścierania się tendencji i stylistyk, a także polityk kulturalnych w czasie zadekretowanego socrealizmu. Reprezentantka KTPN oraz Muzeum Okręgowego Ziemi Kaliskiej Anna Tabaka przedstawiła referat, w którym analizowała podstawy kształtowania się poglądów politycznych i artystycznych rysownika i grafika Tadeusza Kulisiewicza. Ten sam twórca, a raczej wystawy jego sztuki w Czechosłowacji ze szczególnym uwzględnieniem pokazu z 1972 roku jako części oficjalnego programu promocji sztuki polskiej za granicą, stał się tematem wystąpienia Petry Skarupsky z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Dr Katalin Cseh-Varga z Uniwersytetu Wiedeńskiego sięgnęła do szkicowników słowackiej ikony neo- i postawangardy Júliusa Kollera (1933-2007) oraz dzienników i notatników György'a Galántaia z Węgier, przekonująco przeprowadzając myśl o fizycznych „sieciach wiedzy” (*web of knowledge*) tworzonych w czasach informacyjnej blokady. Prof. Olimpia Mitric z Uniwersytetu Stefana Wielkiego w Suczawie przedstawiła analizę twórczej biografii Iona Irimescu (1903-2005), „rzeźbiarza jednego wieku”, na jego przykładzie pokazując meandry codziennych wyborów (akademicko wykształconych, świetnych rzemieślniczo) artystów, którym przyszło żyć w czasach reżimu. Olga Dianova z Instytutu Teologicznego Świętych Cyryla i

Metodego przypomniła działalność Rosyjskiego Towarzystwa Kulturalno-Oświatowego (z ros. RKPO) po II wojnie światowej z uwypukleniem jego roli dla ochrony tożsamości kulturowej rosyjskiej diaspory w Łodzi, składającej się w głównej mierze z przedstawicieli tzw. białej emigracji i jej potomków. Referat dr Joanny Szczepanik z Wydziału Budownictwa i Architektury Uniwersytetu Technologicznego w Szczecinie (*Strategia nadutożsamiania jako narzędzie ochrony wolności artystycznej. Przypadek twórców kolektywu Neue Slowenische Kunst*), koncentrujący się na działalności dwóch wiodących grup na alternatywnej scenie Słowenii lat 80. - Laibach oraz Irwin, wywołał szereg refleksji dotyczących (nad)używania wolności artystycznej oraz pytań o jej granice (czy istnieją, czy powinny istnieć w systemach demokratycznych?). Kolejna prelegentka dr Katarzyna Kułakowska z Instytutu Sztuki PAN na podstawie historii powstania i form aktywności Teatru Wiejskiego „Węgajty” wprowadziła motywy eskapizmu i (politycznej) kontestacji podejmowane przez artystów. W sesji ostatniej, szóstej, poświęconej ideologicznym transferom w architekturze, wzięli udział: Rita Karácsony (referat opracowany wspólnie z Zoránem Vukoszávlyevem) z Wydziału Historii Architektury oraz Ochrony Zabytków Uniwersytetu Technologiczno-Ekonomicznego w Budapeszcie („*The Danes*”. *The influence of the Danish Group on designing architecture in Hungary in the 1940s and 1950s*), dr Marek Czapelski z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego (*Former protagonists of socialist realism recount of the history of architecture*), Joanna Nickel z Uniwersytetu Wrocławskiego (*Between Modernism and Socialist Realism: Reception of the Bauhaus in the Soviet Occupation Zone in Germany in years 1945-1949*) oraz Alicja Gzowska z Narodowego Instytutu Architektury i Urbanistyki w Warszawie (*Against all odds? International activities of Polish urbanist and scholar Piotr Zaremba [1910-1993]*).

Biorąc pod uwagę wszystkie wystąpienia, trzeba podkreślić, że szereg referatów było wynikiem badań przeprowadzonych na nowych, bądź szerzej nieznanych kolekcjach dokumentów oraz prywatnych zapiskach artystów. Całość złożyła się na mozaikowy obraz zimnej wojny w Europie, od końcówki lat 40. do upadku muru berlińskiego.

Obowiązki dyrektora generalnego kaliskiej konferencji pełniła dr Iwona

Barańska, dyrektorami programowymi zostali mgr Anna Tabaka i mgr Makary Górzyński, nad całością przepływu informacji i poczty czuwała mgr Sylwia Pierucka (sekretarz). Zespół pracował z tłumaczkami: Ewą Tomankiewicz, Natalią Gralką, Aleksandrą Hadryś-Williams, które przygotowały angielskie wersje referatów wygłaszanych w języku polskim. Swobodna wymiana myśli w salach audytoryjnych była możliwa dzięki pracy Makarego Górzyńskiego i dr Joanny Bruś (tłumaczenia symultaniczne).

Konferencji towarzyszył bogaty polsko-angielskojęzyczny przewodnik zawierający abstrakty wystąpień, ilustrowany pracami Tadeusza Kulisiewicza ze zbiorów Muzeum Okręgowego Ziemi Kaliskiej, gdzie jest przechowywana największa w Polsce kolekcja dzieł artysty.

W programie wydarzeń towarzyszących znalazło się otwarcie wystawy „Grafika 2019”. Wernisaż połączono z wręczeniem dorocznych nagród i stypendiów warszawskiej Fundacji im. Tadeusza Kulisiewicza (wystawa prezentowana w Galerii im. Andrzeja Niekrasza WP-A w Kaliszu). Goście mogli także wziąć udział w wycieczce połączonej z oprowadzaniem po centrum miasta.

Konferencja została dofinansowana ze środków Miasta Kalisza, które w związku z przypadającą rocznicą ustanowiło Rok Tadeusza Kulisiewicza.

Anna Tabaka

## **XIII Dni Japonii na Uniwersytecie Warszawskim**

### **100 YEARS OF JAPANESE STUDIES**

### **AT THE UNIVERSITY OF WARSAW**

**23-25 X 2019**

International Conference

### ***Unique or Universal?***

### ***Japan and its Contribution to World Civilization***

Tegoroczne, trzynaste już z kolei Dni Japonii na Uniwersytecie Warszawskim, organizowane corocznie przez Katedrę Japonistyki UW, odbyły się w dniach 23-25 X 2019 roku w Auli dawnego BUW-u oraz w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie. Były celebrowane szczególnie uroczyste z dwóch powodów. Pierwszy z nich to 100. rocznica studiów japonistycznych na Uniwersytecie Warszawskim, druga – 100 lat oficjalnych relacji między Polską a Japonią. Tak ważne rocznice sprawiły, że program obchodów był wyjątkowo bogaty, a jego przygotowanie zajęło nam cały rok. Honorowy patronat nad uroczystościami objęła Ambasada Japonii w Polsce, a finansowe wsparcie, jakiego udzieliły nam Japan Foundation, Toshiba International Foundation, Takashima Foundation oraz Uniwersytet Warszawski i Wydział Orientalistyki, pozwoliło na realizację rozbudowanego programu.

Każdy dzień uroczystości obfitował w wydarzenia i spotkania, które można by nazwać najważniejszymi. Pierwszy dzień (23 X) rozpoczęły mowami inauguracyjne prorektora ds. naukowych dr. hab. Macieja Duszczyka, ambasadora Japonii w Polsce Tsukasy Kawady, przedstawicielki Japan Foundation Sanae Tady, dziekana Wydziału Orientalistycznego prof. dr. hab. Piotra Tarachy, byłej konsul honorowej Polski w Japonii i przedstawicielki Fundacji im. Takashimy Kazuko Takashimy oraz kierownik Katedry Japonistyki prof. dr. hab. Agnieszki Kozyry.

Następnie, po nakreśleniu historii studiów japonistycznych na UW przez prof. dr. hab. Ewę Pałasz-Rutkowską, prof. dr. hab. Mikołaja





Od prawej prof. Ewa Pałasz-Rutkowska, prof. Tokimasa Sekiguchi, prof. Riko Shiba, prof. Agnieszka Kozyra i prof. Arkadiusz Jabłoński

Melanowicza i senseia Tsuneo Okazakiego, zostały wygłoszone cztery wykłady gości specjalnych, należących do najwybitniejszych badaczy kultury japońskiej i polskiej, współpracujących od lat z warszawską japonistyką i nagradzanych medalami zarówno za działalność naukową, translatorską, jak i za pracę na rzecz zacieśniania więzów kulturowych pomiędzy Polską a Japonią. Byli to, w kolejności wygłaszanych wykładów, prof. Mitsuyoshi Numano z Uniwersytetu Tokijskiego, prof. Tokimasa Sekiguchi z Tokyo University of Foreign Studies, prof. Hideo Watanabe z Shinshū University oraz prof. Shigemi Inaga z International Research Center for Japanese Studies w Kioto.

W tym dniu swoją książkę *Niedźwiedzi bóg 2011*, przetłumaczoną specjalnie na tę okazję na język polski przez dr hab. prof. UW Beatę Kubiak Ho-Chi, z udziałem studentów warszawskiej japonistyki, podpisywała w hallu dawnego BUW-u światowej sławy japońska pisarka Hiromi Kawakami. Została zaproszona przez naszą katedrę w celu uczczenia 100. rocznicy studiów japonistycznych na UW oraz podkreślenia wagi literatury pięknej i działalności translatorskiej w relacjach międzynarodowych.

Centralnym punktem tegorocznych uroczystości była międzynarodowa konferencja *Unique or Universal? Japan and its Contribution to World Civilization* (24 X), podczas której ponad pięćdziesięciu badaczy Japonii z

różnych krajów świata (Japonii, USA, Rumunii, Niemiec, Ukrainy, Izraela, Holandii, Polski) i niemal trzydziestu ośrodków akademickich i instytucji naukowych, pracując jednocześnie w trzech głównych sekcjach (historyczno-socjologiczno-edukacyjnej, sekcji sztuk plastycznych, widowiskowych i estetyki oraz sekcji literaturoznawczo-językowej) starało się znaleźć odpowiedź na pytanie o wkład Japonii w budowanie światowego dziedzictwa. Referaty były niezwykle interesujące (w celu zapoznania się ze szczegółowymi tytułami i streszczeniem wystąpień zapraszamy na stronę konferencji <https://2019-days-of-japan.wixsite.com/website>), o czym świadczyły nie tylko ożywione, inspirujące rozmowy w przerwach pomiędzy referatami, ale również niesłabnący ruch słuchaczy, wywołany ich przemieszczaniem się pomiędzy sekcjami, obradującymi w różnych salach konferencyjnych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

Trzeci dzień uroczystości, 25 X, był przepełniony spotkaniami, które uwidaczniały rolę nauk humanistycznych oraz kultury w krzewieniu wiedzy i budowaniu trwałych więzów międzyludzkich, przekraczających bariery geograficzne, językowe, kulturowe.

Dzień ten rozpoczął się warsztatami poetyckimi z uznanym japońskim *haijinem* – poetą haiku, najkrótszej japońskiej formy wiersza, która już od kilku dekad podbija świat. W warsztatach wzięli udział studenci japonistyki, którzy w przyjacielskiej atmosferze mogli skonsultować tworzone przez siebie wiersze z mistrzem haiku. Zenistyczny klimat przepełniający spotkania twórców haiku dopełniła zielona herbata *matcha*, serwowana przez studentów w unikatowych czarkach herbacianych pod kierunkiem mistrzyni herbaty szkoły Urasenke, Urszuli Mach-Bryson. Należy dodać, że zielona herbata, podawana w japońskim pawilonie herbacianym Kaian, znajdującym się w Bibliotece UW, należy do stałych elementów Dni Japonii i stanowi specjalną atrakcję dla wszystkich interesujących się japońską ceremonią herbacianą.

Kolejnym ważnym wydarzeniem trzeciego dnia XIII Dni Japonii na UW był wykład Hiromi Kawakami, zatytułowany „Odrodzenie literatury klasycznej w literaturze współczesnej”. Wykład ten, tłumaczony

symultanicznie na polski, był dostępny dla szerokiej publiczności i cieszył się dużym zainteresowaniem.

Do kwestii kultury, w tym literatury, oraz relacji polsko-japońskich nawiązywały dwa zorganizowane w tym dniu panele: „Co nas fascynuje w obcych kulturach? Badania japonistyczne w Polsce i polonistyczne w Japonii” oraz „Literatura bez granic. Polsko-japońskie i japońsko-polskie przekłady literatury pięknej”. Wzięli w nich udział czołowi badacze i tłumacze japońscy i polscy.



Kawakami Hiromi i prof. Beata Kubiak

Ta naprzemiennosc w badaniach kultur japońskiej i polskiej została dobrze uwidoczniiona podczas spotkania z pracownikami Katedry Japonistyki UW, będącymi autorami najnowszych publikacji – senseiem Tsuneo Okazakim, którego *Listy z Warszawy (Warushawa tayori)*, stanowiące pokłosie kilkunastoletnich relacji autora o naszym kraju dla japońskiego radia NHK, ukazały się w Japonii kilka miesięcy temu, oraz prof. dr hab. Ewą Pałasz-Rutkowską, której zawdzięczamy tom II *Historii stosunków polsko-japońskich. 1945-2019*. Należy przy tym dodać, że prof. Ewa Pałasz-Rutkowska została niedawno uhonorowana prestiżową nagrodą Japan Foundation, co nas napełnia wielką dumą i radością.

Podczas wszystkich trzech dni uroczystości nie zabrakło wydarzeń, które oprócz niezaprzeczalnych walorów poznawczo-edukacyjnych, wzbudziły podziw swą stroną artystyczną. Należy tu wymienić przede wszystkim

spotkanie z ponadstuosobowym chórem pod kierownictwem Susumu Uedy, który swym gościnnym występem na zakończenie XIII Dni Japonii, zatytułowanym *Requiem Project. Prayer for Peace*, zachwycił melomanów i wzruszył serca wszystkich bez wyjątku.



Koncert studentów japonistyki UW

Wspaniałych doznań estetycznych dostarczyły też uczestnikom konferencji przepiękne ikebany, tworzone każdego dnia we wszystkich salach konferencyjnych i hallu przez artystki ze szkoły Ikenobō, a także wyciszona, zenistyczna wystawa Lidii Rozmus *In search for Lost Silence*. Całości programu artystycznego dopełniły wystawa ukazująca historię studiów japonistycznych na UW, przygotowana przez Katedrę Japonistyki, i program muzyczny przedstawiony przez studentów.

Tegoroczne obchody 100. rocznicy studiów japonistycznych na UW, które przebiegły we wspaniałej atmosferze wymiany myśli naukowej i wzajemnych inspiracji twórczych, unaocznily wagę studiów japonistycznych na Uniwersytecie Warszawskim oraz potrzebę tego typu konferencji w przyszłości w celu dalszego dynamicznego rozwoju japonistyki w Polsce.

Prof. Beata Kubiak Ho-Chi

Katedra Japonistyki UW

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

## **IGOR MITORAJ – A DIALOG BETWEEN ART AND HISTORY**

### **Wystawa - LONDON, CANARY WHARF**



Centauro, bronze Montgomery Square; Testa addormentata, bronze Bank Street; Centurione I, bronze Columbus Courtyard

Photographs by Philip Vile

Sprawozdanie z otwarcia wystawy w CENTRUM FINANSOWO-BANKOWYM CANARY WHARF zatytułowanej **IGOR MITORAJ - A Dialogue Between Art and History**, która odbywa się w Lobby, One Canada Square, Canary Wharf i trwa od 14.10.2019 – 24.11.2019, a jej honorowym patronatem jest sekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Pan minister **Jarosław SELLIN**.

#### **Współorganizatorami wystawy są:**

**FUNDACJA NA RZECZ DIALOGU, POLSKI INSTYTUT BADAŃ NAD SZTUKĄ ŚWIATA oraz CANARY WHARF PLC.**

W wernisażu wystawy w dniu 15.10.2019 wzięł udział JE Ambasador RP **Arkady Rzegocki i Sir George IACOBESCU**, CBE (Commander of the Order of the British Empire) - Chairman and Chief Executive Officer, Canary Wharf Group, London, member of the Board of Trustees of the British Museum, Vice-Patron of the Royal British Society of Sculptors, a friend of Igor Mitoraj, collector of his oeuvre, patron of the arts.

W otwarciu wzięli udział także przedstawiciele londyńskich środowisk opiniotwórczych związanych z kulturą i sfer biznesowo-bankowych, których macierzyste instytucje mieszczą się w CENTRUM BANKOWYM Canary Wharf, była obecna także Pani Marta de Zuniga, dyrektor Instytutu Kultury Polskiej w Londynie.



Na otwarciu wystawy obecni była kurator wystawy - dr Beata Klocek di Biasio oraz przedstawiciele środowiska naukowego z Polski, z Panią Profesor Katarzyną Chrudzimską-Uherą i dr Beatą Lewińską z Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego z Warszawy na czele. Środowisko londyńskiej polonii reprezentowała m.in. Pani Joanna Ciechanowska DYREKTOR POSK GALLERY.

**Wystawę otwierał Sir George'a Iacobescu obok JE Ambasadora Arkadego Rzegockiego i kuratora dr Beaty Klocek di Biasio oraz profesora Bohdana MICHALSKIEGO** (chair of the International Honorary Committee for the 75th anniversary of the birth of IGOR MITORAJ), którzy wygłosili słowa powitania w imieniu organizatorów wystawy.

MIEJSCE WYSTAWY: CANARY WHARF, LONDYN  
Canary Wharf – „miasto w mieście” – stworzona od podstaw nowa dzielnica Londynu, stała się, z jednej strony, drugim po City centrum finansowo-bankowym Londynu, z drugiej zaś miejscem, gdzie *art meets work*. Park otaczający wieżowce jest niewątpliwie najbogatszą stałą kolekcją sztuki publicznej w Wielkiej Brytanii (65 obiektów, dzieło 52 artystów i projektantów, **w tym trzy monumentalne rzeźby polskiego artysty - Igora Mitoraja**).

Program *Sculpture in the Workplace*, polegający na stworzeniu parku rzeźby ze stałą kolekcją sztuki publicznej oraz galerii z programem czasowych wystaw sztuki współczesnej (który objął dotąd ponad 150 artystów z całego świata), powstał z myślą o tworzeniu nowej tożsamości dla nowej wspólnoty. Z jednej strony dla stu tysięcy nowych pracowników centrum finansowego Canary Wharf, z drugiej zaś, dla żyjących od pokoleń na tym terenie (dawnych doków), konserwatywnej społeczności dzielnicy Tower Hamlets.

Prof. Bohdan Michalski



## Artykuły

Sławomir Majoch

### Baublis – zapomniane muzeum z *Pana Tadeusza*

Adam Mickiewicz wspomina w *Panu Tadeuszu* o wielkim Baublisie na Żmudzi (**il. 1**), wyjaśniając w przypisie, że chodzi o wydrążony dąb w majątku pisarza ziemskiego Paszkiewicza, w którym założył on „gabinet starożytności litewskich”<sup>1</sup>. Ów „gabinet” – w okresie, kiedy wieszcz pisał epopeję narodową – był przez współczesnych, także poza Europą, szeroko znany i komentowany<sup>2</sup>. O Baublisie powstały wiersze<sup>3</sup> i opowieści<sup>4</sup>, a jego twórca był nazywany „wieszczem Żmudzkiem” i porównywany do Jana Kochanowskiego<sup>5</sup>. Według Michała Brensztejna – jedyne polskiego monografisty Paszkiewicza z okresu międzywojennego, Baublis był „czymś w rodzaju pierwszego na Żmudzi miniaturowego *Muzeum Narodowego*, małej żmudzkiej *Świątynki Sybili*”<sup>6</sup> (**il. 2**). Ale jest to przekonanie odosobnione, bo wśród polskich badaczy początków muzealnictwa dzieło Paszkiewicza nie jest

---

<sup>1</sup> „Czy żyje wielki Baublis, w którego ogromie,  
Wiekami wydrążonym, jakby w dobrym domie,  
Dwunastu ludzi mogło wieczerzać za stołem?”

W objaśnieniach poeta napisał: „W powiecie rosieńskim, w majątności Paszkiewicza, pisarza ziemskiego, rósł dąb znany pod imieniem Baublisa, niegdyś w czasach pogańskich czczony jak świętość. We wnętrzu tego wygnilego olbrzyma Paszkiewicz założył gabinet osobliwości litewskich”; za: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, IV Księga, Paryż 1834, w. 27-29.

<sup>2</sup> [b.a.], *Longevity of trees*, „The American Journal of Science and Arts” 1832, vol. 22, s. 379.

<sup>3</sup> „Jest to wiersz napisany z powodu żądania czyegoś o powinszowanie dla Paszkiewicza, który z pnia dębu (Baublis) starożytnego zrobił pokój sobie literacki Litewski”; za: [Anonim], *Baublis. Powieść Żmudzka*, [w:] *Lietuvos literatūros antologija 1795-1831. Klasycizmas, preromantizmas*, red. i opr. B. Speičyte, Vilnius 2014, s. 212-220.

<sup>4</sup> M.in.: L. A. Jucewicz, *Litwa pod względem starożytnych zabytków, obyczajów i zwyczajów skreślona...*, Wilno 1846, s. 10-13, 112; Sc., *Baublis*, „Kraj” 1896, nr 12, [Dział Literacko-Artystyczny], s. 4; Z. Gloger, *Księga rzeczy polskich*, Lwów 1896, s. 29-30.

<sup>5</sup> „Bardzie. siedlisko wieszca Żmudzkiego, Dionizego Paszkiewicza, (...) W ogrodzie znajduje się ów sławny za czasów pogańskich dąb zwany Baublis, pień jego wydrążony służy za altanę wygodną dla kilku osób: w niej znajdują się szafy mieszczące różne ryzsztunki z dawnych wojen Krzyżackich i rozmaite osobliwości uzbierane w Xięstwie Żmudzkiem. Tu Dionizy Paszkiewicz. jak ów Kochanowski, w wiejskim zaciszu zwykł pracować, tu zbierał dawne i tworzył nowe poezje oraz pieśni w języku Żmudzkiem, którego upiększeniu i wzbogaceniu zupełnie był oddany. Cześć temu zasłużonemu mężowi! oby więcej mu podobnych Żmudź miała! a pewnie ta kraina nie byłaby dotąd tak mało przez rodaków znana, a ledwie nie powiem, tak upośledzona”, za: W. Gadon, *Statystyka Xięstwa Żmudzkiego (...) na posiedzeniu Towarzystwa Literackiego Polskiego w Paryżu, dnia 2 czerwca 1839 roku odczytana*, Paris [1839], s. 90.

<sup>6</sup> M. Brensztejn, *Dionizy Paszkiewicz. Pisarz polsko-litewski na Żmudzi*, Wilno 1934, s. 52.



nawet wzmiankowane, a „dębowe muzeum” bywa analizowane jedynie w kontekście krajoznawczym<sup>7</sup>, przyrodniczym<sup>8</sup> lub literackim<sup>9</sup>, jego twórcę zaś uważa się za „figurę na poły wzruszającą, na poły komiczną”<sup>10</sup>.



il. 1 Baublis na fotografii z pocz. XX w., za: N. Keršytė, *Lietuvos muziejai iki 1940 metų: Lietuvos muziejų raida XVI–XX amžiaus ketvirtajame dešimtmetyje*, Vilnius 2003, s. 54

<sup>7</sup> J. Komorowski, *Wielki Baublis*, „Spotkania z Zabytkami” 2005, t. 29, nr 6 (220), s. 17-19.

<sup>8</sup> Ważniejsze: E. Więcko, *Baublis*, „Sylwan” 1967, nr 5, s. 75-76; J. Tyszkiewicz, *Jeszcze o Baublisie i Dionizym Paszkiewiczzu*, „Sylwan” 1968, nr 4, s. 68-76; A. Szczepkowski, R. Toniusiak, P. Zarzyński, *The History of Baublis – an Attempt at Evaluating Some Dendrometric Characteristics of the Most Famous Oak Tree in the History of Lithuania*, „Baltic Forestry” 2002, vol. 8, nr 1 (14), s. 35-41; J. Hereźniak, *Mocarze czasu – pomnikowe drzewa w świecie i na ziemi łódzkiej*, Łódź 2013, s. 117-121.

<sup>9</sup> W. Korowajczyk, *Baublis*, „Myśl Polska” 1998, nr 39, s. 9; R. Okulicz-Kozaryn, „Pan Tadeusz” ujrzany z Baublisa, [w:] „Pan Tadeusz” i jego dziedzictwo. Poemat, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999, s. 364-378; E. Grzęda, *O żmudzkiem „Baublisie” i twórczości Dionizego Paszkiewicza (Dionizasa Poški)*, „Litteraria” 2009, t. XXXVII, nr 263, s. 35-46.

<sup>10</sup> K. Górski, *Uwagi o „Grażynie”*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1948, nr 38, s. 150-169.

Odmienną postawę przyjęli badacze litewscy: Vytautas Vanagas<sup>11</sup> i Vincas Laurinaitis<sup>12</sup> – autorzy dwóch monografii o Paszkiewiczu, podobnie jak Brensztejn, poświęcili Baublisowi osobne rozdziały. Najważniejsza badaczka muzealnictwa Nastazija Keršytė, wychodząc od definicji *museum* Grzegorza Piramowicza<sup>13</sup>, wskazała na wspólne korzenie Baublisa z romantycznymi budynkami parkowymi, podając za przykład Świątynię Sybilli w Puławach<sup>14</sup> i uznała go za pierwsze muzeum narodu, wyznaczając mu kluczowe miejsce w historii litewskiego muzealnictwa<sup>15</sup>.



il. 2 Baublis na fotografii z ok. 1900 r. za: M. Brensztejn, *Dionizy Paszkiewicz. Pisarz polsko-litewski na Żmudzi*, Wilno 1934, s. 3

<sup>11</sup> V. Vanagas, *Dionizas Poška*, Vilnius 1994, s. 102-114.

<sup>12</sup> V. Laurinaitis, *Dionizas Poška*, opr. Stasys Skrodenis, Vilnius 2011.

<sup>13</sup> „Museum, Miejsce poświęcone Musom: miejsce nauk i zgromadzenia się mądrych, Akademia”; za: G. Piramowicz, *Dykcyonarz starożytności: [...] według pierwsiastkowej 1779 warszawskiej edycji, z dołożeniem w swoich miejscach przydatkow od samegoż autora na końcu jey położonych, i omyłek znaczniejszych poprawieniem, nowo przedrukowany*, Połock 1807, s. 243.

<sup>14</sup> N. Keršytė, *Baublio muziejus*, „Liaudies Kultūra” 2001-2002, nr 77, s. 28-31.

<sup>15</sup> Eadem, *Lietuvos muziejai iki 1940 metų: Lietuvos muziejų raida XVI-XX amžiaus ketvirtajame dešimtmetyje*, Vilnius 2003, s. 49-57; eadem, *I Lietuvos muzeologia. Lietuvos muzeologijos raida XVIII amžiaus antroje pusėje-XXI aminiuje. Mokslo monografija*, („Acta Museologica Lithuanica”, t. 3), Vilnius 2016, s. 26-27.

Kim więc był Dionizy Paszkiewicz: amatorem-dziwakiem szukającym poklasku czy starożytnikiem, prekursorem dzisiejszego muzealnika? Czy Baublisa należy traktować jako regionalną ciekawostkę, czy też jako formę protomuzeum?



il. 3 Zdjęcie nagrobka Dionizego Paszkiewicza z oryginalnym napisem [błędna data urodzin]

Dionizy (Dyonizy) Paszkiewicz (lit. Dionizas Poška, ros. Дионизас Пошка) (**il. 3**) urodził się 9 października 1764 w Lėlaičiai niedaleko Możejek. Był synem starosty małduńskiego Adama Paszkiewicza i jego pierwszej żony Bogumiły Wisztortówny. W latach 1773-1780 pobierał nauki w jezuickim gimnazjum w Krożach; pracował w sądzie w Rosieniach kolejno na stanowiskach regenta sądów grodzkiego i ziemskiego, pisarza ziemskiego i sekretarza sądu granicznego. W 1790 r. kupił majątek Bordzie-Bijaty (lit. Bardžiai), dwa lata później ożenił się z Urszulą Sosnowską herbu Nałęcz<sup>16</sup>.

Pod wpływem dwóch rozpraw wydanych w Warszawie w 1808 r. – ks. Franciszka Ksawerego Bohusza *O początkach narodu i języka litewskiego* oraz Joachima Lelewela *Rzut oka na dawność litewskich narodów i związki ich z Herulami*, zainteresował się historią Żmudzi; prowadził jedne z pierwszych na Litwie prac archeologicznych i badań geologicznych, które tak opisywał w 1818 r. w „Tygodniku Wileńskim”:

„(...) pod samą górą Popielańską jest osyp (...) znajdując się różne petryfikowane muszle, konchy (...) pracując trzy dni samotrzeć, dostałem pięknych sztuk 60, z których 20 oddałem do gabinetu Grodzieńskiego, a 40, na usilną prośbę ś.p. Tadeusza Czackiego do Gymnasium Krzemienieckiego posłałem. (...) jak kret kopię, szukam, staram się zabytków; jakoż mam kilkadziesiąt sztuk, już to od broni, już to zbroi, już to od dawnych szyszaków Rycerskich etc. etc. w moim Baublu”<sup>17</sup>.

Zbierał pamiątki etnograficzne, historyczne i lingwistyczne dotyczące przeszłości Żmudzi. Opracował, wzorowany na dziele Samuela Bogumiła Lindego, słownik litewsko-polsko-łaciński; tworzył wiersze satyryczne i dydaktyczne w językach polskim i litewskim, a także ody, panegiryki oraz epigramy. Był autorem rozprawy *Rozmyślenia wieśniaka rolnika o narodzie i języku litewsko-żmudzkiem* (1829), którą podpisał zlituanizowaną wersją swojego nazwiska: Dionizas Poška. Korespondował z Joachimem Lelewelem i Nikołajem Rumiancewem, znanym kolekcjonerem, którego zbiory dały

---

<sup>16</sup> Szczegółowe informacje o życiu i działalności Paszkiewicza zawierają jego biografie autorstwa Brensztejna, Vanagasa i Laurinaitisa, por. przyp. 6, 11, 12.

<sup>17</sup> D. Paszkiewicz, *Wyjątek z Listu... do Pana K. D. pisanego dnia 5. Stycznia 1818 roku*, „Tygodnik Wileński” 1818, nr 113, s. 262-266.



początek muzeum jego imienia w Petersburgu. Zmarł 12 maja 1830 roku w Bardziach.



il. 4 Antanas Jaroševičius (1870-1956), *Baublis*, 1910, akwarela na papierze, Narodowe Muzeum Sztuki M. K. Čiurlionisa w Kownie

Najstarsza uchwytna informacja drukowana o Paszkiewiczu i jego Baublisie (**il. 4**) pochodzi z 1815 r., kiedy to „Kuryer Litewski” zamieścił informację o tym, że:

„(...) w majątności P. Paszkiewicza, znajduje się dąb, którego szczególniejsza grubość ściąga na siebie uwagę. Jest to już drzewo (...) wydrążone, a wydrążenie to ma postać altany, w której są okna, drzwi jedne, pośrodku okrągły stolik, krzesło i kanapa; powyżej umieszczona jest biblioteczka, z 200

wiązek złożona. W altanie tej dziewięć osób wygodnie się mieścić mogą. Rozmiar jest taki: obwód pnia po zrąbaniu drzewa łokci 20 i caliów 12; średnica 7 łok. i 18 cal.; obwód samego drzewa, u spodu 13 łok. i 12 cal.; w tym miejscu, gdzie są okna, 9 łokci i 23 cale; w samym wierzchu 8 łok. i 5 cal.; średnica wewnętrzna, 3 łok. i 7 cal.; wysokość pionowa 3 łok. i 21 caliów<sup>18</sup>.

W następnych latach pojawiło się szereg tekstów, czasami prześmiewczych o działalności Paszkiewicza<sup>19</sup>, ale dopiero opublikowany w 1823 r. na łamach „Dziennika Wileńskiego” artykuł Jana Łoboyki<sup>20</sup> – rosyjskiego profesora literatury i historii na uniwersytecie wileńskim, spowodował powszechne zainteresowanie Baublisem:

„Wiadomo uczonym, że P. Dyonizy Paszkiewicz, (...), miłości zabytków krajowych powodowany, znaczną ich liczbę zebrał. Dwa pnie dębów, niezwyčajney wielkości, są miejscem, na skład ich przeznaczoném. Oba dęby, u spodu i góry, tak cięte, że wysokość ich sześciu łokci, dochodzi, postawione są napomoście, i dachem, nakształt altan pokryte, z boku drzwi i okna mają. Pod oknem, wewnątrz jednego z tych dębów, postawiony jest stolik i przyprawiona ławka, na której cztery osoby siadać mogą. Wewnętrzna

---

<sup>18</sup> [b.a.], *Wiadomości krajowe*, „Kuryer Litewski” 4 IX 1815, nr 71, s. 189.

<sup>19</sup> Bolesne były zwłaszcza dwa artykuły z „Wiadomości Brukowych”, których autor Usztarytois Mektinis (zapewne Michał Baliński) zwalczający pseudonaukowe wyobrażenia o prehistorii Litwy w pierwszym tekście z 9 XI 1818 (nr 101, s. 179-182) kpił, że twórca *muzeum dębowego* niejaki „uczony P. Sargas Kawotois ir Uszkotois (...) wprowadza do Baublisa, i najmniejszy dając poznać szczegół, rozprawia o nim (...) co każdy zbytek znaczy (...) jak kawałek metalu, drewna lub marmuru, na który padło podeyrzenie, że przed kilkunastu wiekami ręka ludzka pewny mu kształt nadała, powiedzieć może wszystko, o zwyczajach, obyczajach, skłonnościach nałogach, obrządkach, religii, zabobonach etc. narodu, który posadzono o to, iż, gdy czas zgłodniały pożerał wszystko, on te odrobiny z zębów mu prawie wyrwane dla naszego światła zachował. (...) ukazał mi szanowny konsertor suplementa napisane przez siebie do kroniki wyświecającej najdawniejsze początki narodu litewskiego (...) zwoje w Baublisie ułożone są niemniej porządnie jak księgi w bibliotekach publicznych”. O wiele bardziej dotkliwa była druga satyra pt. *Naynowsza podróż do Babilonu* (z 26 IV 1819, nr 125, s. 71-73), gdzie mowa jest o obywatelu żmudzkiem imieniem Giarg-Ałaus [z lit. gerk alų, co znaczy „piwożłop”], który pod wpływem przeczytanego artykułu o wieży babilońskiej odkrytej przez Anglika, przypomniał sobie, że jego przodkowie zamieszkiwali na 52 piętrze tejże budowli. Udał się więc do Babilonu, by pozyskać kilka „zabytków litewskiego narodu, czémby mógł sławne żmudzkie wzbogacić muzeum”. W świeżo odnowionej wieży babilońskiej odnalazł łyżkę drewnianą samego Żemiaytisa, protoplasty narodu żmudzkiego, przywiózł ten nieoszacowany skarb do kraju, podarował do *Baublisa*, po czym napisał w języku żmudzkiem i wydał historię swojej podróży z 12 rycinami wyobrażającymi historyczną łyżkę.

<sup>20</sup> R. Griškaitė, *Iwan Łobojko w historii i historiografii*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 2013, nr 2, s. 149-187.

tego dębu przestrzeń, do piętnastu osób, obok stojących, obejmować może. Dla niezwykłej tego dębu wielkości, nie bez przyczyny domyślają się, że w wiekach bałwochwalstwa Litwy, pod jego gałęzmi bożyszczą stawiano. Ciekaw by wiedzieć: gdzie ten dąb zrąbany? kiedy i w jakiej postaci dostał się P. Paszkiewiczowi? (...) Osobliwości, w dębach tych złożone, są to rzeczy z prywatnych muzeów zebrane: ale znakomitszą ich część stanowią [rzeczy] wydobyte z Grobów Olbrzymich [czyli kurhanów]<sup>21</sup>.



il. 5 Baublis, 1923, fot. T. Nałęcz-Górski; Žemaičių vyskupystės muziejus, sygn. ŽVM GEK 2095.

---

<sup>21</sup> J. Łoboyko, *Groby Olbrzymie na Żmudzi i inne zabytki starożytności tego kraju, z rękopismu rosyjskiego*, „Dziennik Wileński” 1823, t. II, nr 6, s. 145-157.



Tekst musiał schlebić właścicielowi dębu, który udzielił drukowanej odpowiedzi i ze szczegółami opowiedział o pierwotnym umiejscowieniu oraz okolicznościach ścięcia dębu w 1812 r. spowodowanym podpaleniem korzenia przez chłopaka usiłującego wypędzić dymem lisy z nory. Następnie usiłował rozwikłać etymologię nazwy *Baublis*, łącząc ją z pogańskim „litewskim i żmudzkiem” bożkiem miodu oraz starał się profesjonalnie zbadać wiek ściętego drzewa na podstawie słoje, oceniając je na co najmniej tysiąc lat. Koronę drzewa podarował biskupowi żmudzkiemu księciu Józefowi Arnulfowi Giedroyciowi, pień zaś wydrążył, tworząc coś w rodzaju dwóch altan. Większa z nich miała obwód ok. 12,5 m i średnicę ok. 3,5-4,5 m (**il. 5**). Choć redaktorzy „Dziennika” opuścili opis zbiorów znajdujących się w Baublisie, to wiemy z innych tekstów, co było tam zgromadzone prócz „portretów znakomitych mężów, a szczególnie rodaków”<sup>22</sup>. Najstarszy artykuł anonimowego autora, opublikowany zaledwie pięć lat po ścięciu dębu donosił, że:

„Zbiór P. Paszkiewicza, złożony z rozmaitego oręża, narzędzi, naczyń, pism i Xiąg rzadkich do historii litewskiej należących, ma być dość liczny. (...) Inni też obywatele Żmudzcy chętnie w zdarzonej okoliczności przykładają się do pomnażania tego zbioru: i tak Pan Ignacy Dyrda, sędzia graniczny rosieński, złożył niedawno w tym zbiorze blachę miedzianą, w której odbite dwie ryciny, (...) złożenie zaś w zbiorze Pana Paszkiewicza dowodzi chwalebnej troskliwości o zachowanie pomników oświeconą sprawiedliwie zajmujących ciekawość. Odznaczają się przez to podniesione umysły, od tey gnusney obojętności której nic niezatrzymuje uwagi, i która nigdy nie dostrzega przedmiotów godnych badania”<sup>23</sup>.

Dalsze szczegółowe informacje o zawartości Baublisa zawiera *Krótki spis niektórych starożytnych zabytków znajdujących się w zbiorze obywatela prowincyi Żmudzkiej Dionizego Paszkiewicza* autorstwa Kajetana

---

<sup>22</sup> D. Paszkiewicz, *O dębie maiącym przeszło lat tysiąc zwanym „Baublis”, który rósł na Żmudzi w maiętności Bordzie należącej do Dyonizego Paszkiewicza. (Opisanie właściciela tego dębu.)*, „Dziennik Warszawski” 1826, t. IV, nr 11, s. 37-46 (przedruk w: „Sylwan. Dziennik Nauk leśnych i łowieckich” 1827, t. IV, s. 97-107).

<sup>23</sup> [b.a.], *Portret na blasze rytowany teologa pomorskiego Jakóba Fabriciusa, zachowujący się w zbiorze zabytków starożytnych litewskich Pana Dyonizego Paszkiewicza*, „Dziennik Wileński” 1817, t. 6, nr 35, s. 503.

Niezabitowskiego<sup>24</sup>. Wśród setek rzeczy, które według autora nie zasługują „na uwagę i zapisywanie; są wszakże ważnym ciekawemu badaczowi przedmiotem”, wymienił kilkadziesiąt tych najatrakcyjniejszych:

- „1. Zausznica metalowa, na której zawieszony jest ząb wilczy czy niedźwiedzi.
  2. Łańcuch z sześciu sznurków metalowych, z klamrami pięknej roboty, niegdyś pozłacany; długości na łokieć i ćwierć; znamie zapewne rycerskie, wykopane wspólnie z innymi ułamkami broni, jako to:
  3. Dzida, Sztuką metalową podobną do trąbki i sztuczkami od szyszaka.
  4. Figura węża, z grubego drotu mosiężnego pleciona, z dwiema głowami, na każdej z nich po dwa rożki.
  5. Pas rycerski dwa łokcie długi z dziewięciu drotów grubych, miedzianych, końce w jedno spojone, czyli ponitowane, jak do zapięcia na opaskę.
  7. Sprzączka duża od pasa rycerskiego, wybornej roboty, z czystego srebra, w kształcie plecionki zrobiona, ważąca około 3ch talarów bitych.
  8. Pierścień z srebrnego drotu, na wierzchu ma kształt korony, pleciony z tegoż drotu, u spodu napół rozcięty, dający się, według upodobania, powiększyć lub zmniejszyć. (...)
  14. Kilkanaście sztuk ułamków od szyszaków, pancierzów, rzędów metalowych i żelaznych.
  15. Ostrogi nadzwyczajnej wielkości, i t.d.
  16. Kamień obwodu dwóch łokci, a blisko łokcia wysokości, tyle szeroki, wewnątrz wykuty, mający kształt podługowatej wanienki, znaleziony na górze, gdzie były fundamenta kościoła chrześcijańskiego, lub świątyni pogańskiej. Naczyń podobnych kilka jeszcze na Żmudzi znaleziono, takż potłuczonych; można by wnosić, że były używane w bożnicach, za czasów pogaństwa w tym kraju.
- Z mnóstwa zaś rzeczy wykopanych, nie z mogił olbrzymich i nie na Żmudzi, ale zkaż inąd z wielką troskliwością i staraniem nabytych, niektóre tu położę. (...)
1. Na postumenciku marmurowym, koloru biało-różowego, osobka z tegoż marmuru, cali 4ch wysokości; z rożkami na głowie, w ręku lewém trzyma opalkę do wywiewania zboża; może oznaczać jakieś bóstwo. (...)
  4. Ołtarzyk wojenny, wielkości arkusza papieru, cały z blachy żelaznej, z drzwiczkami takż żelaznymi, na wierzchu zaś całego ołtarzyka, narożniki, ramy, oraz wierzch drzwiczek, przyozdobiony blaszkami srebrnymi i piękną emalią, był drogiemi kamieniami wysadzony naokoło we dwa rzędy, na wierzchu drzwiczek między różnymi symbolami religii chrześcijańskiej, jest wąż, którego trzej żołnierze pałaszami zabijają. Ztaż godziłoby się wnosić, iż ten ołtarzyk sięga czasów, kiedy chrzcząc Żmudzinów, zabijano stworzenia, czczone przez nich za bogi<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> K. Niezabitowski, *Krótki spis niektórych starożytnych zabytków znajdujących się w zbiorze obywatela prowincyi Żmudzkiej Dionizego Paszkiewicza pisarza ziem. ptu rossieńskiego*, „Dziennik Wileński” 1823, t. II, nr 6, s. 157-161.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 160.



il. 6 Drzwi Baublisa z tablicami wspólnie.

Narzuca się tu skojarzenie z *Pocztem pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim*, tyle że cytowany we fragmencie spis został wydrukowany w 1823 roku, a dzieło Izabeli Czartoryskiej pięć lat później. Także sama ekspozycja opatrzona była polskimi i litewskimi, często wierszowanymi komentarzami. Wchodzących do Baublisa witała umieszczona na drzwiach swoista inwokacja w której podmiot liryczny zwraca się do dębu jak do osoby najdroższej, wyraża uczucie szczęścia, gdy znajduje się pod jego strzechą, która jest mu bliższa niż przepych pałaców (**il. 6**). Dąb mógł symbolizować utraconą ojczyznę, po której odczuwa się „smutek”, a radość przywraca pamięć zawarta w zgromadzonych wewnątrz pamiątkach. Dolna tablica skierowana była do potomnych, by uszanowali i troszczyli się o Baublisa. We wnętrzu, pośrodku, znajdował się mały stolik z napisem ostrzegającym m.in.



il. 7 Stolik z Baublisa z napisami, po 1812, drewno, 80 x 85 x 52 cm;  
Šiaulių „Aušros” muzejus; za: [www.limis.lt](http://www.limis.lt)

przed kradzieżami, które zapewne musiały się zdarzać<sup>26</sup> (il. 7). Przy ścianie stała ławka dopasowana do centralnego wnętrza oraz półki, na których były umieszczone wspomniane wcześniej eksponaty, a wyżej obrazy i książki. Pod sufitem wisiały kły i żebra mamuta. Na zewnątrz stało wkopane pionowo kamienne żarno. Mniejszy Baublis (il. 8) był na podmurówce i miał tylko 3 m wysokości i ok. 2,21 średnicy. Prawdopodobnie i tam znajdowały się prócz książek szybko rozrastające się zbiory (il. 9).

Pierwszymi zwiedzającymi Baublisa spoza regionu byli już w 1812 r. „rozmaitych narodów i różnych krajów żołnierze” armii Napoleona. We wzmiankowanym wcześniej tekście Paszkiewicz charakteryzował

---

<sup>26</sup> Dwuwiersz po polsku i litewsku witał zwiedzających znad drzwi, kolejne wierszowane dwujęzyczne strofy umiejscowione na drzwiach i suficie ganiły tych, co nie mają wiedzy, by docenić zbiory w Baublisie, podkreślały przywiązanie do nich właściciela, a wyryty na stoliku napis napominał: „Krewnych, Sąsiadów, Przyjaciół y Gości | Proszę stąd nie brać Baubla Ruchomości, | A nawet zbrojna Ręka Wojownika | Cudzej Własności niech się nie dotyka”. Wszystkie teksty zamieszcza: M. Brensztejn, por. przyp. 6, s. 51-62.



il. 8 Mały Baublis na fotografii z ok. 1900 r. za: M. Brensztejn, *Dionizy Paszkiewicz. Pisarz polsko-litewski na Żmudzi*, Wilno 1934, s. 3



il. 9 Wnętrze małego Baublisa na fotografii z lat. 30 XX w.

zwiedzających, zarówno tych, którzy „z uszanowaniem” podchodzili do przedmiotów zgromadzonych w wydrążonym pniu drzewa, jak i tych, którzy drwili z jego kolekcji, dziwiąc się, że eksponuje pozyskane „zabytki” bez

usunięcia śladów czasu (rdzy, patyny), bez bogatej oprawy i odjeżdżali rozczarowani, że nie zobaczyli „blasku złota, srebra i innych cacek”<sup>27</sup>.

Wedle wspomnianych tekstów rysuje się Dionizy Paszkiewicz jako zbieracz pamiątek archiwalnych, historycznych, numizmatycznych, artystycznych, a nawet geologicznych, które pozyskiwał podczas prac archeologicznych i poszukiwań krajoznawczych, poprzez zakupy i dary. Nie był jednak kolekcjonerem amatorem, twórcą dostępnego dla nielicznych gabinetu osobliwości. Zgromadzone zbiory udostępniał wszystkim chętnym, osobiście oprowadzając i opowiadając o nich. Jego naczelną motywacją było badanie przeszłości Litwy, „starożytności” żmudzkich i historii naturalnej. Szukał związków pomiędzy znalezionymi rzeczami a kontekstem ich powstania. Badał i opisywał zgromadzone rzeczy. Wiedzę o eksponatach czerpał z książek i dokumentów, które także gromadził. W przeciwieństwie do współczesnych, zbiory eksponował bez upiększania, osadzania w ramach i gablotach. Nie było to jednak protomuzeum etnograficzne – jak chcieliby to widzieć niektórzy badacze litewscy, ale miało charakter uniwersalny poprzez kolekcję archeologiczną, geologiczną i artystyczną.

Baublis przetrwał wszystkie pożogi, jednak duża część kolekcji, zgodnie z wolą twórcy przeznaczona dla Uniwersytetu Wileńskiego, znalazła się u prof. Łobjki i zaginęła. Pozostała część została rozproszona podczas I wojny światowej. To, co ocalało, w 1924 r. na polecenie Litewskiej Komisji Archeologicznej zdeponowano w muzeum seminarium nauczycielskiego w Taurogach, a w okresie powojennym przekazano do muzeum w Szawlach (lit. Šiauliai)<sup>28</sup>.

Z okazji 200-lecia powstania Baublisa w 2012 r. ukazało się szereg artykułów przypominających zasługi żmudzkiego wieszczka<sup>29</sup>, wydano antologię tekstów poświęconych Baublisowi<sup>30</sup>, a nawet wybito pamiątkowy

---

<sup>27</sup> D. Paszkiewicz, por. przyp. 22, s. 45.

<sup>28</sup> S. Skrodenis, *Baubliai. Svarbiausios žinios*, Vilnius 1986, s. 15.

<sup>29</sup> J. Virginijus, *Dionizo Poškos Baublio manifestą pavarčius*, „Mokslas ir gyvenimas” 2006, nr 11, s. 10-13.

<sup>30</sup> *Bitelė Baublyje: antologija (skirta XIX a. pirmosios pusės Žemaitijos šviesuolio, poeto ir mokslininko Dionizo Poškos atminimui)*, opr. S. Skrodenis, Vilnius 2011.

medal i wydano znaczek<sup>31</sup> (il. 10-11). W ostatnich latach Baublis i jego twórca stali się przedmiotem zainteresowania także w szerszym kontekście śródwoeuropejskim<sup>32</sup>.



il. 10. Moneta upamiętniająca 200-lecie utworzenia muzeum w Baublisie, 2012

il. 11. Znaczek pocztowy (proj. Vilius Bručas) upamiętniający 200-lecie utworzenia muzeum w Baublisie, 2012

Obecnie zadaszone fragmenty pnia starego dębu prezentowane w oszklonych pawilonach przypominają pudełkową konstrukcję muzeum w muzeum, w którym można oglądać pojedyncze pamiątki po Paszkiewiczzu. Baublis stał się ideą zbioru narodowego, żmudzkiego, który był – i jest – uważany za najbardziej rdzenny i autentyczny region Litwy. Stał się symbolem odrodzonej w XIX w. kultury litewskiej, romantycznym mitem początku o narodotwórczej funkcji<sup>33</sup>. Baublis został ścięty w 1812 r., w

<sup>31</sup> M.in.: B. Jankaunas, *Dionizas Poška – Temaitijos ir Lietuvos istorikas iš Bijotų*, „Žemaičių žemė” 2012, nr 2, s. 6-11; J. Virginijus, *Dionizo Poškos ir jo Baublilio kelionė per Lietuvą*, „Tautosakos darbai”, 2012, t. XLIII, s. 188-202.

<sup>32</sup> Stephan Kessler, *Dionizy Paszkiewiczz ‘Altertümer’ und Antwort auf die fragliche Authentizität seiner Museumseiche Baublys*, “Die Welt der Slaves” 2002, t. XLVII, s. 213-236; Stephan Kessler, *Dionizas Poškas alias Dionizy Paszkiewiczz (1764-1830) Übersetzung ‘Mužikas Žemaitėsiu yr Lietuvas’ und seine polnischen Vorlagen*, [w:] *Perspectives of Baltic Philology II*, red. J. Niewulis-Grablunas, J. Prusinowska, E. Stryczyńska, Poznań 2011, s. 85-99.

<sup>33</sup> M. Litwinowicz-Drożdziel, *O starożytnościach litewskich. Mitologizacja historii w XIX-wiecznym piśmiennictwie byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego (Biblioteka Literatury Pogranicza, t. 17)*, Kraków 2008.



którym też toczy się akcja *Pana Tadeusza*. I tak jak dzieło Adama Mickiewicza, powinien być wyrazem wspólnoty i pamięci zbiorowej po dawnej Rzeczypospolitej.

## **Bibliografia**

[b.a.], *Portret na blasze rytowany teologa pomorskiego Jakóba Fabriciusa, zachowujący się w zbiorze zabytków starożytnych litewskich Pana Dyonizego Paszkiewicza*, „Dziennik Wileński” 1817, t. 6, nr 35, s. 503.

[b.a.], *Longevity of trees*, “The American Journal of Science and Arts” 1832, vol. 22, s. 379.

[b.a.], *Wiadomości krajowe*, „Kuryer Litewski” 4 IX 1815, nr 71, s. 189.

[Baliński Michał] *Usztarytois Mekitinis, Apey Iszkałba Sudyne Mokstas*, „Wiadomości Brukowe” 1818, nr 101, s. 179-182.

[Baliński Michał] *Usztarytois Mekitinis, Naynowsza podróż do Babilonu*, „Wiadomości Brukowe” 1819, nr 125, s. 71-73.

*Bitelė Baublyje: antologija (skirta XIX a. pirmosios pusės Žemaitijos šviesuolio, poeto ir mokslininko Dionizo Poškos atminimui)*, opr. S. Skrodenis, Vilnius 2011.

Brensztejn Michał, *Dionizy Paszkiewicz. Pisarz polsko-litewski na Żmudzi*, Wilno 1934.

Gadon Włodzimierz, *Statystyka Xięstwa Żmudzkiego (...) na posiedzeniu Towarzystwa Literackiego Polskiego w Paryżu, dnia 2 czerwca 1839 roku odczytana*, Paris [1839].

Gloger Zygmunt, *Księga rzeczy polskich*, Lwów 1896.

Górski Konrad, *Uwagi o „Grażynie”*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1948, nr 38, s. 150-169.

Griškaitė Reda, *Iwan Łobojko w historii i historiografii*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 2013, nr 2, s. 149-187.

Grzęda Ewa, *O źmudzkiem „Baublisie” i twórczości Dionizego Paszkiewicza (Dionizasa Poški)*, „Litteraria” 2009, t. XXXVII, nr 263, s. 35-46.

Hereźniak Janusz, *Mocarze czasu – pomnikowe drzewa w świecie i na ziemi łódzkiej*, Łódź 2013.

Jankaunas Benediktas, *Dionizas Poška – Temaitijos ir Lietuvos istorikas iš Bijotų*, „Žemaičių žemė” 2012, nr 2, s. 6-11.

Jucewicz Ludwik Adam, *Litwa pod względem starożytnych zabytków, obyczajów i zwyczajów skreślona...*, Wilno 1846.

Keršytė Nastazija, *Baublio muziejus*, „Liaudies Kultūra” 2001-2002, nr 77, s. 28-31.

Keršytė Nastazija, *I Lietuvos muzeologia. Lietuvos muzeologijos raida XVIII amžiaus antroje pusėje-XXI amžiuje. Mokslo monografija*, („Acta Museologica Lithuanica”, t. 3), Vilnius 2016.

Keršytė Nastazija, *Lietuvos muziejai iki 1940 metų: Lietuvos muziejų raida XVI-XX amžiaus ketvirtajame dešimtmetyje*, Vilnius 2003.

Kessler Stephan, *Dionizy Paszkiewicz’s ‘Altertümer’ und Antwort auf die fragliche Authentizität seiner Museumseiche Baublys*, „Die Welt der Slaves” 2002, t. XLVII, s. 213-236.

Kessler Stephan, *Dionizas Poškas alias Dionizy Paszkiewicz’s (1764-1830) Übersetzung „Mužikas Žiemaytcziu yr Lietuvos” und seine polnischen Vorlagen*, [w:] *Perspectives of Baltic Philology II*, red. Jowita Niewulis-Grablunas, Justyna Prusinowska, Ewa Stryczyńska, Poznań 2011, s. 85-99.

Komorowski Jarosław, *Wielki Baublis*, „Spotkania z Zabytkami” 2005, t. 29, nr 6 (220), s. 17-19.

Korowajczyk Władysław, *Baublis*, „Myśl Polska” 1998, nr 39, s. 9.

Laurinaitis Vincas, *Dionizas Poška*, opr. Stasys Skrodenis, Vilnius 2011.

*Lietuvos literatūros antologija 1795-1831. Klasycizmas, preromantizmas*, red. i opr. Brigita Speičyte, Vilnius 2014.

Małgorzata Litwinowicz-Drożdziel, *O starożytnościach litewskich. Mitologizacja historii w XIX-wiecznym piśmiennictwie byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego* (Biblioteka Literatury Pogranicza, t. 17), Kraków 2008.

Łoboyko Jan, *Groby Olbrzymie na Żmudzi i inne zabytki starożytności tego kraju, z rękopismu rossyjskiego*, „Dziennik Wileński” 1823, t. II, nr 6, s. 145-157.

Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz*, Paryż 1834.

Niezabitowski Kajetan, *Krótki spis niektórych starożytnych zabytków znajdujących się w zbiorze obywatela prowincyi Żmudzkiej Dionizego Paszkiewicza pisarza ziem. ptu rossieńskiego*, „Dziennik Wileński” 1823, t. II, nr 6, s. 157-161.

Okulicz-Kozaryn Radosław, „*Pan Tadeusz*” *ujrzany z Baublisa*, [w:] „*Pan Tadeusz*” *i jego dziedzictwo. Poemat*, red. Bogusław Dopart, Franciszek Ziejka, Kraków 1999, s. 364-378.

Paszkiewicz Dionizy, *O dębie mającym przeszło lat tysiąc zwanym „Baublis”, który rósł na Żmudzi w majątności Bordzie należącey do Dyonizego Paszkiewicza. (Opisanie właściciela tego dębu.)*, „Dziennik Warszawski” 1826, t. IV, nr 11, s. 37-46; przedruk w: „*Sylwan. Dziennik Nauk leśnych i łowieckich*” 1827, t. IV, s. 97-107.

Paszkiewicz Dionizy, *Wyjątek z Listu... do Pana K.D. pisanego dnia 5. Stycznia 1818 roku*, „Tygodnik Wileński” 1818, nr 113, s. 262-266.

Piramowicz Grzegorz, *Dykcjonarz starożytności: [...] według pierwiastkowej 1779 warszawskiej edycji, z dołożeniem w swoich miejscach przydatków od samegoż autora na końcu jey położonych, i omyłek znaczniejszych poprawieniem, nowo przedrukowany*, Połock 1807.

Sc., *Baublis*, „Kraj” 1896, nr 12, [Dział Literacko-Artystyczny], s. 4.

Skrodenis Stasys, *Baubliai. Svarbiausios žinios*, Vilnius 1986.

Szczepkowski Andrzej, Toniusiak Robert, Zarzyński Paweł, *The History of Baubllys - an Attempt at Evaluating Some Dendrometric Characteristics of the Most Famous. Oak Tree in the History of Lithuania*, "Baltic Forestry" 2002, vol. 8, nr 1 (14), s. 35-41.

Tyszkiewicz Jan, *Jeszcze o Baublisie i Dionizym Paszkiewiczu*, „Sylwan” 1968, nr 4, s. 68-76.

Vanagas Vytautas, *Dionizas Poška*, Vilnius 1994.

Virginijus Jocys, *Dionizo Poškos Baublio manifestą pavarčius*, „Mokslas ir gyvenimas” 2006, nr 11, s. 10-13.

Virginijus Jocys, *Dionizo Poškos ir jo Baublio kelionė per Lietuvą*, „Tautosakos darbai”, 2012, t. XLIII, s. 188-202.

Więcko Edward, *Baublis*, „Sylwan” 1967, nr 5, s. 75-76.

**Irina Gavrash**

**Wystawa współczesnej plastyki radzieckiej w warszawskiej „Zachęcie” w 1958 r. (27 X–15 XI)**

Wystawa współczesnej plastyki radzieckiej została urządzona w gmachu Centralnego Biura Wystaw Artystycznych „Zachęta” w Warszawie pod koniec 1958 r. (27 X–15 XI)<sup>1</sup>. Jednak to nie wystawa twórczości Stanisława Wyspiańskiego, ale inne wydarzenie stanowiło wówczas ważniejsze odniesienie ze względu na skalę przedsięwzięcia oraz poruszaną problematykę. Była to mianowicie ekspozycja dzieł polskiego przygotowana na Międzynarodową Wystawę Sztuki Krajów Socjalistycznych w Moskwie, która była w tym samym czasie w Muzeum Narodowym w Warszawie (25 X–15 XI 1958). Zbieżność czasowa powodowała, że te dwie wystawy chętnie były łączone w parę w poszczególnych omówieniach<sup>2</sup>.

Miejsce lokalizacji ekspozycji w gmachu „Zachęty” z założenia nadawało odpowiednią rangę otwarciu, w którym uczestniczyli przedstawiciele świata sztuki obydwu krajów oraz dyplomaci. Wśród nich byli: dyrektor generalna Ministerstwa Spraw Zagranicznych PRL w randze ambasadora Maria Wierna, wiceminister kultury i sztuki Kazimierz Rusinek, przedstawiciele związków artystycznych – Jan Cybis ze strony polskiej czy Nikołaj Osieniew ze strony radzieckiej, a także komisarz wystawy Galina Boczarowa. Obecni byli także pisarze Leon Kruczkowski i Lucjan Rudnicki oraz nestor sztuki polskiej Xawery Dunikowski<sup>3</sup>. Otwarcia dokonał wiceminister Kazimierz Rusinek.

Plan wymiany dotyczący wystaw przewidywał początkowo zorganizowanie przeglądu twórczości kilku uznanych artystów radzieckich, takich jak

---

<sup>1</sup> Tutaj także nastąpiły przesunięcia w czasie.

<sup>2</sup> M.in. „Express Wieczorny”, 255 (1958); „Kurier Polski”, 252 (1958). O konsekwencjach prezentacji sztuki polskiej i jej wpływie na wzajemne kontakty oraz sytuację artystyczną w kraju zob. Gavrash 2014: 437-443.

<sup>3</sup> „Życie Warszawy”, 258 (1958).

Aleksander Dejneka, Arkadij Płastow czy Władimir Sierow<sup>4</sup>. Ostatecznie zdecydowano się poszerzyć projekt wystawy o kolejnych przedstawicieli plastyki radzieckiej, w tym z zakresu grafiki i rzeźby, przygotowując ujednolicony zestaw dzieł dla kilku krajów obozu socjalistycznego. Polska odsłona była trzecią z kolei po prezentacjach wystawy w NRD oraz na Węgrzech<sup>5</sup>.

Ekspozycja – ze względu na swoje gabaryty rozlokowana we wszystkich salach wystawowych „Zachęty”<sup>6</sup> – obejmowała 543 eksponaty 26 autorów zgrupowane wg poszczególnych gatunków: 78 prac malarskich 13 autorów, 78 rzeźb 7 autorów oraz 387 grafik 8 autorów. W porządku alfabetycznym byli to autorzy (w odniesieniu do malarstwa): Michaił Abdulow, Baku; Aleksander Dejneka, Moskwa; Wasyl Jefanow, Moskwa; Piotr Konczałowski, Moskwa; Aleksander Łoktionow, Moskwa; Grzegorz Niskij, Moskwa; Nikołaj Osieniew, Moskwa; Jerzy Pimenow, Moskwa; Arkady Płastow, Moskwa; Nikołaj Romadin, Moskwa; Jakub Romas, Moskwa; Martiros Sarjan, Erywań; Grzegorz Satiel, Moskwa; (rzeźby) – Fuad Abdurachmaninow, Baku; Wiera Muchina, Moskwa; Iwan Szadr, Moskwa; Nikołaj Tomskij, Moskwa; Wasyl Watagin, Moskwa; Zinowij Wilenski, Moskwa; Eugeniusz Wuczeticz, Moskwa; (grafiki) – Włodzimierz Faworski, Moskwa; (grupy Kukryniksy) Michaił Kuprianow, Porfiry Kryłow, Nikołaj Sokołow; Aleksy Pachomow, Leningrad; Eugeniusz Raczew, Moskwa; Włodzimierz Wietrogonski, Leningrad<sup>7</sup>.

Dysproporcje w stosunku liczby prac do liczby autorów świadczyły o zamiarze zorganizowania szeregu indywidualnych pokazów prezentujących wachlarz możliwości twórczych poszczególnych artystów. Wystawa, choć uwzględniająca przesunięcia w ocenie sztuki w ZSRR, dokonujące się w ostatnich latach, o czym miał świadczyć udział takich twórców, jak grafik Władimir Faworski czy malarz Aleksander Dejneka, oskarżanych w swoim czasie o hołdowanie tendencjom „formalizmu”, była dosyć zachowawcza w wyborze. Prezentowała sztukę twórców starszego i średniego pokolenia o

---

<sup>4</sup> Archiwum MSZ 21: 1.

<sup>5</sup> „Stolica”, 45 (1958).

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> *Wystawa* 1958. Pisownia nazwisk wg katalogu wystawy.

ustabilizowanej już – bądź przywróconej po latach niełaski – pozycji. W dużej mierze byli to artyści z moskiewskiego środowiska przy nielicznym współudziale plastyków z Leningradu. Niewielki, ale widoczny był także udział twórców spoza tradycyjnie pojmowanych ośrodków artystycznych, z republik związkowych (Armeńska SRR oraz Azerbejdżańska SRR)<sup>8</sup>. Zakres czasowy ekspozycji obejmował dzieła przeważnie z powojennego dziesięciolecia, prace powstałe po 1956 roku, a także w pierwszej połowie XX wieku, głównie jednak rzeźbiarskie (Muchina, Szadr) oraz graficzne (Faworskij). Twórczość wspomnianych artystów, nestorów plastyki radzieckiej, została przybliżona publiczności polskiej w ramach stosunkowo autonomicznych pokazów, odzwierciedlających ewolucję ich sylwetek artystycznych przez kilka dziesięcioleci<sup>9</sup>. Charakter indywidualnych przeglądów miały także zestawy prac grafik grupy satyrycznej Kukryniksy oraz Eugeniusza Raczewa (ilustracje do bajek dla dzieci). Sięgnięcie po dzieła sprzed kilku dekad świadczyło o chęci włączenia do wystawy wątku retrospektywnego, dodajmy jednak, że o ograniczonym zakresie.

Z okazji wystawy wydano ilustrowany katalog (23 ilustracje), pozbawiony jednak tekstów wprowadzających, co jest zastanawiające, biorąc pod uwagę skalę przedsięwzięcia. Założenia pokazu zostały przybliżone przez sekretarza Związku Artystów Plastyków ZSRR Nikołaja Osieniewa, bawiącego wówczas w Polsce<sup>10</sup>, w wypowiedzi udzielonej dziennikarzowi „Trybuny Ludu”<sup>11</sup>:

„Chcieliśmy pokazać na niej w większym stopniu niż na wystawach plastyki radzieckiej dotychczas eksponowanych w Polsce bogaty wachlarz różnych indywidualności twórczych, zarówno artystów starszego, jak i średniego pokolenia. Chcieliśmy również w sposób możliwie pełny zaprezentować twórczość poszczególnych artystów: stąd w Wystawie bierze udział tylko 26 twórców. Zestawy dzieł niektórych artystów (...) są bardzo bogate, obejmują

---

<sup>8</sup> Полянская 2017: 483-496.

<sup>9</sup> Witz 1958.

<sup>10</sup> 10 listopada Osieniew wraz z komisarzem wystawy Boczarową odbył wizytę w siedzibie ZPAP. Gości z Moskwy przyjmowali m.in. Xawery Dunikowski, Jan Cybis oraz Alfons Karny. Tematem spotkania były sprawy plastyki oraz wrażenia gości z pobytu w Polsce. Efektem wyjazdu do Polski w ramach delegacji było około 150 rysunków wykonanych przez Osieniewa, który wziął udział w wystawie także jako eksponent (m.in. obraz *Pierwsze słowo władzy radzieckiej* 1952). „Trybuna Ludu” 315 (1958).

<sup>11</sup> W dniu otwarcia wystawy w „Zachęcie” odbyła się konferencja z udziałem Osieniewa, który przybliżył dziennikarzom problematykę wystawy. Up 1958.



najlepsze prace z różnych lat i dają prawie pełny obraz ich drogi twórczej”<sup>12</sup>.

Z perspektywy polskiej wystawa, prezentująca głównie sztukę socrealistyczną, mogła razić swoim anachronizmem. Niemniej jednak odzwierciedlała przemiany, jakie nastąpiły w Związku Radzieckim po 1956 roku: niewielkie przeglądy twórczości poszczególnych artystów miały przełożyć się na wykreowanie obrazu różnorodności sztuki realizmu socjalistycznego w nowym wydaniu. Służyć temu miał także udział artystów prezentujących oddalone ośrodki artystyczne (w katalogu przy nazwiskach twórców każdorazowo były podawane informacje o ośrodkach, które reprezentują), aczkolwiek potraktowanych marginalnie. Oraz trzeci aspekt – ograniczona akceptacja formalnych poszukiwań artystycznych.

O zmianie akcentów w polityce kulturalnej kraju, pełnych zresztą wahnięć i sprzeczności, świadczyły także słowa Osieniewa wypowiedziane w dalszej części wywiadu. Co prawda, przekonywał on, że realizm socjalistyczny nadal zajmuje mocną pozycję w sztuce radzieckiej, nawiązując do postanowień Zjazdu Plastyków Radzieckich w 1957 roku, jednak chwilę później dodawał, że zbyt jednolitą wizję sztuki zastąpił większy pluralizm. Swoich racji dowodził w następujących słowach:

„(...) bardzo silnie rozwinęła się twórczość artystyczna rejonów oddalonych od tradycyjnych ośrodków kulturalnych, jakimi były Moskwa, Leningrad czy Kijów. Na przykład na Syberii i na Uralu pojawiło się wielu twórców nieustępujących swoim moskiewskim kolegom. Do niedawna prace wielu artystów były tak podobne do siebie, że ich odróżnienie było prawie niemożliwe. Obecnie kładzie się duży nacisk na problemy koloru, niebanalnej kompozycji, ciekawego opracowania tematu. Oblicza twórców stały się bardziej zindywidualizowane”<sup>13</sup>.

Przyczyn zwiększonej widoczności sztuki tworzonej na prowincji, także w poszczególnych republikach radzieckich, należy upatrywać w ograniczonej decentralizacji sceny artystycznej. Wyrazem wspomnianych tendencji była Wszechzwiązkowa Wystawa w 1957 r. (5.11.1957–16.03.1958) w Moskwie

---

<sup>12</sup> *O życiu plastycznym w ZSRR 1958.*

<sup>13</sup> *Ibidem.*

poświęcona 40-leciu rewolucji październikowej, po raz pierwszy w tak obszerny sposób prezentująca sztukę całego Związku Radzieckiego. Odwilż uruchomiła procesy, które poszerzyły granice tego, co akceptowalne z perspektywy Moskwy. Badacze często podkreślają, że sytuacja na prowincji, m.in. w republikach nadbałtyckich bądź w Azji Środkowej, była zasadniczo inna. Tam pojęcie sztuki oficjalnej zakładało większą tolerancję wobec odstępstw od głównego nurtu. Przyczyn może być kilka: oddalenie geograficzne od ośrodków decyzyjnych, przygraniczny status zakładający większą przepustowość oraz różnorodność informacji czy zakorzenienie twórczości w lokalnej tradycji poszczególnych narodów czy mniejszości etnicznych, a co za tym idzie – we właściwych sztuce ludowej syntezie, umowności formy, a także pewnej dekoracyjności (np. kraje Azji Środkowej). Te cechy przekładały się na charakter sztuki uprawianej przez miejscowych artystów<sup>14</sup>.

Wystawa ze względu na swoją rangę, w dużej mierze polityczna, była szeroko komentowana w prasie<sup>15</sup>. Swoje recenzje zamieścili w czasopiśmie m.in. Tibor Csorba, węgierski malarz, zapewne w związku z wcześniejszą prezentacją wystawy na Węgrzech, Ewa Garztecka, Bożena Kowalska, Stefan Morawski, Jerzy Lau, Andrzej Osęka, Urszula Pomorska oraz Ignacy Witz<sup>16</sup>. Ukazał się także szereg not, wzmianek oraz reprodukcji prezentowanych na wystawie dzieł<sup>17</sup>. Jednak jej odbiór nie był jednostronnie pozytywny. Warto tu także odnotować, że ekspozycja nie doczekała się – wzorem prezentacji z minionych lat – omówienia w głównym czasopiśmie poświęconym sprawom sztuki, jakim był „Przegląd Artystyczny”.

Warto także podkreślić, że na ogół charakter wypowiedzi recenzentów był polemiczny wobec ogólnych założeń wystawy, różnił się jednak u

---

<sup>14</sup> Полянская 2017: 482-497.

<sup>15</sup> Na temat odwilżowej krytyki artystycznej zob. Juszkievicz 2005.

<sup>16</sup> Csorba 1958; Garztecka 1958; Kowalska 1958; Lau 1958; Morawski 1958; ms. 1958; Osęka 1958; Pisarewicz 1958; Pomorska 1958; Up 1958; Witz 1958.

<sup>17</sup> M.in. „Sztandar Młodych” 245 (1958); „Express Wieczorny” 247, 255, 258, 260 (1958); „Kurier Polski” 252 (1958); „Głos Pracy” 255, 257 (1958); „Express Poznański” 257 (1958); „Gazeta Poznańska” 257, 262 (1958); „Słowo Powszechnie” 257 (1958); „Dziennik Polski” 258 (1958); „Życie Warszawy” 258 (1958); „Ilustrowany Kurier Polski” 261 (1958); „Głos Koszaliński” 272 (1958); „Trybuna Ludu” 297, 315 (1958); „Kurier Lubelski” 303 (1958); „Kierunki” 44 (1958); „Ekran” 45 (1958); „Przegląd Kulturalny” 45 (1958); „Stolica” 45 (1958); „Tygodnik Powszechny” 45 (1958); „Życie Literackie” 45 (1958).

poszczególnych autorów stopniem zawoalowania krytycznych ocen. Najbardziej zdecydowane głosy padły ze strony Morawskiego, Osęki oraz Witza. Zarzuty autorów dotyczyły głównie stronniczego podejścia w doborze eksponatów, co miało się przekładać na brak reprezentacji na wystawie twórczości młodego pokolenia plastyków oraz – biorąc pod uwagę retrospektywny aspekt ekspozycji – na wyrywkowe naświetlenie zjawisk sztuki pierwszej połowy XX w. Choć z jednocześnie dostrzegano także pozytywy w koncepcji wystawy, która przy stosunkowo niewielkiej liczbie eksponentów pozwalała lepiej poznać poszczególne sylwetki artystyczne<sup>18</sup>. Przywołajmy kilka wstępów wprowadzających czytelnika w problematykę ekspozycji:

„Po dość długiej przerwie zawitała do Warszawy duża wystawa współczesnej plastyki radzieckiej. Dobrze się stało, że organizatorzy tej ekspozycji ograniczyli liczbę wystawców do niewiele ponad dwadzieścia osób. Dobrze dlatego, że mamy wobec tego sposobność obcowania z poszczególnymi indywidualnościami pokazanymi szerzej, a nie z jakimś zestawem *monstre [sic!]*, być może mówiącym o danej sztuce w sposób ogólny, ale nie zarysowującym rzeczy chyba najważniejszych – a więc czegoś co mogłoby obrazować drogę artysty” (Witz)<sup>19</sup>.

„W gmachu „Zachęty” otwarta została ekspozycja radzieckich malarzy, rzeźbiarzy i grafików. Ten pierwszy po kilku latach kontakt ze sztuką radziecką jest oczywiście bardzo niepełny, fragmentaryczny – w wystawie bierze udział zaledwie dwudziestu paru artystów. W przytłaczającej większości są to – dodać trzeba – przedstawiciele starszego pokolenia (Osęka)<sup>20</sup>”.

„Z wszystkich dotychczasowych wystaw radzieckich, które oglądaliśmy u nas, ta jest najciekawsza. Dlatego m.in. iż zbiorową wystawę oparto na indywidualnościach artystycznych. [...] Tym razem oglądamy Dejnekę, Muchinę, Pimienowa, Faworskiego, Sarjana. Wystarczy wymienić te kilka nazwisk, by wystawa nabrała blasku” (Morawski)<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Witz 1958.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Osęka 1958.

<sup>21</sup> Morawski 1958.

„Zacznijmy od samej ekspozycji. Chyba wyrażę ogólny pogląd, że po raz pierwszy urządzono w naszym kraju wystawę współczesnej sztuki radzieckiej o tak szerokim wachlarzu zjawisk twórczych, a nawet szkół i tradycji. Tu i ówdzie moglibyśmy się wprawdzie spierać z towarzyszami radzieckimi na temat wyboru nazwisk i prac, reprezentowanych na wystawie, ale nie oznacza to bynajmniej, że nie umiemy docenić nowatorskich prób” (Lau)<sup>22</sup>.

Jak widać, opinie były czasem wobec siebie przeciwstawne. Dodajmy jednak, że wskazanie na mocne strony wystawy bądź na trafność jej koncepcji nie musiało pociągać za sobą pisanie o niej w samych superlatywach. Autorzy przemycali w dalszej części swoich wywodów uwagi dotyczące jej mankamentów.

Przechodząc do opisu zjawisk wartych uwagi, recenzenci przeważnie byli zgodni w swoich ocenach. Syntetyczne analizy zostały poświęcone twórczości takich artystów, jak Dejneka, ale także Sarjan, Abdulow, Konczałowski, Pimienow, Płastow (w odniesieniu do malarstwa); Muchina, Szadr i rzadziej Watagin (do rzeźby) oraz Faworski (do grupy Kukryniksy) i sporadycznie Raczew (do grafiki). Reszta uczestników, poza kilkoma tekstami mającymi na celu szerokie naświetlenie problematyki związanej z wystawą, była bądź jedynie wzmiankowana bądź pomijana przez piszących. Autorów najbardziej interesowała twórczość plastyków, którzy dzięki sile talentu byli w stanie wyjść poza wąski szablon sztuki socrealistycznej, co np. podkreślał Witz:

„Realistyczna reguła, wówczas gdy ma się do czynienia z indywidualnościami niecodziennymi, zostaje przekroczona w stronę poszukiwań nieco nowatorskich. Wszędzie zaś tam, gdzie sprawność ręki i doskonałość rzemiosła przeważa nad wyobraźnią artystyczną, widzimy wyraźnie cofanie się w czasie, jakąś chęć rywalizacji z XIX-wiecznym realizmem, z tym realizmem, który trzeba już niewątpliwie uważać za okres i historycznie i artystycznie ostatecznie zakończony. Wobec takiego stanu rzeczy, pozwolę więc sobie mówić jedynie o tych, u których wyraźne są chęci wyzwolenia się spod kanonów, o tych, co mają większe racje artystyczne za sobą oraz posiadają dzieła o żywości kontaktu ze swoim czasem”<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Lau 1958.

<sup>23</sup> Witz 1958.

Nie pomijano jednakże i pozycji klasycznych w radzieckiej historii sztuki (np. twórczość wspomnianego Szadra).

Idąc śladem autorów przywołajmy kilka opinii, chcąc bliżej naświetlić problematykę wystawy oraz jej recepcji. W pierwszej kolejności najczęściej padało nazwisko Dejneki (1899-1969)<sup>24</sup>. Jego dzieła, pochodzące przeważnie z pierwszej połowy XX w., obwołano „zjawiskiem zdecydowanie najbardziej interesującym” na ekspozycji (Osęka)<sup>25</sup>. Jerzy Lau pisał o nich:

„Pokazane na wystawie obrazy Aleksandra Dejneki ujawniły polskiemu widzowi ciekawą indywidualność artysty. (...) są jak gdyby dwuwymiarowe, dekoracyjne, ale swoją prostotą, szerokimi płaszczyznami, subtelną plamą organizują harmonijny ład na każdym płótnie. Sztuka Dejneki to sztuka poszukująca na własny rachunek współczesnych związków z rzeczywistością”<sup>26</sup>.



il. 1. Aleksander Dejneka, *Matka z dzieckiem*, 1932, olej, płótno, za: Дејнека (2010: 276).

<sup>24</sup> <http://rusavangard.ru/online/biographies/deyneka-aleksandr-aleksandrovich/>, dostęp: 28.10.2019.

<sup>25</sup> Osęka 1958.

<sup>26</sup> Lau 1958.

Największe uznanie zyskał najwcześniejszy obraz *Matka z dzieckiem* z 1932 r. **(il. 1)**. To akt w popiersiu kobiety ujętej od tyłu, trzymającej na rękach śpiące dziecko. Ciasne kadrowanie sylwetki, brak zbędnych szczegółów oraz oszczędna kolorystyka ograniczona do złamanych brązów, zieleni i ochr nadają kompozycji monumentalnego charakteru oraz koncentrują uwagę widza na najważniejszych aspektach dzieła – psychologicznej relacji matki i dziecka. Zwarta sylwetka kobiety emanuje mocą i spokojem. Morawski porównywał siłę wyrazu kompozycji do fresku ściennego, mając zapewne na uwadze sakralne czy raczej archetypiczne konotacje przedstawienia. Natomiast Osęka widział w nim „coś z [Eugène’a] Carrière’a, coś z bojowego antyestetyzmu pierwszych lat po rewolucji i chyba także coś z tradycji plakatu radzieckiego”<sup>27</sup>. Przywoływano także kilka innych dzieł – dynamiczne kompozycje przedstawiające młodych chłopców kąpiących się w wodzie lub zajęte pracą kobiety na skąpanej w słońcu plaży – *Przerwa obiadowa w Donbasie* (1935), *Nad morzem* (1956). Dodajmy, dosyć charakterystyczne dla *ouuvre* artysty, który transponował dynamizm awangardowych kompozycji do przedstawień figuratywnych, sięgając także po język filmu oraz fotografii. Migawkowość ujęć, ciasne kadrowanie, mocne skróty perspektywiczne bądź odwrotnie frontalizm wzmacniający płaszczyznowość kompozycji to cechy właściwe sztuce artysty. Całość poddana czasem daleko idącej syntezie, która przekłada się na pewną sylwetowość stylizowanych figur ludzkich o wydłużonych proporcjach oraz płaskość tła. Styl Dejneki, wychowanka Wchutemasu oraz uczestnika rozlicznych stowarzyszeń artystycznych, w tym współtwórcy Stowarzyszenia Plastyków Sztalugowców (OST), został ukształtowany w latach 20. XX wieku, niemniej jego główne wyznaczniki zachowały swoją aktualność także w okresie socrealizmu.

Osobny problem stanowiła sztuka przedstawicieli republik radzieckich. Tutaj wyróżniał się Martiros Sarjan (1880-1972), armeński grafik i malarz starszego pokolenia, absolwent Moskiewskiej Szkoły Malarstwa, Rzeźby i Architektury (1897-1904), w której studiował pod kierunkiem czołowych

---

<sup>27</sup> Osęka 1958.



przedstawiciele rosyjskiego „srebrnego wieku” W. Sierowa i K. Korowina. W późniejszych latach uczestnik wystaw grup artystycznych „Błękitna róża”, „Mir iskusstwa” i in. W latach 1926-1928 przebywał w Paryżu. W jego twórczości są czytelne wpływy francuskiego fowizmu. Sztuka artysty obracała się wokół takich tematów, jak pejzaże górskie z rozgrzaną w słońcu ziemią oraz krajobrazy miejskie przedstawiające zabudowę starego Erywania ze sztafażem oraz martwe natury i portrety. W paletce dominowały ochry, błękity i zielenie – barwy stepowych, górzystych krajobrazów Azji Środkowej<sup>28</sup>. Jednak tematyka stanowiła często, zwłaszcza w pierwszej fazie twórczości, pretekst do poszukiwań formalnych, prowadząc do autonomizacji obrazu w duchu poszukiwań sztuki *modern*. Recenzenci zgodnie wymieniali wczesne dzieła plastyka (*Góry*, 1921; *Lalwar*, 1930), ale także *Dolinę Araratu* z 1945 roku (**il. 2**) jako najlepiej oddające charakter jego twórczości,



il. 2. Martiros Sarjan, *Dolina Araratu*, 1945, olej, płótno, za: Дрампян (1964: nlb.)

jednocześnie żałując, że malarstwo z tego okresu jest słabo reprezentowane na wystawie<sup>29</sup>. Należy jednak dodać, że dekoracyjny walor nie był w nich

<sup>28</sup> Полянская 2017: 492-493.

<sup>29</sup> Lau 1958.

silnie wyeksponowany. Wskazując na postimpresjonistyczne źródła twórczości plastyka, Morawski pisał o darze kolorysty oraz egzotycznej atmosferze jego płócien, która współgra z płaszczyznowym traktowaniem przedstawień:

„I wreszcie Sarjan, jedno z najznakomitszych zjawisk współczesnego malarstwa radzieckiego. Jego *Łazwar* [sic!] i *Góry* są niezapomnianym, wzruszającym spotkaniem ze sztuką. Egzotyczna atmosfera wydaje się tutaj czymś oczywistym, płaskość «czyta się» jak klucz do kompozycji. Jeden kolor wzmacnia napięcie drugiego. Obrazy te są zaprzeczeniem «dramatów» dzisiejszego abstrakcjonisty, jest w nich wizja spokojna i mądra człowieka, którego natura pokochała i użyczyła mu swoich akordów, tonów i niuansów»<sup>30</sup>.

Podobnie interpretowana twórczość Michaiła Abdułajewa (1921-2002) prezentowanego „szeregiem gorących kolorystycznie obrazów, noszących znamiona pewnej szkicowości” (Pomorska)<sup>31</sup>.

Na koniec należałoby zatrzymać się przez chwilę przy pracach powstałych po 1956 roku, czy nawet wcześniej, po 1953 roku. Odwilż w plastyce radzieckiej wiązała się przede wszystkim z poszerzeniem ram doktryny socrealistycznej o wpływy tradycji impresjonistycznej przy jednoczesnym przemieszczeniu akcentów z tradycyjnych przedstawień wodzów rewolucji czy budowniczych nowego ustroju na wątki liryczne, prywatne w życiu człowieka radzieckiego. Propagandowy charakter tych rodzajowych w gruncie rzeczy kompozycji momentami całkowicie zanikał. W takim duchu były utrzymane obrazy Pimienowa (1903-1977) *Na głównym rynku*, 1957; *Ulewny deszcz*, 1957; *Stacja jesienią*, Płastowa (1893-1972) *Gdy na ziemi pokój*, 1957 oraz Konczałowskiego (1876-1956) *Portret Arama Chaczaturiana*, 1953. W przypadku tych kilku twórców piszący zgodnie wskazywali na francuskie źródła ich twórczości. Warto tu także wymienić nazwisko Niskiego (1903-1987) malującego pejzaże z obniżonym horyzontem oraz płaszczyznowo traktowaną kompozycją (np. *Zatoka Ussuryjska*, 1956).

---

<sup>30</sup> Morawski 1958.

<sup>31</sup> Pomorska 1958.

Przechodząc do działu rzeźby, najbardziej wartościowe w nim zjawisko stanowił pokaz prac Muchiny liczący 21 eksponatów (17 wykazanych w katalogu i 3 poza katalogiem), który nosił charakter retrospektywy pośmiertnej (1889-1953)<sup>32</sup>. Najwcześniejsze dzieła zaprezentowane na wystawie pochodziły z drugiej dekady XX w. Twórczość rzeźbiarki była w Polsce stosunkowo rozpoznana, funkcjonowała jednak w świadomości głównie dzięki rzeźbie *Robotnik i kolchoźnica* zdobiącej w 1937 roku pawilon radziecki na Wystawie Światowej w Paryżu. W „Zachęcie” pokazano projekt kompozycji znajdującej się wówczas w Moskwie (1936, galwanoplastyka). Kojarzono także inne dzieło obecne na ekspozycji warszawskiej – *Chleb* (1939, galwanoplastyka)<sup>33</sup>, kompozycję złożoną z dwóch siedzących aktów kobiecych o syntetycznych formach, zdradzających wpływy art déco, trzymających ponad głowami snop siana. Jednak największe zaciekawienie recenzentów wywołały trzy eksponaty nie ujęte w katalogu – *Julia* (1926, drewno; pierwsza wersja była wykonana w gipsie w 1925)<sup>34</sup>, *Tors* (marmur, pierwsza wersja była wykonana w gipsie w 1927; kolejna w szkle w 1951)<sup>35</sup> **(il. 3)** oraz *Wiatr* (1927)<sup>36</sup>. Oseka wskazywał na kubistyczną proveniencję oraz powinowactwa z twórczością Aleksandra Archipenki w odniesieniu do wczesnych dzieł artystki. Pierwsze dwie kompozycje doczekały się kilku zwięzłych analiz. Przywołajmy tu krótki opis autorstwa Garzdeckiej:

„*Tors* – akt kobiecy rzeźbiony w białym marmurze wyrasta z kamienia, jak kwiat. Doskonale wyważoną harmonią płaszczyzn i kierunków, czystym pięknem ciała kobiecego Muchina wyraża głęboki humanizm swojej sztuki. Bardziej dramatyczna zarówno w formie, jak i w treści, jest szeroko cięta w drzewie rzeźba pt. *Julia*. Pewnym syntezyowaniem form, skonstrastowaniem

---

<sup>32</sup> <http://rusavangard.ru/online/biographies/mukhina-vera-ignatevna/>, dostęp: 28.10.2019.

<sup>33</sup> Garzdecka 1958.

<sup>34</sup> Воронова 1976, [http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT\\_V06.HTM](http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT_V06.HTM), dostęp: 28.10.2019.

<sup>35</sup> Воронова 1976, [http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT\\_V12.HTM](http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT_V12.HTM), dostęp: 28.10.2019.

<sup>36</sup> Воронова 1976, [http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT\\_V07.HTM](http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT_V07.HTM), dostęp: 28.10.2019.

brył oraz fakturą drzewa artystka posługuje się dla wyrażania wielorakich, dramatycznych czasem przeżyć kobiety”<sup>37</sup>.



il. 3. Fragment ekspozycji z widoczną na pierwszym planie rzeźbą Wiery Muchinej *Julia*, (1926, drewno), za: Morawski (1958).

Trudno ustalić przyczyny pominięcia tych prac w katalogu, być może włączenie dodatkowych eksponatów do ekspozycji nastąpiło po wydaniu publikacji, jako rezultat kompromisu między obydwoma stronami.

Także twórczość Iwana Szadra (1887-1941) stanowiła już wówczas etap zamknięty w sztuce radzieckiej (w recenzjach prasowych nazwiska Muchiny i Szadra najczęściej padały obok siebie). Najbardziej eksponowaną rzeźbą autora był *Brukowiec – oręż proletariatu* (1927) (**il. 4**), pokazany po raz pierwszy na wystawie poświęconej dziesięcioleciu rewolucji październikowej w Moskwie w 1928 roku. Ta klasyczna już pozycja przedstawia młodego robotnika – uczestnika barykad okresu rewolucji 1905 roku, który w dynamicznym geście podnosi z ziemi duży kamień. W warstwie ikonograficznej czytelne są odniesienia do motywu Dawida i Goliata. Młody

---

<sup>37</sup> Garztecka 1958.



il. 4. Fragment ekspozycji z widoczną na pierwszym planie rzeźbą Iwana Szadra *Brokowiec – oręż proletariatu* (1927, brąz), za: *Gazeta Poznańska* 1958, nr 202.

bohater urasta zatem do rangi symbolu, antycypując równocześnie wydarzenia 1917 roku oraz zwycięstwo proletariatu nad burżuazją<sup>38</sup>. Osęka, oceniając pracę pod względem kompozycyjnym, pisał, że to „rzeźba bardzo sugestywna, jeśli chodzi o ruch postaci – budzi jednak wątpliwości konstrukcją przestrzenną, gdy rozpatrujemy ją wyraźnie ze wszystkich stron”<sup>39</sup>. Natomiast ogólną charakterystykę twórczości artysty w odniesieniu do całości ekspozycji dał Ignacy Witz:

„Zmarły w 1941 roku Iwan Szadr[o] nie przekroczył w swej twórczości bariery XIX wieku. Niemniej jednak jego realistyczna sztuka posiada w sobie mnóstwo szlachetnej żarliwości i każe myśleć o dobrej kontynuacji tej linii w plastyce, dla której niegdyś tak reprezentatywny był Constantin Meunier. [...] Pozostali rzeźbiarze niestety jak na gust piszącego te słowa są już zbyt akademicy, by mogli wywołać żywsze odruchy”<sup>40</sup>.

W grafice wybitne osiągnięcia w plastyce radzieckiej prezentował Faworski (1886-1964)<sup>41</sup>. Blisko 250 eksponatów unaoczniających czterdziestoletni

<sup>38</sup> Воронова 1976, [http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT\\_V08.HTM](http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT_V08.HTM), dostęp: 28.10.2019.

<sup>39</sup> Osęka 1958.

<sup>40</sup> Witz 1958.

<sup>41</sup> Халаминский 1964.

okres jego twórczości (najwcześniejsze z 1918 r.) zostało udostępnionych publiczności w osobnej sali. Na przegląd złożyły się przede wszystkim prace wykonane w technice drzeworytu stanowiące ilustracje do dzieł literackich, takich jak: *Rozmyślenia księdza Hieronima Goignarda* A. France'a, 1918; *Nowe życie* Dantego, 1934; *Hamlet* Szekspira, 1940-1942 oraz dzieła A. Puszkina czy R. Burnsa. Uwagę piszących zwróciły także powstałe w pierwszej połowie lat 40. linoryty z Samarkandy. **(il.5)** O plastycznych



il. 5. Włodzimierz Faworski, *Targ wielbłądów. Samarkanda*, 1944, linoryt, za: *Wystawa* (1958: nlb.)

walorach tej twórczości pisała wówczas Bożena Kowalska:

„Faworski jest jednym z grafików, którzy zdobyli drzeworytowi radzieckiemu w latach dwudziestych przodujące miejsce na świecie. Dzieła Faworskiego – najczęściej niewielkich rozmiarów – osiągnęły najwyższy stopień doskonałości formy artystycznej. Zwięzłe i lapidarne w ujęciu, a równocześnie pełne nastroju. W jego kompozycjach czarno-białe symetryczne plamy i linie tworzą interesujące układy rytmiczne. Każda z prac Faworskiego jest prosta aż do surowości, skonstruowana na zasadach układów geometrycznych figur, a przez to osiąga jak gdyby swoistą melodyjność. Cyzelatorska przy tym



czystość kreski świadczy o prawdziwie wirtuozerskim opanowaniu sztuki rylca<sup>42</sup>.

Jednocześnie podkreślano zasługi pedagogiczne Faworskiego, niegdyś wykładowcy Wchutemasu:

„[...] jego szlachetne, pełne wrażliwości drzeworyty i linoryty stały się prawdziwą szkołą dla całych pokoleń grafików nie tylko radzieckich, a nazwisko cenione jest w całym kulturalnym świecie” (Pomorska)<sup>43</sup>.

Natomiast mniej entuzjastycznie były oceniane rysunki satyrycznej grupy Kukryniksy<sup>44</sup>, prezentującej około 60 pozycji wykonanych w technice tuszu i czarnej akwareli. Witz pisał:

„Na wystawie są także Kukryniksy, tym razem tylko w charakterze ilustratorów. Ten duży zestaw jednak oglądany poza książkami wydaje się szary i nudny. Jedynie najstarsze ilustracje do Sałtykowa Szczedrina dźwięczą mocniej dzięki agresywnej zjadliwości i klarowniejszemu graficznemu założeniu<sup>45</sup>.”

Podsumowując ten przegląd opinii, warto wspomnieć o reprezentacji wizualnej wystawy w prasie. Najczęściej reprodukowanym dziełem była wspomniana rzeźba Szadra *Brukowiec – orężem rewolucji* („Orka”, „Przegląd Kulturalny”, „Głos Koszaliński”, „Gazeta Poznańska”)<sup>46</sup>, przy czym reprodukcja była publikowana samodzielnie bądź łącznie z krótką wzmianką, nie licząc tekstu Tibora Csorby w „Orce”<sup>47</sup>. Zdaje się, że ta rzeźba odgrywała rolę identyfikacji wizualnej ekspozycji, symbolizując, jak już wspomniano, „walkę sił postępowych z reakcyjnymi”. Natomiast pozostałym recenzjom

---

<sup>42</sup> Kowalska 1958.

<sup>43</sup> Pomorska 1958.

<sup>44</sup> Демощенова 1960.

<sup>45</sup> Witz 1958.

<sup>46</sup> Csorba (1958); „Gazeta Poznańska”, 262 (1958); „Głos Koszaliński”, 272 (1958); „Przegląd Kulturalny”, 45 (1958). W zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego jest przechowywana fotografia przedstawiająca fragment wystawy z pracą Szadra w centrum kadru, która została wykonana na potrzeby Centralnej Agencji Fotograficznej. Narodowe Archiwum Cyfrowe, Warszawa, zespół V.B.11.b, Wystawy zagraniczne w Polsce, sygn. 81136/8.

<sup>47</sup> Artykuł plastyka węgierskiego ukazał się zapewne w związku z wcześniejszą odsłoną ekspozycji na Węgrzech. Komentarz do wystawy został skonstruowany w duchu krytyki socrealistycznej, choć z przesunięciem akcentów na aktualne w plastyce radzieckiej tendencje liryczne. Krytyczny akcent pojawił się natomiast w odniesieniu do oprawy wystawy, która zdaniem autora w niewystarczający sposób przyczyniła się do realizacji celów przedsięwzięcia. Wytknął organizatorom m.in. brak w katalogu słowa wstępnego, które w odpowiedni sposób porządkowałoby problematykę dotyczącą ekspozycji.

towarzyszyły przeważnie reprodukcje dzieł Faworskiego oraz Muchiny, m.in. rzeźb *Julia* i *Tors*, które mogły być interesujące dla czytelników polskich z perspektywy sytuacji artystycznej w kraju. Zatem zasadne wydaje się mówienie o dwóch wymiarach, w których funkcjonowała ekspozycja – propagandowym oraz *stricte* artystycznym. Te dwie warstwy współistniały ze sobą w kontekście narracji konstruowanej za pomocą samych dzieł w przestrzeni fizycznej, natomiast w ramach dyskursu w prasie ulegały pewnej polaryzacji.

Propagandowy wymiar wydarzenia był ważny ze względów politycznych, wystawa miała stanowić wyraz przezwyciężenia obopólnych nieporozumień, w dużej mierze dotyczących także spraw kultury. Nie bez przyczyny w delegacji towarzyszącej wystawie wziął udział sekretarz Związku Plastyków Radzieckich Osieniew, który uczestniczył w pokazie także jako eksponent. Prezentował opcję zachowawczą. Jego obrazy z końca lat 40. – początku 50. mieściły się w kanonie malarstwa socrealistycznego, obrazując wizerunki wodzów rewolucji (*Październik w Smolnym* 1949) bądź „dobrodziejstwa” nowego systemu (*Pierwsze słowo władzy radzieckiej* 1952). Do zbliżenia stanowisk miały przyczynić się także rozmowy w Moskwie w ramach pobytu polskiej delegacji partyjno-rządowej, która udała się do stolicy ZSRR pod koniec października. Jednak nic porozumienia została natychmiast jeśli nie zerwana, to przynajmniej mocno napięta. Wznowienie rezerwy w stosunkach polsko-radzieckich było związane z przyjęciem polskiego działu na Międzynarodowej Ekspozycji Krajów Socjalistycznych w Moskwie na przełomie roku. To, co zaprezentowała strona polska, łącznie z marginalnie potraktowaną abstrakcją, było nie do przyjęcia przez środowisko radzieckie. Chodziło oczywiście przede wszystkim o „radziecką politykę wewnątrz tzw. obozu krajów socjalistycznych”, gdyż w Związku Radzieckim można było w niewielkim odstępnie czasu zobaczyć abstrakcję na wystawach krajowych Ameryki (1959) i Francji (1961)<sup>48</sup>.

Wystawa w „Zachęcie” stanowiła zatem wybór aprobowanych tendencji artystycznych w ZSRR, aktualnych także w postaci wzorców dla krajów

---

<sup>48</sup> Turowski 2004: 53.

socjalistycznych. Reglamentowana współczesność w ujęciu radzieckim obejmowała swoim zasięgiem zarówno realizm socjalistyczny w wydaniu klasycznym oraz jego modyfikacje po 1956 roku, a także wybrane zjawiska w sztuce radzieckiej przed wprowadzeniem doktryny w 1932 roku. Właśnie one wywołały największy rezonans w środowisku polskim, zachowując swoją aktualność jako spuścizna artystyczna partycypująca niegdyś w ogólnoświatowych procesach artystycznych. Na danym etapie przeobrażeń w życiu artystycznym ZSRR stało się możliwe przywrócenie historii sztuki zjawisk operujących syntetyczną, a wraz z tym monumentalizującą formą, która pozostawała jednak w związku z naturą, nie wykraczając poza granice figuracji. I co ważniejsze, zachowywała lojalność wobec wymagań politycznych. Była to jednak tradycja jakby „ubezwłasnowolniona”, o ograniczonych możliwościach czynnego oddziaływania na współczesną sztukę radziecką. O czym świadczył chociażby brak na wystawie przedstawicieli młodego pokolenia plastyków, które kierowało swoje spojrzenia właśnie ku dalszym etapom ewolucji sztuki modernistycznej. Nieobecność sztuki młodych była tłumaczona częściowo udziałem plastyków w wystawie poświęconej 40-leciu Komsomołu w Moskwie. Obiecano publiczności polskiej organizację osobnego pokazu w następnym roku w Warszawie<sup>49</sup>.

Na marginesie warto dodać, że wystawy odbywające się w salach Związku Plastyków Radzieckich pod hasłem pokazów sztuki młodych były wówczas jedną z niewielu enklaw w systemie artystycznym, gdzie panowała względna swoboda artystyczna<sup>50</sup>. Pozwalał na to format ekspozycji. Młody wiek dopiero zaczynających swoją karierę artystyczną ludzi usprawiedliwiał odstępstwa od akceptowalnej normy. Młodość rządzi się swoimi prawami, jest okresem poszukiwań, przymierzania różnych ról społecznych, a w sztuce, na równi z opanowywaniem umiejętności warsztatowych, oswojeniem poszczególnych stylów, by w efekcie swoistej repetycji etapów rozwojowych sztuki wypracować indywidualny język artystyczny. Z młodym wiekiem wiąże się także potrzeba niezobowiązującej gry oraz ryzyko błędzenia. Właśnie na karb

---

<sup>49</sup> ms. 1958.

<sup>50</sup> Кружкова 2017.

braku doświadczenia można było złożyć niesubordynację młodych wobec ustalonych zasad. Dobrym przykładem mogą służyć tzw. pokazy „dyskusyjne” organizowane w Moskiewskim Oddziale Związku Plastyków. Były to jednodniowe prezentacje sztuki młodych twórców niebędących członkami MOSCh-u. W latach 1956-1958 zostały zorganizowane wystawy: A. Kamińskiego, B. Swiesznikowa, M. Mituricza, M. Nikonowa, M. Odnorałowa, W. Wejsberga, T. Lifszica i A. Tiapuszkina. Towarzyszyły im gorące nieraz debaty, które miały na celu korygowanie błędów. Wydarzenia nosiły charakter warsztatowy i były zamknięte dla osób postronnych<sup>51</sup>. Tak więc akces młodych do nowoczesności znajdował rozwiązanie w organizacji dla nich osobnych wydarzeń, w ramach których szukano sposobu na „wypuszczenie młodzieńczej pary”. Nie zakładano z zasady możliwości włączenia tej sztuki do głównego obiegu. Dojrzałość w sensie artystycznym wiązała się z wymogiem dostosowania się do panujących reguł gry. Z tego też zapewne powodu planowano organizację w Polsce wystawy młodej sztuki jako osobnej pozycji, niewłączonej do reprezentacyjnego pokazu plastyki radzieckiej.

Sztuka młodych twórców mogła stanowić stosunkowo interesującą propozycję dla środowiska polskiego, umożliwić choćby ograniczoną wymianę doświadczeń w zakresie aktualnych wówczas problemów artystycznych. Niestety, nieśmiałe próby plastyków radzieckich, dokonywane w innych niż polskie warunkach polityczno-kulturalnych, nie miały możliwości rozwinąć się na odpowiednią skalę, by móc zainicjować partnerski dialog. Podobne próby nawiązania kontaktów zostaną podjęte na dobrą sprawę dopiero w połowie kolejnej dekady<sup>52</sup>.

Oseka w 1958 roku komentował zaprzepaszczonej możliwość znalezienia wspólnej platformy w następujący sposób:

„Charakter ekspozycji jest [...] zdeterminowany nieobecnością młodych plastyków radzieckich, którzy wnieśliby tutaj – jak należy się spodziewać – znaczne ożywienie. Brak też właściwie tendencji w sztuce radzieckiej

---

<sup>51</sup> Чудецкая 2014: 147.

<sup>52</sup> Turowski 2004: 53-55.

najnowszych, tendencji stanowiących o jej rozwoju, o jej przemianach, brak więc tego, co siłą rzeczy byłoby dla nas najbardziej interesujące”<sup>53</sup>.

Nieobecność sztuki młodych to nie jedyne pominięcie na tej ekspozycji. Wystawa, choć miała pewne ambicje ukazania sztuki radzieckiej także w perspektywie historycznej, prezentując wybrane zagadnienia, czyniła to jednak w sposób stronniczy i ograniczony. Poza nawiasem były doświadczenia awangardy, która nadal pozostawała niedostępna dla publiczności nie tylko polskiej, lecz także dla radzieckiej. Pokazy indywidualne artystów awangardowych w Muzeum Majakowskiego w Moskwie zostaną uruchomione dopiero od 1960 roku (m.in. pokazy sztuki El Lissitzky’ego, 1960; Michaiła Matuszyna, Pawła Filonowa, 1961; Władimira Tatlina, 1967)<sup>54</sup>.

Niemniej już w 1958 r. recenzenci wystawy w „Zachęcie” zapytywali o przyczyny tych pominięć<sup>55</sup>, a wśród nich Stefan Morawski:

„(...) w koncepcji [wystawy] widać wyraźnie jakieś wahania. (...) Znajdujemy (...) mnóstwo wybitnych dzieł z lat dwudziestych i z początku trzydziestych, ale jakby wyrwanych z tamtego tła, z tamtej epoki (...) sztuka radziecka, kolebka wielu awangardowych ruchów XX wieku, jest wciąż nieodkryta”<sup>56</sup>.

W innym miejscu precyzował:

„(...) chciałbym upomnieć się o inny zestaw dzieł, wiele nazwisk, które jeszcze nie powróciły – o [Aleksieja] Krawczenkę, Szterenbergow, [Aristarcha] Lentułowa, [Kazimira] Malewicza, [Ela] Lissickiego, [Wasilija] Roždastwienskigo [sic!], [Michaiła] Łarionowa, [Natalię] Gonczarowa, [Aleksandra] Rodczenkę, [Aleksandra] Archipienkę, [Ossipa] Zadkina. Mógłbym tę listę przedłużyć”<sup>57</sup>.

Potrzebę przywrócenia świadomości historycznej twórczości argumentował jednak jej ideową bliskością zasadom rewolucji, tak jakby społeczne zaangażowanie sztuki miało stanowić usprawiedliwienie dla bardziej radykalnych poszukiwań artystycznych:

---

<sup>53</sup> Osęka 1958. Zob. także: Lau 1958; Pisarewicz 1958.

<sup>54</sup> Romanowa, Kapyrina 2004: 71.

<sup>55</sup> Lau 1958; Morawski 1958.

<sup>56</sup> Morawski 1958.

<sup>57</sup> Ibidem.

„Odkrycie to byłoby tym cenniejsze, że w sztuce tej splotły się wątki ideowo-społeczne (motyw rewolucji) z wątkami czysto artystycznymi. Jakże potrzebna jest właśnie ta, a nie żadna inna, lekcja artystyczna dla twórców i krytyków, którzy dzisiaj kwestionują sensowność jakiegokolwiek innej sztuki poza abstrakcyjną...”<sup>58</sup>

Podsumowując, należy jeszcze raz zaznaczyć, że wystawa stanowiła wyraz stopniowej liberalizacji w kulturze Związku Radzieckiego. Wybrane zjawiska w plastyce, włączone na powrót do krwioobiegu artystycznego, mogły i były postrzegane jako pewna płaszczyzna porozumienia. Warto jednak dodać, że analizowane przez recenzentów polskich dzieła Dejneki, Faworskiego czy Muchiny, w których podkreślano przede wszystkim łączność z tradycją modernistyczną, stanowiły choć istotny, to tylko fragment ekspozycji. Reszta prac tkwiła w dziewiętnastowiecznych konwencjach artystycznych, ewentualnie „urozmaiconych” elementami tradycji impresjonistycznej. Z perspektywy polskiej, gdzie odwilż była kojarzona na ogół z różnymi odmianami abstrakcji, wystawa plastyki radzieckiej miała charakter anachroniczny z perspektywy aktualnych problemów artystycznych, zwłaszcza że zabrakło swobodniejszej w wyrazie sztuki młodych plastyków. Swoje znaczenie mogła mieć raczej jako ekspozycja o charakterze retrospektywnym, ale w tym wypadku pojawiały się kolejne pytania o brak reprezentacji istotnej składowej sztuki radzieckiej lat 20., czyli awangardy radzieckiej.

Co więcej, kultura polska – doznająca przyspieszonego rozwoju od momentu uruchomienia procesów odwilżowych – była postrzegana przez władze w kraju jako narzędzie mające rekompensować ograniczony potencjał polityczny. Tak więc względna swoboda artystyczna służyła budowaniu własnej identyfikacji narodowej, stanowiącej specyficzną mieszankę leżących u podstaw systemu założeń komunizmu i wartości kulturalnych opartych na wzorcach zachodnich. Obecność tego drugiego komponentu mogła świadczyć o potrzebie włączenia kraju w procesy globalizacyjne oraz o przynależności do europejskiej wspólnoty kulturowej, choć podobna teza może być nieco ryzykowna. W każdym razie modernizm był traktowany przez decydentów

---

<sup>58</sup> Ibidem.



jako karta przetargowa służąca tworzeniu pozorów swobód obywatelskich na Zachodzie, a na Wschodzie, w kontaktach z krajami wspólnoty socjalistycznej, i przede wszystkim ZSRR, zakreślaniu granic własnej odrębności. Było to stanowisko pragmatyczne, które pozwalało na poruszanie się w obydwu systemach naraz i budowanie własnej pozycji politycznej.

Przy czym nowoczesność, funkcjonująca w Polsce w ramach obiegu oficjalnego, była widziana jako oznaka procesów cywilizacyjnych i związanej z nimi idei postępu, stąd wynikało przeświadczenie pewnej wyższości kulturalnej wobec radzieckiej polityki kulturalnej. Realizm socjalistyczny był postrzegany przez środowiska artystyczne w kraju jako relikwyt ubiegłego wieku, zamknięty etap rozwoju sztuki światowej, który należy pozostawić poza sobą. Nie można oczywiście utożsamiać polityki państwa, zresztą pełnej wahań, oraz wartości podzielanych przez przedstawicieli kultury i sztuki. Niemniej dopuszczenie krytycznych względem twórczości radzieckiej głosów do sfery publicznej, w systemie poddanym kontroli na wielu poziomach, oznaczało akceptację przez nią pewnej dozy pluralizmu oraz podobnych stanowisk.

Relacje artystyczne pomiędzy ZSRR a PRL można określić dialogiem mijającym. Obydwie strony, zachowując pozory posługiwania się tym samym językiem oraz dążenia do wspólnych celów, w tej samej sprawie realizowały odmienne cele. Oczywiście, idea zachowania wspólnoty socjalistycznej była potrzebna zarówno ZSRR, dążącemu do utrzymania dominacji w regionie, jak i w pewnym sensie Polsce, która widziała w potężnym sojuszniku gwaranta własnych granic. Jednak w obrębie tych głównych wyznaczników strona polska nie tylko próbowała utrzymać swoją względną niezależność, lecz korzystając z wyżej wymienionych narzędzi, także prowadziła politykę ekspansji kulturalnej, stanowiąc forpoczta kultury zachodniej na wschodnich rubieżach Europy.

Słowa wspomnianego już Osęki dobrze ilustrują podobne przypuszczenia:

„Należy sobie życzyć, aby w wyniku dyskusji doszło nie tylko do osobistych kontaktów, ale i do bliższego wzajemnego poznania i zrozumienia. Także dla malarzy i rzeźbiarzy radzieckich aktualny stan rozwoju plastyki polskiej

stanowić może (zwłaszcza dla młodszego pokolenia) ciekawy zespół problemów. W obecnej chwili ustalenie płaszczyzny dyskusji nie będzie – jak się wydaje – rzeczą łatwą. Współczesna plastyka polska i współczesna plastyka radziecka stanowią dwa bardzo odrębne zjawiska, często nieporównywalne, nawet jeśli nie bierze się pod uwagę skrajnych przykładów<sup>59</sup>.

## **Bibliografia**

Archiwum MSZ 21 – Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych (Archiwum MSZ), Warszawa, z. 21, w. 111, t. 1476, k. nlb. Plan realizacji Umowy o współpracy kulturalnej między Polską Rzeczpospolitą Ludową i Związkiem Socjalistycznych Republik Radzieckich na rok 1958.

Csorba 1958 – Csorba Tibor, *Najbliższy jest człowiek (Wystawa współczesnej plastyki radzieckiej)*, „Orka”, 45 (1958).

Garztecka 1958 – Garztecka Ewa, *Wystawa współczesnej plastyki radzieckiej*, „Trybuna Ludu”, 316 (1958).

Gavrash 2014 – Gavrash Irina, [\*Ekspozycja polska na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Krajów Socjalistycznych w byłym Maneżu w Moskwie w 1958\*](#), „Sztuka Europy Wschodniej”, 2 (2014): 437-443.

Juszkiewicz 2005 – Juszkiewicz Piotr, *Od rozkoszy historiozofii do gry w nic. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005.

Kowalska 1958 – Kowalska Bożena, *Wokół wystawy sztuki radzieckiej*, „Sztandar Młodych”, 272 (1958).

Lau 1958 – Lau Jerzy, *Wystawa plastyki radzieckiej*, „Głos Pracy”, 201 (1958) [przedruk w: „Gazeta Krakowska”, 265 (1958); „Głos Koszaliński”, 266 (1958)].

Markowska 2012 – Markowska Anna, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.

Morawski 1958 – Morawski Stefan, *Z okazji wystawy radzieckiej w „Zachęcie”*, „Ekran”, 47 (1958).

ms. 1958 – ms., *Sztuka radziecka w „Zachęcie”*, „Kierunki”, 45 (1958).

*O życiu plastycznym w ZSRR 1958 – O życiu plastycznym w ZSRR rozmawiamy z sekretarzem Związku Plastyków Radzieckich Mikołajem Osieniewym rozmawiał Wojciech Kiciński*, „Trybuna Ludu”, 305 (1958).

---

<sup>59</sup> Oseka 1958.

Oseka 1958 – Oseka Andrzej, *Plastycy radzieccy w „Zachęcie”*, „Przegląd Kulturalny”, 45 (1958).

Piotrowski 2011 – Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011.

Pisarewicz 1958 – Pisarewicz G., *Współczesne malarstwo w Warszawskiej „Zachęcie”*, „Dziennik Bałtycki”, 267 (1958).

Pomorska 1958 – Pomorska Urszula, *Wystawa współczesnej plastyki radzieckiej*, „Dziennik Ludowy”, 268 (1958).

Romanowa, Kapyrina 2004 – Romanowa Anna, Капырина Светлана, *„Odwilż po zawiei”. Notatki dla polskiego przyjaciela do wystaw w Warszawie i w Moskwie (sztuka w II połowie wieku XX)*, [w:] *Warszawa – Moskwa 2004*: 70-87.

Turowski 2004 – Turowski Andrzej, *Notatki o awangardzie radzieckiej w Polsce*, [w:] *Warszawa – Moskwa 2004*: 50-58.

Up 1958 – Up, *Współczesna plastyka radziecka*, „Trybuna Mazowiecka”, 256 (1958).

*Warszawa – Moskwa 2004 – Warszawa – Moskwa / Москва – Варшава 1900–2000*, red. Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa, katalog wystawy, „Zachęta” Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004.

Witz 1958 – Witz Ignacy, *Plastyka radziecka i Rembrandt od podszewki*, „[Życie Warszawy](#)”, 283 (1958).

*Wystawa 1958 – Wystawa współczesnej plastyki radzieckiej*, katalog, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1958.

Воронова 1976 – Воронова, О[льга] И., *Вера Игнатъевна Мухина*, Москва 1976, rozdz. 8, [http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT\\_V01.HTM](http://vivovoco.astronet.ru/VV/ARTS/MUKHINA/CHAPT_V01.HTM), dostęp: 28.10.2019.

Демосфенова 1960 – Демосфенова, Г[алина] Л., *Кукрыниксы*, Москва 1960.

Дрампян 1964 – Дрампян, Р[убен] Г., *Мартирос Сергеевич Сарьян*, Искусство, Москва 1964.

Кружкова 2017 – Кружкова, Т. С., *Строгие юноши оттепели: к вопросу о генезисе „сурового стиля”*, [w:] *Оттепель 2017*: 470-482.

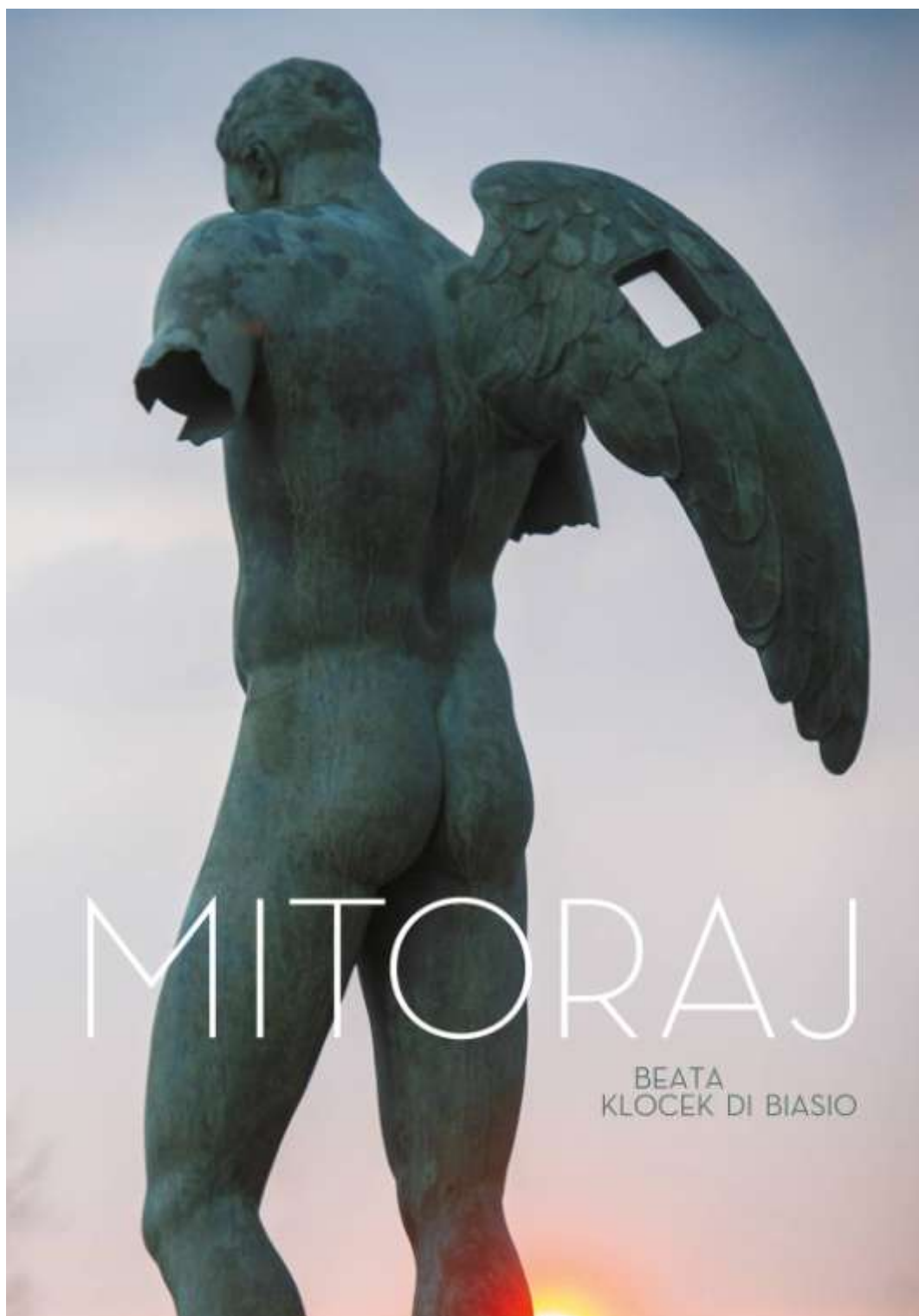
*Оттепель 2017 – Оттепель*, red. Татьяна Карпова, katalog wystawy, Государственная Третьяковская галерея, Москва 2017.

Полянская 2017 – Полянская О. М., *„Живопись народов СССР”: пограничное состояние*, [w:] *Оттепель* 2017: 483-496.

Халаминский 1964 – Халаминский, Ю[рий] Я., *Владимир Андреевич Фаворский*, Москва 1964.

Чудецкая 2014 – Чудецкая А. Ю., *Открыто в закрытом режиме: о выставках группы „Девять”*, [w:] *Неофициальное искусство в СССР. 1950-1980-е годы. Сборник по материалам конференции 2012 года*, Москва 2014: 143-155.

## Nowe książki



Beata Klocek Di Biasio, *Mitoraj. A dialog between art and history*, przekład Marcin Turski, okładka Rafał Ołbiński, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa 2019 (s.194) ISBN 978-83-949807-7-1

Wkrótce ukaże się wersja w języku polskim.





Maciej Gugala

# EKSPERYMENTY DAVIDA HOCKNEYA



POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA

STUDIA I MONOGRAFIE

Maciej Gugala, *Eksperymenty Davida Hockneya / David Hockney's experiments*,  
Seria: Studia i monografie 27, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata &  
Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2019 (s. 177)  
ISBN 978-83-949807-6-4



## **Nowe litewskie publikacje o wileńskiej Szkole Rysunkowej i sztuce Wilna**

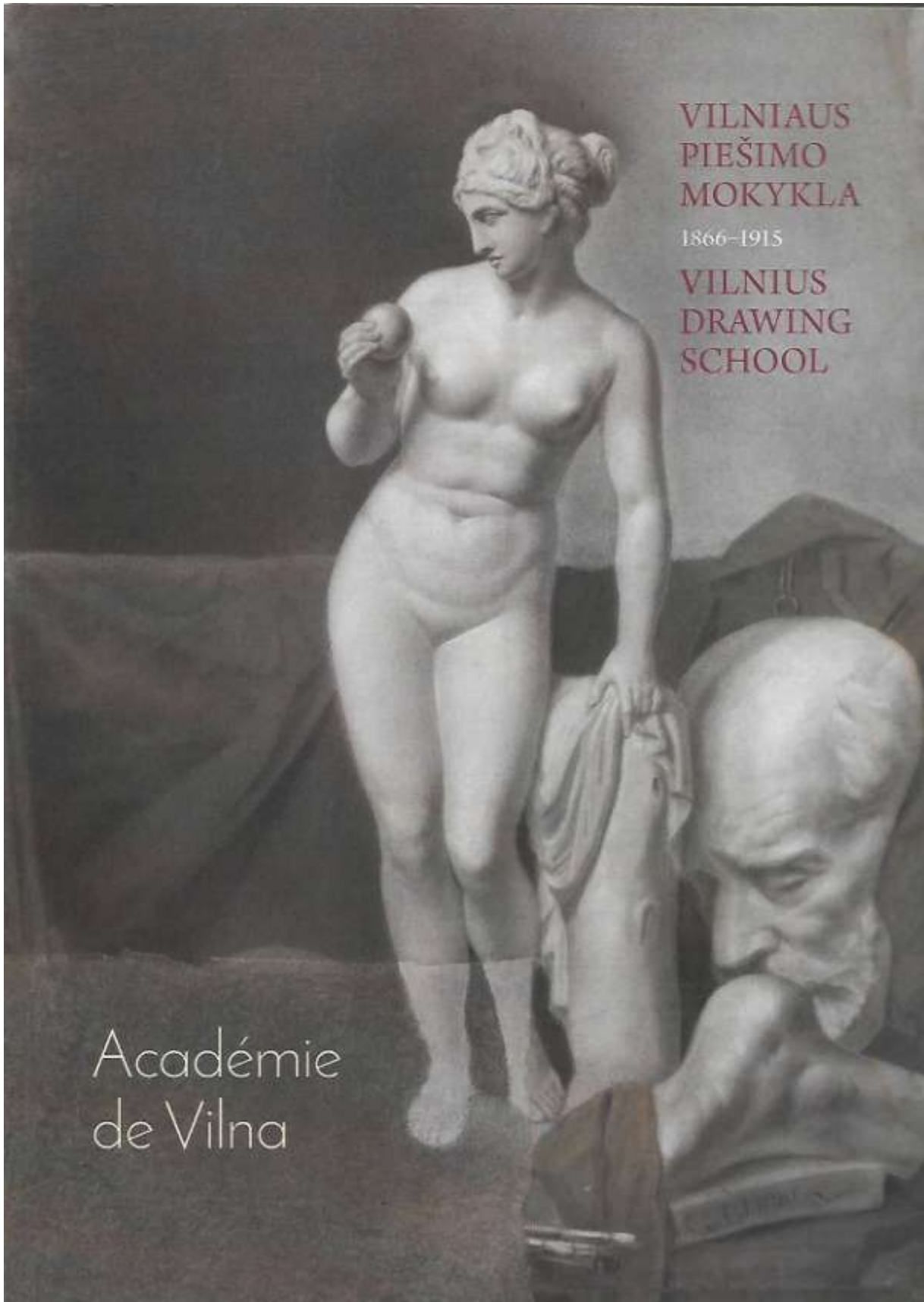
Krótki wyjazd na konferencję do Wilna pozwolił na poznanie litewskich publikacji, poświęconych sztuce wileńskiej XIX i XX wieku.

Najważniejszymi z nich są katalog wystawy i opracowanie Szkoły Rysunkowej w Wilnie – *Académie de Vilna. Vilniaus piešimo mokykla. Vilnius Drawing School (1866-1915)*, Vilnius 2017 (s. 368; ISBN 978-9955-868-93-4) oraz *Vilniaus piešimo mokykla 1866-1915*, Vilnius 2018 (s. 336; ISBN 978-609-8231-07-6). Autorką obydwu pozycji jest dr Jolanta Širkaitė, wileńska historyczka sztuki, wicedyrektor Lietuvos kultūros tyrimų institutas (Litewskiego Instytutu Kulturoznawstwa) – wydawcy obydwu pozycji. Uczestniczyła ona w pracach nad wystawą z obszernym katalogiem *Szkolnictwo artystyczne w Wilnie i jego tradycje*, przygotowaną w 1996 roku przez Wydział Sztuk Pięknych UMK, Wileńską Akademię Sztuki i Muzeum Okręgowe w Toruniu i przeniesioną do Wilna. Była wówczas autorem części poświęconej Szkole Rysunkowej.

Szkoła, choć założona po upadku powstania styczniowego w celu rusyfikacji miasta, które miało przekształcić się w „истинный русский город” (prawdziwie rosyjskie miasto), dzięki zaangażowaniu jej wieloletniego kierownika malarza Iwana Trutniewa, odegrała analogiczną rolę jak warszawska Klasa Rysunkowa, prowadzona przez Wojciecha Gersona. Będąc średnią szkołą artystyczną, przygotowała do zawodu lub dalszych studiów paruset uczniów, wśród których obok Polaków byli Białorusini, Litwini, Rosjanie i Żydzi. Niekiedy we Francji uczelnię określano jako Académie de Vilna. Szkoła wypełniła w sporej części lukę między Oddziałem Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego (zlikwidowanego w 1832) a Wydziałem Sztuk Pięknych Uniwersytetem Stefana Batorego (wskrzeszonym w 1919 roku).

Wśród uczniów było wielu znanych artystów, w tym:

Polacy m.in. – Bolesław, Józef i Łucja Bałzukiewiczowie, Stanisław i Stefan Bohusz-Siestrzencewiczowie, Bolesław Buyko, Tadeusz Dowgird (Tadas Daugirdas), Stanisław Filibert i Wacława Fleury, Konstanty Gorski, Wanda



VILNIAUS  
PIEŠIMO  
MOKYKLĀ

1866-1915

VILNIUS  
DRAWING  
SCHOOL

Académie  
de Vilna

Jolanta Širkaitė



VILNIAUS  
PIEŠIMO  
MOKYKLA  
1866–1915

Hartung, Bronisław Jamontt, Ludomir Janowski, Franciszek Jasiewicz,  
Jerzy Jodkowski, Benedukt Kubicki, Kazimierz Kwiatkowski, Zenon Łęski,

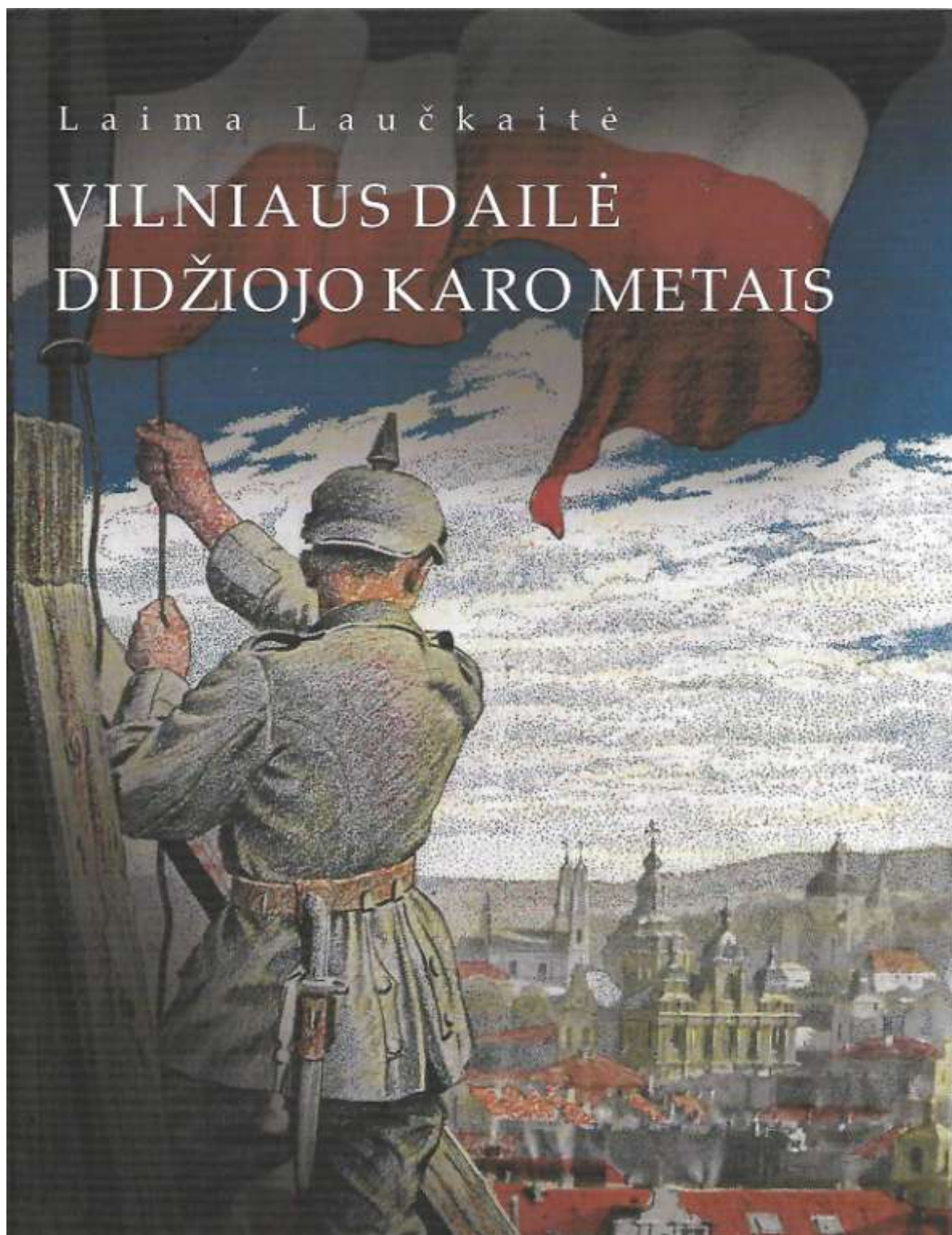
Adam Międzybłocki, Eugenia Sienkiewicz-Przyałgowska, Zofia Romer, Helena Römer, Edward Mateusz Römer, Ludomir Sleñdziński,  
Litwini – Vladas Didžiokas, Rapolas Jakimavičius (Rafał Jachimowicz), Vilius Jomantas, Vytautas Kairiūkštis (Witold Kajruksztis), Juozapas Kamarauskas, Juozas Zikaras,  
Białorusini – Jazep Drazdowicz (Józef Drozdowicz), Paweł Jużyk,  
Rosjanie – Robert Genin,  
Żydzi (niekiedy związani ze środowiskiem polskim) - Lew Alperowicz, Lew Antokolski, Nachum Aronson, Józef Budko, Jehuda Epstein, Michel Kikoïn, Pinchus Krémègne, Borys Kremer, Lazar Krestin, Miron Kodkin (Kodkine), Isaja Kulwianski, Mojżesz Lejbowski, Mojżesz Lewin, Mojżesz Majmon, Mané-Katz, Jakub Messenblum (Jacques Missene), Abel Pann, Boris Ber Schatz, Chaïm Soutine (Chaim Sutin), Ber Załkind, Szruga Zarfin, Bencion Zukerman (Cukierman).

Katalog (litewsko-angielski) wystawy posiada charakter popularny, zawierając wstęp oraz biografie wykładowców i studentów (bez literatury przedmiotów). Obrazy, rysunki i rzeźby pochodzą z muzeów i bibliotek litewskich, z fundacji i zbiorów prywatnych, nieliczne z muzeów zagranicznych (jak Białoruskie Muzeum Narodowe w Mińsku). Wiele z tych dzieł było nieznanym polskim badaczom. Znacznie bardziej pogłębione i obszerne jest opracowanie książkowe, w którym autorka wyzyskała źródła archiwalne i oparła się na obszernej literaturze przedmiotu. Praca pisana po litewsku zawiera obszerny tekst analityczny, życiorysy i charakterystykę twórczości profesorów i studentów, bibliografię, spis studentów oraz streszczenie po angielsku. Badacze uzyskali podstawową pozycję do badań nad szkolnictwem artystycznym i wileńskim środowiskiem artystycznym.

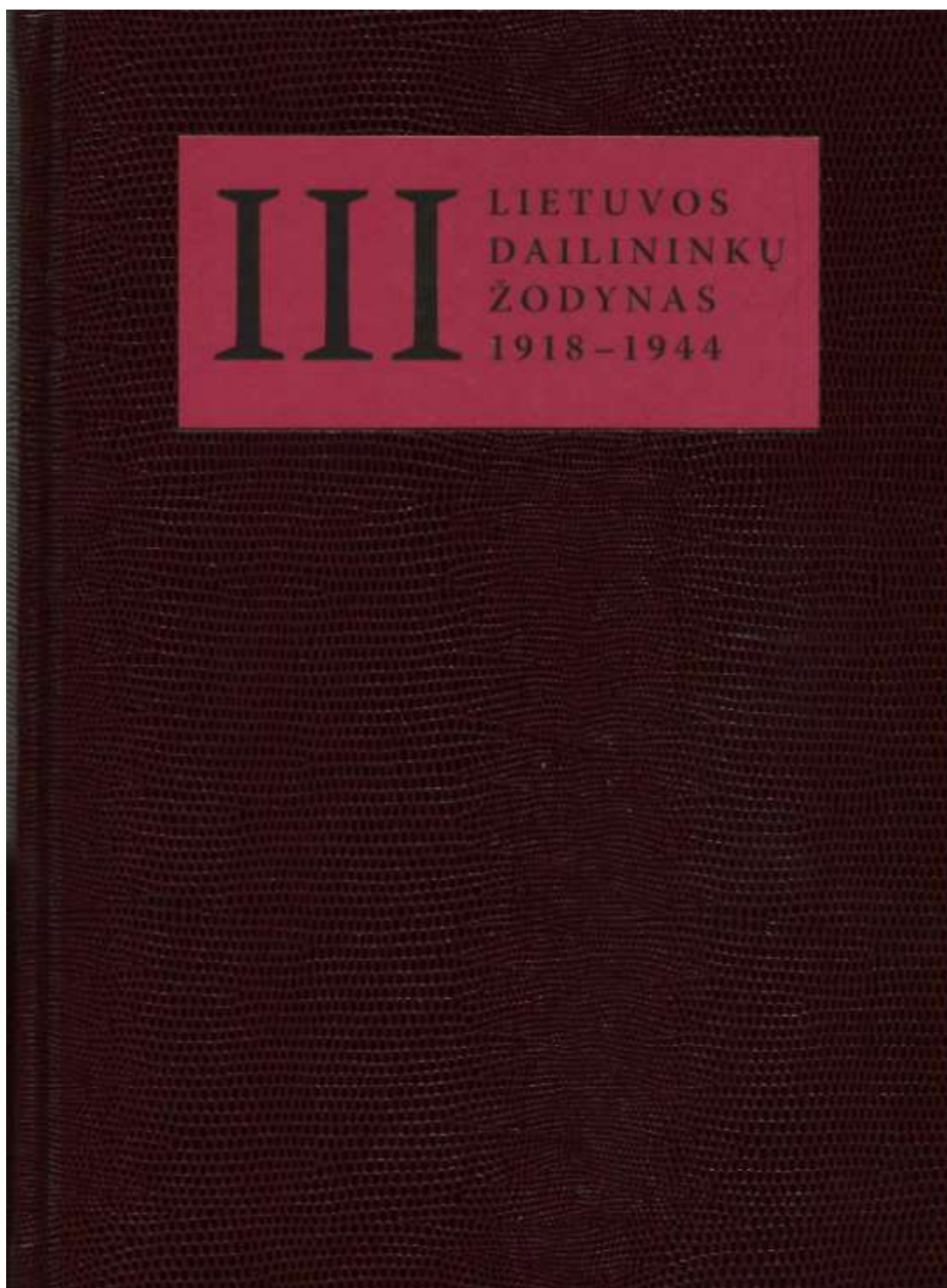
Z innych publikacji Litewskiego Instytutu Kulturoznawstwa duże znaczenie badawcze posiada opracowanie dr Laimy Laučkaitė *Vilniaus dailė dzidžiojo karo metais* (Sztuka w Wilnie podczas I wojny światowej), Vilnius 2018 (s. 224; ISBN 978-609-8231-8). Autorka opublikowała książkę *Vilniaus daile XX a. pradžioje* (Vilnius 2002), wydaną także w wersji angielskiej *Art in Vilnius 1900-1915* (Vilnius 2008), poświęconą sztuce Wilna przełomu XIX i XX wieku. Obecna publikacja jest niejako kontynuacją badań, obejmując



ostatni rok rosyjskiego panowania do ewakuacji w 1915 roku, okres okupacji nienieckiej z charakterystyką działań tej armii na polu kultury i dziedzictwa (w tym obecności niemieckich artystów i historyków sztuki), wreszcie losy środowiska artystycznego.

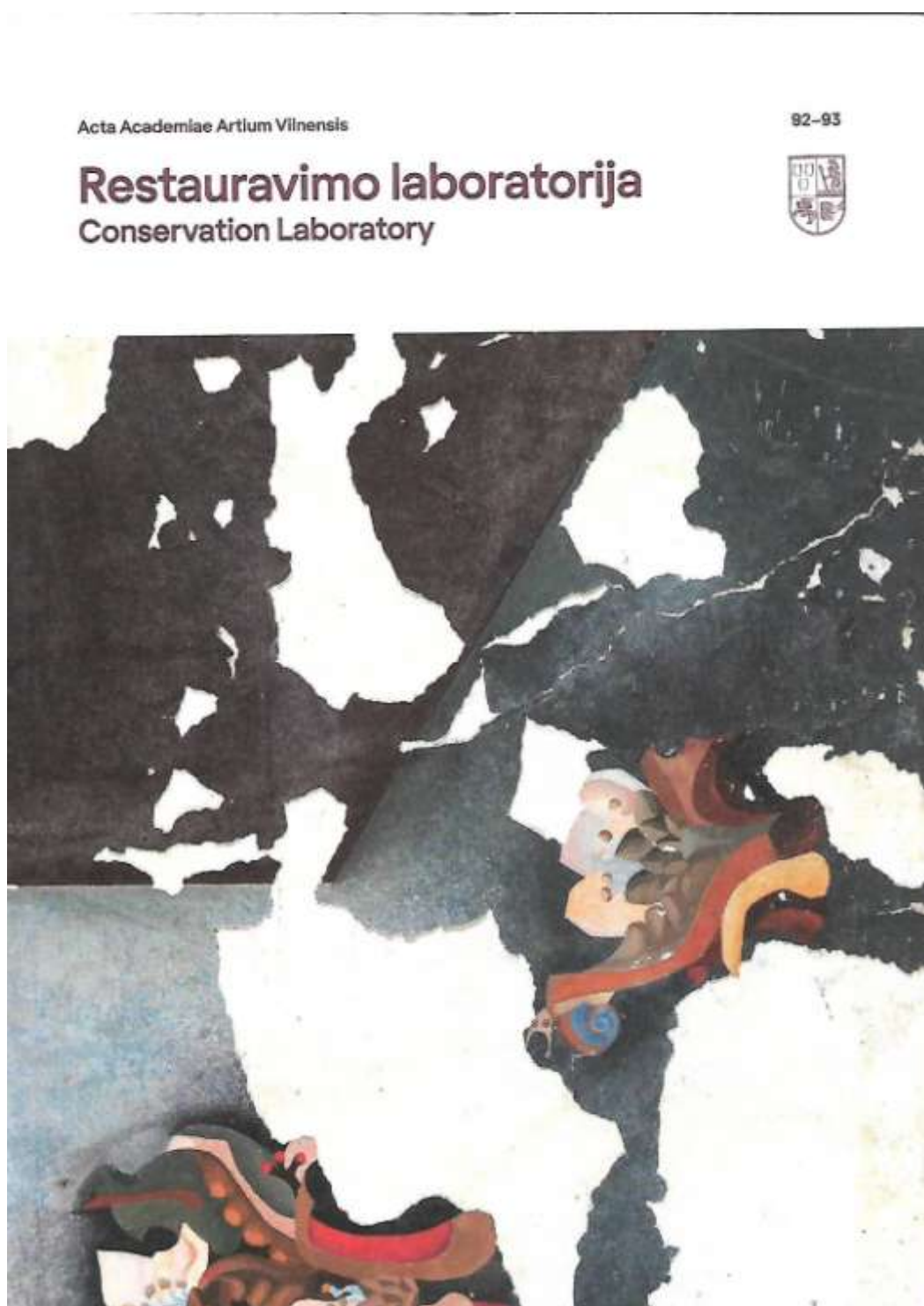


Kolejną ważną publikacją wspomnianego Instytutu jest *Lietuvos dailininkų žodynas / Dictionary of Lithuanian artists*, vol. III: 1918-1944, red. Liljana Šatavičiutė-Natalevičienė, Vilnius 2013 (s. 520; ISBN 978-9955-868-63-7 dotyczy III tomu). Słownik wydany po litewsku, zawiera krótkie noty o artystach litewskich oraz polskich z Wilna (z podstawowymi pozycjami bibliograficznymi).





Wileńska Akademia Sztuki opublikowała kolejny tom studiów pt. *Restauravimo laboratorija / Conservation Laboratory* jako pozycję w serii „Acta Academiæ Artium Vilnensis” (nr 92-93) pod red. dr Daili Klajumienė, Vilnius 2019 (s., 536; ISBN 978-609-447-324-1). Tom zawiera 19 artykułów, poświęconych zagadnieniom konserwacji architektury, malarstwa, książki od XVIII – XX wieku.





Ostatnią pozycją jest *A guide to the Vilnius Picture Gallery* w opracowaniu Daili Tarandaitė, Lithuanian Art Museum Vilnius 2018 (s. 96; ISBN 978-609-426-123-7; dostępny w innych językach – poza polskim). Obejmuje on zarys malarstwa dawnej Rzeczypospolitej od XVI-XVIII wieku, a następnie szeroką prezentację „szkoły wileńskiej” z naciskiem na wybitne postaci związane z Uniwersytetem Wileńskim: założyciela prof. Franciszka Smuglewicza, jego następcy prof. Jana Rustema oraz najwybitniejszego absolwenta Kanuta Rusieckiego – twórcy i ideologa polskiej kolonii artystycznej w Rzymie. Ekspozycja obejmuje także artystów związanych ze Szkołą Rysunkową aż do początku XX wieku.

Nazwiska polskich artystów w przedstawionych publikacjach pisane są w oryginalnej formie. Jeśli jest tekst w języku litewskim obok form w tym języku nazwiska podaje się także w polskiej wersji.

Dziękuję prof. Rucie Janonienė i dr Daili Klajumienė za pomoc w uzyskaniu publikacji.

Prof. Jerzy Malinowski





**POLSKI  
INSTYTUT  
STUDIÓW  
NAD SZTUKĄ  
ŚWIATA**