

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 4 (115) kwiecień

2022

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2022, nr 4 (115) kwiecień

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

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

**Członkowie od 1 stycznia 2022 roku płacą 20 zł miesięcznie,
doktoranci, emeryci i renciści 10 zł miesięcznie.**

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:**

Zaproszenia na wystawy i konferencje

Seminaria

Waldemar Deluga, Jerzy Malinowski, *Badania nad sztuką ukraińską i polsko-ukraińskimi związkami artystycznymi*

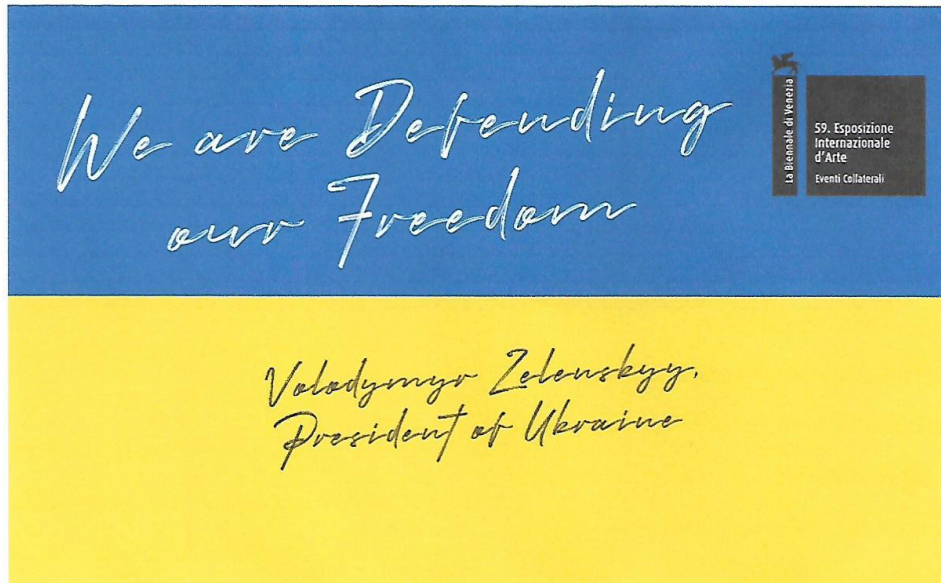
Z profilu Stacji Naukowej PAN w Rzymie – O działalności PISnSS

Artykuły:

Filip Chmielewski, *Album Oeuvre de Flaxman... Rzymskie ilustracje Johna Flaxmana do Iliady i Odysei Homera oraz Boskiej Komedii Dantego (1793) i ich artystyczne następstwa w XIX stuleciu, w twórczości Goi, Ingres'a, Klingera, Wyspiańskiego i innych*

Lidia Gerc, *Vasily Kandinsky: Around the Circle. Wystawa w Muzeum Salomona R. Guggenheima w Nowym Jorku*

Ksenia Lebedzińska, *Wanda Malinowska-Osterwina w oczach wileńskiej krytyki teatralnej i artystycznej*



We cordially invite you to the opening of
This is Ukraine: Defending Freedom @Venice 2022

a collateral event of the
 59th International Art Exhibition - La Biennale di Venezia

Organized by the PinchukArtCentre and Victor Pinchuk Foundation
 in partnership with the Office of the President of Ukraine
 and Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

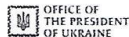
Thursday, 21st of April
 Private preview 6:00 pm
 Opening remarks from special guests 7:00 pm - 7:40 pm
 at the Scuola Grande della Misericordia
 Sestiere Cannaregio, 3599, 30121 Venice

This invitation is valid for 2 persons

PinchukArtCentre

VICTOR
 PINCHUK
 FOUNDATION

Partners:



The Cycle of International Conferences

Sonatic Soundscapes of M. K. Čiurlionis

We are happy and proud for the first conference dedicated to M. K. Čiurlionis' Sonatas which was organised in 2021. The wide horizons of the speakers allowed to reveal the work of the Lithuanian genius in a nuanced and penetrating way. A publication based on the first conference papers is currently being finalized. It is named "M. K. Čiurlionis Creative Studies".

The cycle of international conferences will cover seven annual conferences dedicated to M. K. Čiurlionis' sonatas:

- I. Beginning of the cycle: Spring Sonata
- II. Apotheosis of Light: The Sonata of the Sun
- III. Exotic Openings: The Sonata of the Pyramids
- IV. Cosmic Ontology: Sonata of the Stars
- V. Mythologem of Life: Sonata of the Serpent
- VI. Sonatic Soundscapes: Summer Sonata
- VII. Meditations of Natural Elements: The Sea Sonata

The Second International Conference Mythologem of Life: Sonata of the Serpent

Suggested topics for your 30-minute presentation:

- See by listening and listen by looking;
- Disclosure of audiovisual harmonies;
- Anthropology of Čiurlionis' image;
- The vitality of musical thinking;
- Čiurlionis' deep psychoanalysis;
- Intersection of space and time in Sonatic paintings;

- Birth of light and joy, an exaltation of the sun;
- Reception of Čiurlionis aesthetics in modern culture;
- Psychocultural layers of epochs and civilizations in Sonatic paintings;
- Self-creativity — to read Čiurlionis via Uždavinys, Bergson, Merleau-Ponty;
- Ontologies of new realities;
- Mythological impulses of primordially;
- Structure of a sonata's harmony;
- Čiurlionian aesthetics of elevation;
- Resonances of Čiurlionian Sonatas and the Fine Arts of Eastern Civilizations;
- Phenomenology of Čiurlionian mythologemes;
- Topology of human worldliness in Čiurlionis' sonatas.

The first international conference Sonatic Soundscapes of M. K. Čiurlionis will take place on **July 1st and 2nd** in Druskininkai. Speakers will be able to read the papers remotely.

Please send your titles and abstracts **by May 1** to mkcsonatos@gmail.com.

Conference organizing committee: Antanas Andrijauskas, Naglis Kardelis, Algis Mickūnas, Salomėja Jastrumskytė, Rokas Zubovas, Julius Vaitkevičius, Žilvinas Svigaris, Laura Varnauskaitė.



Министерство культуры Российской Федерации
Государственная Третьяковская галерея

приглашают Вас на открытие выставки

Генрих Семирадский. По примеру богов

27 апреля, среда
Сбор гостей 18:30
Официальная часть 19:00

Новая Третьяковка, Крымский Вал, 10
Залы 60–62

Приглашение действительно на одно лицо
Не подлежит передаче
Вход осуществляется по спискам
RSVP: events@tretiakov.ru

**Новая
Третьяковка**
Крымский Вал

Поддержка
проекта

МИР

ТРАНСКРЕОС

А

Информационные
партнеры

ТАСС

РИА Новости

РОСНОСТЬ

СБСН

Стратегический
медиапартнер

Искусство

THE ARTIST

THE ARTIST

Генрих Ипполитович Семирадский (1843–1902) — крупнейший мастер европейского академизма, фигура международного масштаба.

Поляк по происхождению, учившийся в Харькове и Петербурге, большую часть активной творческой жизни проведший в Италии, он принадлежит теперь как русской, так и польской культуре, но более всего — миру европейского неоклассицизма.

Его называли «последним классиком» искусства XIX столетия, но этот классик жил и творил в эпоху

главенства реализма. На его больших и малых полотнах далекий мир древних цивилизаций воскрешен иллюзией солнечного света, доскональным знанием истории художника-эрудита, облечен в отточенную художественную форму кистью живописца-виртуоза. Он легко убеждает нас в том, что античность — не золотой сон, пригрезившийся человечеству, а быль. Осязаемый, чувственный, красочный образ античности, созданный Семирадским, стал своего рода эталоном в последней трети XIX столетия, его картины служили источником для литературных произведений из «античной» жизни (знаменитый роман Генриха Сенкевича «Камо грядеши» и др.) и кинофильмов.

На выставке будет представлено около 100 работ Семирадского, а также ряд произведений мастеров его круга из российских и зарубежных собраний. Графика, живопись и скульптура второй половины XIX века в пространстве экспозиции вступят в диалог с работами современных художников — произведениями авторов «Новой Академии» Тимура Новикова, серией фотографий Тимофея Парщикова «Times New Roman».

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata w związku z ustąpieniem pandemii wznawia swą działalność dydaktyczną i zaprasza na konferencje międzynarodowe, ogólnopolskie seminaria, wykłady, prezentacje własnych publikacji i zebrania naukowe Oddziałów.

SEMINARIA

RZEMIOSŁO ARTYSTYCZNE, SZTUKA STOSOWANA, DESIGN

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

zaprasza

na seminaria z referatami:

– **12 maja**, Aleksandra Kasprzak (MNW), *Śląskie szkło barokowe. Nowe ujęcie zagadnień artystycznych, technologicznych i konserwatorskich.*

– **9 czerwca**, Dorota Gutkowska i Stefan Mieleszkiewicz (MNW), *Kolekcja Mebli Muzeum Narodowego w Warszawie. Historia zbioru, wystawy, publikacje, prowadzone badania.*

Seminaria, prowadzone przez dr Karolinę Wolską-Pabian (Zarząd) i Ewę Mianowską (Zarząd Oddziału Warszawskiego), odbywać się będą w drugi czwartek miesiąca o godz. 16 w siedzibie Instytutu przy ul. Foksal.

Będą miały one formę hybrydową z możliwością uczestnictwa online za pomocą programu Teams.

SEMINARIUM

SZTUKA NOWOCZESNA

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

zaprasza **2 czerwca** o godz. 17 do siedziby Instytutu przy ul. Foksal
na seminarium z wykładem

dr. Filipa Pręgowskiego (UMK, PISnSS)

The Pictures Generation. Sztuka i krytyka w czasach przełomu

W moim wystąpieniu chciałbym zaprezentować zagadnienia będące treścią książki, nad którą pracowałem w ostatnim czasie, zatytułowanej *The Pictures Generation. Sztuka i krytyka w czasach przełomu*. Książka zostanie wydana nakładem Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika wiosną 2022 roku i poświęcona jest współczesnej sztuce amerykańskiej oraz towarzyszącemu jej dyskursowi artystycznemu. Pojęcie The Pictures Generation odnosi się do luźnej, pokoleniowej grupy artystów, którzy debiutowali w latach 70. XX wieku, a „klasyczny” okres ich artystycznej aktywności obejmuje przełom lat 70. i 80. Identyfikowani z The Pictures Generation twórcy, jak między innymi Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Troy Brauntuch, Robert Longo, Jack Goldstein czy David Salle, w swojej twórczości posługiwali się głównie (choć nie wyłącznie) medium fotografii i reprodukcji oraz stosowali cytaty i parafrazy innych dzieł. Problematyzując modernistyczne paradygmaty oryginalności, autorstwa i specyfiki artystycznego medium, sięgali po technikę tzw. zawłaszczania (*appropriation*), a czynili to głównie po to, by poddać krytycznej analizie obraz (zwłaszcza funkcjonujący w sferze kultury popularnej i masowych mediów, ale nie tylko) i wskazać jego źródłową niemoc w zakresie tworzenia znaczeń oraz podatność na manipulacje semantyczne. Podkradając cudze obrazy artyści The Pictures Generation zakwestionowali modernistyczny model artysty jako kreatora form i znaczeń, wybierając dla siebie rolę dysponujących gotowymi elementami dizajnerów, montażystów i reżyserów.

Seminarium będzie miało formę hybrydową z możliwością uczestnictwa online za pomocą programu Teams.

BADANIA NAD SZTUKĄ UKRAIŃSKĄ I POLSKO-UKRAIŃSKIMI ZWIĄZKAMI ARTYSTYCZNYMI

Niewiele wiemy w Polsce na temat sztuki ukraińskiej. Nasze badania skupiają się przede wszystkim na Polonikach na Ukrainie, omijając całkowicie od dziesięcioleci zabytki sztuki naszych sąsiadów. Najbardziej zobrazowują to prace inwentaryzacyjne prowadzone przez kilka ośrodków naukowych w Polsce.

Tylko nieliczni badacze próbowali prezentować sztukę ukraińską. W ramach działalności Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką świata wielokrotnie zapraszaliśmy badaczy ukraińskich, by prezentowali swoje wyniki badań i uczestniczyli w konferencjach naukowych dotyczących sztuki cerkiewnej. Rezultaty ich badań wielokrotnie były prezentowane na łamach *Series Byzantina*. Pojawiały się artykuły dotyczące Rusi Kijowskiej, a także ukraińskiej sztuki barokowej na terenie Ukrainy Zachodniej. Wiele razy omawialiśmy współczesne malarstwo ikonowe.

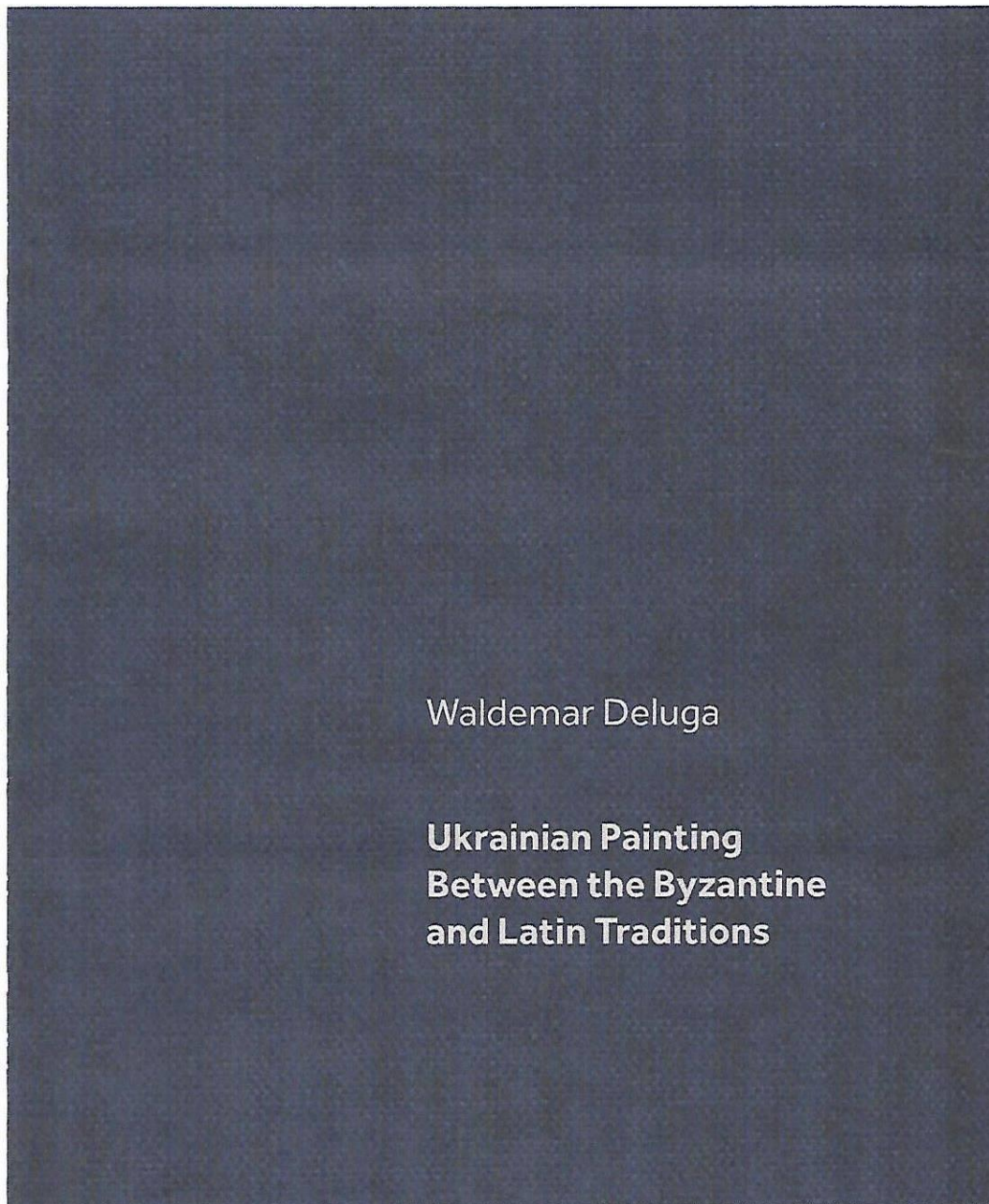
W roku 2019 ukazała się moja książka *Ukrainian Painting between the Byzantine and Latin Traditions* (Ostrava-Warsaw 2019), dotycząca malarstwa ukraińskiego w kontekście relacji między światem bizantyńskim i łacińskim. Jest to praktycznie jedyna publikacja w języku angielskim, w której zaprezentowano ikony i malowidła ściennie datowane od XV do końca XVII wieku.

W naszych badaniach naukowych pojawiały się wątki dotyczące związków artystycznych między polskimi a ukraińskimi artystami, wzajemnego oddziaływania, ale też historia badań wspólnego dziedzictwa kulturowego.

Cały czas jest to „kropla w morzu”, próbujemy nadrobić zaległości. Pod koniec lutego 2022 roku z inicjatywy Uniwersytetu w Kent powstała idea publikowania prac dotyczących sztuki ukraińskiej <https://research.kent.ac.uk/emcentraleu/early-modern-history-of-Ukraine/> W ramach publikacji *Series Byzantina* otwarto sekcję *Ukrainica*, publikowane są artykuły w wersji ukraińskiej i w tłumaczeniu na język angielski <http://seriesbyzantina.eu/ukrainica/> W czasie zbierania materiałów okazało

się, że prac w języku angielskim jest bardzo mało. Najczęściej dotyczą one zagadnień historycznych, a jeśli chodzi o historię sztuki – istnieje jedynie kilka książek. Na Ukrainie praktycznie publikowane są książki i artykuły w języku ukraińskim lub rosyjskim.

Prof. Waldemar Deluga



WALDEMAR DELUGA,
Ukrainian Painting between the Byzantine and Latin Tradition
Ostrava University & Polish Institute of World Art Studies,
Ostrava - Warsaw 2019; ISBN 978-83-949807-9-5 (214 pp.)

W zakresie sztuki nowoczesnej Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata przez cały okres istnienia prowadził badania i dokumentacje dotyczące związków polsko-ukraińskich i sztuki polskiej na terenie Ukrainy. Pierwsze prace poświęcone motywom huculskim w malarstwie polskim i ukraińskim około 1900 roku, przedwojennej twórczości fotograficznej Aleksandra Krzywobłockiego we Lwowie i twórczości pochodzącego z tego miasta parysko-nowojorskiego malarza Zygmunta Menkesa ukazały się w „Pamiętniku Sztuk Pięknych” w 2003 roku. W 2004 roku została wydana monografia Katarzyny Rutkowskiej *Malarstwo Wilhelma Leopolskiego*.

Obok prac polskich historyków sztuki publikowano prace historyków sztuki z Charkowa, Kijowa, Kamieńca Podolskiego i Lwowa. Najważniejszą z nich było opracowanie Jurija Biriulowa *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy* (2007).

Przedstawiciele Instytutu brali udział w inwentaryzacji rezydencji na Wołyniu i Podolu. Ich efektem były książki Wioletty Brzezińskiej, w tym *Klasycystyczne założenia pałacowo-ogrodowe na Wołyniu 1780-1831* (2014), a ostatnio inwentaryzacja pałaców Podola pod kierunkiem Joanny Kucharzewskiej.

Bliskie związki ze środowiskiem ukraińskim zostały nawiązane w związku z międzynarodową konferencją *The History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe* w Toruniu w 2010 roku (publikacja 2012). Uczestniczyło w niej parunastu ukraińskich historyków sztuki.

Nawiązane wówczas kontakty zaowocowały uczestnictwem w konferencjach oraz w publikacjach m.in. w tomach rocznika „Sztuka Europy Wschodniej”. W 2019 roku ukazał się obszerny tom *Sztuka ukraińska XX wieku i polsko-ukraińskie związki artystyczne* pod red. Jerzego Malinowskiego, Agnieszki Pospiszil i Ewy Sulek, którego autorami byli przede wszystkim ukraińscy historycy sztuki, w tym Ołeksandr Fedoruk, Vita Susak, Myrośława Mudrak (USA), Iwanna Pawełczuk, Ludmiła Sokoluk, Lubow Żwanko, Tatiana Kara-Wasiliewa, Olga Łagutenko, Natalia Ursu, Jurij Biriulow, Orest Hołubec, Jurij Kryworuczko. Po raz pierwszy wydane zostało w Polsce opracowanie poświęcone sztuce ukraińskiej XX wieku.

Także w następnych konferencjach i tomach wydawnictw Instytutu wzięli udział ukraińscy badacze. W ostatniej z nich, w ubiegłym roku w Paryżu, *Des collections aux musées. Collectionneurs et passeurs culturels au temps de Feliks Jasieński (1861-1929)* uczestniczyły Hanna Rudyk i Vita Susak.

Prowadzone są badania dotyczące m.in. środowiska artystycznego Lwowa w I połowie XIX wieku i współczesnego życia artystycznego Kijowa.

Sztuka lwowska I połowy XIX wieku, widziana jako lokalny fenomen, ale również w kontekście relacji europejskich (głównie wiedeńskich), stanowi przedmiot dociekań Agnieszki Świątosławskiej, autorki m.in. artykułów dotyczących twórczości postaci ważnych dla tamtejszego środowiska czy zagadnień krytyki artystycznej (*Początki krytyki artystycznej we Lwowie (1837-1847)*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2021). Badania nad lwowskim życiem kulturalnym nakreślają proces formowania się nowoczesnego środowiska artystycznego w wielokulturowej stolicy ówczesnej Galicji Wschodniej (por. *Pomiędzy romantyzmem a biedermeierem. Lwowskie malarstwo pierwszej połowy XIX wieku*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2020).

Ewa Sułek analizuje przestrzenie artystycznym powstałe w niepodległej Ukrainie, które reprezentują dwa modele funkcjonowania – prywatny i publiczny. Wybrane miejsca to PinchukArtCenter i Mystetskyi Arsenal National Art and Culture Museum Complex. Praca skupiona jest na procesach gromadzenia i eksponowania dzieł sztuki, narracjach kuratorskich i instytucjonalnych, a także na uwarunkowaniach politycznych i historycznych, które ukształtowały wybrane instytucje, oraz potrzebach ideologicznych stojących za każdą z nich.

Wkrótce zostaną przygotowane następne konferencje i publikacje, na które zostaną zaproszeni koledzy i koleżanki z Ukrainy.

Bibliografia publikacji Instytutu: <https://www.world-art.pl>

Prof. Jerzy Malinowski

Członek zagraniczny Ukraińskiej Akademii Sztuki

Sztuka Europy Wschodniej • Искусство Восточной Европы • The Art of Eastern Europe •

TOM VII

**Sztuka ukraińska
XX wieku
i polsko-ukraińskie
związki artystyczne**

**Украинское
искусство XX века
и польско-украинские
художественные связи**

**20th-century
Ukrainian Art
and Polish-Ukrainian
artistic relations**



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Польский институт исследований мирового искусства
Polish Institute of World Art Studies

Sztuka ukraińska XX wieku i polsko-ukraińskie związki artystyczne,
red. JERZY MALINOWSKI, AGNIESZKA POSPISZIL, EWA SUŁEK
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo TAKO,
Warszawa-Toruń 2019; ISSN 2353-5709 ISBN 978-83-956228-7-8 (308 s.)

Z PROFILU STACJI NAUKOWEJ PAN W RZYMIE – O DZIAŁALNOŚCI PISNNSŚ

70 Polish & Italian Stories. 70 avventure italo-polacche per i 70 anni dell'Accademia Polacca delle Scienze

Part 17: Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871-1939

Stacja Naukowa PAN w Rzymie wspólnie z Polskim Instytutem Studiów nad Sztuką Świata oraz Instytutem Polskim w Rzymie zorganizowała dużą międzynarodową konferencję „Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871-1939”, która miała miejsce w dniach 20-22.10.2021 w Instytucie Polskim. Jedną z prelegentów, a także sekretarzem konferencji była dr Agata Knapik – pracowniczka SN PAN w Rzymie. Owocem konferencji jest obszerna publikacja pod tym samym tytułem pod redakcją Jerzego Malinowskiego, Agaty Knapik oraz Anny Jagiełło.

Publikacja „Polsko-włoskie kontakty artystyczne 1871-1939” obejmuje swoim zakresem szerokie pole badań nad polsko-włoskimi związkami artystycznymi od malarstwa, rzeźby, architektury, poprzez działalność muzealniczą i mecenasowską, na literaturze, teatrze oraz filmie kończąc.

Podczas konferencji odczyty wygłosiło 30 naukowców z Polski i Włoch, wśród nich dr Agata Knapik, która przedstawiła swoje badania nad polską sztuką na łamach pisma „l'Eroica”. Włoski periodyk „l'Eroica” wydawany był w latach 1911-1944 przez włoskiego literata Ettore Cozzaniego, a jego wyjątkowość pisma leżała nie tylko w oprawie graficznej – wyłączone użycie drzeworytów światowych artystów, ale także jego zainteresowań zagranicznymi prądami artystycznymi. Ich dowodem są dwa wyjątkowe woluminy. Pierwszy z 1916 (nry 43-47) w całości zadedykowany Polsce i jej sztuce, literaturze, historii i kulturze, a drugi z 1924 roku (nr 84)

prezentujący piękne drzeworyty Władysława Skoczylasa oraz studium na temat jego działalności wykonane przez Aleksandra Kołtońskiego.

Te dwa tomy są świadectwem tego, jak polski duch – sztuka, literatura, kultura i jej najwybitniejsi przedstawiciele – cieszył się szacunkiem i godnością na włoskiej scenie kulturalnej. Aleksander Kołtoński i Maciej Loret jako emigranci poświęcili swoje życie promowaniu i celebrowaniu wszelkich przejawów polskiego geniuszu za granicą. Publikacja w prestiżowym, szlachetnym i eleganckim czasopiśmie jest niczym hołd, jaki Kołtoński, Loret i Cozzani chcieli złożyć Polsce.

L'Accademia Polacca delle Scienze a Roma assieme all'Istituto Polacco di Studi d'Arte del Mondo e all'Istituto Polacco di Roma ha organizzato una conferenza internazionale intitolata "Contatti artistici polacco-italiani 1871-1939", che ha avuto luogo il 20-22.10.2021 presso l'Istituto Polacco. Uno dei relatori, nonché segretario della conferenza, era la dottoressa Agata Knapik - dipendente dell'Accademia Polacca di Roma.

Il frutto della conferenza è una pubblicazione completa con lo stesso titolo, curata da Jerzy Malinowski, Agata Knapik e Anna Jagiełło.

La conferenza "Contatti artistici polacco-italiani 1871-1939" copre un ampio campo di ricerca sulle relazioni artistiche polacco-italiane: dalla pittura alla scultura, dall'architettura alle attività museali e di mecenatismo, nonché letteratura, teatro e cinema.

Trenta studiosi dalla Polonia e dall'Italia hanno presentato i loro lavori, tra cui la dottoressa Agata Knapik, che ha presentato le sue ricerche sull'arte polacca all'interno della rivista l'Eroica. Il periodico italiano l'Eroica fu pubblicato tra il 1911 e il 1944 dallo scrittore italiano Ettore Cozzani, e la sua unicità stava non solo nella grafica - l'uso esclusivo di xilografie di artisti mondiali - ma anche nel suo interesse per le correnti artistiche straniere. Questo è dimostrato da due volumi eccezionali: il primo, del 1916 (numeri 43-47), è interamente dedicato alla Polonia e la Sua arte, letteratura, musica, storia e cultura, ed il secondo, del 1924 (numero 84), presenta magnifiche xilografie di Władysław Skoczylas ed uno studio sui suoi lavori, ad opera di Aleksander Kołtoński.

Questi due volumi sono la testimonianza di come lo spirito polacco – l'arte, la letteratura, la cultura ed i suoi rappresentanti più notevoli – fosse elogiato con rispetto e dignità all'interno del panorama culturale italiano. Aleksander Koltoński e Maciej Loret hanno dedicato le loro vite da emigrati a promuovere e celebrare tutte le espressioni del genio polacco all'estero. La pubblicazione in una rivista prestigiosa, nobile ed elegante è l'omaggio che Koltonski, Loret e Cozzani hanno voluto fare alla Polonia.

Project's title: "Contatti Artistici Polacco-Italiani 1871-1939" – Un omaggio alla Polonia – L'arte polacca sulle pagine della rivista L'Eroica.



Dr Agata Knapik wygłaszająca referat na konferencji

Part 18: Królewski podróżnik, czyli o włoskich podróżach bratanka Stanisława Augusta Poniatowskiego

Już pół wieku temu dr Elżbieta Budzińska zdołała zidentyfikować dziennik królewskiego bratanka i ulubieńca, Stanisława Poniatowskiego, z jego drugiej włoskiej podróży, a mimo to kryje on jeszcze wiele tajemnic. Dzięki badaniom dr Marzeny Królikowskiej-Dziubeckiej z Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata dziś wiemy już coraz więcej zarówno o samym podróżniku, jego poglądach politycznych, społecznych, gospodarczych, ale też o jego towarzyszach. „Pamiętnik polityczny i podróżny nieznanego autora” jest obecnie przechowywany w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie. Jest to rękopis napisany w języku francuskim przez kilka osób, zawierający osobiste notatki z naniesionymi poprawkami samego księcia. Towarzyszami książęcej podróży byli: Wiktor Gołuchowski, major Jan Henryk Müntz (zapewne jako rysownik) oraz sekretarz i lekarz Anglik Lust. Po wyjeździe Müntza na Sycylii księciu towarzyszył włoski artysta, którego postać nie została jeszcze rozszyfrowana. Krótkie wpisy pod dziennymi datami pokazują wszechstronność podróżnika i jego niezwykle dar komentowania odwiedzanych miejsc w iście reporterskim stylu. Dziennik jest niezwykle szczegółowym dokumentem, pełnym różnych opisów i odniesień do bardzo wielu miejsc i postaci, wzbogacającym naszą wiedzę o królewskiej rodzinie i epoce, w której żyli podróżnicy.

Włochy na tyle urzekły księcia, że zdecydował się osiedlić najpierw w Rzymie, a później w okolicach Florencji. W Wiecznym Mieście szukano także kompleksu pałacowego dla samego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, jednak bez sukcesu. Jak wiadomo, po zrzeczeniu się tronu na rzecz Rosji, wyjechał on do Grodna, a następnie do Petersburga, gdzie zmarł.

Già mezzo secolo fa, la dottoressa Elżbieta Budzińska è riuscita a identificare il diario del nipote e favorito del re, Stanisław Poniatowski, del suo secondo viaggio in Italia, eppure nasconde ancora molti segreti. Grazie alle ricerche della dottoressa Marzena Królikowska-Dziubecka del Polish Institute of

World Art Studies, ora sappiamo sempre di più sul viaggiatore stesso, sulle sue opinioni politiche, sociali ed economiche, ma anche sui suoi compagni. Il diario politico e di viaggio di un autore sconosciuto è attualmente conservato all'Archivio Centrale dei Documenti Storici di Varsavia. Si tratta di un manoscritto scritto in francese, da diverse persone, contenente note personali con correzioni fatte dal principe stesso. I compagni di viaggio del principe erano Wiktor Gołuchowski, il maggiore Jan Henryk Müntz (probabilmente come disegnatore), e il segretario e medico inglese Lust. Dopo la partenza di Müntz, il principe fu accompagnato in Sicilia da un artista italiano il cui carattere non è stato ancora decifrato. Le brevi annotazioni sotto le date giornaliere mostrano la versatilità del viaggiatore e il suo straordinario dono per commentare i luoghi che ha visitato, in vero stile reporter. Il diario è un documento estremamente dettagliato, pieno di varie descrizioni e riferimenti a moltissimi luoghi e personaggi, arricchendo la nostra conoscenza della famiglia reale e dell'epoca in cui vissero i viaggiatori.

Project's title: Dziennik drugiej podróży do Włoch ks. Stanisława Poniatowskiego/ Diario del secondo viaggio in Italia del principe Stanisław Poniatowski

<https://www.facebook.com/accademia.polacca>



Angelika Kauffmann, Portret ks. Stanisława Poniatowskiego, 1786

Filip Chmielewski

Album *Oeuvre de Flaxman...*

Rzymskie ilustracje Johna Flaxmana do *Iliady* i *Odysei* Homera oraz *Boskiej Komedii* Dantego (1793) i ich artystyczne następstwa w XIX stuleciu w twórczości Goi, Ingres'a, Klingera, Wyspiańskiego i innych

Obszerne zbiory rycin i rysunków krakowskiego Muzeum Narodowego, obejmujące prace twórców zagranicznych, zawierają także większe zespoły realizacji plastycznych, figurujące w specjalnie wydawanych albumach (woluminach). Takiego albumowego wydania doczekały się między innymi ilustracje znanego angielskiego twórcy, rzeźbiarza i rysownika czasów klasycyzmu, Johna Flaxmana, opublikowane w kilku zespołach w formie graficznej jako rysunki artysty, grawerowane następnie przez innego wykonawcę. Owym specjalnym „luksusowym” kompendium jest obszerny album zatytułowany *Oeuvre de Flaxmann – Recueil de ses compositions, gravées par Réveil, avec analyse de la Divine Comédie du Dante et notice sur Flaxman. Sujets divers* (wydany w Paryżu w 1847 roku), przed kilku laty opracowywany przez autora niniejszego artykułu¹. Liczący blisko trzysta kart zbiór ilustracji, podzielonych na zespoły, stanowi w istocie monumentalne dzieło, będące odbiciem wyjątkowej wyobraźni i technicznego wirtuozerstwa Anglika, uważanego za jednego z bardziej ortodoksyjnych klasycystów, oraz jego własnej wizji słynnych dzieł literackich. Pierwszy zespół ilustracji obejmuje dwadzieścia dwie karty, które nie należały do żadnego cyklu, z przedstawieniami figuralnymi o tematyce alegorycznej i symbolicznej. Pozostałe „tablice” składają się na zespoły czterdziestu ilustracji do *Iliady* Homera (występujące w zbiorach muzealnych także jako oddzielny, luźny

¹ Album *Oeuvre de Flaxman...* (MNK III-ryc.-42356/1-276 (NI-7183); dar malarza Alfreda Schouppégo z Warszawy, z 1888 roku (V. Ferreri według J. Flaxmana, Paris 1847), wyd.: Audot, Libraire-Editeur, Paris rue du Paon 8, Ecole de Médecine, wyd. wcześniejsze pod tymże tytułem, z roku 1836). Oba albumy były opracowywane pod kątem merytorycznym podczas reinwentaryzacji zbiorów Działu Grafiki i Rysunku MNK (N5), prowadzonej planowo w krakowskim Muzeum Narodowym.

zespół miedziorytów), trzydziestu pięciu do jego *Odysei*, następnie trzydziestu jeden do utworów Ajschylosa, ponadto trzydziestu siedmiu rycin ilustrujących *Teogonię* Hezjoda. Wreszcie, w dalszej części albumu, mniej więcej w połowie tej publikacji, pojawiają się graficzne wizje *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri. Dodajmy, że zostały one podzielone na trzy części: *Piekło* (z trzydziestoma dziewięcioma ilustracjami), *Czyściec* (z trzydziestoma ośmioma ilustracjami) oraz *Raj* (z trzydziestoma czterema ilustracjami). Poza tym kolejne części opatrzone specjalnymi winietami tytułowymi. Zadbano również o kilkustronicowy tekst wstępny, dotyczący zarówno samego autora rysunków pierwowzorów, jak i twórczej koncepcji czy raczej zamysłu artystycznego Flaxmana. Komentarz do greckich eposów oraz odnośnie do *Boskiej Komedii* wprowadzony został tutaj nieprzypadkowo. Wszak w albumie, który z końcem XIX stulecia znalazł się w zbiorach nowo powstałego Muzeum Narodowego w Krakowie, jako publikacja zbiorcza dająca pojęcie o skali dzieła Flaxmana, zamieszczono najważniejszy (a zarazem najpełniejszy) zasób rysunkowych realizacji chętnie naśladowanego artysty. Pewnego rodzaju buchalteria jest konieczna do przybliżenia owego przedsięwzięcia, ponieważ wymienione zespoły ilustracji powstały w efekcie kilkuletniego pobytu artysty w Rzymie, podczas którego angielski rysownik studiował oraz inspirował się kulturą starożytną, wszechobecną w realiach ówczesnej Italii.

John Flaxman (1755-1826), długo terminujący u swego patrona i dobroczyńcy, Josiaha Wedgwooda, jako projektant wzorów do wyrobów ceramicznych, dopiero jesienią 1787 roku mógł udać się w tradycyjną francusko-włoską peregrynację. Zagraniczny pobyt małżeństwa Flaxmanów przeciągnął się aż do lata 1794 roku, kiedy to artyście udało się wreszcie powrócić do Londynu. Kilkuletni rzymski „postój” w celach studyjnych (częściowo finansowany przez Wedgwooda) zaowocował kilkoma realizacjami rzeźbiarskimi, ale – co ważniejsze – dał artyście możliwość bezpośredniego studiowania antyku, obcowania z oryginalnymi greckimi i rzymskimi dziełami sztuki. Jednak najważniejszym rezultatem rzymskich lat artysty było przedsięwzięcie związane z ilustratorstwem. Stworzony podczas tego wyjazdu zespół ilustracji był pierwszym, który Flaxman wykonał. Należał też

do jednego z pierwszych cykli tak okazale (i w pełni) przedstawiających oba poematy, zarówno antyczny, jak i średniowieczny, niemal scena po scenie. Zlecenie na wykonanie rysunków do wspomnianych utworów przyszło w 1793 roku. Zamówienie na ilustracje do dzieła Homera zostało złożone przez Georgianę Hare-Naylor, do *Boskiej Komedii* – przez arystokratę i konesera Thomasa Hope’a (po raz pierwszy opublikowane w Londynie w roku 1807; publikację tę wznawiano później pod tytułem *Compositions from the Divine Poem of Dante*) oraz do utworów Ajschylosa, wybranych przez lady Spencer. Pierwsze wydanie zbioru prac związanych z *Iliadą* nastąpiło już w 1793 roku w Rzymie. Wówczas gotowe rysunki były grawerowane przez Tommasa Piroliego (podobnie było także w 1795 roku). Flaxman kontynuował pracę nad swymi ilustracjami, mającymi kolejne późniejsze wydania, także w następnych latach. Właśnie te prace ugruntowały europejską sławę ich twórcy, stając się niejako wzorem do naśladowania. Jednak, zanim do tego doszło, Flaxman w stosunkowo krótkim czasie zmierzył się z ambitnym zleceniem, które mogło mu jak najbardziej odpowiadać. Aby zdążyć na czas, angielski rysownik pracował zarówno za dnia jak i w nocy, niemal nieprzerwanie, gorączkowo i z pasją. Jedynie w przypadku rysunków do *La Divina commedia* Hope początkowo zachował je dla siebie, dlatego też ich angielska publikacja nastąpiła dopiero w 1802 lub 1807 roku (według innych źródeł) pod już wcześniej wspomnianym tu tytułem: *Compositions from the Divine Poem of Dante*, który pozostał na winiecie tytułowej albumu. Jeszcze później wydano zestaw prac obrazujących dzieła Hezjoda, które sam rysownik miał ostatecznie skompletować dopiero w 1817 roku. Były one następnie grawerowane przez przyjaciela artysty – Williama Blake’a, twórcę mistycznego nurtu sztuki romantyzmu.

Natomiast gotowy materiał do greckich eposów został szybko transponowany na wersję graficzną, do wydania na miejscu, jeszcze w roku wykonania rysunków. Jednak wszystkie ilustracje Flaxmana, dzięki którym, według określenia Goethego, stał się „the idol of all dilettanti”, zgromadzono dopiero w paryskim albumie, z rycinami (litografiami i stalorytami) tym razem autorstwa Vincenzo Ferreriego (który miał je wykonać już wcześniej, w 1835 roku, po latach wydanymi ponownie przez Audota). Należy dodać, że

nie jest to jedyny album z rycinami według rysunków Flaxmana, który trafił do zbiorów krakowskiego Muzeum Narodowego tuż przed I wojną światową. Kolejnym, zapewne wcześniej opublikowanym, choć niekompletnym zbiorem, jest wspomniane zestawienie ilustracji do eposu Homera, wydane pod tytułem: *The Iliad of Homer engraved by Thomas Piroli from the compositions of John Flaxman sculptor/ Rome/ 1793*². Publikacja ta, tym razem angielskiej proveniencji, zawiera jedynie trzydzieści cztery ryciny (ponumerowane plansze z miedziorytami), wykonane zresztą wcześniej przez Piroliego, oraz kartę tytułową i szczegółowy spis, a zarazem komentarz do wszystkich tablic w języku francuskim; do wydania zbioru doszło niedługo po jego pierwszej włoskiej publikacji, ponownie już w Londynie, dzięki czemu cykl upowszechnił się jeszcze szybciej. Wspomniany album również doczekał się kolejnych wydań, ale już w późniejszych latach.

Wydaje się, że dla rozważań na temat roli dzieła Flaxmana najistotniejszy będzie „album paryski”, swego rodzaju kompendium, bez którego oddziaływanie sztuki angielskiego klasycysty nie byłoby tak znaczące i tak powszechne. Jak można przypuszczać, sam autor początkowo nie zdawał sobie sprawy, jaką karierę zrobią jego, wydawałoby się, skromne i jakże specyficzne w swym wyrazie ilustracje; w kolejnych dziesięcioleciach, traktowane jako „szkolny” wzornik dla studentów i adeptów rysunku i malarstwa, nabrały akademickiego znaczenia. W czasie gdy powstawały rzymskie rysunkowe wizje na temat znanych dzieł literackich, ich autor znajdował się pod przemożnym wpływem wielu pozornie wykluczających się oddziaływań i podniet, których dostarczały mu studia nad poszczególnymi realizacjami sztuki starożytnej, średniowiecznej, a także współczesnej. Flaxman, realizując swój wielki cykl, co do którego wartości już wtedy sam nie miał wątpliwości, raczej zadowolony z efektu (choć oczywiście nie mógł

² Album *The Iliad of Homer engraved by Thomas Piroli...* (MNK III-ryc.-52948/1-35 (NI-123276); „dar Franciszki Tamulewiczowej z Litwy”, z 1912 r. (brak danych, miejsca wydania i określenia wydawcy). Angielski artysta osobno wydał jeszcze inny zbiór ilustracji, również rytowanych przez Piroliego: *Compositions from the tragedies of Aeschylus designed by John Flaxman engraved by Thomas Piroli, the original drawings in the possession of the countess Dowager Spencer, London published for I. Flaxman Jun by J. Mattheews n. 441 strand 12 Jan 1795*.

przewidzieć ich znacznego sukcesu i popularności przez następne stulecie), postępował jak młody artysta godzący wcześniejsze doświadczenia rysownicze z odwołaniami do tradycji europejskiej, nie tylko kultury starożytnej. W kontakcie ze znakomitymi dziełami sztuki i kulturą oraz dziedzictwem Italii, z tak licznie wówczas występującymi pamiątkami starożytności, kształtował się osobisty styl artysty, jego kreska, jego system przekazu, wyróżniające go jako twórcę. W poszczególnych pracach zaznacza się już zarówno charakterystyczna Flaxmanowska stylistyka rysunków, jak i przyjęta przez ich twórcę estetyka, na poły „grecka” (helleńska), przejęta z kompozycji występujących w greckim malarstwie wazowym, na poły doktrynalnie klasycystyczna, nie bez inspiracji współczesną artyście sztuką francuską.

W celu zilustrowania *Iliady* wybrano jedynie niektóre epizody i sceny, podobnie postąpiono w przypadku *Odysei*, natomiast znacznie bardziej rozbudowano cykl „Dantejski”, liczący w sumie o wiele więcej ilustracji, przez co stanowi on najpełniejszy zespół. W wersji wydanej w Paryżu zastosowano często dłuższe tytuły zarówno w języku francuskim, jak i włoskim. Oprócz zastosowania dwóch wersji językowych zadbano też o wprowadzenie numeracji zilustrowanych poszczególnych pieśni, zgodnie z ich występowaniem w dziele Dantego oraz umieszczono imiona ukazanych bohaterów (szczególnie tych najważniejszych lub pojawiających się po raz pierwszy). Oczywiście, w albumie paryskim oraz w wydanym wcześniej w języku angielskim (na którym z pewnością wzorowano publikację ze stalorytami Ferreriego) zaakcentowano rolę pomysłodawcy- rysownika, czyli faktycznego twórcy rozbudowanych ilustracyjnych cykli, oraz odtwórcy- rytownika po prostu grawerującego gotowe prace Flaxmana i tym samym utrwalającego je w formie rycin³.

³ Wydawnictwo albumowe *Oeuvre de Flaxmann – Recueil de ses compositions...*, było prezentowane podczas wystawy „Wyspiański nieznany” w krakowskim Muzeum Narodowym w ramach ekspozycji publikacji stanowiących źródła inspiracji dla polskiego artysty. Por. kat. wyst. red. Ł. Gawęł i M. Laskowska, MNK, Kraków 2019, cz. I, nr 153-154, s. 76. Zob. też opracowania odnośnie do klasycyzmu dzieł artysty: M. Whinney, *Flaxman and the Eighteenth Century: A Commemorative Lecture*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, Vol. 19, 1956, s. 269-

Pomimo pośpiechu w realizacji zlecenia, na które artysta miał niezbyt wiele czasu (Flaxmana obowiązywały pewne terminy, których musiał dotrzymać), angielski twórca bardzo sumiennie i dokładnie przygotowywał się do powierzonego mu zadania. Do poszczególnych scen wykonywał szkice wstępne, ujmując całość kompozycji, jej ogólne zarysy. Dowodzą tego zarówno studia zachowane choćby w szkicownikach artysty, jak i próba ilustracji do poematu Dantego, z leżącą ukrzyżowaną postacią i otaczającymi ją zakapturzonymi sylwetkami (*Hipokryci*, karta ze szkicownika No. 736 F. 57 R, Fitzwilliam Museum, Cambridge). Dopiero po zanotowaniu pierwszych koncepcji następowało dokładne rozrysowywanie kolejnych scen. Tworząc każdy cykl, Flaxman musiał dokonywać całkowitej syntezy praktycznie wszystkiego, czego do tej pory doświadczył, co zobaczył i co szczególnie pobudzało jego chłonny i twórczy umysł. Jak już wspomniano, w poszczególnych pracach, zarówno tych odnoszących się do greckich eposów, jak i do literatury średniowiecznej, dobrze reprezentujących wykształcony już styl ich twórcy i jego manierę *all'antica*, uwidoczniły się na równi wcześniejsze doświadczenia rysownicze i koncepcyjne Flaxmana. Zostały one wyniesione ze znanego zakładu ceramicznego Wedgwooda, gdzie doskonalił się przyszły reprezentant neoklasycyzmu, dodatkowo połączone ze znajomością greckiego malarstwa wazowego oraz starożytnej rzeźby. Charakterystyczną linearną estetykę Greków, twórców czarno- i czerwono-figurowych waz, oraz Etrusków pogodził Flaxman z nie mniej znaczącym oddziaływaniem rodzącej się surowej i powściągliwej sztuki w wydaniu francuskich neoklasycystów. Choć rysunki Anglika pozostają w orbicie nurtu klasycyzującego, odznaczając się delikatną, pełną elegancji i finezji kreską, prowadzoną czasem jakby zygzakowato, nieregularnie, nie zabrakło w nich

289; John Flaxman. *Mythologie und Industrie*. Katalog wystawy, Hamburger Kunsthalle, München 1979; P. K. Schuster, „Flaxman der Abgott aller Dilettanten”. *Zu einem Dilemma des klassischen Goethe und den Folgen*, [w:] John Flaxman, *Mythologie und Industrie*, kat. wyst., Hamburger Kunsthalle (München 1979), s. 31-35; D. Bindman, *John Flaxman Kunst und Kommerz*, idem, s. 46-52; N. Cieślińska, *Malowane sny stulecia 1750-1850*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu (Idee i sztuka. Studia z dziejów sztuki i doktryn artystycznych)*, red. J. Białostocki, Warszawa 1981, s. 356-357; M. Fragonara, *Incisione a contorno e l'idea di bello. Appunti sull' incisione neoclassica.*, „Rassegna di studi e di notizie”, Vol. XXVI-Anno XXIX, Castello Sforzesco, Milano 2002, s. 76-77.

nawet reminiscencji sztuki gotyckiej czy wczesnorenesansowej (w owym czasie na Flaxmana wpływała nie tylko stylistyka starożytnych rzeźb czy reliefów, ale też statuy średniowiecznych twórców oraz dzieła takich mistrzów jak Donatello). Ponoć studia niektórych twarzy były wynikiem „podpatrywania” przechodniów napotkanych przez artystę na rzymskich ulicach, efektem korzystania z przypadkowych modeli. Autor ilustracji pozostał jednak klasycystą, osiągając swoistą syntetyczność ujęcia poprzez kaligraficzność i „czystość” projektowanych kompozycji, w zamierzonym efekcie dając znaczną czytelność przedstawianych grup figuralnych komponowanych w już zupełnie nowy (by nie powiedzieć nowoczesny), antybarokowy sposób. Flaxman redukował swe kompozycje, eliminując wszystko, co wydało mu się zbędne. Stąd oszczędność środków wyrazu, skupienie uwagi na sylwetkach bohaterów scen, oddanych pewną czystą linią, ponadto ograniczanie drugich planów oraz tła do minimum. W kolejnych scenach niejednokrotnie zaskakuje ich „zawieszenie” w abstrakcyjnej i niezróżnicowanej przestrzeni, bez dodatkowej scenografii, bez specjalnych akcesoriów; dotyczy to głównie postaci, „wypełnionych powietrzem form”, unoszących się w nieuchwytnym płynnym ruchu, choć nie zawsze są to sylwetki w powietrzu. Przedmioty towarzyszące postaciom są raczej redukowane; najistotniejsza jest sama wymowa przedstawienia, nie wyłączając relacji pomiędzy ich bohaterami, wyraźnie zaznaczonymi mimo skromnego formatu ilustracji, który raczej nie dawał przestrzeni do rozbudowanej psychologicznej „akcji”. Pracami tymi po raz pierwszy w pełni, na wskroś nowatorsko, syntetycznie i oszczędnie zilustrowano niełatwe do plastycznej interpretacji dzieła literackiej klasyki. Dzieła, których przekaz nie poddaje się banalnym konwencjom, zwyczajnym „translacjom” dokonywanym przez ilustratora w formie dzieł sztuki powstających w wyniku lektury. Flaxman stał się pierwszym interpretatorem „kanonicznych” tekstów, interpretatorem, którego wizja, naznaczona też pewną harmonijnością, a nawet melodyjnością, na długo pozostała w pamięci innych twórców, dodajmy – niejednokrotnie bardzo różniących się wyznawanymi poglądami artystycznymi, preferowanym stylem czy też temperamentem. Może zastanawiać fakt tak żywego zainteresowania estetyką

angielskiego mistrza i wynikający z niego odbiór sztuki, zdawałoby się zimnego „oschłego” klasycysty, twórcy niemal doktrynalnego, którego maniera niekoniecznie poddaje się jakimś „przekładom” na inny język współczesnych mu lub późniejszych rysowników, malarzy i grafików. Tymczasem, nowatorskie Flaxmanowskie cykle ilustracji, rozplanowane na zasadzie „minimum środków wyrazu, maksimum efektu artystycznego”, wraz z ich przejrzystą, czytelną kompozycją, bliską antycznym płaskorzeźbom, były podziwiane nawet przez Jacques’a Louisa Davida, widzącego w szybko zdobywających popularność pracach Anglika swego rodzaju *sublime naïvité*, pewną wzniosłą naiwność sztuki Flaxmana. Jeśli wówczas wywierały one wrażenie na Davidzie, to bez wątpienia jeszcze mocniej musiały wpływać na rzeczywiście ortodoksyjnych zwolenników doktryny klasycystycznej (na przykład na uczniów Davida, jak Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson czy Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingres’a). Stąd też wynikało powszechne odwoływanie się do niemal „wzorcowych” zespołów rysunków do znanych eposów i poematów w XIX-wiecznym szkolnictwie artystycznym. Przy czym, pomijając już sam efekt opublikowanych prac, zdumiewała niezwykła wydajność ich twórcy, chwalona przez innego artystę tejże epoki, Henry’ego Fuselego, fascynującego się osiągnięciami kolegi.

Reakcja wyznawców klasycyzmu (mniej lub bardziej ortodoksyjnych) na sztukę jednego z pierwszych symbolistów w sztuce europejskiej szczególnie nie dziwi, nie tylko ze względu na fakt dostępności sławnego już albumu, ale też z powodu trafiającej między innymi we francuskie gusta niezwykle wyobraźni Flaxmana, jego „syntetycznej” estetyki, stanowiącej niejako sublimację wszystkiego, co powinno znaleźć się w zasadniczej (i sprecyzowanej) formule nurtu neoklasycystycznego. Toteż zbytnio nie dziwią też zapożyczenia od Flaxmana ujawniające się u Davida, Anne-Louis Girodet de Roussy-Triosona lub Dominique’a Ingres’a ani też w pracach preromantyków: Philipa Otto Runego w Niemczech czy Asmusa Jakoba Carstensa w Danii. Dodajmy – zapożyczenia, które pojawiły się stosunkowo wcześniej, widoczne są w dziełach olejnych (!) wymienionych zwolenników klasycyzmu (jak choćby w kompozycji *Paolo i Francesca* Girodeta de Roussy-Triosona z Musée Girodet w Montargis oraz w tej samej scenie w interpretacji

Ingres'a), do których powrócimy, ale znacznie bardziej zastanawiają ewidentne pokrewieństwa z Flaxmanem i jego serią ilustracji, zauważalne w graficznych cyklach Francisca Goi, powstałych na terenie Hiszpanii. Tym bardziej, że przejście to dokonało się niezwykle szybko. Otóż Goya jako dojrzały artysta już około 1800 roku znał rysunkowe wizje słynnych poematów i korzystał z Flaxmanowskiego repertuaru kompozycji, postaci i ich gestów. Nie pozostał obojętny na specyficzny „teatr”, jakim tchną tamte prace, nawet wobec odczuwalnego braku siły i witalności omówionych rysunków, lecz mimo to pełnych doniosłości i powagi. Może tutaj zastanawiać fakt, iż wiele zaczerpnął z owego źródła, tworząc własne rysunki i akwaforty, pomimo że zdawał sobie sprawę z jak odmiennym sposobem artystycznego myślenia (swoistego języka, przecież obcego emotywnie nastawionemu malarzowi) ma do czynienia, co jest niejakiem paradoksem. Specyficzny styl jego inspiratora, w tym stosowany rodzaj eleganckich wysublimowanych linii, skrótów perspektywicznych, wraz z całym „słownikiem” rozbudowanych gestów nieco posągowych i (znów pozornie) „drewnianych” postaci, pobudził wyobraźnię hiszpańskiego malarza, którego styl, zdawałoby się, był zupełnie odległy od preferowanej przez Anglika estetyki. Wśród ówczesnych twórców, którzy pozornie nie mają wiele wspólnego ze sztuką angielską, czy w ogóle nurtem klasycyzmu, mimo to poddających się sile wyobraźni Flaxmana, znalazł się właśnie Goya. Obserwując prace swego kolegi (młodszego o dziesięć lat, którego nie mógł poznać osobiście), wyciągnął własne wnioski. Warto zaznaczyć, że zapoznanie się z wyrafinowaną sztuką londyńczyka, nie było szczególnie łatwe na Półwyspie Iberyjskim, głównie ze względu na znikomą recepcję sztuki angielskiej w Hiszpanii, nawet w formie rycin grafiki reprodukcyjnej. W przypadku Goi decydujący okazał się kontakt z antykwariuszem i księgarzem z Kadyksu, Sebastianem Martinezem, posiadającym w swych zbiorach różne ryciny, między innymi prace angielskich mistrzów-karykaturzystów i portrecistów (Hogartha, Gainsborough) w formie reprodukcji graficznych oraz modne Flaxmanowskie kompozycje, niewykluczone że zawarte w albumowych cyklach. Jednocześnie jest niemożliwe, aby Goya znał dekorację wnętrz Tocador de la Reina w madryckim pałacu Aranjuez, inspirowanych

pracami Anglika; wspomniane rezydencjonalne dekoracje powstały w dużo późniejszym czasie, tak więc nie można ich uważać za źródło inspiracji (ze względu na czas powstania prac w Aranjuez, datowanych na lata 60. XIX stulecia, jest to zupełnie nieprawdopodobne)⁴. Za to świadczy o utrzymującym się wpływie angielskiej sztuki, a zarazem dłuższej inspiracji stylem Flaxmana. Z pewnością jednak Hiszpan dokładnie przestudiował ilustracje do *Boskiej Komedii*, gdyż zapożyczenia fragmentów wybranych scen lub tylko niektórych elementów bądź też ogólnego zamysłu kompozycyjnego są aż nazbyt widoczne w akwafortach z jego cyklu, znanego jako *Okropności wojny*. Cykl ten należy do najważniejszych w obszernym dorobku Francisca de Goi i bez wątpienia także do najbardziej przejmujących wizji wojny w sztuce. Hiszpańskiego artystę łączy z angielskim twórcą zbliżona wyobraźnia, jak też pesymistyczny wydźwięk wielu ich prac; jeśli chodzi o Goyę – szczególnie tych opartych na artystycznej wizji piekła czy raczej katuszy piekielnych, zawartą na kartach ilustracji do dzieła Dantego Alighieri w redakcji Flaxmana. Poza tym w dziełach obu twórców można odnaleźć zbliżone w stylu, nierzadko zadziwiające, zniekształcenia postaci lub ich poz (pojawiające się także u Fuselego), mroczny nastrój scen oraz ukazywanie ich jakby z pozycji przechodzącego widza-observatora, niemal „migawkowo”. Nie bez znaczenia jest również zauważalne balansowanie pomiędzy tragedią a farsą, czytelne u obu wybitnych artystów. Wspomniane zapożyczenia, wprowadzane przez Hiszpana mniej lub bardziej świadomie, wypadają spontanicznie, w efekcie dając intrygujące przetworzenia doprowadzone do niemal całkowitej syntezy. Goyę interesuje tylko ogólny zamysł pobrany od Flaxmana, motyw, który następnie nabiera ekspresji, malarskości. Zamiast „twardej i sztywnej linii prostej” Anglika, w rysunkach i akwafortach Hiszpana pojawia się, by użyć sformułowania Roberta Hughesa, „[...] pierwotna walka światła i ciemności, wieczna przemiana, z nich rodzi się

⁴ Por. S. Symmons, *John Flaxman and Francisco de Goya: Infernos Transcribed*, „The Burlington Magazine” 1971, 113, s. 508-512; idem, *Goya*, London 1977. Zob. także: J. M. y Margall, *Obras Completas de Flaxman*, Madrid 1860-1861.

wszelka świadomość formy [w pracach Goi – przyp. F. C]⁵. To jakby „[...] hołd złożony pospiesznemu szkicowi, galimatiasowi, plamie, zamazaniu,

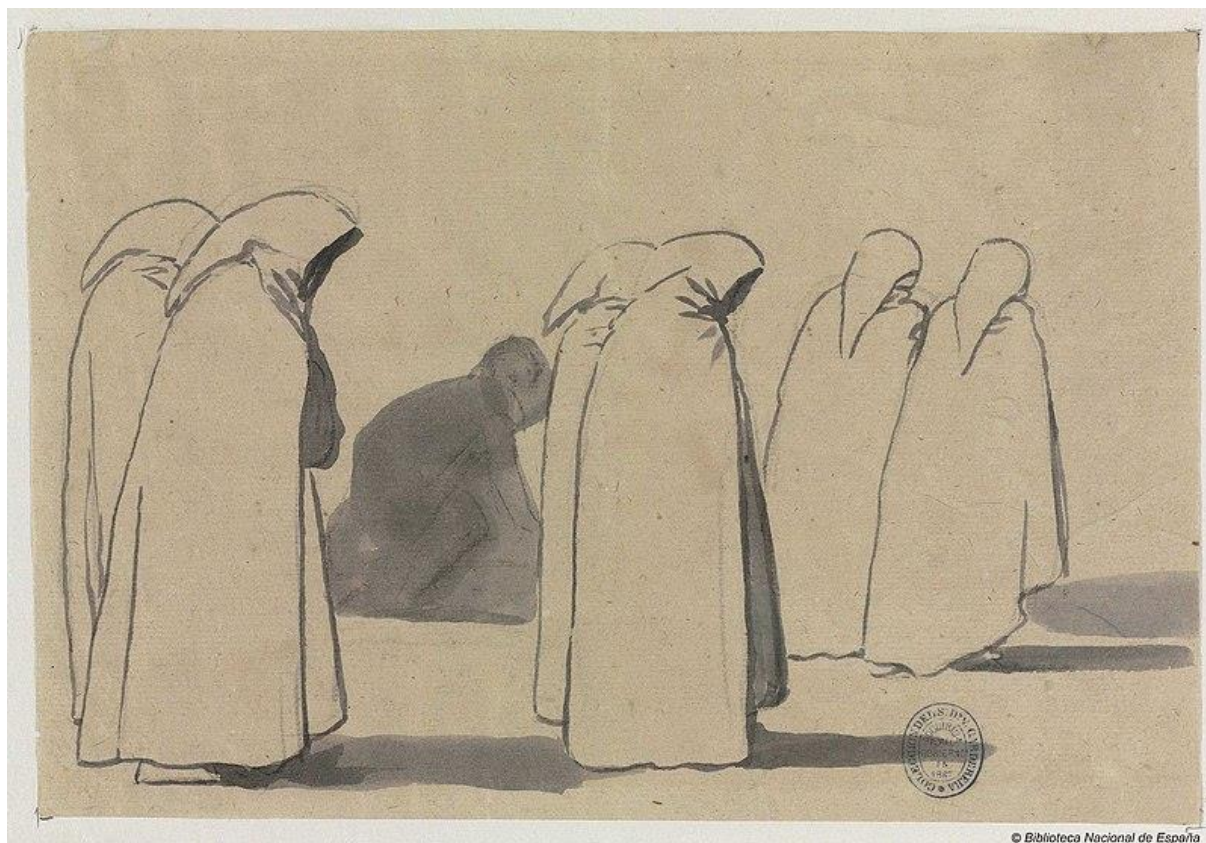


il. 1. John Flaxman (ryt. V. Ferreri), *Hipokryci* (Ukaranie hipokrytów), ilustracja do *Boskiej komedii*, (Piekło, Pieśń 23), 1793, staloryt, MNK III-ryc.-42356/191; fot. Pracownia Fotograficzna MNK

sugestywnemu pięknu tego, co nieukończone”. Pewien rys fantazji łączy Goyę z Francuzem Gustavem Doré, również ilustrującym słynny poemat z wielką pomysłowością i niespotykaną wyobraźnią twórczą. Obu twórców mogły interesować uwydatnione stany emocjonalne postaci, przez co ich prace zdają się bardziej przekonujące dla odbiorców. To z kolei odróżnia ich od powściągliwości Flaxmana. U tego ostatniego dostrzegano jednak powiązania ze sposobem myślenia poety, którego pełne emocji wersy następnie

⁵ R. Hughes, *Goya. Artysta i jego czas*, Warszawa 2006, s. 35, 158, 170.

transponował na papier jako biegły rysownik, lecz działający bez emocji, cechujących twórczość Francisca de Goi.



Il. 2. Francisco Goya, *Tres Parejas de Encapuchados*, ok. 1800, rysunek tuszem, Biblioteca Nacional de Espana, Madryt (za: Wikimedia Commons)

Tę wyjątkową fascynację Goi angielskimi ilustracjami najlepiej można dostrzec w scenie zatytułowanej *Hipokrycy*, która znalazła się w zespole ilustracji do *Boskiej komedii*. Kompozycja z procesją zakapturzonych postaci przechodzących obojętnie obok leżącego Jezusa przybitego do krzyża (*Piekło*, Pieśń 23; w albumie Flaxmanowskim jako: MNK III-ryc.-42356/191) (il.1), tak bardzo zafascynowała Francisco de Goyę, że stworzył własną jej wersję, zapewne tuż przed 1800 rokiem. Jego wariacja, również z szeregiem odwróconych, enigmatycznych postaci, jest w opozycji do linearyzmu Flaxmanowskiego znacznie bardziej ekspresyjna i faktycznie nabiera wartości malarskich, spotęgowanych jeszcze mocnym światłocieniem, który daje owe szczególne „plamy” (taką plamą staje się mijana postać), co tworzy dramatyczny, pełen wyrazu efekt. Rysunek tuszem, pędzlem i piórem, znany jako *Tres Parejas de Encapuchados* (obecnie w zbiorach Biblioteca Nacional

w Madrycie) jest chyba jeszcze bardziej przekonujący niż jego pierwowzór (il. 2). To prawdziwa wizja groźnej, posępnej procesji, choć niknie w niej postać ukrzyżowanego; mimo to nastrój tajemniczości został spotęgowany, scena zaś wydaje się odrealniona, niemal surrealistyczna.

Zresztą sam Flaxman (u którego pojawia się drugi tytuł: *Ukaranie hipokrytów: maszerują tak ciężko, jakby byli z ołowiu*) w swoim szkicowniku zaproponował pierwszą wersję tego zagadkowego przedstawienia z postaciami w kapturach, może nie tak sugestywną, jak ostatecznie opublikowana, lecz nie mniej ciekawą. Tym razem, „hipokryci” zdają się otaczać ukrzyżowanego, ponadto niektórzy z nich są zwróceny przodem, przez co nieznacznie zarysowują się ich twarze, pozostające jednak w ukryciu, tym samym zyskujące na enigmatyczności.



il. 3. John Flaxman (ryt. V. Ferreri), *Pozdrowienie*, ilustracja do *Boskiej komedii*, (Czyściec, Pieśń 10), 1793, staloryt, MNK III-ryc.-42356/218; fot. Pracownia Fotograficzna MNK



Il.4. Francisco Goya, *La Soumission Religieuse* (*La sumision religiosa*), ok. 1795, rysunek tuszem, kolekcja prywatna, Paryż (ze strony internetowej: fundaciongoyaenaragon.es)

Podobnie zredukowane formalnie są kompozycje rysunkowe, pozostające pod silnym wpływem Flaxmanowskiej sceny występującej pod tytułem *Pozdrowienie* (*The Salutation*; *Czyścić*, Pieśń 10) (il. 3). W purystycznej wersji Flaxmana przed aniołem w poświacie klęczy kobieta – pokorna dusza. Na inspirowanym tym przedstawieniem rysunku Goi, znanym jako *La Soumission Religieuse* (bez daty, kolekcja prywatna), przed tajemniczą zakapturzoną postacią klęczy ta sama kobieta, która u angielskiego rysownika uosabia duszę (il. 4). Również w pracy *Cinco Figuras de Hombres* (bez daty, Biblioteca Nacional, Madryt), szkicowej notatce, migawce z ulicy, obserwujemy pięć spacerujących postaci w różnych nakryciach głowy, które rzucają mocne głębokie cienie.

Spśród prac Flaxmana zapewne inspirujących akwaforty Goi należące do cyklu *Okropności wojny* z lat 1810-1820, przytoczyć można ilustrację *Ukaranie nawarczyka Ciampolo* (czyli *The Lake of Pitch*; *Piekło*, Pieśń 22), w której to scenie zgromadzone demony dręczą pogrążanego w smole

grzesznika zwanego Ciampolo. Francisco Goya, tworząc kompozycję *Camino de los Infernos* (bez daty, Biblioteca Nacional, Madryt), złożoną ze skłębionych pogmatwanych ciał przeżywających piekielne katusze, istotnie mógł opierać się na mniej dramatycznej wizji ukarania potępionego, ukazanej przez Flaxmana.

Z kolei scena ze sławnego cyklu, rejestrującego i komentującego dramatyczną walkę podjętą przez Hiszpanów z francuskim najeźdźcą, zatytułowana krótko przez jej twórcę (*Por Que?*, akwaforta włączona do *Los Desastres de la Guerra*, plansza nr 32), podobnie może być odczytywana jako daleka „przenośnia” już raz przywołanej ilustracji Flaxmana, stanowiącej istotny punkt odniesienia dla starszego odeń interpretatora. Tym razem jednak sytuacja ukazana przez Goyę – torturowanie skazańca przez trzech żołdaków osadzona jest w konkretnych realiach i uderza swym realizmem i brutalnością bez żadnej osłony czy stylizowania jej w duchu neoklasycznej „wzniosłej” *storii*.

Dla podkreślenia przemożnego wpływu Anglika, który swymi dokonaniem twórczymi fascynował Hiszpana, warto jeszcze porównać interesująco rozwiązana scenę *Ukarania szarlatanów i fałszerzy* (*Piekło*, Pieśń 29), w której usytuowane pod łukiem mostu, skłębione w stosie nagie ciała potępieńców obserwowane są przez przechodzących poetów, Dantego i Petrarke. Analogiczna sytuacja występuje w akwafortcie *Enterror y Callor* z cyklu *Goi* (plansza nr 18). Jednak, w odróżnieniu od „piekielnej” wizji Flaxmana, Goya w realistyczny sposób ukazał rozrzucone ciała, ofiary wojny opłakiwane przez dwójkę postaci osadzonych w ledwo zarysowanym, jakby onirycznym krajobrazie⁶.

Artystyczna wyobraźnia obu twórców jest zupełnie odmienna, lecz ich sposób myślenia czasem zbliżony, pokrewny, co też uwidoczniło się w niektórych pracach Goi, wyciągającego własne wnioski z dosyć oschłych kompozycji Flaxmana, niełatwych do interpretacji twórczej, ponadto dokonywanej przez mistrza krańcowo różnego, jeśli chodzi o temperament czy obronę stylistykę.

⁶ Por. S. Symmons, *John Flaxman...*, s. 511.

Niemniej wraz z tak znanymi twórcami, jak Joshua Reynolds, Henry Fuseli czy David, równie zafascynowanymi potęgą oraz bogactwem wyobraźni Dantego, podobnie Flaxman i Goya, stanowiąc jakby własne przeciwieństwa w sztuce, równie celnie wpisali się w ten krąg artystów, obfitujący w sławne nazwiska wyróżniających się, jeszcze na poły XVIII-wiecznych interpretatorów, inspirujących się wielkim dziełem europejskiej literatury (najbardziej dotyczy to Johna Flaxmana, wiernego tradycji literackiej).

Wśród twórców inspirujących się Flaxmanem, których można nazywać jego kontynuatorami, nie może zabraknąć Williama Blake'a (1757-1827), wieloletniego przyjaciela zarówno autora cyklicznych ilustracji, do których również będzie powracał, tworząc własne prace, jak i Henry'ego Fuselego (1741-1825). Wszyscy trzej artyści mieli na siebie znaczny wpływ, utrzymywali wzajemne kontakty i stymulowali swój artystyczny rozwój. W przypadku Blake'a, twórcy niezwykłych wizji, żarliwego mistyka i jednego z ojców symbolizmu, który wykształcił całkowicie odmienny język artystyczny, odróżniający go zarówno od Flaxmana, jak i od Fuselego, trudno jest mówić o jakichś konkretnych zapożyczeniach od tego pierwszego. Wydaje się, że Blake, opracowując swe cykle barwnych ilustracji (w tym do *Boskiej Komedi*), tworzonych własną techniką z użyciem piórka, tuszu, gwaszu i akwareli, nie tyle przejmował całe Flaxmanowskie kompozycje, co raczej wykorzystywał pewne elementy czerpane z prac przyjaciela. Jednak Blake od początku był zbytnim indywidualistą, by poddawać się czyjemuś przemożnemu wpływowi. Powoduje to, iż nie łatwo porównywać twórczość angielskiego „mistyka” i preekspresjonisty z dokonaniem jego rodaka, raczej oschłego klasycysty, i przeciwstawiać sobie twórców w gruncie rzeczy znajdujących się na dwóch różnych biegunach artystycznych. Jednak nawet u Williama Blake'a w jego wcześniejszych cyklach ilustracji odnajdziemy swobodne reminiscencje pozwalające na łączenie ich ze stylem Flaxmana. Jeśliby przyrzeć się niektórym ilustracjom do *Makbeta* Szekspira, pochodzącym już z 1795 roku (Tate Gallery), jak scena zatytułowana *The Pity*, to w obu postaciach kobiecych można dostrzec coś ze sposobu myślenia i rysowania, kształtowania form przez Flaxmana, ale przefiltrowanego przez wyobraźnię Blake'a. Ten ostatni początkowo przyswoił sobie

charakterystyczną manierę kolegi, polegającą na stosowaniu uproszczeń formalnych, konturowości oraz syntetyzowaniu całości w duchu antyku, a przy tym zastosowaniu owej „sprymityzowanej formuły” (Sarah Symmons), cech, które pozwalają bezbłędnie rozpoznać styl Flaxmana. Podobnie w późnych pracach Blake’a, który w latach 1824-1827 podjął się ponownego zilustrowania *Boskiej Komedii*, mimo istnienia dzieła kolegi, nieznacznie odżywają inspiracje niemal kanonicznym już cyklem zawartym w przedstawionym wcześniej albumie. Za przykład może posłużyć akwarelowa ilustracja z nigdy nieukończonego cyklu, znana jako *The Hypocrites with Caiaphas*, w której powracają zakapturzone postacie tworzące procesję ponownie mijającą leżącego ukrzyżowanego, z tą różnicą, iż tym razem pochód posępnych pochyłonych pokutników wpisany jest w dziwny, odrealniony pagórkowaty krajobraz z ukazującymi się na niebie przelatującymi demonicznymi postaciami, które w wersji Blake’a bywają także aniołami⁷. Inwencja tego ostatniego jest natury mistycznej, średniowiecznej, a zarazem nadrealistycznej, bez przejawów fascynacji antykiem. Może właśnie dlatego twórca ten był tak odmiennym interpretatorem Dantego, którego dzieło odczuł w sposób wyjątkowy, przekazując je jako pełen fantazji mistyk, tworzący jakby poza swoim czasem i zastanymi realiami.

Znacznie większą inspirację sztuką Flaxmana i jego synkretyczną koncepcją zaobserwować można w niektórych realizacjach Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingres’a (1780-1867), między innymi w wielkiej, konkursowej kompozycji związanej z pracami dekoratorskimi w paryskim Luwrze (tam też wystawianej). Chodzi o monumentalną *Apoteozę Homera*, pochodzącą z 1827 roku, symetrycznie, wręcz idealnie zbudowaną scenę przedstawiającą greckiego poetę wieńczonego wawrzynem przez Nike lub personifikację Wszechświata i otoczonego wybitnymi osobistościami kultury i sztuki, reprezentującymi zarówno czasy antyku, jak i nowożytności. Scena hołdu dla Homera inspirowana była słynnym *Parnasem* Rafaela Santi, lecz jej wyraźny doktrynalizm, objawiający się w kompozycji i rozplanowaniu całości,

⁷ S. Symmons, op. cit., s. 511-512; A. P. Blunt, *The Art of William Blake*, Columbia University Press, New York 1959.

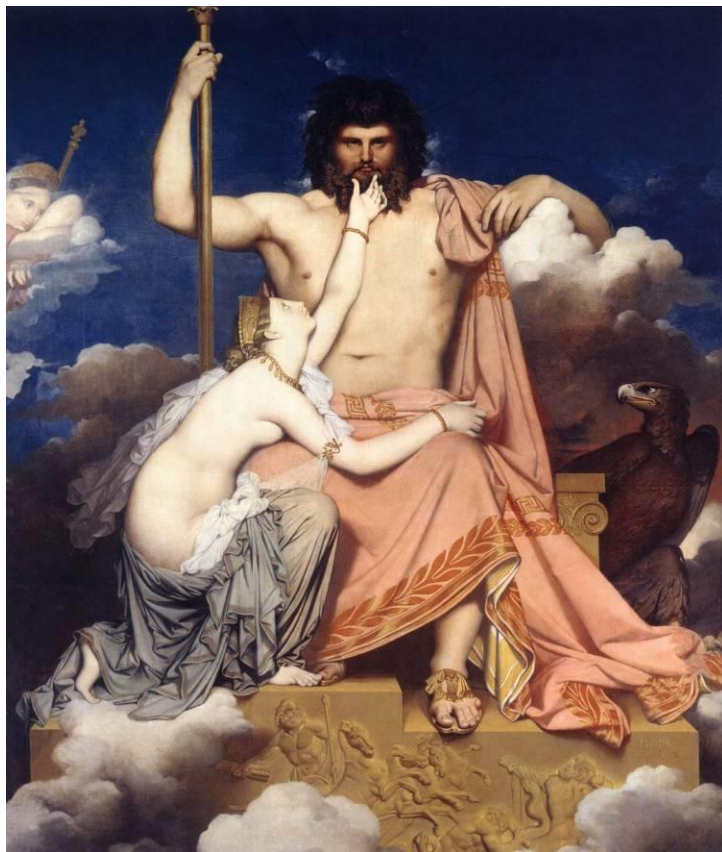
przywodzi na myśl inne przedstawienie, którego bohaterami są zgromadzone bóstwa olimpijskie. Można tutaj przywołać na przykład jedną z ilustracji do *Iliady* z albumu *Oeuvre de Flaxman* (4,3) z tronującym Zeusem (Jowiszem), otoczonym najważniejszymi bogami i boginiami przebywającymi na Olimpie. Niewykluczone, że potężna, chłodna w wyrazie „machina” Ingres’a to kompilacja sposobu myślenia i dokonań twórczych zarówno Rafaela, jak i klasycysty Flaxmana. Ingres zawarł w swym dziele idealistyczne przekonanie o ponadczasowych klasycznych wartościach i ich hierarchii⁸. *Apoteoza Homera* stanowi przede wszystkim odzwierciedlenie poglądów artysty, wyrażonych czytelnie i dobitnie (dodajmy, że jego poglądy były później niejednokrotnie krytykowane i doprowadziły do skostnienia jego sztuki). Zresztą artysta pod koniec życia, około 1865 roku, powrócił do swej koncepcji dla Luwru, przygotowując kolejne studium, w tym przypadku rysunkowe. Do nowej „apoteozy” Ingres włączył osobistości mu współczesne, w tym Davida i właśnie Flaxmana, obok innych, starannie wyselekcjonowanych postaci z dziejów nowożytnych, wykluczył zaś całkowicie romantyków (a nawet poetów zapowiadających romantyzm) ze względu na swój nieprzychylny stosunek do malarstwa Delacroix.

W poszukiwaniu dalszych filiacji łączących twórczość Flaxmana z dorobkiem Ingres’a warto zestawić wybraną ilustrację do *Iliady* (1, 5) pod tytułem *Tetyda prosząca Jupitera o pomoc dla Achillesa* (il. 5) z innym znanym i często reprodukowanym obrazem Ingres’a: *Jupiter i Tetyda*; płótnem, na którym ukazano tę samą scenę z mitologii, przedstawiającą parę postaci z ilustracji do eposu (obraz z 1811 roku, Musée Granet, Aix-en-Provence) (il.6). W wersji Ingres’a scena nabiera większej monumentalności,

⁸ R. Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, New York 1990, s. 100. Odnośnie do drugiego z dzieł Ingres’a oraz do mniejszej i mniej znanej wersji tego obrazu (datowanej na 1807 r., ze zbiorów Tokyo Fuji Art Museum): H. Lapauze, *Ingres, sa vie et son oeuvre 1780-1867*, 1911, s. 75; D. Ternois et E. Camesasca, *Tout l’oeuvre peint d’Ingres*, Paris 1984, s. 93; P. Condon, M. B. Cohn and A. Morgan, *In Pursuit of Perfection: The Art of J. A. D. Ingres* [katalog wystawy], Speed Art Museum, Louisville; Kentucky and the Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, 1983–1984, s. 40-41.



il. 5. John Flaxman (ryt. V. Ferreri), *Tetyda prosi Jupitera o pomoc dla Achillesa*, ilustracja do *Iliady*, (1; 5), 1793, staloryt, MNK III-ryc.-42356/28; fot. Pracownia Fotograficzna MNK



il. 6. Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingres, *Jupiter i Tetyda*, 1811, Musée Granet, Aix-en-Provence (źródło: Wikimedia Commons)

zdaje się przytłaczać widza. Potężna postać Zeusa-Jupitera, któremu również towarzyszy orzeł, prawie „rozsadza” kadr kompozycji. Chociaż wymowa obu scen jest ta sama, to w obrazie Francuza trudno dostrzec zwykłą rozmowę toczoną *vis-à-vis*, spokojny dialog Jupitera z Tetydą klęczącą u jego stóp. Francuski klasycysta przedstawił błagalną prośbę Tetydy, kierowaną do niewzruszonego, srogiego bóstwa. Jednak mało subtelne zestawienie majestatycznego, niemal zwalistego boga z wyjątkowo manierycznie ujętą Tetydą w zadziwiającej pozie sprawia, że obraz – zapewne zamierzony ambitnie – staje się twórczą porażką artysty klasycysty, zwłaszcza wobec kompozycji Flaxmana, jeśli to faktycznie ona zainspirowała ucznia Davida.

Zainteresowanie dorobkiem Anglika widać także u artystów polskich, zarówno tych stosujących formuły klasycystyczne, jak i tych reprezentujących już romantyczne tendencje lub takich, którzy godzili oba artystyczne kierunki. Dobrym przykładem może być działalność twórcza Rafała Hadziewicza (1803-1886), a ściślej edukacja artystyczna młodego malarza. Zwyczajowy, dłuższy pobyt zagraniczny młodego adepta sztuk pięknych przypadł na znaczący dla naszego kraju czas, poprzedzający wybuch powstania listopadowego. Przełom 1829 i 1830 roku to okres paryskiej edukacji Hadziewicza, poświęcony między innymi na kopiowanie malarskich dzieł dawnych mistrzów w Muzeum Luwru. Ten dłuższy studyjny pobyt był następnie kontynuowany w Italii, w Rzymie i przypadł na 1831 rok. Wówczas Hadziewicz wykonał wiele przerysów ze znanego nam zespołu ilustracji Flaxmana, z którymi zapoznał się w Wiecznym Mieście. Do naszych czasów zachowało się kilka takich rysunkowych kopii, obecnie przechowywanych w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach⁹. Wykonanie tych prac wiązało się ze studiowaniem dobrych wzorców i należało do pewnego etapu nauki poprzez przyswajanie oraz imitowanie ważnych, „podręcznikowych” i modnych dzieł sztuki, pochodzących zarówno z

⁹ Zob. katalog wystawy kieleckiej pt. *Rafała Hadziewicza twórcze życie*, Muzeum Narodowe w Kielcach, red. J. Kaczmarczyk, MNKi 2016, s. 323 (Kat. VI/246; MNKi/GR/373; tusz, ołówek i pióro, papier, 16,6 x 24,3 cm; s. 324 (VI/249-251; MNKi/GR/443-445; tusz, piórko, kalka, 16,6 x 28 cm; 18,8 x 27,8 cm). W tym miejscu składam podziękowanie Pani Elżbiecie Jeżewskiej z Muzeum Narodowego w Kielcach, za informację o tej publikacji.

przeszłości, jak i z czasów ówczesnych. Wobec tego Hadziewiczza należy uznać nie tyle za twórczego interpretatora Flaxmana, co raczej za zręcznego kopistę. Polski malarz nie przetwarzał jego kompozycji, lecz tylko je kopiował w swym szkicowniku z podróży (datowanym na lata około 1831-1833). Do powtórzonych prac należą przede wszystkim sceny z *Eumenid* Ajschylosa, między innymi *Latona z dziećmi* oraz *Okeanidy* i inne szkice, ponadto studia scen mitologicznych (głównie *Furie*) oraz inne rysunki. Świadczą one o stopniowym tworzeniu się kanonu akademickich, studyjnych wzorców dla początkujących artystów, uczących się w różnych szkołach-uczelniach artystycznych, oraz podczas podróży podejmowanych do najważniejszych ośrodków sztuki, których celem było pogłębienie ich edukacji. Sztuka Flaxmana powraca w tym akademickim „wzorcowym” kontekście.

Przechodząc do następnego, nie mniej istotnego, tym razem niemieckojęzycznego kręgu twórców inspirujących się Flaxmanem należy wymienić malarzy ze środowiska bractwa romantycznych nazareńczyków, najpierw działających w Rzymie, później zaś na terenie Niemiec. Dowodem na przejmowanie „kaligraficznego” stylu Flaxmana i jego wyrafinowanej eleganckiej estetyki (osiąganej za pomocą mistrzowsko prowadzonej kreski) niech będzie kompozycja symboliczna, pod względem ikonografii korzystająca z włoskich renesansowych przedstawień typu *Sacra Conversazione*, według zaginionego rysunku Franza Pforra z około 1810 roku (rytowanego przez G. C. Hoffa; litografię tę wydano we Frankfurcie nad Menem w roku 1832 w albumie *Compositionen und Handzeichnungen aus dem Nachlass von Franz Pforr*)¹⁰. Jest nią scena nosząca tytuł *Rafaël i Dürer przed tronem sztuki*, wykonana w Rzymie z zamysłem ukazania dwóch przywódców malarstwa, przedstawicieli Południa i Północy, klęczących zgodnie przed figurą uosabiającą Sztukę, zamiast Madonny (na tle Rzymu oraz Norymbergi, jako ilustracja snu artysty do dzieła Wilhelma Wackenrodera *Rozważania*

¹⁰ Repr. min. w: H. Lüdecke i S. Heiland, *Dürer und die Nachwelt*, Berlin 1955 (il. 25). Na temat nazareńskiej ikonografii zob. m.in. J. Białostocki, *Rafaël i Dürer jako symbole dwóch artystycznych ideałów w dobie romantyzmu*, w: idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi.*, Warszawa 1987, s. 176; idem, *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, w: idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 354 (cz. VII. *Romantyzm*); N. Cieślińska, *Malowane sny stulecia 1750-1850...*, s. 379 (il. 20) i 382.

szczerze miłującego sztukę zakonnika, akcentująca drogę do sztuki poprzez piękno – typową dla Włocha, a poprzez naturę – tożsamą dla Niemca). Linearyzm tej pracy, wytworność zastosowanych form, konturów oraz sposób prowadzenia linii mogą przywodzić na myśl raczej wystudiowane ilustracje Flaxmana niż dzieła mistrzów wczesnego i dojrzałego renesansu. Wyobrażono tutaj świat idealny i abstrakcyjny zarazem, lecz ukształtowany zgodnie z tradycją ikonograficzną, znaną z poprzednich epok.

Inspiracje sztuką angielskiego mistrza widoczne są w twórczości niektórych niemieckich twórców, wywodzących swój artystyczny rodowód jeszcze z romantyzmu, ale już kierujących się w stronę symbolizmu lub idealizmu i poszukujących nowych środków wyrazu. Powyższa charakterystyka odnosi się do Maxa Klingera (1857-1920). Ów eksperymentujący artysta symbolista poszukiwał różnych źródeł inspiracji, jak też środków wyrazu oraz technik, działał na polu zarówno grafiki (tutaj wykazał wyjątkowe mistrzostwo), jak i malarstwa oraz rzeźby. Zafascynowany antykiem, przejmował jego literackie *toposy*, próbując osadzić je w swoim symbolistycznym świecie. Dla tych nowych wyobrażeń, szczególnie graficznych, pomocnym „punktem wyjścia” była nie tylko sztuka i estetyka antyku (rzeźby czy malarstwa wazowego), lecz również sposób widzenia klasycystów i romantyków. Dalekie echa lub refleksy sztuki Flaxmana przebijają w niektórych nowatorskich cyklach graficznych Klingera. Jeśli przyrzeć się dokładnie rozbudowanym dekoracyjnym obramieniom cyklicznych akwafort (łączonych z akwatintą), na przykład pracom z serii *Opus II* (na planszy pierwszej, *Titelblatt [Inwokacja]* lub planszy siódmej, *Narcissus und Echo* z 1879 roku, znajdujących się obecnie w Musée d’Art Moderne et Contemporain de la Ville de Strasbourg), dostrzec w nich można silne piętno Flaxmanowskich kompozycji¹¹. Reminiscencje te

¹¹ Zob. katalog wystawy: *Max Klinger-Le théâtre de l' étrange, Les suites gravées, 1879-1915*, Musée d’Art Moderne et Contemporain de la Ville de Strasbourg, oprac. M. Gispert, M. Morton, T. Laps, M.-J. Geyer., Strasbourg (Éditions des Musées de Strasbourg) 2012; M. Morton, *Malerei und Zeichnung: The History and Context of Max Klinger's Guide to the Arts*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1995, nr 4 (58); *Max Klinger, Drawing and Painting*, oprac. F. Elliott, C. Croft, Birmingham 2005.

odzywają dzięki zastosowaniu wirtuozerskich kresek, linii oraz wprowadzaniu charakterystycznych arabesk. W idyllicznych, sielskich widokach z arkadyjskimi postaciami, ewokujących ducha antyku, w nastroju mitycznej śródziemnomorskiej krainy zawarte są dodatkowe kompozycje, potraktowane syntetycznie i sumarycznie, bez zagłębiania się w szczegóły, co jest znamienne dla prac Klingera – artysty realisty, jak i symbolisty. Inne prace ze znanego cyklu *Opus II*, już nieprzypominające stylizowanych winiet, podobnie zawierają mniej lub bardziej czytelne odniesienia do twórczości Flaxmana. Zastanawiające jest, czy na przykład karta 13, z tajemniczym przedstawieniem zatytułowanym *Satyre* (albo: *Beschluss (Decyzja)*, z roku 1879 (Strasburg), albo prace z kolejnego cyklu *Brahmsphantasie* (41, 1894, również w Strasburgu) nie zawierają reminiscencji scen rysowanych przez Anglika. U Klingera występują podobnie aranżowane „sytuacje”, ponadto w jego metaforach ludzkiego losu, figurują jakby zawieszone w przestrzeni, czasem „lewitujące” lub szybujące postacie, cięższe od Flaxmanowskich, niemal statuaryczne, wraz ze scenografią odpowiednio zredukowaną do jedynie zasugerowanych, onirycznych, pustynnych pejzaży (jakby presurrealistycznych) (il. 8). Nasuwa się porównanie z „przelatującymi” związanymi ze sobą kompozycyjnie postaciami z *Iliady* i *Odysei* w wydaniu Flaxmana (*Hypnos i Thanatos unoszą ciało Sarpedona do Likii* (16, 25) (il. 7).

Sięgając do czasów *fin de siècle'u*, warto jednocześnie przypomnieć o zupełnie zaskakujących związkach (nie tylko artystycznych), przede wszystkim biograficznych pomiędzy Aubreyem Beardsleyem (1872-1898) a Johnem Flaxmanem. W swej wydanej przed prawie dwudziestu laty pracy Daniel O. Bell przekonująco zestawiał te dwie, zdawałoby się, dosyć odległe osobowości twórcze¹². Z porównania obu na swój sposób kongenialnych artystów wyłania się obraz artystów różnych epok, lecz tak samo dbających o autoprezentację i oryginalność, dandysów kreujących się na wyjątkowe, niecodzienne postacie. Trzeba jednak dodać, że łączą ich nie tylko zachowania, styl bycia czy upodobania własne, ale również, co jest chyba

¹² D. O. Bell, *A Pious Bacchanal: Affinities Between the Lives and Works of John Flaxman and Aubrey Beardsley*, ("New Connections: Studies in Interdisciplinarity", Vol. 10), Hardcover 2000.



il. 7. John Flaxman (ryt. V. Ferreri), *Hypnos i Thanatos unoszą ciało Sarpedona do Likii*, ilustracja do *Iliady*, (16; 25), 1793, staloryt, MNK III-ryc.-42356/48; fot. Pracownia Fotograficzna MNK



il. 8. Max Klinger, *Entführung des Prometheus*, z cyklu *Brahmsfantasie* (41), 1894, akwaforta, Musée d' Art Moderne et Contemporain de la Ville de Strasbourg (źródło: Wikimedia Commons; Christie's, Londyn)

istotniejsze dla powyższych rozważań, maniera rysunkowa, tak łatwo rozpoznawalna, w przypadku Beardsleya, odznaczająca się niezwykle stylizacją. Secesyjna estetyka Beardsleya wiele zawdzięcza, jak wiadomo, greckiemu malarstwu wazowemu, sztuce japońskiej, renesansowej i prerafaELITOM, ale też sławnej kresce Flaxmana i klasycystów. Choć w tak znanych pracach angielskiego rysownika i karykaturzysty pobrzmiewają echa dawnych stylów, to z owego „reprodukcji minionych epok” wyłoniła się bodaj najbardziej osobista estetyka, wyrazista, pełna dystynkcji (i nierzadko synestezji), a jednocześnie fascynująco dekoratywna, osiągana za pomocą elegancko prowadzonych arabesek oraz dzięki mistrzowskiemu operowaniu kontrastową kolorystyką, czernią i bielą, wydobywającymi płaszczyzny. Niezwykle elegancka, czasem wijąca się linia stosowana przez Beardsleya, wraz z kontrastową kolorystyką jego ilustracji (do pism takich jak „Pan” czy „The Savony”), wyrażała charakter i osobowość przedstawianych przez niego postaci, czasem dystyngowanych lub subtelnych, a czasem groteskowych – podobnie jak u Flaxmana. Za przykład wystarczyć może porównanie intrygująco zakomponowanych czarno-białych prac tuszem autorstwa Beardsleya (z postacią hieratycznie leżącą na łożu), z jedną z ilustracji do *Czyścica* (*Sztuka świetnie naśladuje naturę...*, 27).

W tym samym czasie popularnym albumem zainteresował się młody polski artysta, tworzący w galicyjskim Krakowie, rozpoczynający swą twórczą drogę Stanisław Wyspiański (1869-1907). Zapewne pierwszą okazją do zapoznania się z tytułowym albumem była wizyta artysty w Muzeum Narodowym, wystawiającym swe zbiory w dawnych Sukiennicach. Album z ilustracjami według rysunków Flaxmana właśnie w tym czasie, to jest w 1888 roku, trafił do zbiorów muzealnych. Zresztą Wyspiański wspominał o tej wizycie w liście do Józefa Mehoffera z 10 sierpnia 1888 roku:

W Sobotę rano tj. dzisiaj byłem w Muzeum i zastałem wiele ciekawych rzeczy, nowych – które są darem pana Szouppégo [Alfreda Schouppé] malarza warszawskiego – składają się z albumów zawierających bądź jego własne rysunki, bądź też doskonałe prześliczne kopie ręczne szkoły włoskiej wieku

XVI lub sztychy tej samej epoki – oprócz tego k o m p l e t n y z b i ó r d z i e ł F l a x m a n a i prześliczny staloryt Duponta z obrazu Delaroche'a, przedstawiającego wszystkich malarzy średniowiecznych i epoki odrodzenia [...] ¹³.

Z powszechnie znaną publikacją paryską Wyspiański mógł też zetknąć się w Gabinecie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, zaopatrzonym w znaczące publikacje z zakresu „starożytnictwa” i dziejów sztuki. Niewątpliwie wrażenia wyniesione z oglądania albumu (jedynie zdawkowo odnotowane w korespondencji) na długo pozostały w pamięci Wyspiańskiego, gdyż przy okazji urzeczywistnienia (na kartonach) własnej wizji eposu Homera, jak można przypuszczać, odwoływał się do *Iliady* i *Odysei* w wersji angielskiego klasycysty.

Skomplikowana historia zespołu ilustracji do *Iliady* z lat 1896-1898, opracowywanego dla Lucjana Rydla, po różnych perypetiach ograniczonego do kilkunastu kartonów i nigdy nieukończonego, była już niejednokrotnie przytaczana, stając się przedmiotem studiów i analiz, między innymi autorstwa Katarzyny Nowakowskiej-Sito ¹⁴. W tym miejscu wystarczy jedynie nadmienić, że publikacja przygotowanych wybranych czterech ilustracji nastąpiła w „Tygodniku Ilustrowanym” (nr 45) w 1897 roku, a pięć następnych kartonów zamieszczono w krakowskim „Życiu” (nr 1 (1) w roku następnym; pomimo istnienia tych publikacji ostatecznie nie ustalono kolejności powstawania poszczególnych rysunków). Choć zrealizowane ilustracje w liczbie jedenastu były różnie przyjmowane, czasem krytycznie i niechętnie (nie tylko za życia ich autora), to jednak współcześni Wyspiańskiemu oraz późniejsi badacze jego twórczości bądź krytycy dostrzegali niezwykłość jego prac, ich nowatorstwo i tak fascynujące

¹³ Por. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, cz. 1: *Listy*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1994, s. 16, [w:] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 1.

¹⁴ Zob. K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akroplem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996 (Rozdz. VI, *Homer i archeologia – Ilustracje do „Iliady”*), s. 113-135.

pogodzenie starożytności (ducha eposu) z nowoczesnością, modernizmem¹⁵. Pracując nad swymi kartonami, Wyspiański starał się w miarę możliwości, posiłkując się badaniami i ustaleniami naukowców archeologów, odtworzyć obraz przedhomeryckiej Grecji. W wyniku tych starań powstały bardzo interesujące kartony, formalnie i stylistycznie całkowicie odrębne od licznych ilustracyjnych prac z epoki, z reguły utrzymanych w duchu akademickiego idealizmu, w efekcie pozbawionych ekspresji i siły. Słusznie twierdzono, że Wyspiański niejako zniszczył pseudoklasycystyczne szablony. Pragnąc czegoś zupełnie innego, sięgnął do omówionych na wstępie, wizjonerskich i surowych, linearnych prac Flaxmana, być może odpowiadających jego widzeniu starożytności i świata literackich bohaterów. Pewnym zapatrzeniem na dzieło Anglika można by tłumaczyć plastyczną interpretację eposu Homera (wraz z wprowadzonymi archeologicznymi szczegółami, specjalnie studiowanymi przez autora na zabytkach antyku dla większej wiarygodności kompozycji), w wyrazie surową i sztywną, pod względem formalnym nacechowaną szorstkością, a nawet brutalizmem¹⁶.

Pozostaje wskazać faktyczne ślady inspiracji konkretnymi pracami Flaxmana w realizacjach polskiego artysty. Scena z eposu, występująca pod tytułem *Gniew Pelidę ponosi* (*Gniew Achillesa* (1896, Muzeum Narodowe w Warszawie), ikonograficznie niemało zawdzięcza Flaxmanowskiej ilustracji do *Odysei*, z przedstawieniem *Scylli i Charybdy* (12; 21); zapewne postać z węzowymi włosami występująca u Wyspiańskiego inspirowana była sylwetką morskiego potwora. Z kolei poza Apolla łucznika (*Apollo razi grotami pomoru*, około 1897, własność prywatna) przypomina zgięte oraz klęczące sylwetki oczekujących i śpiących w scenie z Iris oraz Priamem, sugestywnie wyrażających ekspresję żalu i smutku (*Iliada*, 16; 38). Podobnie wzlatujące nagie postacie przenoszone przez Hermesa-Merkurego (*Hermes wiedzie duchy bohaterów do głębin Hadesu*, 1897, własność prywatna) bliskie są jeszcze bardziej zwiewnym i eterycznym sylwetkom unoszącym się i podążającym za boskim przewodnikiem z ilustracji pod tytułem: *Merkury*

¹⁵ Por. K. Nowakowska-Sito, op. cit., s. 113-135; Ł. Gaweł, *Stanisław Wyspiański. Na chęciach mi nie braknie...*, Kraków 2017, s. 134-137; *Wyspiański nieznany...* [katalog wystawy], MNK, Kraków 2019, s. 88-107 (II. *Iliada*).

¹⁶ K. Nowakowska-Sito, op. cit., s. 128-130.

proceeds to the cooling of the souls of the slain Penelope's suitors (Odyssey, 24; 35). Wreszcie kompozycja z Jutrzenką (Irydą) i Heliosem (z 1897 roku, Muzeum Narodowe w Warszawie) nie powstałaby bez wyraźnego zapatrzenia na zbliżone ujęcie w wydaniu Flaxmana, czyli scenę z *Iliady* z *Wiatrami podpalającymi żałobny stos Patroklosa* (23; 35); w tym przypadku chodzi o zawieszone w powietrzu personifikacje wiatrów, towarzyszące głównemu przedstawieniu, ponadto odgrywające w obu scenach istotną rolę (flankujące kompozycję w pracy Anglika, u Wyspiańskiego ograniczone do jednej postaci).

Na zakończenie przywołajmy jeszcze jedno dalekie artystyczne pokrewieństwo; tym razem będzie to zupełnie nieoczekiwane zestawienie dwóch scen, wykazujących podobieństwa tak kompozycyjne, jak i ikonograficzne. Dodajmy, że są to powinowactwa, wydawałoby się, niemal nieprawdopodobne, lecz dostrzegalne nawet (bardzo) odległe zapożyczenia oraz inspiracje są jak najbardziej możliwe i zdarzają się w dziejach sztuki. Owym przykładem, wyjątkowym *exemplum* niech będzie Flaxmanowska scena *Pożegnania Hektora z Andromachą* (*Iliada*, 2; 14), przeciwstawiona wczesnemu dziełu Pabla Picassa znanemu jako *La Vie* z 1903 roku (The Cleveland Museum of Art, Cleveland). Ponieważ analizę tego zaskakującego artystycznego „spotkania” przeprowadziła swego czasu Maria Poprzęcka¹⁷, ograniczmy się jedynie do hipotetycznego stwierdzenia bardzo odległego, lecz ostatecznie niewykluczonego zapożyczenia lub raczej wielce prawdopodobnego przejęcia (czy też pewnego zapatrzenia w przypadku Picassa?) grupy postaci z ilustracji autorstwa angielskiego klasycysty, przez młodego katalońskiego artystę. Jak się okazuje, inspiracje sztuką angielskiego twórcy uchwytne są jeszcze na samym początku XX stulecia, lecz czy można je uważać za całkiem świadome, czy też nie – to już inna historia.

¹⁷ M. Poprzęcka, *Flaxman 1793 – Picasso 1903*, [w:] idem, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 21-32.

Lidia Gerc

Vasily Kandinsky: Around the Circle
Wystawa w Muzeum Salomona R. Guggenheima w Nowym Jorku

Wiele współczesnych muzeów stało się miejscem, do którego chodzimy dla nich samych. W rankingu najciekawszych architektonicznie budynków zajmują często pierwsze miejsca. Nierzadko fascynuje nas ich niezwykła forma i unikatowy kształt. Najbardziej znanym przykładem takiego budynku jest Muzeum Guggenheima w Bilbao, zaprojektowane przez Franka O. Gehry'ego, które stało się jedną z głównych atrakcji przyciągających turystów do tego miasta. W Gruzji nie można pominąć Kunsthausu projektu Petera Cooka i Colina Fourniera, w Rzymie zaś, pełnym niezwykłych atrakcji, nie brak zainteresowania MAXXI Narodowym Muzeum Sztuki XXI wieku projektu Zahy Hadid, w Los Angeles Muzeum Sztuki Nowoczesnej (The Broad Museum) projektu biura Diller Scofidio + Renfro we współpracy z Gensler (M. Arthur Gensler Jr. & Associates, Inc.). Takich obiektów można by wymienić dużo więcej. Nie dziwi więc fakt, że do Muzeum Guggenheima położonym przy 5th Avenue w Upper East Side na Manhattanie ciągną rzesze turystów (il.1). Ten zaprojektowany przez Franka Lloyd Wrighta budynek ma unikatową formę, fascynuje zarówno bryłą na zewnątrz, jak i wewnątrz. Nie jest to jednak jedyny powód, żeby odwiedzić to miejsce. Muzeum Guggenheima posiada jeden z największych zbiorów prac Wassilija Kandinskiego, na który składa się blisko 100 obrazów i około 60 rysunków, grafik i litografii.

Od 8 października 2021 roku do 5 września 2022 w nowojorskim Muzeum Salomona R. Guggenheima jest prezentowana wystawa: *Vasily Kandinsky: Around the Circle*. Jej kuratorką jest Megan Fontanella. Wassilij Kandinski urodził się 4 grudnia 1866 roku w Moskwie. W 1896 przyjechał do Monachium, aby studiować malarstwo. To jemu poświęcił całe



il. 1. Muzeum Salomona R. Guggenheima w Nowym Jorku

swoje życie zawodowe. Za sprawą bogatej kolekcji zgromadzonej w Fundacji Guggenheima można zapoznać się z twórczością tego artysty od początków jego działalności artystycznej aż do jej zakończenia. Prace Kandinskiego zawieszono na ścianach rotundy (il. 2). Można było oglądać je na dwa sposoby. Dla zwiedzających od góry były pokazywane od najwcześniejszych, z początku twórczości Kandinskiego, dalej w porządku chronologicznym, zakończone jego ostatnimi pracami. Większość odwiedzających mogła, wchodząc na platformy Rotundy, stopniowo zapoznać się z pracami, poczynając od tych najdojrzalszych; wybór sposobu zwiedzania pozostawiono zwiedzającemu. Poszczególne dzieła podzielono na cykle, w ten sposób grupując wybrane obrazy.

Rozpoczęłam zwiedzanie od góry, od najwcześniejszych prac Kandinskiego.

W cyklu zatytułowanym *Podróże* – pierwsze zostały pokazane grafiki i obrazy z lat 1901-1908. Prace z tego czasu, zgodnie z zapowiedzią, są jak pocztówki z podróży. Taka tematyka i różnorodność miejsc nie



il. 2. Wnętrze muzeum z wystawą *Vasily Kandinsky: Around the Circle*

jest dla nikogo zaskoczeniem, ponieważ w tym okresie Kandinski wiele podróżował, na jego trasie były nie tylko europejskie miejscowości, ale także Afryka Północna.

I tak na nowojorskiej wystawie możemy zobaczyć *Monachium* (ok. 1901-1902, olej na płótnie), *Amsterdam – widok z okna* (1904, olej na płótnie), *Złoty żagiel* (1903, drzeworyt z akwarelą), *Łodzie rybackie* (1905, olej na płótnie), *Tunezyjski Fête de moutons* (1905, tempera), czy uwiecznione sceny z ulicy, takie jak *Kupcy*¹ (1901, drzeworyt) czy *Niedziela*² (ok. 1904-1905, drzeworyt).

W następnej sekcji uwagę przyciągały nasycone żywymi barwami obrazy powstałe w Murnau, w którym mieszkał artysta razem z Gabriele Münter w latach 1904-1908 i gdzie w 1909 roku oboje kupili dom. Tam, zainspirowany okolicą, stworzył wiele prac zarówno z tej miejscowości, jak i jej okolic. W latach 1906-1908 powstały prace prezentowane na kolejnej ekspozycji: *Ławka w parku* (1906, olej na desce) oraz *Studium krajobrazu z wieżą* (1908,

¹ Ze zbiorów Fundacji Hilla von Rebay przechowywane jako depozyt w Muzeum Guggenheima.

² Ze zbiorów Fundacji Hilla von Rebay.

olej na desce), a pomiędzy nimi zawieszono drzeworyty *Dwa ptaki* (1907) i *Kobiety*



il. 3. *Grupa w krynolinach*, 1909

*wśród drzew*³. Z tego okresu pokazano także m.in. *Krajobraz koło Murnau z lokomotywą* (1909, olej na desce), obok którego można było podziwiać okazały obraz *Grupa w krynolinach* (1909, olej na płótnie) (il. 3). Motyw postaci w krynolinach⁴ pojawił się jeszcze w kilku innych pracach. Dalej przyciąga uwagę nieco późniejszy *Zimowy krajobraz z kościołem* (1910-1911, olej na desce) (il. 4). Zestawiony obok *Błękitnej góry* (1908-09, olej na płótnie) *Szkic kompozycji II* (1909-1910, olej na płótnie) pokazuje zmianę stylu artysty, idącego w coraz bardziej ekspresyjną *Improwizację 28* (druga wersja, 1912, olej na płótnie). W wymienionych pracach artysta świadomie nawiązuje do muzyki.

³ Oba drzeworyty pochodzą ze zbiorów Fundacji Hilla von Rebay.

⁴ W zbiorach Tretiakowskiej Galerii *Damy w krynolinach* (olej na płótnie z 1918), *Damy w krynolinach* (gwasz 1917).



il. 4. *Zimowy krajobraz z kościołem*, 1910-1911

Co ciekawe, Kandinski poszukiwał własnych środków wyrazu muzycznego, niezwiązanego z terminologią muzyczną, pragnął taki słownik utworzyć od nowa, posługując się ekspresją obrazów. Tak powstawał muzyczno-wizualny słownik Kandinskiego, dla którego był to jeszcze jeden sposób przełamania konwencji, określano to jako wizualną akustykę. Kandinski podejmował dyskusje o muzyce i poezji nie rzadziej niż o sztuce.

Dalej na wystawie pokazano *Pastorałkę* (luty 1911, olej na płótnie) odwołującą się do bajkowych tematów z coraz silniejszymi tendencjami Kandinskiego do abstrakcji. Obok zawieszono *Krajobraz z deszczem* (styczeń 1913, olej na płótnie) oraz *Krajobraz z kominem fabryki* (1910, olej na płótnie), które należą także do grupy prac powstałych w Murnau, o którym wspomniano wcześniej. W ostatnio wymienionej pracy Kandinski zaadoptował techniki graficzne do malarstwa olejnego (jak tłumaczy opis, wyraźnie zarysowane formy i spłaszczona perspektywa przenikają bawarski krajobraz, któremu artysta nadał żywe barwy). Jeszcze inne intencje kierowały artystą w obrazie *Małe przyjemności* (czerwiec 1913, olej na płótnie). Tu motyw przewodni wywodzi się z inspiracji popularnym i

promowanym powrotem do natury i uroków życia wśród niej, a sam artysta mówił, że chciał przelać na płótno własne odczucia – owe tytułowe liczne małe przyjemności. Obraz ten został zestawiony z *Akwarelą według Obrazu z białym brzegiem*⁵ (1915 akwarela, tusz, grafit). Szkice do pracy *Obrazu* tworzył Kandinski przez kilka miesięcy w 1913 roku. Artysta chciał tu wyrazić swoje odczucia z czasu podróży do Moskwy jesienią 1912 roku.

Przerywnikiem pomiędzy kolejnymi obrazami artysty była część wystawy poświęcona jego publikacjom. Pokazano Kandinskiego *Über der Geistige in der Kunst* (O duchowości w sztuce) z 1911 roku, wydane w 1912 przez R. Piper&Co w Monachium oraz pierwsze angielskie wydanie tegoż dzieła *The Art of Spiritual Harmony*. Zaprezentowano także słynne zeszyty grupy Der Blaue Reiter⁶ z 1914 roku. Obok Kandinskiego za redakcję zeszytów współodpowiedzialny był Franz Marc. Zadaniem publikacji było pokazanie podobieństw pomiędzy różnymi dyscyplinami, kulturami i epokami. Zeszyty zawierają m.in. skrypt do sztuki Kandinskiego *Der gelbe Klang* (*Żółty dźwięk* i trzy muzyczne kompozycje). Pierwsza wystawa grupy Der Blaue Reiter miała miejsce w 1912 roku w Monachium.

Kolejny cykl obrazów zatytułowano *Ukryta siła palety*. We wstępie do tego cyklu przypomniano, że nie od razu Kandinsky rozpoczął karierę malarza. Z wykształcenia prawnik i ekonomista dopiero w wieku trzydziestu lat postanowił oddać się całkowicie sztuce i przyłączył się do ruchu artystycznego w Monachium. O swoich korzeniach nie zapomniał nigdy. Pozostały w nim obrazy i żywe kolory, jakie zapamiętał z Rosji, z jej zdobnictwem, ornamentyką i szczególnym klimatem, motywy te przetworzone przez artystę pojawiały się często w jego pracach.

W późniejszych latach tworzył Kandinski cykle płócien *Improwizacje* i *Kompozycje*, którym nadawał kolejne numery. Utrwalone na płótnach barwne plamy i kształty zdają się żyć własnym życiem, poruszać. W sumie stworzył 10 kompozycji, pierwsza powstała w 1910 roku, ostatnia w 1939. Oprócz tego powstało co najmniej 21 rysunków, akwrel i studiów do tego cyklu. Na wystawie pokazano m.in. *Kompozycję II* (1910, olej na płótnie).

⁵ Ze zbiorów Fundacji Hilla von Rebay.

⁶ Z Archiwum Fundacji Hilla von Rebay.

Przejścia to kolejny wyodrębniony na wystawie cykl. Pokazano w nim m.in. akwarele, rysunki, grafiki, które były w centrum twórczości Kandinskiego. Przewijały się przez całą jego działalność artystyczną zarówno jako studia do późniejszych obrazów olejnych oraz jako samodzielne dzieła. W 1914 roku w związku z wybuchem I wojny światowej został zmuszony do opuszczenia Niemiec i powrotu do Rosji. W tym czasie także w Rosji dochodziło do ogromnych zmian. Wybuch rewolucji doprowadził Kandinskiego do bankructwa, jednak to jeszcze bardziej ożywiło jego kreatywność i działalność artystyczną, mimo iż przez pewien okres w 1915 roku nie malował prawie wcale. Około 1916 roku Kandinsky stworzył zbiór akwafort i akwarel, któremu nadał nazwę *Bagatelle*. Z tego cyklu na nowojorskiej wystawie zaprezentowano m.in. obraz *Piknik* (styczeń 1916, akwarela, tusz i grafit na papierze).

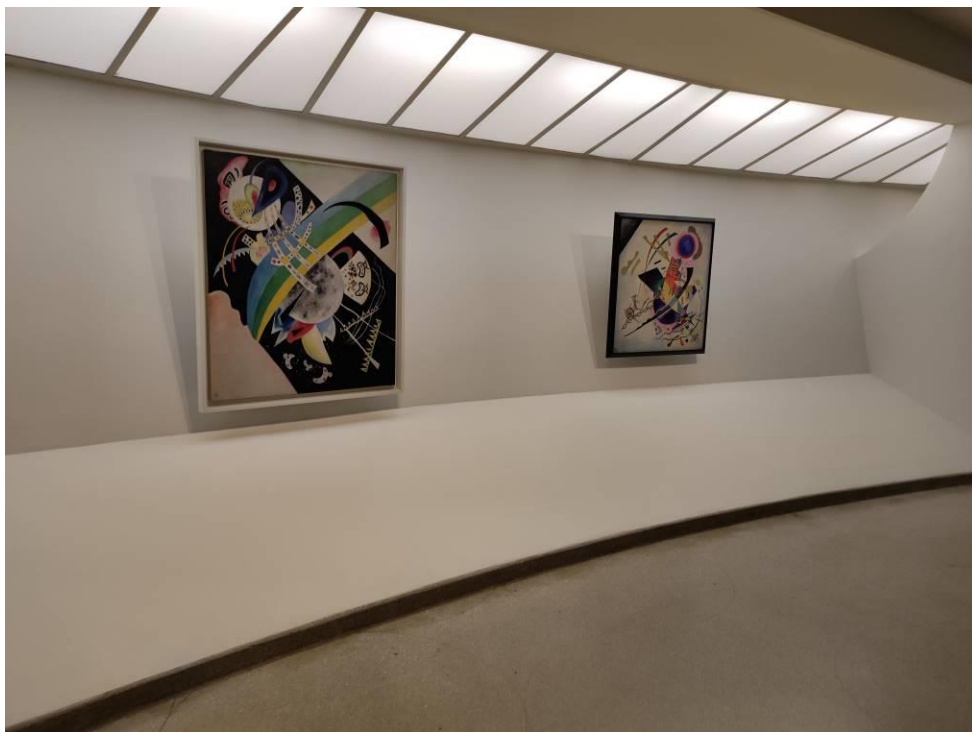
Kolejne pokazane prace to m.in.: *Czerwony owal* (1920, olej na płótnie), który powstał już po rewolucji bolszewickiej, w czasie kiedy styl Kandinskiego znajdował się w okresie przejściowym, oscylując pomiędzy formami organicznymi a geometrycznymi. *Niebieski segment* (1921, olej na płótnie) (il. 5), przypomina raczej światy wyobrażone, do których mogliby się odwoływać twórcy science fiction, o formach, których nie sposób doszukać się w naszym świecie.

Pokazany na wystawie obraz *Kręgi na czarnym* (1921, olej na płótnie) (il. 6) to ostatnia praca, jaką namalował przed powrotem do Niemiec po I wojnie światowej i rewolucji (1917-1923), w czasie których był w Moskwie.

Początkowo pełen entuzjazmu dla zmian, chętnie przyjmował stanowiska publiczne, m.in. dyrektora Muzeum Kultury Artystycznej. Później Kandinski został zmuszony do opuszczenia Rosji. To był jego ostatni pobyt w ojczyźnie. Mimo wszystko pobyt ten okazał się dla niego wzbogacający artystycznie. Obfitował w spotkania z konstruktywistami, suprematystami, artystami poszukującymi uniwersalnego estetycznego języka. Owe kontakty doprowadziły do poszerzenia twórczości Kandinskiego o formy graficzne, nakładające się płaskie plany. Zainspirowany sztuką abstrakcyjną, nadawał



il. 5. Czerwony owal, 1920 i Niebieski segment, 1921



il. 6. Kręgi na czarnym, 1921 i Niebieski krąg, 1922

swoim pracom jeszcze bardziej ekspresyjną wymowę. Takie są pokazane na wystawie *Niebieskie kręgi* (1922, olej na płótnie), *Przedłużony* (maj-czerwiec 1926, olej na płótnie). *Trzy dźwięki* (sierpień 1926, olej na płótnie), *W czarnym kwadracie* (czerwiec 1923, olej na płótnie), *Daleko* (listopad 1930, olej na desce). *Żółty akompaniament* (luty-marzec 1924, olej na płótnie) to

wyraźne nawiązanie do muzyki wyrażanej obrazem. Jeszcze inną wymowę ma praca *Migotanie*⁷ (lipiec 1931, akwarela, tusz, grafit), w której artysta zestawiał ze sobą różne techniki artystyczne. *Kolorowe patyki* (1928, tempera) to graficzne, uproszczone przedstawienia linii, form geometrycznych i ich połączenia. *Piętra* (marzec 1929, olej na płótnie), gdzie kolory i kształty to uporządkowane formy geometryczne, osobne mikroświaty, ograniczone liniami tworzącymi granice dla niemal każdego z nich. *Montée gracieuse* (marzec 1934, olej na płótnie) powstał po tym, gdy Kandinsky na skutek nacisków politycznych musiał opuścić swoją przybraną ojczyznę latem 1933 roku, po zamknięciu Bauhausu, w którym wykładał od 1922 roku. Jasne barwy, uporządkowane formy w żaden sposób nie odzwierciedlały tego, co działo się w życiu artysty.

Swoją artystyczną twórczość kontynuował we Francji, gdzie zamieszkał, opuściwszy Niemcy. Wbrew spodziewanemu po takich wydarzeniach przygnębieniu, ciężko dopatrzyć się w jego pracach z tego okresu pesymizmu.



il. 7. *Żółty obraz*, 1938 i *Fiolet-pomarańcz*, 1935

⁷ Ze zbiorów Fundacji Hilla von Rebay.

Jego paleta stała się jaśniejsza. Kuratorzy przypomnieli, że sam Kandinski opowiadał, że stało się tak pod wpływem Paryża i niezwykle światła – z jednej strony mocnego, z drugiej niezwykle delikatnego. Z tego okresu pokazano m.in. *Zielony akcent* (listopad 1935, tempera i olej na płótnie) oraz *Environment* (październik 1936, olej na płótnie). *Towarzyszący kontrast* (marzec 1935, olej i piasek) to przykład obrazu, w którym eksperymentował z fakturą. W ten sposób nadawał swoim dziełom wielowymiarowości – efekt taki uzyskiwał przez wzbogacanie pigmentu piaskiem. W tej technice powstały także *Niebieski świat* (maj 1934, olej i piasek na płótnie) oraz *Paski* (listopad 1934, olej i piasek na płótnie). Z czasem odszedł od tej techniki. Po 1936 roku całkowicie zaprzestał eksperymentów z piaskiem, skupiając się na pokazywaniu doznań wewnętrznych. *Dominująca krzywizna* (kwiecień 1935, olej na płótnie) to praca pełna kształtów, ruchu i kolorów. Na licznych obrazach z tego czasu można dostrzec mikroskopijne stworzenia morskie, a także kształty przypominające embriony. Badacze doszukują się w tych biomorficznych formach symboliki odrodzenia i regeneracji, co było optymistycznym punktem widzenia w opozycji do nie najlepszej sytuacji politycznej, w jakiej znalazła się Europa tuż przed katastrofą, jaką była II wojna światowa.

Żółty obraz (lipiec 1938, olej i emalia) manifestuje artystyczny powrót do form geometrycznych i bardzo żywych barw, podobnie jak pokazany obok niego *Fiolet-pomarańcz* (1935, olej na płótnie) (il. 7); *Różne działania* (sierpień-wrzesień 1941, olej i emalia) to mieszanka form dających wrażenie silnego poruszenia, małe i duże kształty, kreski, proste i powyginane, rzucone na zielone tło zdają się „żyć” po swojemu, obok siebie i niezależnie od siebie, obraz tworzy zgrany duet z wiszącymi obok *Kapryśnymi formami* (lipiec 1937, olej na płótnie).

Tytułowy – *Around the Circle* (maj-sierpień 1940, olej i emalia) to jego ostatni ważny obraz, a zarazem kamień milowy, w którym – zdaniem kuratorki – zatacza koło w swojej artystycznej podróży. Praca ta odzwierciedla nie tylko jego najnowsze zainteresowania, ale także powraca w niej raz jeszcze do swoich korzeni, motywów zaczerpniętych z rosyjskiego

folkloru i syberyjskiej kultury. Skontrastowane barwy, z dominującym czerwonym kołem na górze pośrodku, poniżej faliste linie „świętej wody”, motyw odwróconej do góry nogami humanoidalnej formy, w której niektórzy dopatrują się nawiązania do szamanów i spirytualizmu. Kolejny zespół prac obejmuje dzieła powstałe, gdy Kandinski zamieszkał pod Paryżem. *Zmierzch* (czerwiec 1943, olej na płótnie), *Małe akcenty* (styczeń 1940, olej na płótnie), *Biała figura* (styczeń 1943, olej na płótnie), *Fragmenty* (maj 1943, olej i gwasz), *Wstążka z kwadratami* (styczeń 1944, gwasz i olej na płótnie).

Ostatni cykl nazwano *Początek na końcu*. W tym okresie Kandinski już osiadł w Neuilly-sur-Seine, gdzie spędził ostatnią dekadę swojego życia. W swojej palecie połączył miękkie pastelowe odcienie z żywymi tonami, które stosował w swoich wczesnych pracach z motywami rosyjskich baśni. Kontynuował także eksperymentowanie z materiałami. Jak podkreślała kuratorka, styl artysty zmienił się w nowej scenerii.

W jego pracach pojawiły się formy organiczne, form takich przybywało z czasem, kiedy to Kandinski wykazywał coraz większe zainteresowanie naukami przyrodniczymi, takimi jak botanika, embriologia i zoologia. Doszukiwano się także wpływów na jego sztukę takich artystów, jak Jean Arp i Joan Miró.

W jednym z ostatnich wywiadów, który Kandinski udzielił w 1937 roku, gdy mówił o różnych wpływach i tendencjach, artysta przypomniał o wrażeniu, jakie wywarła na nim rodzima sztuka ludowa:

Tam widziałem domy całkowicie pokryte malowidłami [...]. Ornamenty, meble, porcelana, wszystko pomalowane. Miałem wrażenie, że wchodzę w obraz, który o niczym nie opowiada.

W połowie 1942 roku z powodu niedoborów w okupowanej przez nazistów Francji zmuszony był zmienić technikę malowania i zrezygnować z wielkich płócien na rzecz małych prac na desce. W swoich kompozycjach wracał do korzeni, do ikonografii, która już wcześniej pojawiała się w jego twórczości. Z tego czasu pokazano m.in.: *Białą figurę* (1943, olej na kartonie) i *Czerwony akcent* (1943, olej na kartonie). Podobnie jak inne prace z tego okresu, są to małe formy plastyczne i o podobnych motywach.

Wassily Kandinsky zmarł 13 grudnia 1944 roku w Neuilly-sur-Seine.

Zgromadzony przy 5th Avenue zbiór jego prac to bez wątpienia jeden z najważniejszych i największych udostępnionych zbiorów. Uzupełnieniem prac były krótkie notatki dołączone do prezentowanych dzieł oraz gablota, w której przypomniano o publicystycznej działalności Kandinskiego. Pokazano także kilka przykładów jego fascynacji malarstwem ludowym na szkle na przykładzie takich jego prac, jak *Święta Franciszka* i *Polowania lwa* – obie z 1911 roku.

Na wystawie *Vasily Kandinsky: Around the Circle* pokazano prace i ewolucję artysty w sposób przemyślany i logiczny. Szczególną uwagę zwraca różnorodność zaprezentowanych obiektów. Z pewnością warto zapoznać się z tą kolekcją i odwiedzić wspaniały budynek w Upper East Side na Manhattanie.

Ksenia Lebedzińska

Wanda Malinowska- Osterwina w oczach wileńskiej krytyki teatralnej i artystycznej

Aktywność sceniczna aktorki Wandy z Malinowskich Osterwiny (1887-1929) przypadła na lata 1908-1928. Długie przerwy w jej działalności spowodowane złym stanem zdrowia (zmarła 22 stycznia 1929 w Warszawie po długiej chorobie) oraz niewielki zachowany zbiór relacji prasowych opisujących jej aktorstwo wpłynęły na pogląd o zdawkowym zainteresowaniu krytyków teatralnych jej twórczością. Celem niniejszego tekstu jest weryfikacja tego podejścia.

Wanda Osterwina jest coraz wyraźniej obecna w badaniach historyczno-teatralnych. Jednak dotychczasowe rozważania odkrywają jej postać w kontekście materiałów archiwalnych – dokumentów życia i twórczości jej męża – aktora i reżysera Juliusza Osterwy oraz wspomnień jej przyjaciół i wychowanków Reduty – zespołu teatralnego o cechach stowarzyszenia, działającego w Polsce w latach 1919-1939 z przerwą w latach 1929-1931 pod kierunkiem Osterwy oraz profesora geologii i teatrologa Mieczysława Limanowskiego. Działalność artystyczną łączono w Reducie z działalnością pedagogiczną i społeczną. Wyróżniamy trzy okresy jej działalności związane z miejscem stałej siedziby zespołu. Każdy z etapów działalności zespołu związany jest z poszukiwaniem nowych środków wyrazu i nowego repertuaru¹. Coraz więcej uwagi w badaniach nad Redutą poświęca się także wpływowi i recepcji działalności zespołu. Można wyróżnić takie ujęcia jak: obecność teatru w wybranym mieście (np. *Osterwa zdobywa Łódź* Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej)², perspektywa wybranego krytyka (np. *Osterwa na froncie* Jagody Hernik-Spalińskiej)³, oddziaływanie społeczne, mit i kulturotwórcza rola Reduty (np. *Osterwa skamandrytów* Henryka Izzydora

¹ Kosiński i Świątkowska, *Teatr Reduta*, w: *Encyklopedia teatru polskiego* [2019].

² Kuligowska-Korzeniewska 2019: 393-406.

³ Hernik-Spalińska 2020.

Rogackiego⁴ i *Zła prasa Reduty Agnieszki Marszałek*⁵). Warto jednak zauważyć, że rozpatrują one recepcję zjawiska, jakim była Reduta, nawet jeśli została zakodowana pod nazwiskiem Juliusza Osterwy. Jednak gdy w 1919 roku Reduta rozpoczynała działalność, Wanda Osterwina była już dojrzałą aktorką, ukształtowaną także przez swoje rodzinne miasto – Wilno. Z przeprowadzonej kwerendy prasowej wynika, że Osterwina na różnych etapach swojej kariery aktorskiej zagrała na scenach wileńskich jedenaście ról w różnorodnym gatunkowo repertuarze. Były to – z wyjątkiem *Księcia Niezłomnego* Calderona/Słowackiego – sztuki współczesnych jej polskich autorów.

W niniejszym artykule prześledzę jej drogę twórczą z perspektywy wileńskiej krytyki artystycznej.

Wilno – miasto rodzinne, miasto debiutu (1908-1911)

Wilno było rodzinnym miastem Wandy Osterwiny. Aktorka urodziła się tu w 1887 roku jako córka Wilhelma Wincentego Malinowskiego i Władysławy z Juskiewiczów⁶.

Wilhelm Wincenty Malinowski (1859-1927, pochowany w Wilnie na Cmentarzu na Rossie)⁷ był ziemianinem, właścicielem majątku Rubno, działaczem społecznym i wieloletnim pracownikiem Wileńskiego Banku Ziemskiego, zasiadał też we władzach spółki browaru Szopena⁸. Jego brat, a stryj Wandy, Bolesław (1860-1938), był inżynierem, specjalistą budowy mostów, zbudował m.in. most Zwierzyniecki w Wilnie⁹. Wanda Malinowska miała rodzeństwo. Jej starszy (?) brat Bolesław (zmarły w wieku 27 lat we wrześniu 1914 roku w Brindisi) był malarzem po studiach w Monachium¹⁰. Siostra Stanisława (1886–1967) to matka pisarza Andrzeja Bobkowskiego.

⁴ Rogacki 2013: 373-382.

⁵ Marszałek 2019: 345-392.

⁶ Osterwina Wanda, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego* 1973: 518.

⁷ *Śp. Wilhelm Malinowski*, „Dziennik Wileński” 1927, 79: 1.

⁸ Maciejkianiec 2003.

⁹ Maciejkianiec 2003.

¹⁰ „Świat” 1914, 47: 16; Beckowa 1960: 4; Malinowski Bolesław w: *Słownik artystów polskich* 1993: 306. Zob. Pawłowska 1984.

Po II wojnie światowej pracowała jako garderobiana w krakowskim Teatrze Rozmaitości (obecnie Teatr Bagatela). Brat stryjeczny Wandy – Wacław Malinowski (1890–1939) był aktorem i reżyserem m.in. w zespole teatru wileńskiego i wileńskiej Reduty, wychowywał się w domu stryja Wilhelma¹¹. Ta krótka charakterystyka więzi rodzinnych Wandy Malinowskiej pokazuje po pierwsze, że środowisko, w którym dojrzała znacząco wpłynęło na jej ambicje artystyczne. Po drugie, że rodzina Malinowskich zostawiła trwały ślad w krajobrazie kulturowym miasta.

Według wspomnień aktorki i reżyserki Hanny Małkowskiej Wanda Malinowska wyróżniała się urodą i elegancją (il. 1 – 2). Była:

[...] wysoka, niesłychanie zgrabna, o prześlicznych nogach i rękach, tak filigranowych, że zdawały się jakimś kruchym dziełem sztuki. Oczy miała jak szafirowe bratki, wielkie, przezroczyste i trochę jakby zdziwione. Usta kapryśne, a w uśmiechu jakąś domieszkę gorzkości. Aktorka subtelna i inteligentna, tylko głos, nieco chropawy, o niedużej skali, nie harmonizował z postacią¹².

Karierę aktorską rozpoczęła w Wilnie, jako uczennica Romana Żelazowskiego, rolą Heleny w *Dla szczęścia* Stanisława Przybyszewskiego. Debiut odbył się w kwietniu 1908 (zatem kilka miesięcy wcześniej, niż podczas wakacji w Nałęczowie – jak utrwalił *Słownik biograficzny teatru polskiego*). Wzmiankę o nim zawdzięczamy warszawskiemu tygodnikowi „Scena i Sztuka”. Opinia wyrażona w czasopiśmie zawiera wewnętrzną sprzeczność. Zauważono „niezaprzeczone zdolności”¹³ debutantki, które powinna jednak rozwijać w innym kierunku. Całość widowiska zaliczono do nieudanych z powodu złej obsady ról. Mimo to spektakl odniósł powodzenie wśród publiczności. Helena w *Dla szczęścia* Przybyszewskiego poświęca dla kochanka spokojne dotychczas życie rodzinne i opinię. Po trzech latach wspólnego życia okazuje się jednak, że mężczyzna postanawia poślubić inną kobietę. Helena jest skłonna do ofiarności, która doprowadza ją jednak do samobójstwa. W rolę Heleny Przybyszewski wpisał szerokie spektrum emocji:

¹¹ Malinowski Wacław, w: Encyklopedia teatru polskiego.

¹² Małkowska 1960: 28.

¹³ „Scena i Sztuka” 1908, 17: 10.



il. 1. Photograph „Moderne”, Wilno. Wanda Malinowska, ok. 1910,
MHK-Fs1691/VI/26

od ironii do nieukrywanej rozpacz. Wanda Malinowska powracała potem do tej roli jeszcze podczas sezonów spędzonych w teatrach Łodzi i Krakowa (il.1). Pełny sezon Wandy Malinowskiej w Teatrze Polskim w Wilnie przypadł na lata 1910-1911. Był to czwarty sezon, licząc od odrodzenia sceny polskiej w Wilnie w 1906 roku¹⁴, oraz moment, gdy zmieniła się dyrekcja wileńskiej

¹⁴ Kuligowska-Korzeniewska 1998: 29.

sceny. Wilno opuściła wówczas Nuna Młodziejowska, na krótko zastąpił ją Józef Popławski¹⁵, a potem Bronisław Oranowski. Wanda Malinowska zagrała wówczas Ofelię w *Śmierci Ofelii* Stanisława Wyspiańskiego (6 września 1910)¹⁶, Feniksanę w *Księżu Niezłomnym* Calderona/Słowackiego (29 listopada 1910), Amelię w *Mazepie* Juliusza Słowackiego, Panią Walewską w adaptacji powieści pod tym tytułem Wacława Gąsiorowskiego (przełom grudnia 1910 i stycznia 1911), objęła też rolę w *Rusálce* Stefana Krzywoszewskiego (2 lutego 1911) – wówczas po raz pierwszy wystąpiła na scenie z Juliuszem Osterwą i w *Weselu* Wyspiańskiego (17 lutego 1911).

***Śmierć Ofelii* Stanisława Wyspiańskiego**

Śmierć Ofelii to scena dramatyczna, którą Stanisław Wyspiański napisał w latach 1905-1906, niedługo przed własną śmiercią na marginesie innej pracy – *Studium o „Hamlecie”*. Krótki fragment nawiązuje do akcji *Hamleta* Williama Shakespeare’a i jest monologiem Ofelii – córki Poloniusza, ukochanej Hamleta, wygłoszonym przez nią przed śmiercią. Ta scena dramatyczna towarzyszyła Wandzie Malinowskiej od początku jej kariery. *Słownik biograficzny Teatru Polskiego* podaje, że to właśnie tym utworem podczas wakacji w Nałęczowie w 1908 roku debiutowała Wanda Malinowska i zachęcona przez widzów zdecydowała się wstąpić na scenę zawodową¹⁷. Występ wileński był zatem kolejnym zetknięciem się aktorki z tym utworem.

Recenzent „Kuriera Litewskiego” – pierwszego dziennika wydawanego po odrodzeniu polskiego życia kulturalnego w Wilnie po rewolucji 1905 roku pisał:

Dwa te żałobne fragmenty [odegrano także *Zgon Barbary* – przyp. K. L.] odegrane zostały w teatrze naszym przy wyjątkowo napełnionej publicznością widowni. Czyżby Wyspiański to zdziałał, czyżby coś drgnęło w zazwyczaj obojętnej i tak lodowato chłodnej piersi wileńskiego widza..., jakieś uczucie świętego obowiązków względem pustego teatru? Tak się łudziłem rozkosznie, ale chwilę tylko, bo wieńce, kwiaty, bukiety nagromadzone w westybulu

¹⁵ Fedorovič 2016: 179.

¹⁶ Daty w tym artykule podawane są wg kalendarza gregoriańskiego.

¹⁷ Osterwina Wanda, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego* 1973: 518.

rozwiewają złudzenia... Ach, prawda... występ gościnny p. Malinowskiej, więc ten tłok przy kasie, te kwiaty, te wieńce, te bukiety apriori... to... Ale najmniej winna temu młoda artystka, której szczerzy i poważny do sztuki stosunek zdaje się nie ulegać wątpliwości. Występ w Ofelii nie daje miary jej talentu. Daje jednakże miarę jej kultury i ta jest znaczna, potraktowanie roli było wysoce inteligentne, p. Malinowska wykazała w niej dużo uduchowienia jej technika sceniczna szwankuje, szwankuje przede wszystkim sposób używania głosu, którego nagłe spadki nie zawsze wytłumaczyć można było rolą obłąkanej. W gestach w mimice są ślady dobrych wzorów i przejęcia się sytuacją wielce szczerego. Zewnętrznie sprawia panna Malinowska wreszcie bardzo estetyczne wrażenie. Więcej o wykonawczyni Ofelii na razie powiedzieć się nie da¹⁸.

Sprawozdawca prasowy podkreślił przede wszystkim reakcję publiczności na występ Wandy Malinowskiej, która była w Wilnie aktorką lubianą. Żywiłowe reakcje publiczności powtórzą się także później w przebiegu kariery Wandy Malinowskiej-Osterwiny, gdy powróci do Wilna jako aktorka Reduty. Kluczowymi słowami przywołanej recenzji są inteligencja i uduchowanie. Wydaje się, że w przypadku inteligencji w aktorstwie można mówić o dwóch aspektach. Po pierwsze, o zrozumieniu i wiedzy na temat utworu, który Wanda Malinowska grała po raz kolejny. Po drugie, aktorka odpowiednio wykorzystała posiadane doświadczenie w nowej sytuacji, co może świadczyć o wyczuciu publiczności. Drugie słowo klucz to uduchowanie, które wskazuje przede wszystkim na głębokie skupienie podczas gry. Wymienione kategorie będą powtarzalne w opisach krytyków wileńskich. Zarówno inteligencja, jak i uduchowanie w aktorstwie to cechy, które Wanda Osterwina będzie rozwijać także po opuszczeniu Wilna i podczas pracy w Reducie.

Błędy dostrzeżone w opisie techniki aktorskiej (niepanowanie nad głosem) Wandy Malinowskiej około roku 1910 można łatwo wyjaśnić, odwołując się do faktów biograficznych. Opisywany sezon wileński sytuuje się w biografii aktorki pomiędzy dwoma kuracjami związanymi z chorobą

¹⁸ C[ywiński?] 1910: 2.

pluc. Najpierw w Lovranie w kwietniu 1910¹⁹, a potem w Davos na przełomie lutego i marca 1911²⁰.



il. 2. Wanda Malinowska w kostiumie Anioła Rewolucji projektu Ferdynanda Ruszczyca na Balu Młodej Sztuki w Warszawie 29 lutego 1908 roku

¹⁹ Żeromski 2006: 263, przypis 2; Pocztówka Wandy Malinowskiej z 1910 roku do Stefana Żeromskiego z Lovrany. Pocztówka, Archiwum Stefana Żeromskiego (Rps akc. 17218 – tom 23). Biblioteka Narodowa, Warszawa.

²⁰ Szczublewski 1971: 70.

Księżę Niezłomny Calderona/Słowackiego

Rolę Feniksany, córki króla Fezu, w *Księżu Niezłomnym* Calderona/Słowackiego, o losach chrześcijańskiego męczennika w mahometańskiej niewoli, Wanda Malinowska zagrała po raz pierwszy w inauguracyjnym przedstawieniu dyrekcji Bronisława Oranowskiego w Teatrze Polskim w Wilnie (premiera 29 listopada 1910). Przedstawienie wyreżyserował Adam Wiślański, a autorem inscenizacji był Ferdynand Ruszczyc. Ruszczyc współpracował z aktorką już wcześniej²¹ (il. 2), a potem uważnie obserwował jej rozwój artystyczny. Występ młodej aktorki został bardzo dobrze przyjęty przez wileńską prasę:

P. Malinowska posiada przede wszystkim tak bardzo dla każdej artystki pożądany urok sceniczny, miała go też i Fenixana w upostaciowaniu p. Malinowskiej, miała ta królowa mauretańska ową kobietom wschodu właściwą rozkoszną, huryskową okragłość ruchów i głos nastrojowy do córy haremowej i miała ten konieczny przy tych rolach umiar powściągliwości, co razem świadczy nie tylko o zdolnościach i intuicji, ale o artystycznej inteligencji młodej artystki²².

Tak pisał Stanisław Cywiński, historyk literatury, sprawozdawca regionalistycznego (postulującego równouprawnienie wszystkich grup narodowych Wielkiego Księstwa Litewskiego) „Kuriera Wileńskiego”²³. Do obecnego we wcześniejszym opisie pojęcia inteligencji recenzent dodaje także powściągliwość, czyli umiejętność panowania nad sobą, która może oznaczać zarówno oszczędność w środkach wyrazu artystycznego, jak i dobre ich opanowanie. Innym śladem tego przedstawienia są pozowane fotografie Wandy Malinowskiej i Adama Wiślańskiego w rolach Feniksany i don

²¹ 29 lutego 1908 roku odbył się Bal Młodej Sztuki w Warszawie, na którym Wanda Malinowska w kostiumie Anioła Rewolucji projektu Ferdynanda Ruszczyca zdobyła pierwszą nagrodę w konkursie „na fantastyczne postacie i symbole”. Zob. Szczublewski 1971: 71; Sieradzka 1980; Charazińska 2012, 73-75.

²² „Kurier Wileński” 1910, 39: 2.

²³ Lewandowska, 2009: 69.

Fernanda, opublikowane w ilustrowanym „Tygodniku Wileńskim”²⁴, redagowanym przez Ferdynanda Ruszczyca²⁵ (il. 3-4)

Właśnie rolą Feniksany Wanda Malinowska (Osterwina), którą po występie w Wilnie powtórzy kilkakrotnie w różnych inscenizacjach (współpracując przede wszystkim z Juliuszem Osterwą jako reżyserem) najwyraźniej zapisze się w polskiej tradycji teatralnej.

Mieczysław Limanowski uznał tę rolę za realizację postulowanego w jego krytyce teatralnej ideału aktorstwa misterioowego i kapłaństwa w sztuce, które – jak wynika ze jego wspomnienia²⁶ pisanego po śmierci aktorki – zaowocowało z tych cech aktorstwa Osterwiny, które już krytycy wileńscy nazwali inteligencją i uduchowieniem.

Mazepa Juliusza Słowackiego

6 grudnia 1910 roku dyrektor Oranowski wznowił *Mazepę* Juliusza Słowackiego. Sam zagrał rolę Wojewody, a rolę Amelii, jego żony, powierzył Wandzie Malinowskiej. Nie znamy szczegółów dotyczących tej roli. Wzmianka o tym przedstawieniu pojawia się w artykule „Tygodnika Wileńskiego” o objęciu dyrekcji przez Bronisława Oranowskiego. W tej relacji Benedykt Hertz, dziennikarz i pisarz, podkreślił, że dyrektor Oranowski kontynuował linię repertuarową swojej poprzedniczki²⁷. W repertuarze sceny wileńskiej obecne były wówczas cztery dramaty Juliusza Słowackiego, wprowadzone na scenę wileńską przez Nunę Młodziejowską.

²⁴ „Tygodnik Wileński” 1911, 2: 14-15.

²⁵ Poklewski 2019: 101.

²⁶ Mam tu na myśli fragment: „Osterwina rozrywała każdą formę wczorajszą, aby na dalszym przedstawieniu niemal nową budować, jeśli diametralnie nie odmienną i gatunkowo nie tożsamą, to niemniej będącą w stosunku do poprzedniej jakimś wariantem, nową odmianą, pełną bogactw”. Limanowski, *Śp. Wanda Osterwina*. „Kurier Wileński” 1929, 21, cyt. za: Limanowski 1994: 177.

²⁷ Hertz 1910, 6; Limanowski, *Śp. Wanda Osterwina*, „Kurier Wileński” 1929, 21, cyt. za: Limanowski 1994: 177.



il. 3-4. Wanda Malinowska jako Feniksana, *Księżę Niezłomny* Calderona /Słowackiego w Teatrze Polskim w Wilnie w inscenizacji Ferdynanda Ruszczyca, premiera 29 XI 1910, „Tygodnik Wileński” 1911, 2: 14 i 15

<https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/edition/77897/content>

***Pani Walewska* Wacława Gąsiorowskiego i Ignacego Nikorowicza**

Na przełomie grudnia i stycznia 1910/1911 odbyła się premiera adaptacji powieści Wacława Gąsiorowskiego autorstwa Ignacego Nikorowicza *Pani Walewska*, w której Wanda Malinowska zagrała rolę tytułową. Pani Walewska to młoda żona szambelana, zdeklarowanego rojalisty, i zarazem siostra żołnierza armii napoleońskiej, a także kochanka cesarza Francuzów. W toku akcji powieści bierna dotychczas wobec spraw politycznych pani Walewska przechodzi do aktywności. Narzucona jej przez środowisko zewnętrzne rola kochanki Napoleona z czasem przeradza się w szczere uczucie wobec cesarza.



il. 5. Wanda Malinowska jako Pani Walewska, *Pani Walewska* Gąsiorowskiego i Nikorowicza w Teatrze Polskim w Wilnie, przełom grudnia 1910 i stycznia 1911, „Tygodnik Wileński” 1911, 8: 10 <https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/71709/edition/77903/content>

Wojciech Baranowski, dziennikarz, publicysta oraz przyszły dyrektor teatru w Wilnie²⁸ w recenzji z przedstawienia w „Kurierze Wileńskim” pisał:

P. Malinowska Walewskiej nie potrzebowała grać prawie. Dawała siebie [...]. Słuchaliśmy poematu i piliśmy melodię graną na strunach własnej duszy. Młoda artystka przeżywała dramat miłosny dzień za dniem, chwila za chwilą. I smętna, cicha, przyrodzona jej żalność sprawiły, że ból i miłość Walewskiej wypiękniały jeszcze. Strona zewnętrzna gry była pełna inteligentnej rozwagi, powściągliwość wyglądała niby cudna nieśmiałość.

Znowuż powtarzają się słowa o inteligencji, rozwadze i powściągliwości, które są przez sprawozdawcę waloryzowane pozytywnie. W innym miejscu tej recenzji Baranowski zapisał, że:

²⁸ Baranowski Wojciech w: Encyklopedia teatru polskiego.

P. Wanda Malinowska jako Walewska to było zjawisko niezwykle. Stała się na scenie rzecz bardzo rzadka, zjawily się i zjednoczyły cudnie dwie indywidualności: własna młodej artystki i ta pomyślana przez autora, pogłębiona przez nią. Tak to się zdarza, gdy istota moralna typu i odtwórcy mają cechy pokrewne²⁹.

Można uznać te słowa za definicję terminu „przeżywanie”, które pojawia się w innym miejscu tej recenzji. Warto zauważyć, że były to cechy pożądane w późniejszej Reducie. „Tygodnik Wileński” zamieścił fotografie z tego przedstawienia³⁰. (il. 5)

Warto odnotować, że dwa ostatnie występy Wandy Malinowskiej na scenie wileńskiej to partnerstwo z Juliuszem Osterwą podczas jego gościnnych występów w Wilnie. Wanda Malinowska objęła wówczas rolę w *Rusálce* Stefana Krzywoszewskiego oraz zagrała Marysię w *Weselu* Wyspiańskiego podczas ostatniego występu Juliusza Osterwy w Wilnie – 17 lutego 1911, zastąpiła w tej roli Murę Kalinowską³¹.

Kiedy Wanda Malinowska opuszczała teatr w Wilnie, przenosząc się do Warszawy, „Tygodnik Wileński” wyróżniał ją w rolach bohaterskich. Według relacji czasopisma, aktorka obiecała powrót do rodzinnego miasta, gdy udoskonali swoje umiejętności³².

Wilno – wyrwanie się spod rygoru Reduty? (1922)

Wanda Malinowska powróciła na scenę wileńską po jedenastu latach. Występowała pod nazwiskiem męża – jako Osterwina, aktorka i reżyserka jednego z najciekawszych zjawisk w warszawskim życiu teatralnym – Reduty, mając za sobą m.in. doświadczenie wojennej tułaczki w latach 1915-1918. Na gościnne występy w Wilnie wybrała *Wojnę i miłość* debiutanta Włodzimierza Chelmskiego. *Wojna i miłość* trafiła do rąk Juliusza Osterwy

²⁹ Baranowski 1910, 39: 2.

³⁰ „Tygodnik Wileński” 1911, 8: 10.

³¹ Szczublewski 1971: 70; Romanowski 1999: 170 i n.

³² „Tygodnik Wileński” 1911, 2: 14-15.

przed 1 października 1919 i mogła zainaugurować działalność Reduty³³ (pierwotny tytuł dramatu to *Wojna i kobieta*). Notatki z *Raptularza* Osterwy dotyczące planów repertuarowych zespołu i obejmujące utwór Chelmskiego Józef Szczublewski datowane są na maj 1920³⁴. Ostatecznie *Wojna i miłość* była szóstą premierą Reduty. Warszawska premiera odbyła się 2 lutego 1921 roku. W sezonie 1920/1921 *Wojna i miłość* miała także premierę we Lwowie – niezależną od inscenizacji Redutowej. Była zatem sztuką popularną, przetwarzającą wojenne losy autora³⁵ w sposób komediowy. W roku 1921, po odparciu bolszewików, w czasie zawierania zagranicznych sojuszy i krzepnięcia administracji niepodległego państwa³⁶, można było sobie pozwolić na lżejszy ton mówienia o doświadczeniach minionej wojny.

Gościnne występy Wandy Osterwiny w Teatrze Polskim w Wilnie, w Sali Lutni, rozpoczęły się 23 sierpnia i trwały do 31 sierpnia 1922. Poprzedziły je próby trwające od 19 sierpnia. Osterwina wystąpiła wówczas nie tylko w *Wojnie i miłości* Chelmskiego, lecz także w *Papierowym kochanku* Jerzego Szaniawskiego.

Jedyną obszerną recenzję z występu w dramacie Chelmskiego, dającą też wgląd w motywacje aktorki do wyboru sztuki, napisał Czesław Jankowski, publicysta konserwatywnego dziennika „Słowo”:

P. Osterwina, za czasów gdy tu u nas w Wilnie, jako Maria Walewska, osuwała się bezsilna w objęcia Napoleona, przepadała za wielkimi heroinami o pięknych pozach i patetycznych akcentach. Dziś zostało jej tylko wybitne upodobanie do pozy i linii, do Piękna... żywego obrazu, jeśli wolno tak się wyrazić. Dziś w p. Osterwinie mnóstwo modernizmu, mnóstwo inklinacji do

³³ Szczublewski, 1965: 27.

³⁴ Szczublewski 1971: 162.

³⁵ Włodzimierz Chelmski zdobył sobie uznanie w wymiarze lokalnym. Był ważną postacią dla lubelskiego środowiska literackiego. Wspomnienia o nim, jego wypowiedzi i fragmenty utworów są rozproszone w lokalnej prasie literackiej. Włodzimierz Chelmski urodził się 18 maja 1887 roku w Starej Wsi w powiecie radzyńskim. Lata bezpośrednio poprzedzające I wojnę światową spędził w Paryżu. W 1914 został wcielony do carskiego wojska. Został ranny w bitwie nad Stochodem i odznaczony za odwagę Krzyżem św. Jerzego. Niezdolny do dalszej służby, trafił do Petersburga na studia inżynierskie. Po powrocie do Warszawy napisał *Wojnę i miłość*, która była jego debiutem dramatopisarskim. Zob. Michalski i Zięba 1982.

³⁶ Zob. Nałęcz 2021: 58-60.

wyrafinowanych estetyzowań, do perwersji estetycznej i pastelowego demonizmu, do gry a la Solska, do zachwycania bardziej niż do porywania...

Przywołany fragment recenzji świadczy o tym, że krytyka wileńska przechowywała pamięć o wczesnych rolach Wandy Malinowskiej oraz że aktorka dobrze zapisała się w tej pamięci. Jankowski pisał dalej:

P. Osterwina, całkiem lekceważąc wybitny swój talent charakterystyczny, zasilony nie mniej wybitną inteligencją, przepada za kreacjami „wielkich kochanic” [...] P. Osterwinie zdawało się, że przed publicznością wileńską popis będzie miała najefektowniejszy w sztuce Chełmickiego „Miłość i wojna” [...] Nie spostrzegła się tylko p. Osterwina zwabiona „wielkością” roli Izy Ratorskiej, że sztuka cała toczy się tak niemiłosiernie gładko po linii najmniejszego oporu, że przestaje rychło bardzo interesować [...] Sztuka jest tak idealnie szablonowa, tak literacko i stylowo bezradna, że nawet tak wytrawnej i zasobnej we wszelkie kunszta artystce, jak p. Osterwinie nie udało się *rozgrzać* Sali rolą zdawałoby się niezmiernie ekscytującą³⁷.

Jankowski zganił chybiony wybór repertuarowy i był wyraźnie zawiedziony rolą kobiecą. Wydaje się jednak że dziennikarz posiłkuje się tutaj własnym wyobrażeniem o rozwoju aktorskim Wandy Osterwiny, oraz że aktorka nie spełnia jego oczekiwań. Warto pamiętać że w pewnych okresach swojej działalności publicystycznej Czesław Jankowski był przeciwnikiem Reduty, (sam był przedsiębiorcą teatralnym w Wilnie)³⁸, jako przedstawiciel konserwatywnego środowiska dziennika "Słowo" niechętny był kulturalnym nowościom, które napływały do Wilna z innych regionów Polski.

Ferdynand Ruszczyc, oglądając *Wojnę i miłość* także doznał zawodu, o czym świadczy zapis w jego dzienniku z 27 sierpnia 1922 roku:

Reszta niedzieli niech będzie moja. Używam. W teatrze *Wojna i miłość* W. Chełmickiego Osterwa zawiodła, jak przystało na kobietę, w której przeważa

³⁷ J[ankowski], 1922: 2.

³⁸ Jankowski Czesław, w: *Encyklopedia teatru polskiego*.

nie artyzm. Tu wyłamuje się spod rygoru Reduty (czy Osterwy?). Nie idę witać ją za kulisy³⁹.

Frapująca jest uwaga Ruszczyca o wyłamywaniu się w Wilnie Osterwiny spod rygoru Reduty i Osterwy, zważywszy że inne dostępne dokumenty dotyczące zespołu i biografii jego założycieli świadczą o współkształtowaniu przez Osterwinę tego „rygoru”⁴⁰. Właściwie można również zapisać te opinie na korzyść Wandy Osterwiny. W *Wojnie i miłości* interesujące wydaje się komediowe przetworzenie, przerysowanie ideału kobiecości znanego np. (lecz nie tylko) z tragedii i powieści Żeromskiego (Agnieszka Gonzaga w *Sułkowskim*, pani Walewska w scenicznej wersji powieści Wacława Gąsiorowskiego, znanej wileńskiej publiczności) które może być dowodem na talent charakterystyczny, wspomniany przez Jankowskiego.

Papierowy kochanek Jerzego Szaniawskiego był obecny w repertuarze Reduty od 12 maja 1920 roku. Obszerną anonimową recenzję z przedstawienia wileńskiego zamieścił „Dziennik Wileński” – gazeta o profilu endeckim. Z recenzji wynika, że przedstawienie *Papierowego kochanka* o tak wysokiej wartości artystycznej widziano w teatrze wileńskim po raz pierwszy. Pisano:

Znana nam już sztuka jest dzisiaj właściwie premierą. A to z tego względu, że wystawia ją wedle norm Reduty pani Osterwina. Toteż sama wystawa, sposób ujęcia i wreszcie reżyseria, wkładają w znaną nam formę treść nową jako ujęcie. Pani Osterwina właściwie daje dopiero typ, jak autor chciał, zmanierowanej córki milionera, która zna nie tylko literatury wschodnie, naturalnie ze skrótów, ale, co więcej, ma bardzo realne tęsknoty, tęsknoty miłosne⁴¹.

³⁹ Ruszczyc 1996: 199.

⁴⁰ Zob. m.in. List J. Osterwy do Elżbiety Osterwianki z 25 VII 1929, w: Osterwa 1968: 113; List M. Limanowskiego do J. Osterwy z 21 I 1947, w: M. Limanowski, J. Osterwa, *Listy*, oprac. Z. Osiński, Warszawa 1987: 149–150.

⁴¹ „Dziennik Wileński” 1922, 95: 4.

Reduta wileńska (1925-1929)

Gościnne występy Osterwiny w Wilnie latem 1922 roku poprzedziły stałą obecność zespołu Reduty w tym mieście od roku 1925. Wileński etap działalności Reduty wiązał się przede wszystkim z pracą laboratoryjną na miejscu i działalnością objazdową. Dotychczas wyłącznie polski repertuar poszerzono o dramaty obce. Obecność Reduty w Wilnie przypadła na ostatnie lata życia Wandy Osterwiny. Wówczas, ze względu na postępującą chorobę, aktorka wycofywała się z występów i życia publicznego. Osterwina zagrała w Reducie wileńskiej trzy role: Katarzynę w *Diablu i karczmarce* Stefana Krzywoszewskiego, Adę w *Lekkomysłnej siostrze* Włodzimierza Perzyńskiego oraz Małgorzatę w *Niewiernym Tomku* Ignacego Grabowskiego.

***Diabeł i karczmarka* Stefana Krzywoszewskiego (1926)**

7 kwietnia 1926 roku w Teatrze na Pohulance – wileńskiej siedzibie Reduty, odbyła się premiera *Diabła i karczmarki* Stefana Krzywoszewskiego z Osterwą w roli Boruty oraz Osterwiną w roli karczmarki Katarzyny. Wanda Osterwina pojawiła się w tym spektaklu po dłuższej nieobecności na scenie. Powrót ten publiczność przyjęła bardzo entuzjastycznie. Wiktor Piotrowicz, publicysta wileńskiego „Słowa”, pisał: „Ukazanie się artystki na scenie zostało powitane, wbrew surowym obyczajom Reduty, długotrwałymi oklaskami. Rzucono z balkonu bukiet róż”⁴². Sprawozdawca poświęcił roli Osterwiny dużo miejsca. Pisze o niej więcej niż o Juliuszu Osterwie. Wyraźnie wskazuje mocną pozycję Osterwiny na scenie wileńskiej:

Ten żart sceniczny powinien się nazywać: karczmarka i diabeł. Ona bowiem, karczmareczka urocza (zwłaszcza w wykonaniu p. Wandy Malinowskiej Osterwiny) jest osią centralną całej sztuki, na jej wdzięcznej roli stoi cała komedia, ona, karczmarka, rodząca się z kasztelanica, nadaje jej cały ton. [...] Pani Wanda Malinowska tyle włożyła wdzięku i czaru w rolę Karczmarki, rodzącej się z kasztelanica, a przeto niepospolitej, tak świetnie nadała swej roli charakter lekkiej groteski, że zasłużyła na wszelkie komplementy. Ku

⁴² Piotrowicz 1926: 2.

grotesce przechylał się również partner Karczmarki p. Juliusz Osterwa. Silniejsze podkreślenie tego charakteru roli wzmoże i tak już duży sukces interpretacji aktorskiej p. Osterwy⁴³.

Wiktor Piotrowicz wnikliwie poznał aktorstwo Wandy Osterwiny. W innym miejscu cytowanej recenzji będzie powoływał się na kilkunastoletnią znajomość aktorki. Ponadto to właśnie on będzie autorem wspomnienia o niej na łamach „Słowa” w roku 1929.

Lekkomyślna siostra (1927)

Premiera *Lekkomyślnej siostry* Włodzimierza Perzyńskiego w wileńskiej Reducie odbyła się 27 stycznia 1927 roku. Rolę Ady – starej panny, kuzynki Topolskich, która ich życie rodzinne obserwuje z dystansu, Wanda Osterwina grała po raz drugi. Wcześniej premiera z jej udziałem (18 stycznia 1919) odbyła się w Teatrze Małym Arnolda Szyfmana w Warszawie, wówczas nie poświęcono w sprawozdaniach uwagi indywidualnym rolom. Jednak prasa i środowisko artystyczne Wilna dostrzegły tę rolę. Sprawozdawca wileńskiego czasopisma „Światfilm” wyróżnił z obsady Wandę Osterwinę (Ada) wraz z Ireną Solską (Helena Topolska) i Juliuszem Osterwą (Janek Topolski):

Na czoło tego świetnego zespołu wybijała się trójka: Solska, Osterwina i Osterwa [...] P. Osterwina zajaśniała tak jasnym i czystym blaskiem talentu, tak po mistrzowsku oddała typ starej panny, że nie ma wprost dla niej słów pochwały⁴⁴.

O mistrzostwie w ujęciu typu starej panny przez Osterwinę pisał też w „Kurierze Wileńskim” Tadeusz Łopalewski, aktywny w życiu kulturalnym Wilna, poeta związany z ruchem regionalistycznym (kontynuującym w poezji tradycje romantyczne i związane z Wielkim Księstwem Litewskim)⁴⁵, a w

⁴³ Piotrowicz 1926: 2.

⁴⁴ Z teatrów, „Światfilm” 1927, 1: 2.

⁴⁵ Lewandowska 2009: 58-90.

latach 1928-1929 jeden z kierowników literackich Reduty⁴⁶: „I Osterwina, ofiarnie czyniąca ze siebie gadatliwą starą pannę, przepyszenie gdzieś podpatrzoną”⁴⁷.

Widzem tej Redutowej premiery był także Ferdynand Ruszczyc, tym razem jednak się nie zawiódł: „Piesz do Reduty. Premiera *Lekkomyślnej siostry* z Solską, Osterwą, Osterwiną (niespodziewana kreacja), Chmielewskim. Obsada pierwszorzędna. W teatrze – całe Wilno”⁴⁸. Zwraca uwagę lakoniczny komentarz przy nazwisku Osterwiny, podczas gdy pozostały zespół artysta postawił w jednym rzędzie.

We wszystkich przywołanych wyżej recenzjach powraca określenie: mistrzostwo. Wszyscy sprawozdawcy przyznali osiągnięcie najwyższego stopnia biegłości w wykonaniu roli Ady. Ponadto Tadeusz Łopalewski sugeruje, że typ ten został „gdzieś podpatrzony”. Można przypuszczać m.in. na podstawie zachowanych o aktorce wspomnień⁴⁹, że Wanda Osterwina wykorzystywała w *Lekkomyślnej siostrze* swoje umiejętności parodystyczne.

Opisywana premiera *Lekkomyślnej siostry* była przedsięwzięciem charytatywnym. Dochód ze sprzedaży biletów miał zasilić kasę Towarzystwa Opieki nad Dziećmi. Wieczór ten był również przykładem działalności społecznej rodziny Malinowskich w Wilnie, jego organizacji doglądał bowiem ojciec Wandy Osterwiny – Wilhelm Wincenty Malinowski, niewykluczone, że częściowo z inspiracji córki, na co wskazuje zachowany list Juliusza Osterwy do teścia, pisany z Grodna 19 stycznia 1927 roku⁵⁰.

Niewierny Tomek Ignacego Grabowskiego (1928)

Ostatnią rolą Wandy Osterwiny była Małgorzata w *Niewiernym Tomku* Ignacego Grabowskiego – komedii stylowej pisanej wierszem. Premiera przedstawienia w reżyserii Juliusza Osterwy odbyła się 7 stycznia 1928 roku.

⁴⁶ Osiński 2003: 600.

⁴⁷ Łopalewski 1927: 2.

⁴⁸ Ruszczyc 1996: 374.

⁴⁹ Anegdota o Wandzie Osterwinie naśladowującej w gronie domowników Wandę Siemaszkową - Bobkowski 2009: 183-184.

⁵⁰ Osterwa 1968 : 80-81.

W czasopiśmie „Wiadomości Redutowe” (?) odnajdujemy taką charakterystykę sztuki:

Ignacy Oksza Grabowski był jednym z najbardziej rasowo polskich pisarzy, a więc Reduta odnaleźć mogła w jego stylowej komedii o „Niewiernym Tomku” wiele elementów, które ją interesowały, i których poszukiwała w swoich studiach nad sztukami teatralnymi⁵¹.

Na łamach „Kuriera Wileńskiego” Tadeusz Łopalewski, wówczas już współpracownik Reduty, ogłosił sukces przedstawienia:

Jednak literacki ten „knot” osadziła Reduta w pięknej lampie, dzięki czemu mieliśmy widowisko barwne i ciekawe. Pierwszorzędna obsada z Osterwiną i Osterwą na czele, nieskomplikowane a harmonijne i stylowe rozwiązanie wnętrza, dobrze zastosowana ilustracja muzyczna p. Eugenjusza Dziewulskiego (zwłaszcza walc: „Małgorzato, Małgorzato...”) – oto najważniejsze składniki pięknej oprawy wzmiankowanego knota. Widowisko par excellence — zapustowe. W drugiej odsłonie przewija się przez scenę ze śpiewem i tańcami korowód masek i ten karnawałowy melodyjny gwar płynie na widownię do końca sztuki, przychylnie witany przez publiczność, żyjącą obecnie karnawałem. Powodzenie zdaje się być zapewnione⁵².

Recenzent wymienia z całej obsady odtwórców dwóch głównych ról. Warto zauważyć, że nazwisko Osterwiny wymienia wcześniej.

Niewierny Tomek trwale zostanie skojarzony z osobą Wandy Osterwiny. 22 stycznia 1936 roku – w siódmą rocznicę jej śmierci premiera sztuki odbędzie się w Instytucie Reduty w Warszawie w reżyserii Osterwy⁵³.

⁵¹ Ignacy Oksza-Grabowski i jego „Niewierny Tomek” w Reducie, „Wiadomości Redutowe” (?), Archiwum Zbigniewa Osińskiego (Akc. 115/108), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

⁵² Łopalewski, 1928: 4.

⁵³ Szczublewski 1971: 416.



il.6. Wanda Osterwina, Archiwun IKC-1-K-8797

Zakończenie

Wanda Malinowska-Osterwina była ważną postacią w życiu artystycznym swojego rodzinnego miasta. Krytycy wileńscy w swoich recenzjach dużo miejsca poświęcali jej rolom. Sposób pisania o aktorce wynikał stąd, że właściwie wszyscy dziennikarze wileńscy (jak Czesław Jankowski, Tadeusz Łopalewski, Wiktor Piotrowicz) piszący o jej aktorstwie uznawani są za przedstawicieli nurtu regionalnego w życiu literackim Wilna, niezależnie od orientacji ideologicznej przyjętej przez reprezentowane przez nich czasopismo. Sztuka aktorska Wandy Osterwiny wymykała się opisom recenzentów. U schyłku swojej kariery chętniej sięgała po przypisane do repertuaru komediowego wyraziste środki aktorskie, nie bała się przerysowania. Sprawozdawcy to zauważali, jednak pamiętając o wczesnych rolach aktorki granych w Wilnie, nie zawsze godzili się z obranym przez nią kierunkiem poszukiwań artystycznych.

Bibliografia

Artykuły prasowe:

Baranowski 1910 = W. Baranowski, *Teatr Polski. Pani Walewska. Sztuka historyczna Wacława Gąsiorowskiego i Ignacego Nikorowicza*, „Kurier Wileński” 1910, 66: 2

C[ywiński?] 1910 = C[ywiński?], *Teatr Polski. Śmierć Ofelii. Zgon Barbary. Fragmenty St. Wyspiańskiego*, „Kurier Litewski” 1910, 195: 2

Hertz 1910 = B. Hertz, *Nasz teatr*. „Tygodnik Wileński” 1910, 1: 6

J[ankowski] 1922 = C. J[ankowski], *Teatr Polski. Występ p. Wandy Osterwiny w 3-aktowej komedii Włodzimierza Chełmickiego „Miłość i wojna”*, „Słowo” 1922, 21: 2

Limanowski 1994 = M. Limanowski, *Śp. Wanda Osterwina* [192?], w: M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, red. Z. Osiński, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1994

Łopalewski 1927 = Łopalewski, *Z Reduty „Lekkomyślna siostra”, komedia w 4 aktach Wł. Perzyńskiego*. „Kurier Wileński” 1927, 23: 2

Łopalewski 1928 = T. Łopalewski, *Z Reduty. „Niewierny Tomek” komedia w 6 aktach Ignacego Grabowskiego*, „Kurier Wileński” 1928, 8: 4

Nałęcz 2021 = T. Nałęcz, *Nareszcie normalnie. Czym żyli Polacy w 1921 r.*, „Polityka” 2021, 3: 58-60

Piotrowicz 1926 = W. Piotrowicz, *W Reducie. Dabel i Karczmarka komedia fantastyczna w trzech aktach Stefana Krzywoszewskiego*, „Słowo” 1926, 80: 2

Opracowania:

Beckowa 1960 = J. Beckowa, *Nałęczów minionych lat*, „Wiadomości” (Londyn) 1960, 25

Bobkowski 2009 = A. Bobkowski, *Fragmenty wspomnień*, w: A. Bobkowski, *Ikkos i Sotion oraz inne szkice*, red. P. Kądziała, Wydawnictwo „Więź”, Kraków 2009: 183-184

Charazińska 2012 = E. Charazińska, *Bal Młodej Sztruki a „Róża” Żeromskiego*, w: *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1944*, katalog wystawy opr. M. Sitkowska, Galeria Narodowa „Zachęta” 2012

Fedorovič 2016 = I. Fedorovič, *Dramaty Stanisława Wyspiańskiego na scenie teatru polskiego w Wilnie na początku XX wieku*. „Slavistica Vilnensis” 2016, 61: 179

Hernik-Spalińska 2020 = J. Hernik-Spalińska, *Osterwa na froncie*. „Pamiętnik Teatralny” 2020, 2 (69): 153-178

Kuligowska-Korzeniewska 1998 = A. Kuligowska-Korzeniewska, *Przed wskrzeszeniem stałej sceny w Wilnie (1905-1906)*, w: *Wilno teatralne*, red. M. Kozłowska, Ogólnopolski Klub Miłośników Litwy, Warszawa 1998

Kuligowska-Korzeniewska 2019 = A. Kuligowska-Korzeniewska, *Osterwa zdobywa Łódź*, w: *Reducie na stulecie: studia i rozpoznania*, red. D. Kosiński i W. Świątkowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2019: 393-406

Lewandowska 2009 = S. Lewandowska, *Wilno 1921-1944. Czasy i ludzie*, Warszawa 2009

Maciejkianiec 2003 = R. Maciejkianiec, *Niezwykły dokumentalista wileński. Rozmowa z Janem Leszkiem Malinowskim, redaktorem i wydawcą „Wileńskich Rozmaitości”, Wilnianinem, żołnierzem AK*, „Nasz Czas” 2003, 34

Małkowska 1960 = H. Małkowska, *Wspomnienia z Reduty*, Warszawa 1960

Marszałek 2019 = A. Marszałek, *Zła prasa Reduty*, w: *Reducie na stulecie: studia i rozpoznania*, red. D. Kosiński i W. Świątkowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2019: 345-392

Michalski i Zięba 1982 = W. Michalski, J. Zięba, *Lublin literacki 1932-1982: szkice i wspomnienia*, Lublin 1982

Osiński 2003 = Z. Osiński, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003

Osterwa 1968 = E. Osterwianka, *Listy Juliusza Osterwy*, Warszawa 1968

Pawłowska 1984 = B. Pawłowska, Wanda Osterwina, niepublikowana praca magisterska napisana pod opieką dr. hab. Zbigniewa Osińskiego, mpis,

Archiwum Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, nr inw. 109436/WPL, Warszawa 1984.

Poklewski 2019 = J. Poklewski, *Życie kulturalne i artystyczne w Wilnie w latach 1899-1919*, w: J. Poklewski, *Studia z historii sztuki i kultury wileńskiej lat 1900–1945. Wybór tekstów*, red. E. Pilecka, A. Saar-Kozłowska & M. Wawrzak, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2019

Rogacki 2013 = H. Rogacki, *Osterwa skamandrytów*, w: H. Rogacki, *Sceny z życia sceny: 49 tekstów o teatrze*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2013: 373-382

Ruszczyc 1996 = F. Ruszczyc, *Dziennik cz. II w Wilnie 1919-1932*, red. E. Ruszczyc, Warszawa 1996

Romanowski 1999 = A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska*, Universitas, Kraków 1999

Sieradzka 1980 = A. Sieradzka, *Bal „Młodej Sztuki” w 1908 roku i jego reminiscencje plastyczne i literackie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1980, 2: 187-198

Słownik artystów polskich 1993 = *Słownik artystów polskich*, t. V, Warszawa 1993

Słownik biograficzny teatru polskiego 1973 = *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1973

Szczublewski 1965 = J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*. Warszawa 1965

Szczublewski 1971 = J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*, Warszawa 1971

Żeromski 2006 = S. Żeromski, List Stefana Żeromskiego do Stanisławy Malinowskiej z 29 marca 1910, w: S. Żeromski, *Listy 1905-1912*, red. Z. Adamczyk, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2006: 263 (przyp. 2)

Źródła internetowe:

Baranowski Wojciech, Encyklopedia teatru polskiego.

<https://encyklopediateatru.pl/osoby/73654/wojciech-baranowski>

D. Kosiński, W. Świątkowska (2019). *Teatr Reduta*, Encyklopedia teatru polskiego. <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1383/teatr-reduta>

Jankowski Czesław, Encyklopedia teatru polskiego

<https://encyklopediateatru.pl/osoby/44366/czeslaw-jankowski>

Malinowski Waław, Encyklopedia teatru polskiego

<https://encyklopediateatru.pl/osoby/33318/waclaw-malinowski>



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**