

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 9 (84) wrzesień

2019

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2019, nr 9 (84) wrzesień

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:

Informacje i zaproszenia:

Art education & art criticism in Central and Eastern Europe in the 20th and 21st centuries - program konferencji w Toruniu

Public Art in the City of Utopia. Sculptures by Igor Mitoraj at Canary Wharf, London – informacja o konferencji w Londynie

Art of the Armenian Diaspora 4 – zaproszenie na konferencję w Ostrawie.

Konserwacja grobowca prof. Josepha Saundersa na Cmentarzu Bazyliańskim w Krzemieńcu

O książce Ewy Małkowskiej-Bieniek *Wspólnicy i rywale. Kolejne życia Kronenbergów i Blochów* (Wydawnictwo CM, Warszawa 2019).

Recenzje z wystaw:

Lidia Gerc, *Oskar Kokoschka: Expressionist, Migrant, Europäer* – wystawa w Muzeum Leopoldów w Wiedniu

Magdalena Sawczuk, *Helena Rubinstein: L'aventure de la beauté* - wystawa w Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu w Paryżu

Ewa Sulek, *Borys Michajłow i charkowska szkoła fotografii* w Pinchuk Art Centre w Kijowie

Teresa Grzybkowska, *Potęga koloru i Siła kobiecości* - wystawy w Muzeum Narodowym w Gdańsku

Magdalena Sawczuk, Konkurs *NanoArt* w paryskiej Galerii Roi Doré

Artykuły:

Piotr Spławski, *W krzywym zwierciadle – wielofunkcyjna karykatura i japonizm w Monarchii Austro-Węgierskiej*

Agata Lipczik, *Dział jubilerski Państwowej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej w Łodzi w latach 1927-1939*

Składki członkowskie i darowizny

Drodzy Członkowie Instytutu,

w tym Członkowie Zarządu,

Kto z Was zapłacił za 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

Faculty of Fine Arts at the Nicolaus Copernicus University in Toruń,
the Institute of Art Research at the Vilnius Academy of Arts
& the Polish Institute of World Art Studies

8th CONFERENCE ON MODERN ART IN TORUŃ
ART EDUCATION & ART CRITICISM IN CENTRAL AND EASTERN
EUROPE IN THE 20th AND 21st CENTURIES

10-11 October 2019

The Centre of Contemporary Art "ZNAKI CZASU"
Wały Generała Władysława Sikorskiego 13, 87-100 Toruń

Programme

10 October

09.00 – 09.20: Registration

09.20 – 09.30: **Prof. Dr. Jerzy Malinowski** (Faculty of Fine Arts, NCU, Toruń; PloWAS)
Opening of the conference

Session 1

09.30 – 09.50: **Prof. Dr. Irena Kossowska** (Faculty of Fine Arts, NCU, Toruń; PloWAS),
The "Vienna School" and Polish Neo-Realism of the 1930s

09.50 – 10.10: **Dr. Rasa Butvilaitė** (Vilnius Academy of Arts, Institute of Art Research,
Vilnius), *Architectural education in Vilnius in the inter-war period (1919-1939):
Construction of a new identity of the city*

10.10 – 10.30: **Dr. Stella Peļše** (Institute of Art History of the Latvian Academy of Art,
Riga), *Construction and Constructivist Art in the writings of the Latvian art critic Uga
Skulme in the 1920s and 1930s*

10.30 – 10.40: discussion

10.40 – 11.00: coffee break

Session 2

11.00 – 11.20: **Prof. Dr. Swietłana Czerwonnaja** (prof. emeritus NCU Toruń; PloWAS),
The fate of the Wilno / Vilnius art school during the Second World War

11.20 – 11.40: **Dr. Rasa Žukienė** (Vytautas Magnus University, Kaunas), *Art teaching and
artists' works in the context of power relations in 1944-1953: The case of the reorganization
of the Kaunas Institute for Applied and Decorative Art*

11.40 – 12.00: **Dr. Ieva Pleikienė** (Institute of Art Research at Vilnius Academy of Arts),
*The education of artists in Lithuania during the Soviet period: the relation between official
programmes and individual positions*

12.00 – 12.10: discussion

12.10 – 12.30: coffee break

Session 3

12.30 – 12.50: **Dr. Piotr Słodkowski, Dr. Jakub Dąbrowski** (Academy of Fine Arts in Warsaw), *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*

12.50 – 13.10: **Dr. Małgorzata Geron** (Faculty of Fine Arts, NCU, Toruń; PIoWAS), *The Faculty of Fine Arts at the Nicolaus Copernicus University in Toruń as compared to other institutions for art education functioning in Poland after the Second World War*

13.10 – 13.30: **Dr. Anna Rudek-Śmiechowska** (PIoWAS), *Studying the detached world: Political and social contexts of the works of artists without a familiar reality*

13.30 – 13.40: discussion

13.40 – 14.40: dinner

Session 4

14.40 – 15.00: **Dr. Lina Michelkevičė** (Institute of Art Research at Vilnius Academy of Arts), *Back to School: contemporary art embraces pedagogy*

15.00 – 15.20: **Linda Teikmane** (The Art Academy of Latvia, Riga), *Towards Utopian emerging art education*

15.20 – 15.40: **Agata Knapik** (PIoWAS), *Radical architecture in Florence and its contribution to art and design education*

15.40 – 15.50: discussion

15.50 – 16.10: coffee break

Session 5

16.10 – 16.30: **Adrianna Kaczmarek** (Adam Mickiewicz University, Poznań), *Self-portraits by the Nine Printmakers Group (1947-1960) from their 3rd exhibition catalogue: the question of quiet resistance*

16.30 – 16.50: **Dr. Piotr Koprowski** (University of Gdańsk), *A contemporary critic of a literary work: A few reflections*

16.50 – 17.10: **Dr. Marija Griniuk** (University of Lapland, Finland), *Presentation of the book BiteArchive*

17.10 – 17.20: discussion

17.20: close of the conference

20.00 – 22.00: social gathering

11 October

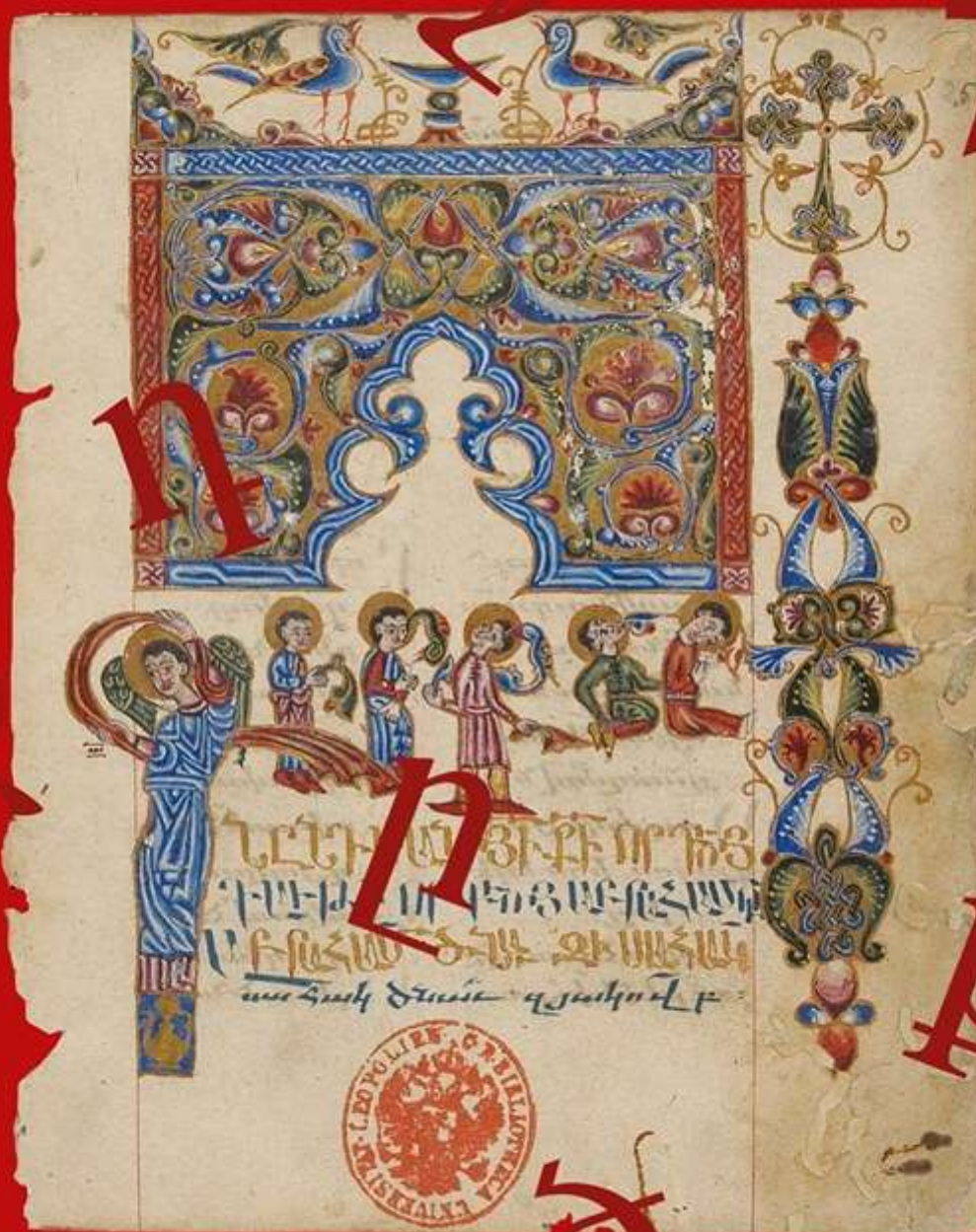
09.15 – 12.30: Walking tour of the Old Town with a local guide

University of Ostrava

organize
The 4th International Conference

The Polish Institute
of World Art Studies

ART OF THE



Armenian DIASPORA

April 22–25, 2020

University of Ostrava,
Czech republic

6

In Zamość in 2010 we organized an international conference. This was the first time that scholars from different countries had met in Poland and discussed about art of Armenians, outside of their historical country. After the conference we reached the conclusion that there was not enough understanding on one of the biggest Diaspora in the world.

2

In 2016 and 2017 we organized the next conference and finally published its proceedings in Series Byzantina revue (vol. X, XV and XVI).

2

The next conference is scheduled in Ostrava in Czech Republic from 22 to 25 April next year 2020.

1 IN THE FIRST PART we will be presenting papers on Armenian art in Europe especially in Balkan countries (for example in Bulgaria, Greece, Macedonia, Serbia etc.), Western Europe (for example in France, Germany, Spain etc.) and also Central European countries during the Habsburg rules.

2 THE SECOND PART of the conference is planned to cover presentations of Armenian art which was destroyed in 19th and 20th Centuries, especially during the Armenian Genocide, photographic documentation, unpublished documentations and written works.

3 THE THIRD PART concerns Armenians art in Slavic countries from Russia to Poland in 19th and 20th Centuries, participations of Armenian artists in the cultural movement between Sankt Petersburg and Cracow.



PARTICIPANTS

Art historians,
archaeologists,
ethnologists,
Church historians,
artwork restorers

LANGUAGES AT THE CONFERENCE

English,
French

COSTS

Registration fee 30 Euro

DEADLINES

Sign up and send
summary of paper
in English or French
(c. 500 words) by
31st December 2019

The program of the
conference will be
announced
by 30 February 2020

Conference papers
submitted for publication
(in English or French,
10 typescript pages,
i.e., 18,000 signs with
spaces, with footnotes,
8-10 illustrations)
by 31 June 2020



CALL FOR PAPERS

Notice of papers to be sent to the
Conference Organizers by e-mail:

Waldemar.Jozef.Deluga@osu.cz
dominikamacios@gmail.com

THE SCIENTIFIC COMMITTEE

Prof. dr hab. Waldemar Deluga,
The University of Ostrava

Dr hab. Petra Košťálová,
Charles University

Dr Dominika Macios,
The Polish Institute of World Art Studies

Dr Bálint Kovács,
Pázmány Péter University



Ostrava, 6 July 2019



CONFERENCE

Public Art in the City of Utopia.

Sculptures by Igor Mitoraj at Canary Wharf, London

London - CANARY WHARF – 26 March 2020

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.

IN COOPERATION WITH:



Professor Jerzy Malinowski, Ph.D.

www.narzeczdialogu.pl Ph. +48 513 873 551 ul. Mołdawska 7/50, 02-127 WARSAW, POLAND **Beata Klocek di Biasio, Ph.D. Chair of the Foundation For Dialogue** beata.di.biasio@gmail.com **Professor Bohdan Michalski, Ph.D.** michalski.bohdan@gmail.com **Professor Jan Wiktor Sienkiewicz, Ph.D.** janwikt1@yahoo.it

The Arts & Events team at Canary Wharf will look after the marketing of THE CONFERENCE in the United Kingdom and abroad. Special invitations to take part in the CONFERENCE will be extended by the organisers to: - the local community of Canary Wharf; - history of art departments in UK higher education institutions, e.g. the University of Roehampton London; - arts schools: e.g. to the University of the Arts in London (created out of 6 famous London-based art schools); - associations involved in public art (to be found e.g. at <http://www.publicartonline.org.uk/resources/usefullinks/uk/index.html>); - museums.

CONFERENCE 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 2019).

CONFERENCE AGENDA

HONORARY PATRONS OF THE CONFERENCE

Sir George IACOBESCU, CBE - Chairman and Chief Executive Officer, Canary Wharf Group, London, a friend of Igor Mitoraj, collector of his oeuvre, patron of the arts;

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

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, co-founder of Canary Wharf

CONFERENCE TOPICS

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 participant

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

HONORARY PATRONS OF THE CONFERENCE

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;

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

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 KIELBOWSKI 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;

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.

Konserwacja grobowca prof. Josepha Saundersa na Cmentarzu Bazylińskim w Krzemieńcu



fot. kons. Piotr Maślanka

Dyrektor Instytutu „Polonika” Dorota Janiszewska-Jakubiak przesłała wiadomość o konserwacji grobowca **prof. Josepha Saundersa** (Londyn 1773-Krzemieniec 1845), na Cmentarzu Bazylińskim w Krzemieńcu.

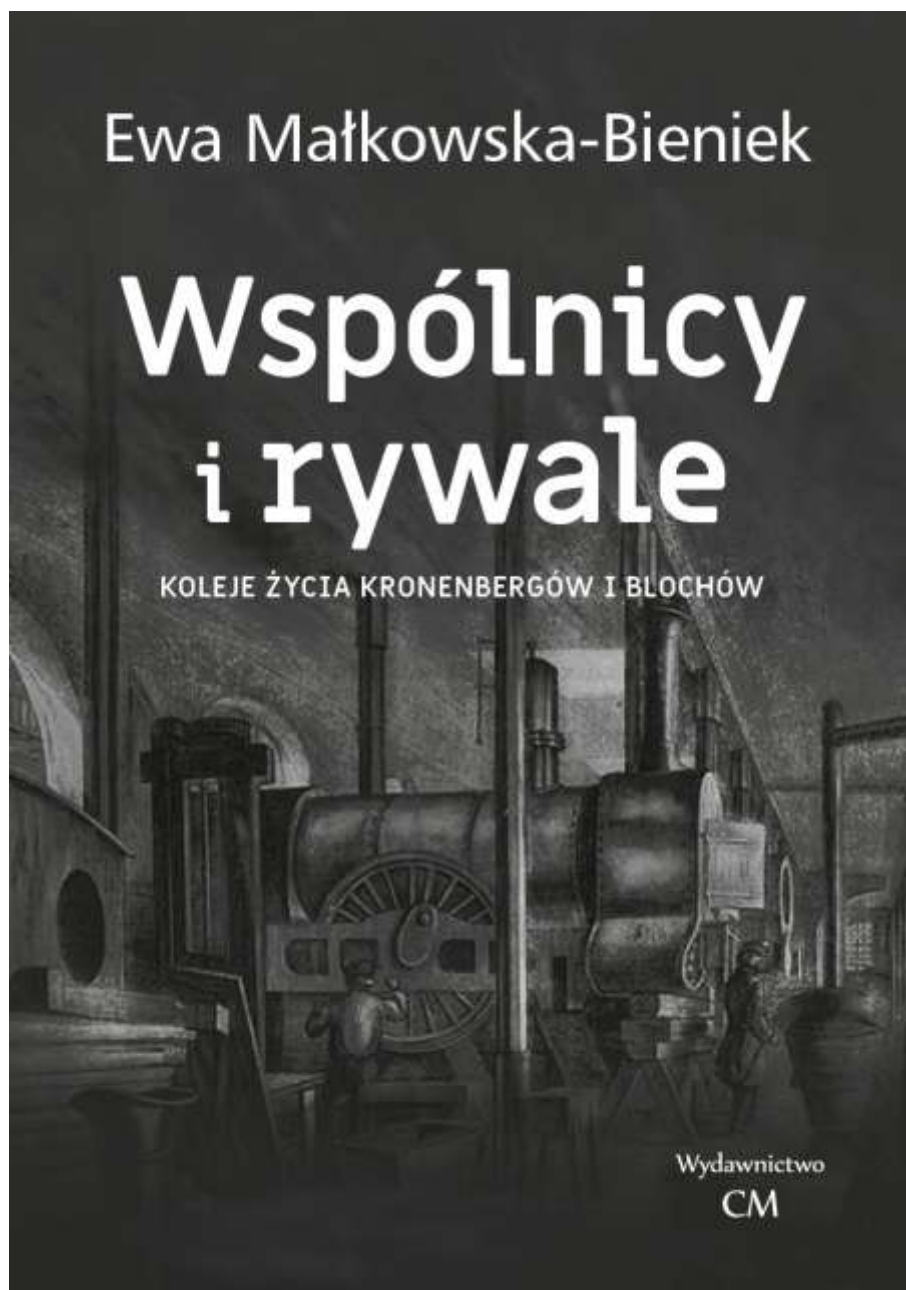
Profesor Saunders po śmierci prof. Franciszka Smuglewicza objął w 1810 roku stanowisko kierownika Oddziału Sztuk Pięknych Wydziału Literatury i Sztuk Wyzwolonych Uniwersytetu Wileńskiego. W programie studiów

opracowanym przez Smuglewicza w 1803 roku znalazła się historia i teoria sztuki. Saunder w 1810 roku otrzymał nominację na **profesora** sztuki i **literatury sztuk pięknych**. 15 września wygłosił pierwszy wykład z historii sztuki *Discours sur l'influence et l'utilité des arts imitatifs / O wpływie i użytku sztuk naśladowczych* (ukazał się po polsku w „Pamiętniku Magnetycznym Wileńskim” w 1816 i po raz pierwszy po francusku i polsku w Toruniu w 2010). Jako drugi (po Johannie Dominiku Fiorillo na Uniwersytecie w Getyndze) wykładał historię sztuki na uniwersytetach europejskich. Jego nominacja na pierwszego w Europie profesora historii sztuki poprzedziła o trzy lata nominację Fiorilla. Zajmował się sztuka polską, publikując wykład *Wiadomości i życiu i dziełach Szymona Czechowicza*. Jego wykłady obok pełnego zarysu sztuki starożytnej (w tym egipskiej i etruskiej), europejskiej nowożytnej i współczesnej (Francji, Niemiec, Anglii, Holandii, Hiszpanii i Rosji) obejmowały sztukę indyjską, perską i hebrajską. (Niestety rękopis wykładów zaginął z Biblioteki Uniwersyteckiej.) Pod jego kierunkiem została przygotowana w 1817 roku pierwszą pracą magisterską z historii sztuki Wincentego Smokowskiego *O stylu rzeźby u Egipcjan i badaniu przyczyn, które wpłynęły na uniformizację jej stylu*.

W stulecie wykładu w 2010 roku odbyła się w Toruniu międzynarodowa konferencja *The History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe* (wydane w 2012 dwa tomy), poświęcona pamięci prof. Saundersa, który stał się patronem naukowym Polskiego Instytutu Studiów na Sztukę Świata.

Konserwację grobowca prowadzi Fundacja Dziedzictwa Kulturowego.

Zarząd poleca książkę członkini Instytutu



Jacy byli ludzie, którzy tworzyli gospodarkę kapitalistyczną w warunkach porzoborowej Polski? Na to pytanie próbuje odpowiedzieć autorka w zbeletryzowanej książce *Wspólnicy i rywale. Koleje życia Kronenbergów i Blochów*, Warszawa 2019, Wydawnictwo CM.

Leopold Kronenberg i Jan Bloch, dwaj główni bohaterowie powieści, angażowali się we wszystkie ważniejsze przedsięwzięcia gospodarcze, ale

miliony przyniosły im linie kolejowe. Prawie 155 lat temu mieszkańcy Królestwa Polskiego usłyszeli o stacji Koluszki na połączeniu kolei Wiedeńskiej i Łódzkiej. Tę drugą budował Bloch, a Kronenberg poprowadził kolej do Petersburga i Moskwy. Gdy powstawała kolej Petersburska, Bloch był zaledwie skromnym podwykonawcą, który przebudował dworzec Warszawski w Petersburgu na potrzeby nowej linii kolejowej łączącej, poprzez Warszawę, rosyjskie imperium z Zachodem. Pod koniec budowy kolei Petersburskiej wybuchło powstanie styczniowe. Kronenberg zaangażował się w działania powstańcze i musiał emigrować. Zanim to nastąpiło, świadkował na ślubie bratanicy Emilii z Janem Blochem, który stał się jego „prawą ręką”. Jednak doszło do nieporozumień między nimi i koncesję na budowę drogi żelaznej z Warszawy do Moskwy uzyskał tylko Kronenberg. W tym czasie Bloch budował linię kolejową do Libawy w Kurlandii (obecnie łotewska Liepāja) na północno-zachodnim krańcu imperium rosyjskiego. Otwartymi konkurentami stali się przy skupywaniu akcji kolei Nadwiślańskiej. Ostatecznie zwyciężył Kronenberg, ale musiał liczyć się ze zdaniem Blocha, kolejnego wielkiego akcjonariusza. Po śmierci Kronenberga Bloch poprowadził kolejną linię kolejową, która łączyła twierdze w Modlinie i Dęblinie. Jednak zanim to nastąpiło, Bloch wypił czarę gorzkości w postaci powieści *Roboty i prace*. Oficjalnie autorem paszkwilu był Józef Kraszewski, ale wiadomo, że tworzył pod dyktando Kronenberga.

Warszawa *belle époque* z jej eleganckimi pałacami i ogrodami stanowi tło powieści o najbogatszych polskich przedsiębiorcach żydowskiego pochodzenia w imperium rosyjskim. Bohaterowie są świadkami, a często też współtwórcami powstawania społecznie ważnych gmachów, dworców kolejowych, wielkiej synagogi, filharmonii i politechniki. Ich salony w eleganckich pałacach stanowiły ośrodki życia towarzyskiego. Świat głównych bohaterów powieści został odtworzony na podstawie dziewiętnastowiecznej literatury, prasy i przekazów ikonograficznych. W książce występują postaci zarówno z pierwszych stron gazet, jak i bliska rodzina obydwu przedsiębiorców. Bohaterowie używają nazw miejscowości i ulic, które wówczas obowiązywały. Jednak aby czytelnik nie czuł się zagubiony w gąszczu obcego nazewnictwa, w przypisach podane są współczesne

odpowiedniki. Czytelnik może dowiedzieć się m.in. gdzie były ulice Berga i Erywańska, czy też plac Kaźni i dlaczego ten ostatni nazwany jest placem Zawiszy. Do powieści dołączony został słownik wyrazów hebrajskich i jidysz oraz alfabetyczny spis postaci, z którymi główni bohaterowie wchodzili w alianse. Dopelnienie treści stanowią ilustracje z epoki - zdjęcia rodzinne, albumy okolicznościowe, rysunki i fotografie rodzajowe związane z tematyką poszczególnych rozdziałów.

W zszarzałych, obtłuczonych figurach przechowywanych w Muzeum Ziemi trudno dopatrzeć się wspaniałych kariatyd, które zdobiły główne wejście pałacu Kronenberga. A był to najbardziej luksusowy obiekt Warszawy *belle époque*! Solidne mury przetrwały II wojnę światową, rzeźby autorstwa Leonarda Marconiego ciągle cieszyły oko aż do początków lat sześćdziesiątych XX wieku. Wówczas zdecydowano o rozbiórce rozległego gmachu, symbolu potęgi warszawskiej burżuazji.

Promocja książki odbyła się 30 sierpnia 2019 roku w ogrodzie Biblioteki Rolniczej przy Krakowskim Przedmieściu.

Recenzje z wystaw

Lidia Gerc

Oskar Kokoschka: Expressionist, Migrant, Europäer – wystawa w Muzeum Leopoldów w Wiedniu:

Wystawa została zorganizowana we współpracy z Kunsthaus Zürich, Fundacją Oskara Kokoschki w Vevey oraz Centrum Oskara Kokoschki w Wiedniu. Kuratorką wystawy była Heike Eipeldauer, urodzona w Wiedniu historyk sztuki, obecnie opiekunka zbiorów w Muzeum Leopoldów w Wiedniu.



Zgodnie z tytułem wystawę poświęcono Oskarowi Kokoschce, artyście urodzonemu w Pöchlarn w Dolnej Austrii (1886), a zmarłemu w wieku 93 lat w Montreaux w Szwajcarii (1980). Należał on do czołowych przedstawicieli austriackich pionierów modernizmu, wśród których byli także Gustav Klimt, Egon Schiele, Richard Gerstl. Kokoschka był malarzem, grafikiem, literatem, dramaturgiem i reżyserem, tę wielostronność artysty pokazano także na wystawie. Sytuacja polityczna w pierwszych dekadach XX wieku - uznano go za artystę zdegenerowanego - zmusiła go do opuszczenia najpierw Wiednia potem i Berlina, gdzie przeniósł się w 1910 roku. Po wieloletnim exodusie w 1953 osiadł w Szwajcarii.



Tryptyk Prometeusza (Hades i Persefona, Apokalipsa i Prometeusz)

Zgodnie z zapowiedziami kuratorów była to jedna z najbardziej wszechstronnych retrospektyw poświęcona Oskarowi Kokoschce (1886–1980). Na wystawie pokazano ponad 260 prac, wśród których znalazły się

obiekty niepokazywane wcześniej, pozyskano je m.in. ze zbiorów prywatnych, ale także znane obiekty z austriackich i międzynarodowych kolekcji. Oprócz prac artysty pokazano liczne dokumenty z jego zdjęciami, korespondencją - jaką wysyłał i otrzymywał oraz wiele innych pamiątek i dokumentów z nim związanych. Kokoschka, na którego biografii także wpłynęła historia XX wieku, został tu przedstawiany zarówno jako radykalny innowator, jak i „multitalent” - malarz, rysownik, twórca drukowanych prac graficznych, pisarz, dramaturg i twórca teatralny. Zebrane dokumenty pokazały również zmienny stosunek, jaki miał artysta do swojej ojczyzny - Austrii, którą wielokrotnie opuszczał. Ciekawie był także pokazany jego ewoluujący stosunek do kobiet, od zwrócenia uwagi na walkę płci do powołania się na postać matki jako osoby wprowadzającej pokój.

Wystawę podzielono na grupy z różnych okresów twórczości, na który bezpośredni wpływ miała burzliwa historia Europy XX wieku.

Wystawę rozpoczęła grupa obiektów pod nazwą: **„Świadomość ciała: formujące lata w Wiedniu”**. W latach 1904-1909 Kokoschka uczęszczał do Wiedeńskiej Szkoły Rzemiosł (Gewerbeschule), co umożliwiło mu uzyskanie stypendium do oddziału malarstwa prowadzonego najpierw pod kierunkiem Carla Otto Czeschka, a później Bertolda Löfflera. Szkoła ta współpracowała ze słynnymi Wiedeńskimi Warsztatami (założonymi w 1903 r. przez Josefa Hoffmana i Kolomana Mosera). W 1907 Kokoschka pracował dla Warsztatów, zaangażował się także w Kabarecie Zemsta Nietoperza, w którym chciał zrealizować ideały Gesamtkunstwerk w inscenizacji jego *Cętkowanego jaja* (1907) i sztuce *Groteska* (1909). Na wystawie za jedną z najważniejszych jego prac z tego wczesnego okresu uznano te inspirowane sztuką Gustava Klimta *Śniący chłopcy* (1907/1908), która była jedną z najważniejszych publikacji tego artysty. To autobiograficzna powieść o dojrzewaniu świadomości seksualnej budzonej przez koleżankę z klasy Kokoschki. Pokazano m.in. szkice *Spódnica dla Lilith Lang* (1907/1908), *Podparty stojący akt Lilith Lang* (1907) i liczne inne rysunki studia i akty dziewcząt i kobiet.

Kolejna grupa nosiła tytuł **„Morderca, nadzieja kobiet: przełom jako „banita sztuki“** i związana była z okresem, kiedy powstała sztuka Kokoschki pt. *Morderca, nadzieja kobiet* pokazana w 1909 roku w Teatrze Ogrodowym

Międzynarodowego Przeglądu Sztuki, wywołując powszechny skandal. Była to pierwsza powieść ekspresyjna, z archetypiczną wizją seksualności kobiety i mężczyzny. Pokazano na wystawie książkę, plakaty i ilustracje Kokoschki z tego okresu.

Po niej przedstawiono **Kokoschkę jako „rozpruwacza dusz”**. Debiut Kokoschki w latach 1908-1909 wywołał spolaryzowane opinie. Adolf Loos widział w nim nową estetyczną pewność przeciwstawną dekoracyjnej secesji. Loos stał się jego mentorem i wprowadził go w świat intelektualnej sieci pisarzy i krytyków, takich jak Karl Kraus, Peter Altenberg i Albert Ehrenstein. Pomógł mu też znaleźć zamożną klientelę, którą Kokoschka portretował. Na wystawie pokazano różne prace z tego okresu, m.in. portrety *Felixa Albrechta Harta* (1909 – zbiory Smithsonian Institution), tancerkę *Bessie Bruce* (1910 – Staatliche Museum zu Berlin), Paula Scheerbarta (1910). Jak podali kuratorzy – w portretach tych, malowanych swoistą dla Kokoschki techniką, pragnął on przede wszystkim pokazać charakter portretowanych, a jego sposób malowania określono jako rentgenowski. Wśród namalowanych osób nie zabrakło samego Loosa (1909 – Staatliche Museen zu Berlin). Pokazano też jedno z jego pierwszych zamówień – portret Natalii Baczewskiej, żony Maxa Baczewskiego (1907 – zbiory prywatne). Obraz zamówiono jako prezent ślubny. Wtedy jeszcze Kokoscha studiował w Kunstgewerbeschule. Max Baczewski jako Żyd musiał zrezygnować ze stanowiska i zmarł w kilka dni po pogromie w 1938 r., jego syn Aleksander został w marcu 1938 r. wywieziony do Dachau, podobnie jak jego starszy brat Victor, obu wypuszczono i uciekli do USA. Natalia została w 1942 r. wysłana do obozu w Małym Trościeńcu, gdzie została zamordowana. Obraz pozostał w zbiorach rodziny.

Kalejdoskop wewnętrznego życia: dzieci, muzycy & Co – to kolejna grupa tematyczna zaprezentowana na wystawie. W tym dziale zebrano obrazy, których tematyka przewijała się przez cały okres w twórczości Kokoschki – dzieciństwo, jego podziw dla tego okresu w życiu, o którym pisał sam artysta „dla dziecka wszystko może być wielkim wydarzeniem”, fascynował go także temat seksualności dzieci, co było w czasie fin-de siècle’u obiektem badań. Osobne zainteresowania żywił Kokoschka dla ówczesnych osobistości, które

poznał za sprawą Adolfa Loosa. Wśród nich byli kompozytorzy. Ich portrety i dokumenty z tego okresu zostały także zaprezentowane na wystawie, wśród nich były m.in.: Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern (1914 – zbiory prywatne) i Egon Wellesz. Z Tyrolskiego Ledesmuseum Ferdinandeum zaprezentowano portret Ludwiga Fickera (1915) założyciela czasopisma „Der Brenner” (publikowali tam m.in. Hermann Broch, Theodor Däubler, Georg Trakl), Hermanna Schwarzwalda (portretowany dwukrotnie w 1911 i 1916 r.), polityka i ekonomisty, mieszkającego w apartamencie zaprojektowanym przez Adolfa Loosa, który stał się miejscem spotkań intelektualnego Wiednia. Wśród portretowanych znalazł się także słynny wiedeński lekarz laryngolog Heinrich Neumann (1916 – Harvard Art Museum), który leczył Kokoschkę po jego powrocie z frontu, muzykolog Egon Wellesz (1911 – Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution Washington) oraz aktorka Else Kupfer (1911 – Kunsthaus Zurich).



Portret Arnolda Schönberga, 1924

„Walczę o kobietę” szalona miłość do Almy Mahler – to kolejny rozdział z życia i twórczości Kokoschki i tytuł kolejnej ekspozycji. Poznanie Almy Mahler wówczas młodej wdowy, córki Emila Jakoba Schindlera, a pasierbicy malarza Carla Molla, rozpoczęło burzliwy romans, który trwał w latach 1912-1915. Wydarzenia z tego okresu silnie wpłynęły na twórczość Kokoschki – w malarstwie, listach miłosnych i niezliczonych rysunkach, które zebrano i pokazano na wystawie. Po rozstaniu, z rozpaczy, wstąpił do wojska i w czasie działań wojennych został ranny. Te doświadczenia wpłynęły na jego postawę – pacyfisty i antynacjonalisty oraz późniejszą twórczość.

Sztuczna Kobieta jako idée fixe – kolejny dział, w którym od razu uwagę przyciągała lalka naturalnej wielkości, obłożona pierzem. W 1918 roku, kilka lat po rozstaniu z Almą Mahler, Kokoschka spotykał się w Dreźnie z innymi kobietami, wśród nich były aktorka Kathe Richter i piosenkarka Anna Kallin. Wówczas artysta przekonał Hermine (Henriette) Moos, twórczynię lalek, aby wykonać naturalnej wielkości lalkę na wzór Almy Mahler. Pomysł, żeby stworzyć samemu „kobietę zastępczą”, artystyczną kobietę, nie był całkiem nowy. Podobnie jak zainscenizowany na lalce akt zabójstwa (w 1922 r.). Performance unicestwienia jej oznaczał zarazem zakończenie pewnego etapu w życiu artysty. Dział uzupełniały zdjęcia Kokoschki i jego ówczesnej miłości Almy Mahler z tego okresu, a także fotografia z mieszkania Almy w Nowym Jorku z pożegnalną notką na rewersie. Zaprezentowano ponadto książkę Kokoschki *Der gefesselte Columbus* z 1921 roku. Pokazano także malowidło – pas muru w technice al secco, jaki wykonał Kokoschka w mieszkaniu na Semmeringu, gdzie mieli wraz z Almą zamieszkać. Malowidło to odkryto pod warstwami tapet i farb dopiero w 1989 roku i zostało odrestaurowane. Do tej pory pokazano je jedynie w 2000 roku w Belwederze, tu na wystawie zostało zaprezentowane publiczności po raz drugi.

Oskar Kokoschka jako „artysta zdegenerowany” – kolejny dział z pracami z okresu, kiedy konserwatywni krytycy sztuki ostro występowali przeciwko twórczości Kokoschki (od drugiej dekady XX wieku). Wśród prezentowanych prac były *Exodus (Col de Sfa bei Biskra)* (1928 r. – ze zbiorów Deutsche Bank) oraz *Amsterdam* (1925 – zbiory prywatne).

Drezdeński ekspresjonizm – kiedy Kokoschka przeniósł się na czas rekonwalescencji do Drezna w 1916 r., został tam profesorem w Kunstakademie, (aż do 1923 r.). Był już wówczas rozpoznawalną osobistością w świecie sztuki. W 1918 r. ukazała się jego pierwsza monografia autorstwa Paula Westheima. W Dreźnie jego twórczość zwróciła się w kierunku malarstwa krajobrazowego – barwnych dywanów. *Przyjaciele* (1917/18 – zbiory LENTOS), *Księżna Mechtilde Lichnowsky* (1916 ze zbiorów Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Ostrawie), *Zakochana para z kotem* (1933 Kunsthau Zurich), *Matka i dziecko* (1921, Vevey), *Drezno* (1923) oraz studia dziewczynek.

Londyńskie wygnanie i polityczne zaangażowanie – to kolejna grupa, gdzie obok obrazów pokazano liczne rysunki i plakaty Kokoschki oraz takie prace, jak *Anschluss – Alicja w krainie czarów* (1942) oraz *Czerwone jajko* (1940/41) i drastyczny obraz *Loreley* (1941/42 ze zbiorów Oldy Kokoschki). Zaprezentowano także portrety. Na początku lat 40. XX wieku Kokoschka zapragnął sportretować najbardziej wpływowych polityków XX wieku, wśród nich był m.in. Theodor Körner – powojenny burmistrz Wiednia, później także prezydent Austrii (1949 - ze zbiorów LENTOS Kunstmuseum Linz).

Lata podróży i politykowania w Pradze

Kiedy w 1923 r. rozpoczął prace w Drezdeńskiej Akademii Sztuki, mógł pozwolić sobie na odbycie podróży po Europie i Ameryce Północnej, którą sfinansował Paul Cassirer. Później w latach 30. XX wieku zmuszony był przenieść się do Pragi, gdzie był do 1938 roku, kiedy to musiał uciec do Londynu, z tego czasu pokazano prace: *Praga* (1936/37) ze zbiorów R2G Art. Foundation, *Praga -Nostalgia* (1938) z National Galleries of Scotland, *Olda Palkovska* (1937) z Foundation Oskar Kokoschka Vevey i jego *Autoportet jako zdegenerowanego artysty* (1937).

Jako ostatnie zaprezentowano dwie grupy tematyczne **Humanizm i zobowiązania wobec Europy** oraz **Późna mitologia i malarskie dziedzictwo** – z pracami i dokumentami z okresu jego pobytów w Pradze i Londynie. Od połowy lat 50. w jego pracach można odczytać tendencje do aktualnych pytań o uniwersalną współzależność humanistyczno-antycznej historii duchowej, w której centrum stoi człowiek. Tutaj do najważniejszych

prac, zdaniem kuratorki, należą tryptyk *Saga Prometheus* (1950) i *Termopile* (1954). Ciekawe są też jego obrazy z pobytów w europejskich miastach, jak *Berlin* (1966) wykonany na zlecenie magnata medialnego Axela Springera w związku z 15. rocznicą wzniesienia muru berlińskiego oraz *Pałac Wilhelminenberg z widokiem na Wiedeń* (1931). Jedną z ostatnich zaprezentowanych prac tej retrospektywy była *Żaba* (1968 – zbiory prywatne), która powstała z inspiracji komedią Arystofanesa *Żaby* w związku z przejściem władzy w 1967 roku w Grecji przez dyktaturę wojskową oraz wkroczeniem do Pragi w 1968 r. wojsk Układu Warszawskiego. Na rewersie Kokoschka napisał *Europejski zmierzch 1968* (Europe's SUNSET 1968).

Ta retrospektywna wystawa została bardzo starannie przemyślana, tak aby pokazać nie tylko twórczość Kokoschki, ale i cały kontekst – tło historyczne i osobiste przeżycia Kokoschki, przez co jej wymowa staje się dla odbiorcy dużo bardziej zrozumiała. Jednym z najważniejszych atutów wystawy jest liczba pokazanych prac, zarówno tych znanych i popularnych, jak i takich, które bardzo rzadko albo niemal nigdy nie były dotąd pokazywane publicznie, a zostały sprowadzone na wystawę do Muzeum Leopoldów z wielu ośrodków artystycznych na świecie. Pozyskano także liczne prace ze zbiorów prywatnych. Bezcennym uzupełnieniem wystawy są dokumenty: pisma, notatki, rysunki, listy i fotografie, pozwalające odbiorcy dokładniej poznać nie tylko twórczość, ale i biografię artysty.

**Helena Rubinstein: L'aventure de la beauté - wystawa w Muzeum
Sztuki i Historii Judaizmu w Paryżu**

Do 25 sierpnia w paryskim Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu (Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, MahJ) można było oglądać wystawę „Helena Rubinstein – przygoda z pięknem”. Na podstawie ponad 300 zgromadzonych dokumentów, zdjęć i przedmiotów należących do założycielki Helena Rubinstein Inc., a także dzieł sztuki ze zgromadzonej przez nią kolekcji, kuratorki Michèle Fitoussi i Dorota Sniezek zaprezentowały chronologiczno-geograficzny układ, pozwalający poznać kolejne etapy kariery tej niezwyklej postaci.



Helena Rubinstein, 1953 ; Paris, Archives Helena Rubinstein - L'Oréal

Wystawa, zorganizowana przez MahJ we współpracy z Żydowskim Muzeum w Wiedniu (Jüdisches Museum Wien), jest pierwszą monograficzną ekspozycją poświęconą Helenie Rubinstein we Francji. Jej autorkami są Michèle Fitoussi – dziennikarka (pracująca m. in. dla francuskiego magazynu „Elle”), pisarka i autorka biografii Rubinstein – oraz Dorota Sniezek (asystentka kuratorki), odpowiedzialna w MahJ za zbiory etnograficzne. Na dwupoziomowej wystawie, podzielonej na etapy wyznaczane przez kolejne miasta, z jakimi związana była Helena Rubinstein, kuratorki opowiedziały jej historię od skromnych początków na krakowskim Kazimierzu aż do jej ostatnich lat, kiedy w poszukiwaniu nowych sił i inspiracji zbliżyła się do dynamicznie rozwijającego się Izraela.



Kraków – Wiedeń – Melbourne

Wystawę rozpoczynał „Kraków” – salka poświęcona dzieciństwu i młodości Heleny (wówczas jeszcze Chai) Rubinstein, urodzonej w wielodzietnej żydowskiej rodzinie, zamieszkałej na krakowskim Kazimierzu. W niewielkiej przestrzeni kilka rodzinnych zdjęć i dokumentów ilustrowało opowiadaną przez organizatorów historię młodej dziewczyny, która buntuje się przeciw

konwenansom, marząc raczej o wielkiej karierze i bogactwie niż o mężu i rodzinnym życiu, którego rytm wyznacza religia i praca. Te aspiracje prowadzą ją początkowo do Wiednia (tytuł kolejnej części wystawy), gdzie



zamieszkuje u wujostwa, które – podobnie jak rodzina w Polsce – usiłuje ją wyswatać. Ale Chaja nadal odmawia dostosowania się do wyobrażeń bliskich i społeczeństwa, i zamiast szykować się do ślubu, zdobywa doświadczenia w handlu i uczy się języka. Ta część wystawy, dotycząca relatywnie słabo udokumentowanego etapu w życiu Rubinstein, ograniczała się głównie do kilku jej portretów i późniejszych dokumentów (np. deklaracja założenia firmy i reklamy z początku lat 1930.). Kolejna ścianka – „Melbourne” – poświęcona była pobytowi Rubinstein na Antypodach, który stanowił moment przejściowy w jej życiu. Z jednej strony do Australii wysłali ją krewni, zdesperowani jej buntowniczą naturą. Z drugiej strony w tym właśnie momencie Chaja stała się Heleną. Dosłownie, bo na pokładzie statku wiozącego ją na drugi koniec świata przerabia dokumenty, wpisując zamiast Chaja – Helena Juliet Rubinstein. Ale też w przerośni – to ostatnia podróż, o której zadecyduje rodzina – bo bardzo szybko Helena, znużona życiem w prowincjonalnym Coleraine, ucieka do Melbourne, gdzie wkrótce odnosi sukces. Zebrane w sali zdjęcia, reklamy czy opakowania jej pierwszych

produktów ukazały miarę tego sukcesu i zmysł „marketingowy” Heleny, która do promocji swoich produktów zatrudniała popularne aktorki i śpiewaczki.

Londyn

W 1905 r. Rubinstein – już jako odnosząca sukcesy bizneswoman – powraca do Europy, gdzie dalej rozbudowuje swoje imperium. W 1908 r. nie tylko otwiera swój pierwszy butik w Londynie, ale także poślubia Edwarda Williama Titusa, amerykańskiego dziennikarza pochodzenia polsko-żydowskiego (urodzonego w Krakowie), który w Melbourne redagował jej reklamy. Stanie się on nie tylko towarzyszem jej życia i partnerem w interesach, ale także odegra ogromną rolę w jej przygodzie ze sztuką i kulturą. Pod tym względem pobyt w Londynie jest momentem przełomowym – Rubinstein odkrywa Balety rosyjskie Diagilewa, których kolory zainspirują wystój wnętrz jej butików, ale poznaje również przyjaciela męża, Jacoba Epsteina – malarza i rzeźbiarza, za którego radą stworzy wkrótce własną kolekcję sztuki. Zaprezentowane w tej części wystawy zdjęcia pokazały w równej mierze prężnie rozwijające się imperium kosmetyczne Heleny (reklamy produktów, zdjęcia jej salonów urody), jak i jej własny, wysublimowany gust, widoczny m.in. w fakcie zatrudniania artystów do wystroju wnętrz butików.



Paryż

Najobszerniejsza część wystawy poświęcona była stolicy Francji i prezentowała okres od 1909 r., kiedy Helena otwiera nad Sekwaną swój pierwszy instytut urody. W 1912 r. Rubinstein zamieszkuje wraz z mężem w Paryżu i natychmiast nie tylko odnosi sukces biznesowy, ale również staje się ważną postacią paryskiego życia artystyczno-kulturalnego. Zgromadzone w tej części wystawy dokumenty i archiwalne zdjęcia prezentują więc z jednej strony spektakularny sukces kosmetycznego imperium Rubinstein, która otwiera w Paryżu nie tylko instytut urody, ale też laboratorium, a później fabrykę w podparyskim Saint-Cloud. Z drugiej strony zdjęcia, ale i zebrane dzieła sztuki (w tym Eduarda Vuillarda, Maurice'a Utrillo, Louisa Marcoussisa, Sary Lipskiej, Marca Chagalla, Pabla Picassa) pokazują ogromne zainteresowanie Rubinstein sztuką i jej bliskie związki z artystami. W „okresie paryskim” powstaje trzon jej kolekcji, w której znajdują się m.in. dzieła Bonnard, Brancusiego, Braque'a, Miró, Kislinga, Picassa, Juana Grisa, Van Dongena czy Légera. Rubinstein poznaje wówczas również pisarzy za pośrednictwem swego męża, który w Paryżu otwiera wydawnictwo i księgarnię – wśród jej znajomych są m.in. Ernest Hemingway, James Joyce i Francis Scott Fitzgerald. Jednocześnie te znajomości przekładają się również na interesy – Rubinstein nie tylko ozdabia swoje salony pięknymi dziełami sztuki, ale także zatrudnia artystów do kampanii reklamowych, a także do tworzenia wystroju i umeblowania zarówno w salonach urody, jak i w jej własnych mieszkaniach. Zwieńczeniem sukcesu finansowego i zamięłowań artystycznych Rubinstein jest spektakularny, 3-piętrowy apartament na wyspie Św. Ludwika. W 1932 r. Helena nabywa tam kamienicę, którą każe zburzyć i na jej miejscu stawia nową, zaprojektowaną przez Louisa Suë, która natychmiast staje się miejscem spotkań paryskiego *beau monde*. W tej części wystawy zaprezentowano przede wszystkim zdjęcia archiwalne, ale też projekty wystroju wnętrz i opakowań kosmetyków (np. projekty flakonów autorstwa Sary Lipskiej), imponujące stroje Heleny Rubinstein, reklamy z epoki czy wreszcie dzieła z jej osobistej kolekcji (np. pejzaże Utrillo, wypożyczone z Muzeum w Tel Awiwie, któremu Rubinstein je przekazała, ale też wiele jej portretów, np. autorstwa Dufy'ego, Lipskiej, Marcoussisa).

Nowy Jork

II wojna światowa niszczy ten piękny świat. Rubinstein spędza wojenne lata w Nowym Jorku – mieście, które udzieliło jej już schronienia w trakcie poprzedniego światowego konfliktu i które od końca lat 1920. było kolejną siedzibą jej imperium. Na wystawie zaprezentowano m.in. zdjęcia i elementy wystroju jej spektakularnego salonu na 5. Alei, udekorowanego afrykańskimi rzeźbami, marmurowymi płaskorzeźbami oraz obrazami i malowidłami ściennymi autorstwa de Chirico (w jednej z sal zaprezentowano obok siebie archiwalne zdjęcia wnętrza, na których widać obraz de Chirico i sam obraz, *Divinita in riva al mare*). Salon otwarto tego samego dnia, kiedy pobliskie Museum od Modern Art zorganizowało wernisaż wystawy poświęconej surrealizmowi, co doskonale ukazuje jej niezwykle zmysł biznesowy, ale też rolę, jaką odgrywała w jej interesach sztuka.



Tel Awiw

Ostatni etap życia Rubinstein – i wystawy – jest silnie związany z Izraelem. Choć Helena wiele wówczas podróżowała, poszukując utraconej po śmierci drugiego męża i syna chęci życia, to właśnie Tel Awiw stanie się dla niej wówczas jednym z najważniejszych punktów na mapie. W entuzjazmie narodu, budującego swoje miejsce do życia, Rubinstein odnajduje swoją pionierską postawę z młodości, poznaje również czołowe postaci życia

politycznego, jak Dawid Ben Gurion czy Golda Meir. Włącza się więc w życie Izraela – na zdjęciach możemy np. zobaczyć ją w towarzystwie Marca Chagalla na otwarciu szpitala Haddash w Jerozolimie czy podziwiać architekturę Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art w Muzeum w Tel Awiwie, który Rubinstein sfinansowała.

W Epilogu wystawy podsumowano losy marki po śmierci jej założycielki, ale też zaprezentowano sporą kolekcję produktów Helena Rubinstein Inc., stworzonych w ciągu wielu lat i imponujących swoją różnorodnością, ale i dbałością o ich aspekt estetyczny.

Chronologiczno-geograficzny układ wystawy, podzielonej na miasta, które odegrały w życiu Rubinstein kluczową rolę, jest momentami nieco mylący, gdyż w rzeczywistości były one często centrami jej życia równoległe (mieszkając w Paryżu Rubinstein budowała swoją pozycję w Nowym Jorku, a po okresie wojennym spędzonym w Stanach Zjednoczonych znowu kursowała między obydwoma miastami. Podobnie pod koniec życia, kiedy zbliżyła się do Izraela, pozostawała również mocno związana z Nowym Jorkiem, gdzie zresztą zmarła). Jednak w ostatecznym rozrachunku wystawa zaprezentowała w sposób ciekawy i kompletny drogę, jaką przeszła Chaja Rubinstein – biedna Żydówka z Kazimierza – do Heleny Rubinstein, stojącej na czele międzynarodowego imperium kosmetycznego. Nieco paradoksalnie, to, co w dużej mierze stało się miarą jej sukcesu – jakość i nowatorski charakter proponowanych przez nią produktów – było stosunkowo mało wyeksponowane. Twórcy wystawy skoncentrowali się raczej na innych aspektach historii Rubinstein – jej umiejętnościach marketingowych (na wystawie zaprezentowano dużo reklam z różnych lat istnienia marki), które odegrały znaczącą rolę w budowaniu imperium, i przede wszystkim jej związkach ze światem sztuki. To o tyle słuszny wybór, że były one znaczącą częścią historii Rubinstein, zaspokajając z jednej strony jej zmysł estetyczny (piękne stroje, apartamenty czy kolekcja dzieł sztuki), z drugiej odegrały ważną rolę w jej działalności biznesowej, łączącej w sobie jakość produktu, ale i ogromną dbałość o aspekt zewnętrzny kosmetyków i salonów.

Wystawa „Helena Rubinstein – przygoda z pięknem” ukazała więc historię niezwykle zdeterminowanej, niepoddającej się konwenansom kobiety, która

odnosi spektakularny sukces. Jednocześnie przedstawiła także rzadko przywoływany aspekt historii sztuki, podejmując kwestię związków artystów ze światem biznesu i socjety. W tym znaczeniu „beauté” pojawiające się w tytule wystawy to nie tylko piękno w sensie urody, o którą dbając Rubinstein zrobiła światową karierę, ale to także piękno sztuki, niezwykłych przedmiotów i wreszcie piękno samej Heleny, która nieustrudzenie budowała swoje imperium, nie zapominając przy tym o innych, zawsze gotowa pomóc ludziom w potrzebie – a wśród tych, którym pomagała, znalazło się wielu uznanych dzisiaj artystów.

Wystawie towarzyszył bogato ilustrowany i doskonale wydany katalog pod redakcją Michèle Fitoussi. Wystawę „Helena Rubinstein. L’aventure de la beauté” można było oglądać w Muzeum Sztuki i Historii Judaizmu do 25 sierpnia.

Bibliografia:

Michèle Fitoussi (red.), *Helena Rubinstein. L’aventure de la beauté*, MahJ/Flammarion, Paris 2019.

Ewa Sułek

Borys Michajłow i charkowska szkoła fotografii w Pinchuk Art Centre w Kijowie

“The Forbidden Image” oraz “Crossing Lines”

Pinchuk Art Centre

28 czerwca 2019 - 5 stycznia 2020

Kuratorzy: Björn Geldhof, Martin Kiefer, Alicia Knock

W kijowskim Pinchuk Art Centre do początku stycznia przyszłego roku prezentowana jest obszerna monograficzna wystawa jednego z najbardziej rozpoznawalnych fotografów ukraińskich Borysa Michajłowa (ur. 1938 w Charkowie). Ekspozycja “The Forbidden Image” zestawiona została z wystawą “Crossing Lines” poświęconą twórczości artystów z tak zwanej charkowskiej szkoły fotografii, jak również twórców młodszego pokolenia, którym bliska jest ta tradycja. Wystawy są ze sobą ściśle powiązane, a kuratorzy mówią o nich jako o dwóch rozdziałach jednego i tego samego projektu.

Kuratorzy wystaw, Björn Geldhof (dyrektor Pinchuk Art Centre), Martin Kiefer (kurator działu sztuki współczesnej w Luwrze) oraz Alicia Knock (kuratorka z Centrum Pompidou), podkreślają trzy główne wątki, którym poświęcili uwagę w obydwu ekspozycjach, i które zarazem łączą je ze sobą. Są to fotografie wychodzące poza strefę normatywności, fotografie portretujące społeczeństwo (*nowy humanizm*) oraz fotografie intymne (*prywatny romantyzm*).

Spektakularna pod względem objętości wystawa “Forbidden image” prezentuje obszerne oeuvre Michajłowa - od fotografii, przez sztukę konceptualną, po działania performatywne. Narracja wystawy zbudowana jest wokół tytułowych “zakazanych obrazów”, związanych głównie z wczesnym okresem pracy i życia artysty w kraju sowieckim, i związanych z tym zakazów, nakazów i reperkusji (artysta stracił pracę w fabryce po tym, gdy KGB znalazło nagie zdjęcia jego żony). Twórczość Michajłowa jest ściśle osadzona w ówczesnym kontekście społecznym i

politycznym, o czym opowiada sam artysta w dwóch premierowych filmach prezentowanych na wystawie. Reżyser, David Teboul, towarzyszył artyście w jego pracy i życiu codziennym, zebrał czterdzieści godzin materiałów, z których powstały *Tea, Coffee, Cappuccino* (13 min.) i *I was here* (115 min.). Pierwszy z filmów porusza zagadnienie fotografii dokumentalnej i jej znaczenia w twórczości Michajłowa. Drugi to portret artysty, wywiad rzeka, w którym Michajłow opowiada o tym, jakie znaczenie dla niego samego mają jego prace. Obydwa związane są bezpośrednio z narracją wystawy i przybliżają widzowi każdą z serii prezentowanych na ekspozycji prac, dzięki czemu możliwe jest zrozumienie zamysłu fotografa, jak i emocji towarzyszących mu w trakcie powstawania serii, jak i potem, wiele lat później.



Borys Michajłow, *Sots Art*, 1975-1986, druk pigmentowy ręcznie kolorowany
Dzięki uprzejmości artysty.

Michajłow, jako jeden z pierwszych, skupił się w swojej twórczości na nagim ciele i eksplorował ten wątek na wiele sposobów. Po utracie pracy w fabryce w latach 60. ubiegłego wieku skupił się całkowicie na fotografii nieoficjalnej, czy też prywatnej, dalekiej od oficjalnie funkcjonujących

kanonów. Korzystając ze zdobyczy fotografii amatorskiej, prywatnych archiwów oraz tradycji sowieckiej fotografii kolorowanej, pokazywał ciała - często dalekie od ideału. Ciała w trakcie odpoczynku, w domu, na ulicy - portretował codzienne życie mieszkańców wschodniej Ukrainy uwikłane w oficjalny propagandowy dyskurs tamtych czasów. W ten sposób publiczne i prywatne spotykało się razem w jego pracach, tworząc unikatowy intymny pamiętnik, zarazem stanowiący ważne świadectwo swoich czasów.



Borys Michajłow, *Salt Lake*, 1986, c-print
Dzięki uprzejmości artysty oraz *Suzanne Tarasieve Gallery*, Paryż

“Crossing lines”, wystawa towarzysząca, a właściwie dopełniająca, ekspozycję “Forbidden image”, poświęcona jest charkowskiej szkole fotografii, artystycznemu fenomenowi, który zaistniał w byłej stolicy Ukraińskiej Sowieckiej Republiki Ludowej w latach 60. XX wieku, ściśle związanemu z twórczością Michajłowa. Charakterystyczne dla tego środowiska stało się połączenie fotografii dokumentalnej z artystyczną kreacją czy też stylizacją. Narracja wystawy skupia się wokół pierwszej i drugiej generacji charkowskich fotografów oraz grupy Wremia, założonej przez Michajłowa, Jewhena Pawłowa, Ołeha Malowanego, Ołeksandra Supruna, Jurija Rupina. Kuratorzy z sukcesem pokazują ciągłość w myśleniu i praktyce artystycznej wywodzącej się z charkowskiej szkoły fotografii, która



Juri Rupin (1946-2008), *Kobieta z Charkowa*, 1977. Druk cyfrowy.
Dzięki uprzejmości rodziny artysty.

swoją kontynuację znajduje również w pracach artystów młodego pokolenia, jak Mykola Rydnyj czy Serhij Melniczenko.

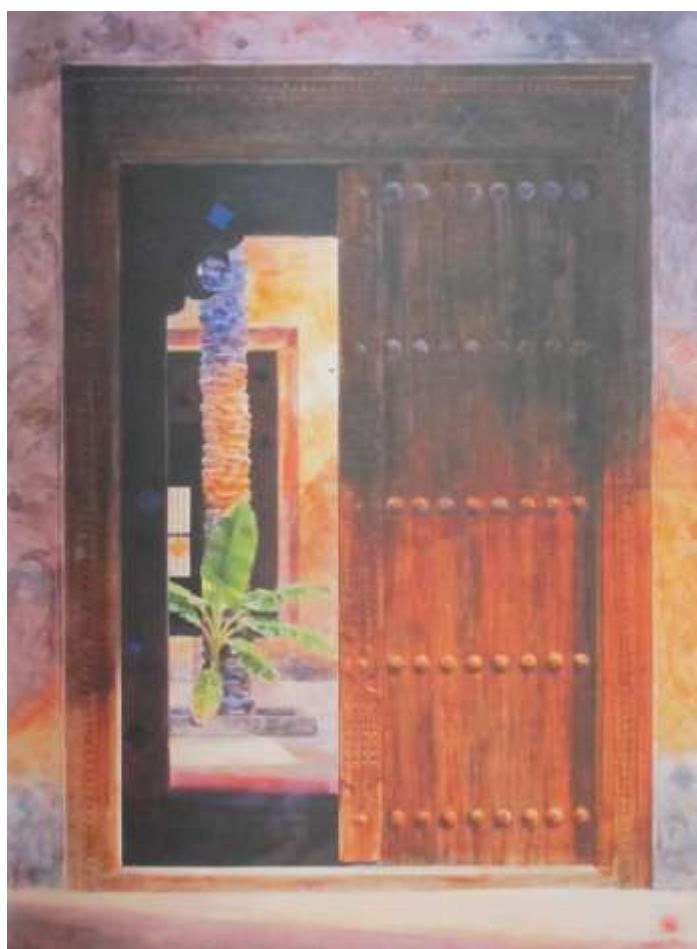
Wszystkie zdjęcia: Dzięki uprzejmości PinchukArtCentre © 2019.
Fot. Maksym Biłousow

Teresa Grzybkowska

Potęga koloru i Siła kobiecości

- wystawy w Muzeum Narodowym w Gdańsku

Takie tytuły noszą dwie wystawy zorganizowane latem 2019 roku z inicjatywy Małgorzaty Paszylki-Glazy z Oddziału Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku (z siedzibą w Pałacu Opatów w Oliwie), zafascynowanej sztuką niezwykłych artystów pochodzących z Dubaju oraz Iranu. Pięć lat zajęło Jej przygotowanie wystawy Abdulqadera Al Raisa, pracującego w Dubaju. Trzeba było pokonać wiele uprzedzeń. Drugi artysta to Irańczyk Resa Mashoodi, który uciekł po rewolucji z ojczyzny, działa w Berlinie i należy do znanych undergroundowych artystów związanym z legendarnym światem Berlina Tacheles.



Abdulqader Al Rais, Seria *Minione lata*, 2007, akwarela na papierze

„Potęga koloru” to 72 obrazy akwarelowe i olejne namalowane przez najwybitniejszego artystę Zjednoczonych Emiratów Arabskich – Abdulqadera Al Raisa, którego twórczość możemy umieścić między specyficznym realizmem magicznym a formułą abstrakcji, wywodzącą się z prób z pismem arabskim. Maluje wielkie akwarele na papierze 155 x 105 cm i obrazy olejne o wymiarach 200 x 200cm. To ten typ malarstwa, które podoba się i wybrednemu koneserowi, i zupełnemu laikowi.

Pokaz prac tego artysty w Polsce był możliwy dzięki polityce otwartości, jaką Zjednoczone Emiraty Arabskie prowadzą obecnie w ramach ogłoszonego w 2019 „Roku Tolerancji”. Wystawa w Polsce jest również świetną zapowiedzią pierwszej na Bliskim Wschodzie światowej wystawy EXPO 2020, projektowanej w Dubaju. Przewodnie hasło EXPO: „Łączmy umysły” doskonale nawiązuje do charakteru wystawy.



Abdulqader Al Rais, *Potęga liter*, 2008, akwarela na papierze

Abdulqader Al Rais jest właściwie pierwszym artystą emirackich sztuk pięknych. Artysta urodził się w Bur Dubaj w 1951 roku, wówczas kraju biednym i prymitywnym. Ten świat pozostaje w niewiarygodnym kontraście z obecnym, jednym z najbogatszych krajów świata. W wieku 9 lat stracił w tragicznych okolicznościach ojca i zamieszkał u rodziny w Kuwejcie, co zadecydowało o całym jego życiu. Kuwejt po odzyskaniu niepodległości w 1961 roku stał się rozkwitającym ośrodkiem politycznym, gospodarczym, ale też kulturalnym. Uzdolniony chłopiec zyskał opiekę i dostęp do wszystkiego, co chciał – farb sprowadzanych z Francji, książek – ale nie miał się od kogo uczyć, bo nie było tam artystów traktujących malarstwo jako zawód, był więc samoukiem. A tak mówi o swojej sztuce: „Tworzę szczególną więź z tym, co rysuję. Staje się to intymnym związkiem w prywatnym znaczeniu, wyrażonym publicznie w pewnej manierze, po tym jak poznam dobrze temat swojej pracy”. Jego sztuka jest wybitnie emocjonalna. „W akwarelach kolor jest lekki, subtelny i delikatny, ale zadziwiająco silny w swoim duchowym przekazie”. To w większości abstrakcje – ekspresyjne i liryczne zarazem, będące zapisem jego wrażliwej intuicji. A motywy kaligrafii, które się tam pojawiają, to specyficzny język malarski, erudycyjny list skierowany wprost do widza” – pisze w eseju wstępnym Małgorzata Paszyłka-Głaza. Oglądanie tych obrazów sprawia po prostu przyjemność. Artysta tworzy dzieła, które podobają się nie tylko jego rodakom, ale też Europejczykom, sam poznał sztukę europejską, wiele podróżując, m.in. po Francji, Włoszech, Niemczech. Zna twórczość artystów działających w Stanach Zjednoczonych. Sztuka Abdulqadera Al Raisa to właściwie narodziny malarstwa zachodniego w Zjednoczonych Emiratach Arabskich, które są bardzo młodym państwem. Przed nim wśród koczowniczych plemion istniały tylko poematy literackie i rzemiosło. W tej chwili każdy młody artysta w Emiratach musi zająć własne stanowisko wobec sztuki Abdulqadera Al Raisa.

Druga wystawa to 23 obrazy zebrane pod wspólnym tytułem „Siła kobiecości”. Wystawa uderza bezkompromisowością i ostrym widzeniem świata kobiet, które pamiętają swoje dzieciństwo. Artysta maluje je nieco jak naturalnej wielkości kobiety-manekiny, duże lalki typowe dla

sztuki Hansa Bellmera, działającego w Berlinie w latach 30. ubiegłego wieku. Zwłaszcza wyraźnie jest widoczna inspiracja Bellmerem w pewnym rysie okrutnego uprzedmiotowienia.

Resa Mashoodi – autor tych głęboko poruszających swoim tragizmem prac, malowanych jasnymi akrylowymi farbami, urodził się w bogatej rodzinie w Raszcie, w domu pełnym sztuki – muzyki, malarstwa i książek.



Resa Mashoodi, *Nieśpiąca królowa*, 2018, olej i akryl na desce

Najważniejszą osobą w jego życiu była babka – piękna kobieta, malarka i nauczycielka malarstwa. Mały Resa uczył się malarstwa i gry na różnych instrumentach, korzystał z bogatej domowej biblioteki. Rewolucja zniszczyła ten wspaniały, barwny europejski świat, z którego utratą chłopiec nie mógł się pogodzić. Piękne paryskie stroje zastąpiły ciemne burki, które stały się jego obsesją. Kobiety na jego obrazach jakby ponosiły winę za noszenie tych katorżniczych w upale strojów. Wspierany przez rodzinę, uciekł z Iranu i przez pustynie, Pakistan, Rumunię dotarł do Berlina. Związał się z Kunsthaus Tacheles – samorządną wspólnotą tworzącą

Centrum Sztuki przy Oranienburger Strasse. Resa był współtwórcą tego miejsca, gdzie spotykali się artyści z całego świata, można było kupić dzieła sztuki; z czasem Tacheles stało się miejscem kultowym w Berlinie. Resa był gwiazdą tego miejsca, sprzedawał setki obrazów. W latach 2005-2012 prowadził własną galerię Ora et Labora, gdzie wystawiał swoje dzieła. Wraz z innymi artystami reżyserował musicale i przedstawienia. W 2016 roku Resa otworzył nową galerię w Berlin-Mitte – Galerie Lottum. Resa Mashoodi jest dziś najbardziej charakterystycznym artystą alternatywnym środowiska berlińskiego, uważa, że sztuka pomaga nam w przeżywaniu tego coraz bardziej skomplikowanego i coraz częściej nieludzkiego świata. Dla Resy istotna jest wolność artysty, której wartość, po młodzińskich przeżyciach w Iranie, szczególnie docenia, żyjąc w wyjątkowym dla wolności artystycznej miejscu, jakim jest dzisiejszy Berlin.

Wielkie gratulacje dla Twórczyni obu tych wystawy, przybliżającej dzieła dwóch znakomitych arabskich artystów. Artyści o odmiennym temperamencie przemawiają językiem tradycji europejskiej zespolonej z ich rodzimą tradycją, co daje niezwykle efekty, pobudza do dyskusji i ponownie zmusza do przewartościowania też sławnej w latach 80. książki Saida *Orientalism*. Ten wybitny znawca literatury i muzyki nie zajmował się sztukami plastycznymi. W relacjach Wschodu z Zachodem widział same negatywne strony. A tu mamy doskonały przykład pozytywnych inspiracji artystów Wschodu sztuką zachodnią, dających podstawy do wzajemnego, tak potrzebnego, zrozumienia.

Katalogi w formie albumów z esejami w języku polskim i angielskim:

Potęga koloru. Malarstwo Abdulqadera Al Raisa, 30 czerwca – 8 września 2019, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2019;

Siła kobiecości. Obrazy Resy Mashoodiego, 7 lipca – 8 września 2019, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2019

Magdalena Sawczuk

Konkurs NanoArt w paryskiej Galerii Roi Doré

22 czerwca w Galerii Roi Doré w Paryżu odbył się wernisaż wystawy finalistów Konkursu NanoArt 10⁻⁹ im. prof. Tadeusza Malińskiego, organizowanego regularnie od 2012 r. Jego dwie ostatnie edycje objęto patronatem Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Na wystawie zaprezentowano prace 34 artystów wybranych z setki zgłoszeń. Wystawa finalistów trwała do 27 lipca.



Konkurs NanoArt 10⁻⁹ im. prof. Tadeusza Malińskiego organizowany jest od 2012 r. przez paryską Galerię Roi Doré, specjalizującą się w polskiej sztuce

emigracyjnej. Wydarzenie jest do pewnego stopnia wyjątkiem w tak zdefiniowanej linii programowej, gdyż do konkursu mogą zgłaszać się artyści



Wystawa zwycięzcy I edycji Konkursu, Janusza Kapusty „K-dron. À la recherche de l’inifi”. ©Galerie Roi Doré

z całego świata. Emigrantem jest jednak sam prof. Tadeusz Maliński, od wielu lat pracujący w Stanach Zjednoczonych, co pozwala Gallerii zachować spójność w swoich działaniach, nie rezygnując przy tym z otwarcia na nowe horyzonty. Historia Konkursu jest zarazem historią galerii – instytucji unikatowej na rynku francuskim i nie tylko – a zarazem wpisuje się w długą tradycję związków między sztuką a nauką.

Ohio – Poznań – Paryż

Początki Konkursu sięgają 2011 r., kiedy to na Politechnice Poznańskiej odbyła się uroczystość przyznania doktoratu *honoris causa* prof. Tadeuszowi Malińskiemu, absolwentowi uczelni, od lat działającemu w Stanach Zjednoczonych, a od 2000 r. piastującemu zaszczytną imienną profesurę *Marvin White Chair & Distinguished Professor* Uniwersytetu Ohio. W tym samym czasie na Politechnice prezentował swoje prace Wojtek Siudmak, autor ilustracji do słynnej serii „Diuna” Franka Herberta, współpracujący z Galerią Roi Doré. To właśnie artysta wprowadził profesora Malińskiego w

krag przyjaciół i współpracowników galerii, której założyciel i dyrektor, Józef Rudek, zauważył, że sztuka mogłaby stać się idealnym medium do promocji wiedzy o wybitnych, ale mało znanych szerokiej publiczności dokonaniach naukowych profesora Malińskiego. Tym samym narodził się unikatowy projekt Konkursu NanoArt 10⁻⁹ im. prof. Tadeusza Malińskiego.

Nauka i sztuka

Profesor Tadeusz Maliński jest wybitnym naukowcem, pionierem nanomedycyny, dwukrotnie nominowanym do Nagrody Nobla w dziedzinie medycyny i chemii. Uzyskał światową sławę dzięki skonstruowaniu i zastosowaniu nanosensorów do badań i diagnostyki medycznej, a wśród wielu jego dokonań i odkryć naukowych bodaj najważniejsze jest skonstruowanie pierwszego nanobiosensora do pomiaru *in vivo* cząsteczki tlenu azotu w pojedynczej komórce. Dzięki temu naukowcy mogli zrozumieć podstawowe mechanizmy molekularne wielu schorzeń, takich jak: nadciśnienie tętnicze, choroba udarowa mózgu, choroba niedokrwienna serca, cukrzyca, epilepsja, choroba Parkinsona i Alzheimerera. Ale te same nanotechniki prof. Maliński zastosował również do nieinwazyjnej analizy chemicznej przy badaniu autentyczności obrazów wielkich mistrzów, zwłaszcza holenderskich i flamandzkich. Jego pasja do sztuki oraz odkrycia naukowe uczyniły z niego światowej sławy eksperta w dziedzinie malarstwa. Ten nierozzerwalny związek między nauką a sztuką jest również najważniejszym założeniem Konkursu NanoArt 10⁻⁹ – z jednej strony jego celem jest promocja wiedzy o wybitnej postaci, jaką jest prof. Maliński, z drugiej dostarcza on nowych źródeł inspiracji artystom, zwracając ich uwagę w stronę nieznanymi im jeszcze horyzontów. Tym samym Konkurs wpisuje się w wielowiekową historię powiązań między sztuką a nauką, nadając jej jednocześnie nowy wymiar dzięki odwołaniu do najnowszych technologii.

NanoArt

W „tradycyjnym” – o ile można mówić o tradycji w przypadku tak nowatorskiego zjawiska – znaczeniu tego słowa termin „NanoArt” odnosi się do obrazów uzyskanych w trakcie badań naukowych, ale wyjętych z pierwotnego kontekstu ze względu na ich aspekt estetyczny. Organizowany

przez Galerię Roi Doré Konkurs NanoArt 10⁻⁹ nadaje więc nowy wymiar samemu pojęciu NanoArt, łącząc w sobie tak „Nano” – naukę w szerokim pojęciu tego słowa, jak i „Art” – sztukę w klasycznym rozumieniu, czyli dzieła o znaczącej wartości estetycznej i intelektualnej, stworzone świadomie i podporządkowane jedynie kreatywności i wrażliwości artysty, niezależnie od jego źródeł inspiracji.



Praca zwycięzcy III edycji Konkursu: Artur Majka, *L'existence de parallèles*, 2017, drewno, 74 x 22 x 10 cm. ©Galerie Roi Dore

IV edycja Konkursu

Pierwszą edycję Konkursu zorganizowano w 2012 r. – profesor Jan Wiktor Sienkiewicz, który w III edycji został przewodniczącym jury Konkursu, określił go wówczas jako „nowy wektor w sztuce”. Laureatem inauguracyjnego wydarzenia został Janusz Kapusta, polski artysta mieszkający na stałe w USA, który od wielu lat tworzy ilustracje prasowe do najbardziej prestiżowych dzienników i czasopism, takich jak „New York Times”, „Wall Street Journal” czy „Washington Post”. Jednak Janusz Kapusta jest nie tylko wszechstronnym artystą, zajmującym się tak ilustracją prasową czy książkową i plakatem, jak i scenografią teatralną, instalacjami, malarstwem oraz innymi dziedzinami sztuki, ale też naukowcem, twórcą nowej bryły, którą nazwał „K-dronem”. Ten jedenastościan, powstający gdy prostopadłościan przetnie się równaniem drgającej struny, stał się podstawą zarówno koncepcji artystycznej, jak i języka plastycznego Kapusty. I to właśnie swoje dzieła „K-dronowe” Janusz

Kapusta zgłosił do Konkursu NanoArt 10⁻⁹. Łącząc w sobie tak kwestie metafizyczne, jak i rozważania czysto naukowe, wpisują się one idealnie w specyfikę Konkursu, tym bardziej, że sam Kapusta nie jest artystą inspirującym się nauką czy naukowcem zafascynowanym sztuką, ale jest zarazem i artystą, i naukowcem, który w swoich pracach plastycznych wykorzystuje własne odkrycia.

Po tak obiecującym początku, każda kolejna odsłona Konkursu przyciągała coraz więcej artystów, zarówno z Polski – oraz światowej Polonii – jak i z całego świata. W 2015 r. laureatką Konkursu została dr Katarzyna H. Goldyn, nagrodzona za prace: *Nano nadzieja*, *Nano doskonałość* i *Nano głowa*, a w 2017 r. zwycięzcą III edycji Konkursu został Artura Majka, uhonorowany główną nagrodą za dzieło *Istnienia równoległe I*.



Praca zwycięzcy IV edycji Konkursu: Daniel Krysta, *Cykl*, akryl na płótnie, 2019, 40 x 50 cm. ©Galerie Roi Dore

Do IV edycji Konkursu zgłosiła się rekordowa liczba artystów: 100 twórców z 8 krajów (Polska, Rosja, Ukraina, Francja, Wielka Brytania, Szwajcaria, Belgia, Chiny). Równie różnorodne były proponowane prace – od oczywistych porterów profesora Malińskiego, przez malarstwo, rysunki i grafiki figuratywne bądź na pozór abstrakcyjne, rzeźby, instalacje wideo. Do finału zakwalifikowano 33 osoby, reprezentujące bardzo różne horyzonty artystyczne i kulturowe – znaleźli się wśród nich młodzi artyści, dopiero

rozpoczynający swoją karierę, ale i doświadczeni i uznani twórcy z Polski, Francji, Ukrainy, Belgii i Chin. Ze względu na bardzo wysoki poziom tej edycji przyznano nie tylko 3 pierwsze nagrody, ale również aż 5 wyróżnień. Zwycięzcą Konkursu został Daniel Krysta, nagrodzony za obraz *Cykl*, będący metaforą cyklicznego porządku świata, który umyka ludzkiemu poznaniu i usystematyzowaniu go przez człowieka. Cykl ten jest dla artysty „wciąż na nowo pisaną księgą, gdzie człowiek poprzez naukę odkrywa i próbuje zrozumieć istotę i złożoność wszelkich procesów zachodzących w materii, by coraz dokładniej móc poznać i wyjaśnić jej poszczególne rozdziały.” II nagrodę zdobył Marian Kasperczyk za *Nanoportet*, III – Yuqing WANG za *Rozpowszechniać / Nadzorować / Ciąć*. Nagrodę specjalną prof. Tadeusza Malińskiego przyznano Annie Godlewskiej za *To life – KOTOBUKI*, a wyróżnieniami uhonorowano: Nicolasa Bijakowskiego za *Mitozę*, Piotra Cieślewicza za *Układ zamknięty*, Darię Dmitriewą za *Szarą materię*, Jolantę Grocholską-Janczarę za *Portret Prof. Tadeusza Malińskiego* i Adama Peruna za *Tajemnicę - portret kobiety z labiryntem*.

Od I edycji Konkursu uczestniczący w nim artyści podkreślają swoją fascynację tematem, który odkrywają dzięki wydarzeniu – dokonania profesora Malińskiego są dla nich inspiracją oraz intelektualnym i artystycznym wyzwaniem, co przekłada się na niezwykle ciekawe, oryginalne prace i rosnący z edycji na edycję poziom Konkursu. Różnorodność technik (wśród nagrodzonych w IV edycji Konkursu prac znalazł się akryl na płótnie, oryginalna technika „back to front painting”, rysunek cyfrowy, rzeźba z repusowanego metalu czy kolaż) i ujęć tematu pozwalają również zrozumieć, jak ważnym, niezwykle bogatym źródłem inspiracji jest dla artystów nauka. Z kolei entuzjastyczne reakcje publiczności unaoczniają rolę Konkursu w propagowaniu wiedzy o odkryciach naukowych prof. Malińskiego, ale też bardziej ogólnie rolę sztuki, będącej w tym wypadku zarazem doznaniem estetycznym, jak i intelektualnym – swego rodzaju „pośrednikiem” między skomplikowanym, niezrozumiałym dla większości światem współczesnej nauki a zwykłym śmiertelnikiem.

Wystawa finalistów trwała do 27 lipca. Kolejna – piąta – edycja Konkursu planowana jest w 2021 roku.

Artykuły

Piotr Spławski

W krzywym zwierciadle – wielofunkcyjna karykatura i japonizm w Monarchii Austro-Węgierskiej

Powiedzenie Platona, przypisywane zwykle Sokratesowi, że istotą śmieszności jest ignorancja słabych, którzy wyszydzani nie są w stanie się odwzajemnić, można odnieść do dynamiki leżącej u podstaw stosunków między wyższym Zachodem i orientalnym „Innym”¹. W erze kolonialnej wyśmiewanie świata pozaeuropejskiego było stałą praktyką. Orient, uważany za gorszy ze względu na rzekomy prymitywizm, irracjonalność, przemoc, despotyzm i swobodę seksualną, był wyszydzany i upokarzany również za pośrednictwem karykatury. Przypadek Japonii nie był jednak tak jednoznaczny. Japonia nie tylko nie była pozbawiona głosu w transkulturowym dialogu odbitym „w krzywym zwierciadle” karykatury, ale, paradoksalnie, domagała się własnego, wyższego statusu, dostarczając Zachodowi całej gamy modeli i bodźców do konstruowania satyry. Innymi słowy, zachodnia tradycja karykatury, podobnie jak inne formy wypowiedzi artystycznej, szeroko korzystała z kontaktu z Japonią. Uchybienia orientalizującej karykatury są relatywnie mniej widoczne w humorystycznych obrazach Japonii niż, na przykład, w przedstawieniach Bliskiego Wschodu. Wręcz przeciwnie, zachodnia sztuka komicznej inwersji została w rzeczywistości wzbogacona elementami japońskiej sztuki i estetyki, ze szczególnym uwzględnieniem jej gatunków humorystycznych, szeroko czerpiąc z ich tematów, pomysłów i form. Rozrywka jest, z definicji, główną funkcją karykatury, ta ostatnia może jednak służyć wielu innym, pobocznym celom. Austro-węgierska karykatura naznaczona japonizmem – która stanowi temat tych rozważań – została obarczona kilkoma różnymi misjami. Miała edukować nadal ogarnięty ignorancją Zachód, ostrzegać przed

¹ Platon, 1925, 49b.

bezkrytycznym przyjmowaniem japońskich modeli, dostarczać informacji na temat Japonii, o różnym zresztą stopniu dokładności. Jej wywrotowy charakter przejawiał się w gloryfikowaniu działającej brutalnie i bezwzględnie Japonii i umniejszaniu znaczenia Rosji – zjawisku wszechobecnym w Monarchii. Oprócz funkcji negatywnych karykatura miała także i pozytywne. Jej potencjał skojarzeniowy pomógł ukształtować obraz wybranych jednostek jako ikon japonizmu. Ten samodoskonający, a czasem samodeprecjonujący typ przybierał czasami formę autokarykatury. Karykatura odnosząca się do Japonii używana była w celach marketingowych, w reklamach wykorzystujących japońską egzotyczność. Wreszcie, japonizująca karykatura przyczyniła się, w pewnym stopniu, do kształtowania tożsamości narodów wchodzących w skład Monarchii Austro-Węgierskiej.

Precyzyjne określenie kierunku przepływu inspiracji w japońskiej i austro-węgierskiej satyrze wizualnej ma kluczowe znaczenie dla dalszej dyskusji. W przeważającej części przypadków mamy do czynienia z procesami artystycznej apropiacji (zawłaszczenia), których źródłem są japońskie sztuki wizualne traktowane jako całość, w przeciwieństwie do zapożyczeń z poszczególnych gatunków komediowych, pochodzących z japońskiej strefy kulturowej. Tak więc karykatura była inspirowana Japonią tematycznie – przez bezpośrednie włączanie cytatów ikonograficznych, „technicznie” – przez wykorzystanie środków stylistycznych i kompozycyjnych albo konceptualnie – przez przejmowanie rodzimych japońskich idei. Znacznie rzadziej pojawiają się natomiast przypadki świadomego przenoszenia japońskiego humoru do zachodniej karykatury, choć istnieją i takie przykłady. Z uwagi na to, że znaczna część współczesnego japońskiego humoru była zakodowana, lub zależna od cech i czynników specyficznych dla kultury Japonii, było praktycznie niemożliwe, aby zachodni artysta mógł rozszyfrować go, szczególnie bez znajomości języka, który często odgrywał kluczową rolę w budowaniu humoru wizualnego. Dla dobrze poinformowanego miłośnika japoników źródła inspiracji były jednak niewyczerpane. Z jednej bowiem strony Japonia, ze względu na swoje nastawione na uczciwość neokonfucjańskie podejście do rzeczywistości, odrzucała humor jako fałszywy i wywrotowy, z drugiej jednak

stworzyła ogromną różnorodność form sztuki, związanych z dowcipem i humorem. Wśród japońskich mistrzów, których dzieła wywarły wpływ na zachodnią karykaturę, wymienić można Hokusai, Hiroshige², Kuniyoshiego, Sharaku, Kyōsaia, Nichosaia, Kiyochika, Sengaia³ i Hakuina. Punkt wyjścia dla zachodniego artysty stanowiły gatunki takie jak *mitate-e* (obrazowe *simili* ze starożytnych klasyków, w postaci zakodowanych kalamburów wizualnych i językowych), *giga* (satyryczna parodia przedstawiająca ludzi i zwierzęta, tworzona dla zabawy przez nieprofesjonalistów), *toba-e* (karykatury zwierząt wykonujących ludzkie zadania), *kyōka* (krótka forma poetyckiej parodii) czy *surimono*. Czerpano również z teatru *nō*, kabuki, bunraku, a zwłaszcza *Kyōgen* (tradycyjna japońska komedia). W latach 40. XIX wieku, w czasie gdy w Japonii wprowadzano reformy *Tempō* mające przyspieszyć rozwój potencjału militarnego i gospodarczego, oraz rozwiązać kwestie religijne, w kraju szczególnie rozwijała się satyra polityczna *fūshiga*. Jako inspiracja służyły także japońskie, pełne ekspresji, maski. Jedną z najinteligentniejszych i najlepiej przyjętych na Zachodzie japońskich konwencji satyrycznych były karykaturalne przedstawienia twarzy, złożonych z małych sylwetek ludzkich lub zwierzęcych, na drzeworytach Utagawy Kuniyoshiego and Utagawy Yoshifuji.

Jednym z najwcześniejszych przykładów inspiracji japońskim humorem w sztuce europejskiej jest akwaforta francuskiego artysty Henri Somma (1844–1907), zatytułowana *Japonisme* (1881), na której młodej, europejskiej damie, przedstawionej w naturalnej skali, towarzyszą zminiaturyzowane sylwetki Japończyków. Lilipucie postacie, podobne do japońskich lalek, wywołują komiczne wrażenie, ale grafiki nie można jednak zaklasyfikować jako karykatury *per se*. Żartobliwy portret Somma, autorstwa J. Lemota (1847–1909), opublikowany w 1885 jako ilustracja w „Le Courier Français”, przedstawiający go w japońskiej fryzurze i kimonie, pośród niepowiązanych ze sobą japońskich motywów, może zostać uznany za pierwszy zachodni przykład karykatury, przekazującej kulturowe i estetyczne

² Mniej znany jest fakt, iż mimo sławy, jakim cieszyła się jego twórczość plastyczna, Hiroshige dążył przede wszystkim do zdobycia uznania jako mistrz poezji satyrycznej.

³ *Wszechświat*, ikoniczny obraz Sengaia przedstawiający kwadrat, trójkąt i okrąg, może być uznany za ujętą w najprostszej postaci karykaturę wszechświata, w której ekstremalne uproszczenie i absolutna synteza sprowadziły świat do formy symbolu.

predylekcje portretowanego do Japonii poprzez skojarzenie z wytworami jej kultury⁴. Dosłowne zapożyczenia z Japonii były także częste w grafice Georges-Ferdinanda Bigota, którego karykatury, powstałe zarówno we Francji, jak i w Japonii, nawiązywały do *Mangi* Hokusai i japońskich masek. W ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku, wśród europejskich artystów, którzy włączyli japońskie rozwiązania plastyczne do swoich karykatur i rysunków humorystycznych, znaleźli się Aubrey Beardsley⁵, Félix Buhot, Jules Chéret⁶ i Henri de Toulouse-Lautrec⁷.

Przed wybuchem wojny rosyjsko-japońskiej 8 lutego 1904 r., z wyjątkiem niektórych szczególnych wydarzeń, Japonia i związane z nią tematy były praktycznie nieobecne w zachodniej karykaturze, zarówno w satyrze politycznej w prasie, jak i w karykaturze traktowanej jako niezależna forma sztuki. Podobnie jak w przypadku francuskich i angielskich czasopism satyrycznych, w ich austro-węgierskich odpowiednikach odniesienia do Japonii i jej kultury były niezwykle rzadkie. Pierwszym wydarzeniem, które spowodowało opublikowanie rysunku satyrycznego o tematyce japońskiej, była wiedeńska *Weltausstellung* w 1873 roku. Liberalny dwutygodnik „Kikeriki” umieścił trzy karykatury z satyrycznym komentarzem do wystawy. W numerze z 20 kwietnia ukazał się rysunek zatytułowany *Selige Grinnerung eines Ausstellers* (Błogosławiona pamięć zwiedzającego wystawę), który był głęboko zakorzeniony we współczesnych europocentrycznych uprzedzeniach wobec Orientu. Podpis, podzielony na dwie części, głosił: *Fremden ist der Eintritt verboten* (Obcym wstęp wzbroniony), *Aber wirklich ganz wie bei uns!* (Ale dla tych, którzy wyglądają jak my!). Sama karykatura wyśmiewa egzotykę, przedstawiając zachodnią parę ubraną w japoński strój, co jest dość wczesnym przykładem mody na „odgrywanie” Japonii poprzez noszenie japońskich kostiumów. 19 czerwca w czasopiśmie ukazał się rysunek satyryczny przedstawiający gigantycznego karpia, którego znaczenie

⁴ Henry Somm, „Le Courrier Français”, 30 sierpnia, 1885, s. 4.

⁵ O japonizmie Beardsley’a: Zatlin 1997.

⁶ Plakaty Buhota i Chéreta wykorzystywały japońską stylizację i były nasycone dowcipem zaczerpniętym z drzeworytów, ale chociaż zbliżają się do karykatury, błędem byłoby klasyfikowanie ich jako takich.

⁷ O wpływie sztuki japońskiej na przedstawienia twarzy i sylwetek ludzkich u Toulouse-Lautreca: Wichmann 1981, 62-69 i Trufanova 2005.

bezsuktecznie próbują ustalić dwaj goście wystawy. Trzecie i ostatnie japońskie odniesienie pojawiło się w „Kikeriki” 17 lipca i miało formę całostronicowego przedstawienia japońskiego wachlarza *uchiwa*, ozdobionego zbiorem miniaturowych, satyrycznych winiet o tematyce zachodniej. Japońska obecność na wystawie została również skomentowana rysunkami w „Figaro” (10 maja) i „Der Floh” (12 lipca), chociaż ten ostatni, mimo że był czasopismem satyrycznym, opublikował artykuł zatytułowany *Japanische Costume*, z neutralną ilustracją pozbawioną jakichkolwiek humorystycznych odniesień. Jeszcze bardziej sporadyczne były relacje dotyczące wojny chińsko-japońskiej w latach 1894–1895⁸.

Wojna rosyjsko-japońska i orientalizująca karykatura

Ponieważ początki zachodniej karykatury związane były z polityką, zrozumiałe jest, że japońskość przeniknęła do tego medium dopiero po pojawieniu się Japonii na międzynarodowej scenie politycznej. Ten moment, który nastąpił w 1904 r., stanowił przełom w obecności japonizmu w europejskiej karykaturze. Od początku 1904 r. do jesieni 1905 r. prasa austro-węgierska, a w szczególności periodyki satyryczne, prezentowały tematy związane z wojną z niespotykaną dotąd intensywnością. Bez przesady czas ten można nazwać pierwszym szczytowym okresem rozwoju karykatury inspirowanej Japonią. Ten typ humoru stał się powszechny do tego stopnia, że można wręcz mówić o „udomowieniu” satyry o tematyce japońskiej. Wiele czasopism poświęcało całe pierwsze strony artykułom redakcyjnym na ten temat. Przez swoją regularność i częstotliwość przypominały one obrazowe sekwencje narracyjne i budziły zainteresowanie czytelników, porównywalne z tym, jakim cieszyły się popularne powieści publikowane w odcinkach. Szokujące wydarzenia polityczne przyciągały uwagę całego świata. Konflikt zakończył się pierwszym zwycięstwem azjatyckiego państwa nad europejską potęgą kolonialną. Był to niezwykle upokarzający epizod w historii Rosji i jako taki otworzył nowe perspektywy przed wszystkimi zainteresowanymi jej osłabieniem, wywołując falę ataków satyrycznych, mających na celu

⁸ „Kikeriki”, 16.08.1894, s. 2; „Kikeriki”, 10.03.1895, s. 5.

zakwestionowanie i podważenie rosyjskiego autorytetu. Porażka Rosji była celebrowana w prasie całej Monarchii. Koncentrowano się przede wszystkim na ośmieszaniu kluczowych graczy teatru wojny, cara Mikołaja II i ministra wojny Aleksieja Kuropatkina. Ze zgryźliwą ironią omawiano również kolejne przegrane bitwy i inne rosyjskie porażki, które przyczyniły się do wybuchu konfliktu lub były jego wynikiem.

Japonia i Japończycy byli jednak prezentowani w zupełnie innym świetle. Orientalistyczne stereotypy, warunkujące ich karykaturalne przedstawianie, zostały zmodyfikowane przez „filtr” środkowoeuropejskich opinii, w tym konkretnym momencie niezwykle przychylnych Japonii. Naród japoński, przedstawiciel Orientu, zgodnie z ówczesnym podejściem orientalistycznym, uważany był za gorszy, prymitywny, a zatem nieskuteczny w realizacji wyrafinowanych zadań, jakie niosła ze sobą wojna. Zbudowana według tych zasad konstrukcja została w tym właśnie miejscu nieoczekiwanie odwrócona, ukazując Japonię zdolną do prowadzenia inteligentnej strategii wojennej. Co więcej, w karykaturze wyraźnie przeciwstawiano godne podziwu cechy Japończyków beznadziejności rzekomo wyższego narodu rosyjskiego. Z drugiej strony w rysunkach satyrycznych znalazło odbicie wszystko to, co łączyło się z rzeczywistymi uprzedzeniami dotyczącymi Japończyków: ich rzekoma skłonność do przemocy, despotyzm i spryt. Klasycznym przykładem było wyolbrzymianie przedstawienia Rosji w stosunku do personifikacji Japonii, powszechnie stosowane przy komentowaniu przebiegu konfliktu. Japonia przedstawiana była jako liliput, rój pszczół lub gejsza, co jednak nie przeszkadzało jej odgrywać roli zwycięzcy. W tym kontekście należy dodać, że Japończycy ze swojej strony wspierali proces emancypacji z narzuconych im zewnątrz orientalistycznych konstrukcji, domagając się prawa głosu w produkcji wizualnej propagandy związanej z wojną. Znaczna część tego materiału propagandowego była z natury satyryczna i przedstawiała ściśle japoński punkt widzenia. I chociaż do pewnego stopnia taki przekaz utrwał perspektywę kolonialną, karykaturę z czasów wojny rosyjsko-japońskiej uznać można za punkt zwrotny w procesie odrzucania europocentrycznych uprzedzeń wobec kultur orientalnych.

Wiedeńskie czasopisma satyryczne

Temat wojny rosyjsko-japońskiej był jednym z wydarzeń najszerzej dyskutowanych na łamach wiedeńskiej prasy tego czasu. Literackie i wizualne komentarze na temat wojny, pojawiające się w gazetach, przybierały formę zarówno poważnych relacji, jak i karykatury. W Wiedniu ta ostania pojawiała się w takich czasopismach, jak: „Kikeriki”, „Der Floh”, „Figaro”, „Die Bombe”, „Neue Glühlichter” i „Humoristische Blätter”. Austro-węgierskie podejście do Japonii w czasie konfliktu oscylowało między neutralnym a przyjaznym, ze względu na zainteresowanie Monarchii osłabieniem wpływów rosyjskich na Bałkanach, czego prawdopodobieństwo wzrosło po ataku Japonii na Rosję na Dalekim Wschodzie. W związku z tym w karykaturach wiedeńskich Rosja była niezmiennie przedstawiana w tonie prześmiewczym, a Japonia jako słabsza, ale jednak zwycięska. Powszechnie prezentowano Rosję w postaci dużego niedźwiedzia, często całkowicie bezradnego wobec znacznie mniejszych rywali, przedstawianych jako rój pszczół, ubranych w dwa rodzaje mundurów: jeden z płaskimi czapkami, reprezentującymi Japończyków, a drugi z nakryciem głowy w kształcie stożka – dla Chińczyków. Japońską potęgę dobrze ilustruje rysunkowa adaptacja biblijnej opowieści o Dawidzie i Goliacie, w której silniejszy z uwagi na swój wzrost przeciwnik zostaje pokonany przez pozornie słabszego. Już w styczniu 1904 r. w „Kikeriki” ukazała się karykatura przedstawiająca wiedeński bal, na którym poloneza prowadzi para złożona z personifikacji Japonii (gejsza) i Rosji (niedźwiedź) (il. 1). W tanecznym korowodzie podążają wcielenia Wielkiej Brytanii, Południowej Afryki, Ameryki, Kuby, Francji, Watykanu, Niemiec i innych krajów. Zamyka go reprezentant Austro-Węgier, Minister Spraw Zagranicznych, polski doradca Franciszka Józefa, Agenor Maria Gołuchowski (1849–1921), który po odłączeniu się od korowodu wydaje się nie brać udziału w tańcu. Taki układ kompozycji odzwierciedla w dużej mierze bierne stanowisko Imperium Habsburgów w kwestii konfliktu rosyjsko-japońskiego.



il. 1. Żart karnawałowy (Ein Faschings Ulf), „Kikeriki”, Wiedeń, 28 stycznia 1904, s. 4.

W marcu 1904 r. „Kikeriki” opublikowało całostronicową karykaturę redakcyjną przedstawiającą Japonkę drażniącą małego niedźwiedzia, usiłującego utrzymać równowagę na trzymanej przez nią parasolce. W kodzie karykatury Japonia prezentowana była poprzez orientalistyczny stereotyp „gejszy”, groźną sylwetkę wielkiego, wschodzącego słońca, postaci japońskich żołnierzy lub samurajów z mieczami. Rosję, oprócz niedźwiedzia, przedstawiał także żołnierz z butelką wódki lub zniewieściali marynarze, zajęci praniem na statku, na którego masztach powiewały kalesony zamiast flag. W satyrycznym rysunku opublikowanym w „Der Floh”, austriacki artysta Fritz Graetz (1875–1915) obrażał rosyjską dumę, insynuując, że japońskie „gejsze”, które błędnie utożsamiał z prostytutkami, odmówiły swoich łask rosyjskim więźniom wojennym. Wymowę obrazu wzmacnia wyniesienie „gejszy” do statusu japońskich patriotów, przez włączenie satyrycznego wiersza Leona Wullfa zatytułowanego *Die Patriotin*. Popularnym

satyrycznym komentarzem wojny była zoomorficzna mapa, na której Rosja występowała jako niedźwiedź, Chiny pokazane były pod postacią smoka, całość zaś uzupełniała pozornie nieszkodliwa i najsłabsza Japonia.

W przeddzień wybuchu wojny wiedeńskie czasopismo „Die Bombe” opublikowało specjalny numer w całości poświęcony Japonii⁹. Odzwierciedlał on pełną napięcia aurę, obecną przede wszystkim w rysunkach i karykaturach, przedstawiających Japonię jako złowrogą siłę, której personifikacją w jednym konkretnym przypadku była gejsza z groźnym wyrazem twarzy¹⁰. Z punktu widzenia treści owa karykatura odnosi się do sfery kultury japońskiej, niemniej pod względem stylu, którym operuje, niewątpliwie można ją powiązać ze specyficzną dekoracyjnością karykatur Beardsleya, jak i stylistyki Secesji Wiedeńskiej, wybitnie wyrażonej w twórczości Warsztatów Wiedeńskich¹¹. Okładka numeru, przynajmniej na pierwszy rzut oka, nie jest alarmująca, gdyż jest zdominowana przez wizerunek uśmiechniętej Japonki zatytułowany: *Wilde Kirsche im Ringelhaar* (Dziki wiśnię w korkociągach). Nuta nadchodzącej grozy konfliktu pobrzmiwa już jednak w prawnym górnym rogu, gdzie artysta umieścił mgliste przedstawienie rosyjskiego wojska, jak dotąd jeszcze nieświadomego swojego przyszłego pogromu. Kolejna strona już bez ogródek daje wyraz niekorzystnym dla Rosji prognozom, prezentując karykaturę, w której japońska dama – odseparowana od niedźwiedzia symbolizującego Rosję barykadą z delikatnych japońskich parasoli – w upokarzający sposób trzyma go na smyczy¹². Ta właśnie karykatura musiała wywrzeć wrażenie na redakcji francuskiego pisma satyrycznego „Le Rire”, które przedrukowało ją w jednym ze swoich numerów, nadając jej nowy tytuł: *Le cake-walk russo-*

⁹ „Die Bombe”, 7 lutego 1904.

¹⁰ Ibidem, s. 4.

¹¹ Należy wyraźnie zaznaczyć, że w odniesieniu do wspomagającego Warsztaty Wiedeńskie systemu edukacji generowanego przez blisko współpracującą Kunstgewerbeschule oraz w kontekście podwalin teoretycznych kształtujących ich produkcję, jak i w świetle samej praktyki tej spółdzielni produkcyjnej Japonia i jej zdobycze artystyczne odgrywały niezmiernie ważną rolę. Wśród twórców tam działających i jednocześnie sięgających do rozmaitych japońskich wzorców należeli: Felician Myrbach, Josef Hoffmann, Alfred Roller, Koloman Moser, Eduard Wimmer-Wisgrill, Berthold Löffler, Franz Cižek, Dagobert Peche, Moriz Jung, Rudolf Kalvach, Felice Rix-Ueno, Franz von Zülow i wielu innych.

¹² „Die Bombe”, 7 lutego 1904, s. 2.

japonais (Rosyjsko-japoński cake-walk)¹³, w ten sposób posuwając się jeszcze dalej w znieważaniu Rosji¹⁴.

Satyra na temat wojny rosyjsko-japońskiej w Budapeszcie

Budapeszteński tygodnik „Vasárnapi Ujság”, którego misją było pielęgnowanie węgierskiego ducha narodowego, od pierwszych dni wojny publikował informacje na jej temat. Artykuły redakcyjne, karykatury i relacje z wydarzeń na Dalekim Wschodzie przynosiły przychylnie nastawionym do Japonii Węgrom stały obraz sytuacji. 14 lutego 1904 r. gazeta opublikowała karykaturę polityczną, zatytułowaną *Rosyjsko-japońskie negocjacje*, na której japoński cywil ścigał rosyjskiego żołnierza wokół drzewa symbolizującego Mandżurię. Japonia cieszyła się ogólną sympatią, uwarunkowaną częściowo ideologią turanizmu (węgierska identyfikacja z narodami Azji Środkowej i Uralu). Odniesienia do konfliktu pojawiały się regularnie na stronach „Vasárnapi Ujság”. 28 lutego gazeta opublikowała zdjęcie grupy członków Ligi Antyrosyjskiej w Japonii, wśród których można było dostrzec zachodnie czy wręcz węgierskie twarze¹⁵.

Węgierska prasa satyryczna przewyższyła wszystkie inne w Monarchii, jeśli chodzi o liczbę relacji poświęconych przebiegowi wojny. Stopień dokładności i częstotliwość zamieszczania całostronicowych rysunków-komentarzy redakcyjnych dorównywały paryskiemu „Le Rire” i niewątpliwie przewyższyły publikowany w Londynie „Punch”. Najważniejsze były czasopisma: „Bolond Istók” (1875–1919), „Borsszem Jankó” (1868–1938) i „Kakas Márton” (1894–1914). Począwszy od tygodni poprzedzających wybuch wojny aż do traktatu z Portsmouth z 5 września 1905 r., „Borsszem Jankó” opublikował nie mniej niż pięćdziesiąt rysunków na ten temat, podczas gdy w pozostałych dwu czasopismach ukazało się po trzydzieści karykatur.

¹³ „Le Rire”, 14 lutego 1904, s. 11.

¹⁴ Cake-walk to popularny u progu dwudziestego wieku w Europie taniec towarzyski wywodzący się z kultur afrykańskich i ówczesnie odbierany jako groteska tańców murzyńskich. Osadzenie niedźwiedzia, i to czarnego, w roli tanecznego partnera japońskiej niewiasty nasuwało jednoznacznie kaśliwe skojarzenia plasujące Rosję na równi z „barbarzyńską” Afryką.

¹⁵ „Vasárnapi Ujság”, 28 lutego 1904, s. 144.

Najwyższy poziom prezentował „Kakas Márton”, dzięki karykaturom publikowanym w kilku kolorach. Tak wysoka jakość artystyczna, która wśród czasopism Monarchii porównać można jedynie z galicyjskim „Liberum Veto”, była po części spowodowana zatrudnianiem takich karykaturzystów, jak Lajos Linek (1859–1941) (il. 2) i Feiks Jenő (1878–1939).



il. 2. Lajos Linek, *Uścisk śmierci (Haláos ölelés)*, „Kakas Márton”, Budapeszt, 19 marca 1905, s. 1

Węgierska karykatura odnosząca się wojny rosyjsko-japońskiej była zgodna z trendami i konwencjami wypracowanymi przez Francuzów, Amerykanów czy Austriaków. Podobnie jak gdzie indziej, Japonię reprezentowały miniaturowe postacie ludzkie, często przedstawiające samego cesarza lub japońskiego żołnierza. Równie często pojawiały się wizerunki gejszy, samurajów i spersonifikowanego słońca. Inne standardowe karykaturalne ujęcia obejmowały sceny z bestiariusza, z Rosją występującą w przebraniu dużego, białego lub czarnego niedźwiedzia, wydrwiwanego lub upokarzanego przez małą małpkę, reprezentującą Japonię, w towarzystwie innych zwierząt, oznaczających Wielką Brytanię (lew), Francję (kogut) i



il. 3. *Nedźwiedź na smyczy (A pólujárt medve)*, „Borsszem Jankó”, Budapeszt, 31 lipca 1904, s. 8



il. 4. *Kim jest ten facet z herbaciarni? (Ki a legény a teaházban?)*, „Borsszem Jankó”, Budapeszt, 8 stycznia 1904, s. 3

Niemcy (pies) (il. 3)¹⁶. Różnice rasowe, przy wyolbrzymieniu różnicy fizycznej między Rosjanami i Japończykami, prezentowano w ten sposób, żeby przedstawić Japończyków korzystniej, co często miało miejsce w odwołaniu do biblijnego motywu Dawida i Goliata, w którym mniejsza postać okazywała się zawsze zwycięska. Jednym z ulubionych motywów był ekspresyjny rysunek japońskiej flagi cesarskiej z promieniami podobnymi do snopów światła. Z miążdzącą pogardą traktowano brak uczciwości, honoru i słabość rosyjskich żołnierzy, a także ich skłonność do alkoholu i uciech cielesnych (il. 4)¹⁷. Tym, co specjalnie wyróżniało podejście węgierskich karykaturzystów do konfliktu, było dominujące wrażenie, że ich uwaga skupiała się nie tyle na zwycięstwie Japonii, co na porażce Rosji. To właśnie w Budapeszcie car, generał Kuropatkin i zwykły rosyjski żołnierz najmocniej smagani byli ostrzem satyry. Desperackie ucieczki Rosjan ściganych przez Japończyków, motywy czaszek i szkieletów towarzyszące carowi, sceny z Mikołajem II żałośnie odtwarzającym manewry wojskowe za pomocą armii zabawek, bocian jako ochroniarz carewicza Aleksieja, unoszący go w bezpieczne miejsce, wszystko to zostało obliczone na podkreślenie rosyjskich trudności i porażek, a jednocześnie miało na celu zakwestionowanie rosyjskiego autorytetu wśród Węgrów. Wiele rysunków nawiązywało do sztuki japońskiej, niektóre wykonane były w stylu *ukiyo-e*, z typowymi kartuszami i dosłownymi „cytatami” z Japonii. Ciekawą adaptację ikonicznego japońskiego wizerunku dokonał Feiks Jenő w swoim rysunku dla „Kakas Márton”, opublikowanym 30 lipca 1905 r., po dramatycznych porażkach rosyjskiej floty morskiej w bitwach pod Mukdenem (20 lutego–10 marca 1905 r.) i Tsushimą (27–28 maja 1905 r.). Karykatura Jenő przedstawia rosyjski statek walczący o utrzymanie się na powierzchni szalejącego morza, ze wzburzonymi falami przywodzącymi na myśl *Wielką Falę w Kanagawa* Hokusai¹⁸. Pomimo złowieszczej scenerii napis brzmi: „Najbardziej samotne miejsce w Rosji, morze, do którego uciekł car, nadal czując się

¹⁶ „Borsszem Jankó”, 31 lipca 1904, s. 8.

¹⁷ „Borsszem Jankó”, 8 stycznia 1904, s. 3.

¹⁸ „Kakas Márton”, 30 lipca 1905, s. 16.

najbezpieczniej w swoim życiu”¹⁹. Rysunek Lajosa Lineka na okładkę wydania „Kakas Márton” z 19 marca 1904 r., bezpośrednio po bitwie pod Mukdenem, ukazywał scenę z dowódcami bitwy (Kuroki, Ōyama, Kamamura i Nogi), zamienionymi w węże ciasno owinięte wokół dowódcy sił rosyjskich generała Kuropatkina (il. 2).

Wiosna na Dalekim Wschodzie: pełna nadziei satyra galicyjska

Podczas gdy austriacki stosunek do wojny rosyjsko-japońskiej można nazwać letnim, sentyment Polaków dla Japończyków i ich uprzedzenia do Rosjan były podobne do dominujących wśród Węgrów²⁰. W Galicji, a także w zaborze pruskim i rosyjskim, wojna rosyjsko-japońska wywołała euforyczną falę nadziei na odzyskanie dawno utraconej niepodległości. Niemal z dnia na dzień Japonia zmieniła się w polskiej wyobraźni z odległej i obcej kultury we wzór doskonałości politycznej, militarnej, moralnej, ale także społecznej i artystycznej. Konflikt przekształcił Japonię w naturalnego sojusznika Polski w walce ze wspólnym wrogiem – Rosją. Wydarzenia związane z wojną rosyjsko-japońską stanowiły główny bodziec do przeobrażenia Japonii w „źródło rzeczywistych i fikcyjnych wartości, które stanowiły alternatywę dla nieakceptowalnych aspektów polskiej kultury i były wzorcami godnymi naśladowania”²¹. Jednocześnie nastąpiła prawdziwa eksplozja rysunków satyrycznych skierowanych przeciw Rosji i wychwalających Japonię. Znaczna ich część zrodziła się w intelektualno-artystycznym środowisku kawiarni Jama Michalika w Krakowie, przy czynnym udziale Witolda Wojtkiewicza, Stanisława Szreniawy-Rzeckiego, Kazimierza Sichulskiego, Tymona Niesiołowskiego i innych karykaturzystów. Satyryczny dziennik „Liberum Veto”, publikowany najpierw w Krakowie, a następnie we Lwowie – oraz w mniejszym stopniu Hrabia Wojtek – otworzyli łamy dla takiej satyry politycznej, poświęcając wiele uwagi tematowi wojny rosyjsko-japońskiej.

¹⁹ *A legcsöndesebb pont oroszországban, a hol a tengerre menekült cár még a legnagyobb biztosságban érzi az életét*, „Kakas Márton”, 30 lipca 1905, s. 16.

²⁰ Polską odpowiedź w sztuce na wojnę rosyjsko-japońską omawia David Crowley (Crowley 2008, 50-69).

²¹ Pałasz-Rutkowska 2004, tł. P. Splawski, http://www.inst.at/trans/15Nr/01_4/palasz15.htm.



il. 5. Stanisław Rzecki-Szreniawa, *Przyjaciele*, „Liberum Veto”, Kraków, 13 marca 1904, s. 3



il. 6. Witold Wojtkiewicz, *W Kiszyniowie*, „Liberum Veto”, Kraków, 24 marca 1904, s. 11

Częstym tematem były sarkastyczne portrety pokonanych, a nawet okaleczonych rosyjskich żołnierzy na polu bitwy (il. 5, 6). W *Nowym „Kulturträgerze” na Dalekim Wschodzie* Witold Wojtkiewicz (1879–1909) przedstawił wycieńczoną postać rosyjskiego żołnierza, walczącego z czymś, co wydaje się kurtyzaną lub męskim aktorem teatru kabuki, specjalizującym się w rolach kobiecych (*onnagata*)²². Karykatura pędzla Stanisława Rzeckiego-

²² „Liberum Veto”, 20 lutego 1904, s. 5.

Szreniawy (1888–1972), imitująca technikę malowania tuszem i przedstawiająca cara Mikołaja II siedzącego na tronie, niemal klaustrofobicznie otoczonego kartuszami w stylu japońskim, jest aluzją do sytuacji politycznej, w jakiej się znalazł na skutek japońskiej ofensywy²³. Innym przykładem jest scena autorstwa Fryderyka Pautscha (1877– 1950) zatytułowana *Dalekowschodnia katarynka*²⁴, z drewnianą zabawką o japońskim wyglądem obsługującą instrument muzyczny, na którym Chińczyk tańczy z niedźwiedziem, reprezentującym Rosję. Zakodowany tu przekaz dotyczy faktu, że Japonia kontroluje, a nawet manipuluje dwoma pozostałymi mocarstwami. W innych karykaturach pojawia się postać samuraja, stylizowanego na japońskiego boga wiatru (Fūjin) lub łowcy demonów (Shōki), który zamierza pozbawić głowy rosyjskiego żołnierza, albo kompozycja Wojtkiewicza z rodzajem fryzu złożonego z rosyjskich odciętych głów przypominających *tsuba* (głównie japońskiego miecza)²⁵. Polską tęsknotę za suwerennością manifestuje winieta Szreniawy-Rzeckiego *Wiosna na Dalekim Wschodzie*²⁶, ilustrująca scenę po bitwie z dużym czerwonym słońcem na horyzoncie, z którego wypływa wijąca się rzeka krwi, z brzegami pełnymi trupów. Tytułowa wiosna funkcjonuje tutaj jako zwiastun nowego życia dla Polski. Oprócz rysunków związanych z wojną rosyjsko-japońską, „Liberum Veto” zawierało inne typy karykatur inspirowanych Japonią. *Sztuka japońska* autorstwa Szreniawy-Rzeckiego przedstawia zachodniego artystę siedzącego przed przypadkowym zestawem motywów z japońskiej ikonografii²⁷. W styczniu 1904 r. w czasopiśmie ukazał się artykuł wyśmiewający religijno-filozoficzne stowarzyszenie młodzieży „Eleusis”, promujące patriotyzm poprzez trzeźwość, wstrzeźliwość i surową moralność²⁸. Towarzyszyła mu karykatura autorstwa Ludwika Markusa (Louisa Marcoussisa; 1878–1941), przedstawiająca Adama Mickiewicza, jednego z inspiratorów ruchu, pokazanego jako japoński asceta w sandałach

²³ „Liberum Veto”, 20 stycznia 1904, s. 1.

²⁴ „Liberum Veto”, 1 stycznia 1905, s. 16.

²⁵ „Liberum Veto”, 1 marca 1904, s. 3.

²⁶ „Liberum Veto”, 23 marca 1904, s. 18.

²⁷ „Liberum Veto”, 1 marca 1904, s. 16.

²⁸ „Liberum Veto”, 10 stycznia 1904, s. 11-13.

geta na tle góry Fuji²⁹. Wyrazisty japoński charakter rysunku został wzmocniony pionowym kartuszem z pseudojapońskim pismem.

„Liberum Veto” okazało się szczególnie ważne w upowszechnianiu japonizmu. Założone przez gorliwego japonistę Jana Augusta Kisielewskiego (1876–1918), twórcę Zielonego Balonika, może być uważane za poprzednika tego krakowskiego kabaretu. Kierownictwo artystyczne powierzono innym znaczącym postaciom życia artystycznego o wyraźnie japonizujących skłonnościach: Stanisławowi Dębickiemu (1866–1924) i Kazimierzowi Sichulskiemu (1879–1942). Co więcej, orientacja pisma doskonale harmonizowała z ambicjami kolekcjonera sztuki japońskiej i wielkiego jej propagatora Feliksa Jasińskiego (1861–1929), by stworzyć polski styl narodowy w sztuce, oparty na źródłach japońskich. „Liberum Veto” dążyło do tego samego celu poprzez stworzenie indywidualnego, narodowego rodzaju karykatury artystycznej, co zasadniczo zostało uwieńczone sukcesem. Droga do tego sukcesu było zapewnienie współpracy takich japonizujących artystów, jak Wojtkiewicz i Karol Frycz (1877–1963), ale także Fryderyk Pautsch, Władysław Jarocki (1879–1956), Stanisław Rzecki-Szreniawa, Henryk Uziębło (1879–1949), Tymon Niesiołowski (1882–1965), Franciszek Siedlecki (1867– 934) czy Marian Wawrzeniecki (1863–1943).

Yūrei-zu, Yakusha-e, Shunga, Surimono

Rola wojny rosyjsko-japońskiej w rozwoju japońskiej karykatury w Monarchii Austro-Węgierskiej jest nie do przecenienia. O ile przed wybuchem konfliktu karykatury i rysunki odnoszące się do Japonii lub japońskich konwencji wizualnych były rzadkim zjawiskiem, o tyle sytuacja uległa gwałtownej zmianie po jego rozpoczęciu. Wydaje się, że drogą do tego były stałe relacje z kampanii wojennej w satyrycznych periodykach, które ujawniły ogromny potencjał Japonii w dziedzinie satyry, karykatury, pastiszu i innych gatunków humoru w sztuce. Japońska obecność w tych czasopismach między styczniem 1904 r. a wrześniem 1905 r. była tak duża, a czytelnicy tak nasyceni tematem, że po tym okresie odniesienia do „Kraju Wschodzącego Słońca” zniknęły prawie całkowicie z łam prasy. Obsesja

²⁹ „Liberum Veto”, 10 stycznia 1904, s. 11.

przeniosła się teraz z redakcji periodyków do kawiarni, pracowni artystów, teatru i przestrzeni wystawienniczych. Taka recepcja satyrycznej wizji wojny oznaczała nie tylko przełom w japonsizującej karykaturze, ale zachęcała do głębszego zainteresowania japońskim humorem i japońskimi gatunkami komediowymi. Skutki były tak różnorodne i dalekosiężne, szczególnie w Galicji, że można by napisać osobną monografię, aby w pełni wyjaśnić ten temat.

Jedno z najbardziej interesujących zastosowań temat ten znalazł w grotesce. Rysunki Witolda Wojtkiewicza z serii *Szkice tragikomiczne* (1904) przedstawiają postacie o podobnych do masek twarzach, na czarnym neutralnym tle. Ich japoński rodowód podkreślają także syntetyczność form, które składają się z prostych płaskich obszarów koloru, a także ich namacalna erotyczna aura, podobna do tej z obrazów *shunga*. Wartość artystyczna karykatur Wojtkiewicza wpłynęła na zmianę statusu tego gatunku, zbliżając go do kategorii dzieł sztuki. A proces ten, sam w sobie, jest przykładem japońskiej inspiracji. Podobnie jak to ma miejsce w Japonii, nastąpiło zatarcie różnicy między kulturą wysoką a niską przez uznanie humoru za uzasadniony składnik tej pierwszej. Wojtkiewicz powołał wiele fantasmagorycznych stworzeń. Ze słynnej *Teki Melpomeny* pochodzi przedstawienie aktorki, której głowa unosi się na niesamowicie wydłużonej szyi, przypominające postacie ze świata duchów (*yūrei-zu*) stworzonego przez Hokusai'a w *Hyaku Monogatari* (Sto opowieści o duchach), a w szczególności obraz demona Rokurobi (zwanego „długą szyją”).

W 1904 r. grupa artystów opublikowała album litograficzny zatytułowany *Teka Melpomeny*, który, jak sugeruje tytuł, zawierał przedstawienia współczesnych aktorów i aktorek teatralnych w ich charakterystycznych rolach. Większość tych karykatur to świadome parodie japońskich drzeworytów z przedstawieniami aktorów (*yakusha-e*)³⁰.

³⁰ Ta główna podkategoria *ukiyo-e – yakusha-e* (przedstawienia aktorów) była bardzo dobrze reprezentowana w kolekcji japońskiej Feliksa Jasińskiego, która do dziś zawiera setki takich dzieł Katsukawy Shunshō, Torii Kiyonagi, Utagawy Toyokuni, Tōshūsai Sharaku i innych. Jasiński, który umożliwił łatwy dostęp do kolekcji nie tylko artystom związanym z Jamą Michaliką, ale także znacznie szerszej publiczności, stał się tematem legend i był często komentowany w karykaturze i spektaklach w kabarecie.



il. 7. Stanisław Rzecki-Szreniawa, *Helena Sulima w roli Jessyki w „Kupcu weneckim” Williama Szekspira*, 1904, *Teka Melpomeny*, litografia, 33,5 x 12,5

il. 8 Géza Faragó, *Raj utracony*, ok. 1910, tempera, gwasz, papier, 63 x 48

Karykatura Heleny Sulimy, autorstwa Karola Frycza, prezentująca aktorkę jako Rachel ze sztuki Stanisława Wyspiańskiego *Wesele* (1901) – z przesadnie wydłużoną sylwetką i charakterystycznym ułożeniem trenu sukni po jednej stronie – odwołuje się do wizerunków aktorów takich artystów *ukiyo-e*, jak Utagawa Toyokuni lub Torii Kiyonaga³¹. Komiksowa interpretacja Sulimy jako Jessiki w sztuce *Kupiec wenecki* Szekspira (il. 7) Stanisława Rzeckiego-Szreniawy podporządkowana jest wywodzącej się z Japonii konwencji przedstawiania sylwetek eleganckich piękności w kształcie litery S, typowej przede wszystkim dla Moronobu, Harunobu, Utamaro i Eishi. Konwencję tę przyjął także węgierski grafik Géza Faragó (il. 8). Taka stylizacja pasowała nie tylko do karykatury fin-de-siècle’u, ale także doskonale odzwierciedlała secesyjną wizję smukłej, posągowej i erotycznej *femme fatale*.

³¹ To Torii Kiyonaga w 1780 roku zapoczątkował konwencję przedstawiania bardzo dużych postaci. Kontynuowali ją Katsukawa Shunchō i Kubo Shumman (Lane 1978, 130).

Wkładem Witolda Wojtkiewicza w *Tekę Melpomeny* jest żartobliwy portret duetu aktorskiego w sztuce Aleksandra Fredry *Śluby panięskie*, w którym artysta zastosował specyficzny styl, wypracowany głównie w pracach graficznych. Emanuje on szczególnym napięciem wynikającym z faktu, że przedstawione postacie są połączone cienkimi, ale mocnymi, napiętymi liniami, przypominającymi sznury, nici lub sznurek. Powstała w ten sposób rytmiczna kompozycja wibrujących linii jest obecna w pracach ucznia Hokusai, Kawanabe Kyōsaia, przedstawiających grupy igrających zwierząt na neutralnym tle, promieniujących podobną atmosferą ostrych napięć wynikających z zastosowania sieci nerwowych linii. *Yakusha-e* przeszło do Jami Michałika nie tylko za pośrednictwem *Teki Melpomeny*. *Zuzannę w kąpielu* Kazimierza Sichulskiego można z łatwością potraktować jako pastisz apokryficznej opowieści o Zuzannie i Starcach, ale w rzeczywistości pastel zawdzięcza przynajmniej tyle samo japońskim modelom. Przedstawia on aktora Jerzego Leszczyńskiego siedzącego nago w drewnianej wannie i spoglądającego w trzymane w dłoni lustro. Kąt, pod którym artysta uchwycił postać, skierowaną plecami do patrzącego, a także sposób traktowania linii włosów na karku, są niewątpliwie zaczerpnięte z drzeworytów Utamaro, opowiadających o pięknościach z dzielnicy uciech *Yoshiwara*. Uszczypliwy wizerunek przedstawia siedzącego jako otyłego kobiecego narcyza, ale jego kostyczny humor łagodzi odniesienie do Japonii, postrzegane przez kawiarniane kręgi raczej jako komplement niż jako afront.

Pokazy artystyczne i literackie w kawiarni Jami Michałika miały charakter ściśle elitarny, czego dowodem były specjalnie drukowane zaproszenia. Jednym z głównych kryteriów doboru gości było poczucie humoru. Zaproszenia są szczególnie istotne w rozważanym tu kontekście, ponieważ wykazują szereg uderzających podobieństw do luksusowych druków *surimono*³². Te ostatnie były sponsorowane i rozprowadzane przez grupy poetów, często w związku z konkursami poetyckimi *kyōka*, podobnie jak ekskluzywne i trudne do zdobycia zaproszenia do krakowskiego kabaretu, które były zamawiane w niewielkich ilościach przez ich twórców i drukowane w warsztacie litograficznym Zenona Pruszyńskiego,

³² Na temat *surimono*: Bowie-Kenney 1981.

zaprzyjaźnionego bywalca kawiarni. Poezja *kyōka* miała z definicji humorystyczny wymiar – jak wskazuje termin „dzikie, szalone wersety” – podobnie jak zaproszenia, których humorystyczny charakter jest widoczny zarówno w szacie graficznej, jak i w tekstach. Zaproszenia Zielonego Balonika, jak *surimono*, śmiałym, graficznym designem łączyły tekst i obraz. Kolejną wspólną cechą tych dwu grup druków było ich częściowe skojarzenie z Nowym Rokiem. *Saitan surimono*, podkategoria, do której należało najczęściej *surimono*, to druki wyprodukowane jako prezenty noworoczne, wymieniane między członkami społeczności poetów³³. Podobnie niektóre zaproszenia Zielonego Balonika wydawane były na specjalne noworoczne edycje kabaretu w 1906, 1907, 1908, 1911 i 1912 r.³⁴ Niektóre z nich zawierały bezpośrednie lub pośrednie odniesienia do Japonii, jak w przypadku dzieł Karola Frycza, Kazimierza Sichulskiego i Witolda Wojtkiewicza. Można założyć, że autorzy tych zaproszeń znali *surimono* i okoliczności ich tworzenia w Japonii, pamiętając, że wszyscy mieli łatwy dostęp do setek z nich w kolekcji Jasińskiego, a także do jego dobrze wyposażonej biblioteki³⁵.

Ironiczna krytyka japonizmu

Pastisz znanych współczesnych dzieł sztuki i karykatury ich autorów był podstawą satyrycznego katalogu, towarzyszącego dziewiętej wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w 1905 roku³⁶. Wydany przez kabaret Zielony Balonik w kawiarni Jama Michalika nie był katalogiem wystawy w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale raczej zbiorem imitacji często odwołujących się do Japonii lub drwiąco komentujących fenomen japonizmu. Karykatura przedstawiająca artystę Teodora Axentowicza (1859–1938), podobnie jak inne, opierała się na stenograficznym skrócie,

³³ *Saitan* (Nowy Rok) to skrót od *saitanbiraki*, noworoczne spotkanie poetów.

³⁴ Louis Gonse, który pisał o *surimono* w swojej *L'Art japonais* (egzemplarz znajdował się w bibliotece Jasińskiego), podkreślał ich znaczenie w kontekście obchodów noworocznych (Gonse 1883, 348).

³⁵ Temat *surimono* został doskonale opracowany przez Edmonda de Goncourt w jego monografiach Utamaro (Goncourt 1891, 253-260) i Hokusai (Goncourt 1898, 17, 19, 20, 23, 28, 31, 34, 48, 35, 189, 196).

³⁶ Kraków 1905.

porównywalnym z lakonizmem Sengaia. Nieszkodliwą parodię *Castitas* Stanisława Wyspiańskiego, autorstwa Kazimierza Sichulskiego, zbliżoną do modeli japońskich dzięki włączeniu pionowego napisu, można uznać za łagodną prowokację skierowaną w stronę artysty, który, o czym dobrze wiadomo, niechętnie przyznawał się do czerpania z japońskich inspiracji³⁷. Krytyką, a może ostrzeżeniem przed bezkrytycznym kopiowaniem japońskiej sztuki był obraz Józefa Mehoffera (1869–1946) *Europa jubilans*. Artysta i bywalec kawiarni przedstawił pokojówkę rozłożoną na kanapie, w otoczeniu japońskich i azjatyckich dzieł sztuki. Jak sugeruje łaciński tytuł dzieła, uśmiechnięta, niemal tryumfalna, ale z definicji wulgarna pokojówka jest tu uosobieniem Europy. Na pierwszy rzut oka obraz wydaje się być kontynuacją długiej tradycji przedstawień zachodnich kobiet, „egzotyzowanych” poprzez nawiązanie do kultury materialnej Japonii. Dziwna zbroja samurajska z przekrzywionym hełmem również się uśmiecha, jakby kpiąc z aroganckiej pokojówki. Mehoffer satyrycznym tonem obrazu ośmieszał wszystkich ślepo podążających za japonizmem, malując sardoniczny komentarz do jego wulgaryzacji i demokratyzacji. We wspomnianym wyżej satyrycznym katalogu wystawy „Sztuki”, Karol Frycz podważył sceptycyzm Mehoffera wobec japonizmu, włączając do publikacji drwiącą ripostę *Wiele hałasu o nic, czyli Europa nonsens*. Pastiszowi Frycza towarzyszył złośliwy wiersz krytykujący metodę twórczą Mehoffera, porównując ją do działań alchemika. Ta malarska polemika, odbywająca się na stronach publikacji wspieranej przez kawiarnię Jama Michalika, była częścią większej dyskusji na temat japonizmu, który odbył się w jej murach. Każdy trend kulturowy i artystyczny, który z Europy Zachodniej trafiał na polską scenę artystyczną – a jednym z nich był japonizm – musiał zostać potraktowany z przymrużeniem oka, poddany próbie karykatury. Kawiarnia, królestwo dialektyki, okazała się idealnym forum dla takiej dyskusji. Należy jednak podkreślić, że w Jamie Michalika humorystyczne nawiązania do Japonii nie miały nigdy charakteru antyjapońskiego ani nawołującego do japonizmu.

³⁷ W liście do Lucjana Rydla Wyspiański pisał: „Muzeów tych japońskich i chińskich nie zwiedzam wcale i nigdy ich zwiedzać nie będę, bo to są rzeczy, za którymi gonią inni malarze, co muszą kopiować modę i których na nowe rzeczy nie stać” (Płoszewski-Rydłowa 1979, t. 2, s. 421).

Wszyscy raczej podzielali ton przyjaznej ironii, przypisanej w sposób z góry przewidywalny nieznanemu „Innemu”.

Jasieński, Wyczółkowski, *Mitate-e* i Wawel

Japonia, przekazywana za pośrednictwem karykatury, była również wykorzystywana w tworzeniu publicznego wizerunku osób, które uważały się za japonofilów lub były postrzegane przez innych jako takie. To właśnie środowisko kawiarni Jama Michalika zapoczątkowało i utrwaliło wizerunek Jasieńskiego jako „Japończyka w galicyjskim Krakowie”³⁸. Podczas gdy sam kolekcjoner był w dużej mierze odpowiedzialny za swój własny obraz skandalisty i *enfant terrible* swojego pokolenia³⁹, wizerunek żarliwego, a nawet obsesyjnego miłośnika Japonii, krystalizował się dzięki karykaturom tworzonym i zdobiącym ściany kawiarni, a także w programach artystycznych kabaretu Zielony Balonik. Stereotyp Jasieńskiego jako „japonofila” został jednoznacznie wyrażony w jego karykaturze autorstwa Leona Wyczółkowskiego (1852–1936), zatytułowanej *Japończyk w Galicji*. Główną rolę w kształtowaniu tego wizerunku odgrywały karykatury Kazimierza Sichulskiego. Nie tylko upowszechniały japońskie zainteresowania Jasieńskiego, ale także, często równocześnie, promowały jego bliskiego przyjaciela, Leona Wyczółkowskiego na samodzielnego japonistę. Duża kompozycja *Wyczół i Manggha lecą do Japonii* (1906) została stworzona do dekoracji wnętrza kawiarni Jama Michalika. Praca w technice pastelu stanowi humorystyczny komentarz na temat relacji między wielbicielem i kolekcjonerem sztuki japońskiej a jednym z najwybitniejszych przedstawicieli japonizmu w polskiej sztuce, artystą Wyczółkowskim. Zarówno pod względem stylu, jak i formy jest natychmiast rozpoznawalny jako dzieło japonizmu. W rzeczywistości można go przypisać konkretnemu japońskiemu prototypowi obecnemu w kolekcji Jasieńskiego, drzeworytowi

³⁸ Gumińska 2006, 38.

³⁹ Kluczevska-Wójcik 2008, 141-162.



il. 9. Kazimierz Sichulski, *Wyczół i Manggha lecą do Japonii*, 1906, pastel, węgiel, tempera, 85,5 x 124, Jama Michalika, Kraków



il. 10. Kazimierz Sichulski, *Wyczół w Japonii*, 1906, pastel, 114 x 90, Muzeum Narodowe w Krakowie

japonistę. Duża kompozycja *Wyczół i Manggha lecą do Japonii* (1906) (il. 9, 10) została stworzona do dekoracji wnętrza kawiarni Jama Michalika. Praca w technice pastelu stanowi humorystyczny komentarz na temat relacji

między wielbicielem i kolekcjonerem sztuki japońskiej a jednym z najwybitniejszych przedstawicieli japonizmu w polskiej sztuce artystą Wyczółkowskim. Zarówno pod względem stylu, jak i formy jest natychmiast rozpoznawalny jako dzieło japonizmu. W rzeczywistości można go przypisać konkretnemu japońskiemu prototypowi obecnemu w kolekcji Jasieńskiego, drzeworytowi współtworzonym przez Utagawę Hiroshige, twórcę krajobrazu, i Utagawę Kunisadę, odpowiedzialnego za postacie: *Ejiri: Sosna szaty z piór w Miho no Matsubara (Miho no Matsubara, hagoromo no matsu)*, z serii *Pięćdziesiąt trzy stacje drogi Tōkaidō Two Brushes (Sōhitsu gojūsan tsugi)*⁴⁰. Inną możliwą hipotezą jest to, że pastel Sichulskiego mógł zostać stworzony świadomie jako *mitate-e* (obraz parodii), podgatunek *ukiyo-e*, w którym stosowano kalambury i aluzje, parodiując klasyczne obrazy lub utwory literackie, a także historię, wydarzenia i legendy. Ten sposób artystycznego porównania służył japońskim artystom do ilustrowania współczesnych wydarzeń z wykorzystaniem odwołania do tradycji klasycznej. Jasieński umożliwiał artystom nieograniczony dostęp do swojej kolekcji sztuki japońskiej i biblioteki z publikacjami na temat kultury japońskiej. Wśród nich były monografie Edmonda de Goncourta na temat Utamaro i Hokusai, w których autor przekazał ideę i sposób działania *mitate-e*⁴¹. Pojęcie *mitate* stosował również Philippe Burty w latach 60. XIX wieku, aby kpić z Drugiego Cesarstwa w kontekście japońskim⁴². Ponadto jest wysoce prawdopodobne, że znajomość koncepcji dotarła do Polski dzięki związkom Jasieńskiego z paryskim japonizmem, zwłaszcza za pośrednictwem ilustracji Henry'ego

⁴⁰ Grafika przedstawia scenę z historii często wykonywanej na scenach teatru nō. Legenda głosi, że w pobliżu stacji Ejiri na drodze Tōkaidō, gdzie z piaszczystego brzegu porośniętego sosnami widać górę Fuji, rybak znalazł na jednej z gałęzi sosny szatę z piór. Kiedy niebiańska dziewczica pojawiła się przed nim i powiedziała, że nie może wzlecieć do nieba bez szaty, rybak zwrócił jej swoje znalezisko. W dowód wdzięczności dziewczica wykonała dla niego wspaniałą taniec.

⁴¹ *Utamaro: le peintre des maisons vertes* (Utamaro: malarz „zielonych domów”) informuje o wielu zastosowaniach techniki *mitate* przez Kitagawę Utamaro. Goncourt opowiada historię *mitate-e* Utamaro z szogunem Toyotomi Hideyoshim, przedstawionym z żoną i pięcioma konkubinami, której kulminacją było aresztowanie i uwięzienie artysty (Goncourt 1891, 130-131). Choć nie używa samego terminu *mitate-e*, nazywa to urządzenie „duchową parodią” (*parodie spirituelle*) (Goncourt 1891, 122). Innym razem używa określenia „karykatura” (Goncourt 1891, 81, 227). Czytelnik *Hokusai. L'Art japonais du XVIIIe siècle* (dostępne również w bibliotece Jasieńskiego) dowiaduje się o karykaturach świętych, mędrców i świętych legendach buddyzmu przedstawianych przez sławne kurtyzany (Goncourt 1898, 116).

⁴² Bouillon 1978, 107-118.

Somma do artykułów Burty'ego zatytułowanych *Japonisme: Yebis et Dai-Koku*, a także innych jego dzieł⁴³. Pastel Sichulskiego przedstawia Wyczółkowskiego siedzącego na Jasińskim, przedstawionym jako gigantyczny sęp zmierzający w stronę Japonii. Kartusze w stylu *ukiyo-e* zawierają tytuł, pełne imię i nazwisko autora, oba napisane po polsku, ale wykonane pismem udającym *kana*. Motyw bogiń i kurtyzan umieszczonych na smokach, ptakach i innych latających stworzeniach był popularnym tematem w sztuce japońskiej⁴⁴. Biorąc pod uwagę, że Jasiński posiadał sporo przykładów tego rodzaju dzieł, a wiedza na ten temat była dostępna w literaturze specjalistycznej z jego biblioteki, nie jest niemożliwe, aby Sichulski celowo podniósł wartość komiczną obrazu, utożsamiając Wyczółkowskiego z „boginią” lub „kurtyzana”.

Połączenie Japonii i karykatury funkcjonowało również w debatach na temat stanu bieżących spraw w kraju i zagranicą. W 1905 r., po długiej kampanii polskich działaczy, cesarz Franciszek Józef zgodził się zwrócić narodowi polskiemu symbol i wcielenie całego biegu historii Polski, wzgórze wawelskie w Krakowie, używane od 1846 r. jako koszary armii austriackiej. W październiku pierwsze wydanie Zielonego Balonika zatytułowane *Wawele* poświęcone było satyrycznemu przeglądowi różnych koncepcji restauracji wawelskiego wzgórza i zamku. Karol Frycz, żarliwy japonofil, były uczeń Alfreda Rollera w *Kunstgewerbeschule* w Wiedniu, projektant wnętrz Jamy Michalika, a także przyszły kulturalny attaché Polski w Japonii, zaproponował zuchwałą wizję Wawelu *à la japonaise*, widzianą oczami Feliksa Jasińskiego⁴⁵. Ta dziwna karykatura architektoniczna przekształciła Królewskie Wzgórze w celowo niespójne połączenie motywów z japońskiej ikonografii: orientalne dachy, pagody zwieńczone japońskimi flagami, fantastyczny feniks, chryzantemy, sosny, kwiaty wiśni i duże wschodzące słońce. Japońska stylizacja jest natychmiast rozpoznawalna dzięki kartuszowi w stylu Hiroshige⁴⁶ i imitacji japońskiej techniki drukowania

⁴³ Somm był jednym z pierwszych artystów, którzy odkryli potencjał humoru japońskiej sztuki (Menon 2005).

⁴⁴ Clark 2000, 37-54.

⁴⁵ Kuchtówna 2004, 46-54, 118-120, 181-204.

⁴⁶ Tytuł dzieła brzmiał: *Wawel Mangi*, wykorzystując alternatywną pisownię pseudonimu kolekcjonera.

bokashi stosowanej do przenoszenia gradacji odcieni w *ukiyo-e*, powszechnie stosowanej w obrazach nieba⁴⁷. Mimo satyrycznego tonu karykatura jest odzwierciedleniem konkretnego planu Jasińskiego budowy polskiej sztuki i tożsamości narodowej opartej na japońskich wzorach.

Niezaprzeczalny „ojciec chrzestny” polskiego japonizmu – Jasiński, przy szeroko zakreślonej projapońskiej działalności był jednocześnie zdolny do zachowania pewnego zdrowego dystansu w stosunku do swojej – jak by to prawdopodobnie określili niektórzy współcześni – japońskiej obsesji. Już sam zabieg przyswojenia pseudonimu „Manggha” o japońskim, a ściślej mówiąc artystyczno-japońskim rodowodzie, wymagał odwagi kalibru samoironii. Co więcej, Jasiński nie tylko tolerował karykaturę wymierzoną w jego osobę, ale wręcz się w niej lubował, kolekcjonując ją z zapałem. Do pewnego wydarzenia, które można określić aktem autokarykatury, doszło między 1902 a 1904 rokiem, podczas sesji fotograficznej na balkonie mieszkania Jasińskiego przy Rynku Głównym w Krakowie. Apartament ten, który funkcjonował również jako nieoficjalne muzeum sztuki, przede wszystkim japońskiej, wypełniony był kuriozami po sufit. Owego dnia upamiętnionego na dziś wielokrotnie powielanej fotografii, Jasiński przywdział kostium składający się z przedmiotów ze jego kolekcji. Mimo że nie wiadomo nic o spożyciu alkoholu tego dnia przez kolekcjonera, i wbrew jego wybitnej wiedzy na temat kultury japońskiej, Jasiński w swojej kreacji połączył *kabuto* (metalowo-skórzany hełm samurajskiej zbroi) z wystawnym kobiecym kimonem. Legendarne poczucie humoru Jasińskiego, często pełne sarkazmu, pozwala interpretować owo pozorne *faux pas* jako celowy sardoniczny akt autoironii, pomyślany jako swoista przestroga przed ślepym naśladowaniem japońskich wzorców czy zbyt daleko idącą demokratyzacją zjawiska.

Dalszy kierunek badań

Oprócz omówionych powyżej kategorii i rodzajów karykatury o tematyce i inspiracjach japońskich istnieje kilka innych. Ze względu na

⁴⁷ *Bokashi* to technika stosowana w japońskim drzeworycie w celu uzyskania zróżnicowania natężenia koloru przez ręczne nakładanie gradacji atramentu na zwilżony drewniany blok drukarski (Salter 2001, 102).

ogrom materiału, w tym gatunków i podgatunków komediowych, a także na fakt, że artystyczne osobliwości pozwalały na dowolne zawłaszczanie japońskich tematów, form i koncepcji, znaczna liczba takich przypadków nie powinna budzić zdziwienia. Ze względu na ograniczone miejsce dwa nie zostały uwzględnione w rozważaniach, ale warto o nich wspomnieć. Pierwszą grupę stanowią karykatury oparte na antropomorfizowaniu i zoomorfizowaniu, w których zwierzęta były przedstawiane jako posiadające cechy ludzkie, a ludziom nadawano cechy zwierząt⁴⁸. Taką metodę twórczą stosowali na przykład Kawanabe Kyōsai i Utagawa Kuniyoshi, a w Polsce Fryderyk Pautsch i Kazimierz Sichulski⁴⁹. Druga kategoria dotyczy wykorzystania potencjału japońskiego humoru w zakresie strategii reklamowych. Jednym z przykładów z Monarchii Austro-Węgierskiej jest plakat czeskiego artysty Emanuela Staněka z 1910 r. dla sklepu z wyrobami chińskimi i japońskimi Mansion Staněk, którego właścicielem był jego brat Vilém⁵⁰. Reklama, promująca takie towary, jak herbata, soja, koniak czy rum odwołuje się do obrazu Hokusai'a z książki *Ehon kokyō* (1849). Oryginał, rodzaj *moji-e* (drzeworyt literowy), jest przedstawiony jako duży ideogram *kanji*, na którym japońscy robotnicy są rozmieszczeni jak na rusztowaniu lub konstrukcji w trakcie budowy⁵¹. Staněk, który najprawdopodobniej nie był świadomy wartości obrazowych *puzzle* Hokusai'a, sparafrazował obraz, zachowując postacie robotników i zastępując *kanji* dużą literą „S”. Odwołanie do egzotycznej wartości Japonii było taktyką często stosowaną przez firmy w regionie.

Związek Japonii i karykatury oczywiście nie skończył się wraz z upadkiem Monarchii. Przeciwnie, w ostatnich latach Imperium Japonia ponownie pojawiła się w satyrze środkowoeuropejskiej ze względu na swój

⁴⁸ Komiczne przedstawienia ludzi przekształconych w zwierzęta były obecne zarówno w sztuce polskiej, jak i europejskiej przed spotkaniem ze sztuką japońską. Ten typ jest tak stary, jak sama karykatura, ale jego obfitość w twórczości jednego z najwybitniejszych polskich karykaturzystów Kazimierza Sichulskiego, którego niektóre dzieła, w tym karykatury, nawiązują jednoznacznie do Japonii, każe uwzględnić także wpływy sztuki japońskiej.

⁴⁹ O karykaturach Sichulskiego: Muszanka 1970.

⁵⁰ Hánová 2010, 49.

⁵¹ *Moji-e* były drzeworytami, które służyły za formę popularnej rozrywki polegającej na zabawie słowem opartej na brzmieniu, znaczeniu i graficznym *kanji*, jednocześnie podkreślającej znaczenie wartości wizualnej znaku (Salter 2006, 145).

udział w I wojnie światowej. Podobne komiczne, a często sardoniczne przekazy związane z Japonią pojawiają się ponownie w czasie II wojny światowej. W kolejnych fazach rozwoju zjawiska dynamika kształtująca percepcję Japonii przez pryzmat karykatury nie pozostała wartością stałą, lecz tak jak to było w okresie Monarchii Austro-Węgierskiej, przybrała formy zależne od nowych czynników politycznych, socjologicznych i artystycznych. Niemniej jednak pewne konwencje, stereotypy i prawidłowości wykształcone podczas wojny rosyjsko-japońskiej zostały przeniesione bez większych zmian.

Tłum. Agnieszka Kluczevska-Wójcik

Bibliografia

„Bolond Istók”, 1878-1919, Arcanum Digitális Tudománytár, <https://adtplus.arcanum.hu/hu/collection/BolondIstok/>.

„Borsszem Jankó”, 1868-1994, Arcanum Digitális Tudománytár, <https://adtplus.arcanum.hu/hu/collection/BorsszemJanko/>.

J. Bouillon, *A guache: Note sur la Société du Jing-Lar et sa signification*, „Gazette des Beaux-Arts” 91 no. 1310 (1978), 107-118.

T. Bowie, J. T. Kenney ed., *Art of the Surimono*, Bloomington, Indiana University Art Museum, 1981.

T. Clark, *Prostitute as Bodhisattva: The Eguchi Theme in Ukiyo-e, Impressions*, „The Journal of the Ukiyo-e Society of America, Inc.” No. 22 (2000), 37-54.

D. Crowley, *Seeing Japan, Imagining Poland: Polish art and the Russo-Japanese War*, „The Russian Review”, (2008), vol. 67, no. 4, 50-69.

„Der Floh”, 1872-1919, Österreichische Nationalbibliothek, ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=flo>.

„Die Bombe”, 1871-1925, Österreichische Nationalbibliothek, ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bom>.

„Figaro”, 1861-1919, Österreichische Nationalbibliothek, ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=fig>.

E. Goncourt, *Outamaro: le peintre des maisons vertes*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.

E. Goncourt, *Hokusai. L'Art japonais du XVIIIe siècle*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891.

L. Gonse, *L'Art Japonais*. Paris, A. Quantin, 1883.

B. Gumińska, *Feliks „Manggha” Jasioński. Szkic do portretu*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2006.

M. Hánová, *Japonisme in the fine arts of the Czech lands*, National Gallery in Prague, Prague 2010.

„Kakas Márton”, 1894-1914, Arcanum Digitális Tudománytár, <https://adtplus.arcanum.hu/hu/collection/KakasMarton/>.

Katalog IX wystawy „Sztuki”, Wydawnictwo Zielonego Balonika, Kraków 1905.

„Kikeriki”, 1861-1933, Österreichische Nationalbibliothek, ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften, http://anno.onb.ac.at/info/kik_info.htm.

A. Kluczevska-Wójcik, „*Nie piszę, aby się Wam podobać*”. *Feliks Jasioński – skandalista*, D. Konstantynów ed., *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII-XX wieku*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2008, 141-162.

L. Kuchtówna, *Karol Frycz*, Oficyna Wydawnicza Errata & Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004.

R. Lane, *Images from the Floating World. The Japanese Print. Including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-e*, Putnam, New York 1978.

„Le Courrier Français”, 30 sierpnia 1885.

„Liberum Veto”, 1903-1905, Malopolska Digital Library, <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/aresults?action=SearchAction&QI=2895D996DA17CB29F008548A85D40686-51>.

E. K. Menon, *The Functional Print in Commercial Culture: Henry Somm's Women in the Marketplace*, „Nineteenth-Century Art Worldwide, A Journal of

Nineteenth-Century Visual Culture”, vol. 4, no. 2 (2005), <http://www.19thc-artworldwide.org/summer05/213>.

D. Muszanka, *Karykatury Kazimierza Sichulskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków 1970.

E. Pałasz-Rutkowska, *Japan's Image in Poland – 'The Other' in Intercultural Contacts (from the End of the Nineteenth to the Beginning of the Twentieth Century)*, Trans Internet Zeitschrift für Kulturwissenschaften (2004), vol. 15, 2004, http://www.inst.at/trans/15Nr/01_4/palasz15.htm.

L. Płoszewski, M. Rydłowa ed., *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla. Listy zebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

Plato, *Plato in Twelve Volumes*, t. 9, tłum. Harold N. Fowler, Cambridge, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd., London 1925.

Salter, R. *Japanese Woodblock Printing*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001.

R. Salter, *Japanese Popular Prints*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006.

P. Szałowski, *Japonisme in Polish Pictorial Arts (1885-1939)*, PhD Thesis, University of the Arts London, 2013, <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/6205/>.

V. Turfanova, *Lautrec's Legacy: Manifestations of Deformity & Synecdochical Depictions of Legs*, University of Pennsylvania, PhD Thesis, 2005.

S. Wichmann, *Japonisme. The Japanese influence on Western art since 1858*. Thames & Hudson Ltd., London 1981.

L. G. Zatlin, *Beardsley, Japonisme, and the perversion of the Victorian ideal*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Agata Lipczik

Dział jubilerski Państwowej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej w Łodzi w latach 1927-1939

Jednym z wyzwań organizacyjnych, przed jakimi stała Polska po odzyskaniu niepodległości, było stworzenie jednolitej ustawy przemysłowej. Choć prace nad kodyfikacją przepisów trwały już od 1919 roku, zainteresowane strony doszły do porozumienia dopiero w drugiej połowie lat 20. XX wieku. Prawo przemysłowe z 7 czerwca 1927 roku zostało wydane w drodze rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej i obowiązywało od 16 grudnia tego roku¹. Kształt ustawy był wzorowany na przepisach austriackich i niemieckich². Choć ustawa z 1927 roku dotyczyła przede wszystkim przemysłu, swoim zasięgiem obejmowała także rzemiosło. Wraz z jej wprowadzeniem organem nadzorującym rzemieślników stały się tzw. izby rzemieślnicze, właściwe dla danego obszaru. Nowe regulacje w istotny sposób wpłynęły więc na ograniczenie roli cechów rzemieślniczych, czyniąc z nich organizacje o charakterze towarzyskim, których zadaniem miało być głównie prowadzenie działalności kulturalno-oświatowej. Zgodnie z nowymi przepisami założenie własnego warsztatu rzemieślniczego wymagało posiadania karty rzemieślniczej. W celu jej pozyskania rzemieślnik był zobowiązany do przedstawienia tzw. dowodu uzdolnienia, czyli potwierdzenia kwalifikacji do samodzielnego wykonywania zawodu. Za dowód uzdolnienia uznawano: uprawnienie do używania tytułu mistrza, świadectwo nauki danego rzemiosła, zakończonej złożeniem z pomyślnym wynikiem egzaminu czeladniczego w połączeniu ze świadectwami co najmniej trzyletniej pracy w charakterze czeladnika lub świadectwo złożenia egzaminu przed komisją egzaminacyjną dla majstrów wojskowych³. Zgodnie z rozporządzeniem Ministra Przemysłu i Handlu w porozumieniu z Ministrem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z 14 grudnia 1927 dowodem

¹ Dz.U. 1927, nr 53, poz. 468.

² S. Kwiecień, *Polskie prawo przemysłowe 1927-1939*, „Zeszyty Prawnicze UKSW” 2011, nr 11.2, s. 207.

³ Jak w przyp. 1.

uzdolnienia mogło być także potwierdzenie co najmniej trzyletniej praktyki w danym rzemiośle w połączeniu ze świadectwem jednej z wybranych szkół technicznych, sztuk zdobniczych i przemysłu artystycznego. Jeśli chodzi o takie rzemiosła, jak: brązownictwo, mosiężnictwo, introligatorstwo, jubilerstwo, złotnictwo, grawerstwo, kamieniarstwo, tokarstwo, stolarstwo, malarstwo, szmuklerstwo, pozłotnictwo, rzeźbiarstwo, sztukatorstwo, garncarstwo, przedzarstwo materii ze złota i srebra, tapicerstwo, wśród wymienianych w rozporządzeniu placówek znalazły się: Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie, Wydział Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego przy Państwowej Szkole Przemysłowej we Lwowie, Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu, Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie⁴. W rozporządzeniu nie wymieniano jeszcze Państwowej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej w Łodzi, w której właśnie w roku 1927 powstał Wydział Złotniczy⁵. Państwowa Szkoła Przemysłowa Żeńska w Łodzi została powołana do życia aktem organizacyjnym Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z 28 grudnia 1921 roku. Zadaniem placówki było „wykształcenie i wychowanie szeregu kobiet na pracowniczki, których poziom umysłowy i moralny ma podnieść i rozwinąć krajowe warsztaty pracy zawodowej”⁶. Łódzka Szkoła Przemysłowa Żeńska początkowo działała w prywatnym mieszkaniu przy ulicy Gdańskiej 10. Mimo trudnych warunków lokalowych (niewystarczający metraż, brak kanalizacji i wody) prace wykonywane przez uczennice charakteryzował wysoki poziom – podczas Wystawy Paryskiej w 1925 roku zostały nagrodzone złotym

⁴ Dz.U. 1927, nr 118, poz. 1014.

⁵ O funkcjonowaniu Wydziału Złotniczego w łódzkiej Państwowej Szkole Przemysłowej Żeńskiej wspominał dr Piotr Cieciura w swoim artykule dotyczącym powojennej edukacji złotniczej w Polsce. Zob. P. Cieciura, *Edukacja złotnicza w Polsce po II wojnie światowej (ew. po 1945)*, strona internetowa projektu „Od tradycji do współczesnego designu. Zjawiska, pojęcia i twórcy współczesnej polskiej biżuterii”, http://www.bizuteriaartystycznawpolsce.pl/images/teksty/Cieciura_Piotr1.pdf (dostęp: 12.03.2016).

⁶ *Państwowa Szkoła Przemysłowa Żeńska w Łodzi*, Łódź 1929, s. 8.

medalem⁷. Decyzją Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego 1 października 1925 roku Szkoła Przemysłowa Żeńska została



il.1. Budynek Państwowej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej przy ul. Narutowicza 77 w Łodzi, 1925-1939, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 3/1/0/10/2367

przeniesiona do nowego gmachu, mieszczącego się u zbiegu ulic Narutowicza i Wierzbowej (ul. Narutowicza 77). Była to niewykończona kamienica, przeznaczona pierwotnie na lokale mieszkalne, wybudowana około 1920 roku przez znanego łódzkiego przedsiębiorcę, Izraela Tyllera (il.1). Dyrektorką Szkoły była wówczas Stefania Zbyszewska, która pełniła tę funkcję najpewniej do wybuchu II wojny światowej. Wraz z zajęciem gmachu Szkoła zorganizowała nowe działy, m.in. introligatorstwo, trykotarstwo oraz jubilerstwo⁸. Już w nowym budynku, w 1926 roku, kurs ukończyło 18 uczennic. Rok później liczba absolwentek wzrosła do 27, a w 1928 roku do 36. W roku akademickim 1927-1928 na wszystkich kursach uczyło się

⁷ *Sprawozdanie Najwyższej Izby Kontroli o czynnościach dokonanych w 1925 r.*, t. 6, s. 436-437. Zob. też: A. Drexlerowa, A. K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851-2000*, Warszawa 2005, s. 208.

⁸ *Sprawozdanie Najwyższej Izby Kontroli...*, s. 437.

łącznie 230 dziewcząt⁹. W 1929 roku w Szkole funkcjonowały: wydział tkactwa artystycznego, wydział hafciarstwa oraz pracownie: koronkarstwa, bieliźniarstwa, introligatorstwa, jubilerstwa, a także pracownia chemiczno-farbiarska. W budynku znajdowała się biblioteka szkolna oraz sala gimnastyczna, w której odbywały się lekcje wychowania fizycznego. Poza tym na terenie szkoły działały organizacje uczniowskie takie, jak koło sportowe, koło „Czerwonego Krzyża Młodzieży”, czy spółdzielnia uczennic „Świt”, która prowadziła szkolny teatr oraz sklep. Dochody z działalności „Świtu” przeznaczano na pomoc najbiedniejszym uczennicom oraz dofinansowanie letnich kolonii¹⁰. W 1929 roku, na łamach branżowego pisma „Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza”, dyrektorka łódzkiej placówki Stefania Zbyszewska opowiadała o systemie nauczania na Wydziale Złotniczym, który działał w Szkole od 1 września 1927 roku. Cały kurs trwał 3 lata, przy czym w ostatnim roku nauki wybierano specjalizację, np. cyzelerstwo lub emalierstwo. Na każdym kursie uczyło się maksymalnie 12 dziewcząt¹¹. Zgodnie z treścią artykułu, zajęcia na kursie jubilerskim obejmowały 44 godziny tygodniowo, w tym:

- „1) kreślenia geometryczne – 3 godz.
- 2) rysunek zawodowo-zdobniczy i modelowanie – 10 godz.
- 3) zasady dekoracji – 2 godz.
- 4) zajęcia w pracowni – 29 godz.”¹²

W programie istotną rolę odgrywało szkolenie w zakresie rysunku, ponieważ zadaniem łódzkiej placówki było kształcenie nie tyle rzemieślnicze, co rzemieślniczo-artystyczne. Prace rękodzielnicze wykonywane przez absolwentki Szkoły miały być konkurencją dla wyrobów produkowanych fabrycznie, stanowiąc dla nich jednocześnie punkt odniesienia pod względem estetyki.

Działalność Szkoły miała na celu podniesienie poziomu rodzimej

⁹ Jak w przyp. 6.

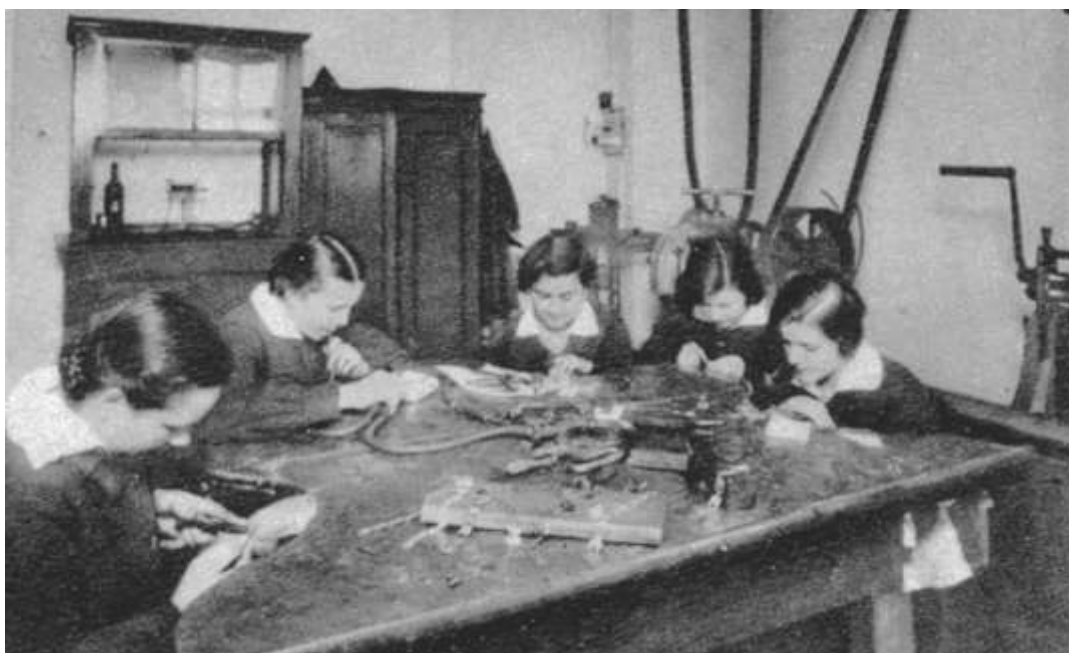
¹⁰ Ibidem.

¹¹ [b.a.], *Szkoła złotnicza w Łodzi*, „Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza” 8, 1929, nr 3, s. 43.

¹² Tamże.

wytwórczości także w zakresie jubilerstwa. Jak pisano o Wydziale Złotniczym w jednym z artykułów prasowych:

Każdy przedmiot jubilerski, podobnie zresztą, jak każdy przedmiot, wykonany w szkole na innych działach jest wynikiem współpracy sztuki z rzemiosłem. Na terenie łódzkim szkoła kładzie podwaliny tradycjom rzemiosła artystycznego w Polsce, a dział jubilerski toruje nowe drogi tej zaniedbanej u nas dziedziny pracy. Dlatego może właśnie rysunek w szkole stanowi jeden z najważniejszych przedmiotów, daje on bowiem impulsy twórcze wszystkim działom rękodzieła¹³.



il. 2. Uczennice Szkoły podczas pracy przy stole jubilerskim, il. artykułu: [b.a.], *Jak uczą się dziewczęta w szkole rękodzielniczej*, „Antena” 1938, nr 11, s. 11

Funkcję nauczyciela rysunku zawodowego i zdobniczego na pewno do wybuchu II wojny światowej pełnił w Szkole Franciszek Walczowski¹⁴ (1902-1983) – malarz, projektant sztuki użytkowej, twórca scenografii teatralnej, a także późniejszy profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Warto powiedzieć, że Walczowski, który w swojej twórczości często odwoływał się do mitologii słowiańskiej, był jednym z najbardziej znanych polskich

¹³ [b.a.], *W żeńskiej szkole przemysłowej*, „Ilustrowana Republika” 1938, R. 16, nr 71, s. 12.

¹⁴ [b.a.], *Szkoła złotnicza w Łodzi*, „Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza” 1929, R. 8, nr 3, s. 43.

antropozofów¹⁵. Uczennice Wydziału Złotniczego miały do dyspozycji stoły jubilerskie z połączeniem gazowym oraz wszystkie potrzebne narzędzia. W pracowni znajdowały się także większe maszyny jubilerskie, napędzane silnikiem elektrycznym o sile 2,5 KM (il.2)¹⁶. Kierownikiem technicznym Wydziału Złotniczego był Franciszek Sługocki (1885-1964), urodzony w Krakowie rzeźbiarz i jubiler. Sługocki kształcił się, a następnie pracował w Paryżu oraz Genewie. Jako doświadczony cyzeler powrócił do kraju w roku 1919. Brał udział w wojnie 1920 roku, gdzie został ciężko ranny i trafił do niewoli, z której szczęśliwie udało mu się uciec. W latach 20. XX wieku prowadził pracownię w Warszawie, wykonując liczne prace, m.in. portrety i płaskorzeźby w brązie. Podczas pobytu w Warszawie był także nauczycielem cyzelerstwa, złotnictwa i brązownictwa w Publicznej Szkole Doksztalczącej nr 2. W 1927 roku przeniósł się do Łodzi, organizując Wydział Złotniczy w Państwowej Szkole Przemysłowej Żeńskiej, a następnie podejmując pracę w placówce¹⁷. Franciszek Sługocki był wielkim propagatorem idei wprowadzania kobiet do rzemiosła jubilerskiego. W środowisku zdominowanym przez mężczyzn prezentował nowoczesne stanowisko. Aktywnie wspierał działania kobiet na polu jubilerstwa – nie tylko jako pedagog w żeńskiej szkole, ale także w działalności prywatnej, m.in. jako członek łódzkiego Cechu Jubilerów, Grawerów i Zegarmistrzów. Do tejże organizacji w latach 30. XX wieku należały na pewno dwie kobiety: Lidia Szyndlauer i Romana Fambelli, które były jednocześnie wówczas członkami zarządu. W roku 1938 ówczesny Starszy Cechu Jan Chmiel, uznając, iż w zarządzie powinni zasiadać wyłącznie mężczyźni, zagroził, iż złoży urząd, jeśli Szyndlauer i Fambelli nie zrezygnują z pełnionych funkcji. W odpowiedzi na wniosek Starszego Cechu, wypowiedział się Franciszek Sługocki. Jak zapisano w protokole zebrania:

¹⁵ G. Graff, *Lada z owocem łona – Orantka, obraz Franciszka Walczowskiego*, strona internetowa Muzeum Etnograficznego w Krakowie, <https://etnomuzeum.eu/zbiory/lada-z-owocem-lona-orantka-obraz-franciszka-walczowskiego> (dostęp: 23.05.2019).

¹⁶ *Państwowa Szkoła Przemysłowa Żeńska w Łodzi, Łódź 1929*, s. 7-8.

¹⁷ *Sługocki Franciszek Piotr*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 35, Kraków-Warszawa 1999-2000, s. 96-98.

(...) p. Sługocki dowodzi, że na całym cywilizowanym świecie kobiety są równouprawnione i zajmują wysokie stanowiska tak rządowe, jak i społeczne i nie widzi, abyśmy w Cechu powracali do średniowiecza.



il. 3. Reklama prasowa pracowni Franciszka Sługockiego, *Informator chrześcijańskich źródeł zakupu 1937-1938*. S. 1: nakł. Polskiej Spółki Wydawniczej „Tygodnik Handlowy Rozwój” 1937, s. 125

Dzięki inicjatywie Sługockiego członkowie Cechu zadecydowali w głosowaniu, że członkinie cechu mogą być wybierane przez walne zebranie do zarządu organizacji¹⁸. Franciszek Sługocki zatrudniał w swoim warsztacie absolwentki swojego Wydziału, a także zachęcał do tego kolegów po fachu, umieszczając tę informację w ogłoszeniach prasowych reklamujących jego pracownię (il.3)¹⁹. W 1932 roku poprosił najlepszych warszawskich rzemieślników o opinię na temat prac wykonanych przez swoje uczennice. Jednym z oceniających był Stanisław Lipczyński, długoletni Starszy Cechu

¹⁸ Archiwum Państwowe w Łodzi (dalej: APŁ), zes. 39/2499/0, Cech Jubilerów, Grawerów i Zegarmistrzów w Łodzi, sygn. 39/2499/0/-/1: Księga protokolarna. Wspomnienia Franciszka Sługockiego, opracowane i wydane przez jego syna Leszka, stanowią potwierdzenie, iż artysta należał do orędowników idei równości kobiet i mężczyzn na polu zawodowym. Był m.in. bardzo zaangażowany w gromadzenie materiałów do rozprawy doktorskiej swojej pierwszej żony, Marii Lambrecht. Doktorat z zoologii miał dotyczyć nieopisanych gatunków ślimaków – Sługocki pomagał w ich łowieniu, urządził także dla żony laboratorium w ich geneńskim mieszkaniu. Zob. Franciszek Sługocki, *Wspomnienia: Genewa 1902-1909: pierwszy pobyt*, wyd., wprov. i notami opatrzył L. Sługocki, Łódź 2009, s. 55-59.

¹⁹ Reklama prasowa pracowni Franciszka Sługockiego, *Informator chrześcijańskich źródeł zakupu 1937-1938*. S.1: Nakł. Polskiej Spółki Wydawniczej „Tygodnik Handlowy Rozwój” 1937, s. 125.

Jubilerów, Złotników i Grawerów w Warszawie, który w ten sposób wypowiadał się na temat zaprezentowanych mu wyrobów:

Przedstawione mi przez p. Franciszka Sługockiego nauczyciela w Państwowej Szkole Przemysłowej w Łodzi roboty jubilerskie / wykonane przez uczennice tej szkoły, a składające się: 1/ jednej bransoletki z 7-a ametystami, 2/ dwóch bransolet srebrnych ażurowych, modelowanych, 3/ jednej bransolety srebrnej z emalią i imitacjami białych szafirów i 4/ pierścionka złotego i pierścionków srebrnych i mosiężnych do kamieni, są wykonane / biorąc pod uwagę krótkie terminy kursów względnie akuratnie, a w niektórych widać pewną precyzję i zrozumienie sposobów wykonania przedmiotów. Przy dłuższych studiach uczennice zapowiadają się na dobre pracownice²⁰.

Gustaw Sosnowski, właściciel pracowni grawersko-jubilerskiej przy ulicy Niecałej 8 w Warszawie ocenił, iż wyroby były „wykonane technicznie dobrze. Śmiem twierdzić, że uczeń kończąc czteroletnią praktykę nie zrobi lepiej”²¹. Pozytywnie o pracach wypowiedział się także znany warszawski grawer, Wiktor Gontarczyk²².

Bizuteria uczennic łódzkiej Państwowej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej została zaprezentowana w dziale szkolnictwa zawodowego na Powszechnej Wystawie Krajowej, która odbyła się w Poznaniu w 1929 roku. W tym okresie powstały najpewniej wyroby zilustrowane w folderze informacyjnym dotyczącym działalności placówki, który wydano w tym samym roku (il. 4-5)²³. Przedstawiona biżuteria nie ma jednolitego charakteru. Część wyrobów, bardziej nowoczesna i zgeometryzowana, ujawnia inspirację jubilerstwem europejskim w modnym nurcie art déco. Jednocześnie niektóre obiekty przypominają biżuterię powstałą przed wybuchem I wojny światowej. Cechą łączącą wszystkie sfotografowane wyroby jest ich ażurowa konstrukcja oraz wykorzystanie do dekoracji większych, pojedynczych kamieni szlachetnych lub ozdobnych.

²⁰ APL, zes. 39/221/0, Akta miasta Łodzi, Wydział Przemysłowy, sygn. 121353: Zakład jubilerski przy ul. 6 Sierpnia 1, właściciel Franciszek Sługocki.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ *Państwowa Szkoła Przemysłowa Żeńska w Łodzi*, Łódź 1929, s. 18-19.



il. 4.-5. Biżuteria wykonana przez uczennice łódzkiej szkoły, fot. zamieszczona w publikacji pt. *Państwowa Szkoła Przemysłowa Żeńska w Łodzi, Łódź 1929*, s. 18-19

O wysokim poziomie kształcenia na łódzkim Wydziale Złotniczym świadczy historia Elżbiety Danielewicz (1908-1942). Młoda jubilerka, po zakończeniu kursu i zdaniu egzaminu czeladniczego w roku 1930, została wysłana na stypendium do École Nationale des Arts et des Métiers w Genewie. Po powrocie do Łodzi rozpoczęła pracę jako nauczycielka w swojej alma mater, a w 1933 roku otworzyła własną pracownię przy ulicy Radwańskiej 4, gdzie tworzyła biżuterię srebrną o nowoczesnych formach. Poza działalnością wytwórczą oraz dydaktyczną Elżbieta Danielewicz angażowała się w prace na rzecz poprawy sytuacji polskiego rzemiosła złotniczego. Na pewno uczestniczyła w Zjeździe Wszechpolskim Złotników i Zegarmistrzów, który odbył się w maju 1935 roku w poznańskim Domu Kupiectwa. W relacji prasowej z wydarzenia Danielewicz określono jako „reprezentantkę szkolnictwa zawodowego, kierowniczkę działu złotniczego

przy Szkole Przemysłowej w Łodzi²⁴. Jubilerka brała czynny udział w obradach, apelując do kolegów o poparcie rozwoju łódzkiej Szkoły przez przyjmowanie absolwentek Wydziału Złotniczego do warsztatów²⁵. Jak sama później podkreślała, jej marzeniem było kształcenie kolejnych „kobiet-jubilerek”²⁶. W 1938 roku Elżbieta Danielewicz wyjechała do Warszawy, gdzie otworzyła warsztat. W czasie okupacji działała w ruchu oporu jako łączniczka²⁷. Po dekonspiracji znalazła się w więzieniu na Pawiaku, a następnie w obozie w Ravensbrück. Została rozstrzelana w nocy z 27 na 28 maja 1942 roku w masowej egzekucji w Lesie Sękocińskim²⁸.

Prace wykonane przez uczennice polskich zawodowych szkół żeńskich prezentowano podczas międzynarodowej wystawy „Sztuka i technika w życiu współczesnym”, która odbywała się w 1937 roku w Paryżu. Odwiedzający ekspozycję mogli nabywać „wytwory polskiego rękodzielnictwa” na specjalnie przygotowanym stoisku, a wśród oferowanych wyrobów była m.in. biżuteria. Z uwagi na fakt, iż łódzka szkoła była jedyną ówczesnie placówką kształcącą w zakresie jubilerstwa, należy przypuszczać, iż prezentowane na wystawie wyroby biżuteryjne powstały właśnie tam. Warto zwrócić uwagę, iż za organizację stoiska były odpowiedzialne dwie kobiety: Jadwiga Prażmowska oraz Stefania Zbyszewska, dyrektorka Szkoły Przemysłowej Żeńskiej w Łodzi²⁹.

W 1938 roku biżuteria wykonana przez uczennice Wydziału Złotniczego stała się częścią ekspozycji polskiego działu złotniczo-jubilerskiego na Międzynarodowej Wystawie Rzemiosł w Berlinie³⁰. Zaprezentowano „szereg wyrobów biżuteryjnych ze srebra oksydowanego, jak

²⁴ S. Szulc, *Nędze i blaski zawodów złotniczego i zegarmistrzowskiego. Powitalne przemówienie przewodniczącego zjazdu*, „Złotnik i Zegarmistrz” 2, 1935, nr 5, s. 65.

²⁵ [b. a.] *Na kanwie obrad zjazdowych*, ibidem, s. 66-69.

²⁶ N. Grzeszczakówna, *Jak pracują kobiety. Jubilerka*, „Bluszcz” 70, 1937, R. nr 52, s. 15.

²⁷ *Oddział II (wywiad i kontrwywiad)*, Serwis Polska Podziemna: <http://www.dws-xip.pl/PW/formacje/pw99.html> (dostęp: 28.03.2018).

²⁸ *Pawiak był etapem. Wspomnienia z lat 1939-1944*, oprac. R. Domańska, Warszawa 1987, s. 483.

²⁹ *Katalog oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie „Sztuka i Technika 1937” w Paryżu*, Warszawa 1937, 87 D.

³⁰ *Międzynarodowa Wystawa Rzemiosł w Berlinie 28 V – 10 VII 1938, Dział Polski*, Warszawa 1938, s. 22.

bransolety, naszyjniki, broszki, spinki do mankietów itd.”³¹ W komentarzach dotyczących udziału Szkoły w wystawie podkreślano istotną rolę placówki dla rozwoju krajowego rzemiosła złotniczego. Jak pisano na łamach prasy branżowej:

(...) postawienie łódzkiej Szkoły na właściwym poziomie przez dostarczanie środków finansowych, potrzebnych dla wyposażenia warsztatów doświadczalnych oraz dbałość o dobre siły pedagogiczne, może całemu złotnictwu polskiemu oddać nieocenione usługi³².

Jednocześnie, w prasie codziennej pojawiały się artykuły promujące ideę aktywności zawodowej wśród kobiet. Wskazując na sukcesy Szkoły Przemysłowej Żeńskiej w Łodzi, zachęcano m.in. do podjęcia pracy w rzemiośle jubilerskim³³.

Tego samego roku, w którym odbyła się berlińska Wystawa Rzemiosł, w związku z reformą szkolnictwa Wydział Złotniczy łódzkiej Szkoły Przemysłowej Żeńskiej został przekształcony w 2-letni Państwowy Żeński Kurs Jubilerski. W kursie mogły uczestniczyć absolwentki gimnazjów ogólnokształcących i zawodowych³⁴. Placówka pozostawała wówczas jedyną w Polsce szkołą kształcącą w zakresie jubilerstwa³⁵. Najpewniej sytuacja ta nie uległa zmianie aż do wybuchu II wojny światowej³⁶.

W 1945 roku w budynku przy Narutowicza 77 powołano do życia Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (WSSP), którą w grudniu 1949 roku przekształcono w Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych, czyli późniejszą Akademię Sztuk Pięknych. Państwowa Szkoła Przemysłowa Żeńska, która po wojnie mieściła się w innej lokalizacji, kontynuowała kształcenie w zakresie złotnictwa. Kierownikiem działu, który funkcjonował

³¹ Zob. też: [b.a.], *O polskim dziale złotniczo-jubilerskim w Berlinie*, „Złotnik i Zegarmistrz” 5, 1938, nr 6, s. 117.

³² Ibidem.

³³ J. Krawczyńska, *Start w życie. Do jakich zawodów kierować młodzież*, „Polska Zbrojna” 1929, nr 225, s. 6. Zob. też: [b.a.], *Jak uczą się dziewczęta w szkole rękodzielniczej*, „Antena” 1938, nr 11, s. 11.

³⁴ [b.a.], *Reorganizacja Państwowej Szkoły Przem. Żeńskiej w Łodzi*, „Codzienna Gazeta Handlowa” 13, 1938, nr 195, s. 5.

³⁵ Ibidem.

³⁶ F. Walczowski, *Budowa podstaw kultury. Zręby szkolnictwa rzemieślniczo-artystycznego Łodzi*, „Kurjer Warszawski” 119, 1939, nr 61, s. 14.

jako „dział galanterii metalowej”, do swojego przejścia na emeryturę w roku 1953 pozostawał Franciszek Sługocki³⁷. Jak dotąd, nie udało mi się ustalić, jakie były dalsze losy łódzkiej placówki. Niewątpliwie rzemiosło jubilerskie w międzywojennej Polsce miało charakter prowincjonalny względem wyrobów powstających w Europie Zachodniej. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy był problem niewystarczającej edukacji w zakresie złotnictwa. Łódzki Wydział Złotniczy pod opieką Franciszka Sługockiego był jedynym miejscem w kraju, które przygotowywało do pracy w warsztacie jubilerskim zarówno pod względem technicznym, jak i artystycznym. Należy przy tym zwrócić uwagę, iż oferta placówki była skierowana wyłącznie do kobiet, które wciąż stanowiły zdecydowaną mniejszość wśród przedstawicieli rzemiosła złotniczego. Wśród pracowników warsztatów w dalszym ciągu dominowali mężczyźni posiadający tradycyjne wykształcenie rzemieślnicze, bazujące na terminie w pracowni mistrza. Zachowane źródła wskazują, iż absolwentki Szkoły, mimo dobrego przygotowania do pracy, szukały zatrudnienia, zamieszczając ogłoszenia prasowe³⁸. Wydaje się, że Wydział Złotniczy w Szkole Przemysłowej Żeńskiej w Łodzi mógłby z powodzeniem rozwijać się dalej, gdyby nie wybuch II wojny światowej. Trudno jednak przypuszczać, by obecność jednej placówki kształcącej w zakresie jubilerstwa w kraju – skierowanej ponadto wyłącznie do kobiet – mogła wpłynąć na kształt całego polskiego rzemiosła jubilerskiego. Niemniej, jak zauważał dr Piotr Cieciura, działalność Szkoły niewątpliwie miała wpływ na rozwinięcie się powojennej Łodzi jako krajowego centrum edukacji złotniczej. Obecnie działają tam dwie uczelnie wyższe, w których funkcjonują katedry biżuterii: wspomniana wcześniej Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego oraz prywatna Wyższa Szkoła Ubioru i Projektowania³⁹.

Bibliografia

APŁ, zes. 39/221/0, Akta miasta Łodzi, Wydział Przemysłowy, sygn. 121353, Zakład jubilerski przy ul. 6 Sierpnia 1, właściciel Franciszek Sługocki.

³⁷ Jak w przyp. 18.

³⁸ [Ogłoszenie prasowe], „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy” 6, 1930, nr 11, s. 22.

³⁹ P. Cieciura, *Edukacja złotnicza...*, s. 2.

APŁ, zes. 39/2499/0, Cech Jubilerów, Grawerów i Zegarmistrzów w Łodzi, sygn. 39/2499/0/-/1, Księga protokolarna.

[b.a.], *Jak uczą się dziewczęta w szkole rękodzielniczej*, „Antena” 1938, nr 11, s. 11.

[b.a.], *O polskim dziale złotniczo-jubilerskim w Berlinie*, „Złotnik i Zegarmistrz” 5,1938, nr 6, s. 117.

[b.a.], *Reorganizacja Państwowej Szkoły Przem. Żeńskiej w Łodzi*, „Codzienna Gazeta Handlowa” 13,1938, nr 195, s. 5.

[b.a.], *Szkoła złotnicza w Łodzi*, „Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza” 8, 1929, nr 3, s. 43.

[b.a.], *W żeńskiej szkole przemysłowej*, „Ilustrowana Republika” 16, 1938, nr 71, s. 12.

P. Cieciura, *Edukacja złotnicza w Polsce po II wojnie światowej (ew. po 1945)*, strona internetowa projektu „Od tradycji do współczesnego designu. Zjawiska, pojęcia i twórcy współczesnej polskiej biżuterii”: http://www.bizuteriaartystycznawpolsce.pl/images/teksty/Cieciura_Piotr1.pdf (dostęp: 12.03.2016).

A. M. Drexlerowa, A. K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851- 2000*, Warszawa, 2005.

Dz.U. 1927, nr 53, poz. 468.

Dz. U. 1927, nr 118, poz. 1014.

G. Graff, *Łada z owocem łona – Orantka, obraz Franciszka Walczowskiego*, strona internetowa Muzeum Etnograficznego w Krakowie, <https://etnomuzeum.eu/zbiory/lada-z-owocem-lona-orantka-obraz-franciszka-walczowskiego> (dostęp: 23.05.2019).

N. Grzeszczakówna, *Jak pracują kobiety. Jubilerka*, „Bluszcz” 70, 1937, nr 52, s. 14-15.

Informator chrześcijańskich źródeł zakupu 1937-1938. S.l: nakł. Polskiej Spółki Wydawniczej „Tygodnik Handlowy Rozwój” 1937.

Katalog oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika 1937 w Paryżu, Warszawa 1937.

Jadwiga Krawczyńska, *Start w życie. Do jakich zawodów kierować młodzież*, „Polska Zbrojna” 1929, nr 225, s. 6.

Sebastian Kwiecień, *Polskie prawo przemysłowe 1927-1939*, „Zeszyty Prawnicze UKSW” 2011, nr 11.2, s. 207-234.

Międzynarodowa Wystawa Rzemiosł w Berlinie 28 V – 10 VII 1938, Dział Polski, Warszawa 1938.

Oddział II (wywiad i kontrwywiad), strona internetowa: Serwis Polska Podziemna: <http://www.dws-xip.pl/PW/formacje/pw99.html> (dostęp: 28.03.2018).

[Ogłoszenie prasowe], „Przegląd Zegarmistrzowski i Złotniczy” 6, 1930, nr 11, s. 22.

Państwowa Szkoła Przemysłowa Żeńska w Łodzi, Łódź 1929.

Pawiak był etapem. Wspomnienia z lat 1939-1944, oprac. Regina Domańska, Warszawa 1987.

Sługocki Franciszek Piotr, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 35, Kraków-Warszawa 1999-2000, s. 96-98.

Franciszek Sługocki, *Wspomnienia: Genewa 1902-1909: pierwszy pobyt*, wyd., wprowadzeniem i notami opatrzył Leszek Sługocki, Łódź 2009.

Sprawozdanie Najwyższej Izby Kontroli o czynnościach dokonanych w 1925 r., t. 6, s. 436-437.

S. Szulc, *Nędze i blaski zawodów złotniczego i zegarmistrzowskiego. Powitalne przemówienie przewodniczącego zjazdu*, „Złotnik i Zegarmistrz” 2, 1935, nr 5, s. 65.

F. Walczowski, *Budowa podstaw kultury. Zręby szkolnictwa rzemieślniczo-artystycznego Łodzi*, „Kurjer Warszawski” 119, 1939, nr 61, s. 14.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**