

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 7-8 (118-119) lipiec-sierpień

2022

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2022, nr 7-8 (118-119) lipiec-sierpień

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:

Pismo Ministerstwa Edukacji i Nauki o przedłużeniu na 3 lata pozycji PISnSŚ jako „innego podmiotu prowadzącego głównie działalność naukową w sposób samodzielny i ciągły”

Wystawy

Maria Nitka, *Wystawa „Stille Rebellen. Polnischer Symbolismus um 1900” w Kunsthalle w Monachium – szczęśliwa godzina malarstwa polskiego*

Zofia Potakowska, Agnieszka Kołodziejczak, *„Penye nia pana njia” – czyli gdzie jest cel, tam znajdzie się droga* [o wystawach Bindy – malarza z Tanzanii w Łodzi i Szczecinie]

Artykuły

Volha (Olga) Aniska, *Życie kulturalne Grodna w okresie II Rzeczypospolitej*

Martyna Groth, *Nowy świat, nowe potrzeby: Bauhaus*

Jadwiga Pstrusińska, *Do Henryka Siemiradzkiego*

Nowa publikacja

MINISTERSTWO EDUKACJI I NAUKI

DEPARTAMENT NAUKI

Warszawa, 18 lipca 2022 r.

DN-WIN.8801.77.2022.KS

Pan
prof. dr hab. Jerzy Malinowski
Prezes
Polskiego Instytutu Studiów
nad Sztuką Świata

Szanowny Panie Prezesie,

odpowiadając na wniosek z 6 grudnia 2021 r. Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata dotyczący pozostawienia w Zintegrowanym Systemie Informacji o Szkolnictwie Wyższym i Nauce POL-on, prowadzonym na podstawie art. 342 ust. 3 pkt 4 i art. 346 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (Dz. U. z 2022 r. poz. 574, z późn. zm.) w charakterze „innego podmiotu prowadzącego głównie działalność naukową w sposób samodzielny i ciągły”, uprzejmie informuję, że wniosek został pozytywnie zaopiniowany przez Komisję Ewaluacji Nauki.

Zgodnie z opinią Komisji, w świetle przesłanych dodatkowych informacji nt. działalności naukowej Podmiotu można stwierdzić, że Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata „prowadzi działalność naukową oraz publikacyjną w sposób samodzielny i ciągły”. Komisja zwróciła jednak uwagę na konieczność aktualizacji przez Podmiot danych dot. prowadzonych badań na stronie internetowej Podmiotu.

Biorąc pod uwagę opinię Komisji, Minister Edukacji i Nauki wyraził zgodę na pozostawienie w Systemie POL-on Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, w charakterze „innego podmiotu prowadzącego głównie działalność naukową w sposób samodzielny i ciągły”. Tym samym stwierdza się, że Podmiot spełnia przesłanki, o których mowa w art. 7 ust. 1 pkt 8 powyższej ustawy, tj. prowadzi głównie działalność naukową w sposób samodzielny i ciągły.

Jednocześnie pragnę zwrócić uwagę na obowiązki, które ciążyą na podmiotach ujętych w powyższym wykazie. Zgodnie z § 9 oraz 12 rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 6 marca 2019 r. w *sprawie danych przetwarzanych w Zintegrowanym Systemie Informacji o Szkolnictwie Wyższym i Nauce POL-on* (Dz. U. z 2022 r. poz. 700), kierownik Podmiotu zobowiązany jest do:

- 1) wprowadzania danych do wykazu pracowników w terminie 30 dni od dnia zatrudnienia osoby prowadzącej działalność naukową lub biorącej udział w jej prowadzeniu;

- 2) aktualizowania danych w wykazie pracowników w terminie 30 dni od dnia zaistnienia zmiany (tj. wystąpienia danej okoliczności) albo uzyskania informacji o zmianie, a ponadto:
 - a) w przypadku osiągnięć naukowych lub artystycznych – aktualizowania danych najpóźniej w roku następującym po roku, z którego pochodzi dane osiągnięcie,
 - b) w przypadku osiągnięć naukowych lub artystycznych uzyskanych w roku poprzedzającym rok przeprowadzenia ewaluacji jakości działalności naukowej - aktualizowania danych w terminie do dnia 15 stycznia roku, w którym ewaluacja jest przeprowadzana;
- 3) oznaczania danych w wykazie pracowników jako archiwalne w terminie 30 dni od dnia ustania zatrudnienia pracownika;
- 4) aktualizacji danych w wykazie instytucji, w terminie 21 dni od dnia zaistnienia zmiany.

Przywołane rozporządzenie określa również szczegółowy zakres danych, które podmiot zobowiązany jest wprowadzać do systemu na podstawie ustawy *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*.

Równocześnie, uprzejmie informuję, że w terminie do 31 stycznia każdego roku kierownik Podmiotu zobowiązany jest do złożenia oświadczenia o zgodności danych wprowadzonych do systemu POL-on ze stanem faktycznym.

Z poważaniem

Renata Olbrysz
Zastępca Dyrektora
/ – podpisano cyfrowo/

Maria Nitka

**Wystawa „Stille Rebellen. Polnischer Symbolismus um 1900”
w Kunsthalle w Monachium – szczęśliwa godzina malarstwa polskiego**

Od 25 marca do 7 sierpnia 2022 roku w Kunsthalle w Monachium gościła w swych murach wystawę „Stille Rebellen. Polnischer Symbolismus um 1900”, której kuratorką i pomysłodawczynią była Nerina Santorius, współpracująca w jej przygotowaniu z Albertem Godetzky, Urszula Kozakowską-Zauchą oraz Agnieszka Bagińska. Ekspozycja została zorganizowana z inicjatywy Kunsthalle München wspólnie z Instytutem Adama Mickiewicza, Muzeami Narodowymi z Warszawy, Krakowa i Poznania. Prezentowała ponad 130 obrazów ze „szczęśliwej godziny malarstwa polskiego”, jak trafnie określiła malarstwo przełomu wieku XIX i XX Maria



Okładka katalogu wystawy

Poprzeczka. Były na niej ikoniczne obrazy tego czasu, takie jak: *Melancholia* Jacka Malczewskiego, *Babie Lato* Józefa Chełmońskiego, *Trumna chłopska*

Aleksandra Gierymskiego, pejzaże Jana Stanisławskiego, graficzne cykle Witolda Wojtkiewicza.

Zgromadzone dzieła zostały wyeksponowane w dziesięciu salach, które koncentrowały się wokół wybranych zagadnień problemowych malarstwa polskiego tego czasu. Ekspozycję otwierała sala z dwoma obrazami ze Stańczykiem w roli głównej – pierwszy to słynne płótno Jana Matejki, drugie młodopolska odpowiedź na nie pędzla Leona Wyczółkowskiego. Zestawienie dwóch wizerunków królewskiego błazna wprowadza widza w ciekawy sposób w jądro problemów sztuki polskiej końca XIX wieku, wynikających z sytuacji narodu bez państwa, co ewokowało patriotyczną misję sztuki oraz odpowiedzi na to posłannictwo młodopolan, którzy – jak wskazuje płótno Wyczółkowskiego – różnie mierzyli się z rolą. Ten trafnie wyeksponowany dialog twórców młodego pokolenia z narodowowyzwoleńczym posłannictwem sztuki polskiej jest rozwijany w kolejnej sali, w której zostały ukazane dzieła należące do dwóch szkół polskiego malarstwa historycznego – krakowskiej z najważniejszym przedstawicielem Janem Matejką i warszawskiej z jej mistrzem Wojciechem Gersonem. Ich malarstwo reprezentują autoportrety i niewielkie obrazy historyczne. To osadzone w akademickich paradygmatach malarstwo niosące patriotyczną misję zostało zestawione z twórczością następnego pokolenia, często ich uczniów, mierzących się już na własnych zasadach z odziedziczoną tematyką patriotyczną, czego egzemplifikacją na wystawie było m.in. *Błędne koło* Jacka Malczewskiego. Następną salą została poświęcona międzynarodowej edukacji i jej pokłosiu w obrazach młodopolan. Przedstawione zostały artystyczne kolonie polskie, m.in. w Paryżu, Monachium, Petersburgu jako miejsca, gdzie młodopolscy twórcy spotykali się z europejskimi tendencjami w malarstwie – od realizmu Józefa Chełmońskiego, nastrojowego symbolizmu Aleksandra Gierymskiego, elementów impresjonizmu Józefa Pankiewicza, ezoteryki Kazimierza Stabrowskiego. Szczególną syntezę widzenia przywiezionego z europejskiej lekcji sztuki ze spojrzeniem na własny krajobraz zaprezentowano w następnej sali – poświęconej pejzażowi. Umieszczono w niej rozmaite interpretacje krajobrazów od realistycznych Chełmońskiego, impresjonistycznych ujęć Stanisławskiego, po nasycenie krajobrazów

rozmaita symboliką w dziełach Stanisława Witkiewicza, Ferdynanda Ruszczyca, Konrada Krzyżanowskiego. W tych ostatnich pracach pejzaż stawał się obrazem duszy, czy nawet preludium nadchodzącej śmierci. Przeciwnością obrazów ukazujących naturę jako *thanatos* jest twórczość malarska zaprezentowana w kolejnej sali, tu jej twórcy skupiają się wokół tematyki cielesności, biologiczności człowieka, w szczególności przywołując jego młodość. Emblematycznym dziełem jest *Wiosna* Wojciecha Weissa, towarzyszą jej płótna m.in. Jacka Malczewskiego, Kazimierza Sichulskiego i Wlastimila Hofmana. W kolejnej sali natomiast widz zmagają się z różnymi sposobami transcendowania w malarstwie końca wieku poprzez odniesienia religijne, mityczne, głównie jednak literackie. Głównym punktem tej opowieści jest *Śmierć Ellenai* Malczewskiego (ze zbiorów MNP), z którą zestawione są inne płótna tego mistrza, wśród nich tak ważne realizacje tematu śmierci-życia, jak: *W tumanie*, *Zatruta studnia* oraz płótna Wyczółkowskiego – słynne wawelskie *Sarkofagi* i *Druid skamieniały*. Podjęty temat możliwości zobrazowania transcendencji na płótnie został rozwinięty w kolejnej sali, gdzie ukazano różne formy dialogu sztuki sakralnej i tradycji narodowej. Zebrane w niej zostały dzieła odnoszące się do *sacrum* – od klasycznych tematów, jak tryptyk Malczewskiego z przedstawieniem *Wieczery w Emaus*, przez dramatyczną w wymowie i realistyczną w formie *Trumnę chłopską* Aleksandra Gierymskiego, po obrazy ludowej pobożności Hofmana i Wyczółkowskiego i wizerunki zmityzowanego barwnego ludu w pracach Włodzimierza Tetmajera i Władysława Jarockiego. W kontraście do tych obrazów poruszających zbiorową wyobraźnię i odwołujących się do niej pozostają dzieła w kolejnej sali, ukazujące indywidualne wizerunki – wśród nich postaci ważne dla młodopolskiej kultury, jak Feliks Jasieński, ikoniczne portrety, jak konterfekt Pelagii Witosławskiej Krzyżanowskiego, a przede wszystkim galeria autoportretów artystów, wśród nich Malczewskiego, Edwarda Okunia, Wojciecha Weissa.

Refleksję wokół osoby twórcy rozwijały obrazy zamieszczone w kolejnej sali, prezentujące wielowymiarowo koncept „nagiej duszy” Przybyszewskiego. Według niego artysta jest tym, który widzi i może wyrazić więcej, przekraczając dualizm świata, niwecząc podziały także w obrębie samej

sztuki i dążąc do syntezy sztuk. Podkreślają to prace inspirowane muzyką samego Chopina – *Marsz żałobny* Władysława Podkowińskiego, a czasem wyróżniające się rytmicznym układem – *Opętanie* i *Taniec* Weissa, znakiem muzyki – *Fortepian* Krzyżanowskiego. Były jednak i obrazy, ukazujące wspólny dla wielu sztuk stan – melancholię, *spleen*, który w szczególny sposób obnaża duszę, takie jak: *Dziewczynka z chryzantemami* Olgi Boznańskiej, *Planty* Stanisława Wyspiańskiego oraz *Melancholik* Weissa. Przełamanie tego patetycznego obrazu artysty-wieszcz, posłańca, widzącego i czującego więcej to tematyka dzieł zamieszczonych w kolejnej sali, ukazujących groteskowy świat grafik i obrazów Witolda Wojtkiewicza, których bohaterami są lalki, marionetki, klauni, zdeformowani ludzie. Ekspozycję zamykała sala prezentująca różne obrazy Polonii – od sławnego *Hamleta* Malczewskiego, przez *Nec mergitur* Ruszczyca czy *Rycerza* Leona Wyczółkowskiego. Ostatnim obrazem w tym ciągu opowieści było dzieło Okunia *My i wojna*, zapowiadające nowy początek, ale i koniec pewnego świata.

Pobieżny przegląd tej ciekawie skonstruowanej i wielopoziomowej opowieści o sztuce polskiej około roku 1900 nie oddaje oczywiście złożoności podjętej tematyki. Ukazuje jednak, iż z jednej strony wystawa doskonale zaprezentowała dialog malarstwa polskiego z najważniejszymi tendencjami, nurtami, problemami sztuki europejskiej tego czasu, z drugiej wydobyla charakterystyczne dla niej zagadnienia i przedstawiała jej najważniejszych protagonistów. Wystawa wpisała zatem polskie malarstwo końca wieku XIX w ciąg europejskich „rebelii” w sztuce, wskazując jednak, iż nasze strategie buntu miały swój nieco cichszy ton od głośnych manifestów europejskich modernistów, krzykliwie sprzeciwiających się władzy, odcinających się od społecznych wyzwań sztuki, walczących z mieszczańskim społeczeństwem. Włączenie polskiego malarstwa w ciąg narracji znanych europejskiemu odbiorcy sztuki sprawiło, iż europejski widz mógł je łatwo osadzić we własnym wyposażeniu kulturowym, w swych doświadczeniach, nie gubiąc jednocześnie specyfiki polskiej sztuki tego okresu. Skonstruowana w ten sposób narracja o polskim malarstwie zaprzeczyła podnoszonej często tezie o jego „hermetyczności”, pozwalając jednocześnie także samym polskim

odbiorcom zobaczyć na nowo artystyczną wartość „szczęśliwej godziny malarstwa polskiego”.

Na uwagę zasługuje także merytoryczne opracowanie ekspozycji. Dobremu zrozumieniu podjętej problematyki pomagał zwięzły komentarz umieszczony w każdej sali, który zwiedzający mógł poszerzyć, słuchając przygotowanego audiobooka. Z kolei badawcze rozszerzenie prezentowanych zagadnień zawiera obszerny naukowy katalog z esejami czołowych niemieckich i polskich historyków sztuki, odnoszącymi się do wyodrębnionych w ekspozycji części (red. Nerina Santorius, Albert Godetzky). Godna podkreślenia była także aranżacja ekspozycji. Poszczególne sale zostały rozróżnione kolorystycznie przez odmienną barwę ścian, często intensywną, podejmującą dialog z symbolistycznymi teoriami oddziaływania barw, kreującą nastrój. Sensualnemu odbiorowi wystawy sprzyjało też stosowanie wielkoformatowych fototapet, jedna z motywem plant i Wawelu według motywu z prezentowanego obrazu Stanisława Wyspiańskiego wprowadzała widza na ekspozycję, stanowiąc bramę, którą miał przekroczyć. To symboliczne otwarcie „wynagradzało” skromną obecność prac Wyspiańskiego na wystawie, na co miały zapewne wzgląd stosowane przez niego techniki, trudne do ekspozycji.

Wystawie towarzyszył bogaty program edukacyjny oraz naukowy. Jego częścią była konferencja *Un/Sichtbarkeit. Die polnische Kunst(geschichte) und Deutschland / In/Visibility. Polish Art (History) and Germany*, zorganizowana przez Annę Baumgartner (Ludwig-Maximilians Universität, München), Christiana Fuhrmeistera (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München), Nerinę Santorius (Kunsthalle, München), Martę Smolińską (Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu), odbywająca się w gmachu Zentralinstitut für Kunstgeschichte w dniach 6.04-8.04. 2022 roku. Konferencja zgromadziła wielu wybitnych historyków sztuki z Polski i Niemiec, zajmujących się sztuką XIX i XX wieku w kontekście polsko-niemieckich relacji artystycznych. Poszukiwano w niej nowego spojrzenia na wzajemną wymianę artystyczną, metodologiczną, naukową. Prezentacje podzielono na panele rozważające: nowe spojrzenie na narodowe narracje,

konfrontacje rozmaitych metodologii, konstrukcje dyskursu historycznego i tego dotyczącego sztuki współczesnej. Znalazła się również przestrzeń na skupienie się na miejscu – prezentowano Monachium jako ośrodek sztuki polskiej oraz udano się do Kunsthalle, by dokładne spojrzeć i rozważyć w różnych ujęciach metodycznych wybrane obrazy z wystawy. Spotkanie zakończyła prezentacja współczesnego polsko-niemieckiego projektu artystycznego. Konferencja wieloaspektowo ukazywała zatem wagę polsko-niemieckich relacji artystycznych tych historycznych i współczesnych, stanowiąc doskonale *panneau* do prezentowanej w Kunsthalle ekspozycji.

Wystawa „Stille Rebellen. Polnischer Symbolismus um 1900” była ciekawą autorską prezentacją polskiego malarstwa końca wieku XIX, która po ekspozycji „Polska. Malować duszę narodu” stanowi drugą tak ważną prezentacją sztuki polskiej u progu odzyskania niepodległości. Zorganizowana w Monachium, w kontekst miejsca wpisała się doskonale, prezentując polską sztukę monachijskiej publiczności, której czasem wprost ukazywała znane jej motywy i postaci, jak monachijski *Most Ludwika* pędzla Aleksandra Gierymskiego czy obrazy z legendą bawarczyka Wita Stwosza autorstwa Matejki i Gersona. Wystawa „Stille Rebellen. Polnischer Symbolismus um 1900” stanowiła zatem ciekawą propozycję prezentowania sztuki polskiej zachodniemu odbiorcy w ważnej, tłumnie odwiedzanej galerii, przyczyniając się do dyskusji nad polską sztuką, toczoną dzięki konferencji w Zentralinstitut für Kunstgeschichte.

Zofia Potakowska

Agnieszka Kołodziejczak

Penye nia pana njia – czyli gdzie jest cel, tam znajdzie się droga

Niedawno w Łodzi, a następnie w Szczecinie, odbyły się nietypowe wystawy, noszące tytuł „Roundonism – secret of creation”. Wydarzenie to zostało zorganizowane w odpowiedzi na spontaniczny przyjazd do Polski Binda – zanzibarskiego artysty, który został zauważony podczas badań terenowych Zofii Potakowskiej, prowadzonych w ramach grantu TPAAE nr 872718 z programu Horyzont.

Binda postanowił niespodziewanie dla wszystkich odwiedzić Polskę w kwietniu, o czym przyszli organizatorzy zostali poinformowani *post factum*. Zgodnie z polskimi zasadami wizowymi dla obywateli Tanzanii Binda mógł pozostać w Polsce jedynie do końca czerwca. W związku z tym czasu na realizację wystaw nie było zbyt wiele. Artysta był jednak bardzo pozytywnie nastawiony. Z dużą wdzięcznością podchodził do wszelkich form promocji swojej sztuki, a wszelkie przeciwności losu zbywał typowo zanzibarskim powiedzeniem *hakuna matata*.

Początkowo do pracy przystąpiły kuratorki łódzkiej wystawy Zofia Potakowska i Agnieszka Kołodziejczak, doktorantki UŁ, związane z Katedrą Historii Sztuki w Łodzi. Owocem ich wspólnej pracy stała się pierwsza ekspozycja od 4 do 14 czerwca 2022 roku w Galerii MEOK, przy ul. Piotrkowskiej 46 w Łodzi. Następnie dzięki uprzejmości i pomocy prof. Akademii Sztuki w Szczecinie dr hab. Aleksandry Łukaszewicz, głównej kuratorki kolejnego wydarzenia, wystawa została przeniesiona do Szczecina, gdzie od 22 czerwca do 13 lipca była dostępna do zwiedzania w przestrzeniach Domu Skandynawskiego. Obie wystawy można uznać za spójny cykl, co dodatkowo zostało podkreślone wspólną publikacją katalogu. Warto zwrócić uwagę, że w tak niezwykle krótkim czasie artysta doczekał się dwóch wystaw, które dzięki ideowemu wdziękowi jego twórczości

korespondowały ze sobą tematycznie. Jednak zanim zostanie przybliżona charakterystyka powyższych ekspozycji, warto wspomnieć kilka słów zarówno o samym artyście, jak i o tym, czym właściwie jest wiodący styl, w którym tworzy Binda – roundonism.



Artysta na otwarciu wystawy w Szczecinie

Suleiman Rashid, który przyjął pseudonim Binda, urodził się w 1973 roku na Pembie (wyspie wchodzącej w skład archipelagu Zanzibar w Tanzanii). Binda jest niezwykle uzdolnionym samoukiem, brał udział w wielu warsztatach i szkoleniach związanych ze sztuką w Zanzibarze. Jego działalność artystyczna została doceniona podczas wielu wystaw zbiorowych, m.in. odbywających się podczas trwania Międzynarodowego Festiwalu Filmowego (ZIFF) w Stone Town na Zanzibarze, czy w Cultural Center w Stone Town lub w Hotelu Serena w tym samym miejscu. Artysta doczekał się również kilku wystaw indywidualnych nie tylko w Tanzanii, ale również w Holandii czy Hiszpanii. Ostatnia wystawa artysty, przed ekspozycją w Polsce, odbyła się w 2008 roku. Następnie pomimo dużej wrażliwości i ogromnych zdolności twórczych Binda, zmuszony koniecznością zapewnienia swojej rodzinie bezpiecznego bytu, skupił swoją uwagę na innego rodzaju pracy

zarobkowej. Artysta jest właścicielem piekarni oraz kilku autobusów zwanych *dala dala* na Zanzibarze. Nigdy jednak nie przestał tworzyć, a jak sam twierdził w marcu 2022 roku podczas wywiadu udzielonego Zofii Potakowskiej został zainspirowany do tego, by wrócić do sztuki współczesnej. Wtedy również podczas wspólnych rozmów narodził się termin *roundonism*, który odnosi się do wyjątkowego przekazu, którym to Binda pragnie podzielić się za pomocą swoich wielobarwnych płócien.

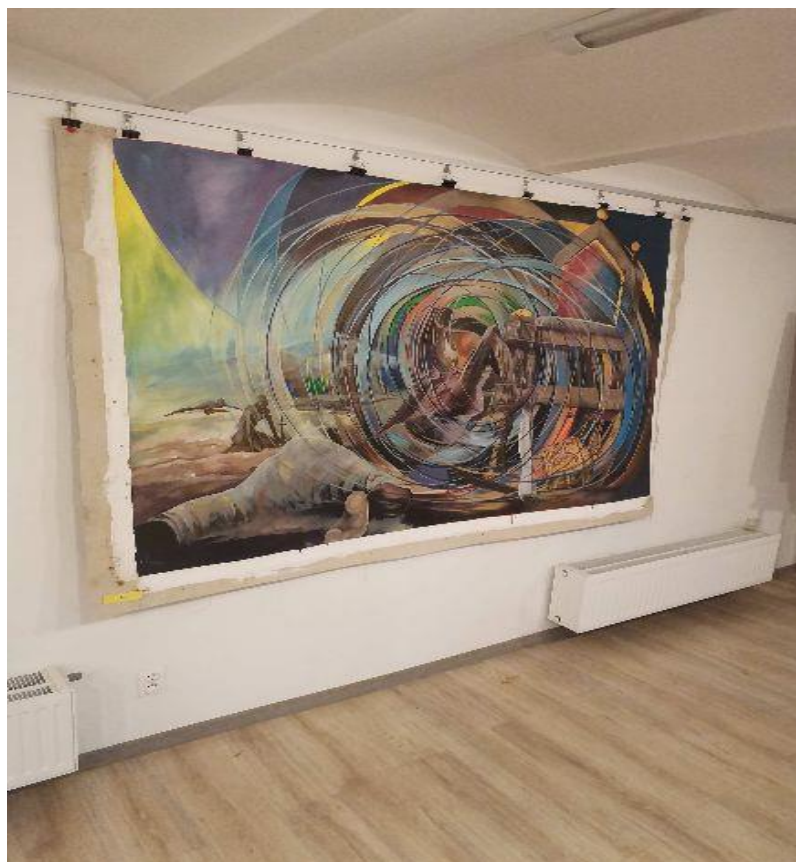


Wystawa w Łodzi

Wrodzony talent i oryginalność koncepcji twórczych, wyrażająca się w pracach artysty, sprawiają, że jego dzieła śmiało możemy uznać za niezwykle, bardzo oryginalny przejaw sztuki współczesnej.

Prace Bindy stanowią pewnego rodzaju wrota pomiędzy światem fizycznym a empirycznym. Tytułowy *roundonism* odnosi się do okręgu jako figury idealnej, symbolizuje harmonię, jednocześnie nawiązując do prawdziwej głębi istnienia. *Roundonism* to proces przemiany myśli w koncepcję, rozgrywający się w każdym z nas podczas wykonywania zwykłych, codziennych czynności. Okrąg łączy widoczne, powierzchowne treści z tym, co sensualne, czy wręcz mistyczne. Jest symbolem spokoju i harmonii,

równowagi skłaniającej nas do podążania we właściwym kierunku podczas podróży zwanej życiem.



Wystawa w Łodzi

W świetle tego rozumienia bez znaczenia pozostaje zatem, w jakim miejscu na świecie obecnie się znajdujemy, czy na jakim etapie życia jesteśmy. Jeśli otworzymy się na poznanie, być może zrozumienie przyjdzie do nas jako przekaz płynący z rzeczywistości będącej prawdziwym obrazem istoty naszego istnienia. Pełen obrót koła oznacza powrót do początku, symbolizuje zakończenie danej sytuacji, dające w pełnym spektrum podłoże rozpoczęcia kolejnej z chwil, która być może okaże się ulotna lub też zostanie w naszej pamięci na zawsze.

W swych kompozycjach artysta wprowadził zmienny rytm niekiedy organicznych, niekiedy wręcz zgeometryzowanych kształtów, które przenikają się i splatają, pokrywając płaszczyznę płótna. Prace posiadają interesującą kolorystykę, potęgującą ujęcie wielowymiarowości. Binda śmiało

eksperymentuje w barwach, czasem stosując tonację rozjaśnioną i świetlistą, kiedy indziej stężoną i agresywną.



Wystawa w Szczecinie

Prace artysty są unikatowe, z jednej strony cechuje je znaczna spontaniczność, wyrażona poprzez siłę ekspresji, przejawiającą się w dynamice i ruchu, z drugiej zaś bohaterowie jego dzieł zdają się być jedynie zastygłym w ruchu kadrem, niepełnym fragmentem, historią wymagającą zakończenia, które dopiero powstanie w wyniku percepcji widza.

Jak już wcześniej wspomniano, „wędrująca” wystawa Bindy stała się owocem współpracy wielu miłośników sztuki, ludzi społecznie zaangażowanych, którzy nie obawiali się zakasać rękawy, by wspólnie stworzyć tę niezwykłą ekspozycję noszącą tytuł „Roundonism – secret of creation”.

Poza kuratorkami wydarzenia: Zofią Potakowską (UŁ), Agnieszką Kołodziejczak (UŁ) i prof. dr hab. Aleksandrą Łukaszewicz wśród najbardziej zaangażowanych współtwórców należałoby wyróżnić prof. UŁ dr hab. Anetę Pawłowską, której pomoc i życzliwość, pomogły przezwyciężyć wiele problemów, wszystkich pracowników Domu Skandynawskiego w Szczecinie, a w szczególności Dorotę Kowalewską, oraz Tu Centrum w Szczecinie,

będącego współorganizatorem wystawy dzięki uprzejmości Rafała Bajeny, producenta filmowego działającego na rzecz szczecińskiego świata sztuki. Wielkie podziękowania należą się również Ewie Prądyńskiej, kierownikowi działu kultury pozaeuropejskiej w Muzeum Narodowym w Szczecinie oraz Marlenie Chybowskiej-Butler, pełniącej funkcję kustosza w Muzeum Sztuki Współczesnej w Szczecinie. Bardzo dziękujemy również Profesorowi Jerzemu Malinowskiemu oraz Polskiemu Instytutowi Badań nad Sztuką Świata za wielką pomoc i wsparcie.



Artysta na wystawie w Łodzi

Wystawa łódzka z założenia była dość kameralna. W ramach ekspozycji nie zabrakło jednak prezentacji monumentalnych płócien artysty, w tym niezwyklej, wielobarwnej kompozycji odnoszącej się do świata zanzibarskiej muzyki noszącej tytuł *MSEWE*, czy pracy *KING CHAIR*, nawiązującej do globalnej sytuacji politycznej. Obie prace, wykonane w technice akrylu na płótnie w 2021 roku, mają wymiary 213 x 140 cm. Proste, estetyczne, lśniące bielą przestrzenie galerii MEOK z iście reportażowym obiektywizmem prezentowały prace Bindy, zapewniając odbiorcom niczym niezmacony odbiór egzotycznej sztuki rodem „nie z tego świata”.

Z kolei wystawa szczecińska wyróżniała się dzięki wyjątkowej przestrzeni, w której możliwa była ekspozycja prac artysty w pełnych zieleni wnętrzach Domu Skandynawskiego. Mocną stroną prezentowanej w Szczecinie ekspozycji było wzbogacenie prezentowanego zbioru o kilka wyjątkowych płócien, które niemalże do ostatniej chwili znajdowały się w polskich domach aukcyjnych. Dzięki temu w Domu Skandynawskim mogliśmy oglądać takie prace, jak tętniący zielenią obraz MCHAICHA (150 x 140 cm), niezwyklej klasy monumentalny obraz YOKE (213 x 140 cm), bardzo sensualną YOGĘ (150 x 140 cm), czy zachwycającą pięknem tanzańskiej urody ANNAH (120 x 90 cm). Dodatkowym elementem wpływającym pozytywnie na percepcję dzieł sztuki w tych przestrzeniach była nietypowa, unikatowa ekspozycja, w ramach której w przytulnych opływających roślinnością pomieszczeniach monumentalne płótna Bindy montowane były bez zbędnej oprawy na rustykalnych tynkach budynku. Całość ekspozycji sprawiała wrażenie bardzo przemyślanej i pieczołowicie wykonanej. Wystawie towarzyszyły również dodatkowe wydarzenia. Tuż po wernisażu, 22 czerwca 2022 roku, odbył się wykład Zofii Potakowskiej, dotyczący współczesnej sztuki Tanzanii. Następnie, dzięki uprzejmości Rafała Bajeny, goście wystawy odbyli spacer do Tu Centrum, gdzie na witrynie prezentowany był interesujący obraz Bindy noszący tytuł NYEGE (150 x 140 cm), wykonany w ciepłej, pulsującej czerwieni i oranżem, iście ognistej kolorystyce. Dla gości wystawy przygotowany był poczęstunek w bardzo kameralnych, unikatowych, skłaniających do kularowych rozmów przestrzeniach Tu Centrum.

Dodatkowym wydarzeniem związanym z wystawą szczecińską były warsztaty plastyczne pt. „Trzy łyki egzotyki – podróż do Tanzanii” dla najmłodszych odbiorców. Warsztaty zostały poprowadzone przez Dorotę Baumgarten-Szczyrską z Muzeum Narodowego w Szczecinie. W ramach wydarzenia dzieci mogły wykonać pracę ukazującą ulubione zwierzę w stylu *tingatinga*, tworzyły mobilne zabawki i podobizny mieszkańców mórz i oceanów. Warsztaty odbyły się 27 czerwca 2022 roku.

Udział w tym wyjątkowym przedsięwzięciu był prawdziwą artystyczną uczta, która mogła zaspokoić apetyt każdego, nawet najbardziej wybrednego konesera współczesnej sztuki światowej. Prezentowane w ramach wystaw prace zanzibarskiego artysty Bindy skłaniają do refleksji nad ciągłością i sensem naszego istnienia. Na szczególną uwagę zasługuje również fakt, że wystawy Bindy były pierwszym tego typu wydarzeniem związanym z prezentacją dzieł twórcy zanzibarskiego w Polsce. Jak powszechnie wiadomo zjawiska pierwsze zawsze zasługują na szczególne miejsce w historii, odważnie torując drogę przyszłej międzynarodowej współpracy. Projekt otrzymał finansowanie ze środków programu ramowego Unii Europejskiej „w zakresie badań naukowych i innowacji Horyzont 2020 na podstawie umowy o udzielenie dotacji nr 872718”.

Volha (Olga) Aniska

Życie kulturalne Grodna w okresie II Rzeczypospolitej

W kwietniu 1919 roku, gdy z Grodna wyszły ostatnie oddziały wojska niemieckiego, miasto przeszło w ręce wojsk polskich i oficjalnie stało się częścią II Rzeczypospolitej. Od 19 lipca do 25 września 1920 roku trwała bolszewicka okupacja miasta, a zgodnie z traktatem lipcowym tegoż roku Rosja Radziecka przekazała Grodno Republice Litewskiej, co prawda, tylko formalnie, jednak po bitwach warszawskiej i nadniemeńskiej (sierpień i wrzesień 1920 roku) Grodzieńszczyzna pozostała w granicach Polski¹.

Miasto straciło swój dotychczasowy status stolicy guberni grodzieńskiej, którą było prawie 120 lat (od 1801 roku), i weszło w skład województwa białostockiego jako miasto powiatowe. Ta przemiana w znacznej mierze zdeterminowała zarówno jego życie społeczne i ekonomiczne, jak i rozwój kulturalny. Ze strony polskich władz taka zmiana mogła być spowodowana kilkoma czynnikami: 1) dążeniem władz do przesunięcia centrum województwa dalej od granicy, 2) postrzeganiem Grodna jako miasta zrusyfikowanego, więc utworzenie tu struktur administracyjnych tylko by ten fakt podkreślało, 3) konfliktem polsko-litewskim o okolice Wilna i Grodna². Taka zmiana pozycji miasta w strukturze administracyjnej pokazuje stosunek władz państwowych do znaczenia miasta w nowych okolicznościach. W latach międzywojennych Grodno było miejscem, gdzie współistniały narody: białoruski, polski, litewski, rosyjski, żydowski, niemiecki i gdzie mieszały się i przenikały wzajemnie ich tradycje kulturalne i wyznania religijne, co miało duży wpływ na kształtowanie się obrazu miasta. Było ono wielokulturowe, wieloetniczne i zróżnicowane społecznie.

¹ B. Kaczorowski, *Grodno: historia i zabytki*, Warszawa 1991, s. 18.

² А. Чарнякевіч, *Сацыяльна-культурная трансфармацыя г. Гродна паміж дзвюма Сусветнымі войнамі (1919–1939 гг.)*, w: *1939 год у лёсе беларускага народа: зб. матэрыяла рэгіянальнага круглаша стала*, Брэст, 29 кастр. 2009 г., Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт ім. А. С. Пушкіна; рэд. рада: В. Г. Швайко [і інш.], Брэст, БрДУ, 2010, с. 6-17.

Rozwój kultury odgrywa znaczącą rolę w ewolucji miast, może on zmienić ich oblicze, np. przyciągnąć dodatkowe inwestycje i stworzyć nowe miejsca pracy oraz sprzyjać turystyce. Poziom życia kulturalnego również odzwierciedla ogólny ekonomiczny oraz intelektualny stan społeczeństwa. Oficjalna polityka kulturalna państwa wyznacza natomiast kierunek rozwoju życia kulturalnego.

W okresie międzywojennym władze polskie swoje działania postrzegały jako swoistą misję cywilizacyjną Polski na Kresach Wschodnich. Miały one w zamierzeniach rozwijać cywilizację europejską, która połączy owe Kresy z Zachodem, a oderwie od Wschodu. Dla osiągnięcia tego celu wykorzystywana była przede wszystkim kultura. Obszar Kresów Wschodnich był przedstawiany jako niedojrzały społeczno-politycznie oraz zapóźniony kulturowo, więc polityka kulturalna państwa polskiego w stosunku do ziem wschodnich miała charakter protekcyjny oraz paternalistyczny:

Dopiero kultura — staje się tarczą i polem, na którym uzewnętrzniają się należycie herby Państw i sztandary Narodów. Bez niej obszar mocy, wszelkie tło — to forma, bez niej cywilizacja jest tylko konsumpcją, nieprzynoszącą żadnych pożytków istotnych³.

Po długim okresie zaborów władza próbowała skoncentrować uwagę mieszkańców Grodna i okolic na historii dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, historycznie uzasadnić polskość miasta, stworzyć przestrzeń dla popularyzacji kultury polskiej. Dobrym przykładem może być tu fakt popierania przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego teatrów kresowych na zachodnich i wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej. Na Kresach Wschodnich w miastach prowincjonalnych (Pińsk, Łuck, Tarnopol) zaczęła się organizacja teatrów, które powinny były spełniać funkcji literackie, naukowe, reprezentacyjne i propagandowe. W wywiadzie udzielonym „Dziennikowi Kresowemu” dyrektor Departamentu Sztuki Jan

³ *Ilustrowany przegląd wystawy okrężnej*, zeszyt 2, Warszawa 1928, s. 26.

Skotnicki podkreślał, że „departament dąży do tego, aby na zachodnich i wschodnich kresach utrwaliły się placówki teatru polskiego, które stałyby się poważnym czynnikiem dla utrwalenia i krzewienia w szerokim promieniu kultury polskiej”⁴. W latach międzywojennych w Grodnie działały: Teatr Miejski, Teatr Reduta, Teatr Żołnierski, do których w ramach gościnnych występów przyjeżdżali znakomici artyści z całej Polski. Innym przykładem polityki repolonizacji może być zorganizowany w 1926 roku przez Polską Macierz Szkolną cykl wykładów poświęcony sprawom wychowania narodowego i kultury, który prowadził profesor Ludwik Skoczylas. Ich tematy odpowiadały zasadniczemu kierunkowi polityki władz: „Odrodzenie narodu”, „Zdobycze polskiej kultury”, „Wychowanie narodowe przez sztukę”⁵. Dużą rolę w kulturalnym życiu miasta odgrywała Miejska Biblioteka Publiczna, w ciągu dwóch lat, od 1922 do 1924 roku, liczba polskich książek w bibliotece wzrosła z 200 do 2 683 tomów⁶, a w 1934 roku biblioteka posiadała już 9 899 tomów (ogółem 29 271)⁷.

Za pomocą rozmaitych wydawnictw starano się również pokazać historyczną przynależność nadniemeńskiego grodu do Polski. Potwierdzenie tego spotykamy m.in. w przewodnikach z lat 20., które zawsze zaczynały swój opis Grodna od słów podkreślających polską przeszłość miasta: „Grodno jest jednym z najstarszych miast na północo-wschodzie Polski”⁸ albo „[Grodno] Jedno z najstarszych miast w Polsce”⁹.

Rolę kształtowania polityki historycznej przypisywano także muzeom. Muzeum Historyczne w Grodnie, powstałe w roku 1922, było pierwszą tego typu placówką państwową na Kresach Wschodnich. Miała ona zapewnić

⁴ „Dziennik Kresowy”, 9.10.1923.

⁵ „Dziennik Kresowy”, 13.10.1926.

⁶ „Dziennik Kresowy”, 10.09.1924.

⁷ *Grodno*, Wyd. Kółko historyczne przy I-em społecznym gimnazjum koedukacyjnym. Grodno 1934, s. 65.

⁸ *Grodno i okolice. Jeziora Augustowskie. Suwalszczyzna. Przewodnik turystyczny*, Grodno 1934, s. 3.

⁹ *Grodno. Informacje turystyczno-letniskowe uwzględniające miasto, okolice i powiat. Grodno* [około 1930], s. 2.

stabilne i mocne wsparcie polskim władzom na terytorium powiatu grodzieńskiego. Rozwojowi muzealnictwa grodzieńskiego i szeroko pojętej opieki nad zabytkami w regionie w latach 20. XX wieku warto więc poświęcić nieco więcej uwagi.

31 października 1918 roku Rada Regencyjna Królestwa Polskiego wraz z działającym w Warszawie rządem wydały dekret o opiece nad zabytkami sztuki i kultury — pierwszy polski akt prawny regulujący system ochrony zabytków. Artykuł 5 określał główny cel dekretu „Z ramienia i pod kierunkiem Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego prowadzony będzie inwentarz zabytków sztuki i kultury, znajdujących się w granicach Państwa Polskiego”¹⁰. Ten dekret był jednym z narzędzi w odbudowie polskiej państwowości, kultury i narodowej tożsamości po 123 latach zaborów. 23 stycznia 1920 roku na posiedzeniu naczelników okręgów i szefów sekcji Zarządu Cywilnego Ziem Wschodnich podjęto uchwałę o roztoczeniu opieki nad zabytkami historycznymi¹¹. Na podstawie tej uchwały powołana została do życia Komisja Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury Ziemi Grodzieńskiej. Jednym z powodów powstania Komisji było zburzenie charakterystycznego gdańskiego domu, pochodzącego z XVI-XVII wieku przy ulicy Zamkowej. 12 marca 1920 roku na zebraniu organizacyjnym w Grodnie rozporządzeniem starosty powiatu grodzieńskiego Kazimierza Rogalewicza dokonano wyboru członków Komisji, w skład której weszli inżynier W. Herman (jako przewodniczący), pomocnik inspektora szkolnego Józef Wanatowski (artysta malarz), archiwista Archiwum gubernialnego Antoni Giedroń, Józef Jodkowski (historyk sztuki i archeolog), Józef Wilk (artysta rzeźbiarz) i Leon Wilkoński (numizmatyk). Na posiedzeniu Komisji 14 marca 1920 roku kierownictwo biura Komisji zostało powierzone J. Jodkowskiemu¹².

¹⁰ Dekret Rady Regencyjnej o opiece nad zabytkami sztuki i kultury z dnia 31 października 1918 roku.

¹¹ J. Maroszek, *Muzeum Historyczne w Grodnie. 70 lat istnienia*, „Białostoczczyzna” 1/21. 1991, s. 1.

¹² J. Jodkowski, *Muzeum w Grodnie: zarys dziejów powstania i rozwoju 1920-1922*, Grodno 1923, s. 6-7.

Wojna polska-bolszewicka przerwała pracę Komisji. Ewakuowane do Włocławka, zebrane przez Komisję zabytki ruchome powróciły dopiero w lipcu 1921 roku. We wrześniu tego roku staraniem członków Komisji (J. Jodkowski, W. Herman, L. Wilkoński) została zorganizowana „Wystawa pamiątek krajowych i Starego Grodna”.

13 czerwca 1922 roku odbyło się posiedzenie Komisji Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury przy starostwie grodzieńskim w obecności przedstawicieli Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, naczelnika Wydziału Zabytków i Muzeów Jarosława Wojciechowskiego, starszego referenta spraw muzealnych Wojciecha Stanisława Turczyńskiego i starszego referenta wydziału Archiwów Państwowych Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Antoniego Rybarskiego, konserwatora i kierownika Oddziału Sztuki i Kultury przy Województwie Białostockim ks. Piotra Śledziewskiego, Starosty Grodzieńskiego, Józefa Jodkowskiego, Leona Wilkońskiego, Władysława Hermana, Józefa Wanatowskiego i inżyniera miejskiego Grodna M. Romanowa. Uchwalono, by uznać zebrane przez Komisję zabytki za podstawowy materiał do utworzenia państwowego muzeum przy starostwie w Grodnie. Kierownikiem muzeum został mianowany Józef Jodkowski. 9 grudnia 1922 roku odbyło się uroczyste otwarcie i poświęcenie lokalu muzeum z udziałem przedstawiciela Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego W. S. Turczyńskiego, dowódcy Korpusu III gen. Juliana Malczewskiego, szefa Sztabu Dowództwa Okręgu Korpusu III płk. K. Zamorskiego, inżyniera W. Hermana, dyrektorów gimnazjów — męskiego F. Dąbrowskiego i żeńskiego Grzędzielskiego, Seminarium Nauczycielskiego dr Szwejkowskiej, inspektora szkolnego powiatu grodzieńskiego J. Biegańskiego oraz liczne grono przedstawicieli władz komunalnych i społeczeństwa grodzieńskiego¹³.

Ważną częścią muzealnych zbiorów stała się kolekcja sztuki. Na samym początku pracy muzeum zostały stworzone działy malarstwa dawnego, rzeźby i sztuki współczesnej. W kolekcji znajdowały się religijne

¹³ Tamże, s. 21-23.

obrazy z XVII-XVIII wieku, obrazy szkoły holenderskiej z XVII-XIX wieku, portrety sarmackie fundatorów klasztoru PP. Brygidek z połowy XVII wieku, szkice ołówkowe Edwarda Mateusza Römera etc. Powstanie takiej kolekcji było możliwe dzięki poszukiwaniom Józefa Jodkowskiego, kustosa muzeum.

W tym miejscu warto pokrótce przedstawić postać Józefa Jodkowskiego nie tylko jako dyrektora wspomnianego muzeum, ale również animatora międzywojennego życia kulturalnego w Grodnie. To dzięki jego inicjatywie w muzeum były organizowane kolejne wystawy, a jego osobistym znajomościom zawdzięczało Grodno przyjazdy artystów i ludzi kultury.

Historyk sztuki, archeolog, numizmatyk, wybitny znawca dziejów Grodna Józef Jodkowski urodził się w grodzie nad Niemnem w 1890 roku. W młodości należał do polskich organizacji niepodległościowych, brał udział w różnych akcjach i wystąpieniach młodzieży przeciw zaborcy rosyjskiemu. Studiował w Moskwie równocześnie w tamtejszym Instytucie Archeologicznym i Szkole Sztuk Pięknych malarstwo, architekturę i grafikę. Po studiach objął stanowisko konserwatora zabytków na terenie guberni wileńskiej, grodzieńskiej i mińskiej, a w 1922 roku został mianowany konserwatorem wojewódzkim w Białymstoku, lecz wkrótce przeniósł się do Grodna. Kierował grodzieńskim Muzeum w latach 1920–1936¹⁴. Później pracował jako kustosz Państwowych Zbiorów na Zamku Królewskim w Warszawie, a po wojnie — w Muzeum Narodowym.

Józefa Jodkowskiego zawsze interesowała historia Grodna. Podczas studiów w Moskwie przyjeżdżał do miasta, podróżował po Grodzieńszczyźnie, badając znajdujące się tu zabytki oraz zbierając materiały etnograficzne. Ogłosił szereg prac dotyczących różnych okresów dziejów miasta, m.in. monografię *Grodno* (Wilno 1923), która składała się z części ogólnej, obrazującej dzieje Grodna od czasów najdawniejszych po najnowsze oraz drobnych monograficznych opracowań świątyń, bożnic i architektury

¹⁴ S. Hoppe, *Jodkowski Józef*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 11, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 638.

świeckiej¹⁵, przewodników turystycznych *Grodno i okolice. Jeziora augustowskie i Suwalszczyzna*. (Grodno 1934) oraz *Grodno i okolice w zaraniu dziejów Litwy i Rusi nad Niemnem* (Grodno 1928). Ważnym osiągnięciem Jodkowskiego było przeprowadzenie prac wykopaliskowych na Górze Zamkowej.

Bliska przyjaźń łączyła Jodkowskiego z historykiem sztuki dr. Piotrem Śledziewskim, historykiem i krytykiem sztuki Lucjanem Uziębłą, dyrektorem wileńskiego archiwum Wacławem Gizbert-Studnickim, prof. Uniwersytetu Wileńskiego Mieczysławem Limanowskim oraz z prof. Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie Ferdynandem Ruszczycem.

Doświadczenie i wiedza pomogły stworzyć w Grodnie do roku 1936 (niestety w tym roku naukowiec został zmuszony do opuszczenia miasta) podwaliny dla dość silnego środowiska kulturalnego, które kontynuuje swój rozwój w XXI wieku.

Postać Jodkowskiego i stworzone przez niego muzeum były doceniane w Warszawie, o czym świadczą wielokrotne wzmianki w stołecznej prasie. Polski dziennikarz, recenzent „Kuriera Warszawskiego” w 1923 roku Leon Brun po swoim wyjeździe do Grodna przychylnie wspominał Jodkowskiego i Muzeum w swoich wrażeniach z wycieczki:

[...] poczem zwiedziliśmy muzeum państwowe, utworzone i utrzymane bez kredytów, własnymi niemal siłami p. Józefa Jodkowskiego, jednego z tych szlachetnych zapaleńców, którzy, nie oglądając się na niczyje poparcie, dokonywują w Polsce cudów pracowitości, nauki i poświęcenia. Muzeum istnieje zaledwie pół roku, a mieści sporo niezwykle cennych obrazów starej sztuki, pamiątek historycznych i rzeczy wartościowych, zbieranych przez kustosza po rupieciarniach, po sklepach żydowskich, po ruinach.

[...]

¹⁵ A. Śnieżko, *Wydobył z ziemi gród, o którym nikt nie wiedział. Wspomnienia o Józefie Jodkowskim*, Białystok 2000, s. 34.

Z prawdziwym wzruszeniem pożegnałem p. Jodkowskiego i jego zbiory, które, notabene, chętnie są zwiedzane przez litwactwo, stanowiące poważny odsetek ludności Grodno. Jaka szkoda, że departament sztuki i kultury nie poczuwa się do materialnego poparcia tak doniosłej placówki kulturalnej polskiej, jaką jest niewątpliwie Muzeum w Grodnie!¹⁶

Muzeum, prowadzone przez Jodkowskiego, miało być z jednej strony ostoją patriotyzmu, zapewniającą szerzenie propolskiej ideologii na terenie Kresów Wschodnich. Jodkowski rozumiał jednak również lokalną specyfikę i w swojej działalności starał się unikać propagandy i prezentować odrębność Grodzieńszczyzny.

Jak już wspomniano, Komisja Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury skupiała wokół siebie osoby zainteresowane kulturalnym rozwojem miasta i zachowaniem jego dziedzictwa. Z kolei Muzeum było nie tylko miejscem zbierania pamiątek przeszłości, ale również najważniejszą placówką kulturalno-oświatową Grodna, a jego działalność wystawiennicza dotycząca sztuki wówczas współczesnej umożliwiła w latach 20. XX wieku przyciągnięcie do miasta artystów z różnych stron Polski.

Przez całe lata dwudzieste w muzeum odbyło się osiem wystaw. Pierwsza jesienna wystawa obrazów została zorganizowana w kwietniu 1924 roku staraniem Komitetu Towarzyskiego „Dom oficerów”, z inicjatywy płka Kordiana Józefa Zamorskiego i Józefa Jodkowskiego. Postanowili oni zaprezentować twórczość, mieszkającego w tym czasie w Wilnie, krakowskiego artysty Eugeniusza Kazimierskiego. Kilka dni wcześniej w lokalnych gazetach zaczęły się pojawiać wiadomości o oczekiwaniach związanych z wystawą. Tak w sposób bardzo optymistyczny „Echa Grodzieńskie” zapowiadały na swoich łamach wystawę:

Po raz pierwszy Grodno na skalę miast Europejskich gościć w swych murach będzie wystawę obrazów tj. coś tak bardzo odcinającego się od

¹⁶ „Kurier Warszawski”, 7.07.1923 [wydanie wieczorne].

zwykłej szarej codzienności, przeto nie należy wątpić, iż tutejsze społeczeństwo, stanie na wysokości kultury cywilizowanego miasta i przez liczne odwiedzanie wystawy da wyraz zainteresowania w przyszłości podobnych imprez, które będą mogły mieć miejsce o tyle, o ile frekwencja publiczności i popyt obrazów, wyrówna wydatki związane ze zwózką eksponatów i urządzeniem wystawy, na którą jak w tym wypadku złoży się 60 okazów [...]

Nie wątpimy, że tutejsze sfery handlowo-przemysłowe, przez właściwe sobie poczucie piękna, zechcą zastąpić liche reprodukcje i oleodruki zdobiące ściany ich salonów, na dzieła prawdziwej sztuki, pomnąc, że wnętrze domostwa stanowi o kulturze właściciela...¹⁷

Z kolei „Nowy Dzień Kresowy” wyrażał nadzieję, że „wystawa wzbudzi zainteresowanie wśród grodnian, co umożliwi częstsze urządzenie podobnych wystaw dających możliwość poznania nowoczesnej sztuki polskiej”¹⁸.

Otwarcie wystawy nastąpiło 13 kwietnia o godz. 13 w lokalu Muzeum w gmachu Starostwa i przyciągnęło całą miejscową inteligencję. Wystawa składała się z 64 prac Eugeniusza Kazimierskiego, większość były to pejzaże Podola i Ukrainy, a reszta – portrety. Aby utrzymać zainteresowanie wystawą, komitet wystawy, na podstawie opinii jury, przeznaczył na losowanie w dniu zamknięcia wystawy akwarelę Kazimierskiego *Topole podolskie*. Numer biletu był kuponem biorącym udział w losowaniu. Niestety, brakuje informacji o wynikach owego losowania. O zainteresowaniu mieszkańców światem sztuki i tą wystawą może świadczyć nieco prześmiewcza notka prasowa, mówiąca, że „sporo obrazów zostało nabyte przez mecenasów sztuki, a inni z braku mamony zadowolić się musieli nadzieją, że z czasem i dla nich zaświta promyk lepszej doli”¹⁹.

Inny grodzieński dziennikarz Janha pisał tak o wystawie:

¹⁷ „Echa Grodzieńskie”, 7.04.1924.

¹⁸ „Nowy Dzień Kresowy”, 11.04.1924.

¹⁹ „Echa Grodzieńskie”, 15.04.1924.

...słyszałem od ludzi bardzo obytych z wystawami, od dyrdymalek futurystycznych, dłubanek dyletantów aż do najdostojniejszych — dziesięciokrotnie przesiewanych zespołów — którzy twierdzą: wystawa zasługuje na pochwałę”²⁰.

O wpływie, jaki Pierwsza jesienna wystawa obrazów wywarła na grodzieńskie środowisko, świadczy opublikowana uszczypliwa wobec niej opinia na stronach dziennika „Echa Grodzieńskie”:

Wystawa ta spełniła należycie swoje zadanie, rozbudzając artystyczne namiętności zarówno w dodatnim, jak i ujemne znaczeniu. [...] Frekwencja zwiedzających oraz zapowiedzi nowych wystaw malarskich wzbudziły w pewnym sprytnym jegomościu przekonanie, iż poczucie artystyczne i potrzeba piękna tak dalece w słońcu jednej wystawy dojrzała, iż czas najwyższy utworzyć przemysł malarski i w tym celu otworzoną została nie pracownia, lecz fabryka arcydzieł wzorowanych i opartych na guście niemieckich jarmarcznych oleodruków przed stawiających niebywałe krajobrazy, nadzwyczajne sceny z polowań, par-force’y itp. tematy zazwyczaj upiększające sceny gabinetów podmiejskich szynków i pokoiów umeblowanych na bocznych ulicach²¹.

Wystawa tych „bohomazów” i handel niemi rozpostarły się aż w dwóch sklepach w domu przy ul. Orzeszkowej róg Telegraficznej i poleca się uwadze wielbicieli sztuk pięknych. Dalej autor tekstu zaprasza Józefa Jodkowskiego do obejrzenia wystawy, jednak nie w celu poszukiwania dzieł sztuki, lecz dla zrobienia zdjęć i zamieszczenia ich w Muzeum jako „widomą pamiątkę epoki, rozbudzonego poczucia piękna i artyzmu w naszym mieście”²².

²⁰ „Dziennik Kresowy”, 19.04.1924.

²¹ „Echa Grodzieńskie”, 5.06.1924.

²² Tamże.

Po zamknięciu wystawy Eugeniusza Kazimierskiego planowano urządzenie cyklu podobnych przedsięwzięć, tym razem zbiorowych, prezentujących prace innych artystów polskich, w maju 1924 zapowiadano otwarcie wystawy grafiki polskiej. Dnia 10 maja w prasie pojawił się anons wystawy nowoczesnych malarzy, w której powinni byli wziąć udział: malarze związani z Krakowem Wilhelm Ossecki i Henryk Krzyżanowski oraz Radca Prawny Grodzieński Stanisław Marek Mazurkiewicz. Niestety, z nieznanych przyczyn wystawa ta nie doszła do skutku.

Druga, jesienna, wystawa została otwarta dopiero sześć miesięcy później – 2 listopada 1924 roku. Była ona pomyślana jako jubileuszowa z okazji 50-lecia twórczości artystycznej polskiego malarza, jednego z głównych przedstawicieli symbolizmu, prof. krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Jacka Malczewskiego.

W centrum wystawy znalazł się nieznany dotąd publiczności akt kobiecy pędzla Malczewskiego *W pracowni*, własności M. Mazurkiewicza. Wokół niego zawisły natomiast prace artystów, których w przeszłości kształcił Malczewski: Mariana Słoneckiego, Stanisława Marka Mazurkiewicza, Kordiana Zamorskiego oraz Wilhelma Osseckiego.

Wystawa ta była zakrojona na o wiele szerszą skalę niż jej poprzedniczka. W jej ramach zaprezentowano łącznie 250 obrazów i rycin. Dla niewielkiego lokalu Muzeum w gmachu Starostwa to była naprawdę duża liczba dzieł sztuki. Anonimowy recenzent w „Nadniemeńskim Kurierze Polskim” podawał, że:

...wraz z innymi doznaliśmy nader miłej niespodzianki, widząc wszystkie ściany dwóch niewielkich wprawdzie stosunkowo sal oraz obie strony prowizorycznych sztalug literalne od góry do dołu zawieszone

obrazami, których ogólna cyfra brzmi imponujące — jest ich bowiem około 200 sztuk²³.

Na wystawie prezentowane był przeważnie krajobrazy Grodna i okolic. Dużą część ekspozycji zajmowały obrazy Mariana Słoneckiego, który wystawił cykl prac *Niemen*. Wilhelm Ossecki pokazywał górskie pejzaże i malarstwo rodzajowe. Te pierwsze nie zostały wszakże odebrane zbyt dobrze, ten sam anonimowy recenzent krytykował je, pisząc, że: „obrazy [pejzaże] jednak ani pod względem technicznym, ani kolorytu nie dają oka zadowolenia w przeciwieństwie do jego prac rodzajowych z których *Dziad i baba* oraz *Głowa starca* są b[ardzo] dobre”²⁴.

Krytycy chwalili za to niewielką kolekcję prac Stanisława Marka Mazurkiewicza, w których dominowały tematy związane z końmi. To właśnie ta seria prac przyniosła artyście uznanie. Zdaniem dziennikarza najlepszą pracą Mazurkiewicza był obraz *Jeńcy* „przykuwający uwagę prostotą tematu i prawdą zakłętą w rysunku”²⁵. Wymienione były również obrazy *Wróżka*, *W zimie*.

Największe zainteresowanie wzbudziły pejzaże i szkice rodzajowe Kordiana Zamorskiego, który uzyskał tytuł „rewolucjonisty”, ponieważ, według oceny wspomnianego autora artykułu *Z wystaw sztuk Pięknych*, prace Zamorskiego:

...odcinają się jaskrawo wybitną, niemal buntowniczą odrębnością, silnie zarysowaną indywidualnością w ujęciu i wykonaniu tematu. [...] prace

²³ „Nadniemeński Kurier Polski”, 6.11.1924, nr 96.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

K. Zamorskiego znamionują talent wybitny i niezależny oraz szeroki rozmach i oryginalny indywidualizm²⁶.

Wystawa otwarta była do 15 listopada, ale, niestety, mimo swojej szerokiej skali i prób rozreklamowania wydarzenia przez organizatorów, nie cieszyła się popularnością wśród mieszkańców miasta. W ciągu pierwszego tygodnia wystawę odwiedziło zaledwie 100 osób, z czego 72 w pierwszym dniu, w niedzielę. Taka obojętność grodnian wobec kulturalnego wydarzenia wzbudziła niezadowolenie lokalnych miłośników sztuki. W 113 numerze „Nadniemeńskiego Kuriera Polskiego” pojawił się artykuł autora pod pseudonimem X.Y., który relacjonował, jak zareagowała inteligencja na to rzadkie dla Grodna wydarzenie:

...Oto w ciągu przeszło dwóch tygodni zwiedziło wystawę 140 osób, wśród których — znikoma liczba osób znanych z inteligencji tutejszej.

Żaden prawie dygnitarz miejscowy nie zaszczylił swoją obecnością wystawy. Z Sądowników (wyższej inteligencji!) — zaledwie parę osób; ze sfer wojskowych, z adwokatów, lekarzy, nauczycielstwa, wyższych urzędników było tylu, że na palcach snadnie obliczyć ich można.

Ze sfer ziemiańskich — nikt; a w sobotę podobno był dość liczny zjazd tych sfer, jak głosi kronikę restauracyjna „Royal’n”.

Może przynajmniej brać „artystyczna” – teatr nasz uważał za potrzebne zamanifestować swe sympatię dla Sztuki? Niestety, nikt również z tej „braci” nie przypomniał sobie o wystawie.

Wstyd dla Grodna, wstyd — tym bardziej, że nieobecności inteligencji na wystawie nie można wytłumaczyć nawet tym, że ją interesować tylko bajecznie kolorowe pocztówki, oleodruki i tym podobne „landszafty” wystarczające dla tych, którzy innego piękna w Sztuce nie odczuwają²⁷.

²⁶ Tamże.

²⁷ „Nadniemeński Kurier Polski”, 23.11.1924, nr 113.

Brak zainteresowania wystawą, a co za tym idzie – brak środków finansowych doprowadziły do tego, że następna jesienna wystawa była zorganizowana w Muzeum dopiero w 1926 roku, aczkolwiek rok 1925 nie obył się bez artystycznych wydarzeń. Z inicjatywy literata Kraczkiewicza w sali kinoteatru Palace, 17 lipca, została urządzona wystawa obrazów olejnych i akwarel polskich i rosyjskich artystów. W wystawie brali udział malarze: Owiński, Chiński, Burokow, Mirski, Grynczewski oraz malarki Kraczkiewiczowa, Aleksyńska i inni. Cały dochód z tej wystawy był przeznaczony na rzecz malarzy emigrantów w Kaliszu i ich studia. „Niewątpliwie artystyczna ta impreza zyska sobie poparcie szerokiego ogółu społeczeństwa” — wyrażał nadzieję „Nadniemeński Kurier Polski”²⁸.

Omawiając rok 1925, warto zauważyć, że środowisko artystyczne miasta działalności swej nie ograniczało tylko do wystaw. Przykładem jego działania na polu ochrony dóbr kultury (część z jego przedstawicieli działała wcześniej w opisaney już Komisji Opieki nad Zabytkami Sztuki i Kultury Ziemi Grodzieńskiej) może być zaangażowanie grodzieńskich artystów plastyków w obronę przez niefortunną restauracją kościoła farnego (pojezuickiego). Jesienią tego roku w związku z trwającym „odnowieniem” kościoła artyści plastycy, mieszkający wówczas w Grodnie, zabrali publicznie głos. 29 września podpisali oni protest, zawierający protest przeciw barbarzyńskiemu odnowieniu, „które zostało przeprowadzone po pierwsze, bez porozumienia się z konserwatorem miejscowym, po drugie, wbrew wszelkim zasadom konserwatorskim oraz bez powołania żadnego Komitetu Odnowienia Kościoła”. Protest ten podpisali Kordian Zamorski, Kazimiera Dobrzańska (albo Kazimierz Dobrzański)²⁹, Stanisław Marek Mazurkiewicz, Stanisław Żywno, Józef Wanatowski i Marian Słonecki. Artyści zwracali uwagę na to, że „wspaniałe wnętrze przyozdabia się malowanym ornamentem, nieudolnie imitującym rzeźbę, wadliwym pod względem rysunku, kolorytu i plastyki” oraz ma to, że „wskutek pomalowania

²⁸ „Nadniemeński Kurier Polski”, 16.07.1925, nr 195.

²⁹ Niestety, nie jest określona płeć osoby, ponieważ różnie podaje się w ówczesnych czasopiśmiech.

nieodpowiednim kolorem zmieniono w tonie charakter wnętrza kościoła, a tym zniszczono wartość artystyczną oraz pogrzebano piękno i majestat świątyni”³⁰.

Maj 1926 roku przeminął „pod znakiem wystaw”, jak to wyraźnie określił w swoim artykule dla „Nowego Dziennika Kresowego” kustosz muzeum Józef Jodkowski. 2 maja nastąpiło otwarcie dwóch indywidualnych wystaw artystów plastyków. W Muzeum Państwowym była organizowana wystawa *Krajobraz podlaski* prac malarskich tykocińskiego artysty Zygmunta Bujnowskiego. Bujnowski — stypendysta Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, uczestnik wystaw organizowanych przez Towarzystwo Zachęty Przyjaciół Sztuk — przedstawił cykl pejzaży. Malarz przyjechał do Grodna na zaproszenie Jodkowskiego. Sama organizacja wystawy nie była łatwa, ponieważ po wystawie w kwietniu 1926 roku w Pawilonie Ogrodu Miejskiego w Białymstoku niemal wszystkie obrazy zostały wyprzedane, więc wystawa w Grodnie składała się z eksponatów udostępnionych specjalnie przez ich posiadaczy na czas wydarzenia. Wystawa trwała do 15 maja włącznie.

Jednocześnie w lokalu klubowym „Cresovia”, w małej sali hotelu „Royal”, wystawił swoje prace malarz Marian Słonecki, który w Grodnie już zdążył zdobyć zasłużone uznanie i poważanie. Wystawa składała się z 50 prac: 30 obrazów i 20 studiów, a dodatkowo uzupełniało ją pięć obrazów Stanisława Marka Mazurkiewicza. Autor wystawy inspirował się widokami Grodna, Wilna i Druskiennik, ale najbardziej preferował nadniemeńskie krajobrazy, o czym świadczą znane nam tytuły obrazów. Na wystawie znalazły się również dwa portrety i kilka martwych natur.

Trzecia wystawa majowa była wystawą architektoniczną. Została urządzona staraniem Komitetu Budowy Pomnika Elizy Orzeszkowej w Muzeum Państwowym. Zaprezentowano na niej projekty budowy domu im. E. Orzeszkowej na placu, który w owym czasie był w posiadaniu Towarzystwa „Cresovia”. Swoje projekty przedstawili architekci Wilhelm Henneberg, Jan

³⁰ „Nadniemeński Kurier Polski”, 2.10.1925, nr 272.

Chojnowski, Witold Wyganowski i inni. Zwiedzanie wystawy było możliwe od 16 do 22 maja.

Organizowanie jesiennych wystaw w muzeum stało się już tradycją. Józef Jodkowski starał się zachować cykliczność wystaw w Grodnie, dbał także o ich wysoki poziom artystyczny. Kolejna „V wystawa obrazów i grafik artystów malarzy Zofii Stankiewicz i Mariana Słoneckiego” była dostępna dla widzów od 7 listopada do 2 grudnia 1926 roku. Polska malarka i graficzka, przedstawicielka nurtu symbolizmu, przedstawiła w Grodnie 45 prac z widokami Krakowa, Wilna, Trok, Warszawy i innych miast. Marian Słonecki zaprezentował na wystawie 49 pejzaży.

Organizacją wystaw w Grodnie zajmował się nie tylko Józef Jodkowski. Ciekawym przykładem jest tu wystawa z 1927 roku, która została urządzona przez specjalnie powołany w tym celu Komitet przy Dowództwie Okręgu Korpusu III. Należy zauważyć, że wojsko w Grodnie odgrywało dużą rolę w życiu społecznym i kulturalnym. Jedną z wojskowych placówek kulturalnych był Stary Zamek, w którym w latach 20. mieścił się Dom Oficera Polskiego. Mieszkańcy Grodna odwiedzali różne wojskowe wydarzenia kulturalne, przygotowane z okazji świąt pułkowych, m.in: koncerty orkiestr pułkowych na Zamku czy przedstawienia Teatru Garnizonowego w Domu Żołnierza³¹. Działalnością kulturalną dla polskich żołnierzy w Grodnie zajmował się gen. Leon Berbecki, który „w zrozumieniu ogromnego znaczenia tego rodzaju kulturalnych instytucji w wychowywaniu żołnierza przeznaczają na ten cel fundusze i stara się wciągnąć do tej akcji społeczeństwo cywilne”³².

Pozycja wojska znacznie wzmocniła się po przewrocie majowym — wojskowym zamachu stanu dokonanym z inspiracji i pod kierownictwem Józefa Piłsudskiego, w którego następstwie w Polsce rozpoczął się okres rządów sanacji. W okolicznościach faktycznej dyktatury postać przywódcy postrzegana była jako figura ojca narodu, z kolei jego siła i stanowczość

³¹ W. Renikowa, *Grodno w dwudziestolecie międzywojennym*, w: *Grodno i Wołkowysk w II Rzeczypospolitej: informator wystawy lipiec – październik 2001*, Pelplin-Gdańsk 2001, s. 28.

³² „Nowy Dziennik Kresowy”, 9.10.1925.

legitymizowały władzę. Artystyczna propaganda pracowała więc, by podtrzymać właściwy wizerunek Marszałka i wojska.

W tym kontekście warto wspomnieć o zorganizowanej przez płk. Krasickiego i kpt. Bursztyna „Wystawie sztuki i pamiątek wojennych”. Ekspozycja, ukazująca życie kulturalne wojska na terenie Grodna w godzinach pozasłużbowych, wypełniała bez wątpienia zadania propagandowe. Wystawa zorganizowana została pod patronatem Pierwszego Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego, a dominujące miejsce w doborze prac zajmowały rzeczy z osobistych zbiorów Marszałka. Zgłoszenia do udziału w wystawie wysłały różne dywizjony, żandarmeria, szefostwo łączności, teatr żołnierski, biblioteka DOK III i inne. Oprócz tego zorganizowano pawilony propagandowe LOPP (Ligi Ochrony Przeciwpowietrznej i Przeciwgazowej, Żegluga Morskiej, Białego i Czerwonego Krzyża). Program wystawy obejmował malarstwo, rzeźbę, grafikę, fotografię, uzbrojenie, numizmatykę etc. Całkowity dochód z wystawy komitet przeznaczył na oświatę wojskową. W tym celu na wystawie została umieszczona specjalna tarcza do wbijania gwoździ z dowolnymi datkami na wspomniany cel, później planowało przekazać ją do muzeum w Grodnie „jako wyraz współżycia wojska ze społeczeństwem miejscowym”³³. Wystawa mieściła się na Zamku Królewskim, trwała od 27 marca do 10 kwietnia 1927 roku. Otwarcia wystawy dokonał w imieniu Marszałka Piłsudskiego Inspektor Armii z Wilna gen. Stanisław Burhardt-Bukacki. W przeciwieństwie do wystaw muzealnych, których wernisaże były dostępne dla wszystkich chętnych, uroczyste otwarcie tej wystawy odbyło się w obecności jedynie zaproszonych gości: przedstawicieli władz wojskowych i administracyjnych.

Kapitan Bursztyn wystąpił z referatem do władz wojskowych z propozycją organizowania podobnych wystaw we wszystkich okręgach korpusowych.

³³ „Nowy Dziennik Kresowy”, 21.02.1927.

Wystawa zdobyła szeroki rozgłos, a recenzja z trzema fotografiami ukazała się nawet w warszawskim „Tygodniku Ilustrowanym”. Recenzent odnotowywał, że

...rezultat był nad wyraz pomyślny. Kilkanaście sal Starego Zamku, gdzie mieściła się wystawa, wypełniły różnorodne eksponaty. Był więc dział sztuki stosowanej, z meblami rzeźbionymi i inkrustowanymi, własnoręcznie wykonanymi przez jednego z oficerów, dział literacki, dział fotograficzny ze zdjęciami artystycznymi, dział plastyki, dział robótek, pań i wiele innych. W dziale pamiątek pierwsze miejsce zajmowały zbiory marszałka Piłsudskiego³⁴.

Pozostając w temacie wystaw propagandowych, należy wspomnieć jeszcze o wystawach objazdowych, które również docierały do Grodna. Pierwszą z nich była Wystawa Okrężna Grafiki Polskiej, którą zorganizował w 1922 roku Związek Polskich Artystów Grafików pod patronatem Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego oraz Wojewody Warszawskiego Władysława Sołtana przy współpracy członków zarządu Franciszka Siedleckiego, Edwarda Czerwińskiego oraz Konserwatora Województwa Warszawskiego Zygmunta Rokowskiego. W wystawie tej wzięło udział 35 artystów, którzy przedstawili 198 prac graficznych³⁵.

Polska zagraniczna polityka artystyczna w okresie międzywojennych była ukierunkowana na promocję sztuki polskiej za granicą oraz na kreowanie wizerunku Polski przez sztukę na arenie międzynarodowej³⁶. Zajmowało się tym Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych (TOSSPO). Jednocześnie wewnętrzna polityka artystyczna, dotycząca ziem wschodnich, zorientowana była na propagandę sztuki polskiej w

³⁴ „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 18, s. 356.

³⁵ Brak potwierdzenia, że wystawa odbyła się w Grodnie, ale w katalogu do wystawy podano Grodno jako jeden z punktów postoju wystawy.

³⁶ I. Luba. *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*. Warszawa 2012, s. 27.

najszerszych kręgach społeczeństwa, ponieważ – jak uważano – główne miasta Kresów Wschodnich były postrzegane jako terytorium zagrożone przez rosyjską propagandę. W 1927 roku przy Komitecie Artystów Plastyków dzięki wsparciu i finansowaniu z Departamentu Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP) został utworzony Komitet Wystaw Okrężnych, którego zadaniem było „krzewienie kultu piękna na Kresach” — celem zaś: być łącznikiem między artystami³⁷. Komitet, z Kazimierzem Stabrowskim i Henrykiem Szczyglińskim na czele, w tym samym roku zorganizował Okrężną Wystawę Obrazów, która w ciągu sześciu miesięcy powinna była odwiedzić 20 miast kresowych (w rzeczywistości odwiedziła tylko 11). Pośród wybranych do prezentacji wystawy miejsc znalazły się również Grodno oraz sąsiednie miasta: Wołkowysk, Lida, Nowogródek. Organizatorami wystawy w tych miejscach byli L. Dymowski i Józef Lewkowicz. Wystawa była przygotowana z właściwym rozmachem, obejmowała około 250 prac 57 polskich twórców z Warszawy, Krakowa i Lwowa, wśród których znaleźli się Teodor Axentowicz, Tadeusz Cieślewski, Wlastimil Hofman, Tadeusz Marczewski, Józef Ryszkiewicz, Apoloniusz Kędziński i inni.

³⁷ *Ilustrowany przegląd wystawy okrężnej*, zeszyt 1, Warszawa 1927, s. 9.



Na otwarciu Okrężnej wystawy sztuki w Grodnie w sierpniu 1927.

Repr. z: *Ilustrowany przegląd wystawy okrężnej*, zeszyt 2, Warszawa 1928, s. 21.

Celem tej wystawy, jak pisał w wprowadzającym do niej artykule W. Zwierowicz, było „zapoznanie zachodnich i wschodnich rubieży kraju z bogactwem artystycznego dorobku kultury polskiej”³⁸. Obawiając się możliwości samodzielnego/niezależnego rozwoju ziem wschodnich, władza centralna starała się poprzez sztukę ugruntować tam swoje wpływy. Ten nadrzędny cel wystawy dobrze został przedstawiony w artykule Józefa Lewkowicza:

Cokolwiek dzieje się dla Kresów i w sprawie Kresów, do tego każdy rękę przyłożyć powinien, bowiem, do nadania Kresom europejskiego i polskiego charakteru tylko my jesteśmy powołani, my, żyjący w ośrodku Polski. Gdy Kresy same zaczną budować i stanowić o charakterze swojego wewnętrznego oblicza — nie będzie to pożądanym zjawiskiem dla Polski.

³⁸ Tamże, s. 7.

Należy więc iść w tym kierunku i pomagać do należytego określenia roli Kresów dla Polski, tym bardziej, iż nie pociąga to ofiar niezwykłych. Propaganda kultury lub popieranie tej pracy oto klucz do rozwiązania problemu³⁹.

Dalej w tej samej publikacji spotykamy się z kolejną opinią, która podkreśla zasadniczy cel wystawy: „gdy puls życia na Kresach bić zacznie pod wpływem Polski tworzącej, Polski umysłu i ducha, znaczenie Kresów dla całego państwa wystąpi w świetle właściwym”⁴⁰.

Kuratorzy wystawy, aby osiągnąć postawione cele, odwoływali się do mitycznej wersji przeszłości jako do narzędzia odbudowy historycznej pamięci narodu oraz utrwalenia łączności kulturalnej. O tym dobitnie świadczy układ tekstów w towarzyszącym wydarzeniu *Ilustrowanym przeglądzie wystawy okrężnej*. Trzeci artykuł w tym wydawnictwie autorstwa Zygmunta Badowskiego pod tytułem *Z dziejów polskiego malarstwa* został poświęcony historii polskiego malarstwa i opisywał dorobek sztuki polskiej od XV wieku, a w szczególności epokę Stanisława Augusta Poniatowskiego.

³⁹ *Ilustrowany przegląd wystawy okrężnej*, zeszyt 2, Warszawa 1928, s. 8-9.

⁴⁰ Tamże, s. 24.



Harcerze na Okrężnej wystawie sztuki w Grodnie w sierpniu 1927.

Repr. z: *Ilustrowany przegląd wystawy okrężnej*, zeszyt 2, Warszawa 1928, s. 23.

W sierpniu 1927 roku w ramach czwartego etapu artystycznego „rajdu” malarzy Wystawa Okrężna przybyła do Grodna. Wystawę eksponowano w lokalu Seminarium Męskiego (Nauczycielskiego) przy ul. Dominikańskiej 10 od 13 do 29 sierpnia. Szeroki dobór prac znanych polskich artystów pomógł mieszkańcom Grodna zapoznać się z niemal wszystkimi obecnymi w międzywojennym czasie nurtami i kierunkami sztuki polskiej. Chcąc by cele propagandowe zostały osiągnięte, kierownictwo Wystawy umożliwiło osobom nieposiadającym wystarczających środków bezpłatne wejście. Spośród wszystkich 11 odwiedzonych miast wystawa w Grodnie pod względem zainteresowania mieszkańców owym wydarzeniem artystycznym zrównała się z Wilnem. Jak informował „Nowy Dziennik Kresowy”, wystawa w Grodnie okazała się dużym sukcesem:

Przyznać należy, że tak podatnego gruntu dla kultywowania piękna, jak Kresy Wschodnie, nigdzie się nie spotyka. Społeczeństwo kresowe jest

serdeczne i odnosi się do wszystkich poczynañ kulturalnych z życzliwością i poparciem.

W Białymstoku, Wołkowysku i Lidzie zwiedziło Wystawę około 3000 osób, w Grodnie, które uchodzi za ośrodek inteligencji, Wystawa osiągnęła punkt kulminacyjny. Zwiedzających było przeszło 1700 osób⁴¹. Niestety, publiczność jest tu na ogół niezamożna i większość korzystała z Wystawy bezpłatnie⁴².

Osiem dzieł wystawionych w Grodnie zostało zakupionych przez mieszkańców miasta i jego okolic: *Uchodźcy* Badowskiego i *Wiatrak* Marczewskiego przez adwokata Jeśmana, *Piwonie* Filipkiewicza przez doktora Lichtenstejna, *Dzieci artysty* Wlastimila Hofmana przez adwokata Sztatmana, *Moja siostra* Leona Dołżyckiego przez artystkę dramatyczną Lenę Pillati, *Stary krakowiak* Wincenta Wodzinowskiego przez kpt. Niesiołowskiego, *Pejzaż* Dowkonta przez doktora Sztolca z Dąbrowy oraz *Królowa Hala* Zefiryna Ćwiklińskiego przez inżyniera Oszczakiewicza⁴³.

Zdaniem organizatorów, wystawa spełniła swoje zadanie: przez wystawę w 11 odwiedzanych miastach przewinęły się 21 664 osoby; sprzedano 85 dzieł sztuki na ogólną kwotę 13 500 zł.

W październiku 1928 roku z okazji dwudziestej piątej rocznicy twórczej pracy krakowskiego malarza Wlastimila Hofmana odbyła się w Grodnie kolejna wystawa zorganizowana znów przez pracowników miejscowego muzeum. Na VI wystawie eksponowano 39 prac Hofmana, studia rysunkowe koni i szkice kompozycyjne Stanisława Marka Mazurkiewicza oraz projekty odbudowy królewskiego Zamku Starego w Grodnie. Wystawa mieściła się w gmachu Starostwa i trwała od 7 do 21 października. Nad jej kształtem miała czuwać komisja organizacyjna, której członkami zostali się płk B.

⁴¹ Według oficjalnych danych (*Ilustrowany przegląd wystawy okrężnej*, zeszyt 2), liczba zwiedzających wyniosła 1664 osoby.

⁴² „Nowy Dziennik Kresowy”, 31.08.1927.

⁴³ Tamże.

Adamowicz, kustosz muzeum Jodkowski oraz malarz Mazurkiewicz. Wystawa odbywała się pod patronatem honorowym Dowódcy Okręgu Korpusu III inżyniera A. Litwinowicza. Wystawie towarzyszył katalog ze wstępnym artykułem Mazurkiewicza.

W 1927 roku zmarł tykociński malarz Zygmunt Bujnowski, autor cyklu prac *Stare Grodno*. Dyrekcja miejscowego muzeum uznała za konieczne urządzić pośmiertną wystawę jego prac. Wernisaż wystawy odbył się 20 października 1929 roku. Kustosz muzeum Józef Jodkowski zebrał 63 prace, których spis wraz z notą biograficzną umieścił w opracowanym przez siebie katalogu, uzupełniając tekst cytataми z warszawskiej krytyki artystycznej poświęconej twórczości artysty⁴⁴. Wystawa składała się w większości z pejzaży nadnarwiańskich, tykocińskich oraz 8 płócien z cyklu *Stare Grodno*. Drugą częścią ekspozycji była wystawa rzeźb Romualda Zerycha oraz obrazów i druków z okazji odsłonięcia pomnika Elizy Orzeszkowej 11 października. Krótka notatka w 5 tomie „Sztuk Pięknych” informowała, że „muzeum otrzymało już szereg rzeźb artysty ze Lwowa i z Warszawy”. Twórczość Zerycha była przedstawiona dosyć skromnie, tylko 7 rzeźb, 1 plakieta z portretem generała Sowińskiego oraz 40 fotografii. Z prac rzeźbiarskich wystawiono *Św. Franciszka* (drewno), *Popiersie E. Orzeszkowej* (drewno), *Madonnę z Dzieciątkiem* (majolika), *Madonnę z Dzieciątkiem ku chwale zwycięstwa pod Radzyminem* (miedź) i inne⁴⁵. Dodatkowo ukazał się katalog wystawy z fotografiami prac rzeźbiarza.

O ile życie kulturalne Grodna w latach 20. XX wieku daje się opisać dość szczegółowo, o tyle w następnej dekadzie jest bardzo trudne do zrekonstruowania z powodu braku materiałów źródłowych. Brak bowiem zarówno archiwalnych dokumentów o wystawach, jak i recenzji czy wzmianek prasowych, co może świadczyć o zaniku wydarzeń artystycznych w mieście. Spadek aktywności twórczej i wystawienniczej mógł być

⁴⁴ *Katalog Muzeum w Grodnie wystawy pośmiertnej Zycha Bujnowskiego i prac rzeźbiarskich autora pomnika Elizy Orzeszkowej w Grodnie Romualda Zerycha, Grodno 1929.*

⁴⁵ Tamże.

spowodowany brakiem finansowania ze strony władz państwowych oraz brakiem zainteresowania ze strony mieszkańców. Kolejnym tego powodem mogło być silne zaangażowanie kustosa Muzeum w wykopaliska na Górze Zamkowej oraz prowadzenie przez niego prac renowacyjnych w Starym Zamku, gdzie wówczas mieściło się Muzeum. Wszystko to mogło prowadzić do zwyczajnego braku czasu na organizację wystaw.

Życie kulturalne w Grodnie jednak nie zamarło, nadal się rozwijało, choć bardzo powoli. Z placówek kulturalnych miasta, funkcjonujących w latach 30., należy wymienić choćby Towarzystwo Przyjaciół Literatury i Sztuki im. Elizy Orzeszkowej oraz Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego (TUR). Ciągłe działał też Teatr Miejski im. Elizy Orzeszkowej oraz utworzony przy wsparciu teatru klub artystyczny „Muza”.

Towarzystwo Przyjaciół Literatury i Sztuki im. Elizy Orzeszkowej zawiązało się w roku 1930, „stawiając za cel swej działalności ożywienie ruchu umysłowego, zwłaszcza literacko-artystycznego w Grodnie”⁴⁶. Założycielką oraz prezeską towarzystwa przez 12 lat była polska pisarka, tłumaczka i działaczka społeczna rosyjskiego pochodzenia Nadzieja O'Brien de Lacy księżniczka Drucka. Na zaproszenie pisarki do Augustówka w Grodnie przyjeżdżali różni znani przedstawiciele polskiego środowiska twórczego. W swoich dziennikach Nadzieja O'Brien wspomina o działalności towarzystwa z wielkim zachwytem:

Dużo przyjemniej pracowało się w Towarzystwie Przyjaciół Literatury i Sztuki. Mnie osobiście dało to możliwość poznania, a nawet zaprzyjaźnienia się z wybitnymi przedstawicielami literatury. Zarząd nasz (a głównie ja) sprowadzał z Warszawy wybitnych pisarzy, którzy mieli swoje „spotkania z czytelnikami” w foyer teatru przy herbatce. Prosiłam ich potem do siebie, toteż przez dom nasz przeszli: Maria Dąbrowska, Jan Parandowski, Juliusz Kaden-Bandrowski, Julian Tuwim, Witold Hulewicz, Tadeusz Makowski, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Stefan Klukowski, Stanisław Strumph-

⁴⁶ *Grodno*. Wyd. Kółko historyczne przy I-em społecznym gimnazjum koedukacyjnym, wyd. cyt., s. 66.

Wojtkiewicz, Emil Breiter, Irena Tuwim – wszystkich nazwisk nie pamiętam...⁴⁷

W lipcu 1939 roku do Augustówki przyjechał na dwa tygodnia Stanisław Ignacy Witkiewicz⁴⁸. Nadzieja O'Brien de Lacy zaprzyjaźniła się z artystą jeszcze, gdy mieszkała w Warszawie i była bardzo dumna z tej przyjaźni, chociaż pobyt Witkacego w Grodnie był dla niej dużym wyzwaniem. Dla Witkacego pobyt w Augustówku wiązał się nie tylko z wypoczynkiem. Malarz przyjechał przede wszystkim w celach zarobkowych, mając nadzieję na liczne zamówienia portretowe, ponieważ w ostatnim czasie miał poważne kłopoty finansowe⁴⁹. Rodzina O'Brien de Lacy postarała się, żeby artysta miał wielu klientów wśród znanych osobistości Grodna. Byli nimi m.in: prezydent Grodna Fołtyn, płk Stanisław Jakub Czuryłło, bracia Eynarowiczowie oraz cała rodzina O'Brien de Lacy.

Jak już wspomniano działalność Muzeum w owym czasie skupiała się na odbudowie Starego Zamku oraz wykopaliskach. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że według sprawozdania w Muzeum pracowały tylko dwie osoby: kustosz oraz dozorca, co nie przeszkadzało jednak placówce w prowadzeniu tak szeroko zakrojonej działalności.

Niestety, na końcu 1937 roku w wyniku konfliktu, dotyczącego metodyki prowadzenia wykopalisk, Józef Jodkowski był zmuszony zrezygnować z pełnienia funkcji kustosa i wyjechać do Warszawy. Na czele Muzeum stanął Marian Meszczyński — grafik i pedagog, który w 1936 roku ukończył studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, równocześnie pracujący w Grodnie jako nauczyciel rysunku w średniej szkole zawodowej.

⁴⁷ N. Drucka, *Trzy czwarte... Wspomnienia*, Łomianki 2012, s. 105.

⁴⁸ J. Degler, *Ostatnie lato. Z kronik życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/275154/degler_ostatnie_lato_z_kroniki_zycia_i_tworczości_2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y [data dostępu: 12.11.2021]

⁴⁹ Tamże.

Z wystaw, które się odbyły w Muzeum w 1938 roku, można wspomnieć wystawę krajek, pisanek i wycinanek z Grodzieńszczyzny (ta wystawa trwała tydzień od 4 kwietnia) oraz majową wystawę grafiki i fotografii młodych artystów z Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie⁵⁰.

Na koniec opisu życia artystycznego międzywojennego Grodna warto zwrócić uwagę na jeszcze fakt. Mimo utraty przez miasto statusu centrum administracyjnego to właśnie ono, a nie na odwrót, wpływało na rozwój kulturalny stolicy województwa – Białegostoku. Tak więc *de facto*, przynajmniej na poziomie kulturalnym, było ono ciągle centrum jednego z regionów kraju⁵¹ i bez poznania jego życia kulturalnego obraz całej II Rzeczypospolitej będzie niepełny⁵².

Bibliografia

Degler Janusz, *Ostatnie lato. Z kronik życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*,

https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/275154/degler_ostatnie_lato_z_kroniki_zycia_i_tworczości_2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y
[data dostępu: 12.11.2021].

Dekret Rady Regencyjnej o opiece nad zabytkami sztuki i kultury z dnia 31 października 1918 roku.

⁵⁰ „Niemen. Czasopismo Regionalne”, Grodno 1939, nr 1, s. 47.

⁵¹ Fragment pisma oraz uzasadnienie tego stwierdzenia można w przeczytać w artykule:

J. Tomalska, J. Szczygieł-Rogowska, *Białostocka bohema artystyczna w latach 1919–1939*, w: *Szkice do dziejów Białegostoku*, red. M. Kietliński, W. Śleszyński, Białystok 2003, s. 81-82.

⁵² W Grodnie ostatnie lata życia spędziła znana malarka Maria Gażycz z domu Nowina-Chrzanowska (1860 Wiszera, gubernia kurska – 1935 Grodno), przyjaciółka Anny Bilińskiej. Po śmierci męża wstąpiła w Rzymie w 1906 roku do Zakonu Sióstr Nazaretanek. Od 1912 roku przez kilka lat, a następnie od 1932 roku do śmierci była przełożoną klasztoru w Grodnie. Nie brała jednak udziału w życiu artystycznym Grodna. Por. m.in. Наталья Малиноўская-Франке. *Забытая мастачка святла: жыццёвы і творчы шлях Марыі Гажыч*, „Роднае слова” (Mińsk) 2009, nr 3, s. 97-99.

Drucka Nadzieja, *Trzy czwarte... Wspomnienia*. Łomianki 2012, s. 105.

„Dziennik Kresowy”, 10.09.1924.

„Dziennik Kresowy”, 19.04.1924.

„Dziennik Kresowy”, 9.10.1923.

„Dziennik Kresowy”, 13.10.1926.

„Echa Grodzieńskie”, 15.10.1924.

„Echa Grodzieńskie”, 5.06.1924.

„Echa Grodzieńskie”, 7 kwietnia 1924.

Grodno, Wyd. Kółko historyczne przy I-em społecznym gimnazjum koedukacyjnym, Grodno 1934.

Grodno i okolice. Jeziora Augustowskie. Suwalszczyzna. Przewodnik turystyczny, Grodno 1934.

Grodno. Informacje turystyczno-letniskowe uwzględniające miasto, okolice i powiat, Grodno [ok. 1930].

Hoppe Stanisław, Jodkowski Józef, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 11, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 638.

Ilustrowany przegląd wystawy okrężnej, zeszyt 1, Warszawa 1927.

Ilustrowany przegląd wystawy okrężnej, zeszyt 2, Warszawa 1928.

Jodkowski Józef, *Muzeum w Grodnie: zarys dziejów powstania i rozwoju 1920-1922*, Grodno 1923.

Katalog Muzeum w Grodnie wystawy pośmiertnej Zycha Bujnowskiego i prac rzeźbiarskich autora pomnika Elizy Orzeszkowej w Grodnie Romualda Zerycha, Grodno 1929.

Kaczorowski Bartłomiej, *Grodno: historia i zabytki*, Warszawa 1991, s. 39.

„Kurier Warszawski”, 7.07.1923 (wydanie wieczorne).

- Luba Iwona. *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 346.
- Maroszek Józef, *Muzeum Historyczne w Grodnie. 70 lat istnienia*, „Białostoczczyzna” 1/21, 1991, s. 1-3.
- „Nadniemeński Kurier Polski”, 6.11.1924, nr 96.
- „Nadniemeński Kurier Polski”, 23.11.1924, nr 113.
- „Nadniemeński Kurier Polski”, 16.07.1925, nr 195.
- „Nadniemeński Kurier Polski”, 2.10.1925, nr 272.
- „Niemen. Czasopismo Regionalne” [Grodno], 1939, nr 1, s. 48.
- „Nowy Dziennik Kresowy”, 21.02.1927.
- „Nowy Dziennik Kresowy”, 31.08.1927.
- „Nowy Dzień Kresowy”, 11.04.1924.
- Renikowa Wanda, *Grodno w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Grodno i Wołkowysk w II Rzeczypospolitej: informator wystawy lipiec – październik 2001*, Pelplin-Gdańsk 2001, s. 28.
- Śnieżko Aleksander, *Wydobył z ziemi gród, o którym nikt nie wiedział. Wspomnienia o Józefie Jodkowskim*, Białystok 2000, s. 156.
- Tomalska Joanna, Szczygieł-Rogowska Jolanta, *Białostocka bohema artystyczna w latach 1919–1939*, w: *Szkice do dziejów Białegostoku*, red. M. Kietliński, W. Śleszyński, Białystok 2003, s. 91.
- „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr18.
- Чарнякевіч Андрэй, *Сацыяльна-культурная трансфармацыя г. Гродна паміж дзвюма Сусветнымі войнамі (1919-1939 гг.)*, w: *1939 год у лёсе беларускага народа: зб. матэрыяла рэгіянальнага круглаша стала, Брэст, 29 кастр. 2009*, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт ім. А. С. Пушкіна; рэд. рада: В. Г. Швайко [і інш.], Брэст 2010, с. 6-17.

Martyna Groth

Nowy świat, nowe potrzeby: Bauhaus

Stwórzmy nowy cech rzemieślników, bez podziałów klasowych, które stwarzają arogancką barierę między rzemieślnikami i artystami. Wspólnie obmyślmmy i twórzmy nową budowlę przyszłości, która obejmie w całości architekturę, rzeźbę i malarstwo i którą pewnego dnia ręce robotników podniosą ku niebu jako kryształowy symbol nowej wiary.

Walter Gropius

Niemiecka uczelnia Bauhaus powstała z połączenia Państwowej Szkoły Rzemiosł Artystycznych i Akademii Sztuk Pięknych. Rozpoczęła działalność w 1919 roku w Weimarze, mając I wojnę światową i związane z nią traumy, zniszczenia oraz poczucie klęski wciąż jeszcze na społeczno-politycznym i przestrzennym horyzoncie. Współistniały one równolegle z wywołanymi przez ów konflikt gwałtownymi zmianami cywilizacyjnymi i rozwojem, szczególnie w zakresie techniki. Sytuacja wzajemnego oddziaływania i napięcia wytwarzające się pomiędzy nimi, a także troska o utopijną wizję nowego świata uczyniły wrażliwość na demokrację, różnorodność, harmonię i równowagę człowieka kluczowymi elementami programu nauczania jednej z najbardziej progresywnych uczelni XX wieku na świecie. W trosce o ważność całej struktury społecznej Bauhaus w swych założeniach znosił sztywne podziały i dążył do połączenia we wspólny zbiór różnorodnych osób z wizją i doświadczeniem – artystów/ki, rzemieślników/czki i studenki/tów. Nabór był otwarty dla wszystkich bez względu na pochodzenie, rasę, płeć, status czy poglądy, co w pierwszych latach szybko podchwyciły kobiety, mające

wówczas w Niemczech, jak i na świecie wciąż niewielkie szanse na zdobywanie edukacji wyższej¹.



Zdjęcie grupowe wykładowców Bauhausu na dachu nowego budynku uczelni w Dessau; wśród nich Gunta Stölzl, 1926, fot. Walter Gropius

Bauhaus można określić jako multidyscyplinarne laboratorium przyszłości, w którym nowoczesne metody pedagogiczne i idee artystyczne zderzały się z diagnozami dotyczącymi sytuacji wewnętrznej i zewnętrznej, w której – jak się okazało – mimo deklaracji wciąż żywa była patriarchalna hierarchia płci i związane z nią uprzedzenia, anachroniczne schematy myślowe czy postawy i lęki. Można rzec, że intelektualna i ekonomiczna emancypacja kobiet odbywała się tu ze wszystkimi obciążeniami pionierskiego wdrażania koniecznych, równościowych procesów społecznych. Wszystkie te zagadnienia skupiały się w Bauhausie niczym w mikro- i makrosoczewce z niezwykłą wprost intensywnością. Konfrontowane z żywą

¹ W semestrze letnim 1919 roku liczba kobiet wśród studentów Bauhausu przekroczyła 50 procent: przyjęto 84 studentki i 79 studentów. Zaczęto wówczas nazywać uczelnię „Frauhaus”. Na fakt ten na pewno wpływ miał m.in. brak konieczności posiadania świadectwa dojrzałości, którego kobiety często nie miały możliwości zdobyć.

Informacje podaję za: T. Enzensberger, *Kobiety Bauhausu. Szukamy studentów płci żeńskiej* – *byle niezbyt wielu!*, przeł. K. Kuszyk, <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/mag/21385384.html> [dostęp: 14.09.2020]. W czternastoletniej historii uczelnia wykształciła łącznie ok. 500 studentek i studentów.

materia, oporem i determinacją kobiet, stopniowo poddawane były jednak weryfikacji i przepracowywaniu przez uprzywilejowanych mężczyzn².



Kobiety w Bauhausie, fot. Kath Both

Nie dość na tym, kwestie te przeplatały się z programowym rozpoznawaniem i mapowaniem przyszłościowych kierunków rozwoju sztuki, technologii i – z czasem coraz silniej – przemysłu. Nie bez znaczenia dla ich przebiegu był też kontekst parokrotnego zagrożenia bytu uczelni przez kłopoty finansowe, trzykrotna zmiana siedziby, wewnętrzne konflikty i rotacja kadry, a także zachowawczość społeczności miast goszczących, naciski władz czy coraz silniejszy faszyzm. Problemy te, niczym kolejne warstwy, coraz mocniej docierały utopijny konstrukt, by ostatecznie doprowadzić do zamknięcia „zdegenerowanej” uczelni przez nazistów w 1933 roku. Zmusiło to wiele osób do emigracji i poszukiwania nowej wolnej przestrzeni dla eksperymentalnych idei oraz praktyk.

² W 1928 roku ówczesny asystent w pracowni malarstwa Fritz Kuhr, stwierdził, iż „Cały świat to Bauhaus”, co podkreślało całościowe, totalne, gdyż dotyczące każdej sfery życia, myślenie o człowieku i jego otoczeniu, a także zacieranie się granic między sztuką, rzemiosłem i techniką. W 2020 roku cytował ten, uzupełniony o znak zapytania, stał się tytułem wystawy zorganizowanej przez ifa – Institut für Auslandsbeziehungen (Instytut Stosunków Zagranicznych), Stuttgart, Niemcy, przy współudziale Goethe Institute i Stowarzyszenia Architektów Polskich w Warszawie. W ramach ekspozycji przyglądano się krytycznie dziedzictwu uczelni z perspektywy 100 lat. Zob. [Wystawa Cały świat to Bauhaus | Oddział Warszawski SARP](#) [data dostępu: 18.08.2022].

*Gdzie jest wełna, tam jest i kobieta, która przędzie, choćby nawet tylko
dla zabicia czasu*

Oskar Schlemmer

Patriarchalne i hierarchiczne ciążenie można było dostrzec na przykład w jawnie artykułowanych wskazaniach dotyczących podziału na kierunki studiów/techniki/materiały „kobiece” i „męskie”. Płci żeńskiej proponowano (a w zasadzie narzucano) głównie tkactwo, ceramikę, projektowanie wnętrza/książek jako manualne, rzemieślnicze, dekoracyjne i najbardziej adekwatne do ich „naturalnych” predyspozycji i umiejętności. Oparte było to na rzekomym braku umiejętności abstrakcyjnego i przestrzennego myślenia u kobiet (tylko 2D), a także na dyskryminującym przekonaniu, iż nie są one w stanie wypracować wysokojakościowych umiejętności warsztatowych z wykorzystaniem trudnych materiałów (np. metalu czy drewna) ani też osiągać zadowalających efektów w pracy z maszynami. Sytuację tę można odczytywać również jako konsekwencję przyjmowania, być może prowokacyjnego, anachronicznej hierarchii zmysłów, w których dotyk bywał uznawany za najniższy, najbardziej pierwotny, zwierzęcy i przypisany kobietom. Pogląd ten ugruntowany była na różnych tradycjach, głównie greckiej i judeochrześcijańskiej, w których wzrokocentryczna perspektywa męska zakładała wyższość tego zmysłu (*vide* płci) oraz niezbędny w badaniach naukowych i praktykach artystycznych dystans. Kobiety, zarówno spośród kadry (zajmujące najczęściej stanowiska techniczne lub nauczycielskie), jak i wśród osób studiujących, zmuszone były przyjmować wobec powyższej sytuacji różne strategie istnienia czy też przetrwania.

Kobiety – jeśli przyjmiemy, że Bauhaus to cały świat (*pars pro toto*) – łatwo nie miały, nie dały się jednak zamieść pod dywan. Szukały różnych dróg dla własnej ekspresji, niezależności i robiły wszystko, by być widoczne, mówić własnym głosem i poszerzać pole wpływów. Wystarczy przyjrzeć się fotografiom T. Luxa Feiningera, by ujrzeć na nich portrety indywidualistek,

które ubierały się w zaprojektowaną przez siebie odzież, miały odważne fryzury i pozy.



Kobiety na schodach, fot. T. Lux Feininger, 1927

Z uśmiechem odwracają głowy w stronę fotografa lub wychylają się ku niemu przez poręcz i patrzą wprost w obiektyw – uwodzą nas,

manifestując postawę Nowej Kobiety, której figura stała się częścią awangardowych, regeneracyjnych projektów „nowego społeczeństwa”³.

Konstruowanie nowoczesnej kobiecości odbywało się stopniowo i często w silnej relacji-reakcji na to, co męskie. Dziewczyny strzygły włosy na krótko w stylu Bubikopf, przez co nazywane były „chłopczycami”. W kontrze do tego trendu jeden z pedagogów – Oskar Schlemmer – ogolił zresztą głowę. Wyzwalały się z krępujących i opakowujących ciało szczelnych ubrań, odważając się na krótkie spódniczki lub też nosząc się po męsku w spodniach i koszuli z krawatem. Moda stała się obszarem emancypacyjnego manifestu, swoistym komunikatem przełamującym konwencje, mówiącym o potrzebie równości i dostępu do obszarów dotąd zarezerwowanych wyłącznie dla mężczyzn. Procesy te utrwalala światłoczuła ówczesna studentka **Gertrud Arndt**, która stała się pionierką kobiecego autoportretu. Istotny wydaje się szczególnie jej cykl *Maskenporträts (Portrety w maskach)*, w którym w teatralizowany sposób prezentuje siebie i przyjaciółki jako wdowy, lolity czy imprezowiczki. Przełamywała też paradygmat muzy, korzystając przede wszystkim ze swojego ciała.

Jej fotografie korespondują z tym, o czym pisał w latach 70. w eseju John Berger: „Mężczyźni w nieskończoność patrzą, kobiety w nieskończoność doświadczają cudzego wzroku”. Ujawniały również separację ze względu na płeć i niedostępność pewnych obszarów poprzez testowanie cierpliwości systemu i błąkanie się pomiędzy warsztatami, czego kosztem był zwykle formalny brak wykształcenia, przedłużanie obecności na uczelni do granic możliwości lub przerwanie nauki – jak uczyniła to choćby **Lotte Stam-Beese**, która chciała być samodzielna i niezależna. Inną z metod, będącą w pozornej kontrze do uprzednich, było przybieranie roli cichej, acz wyrazistej

³ M. Leśniakowska, *Nowy początek. Kobiety Bauhausu*.
<https://formy.xyz/artikul/nowy-poczatek-kobiety-bauhausu/> [dostęp: 14.09.2020].



Gertrud Arndt, Autoportret w masce nr 131, 1930

mentorki, która stanowiąc mniejszość w kadrze, poświęcała swoje ego, ambicje i godziła się na niższe uposażenie w imię umocnienia wychowanek i stworzenia pola dla wspólnego wywalczenia pozycji kobiet w nauce i sztuce (Gertrud Grunow⁴). Z czasem, dzięki determinacji, solidarności i wsparciu także mężczyzn feministów, kobiety wywalczyły sobie możliwość zdobywania

⁴ „Określenie Frau Meisterin, czyli mistrzyni, oznacza tyle co żona mistrza – profesora Bauhausu. Sama Gertrud Grunow w czasie swojej pracy w Weimarze mocno doświadcza owej nierówności. Prowadzi własne teoretyczne zajęcia, a jej końcowa opinia po roku zerowym jest decydująca w kwestii przyjęcia na dalsze studia. Pomimo to nie otrzymuje nigdy pozycji Bauhausmeister (mistrza) i przez całą swoją bytność na uczelni tytułowana jest po prostu jako «Panna» (Fräulein)”. Cyt. Za: P. Olszewska, *Wyobraź sobie, że zmierzasz w stronę muru niebieskiego koloru.* <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/mag/21624021.html> [dostęp: 1.01.2021].

wiedzy i doświadczenia pracy także w „męskich” materiałach. **Alma Siedhoff-Buscher** jako jedyna w Weimarze pracowała w warsztacie stolarskim, gdzie stworzyła kultowe zabawki – produkowane dotąd zestawy 22 klocków o podstawowych barwach, które można ułożyć w kształt łodzi lub poeksperymentować z formą (1923-1924). Innym niezminiaturyzowanym dziełem Buscher było wnętrze pokoju dziecięcego, w którym meble „rosły” wraz z jego mieszkańcami/kami.



Alma Siedhoff-Buscher, fot. Atelier Hüttich-Oemler, 1923

Nie bez znaczenia wydaje się fakt, iż jej prace powstały dla zaprojektowanego przez Georga Muchego *Haus am Horn* (1923), który swym męskim autorytetem i pozycją zawodową gwarantował jakość przedsięwzięcia. Fakt, iż projektantka wykonała tu prace dla dzieci, z jednej strony wskazuje na umiejętność trafnego anektowania przez kobiety designerskich nisz, z drugiej zaś decyzja ta mogła pozornie (lub nie) wpisywać się w patriarchalny podział ról, co uspokajało zachowawcze władze i społeczność zbulwersowanych zawodowymi ambicjami płci żeńskiej. **Marianne Brandt** z kolei jawnie

złamała narzucone reguły i udowodniła, iż potrafi pracować w „zakazanym”, niepoddającym się łatwo obróbce materiale.



Marianne Brandt, Autoportret w biżuterii na Metalowym Balu, 1929

Jej metaloplastyczne projekty na potrzeby gospodarstwa domowego czy biura zachwyciły László Moholya-Nagya, co otworzyło jej drogę do rozwoju – stworzyła ikoniczne dzbanki, popielniczki, lampy. Węgierski pedagog uważał Marianne Brandt za najgenialniejszą i najzdolniejszą uczennicę, dlatego odchodząc z Bauhausu, to właśnie jej powierzył prowadzenie warsztatu metalu i szkła. Gest ten można odczytywać jako symboliczne przekazanie sztafety zarówno w kategoriach pokoleniowych, jak i męskiego sojusznictwa. Część kobiet akceptowała narzucone aktywności przy krosnach w wydzielonym „getcie”, znajdując jednakże w warsztacie tkackim niezależną przestrzeń do twórczego eksperymentu. Miejsce to, choć *Formmeisterem* był

w nim mężczyzna – wspomniany już Georg Muche – szybko zostało nazwane departamentem kobiet.



Tkaczki przy krośnie, fot. T. Lux Feininger, 1928

Jego asystentka ds. technicznych (lehrmeister) **Gunta Stölz** miała tam zresztą nieformalną i niekwestionowaną pozycję liderki. W chwili, gdy Mistrz chciał wprowadzić w tym warsztacie produkcję maszynową, zaprotestowała wraz ze studentkami i zmyślnie rozegrała obowiązujące anachronizmy przeciwko pomysłodawcy, doprowadzając do oficjalnego przejęcia sterów. Gunta Stölz dowodziła wówczas w jednym z artykułów, że:

...technika maszynowa jest zbyt mało elastyczna, aby wykorzystać rewelacyjne osiągnięcia uzyskane w warsztacie metodami rękodzielniczymi. Najistotniejszą sprawą dla osiągnięcia jakiegokolwiek postępu jest zapewnienie tkaczowi swobody eksperymentowania, a skoncentrowanie się na technikach maszynowych może mieć tylko

wpływ hamujący. A w każdym razie [...] tkactwo jest zajęciem kobiecym⁵.



Gunta Stölz

I tak w 1927 roku została młodszą mistrzynią (pierwszą w Bauhausie) i jedyną kierowniczką tkalni. Nie ulega wątpliwości, że Stölzl była pionierką.

Jej praktyka nauczycielska, talent manualny, intelekt, wyobraźnia i eksperymenty z metodologią budziły zazdrość nawet najbardziej rozpoznawalnych kolegów. Gunta bezustannie udoskonalała swój program: przewalczyła kurs matematyki jako obowiązkowe zajęcia dla swoich studentów, eksperymentowała z syntetycznymi materiałami i technikami farbowania, przenosiła intelektualne założenia

⁵ G. Naylor, *Dessau*, w: idem, *Bauhaus*, przeł. E. M Biegańska, Warszawa 1997, s 122.

część procesu, w którym ciało człowieka wchodziło w silny rezonans z maszyną i materiałem, a doświadczenie to zaciera granice pomiędzy nimi. W jej refleksji, bazującej na starożytnej wiedzy, tkanie ma również wymiar duchowy, w przywołanym eseju stwierdza wręcz, że „ludzkie myśli również mają swoje źródło w tym, co dzieje się z nicią (*event of a thread*)⁸.

Schodząc coraz bardziej w głąb – można by rzec: po nici do kłębka – upewniam się, że procesy te i ich egzemplifikacje nie były – pomimo równościowych deklaracji i niekonsekwencji w ich realizacji – podyktowane chęcią marginalizacji płci żeńskiej. Konfrontowano się tu z całym sztafażem obciążeń związanych z tradycją, a także własnymi ograniczeniami. Bauhaus paradoksalnie ukazywał problemy kobiet w pewnej kondensacji – obecne nawet w postępowym środowisku lewicy czy awangardzie. Nie należy jednak zapominać, że procesy emancypacyjne i związany z nimi opór poddawano tu krytycznej refleksji w bardzo trudnym otoczeniu i przy braku zrozumienia dużej części ówczesnego społeczeństwa, od którego zależał byt szkoły.

Ludzkość zdecydowanie traci dzisiaj równowagę. To nas doprowadzi do chaosu, upadku kultury i naszego własnego upadku. Każdy człowiek obwinia innych o zakłócenie tej równowagi, przy czym sam nie jest sobie świadomy, nie wie, że źródła braku równowagi nieuporządkowania jego duszy i ciała należy szukać właśnie w nim i że powinien naprawić zakłócenia własnej równowagi.

Gertrud Grunow

W zgodzie z powyższym program nauczania, a w szczególności sześciomiesięczny kurs wstępny, miały służyć możliwie szerokiemu i wszechstronnemu rozwojowi osób – dokonania przez nie selekcji (lub wręcz wyzbycia się) posiadanej wiedzy i wchłonięcia nowych teorii i praktyk.

⁸ Ibidem, xi.

Szkoleniu – szczególnie w początkowym okresie – podlegał człowiek (nie konkretna profesja), chodziło o kształtowanie jego zmysłowości i wzmocnienie w nim umiejętności postrzegania świata jako całości. Poznawaniu podstawowych zagadnień towarzyszyły eksperymenty z materiałami i narzędziami, które pozwalały określić własny potencjał i preferencje. Kurs został zaplanowany

...z myślą o rozwijaniu i wyostreniu inteligencji, odczuć oraz idei [...] [by dążyć] do ukształtowania «jednostki kompletnej», która, przy wsparciu biologicznego kompasu, będzie potrafiła z instynktowną pewnością podchodzić do wszystkich napotkanych kwestii i nie zaskoczą jej pęd ani zgiełk towarzyszące wiekowi maszyn⁹.

Kluczowe wydawały się tutaj szczególnie zajęcia, które uruchamiały ciało/duszę człowieka, rozwijały jego percepcję zmysłową, tak by potrafił/a zachować równowagę niezbędną do życia w świecie i dorównać maszynie. Postacią niemal kompletnie zapomnianą¹⁰, a mającą znaczący udział w prowadzeniu innowacyjnego laboratorium harmonii w latach 1919-1924 była **Gertrud Grunow**. Paradoksalnie przypominała XIX-wieczną surową nauczycielkę z pensji dla panien, która jednak zaskakiwała niezwykle nowoczesnym umysłem.

Zajęcia przez nią prowadzone bazowały na zainteresowaniach gimnastyką rytmiczną Jaques'a Dalcroze'a, a także na szerokiej orientacji w nowych koncepcjach psychologicznych. Wiązały się również z muzycznym wykształceniem oraz wypracowanymi uprzednio autorskimi metodami

⁹ W. Gropius, *Moja koncepcja Bauhausu*, w: idem, *Pełnia architektury*, przeł. K. Kopczyńska, Kraków 2014, s. 31.

¹⁰ Twórczej reinterpretacji jej metod nauczania dokonały Jenny Brockman z Pauliną Olszewską w projekcie *Dialogi kolektywne* w 2018 roku (zapraszając też do udziału międzynarodowe twórczynie i twórców). Istotna wydaje się też dyskusja online na ten temat Pauliny Olszewskiej z Martyną Groth: *Kolor, dźwięk, ruch. Kobieta w Bauhausie*, towarzysząca wystawie „Cały świat to Bauhaus”, zorganizowanej przez Instytut Goethego w Warszawie. https://www.youtube.com/watch?v=ZttWG8xVBaM&feature=emb_title [dostęp: 1.01.2021].

pedagogicznymi, które kontynuowała i rozwijała w Bauhausie (także później).
Nadrzędnym celem jej metody było



Gertrud Grunow

...stworzenie harmonii i rozkwit ducha poprzez rozwój ciała. Ta metoda zaprzęga mięśnie w służbie woli i rozbudowuje połączenia nerwowe. Wartość wychowania tkwi w czystej rytmiczności. Odczuwają ją w podobny sposób zarówno tancerze, malarze, jak i rzeźbiarze i poeci. Co więcej, posiada ona potencjał, by zmienić każdego człowieka w artystę życia. Czy jej esencją jest życie i siła? Tworzenie, równowaga i harmonia?

Grunow była badaczką empiryczną, która obserwowała regularność pewnych reakcji kinetycznych, szukając praw. Liczył się dla niej proces, który skrupulatnie notowała, nie zaś artefakt.

Poniżej instrukcja do jednego z opracowanych przez nią ćwiczeń:

2. Stojąc albo siedząc wsłuchać się w dźwięk i ewentualnie wydobyć go z siebie: f, es, b, g, d, h, e, a, des, fis, as, c.
3. Z zamkniętymi oczami i wyobrażonym kolorowym światłem (np. „w żółtym morzu światła”) stać, poruszać się albo iść.
4. Sięgnąć po kolorowe morze światła.
5. Wypełnić się morzem dźwięku albo dać mu się ponieść.
6. Z zamkniętymi oczami poruszać się w stronę wyobrażonej gigantycznej ściany w określonym kolorze (np. „Poruszasz się w stronę ściany w kolorze niebieskim”)¹¹.

Ćwiczenia te stwarzały pole to osobistych interpretacji kolorów i dźwięków muzycznych. Grunow badała:

...w jaki sposób rozluźnione ciało odbiera odpowiednie kolory i jakie jego części na nie reagują. Jak w połączeniu z odpowiednim kolorem i dźwiękiem reaguje oddech, ale także jakie emocje pobudza jaki kolor i jakie zmysły reagują w zależności od koloru czy dźwięku, z którym są skonfrontowane. Tym samym tworzy cały szereg opisów i zestawień, z których można wyczytać to, w jaki sposób ludzkie ciało funkcjonuje i odbiera otoczenie, czyli np. ciepłe kolory czy zimne albo jakie emocje pobudzają dźwięki wysokie, a jakie niskie¹².

W finale stworzyła układy dwunastu wybranym przez siebie barw, które nazywano paletą Grunow. Przyporządkowała im dwanaście tonów muzycznych i dwanaście układów ruchowych. Jeden z nich miał taki opis:

¹¹ R. Radrizzani, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004, s. 9. Tłumaczenie cytuję za: P. Olszewska, ibidem.

¹² Ibidem.

cis = terra

Głębokie ugięcie nóg, ręce wyprostowane wprzód, dłonie do góry, stopy otwarte.

Jej założeniem było wypracowanie obiektywnego systemu, którego – jak się wydaje – ostatecznie nie udało się w pełni osiągnąć. Zajęcia przez nią prowadzone cieszyły się jednak ogromną popularnością, także wśród kadry. Była też jedną z ważniejszych osób opiniujących studentów/studentki. Od jej rekomendacji zależało bowiem, czy osoba dostanie się na kolejny, trzyletni etap edukacji w warsztatach. Nie przełożyło się to niestety na awans w hierarchicznej strukturze uczelni, do końca bowiem pozostała panna, nie mistrzynią.

Gdyby Państwo chcieli stworzyć majstersztyki kolorystyczne, nie posiadając żadnej wiedzy na ten temat, to taka niewiedza jest Państwa drogą! Gdyby państwo jednak wskutek niewiedzy nie potrafili stworzyć majstersztyków kolorystycznych, wtedy powinni państwo zdobyć taką wiedzę.

Johannes Itten

Drugą z charyzmatycznych osób, której teorię i metody pracy na kursie zerowym chciałabym przywołać, był Johannes Itten związany z Bauhausem w latach 1919-1923. Mistyk barwy, praktyk Mazdaznanu [synkretycznego kultu neo-zaratusztriańskiego], wegetarianin, malarz i nauczyciel. Niezwykły indywidualista noszący luźne szaty przypominające habit, czym zapewne, podobnie jak Grunow, wyróżniał się w społeczności weimarskiej uczelni¹³. Budował on głębokie, duchowe relacje z uczestnikami swojego kursu. Szybko zyskał też pozycję guru.

¹³

To on zresztą rekomendował Gropiusowi zatrudnienie Gertrud Grunow.



Johannes Itten, fot. Paula Stockmar, 1920

W 1922 roku, przy okazji prac nad katalogiem wystawy prezentującej dorobek uczelni, Itten sformułował swoje założenia:

Ten kurs ma za zadanie wyzwolić w uczniach siłę twórczą, dać im znajomość struktury materiału i zapoznać ich z podstawowymi

zadaniami wszelkiej działalności twórczej w dziedzinie sztuk plastycznych. [...] Na przykład, jeśli ma tworzyć z drewna, musi poznać ten materiał dogłębnie, musi mieć wyczucie drewna i jego związków z innymi materiałami: kamieniem, szkłem i tkaniną. I dlatego musi mieć do czynienia z wszystkimi tymi materiałami, aby wydobyć ich wzajemne związki. [...] Kurs wstępny zajmuje się kształtowaniem osobowości ucznia, gdyż ma za zadanie wyzwolić go, zmusić do samodzielnego działania i umożliwić mu zdobycie wiedzy o materiale i formie na podstawie bezpośrednich doświadczeń¹⁴.

W procesie artystycznym i kształcenia stawiał na intuicję, rozwój osobowości, eksplorację podświadomości, zachęcał do ćwiczeń oddechowych, medytacji, śpiewu i tańca. Jego zajęcia przypominały rodzaj transu nad dźwiękiem i kolorem. Uczestniczki i uczestnicy tworzyli swoje subiektywne palety barw (odpowiadające porom roku). Podobnie jak u Grunow, ważniejszy był dla niego proces i dążenie do wewnętrznej harmonii niż artystyczne efekty. Złośliwi twierdzili, że: „Medytacja i rytuały były dla Ittena i jego zwolenników ważniejsze od pracy”. Prowadził również badania i stworzył własną teorię koloru. W pewnym momencie na uczelni – z powodu nacisków władz żądających konkretnych dzieł w zamian za finansowanie, ale i ataków Theo van Doesburga, który ekspresjonizmowi, spontaniczności i bliskości z naturą przeciwstawiał rozum, konstrukcję i obiektywizm, Itten i Grunow opuścili Bauhaus i rozwijali swoje badania osobno, już w innych ośrodkach, pozostając ze sobą w kontakcie. Nie da się ukryć, iż wpływ na ich decyzje miała również reorientacja programowa uczelni. Gropius zdefiniował nowy kierunek rozwoju, łącząc sztukę z techniką, koncentrując się na silniejszych związkach z przemysłem i wdrażaniu rozwiązań maszynowych, służących seryjnej produkcji oraz przygotowaniu studentów/studentek do pracy w nowoczesnych, odmiennych od oswojonych – rzemieślniczych – warunkach.

¹⁴ J. Itten, *Kontrast równoczesny*, w: idem, *Sztuka barwy: subiektywne przeżywanie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, przeł. S. Lisiecka, Kraków 2020, s. 56.

Wydaje mi się nieodzowne, aby uczestniczyć w kształtowaniu własnej epoki, posługując się środkami tej epoki właściwymi.

László Moholy-Nagy

Na kursie podstawowym zastąpił ich między innymi zainteresowany połączeniem sztuki i techniki konstruktywista László Moholy-Nagy. Jednym z ćwiczeń testujących rezultaty zastosowania narzędzi na różnych powierzchniach (montaż pozostawionych śladów) lub też łączenia ze sobą materiałów o różnorodnych fakturach były tablice taktylne. Powstanie tych obiektów wiązało się z potrzebą dogłębnego poznania materii, ale i rozbudzenia zmysłowego odbioru, szczególnie dotykowego. Idea ta korespondowała z futurystyczną koncepcją Sztuki Dotyku – Taktylizmu. Marinetti ogłosił jej manifest w 1921 roku. Zawarł w nim dwustopniową skalę dotyku, a każdy stopień tej skali był podzielony na kategorie i miał przypisany konkretny materiał. Podczas spotkań z publicznością prezentował zresztą te asamblaże, będące „kombinacjami wartości dotykowych”.

Rozmieszczano je tak, by widzowie mogli przesuwając po nich palcami rąk, koncentrując się na wrażeniach, jakie wywołuje w nich zetknięcie z różnymi materiałami. Najbardziej znana tablica nosi tytuł Soudan-Paris. Sudan jest zbudowany z materiałów szorstkich i chropowatych, które sprawiają wrażenie klucia lub pieczenia (frotté, gąbka, papier ścierny, wełna, staniol). Paryżowi odpowiadają materiały miękkie i przyjemne w dotyku, jak na przykład jedwab czy puch¹⁵.

¹⁵ M. Gurgul, *W królestwie dotyku, smaku i zapachu*, w: idem, *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futuryzmu*, Kraków 2009, s. 94.

Niejako obok programu – co nie pozostało bez wpływu na studentów i studentki – Moholy-Nagy fascynował się również akcjami kinetycznymi, szczególnie form, nad którymi dzięki pulpitowi sterującemu miał kontrolę człowiek (koncepcja teatru totalnego, sceny mechanicznej ekscentryki z 1924 roku) lub projektując rozwiązania techniczne, które umożliwiały ruch w pewnych przedziałach czasowych (*Modulator świetlno-przestrzenny*, nad którym pracował w latach 1922-1930). Moholy-Nagy, w przeciwieństwie do Ittena, wykorzystywał więc nowe techniki i materiały pochodzące z przemysłu i mediów.



László Moholy-Nagy w roboczym stroju, fot. Lucia Moholy, 1926

Przytoczone przykłady programów pedagogicznych starały się ujmować człowieka i jego zmysłowość jako całość. Szczególnie jednak taktylność i kinetyczność były w ich myśleniu i badaniach poddawane laboratoryjnym obserwacjom – dotąd mniej badane i rozwijane, a także – o czym

wspominałam szczególnie w kontekście dotyku – mniej poważane. Ciało było w tych praktykach oglądane i oglądało. Jako nasz instrument, z którym się nie rozstajemy i którego używamy często nawykowo, percypuje głównie przez zmysł wzroku i słuchu, postrzegając rzeczywistość z pewnego bezpiecznego dystansu i nie aktywizując całego zmysłowego spektrum. Uruchomienie taktylności i kinetyczności, a także świadome ich eksplorowanie miały zapewnić człowiekowi wszechstronniejszy rozwój i umiejętność zachowania balansu w pędzącej i zmiennej rzeczywistości XX wieku. Miały też przygotować go do pracy z urządzeniami typowymi dla ówczesnych czasów. Dążono do wypracowania systemu nauczania kształcącego projektantki i projektantów, którzy będą potrafili efektywnie odpowiadać na potrzeby przemysłu i społeczeństwa. Pracownie zmieniały się coraz bardziej w warsztaty produkcyjne, o rozbudowanym parku maszynowym, pracujące wedle opracowanych norm, wytwarzające prototypy i modele standardowe nadające się do powielania na dużą skalę.

Bibliografia

Albers Anni, *On Weaving*, Princeton 2017.

Enzensberger Theresia, *Kobiety Bauhausu. Szukamy studentów płci żeńskiej – byle niezbyt wielu!*, przeł. K. Kuszyk,
<https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/mag/21385384.html>

Gropius Walter, *Pełnia architektury*, przeł. K. Kopczyńska, Kraków 2014.

Groth Martyna, Olszewska Paulina, *Kolor, dźwięk, ruch. Kobieta w Bauhausie*
https://www.youtube.com/watch?v=ZttWG8xVBaM&feature=emb_title

Gurgul Monika, *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futuryzmu*, Kraków 2009.

Itten Johannes, *Sztuka barwy: subiektywne przeżywanie i obiektywne rozumienie jako drogi prowadzące do sztuki*, przeł. S. Lisiecka, Kraków 2020.

Kusztra Kaja, *Bauhaus: Pan sztuki i nowa kobieta*, „Vogue”, 7.04.2019, online: <https://www.vogue.pl/a/bauhaus-pan-sztuki-i-nowa-kobieta>

Leśniakowska Marta, *Nowy początek. Kobiety Bauhausu*, <https://formy.xyz/arttykul/nowy-poczatek-kobiety-bauhausu/>

Naylor Gillian, *Bauhaus*, przeł. E. M Biegańska, Warszawa 1997.

Olszewska Paulina, *Wyobraź sobie, że zmierzasz w stronę muru niebieskiego koloru*, <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/mag/21624021.html>

Radrizzani René, *Die Grunow-Lehre: Die bewegende Kraft von Klang und Farbe*, Wilhelmshaven 2004.

Jadwiga Pstrusińska

Do Henryka Siemiradzkiego

Henryku, gdzie najchętniej spotykałeś się
W Krakowie z profesorem Malinowskim
By omawiać dokładnie namalowane treści
Kurtyny teatralnej nad Słowackiego sceną

Pokazywałeś wszelakie kartony lub szkice
Wyjaśniałeś koncepty zamysły przeczucia
Powiedziałeś o sposobie zawieszenia tejsze
Stwarzałeś widowni niezwykłość antraktu

Co na to Jerzy, czy całkiem był zadowolony
Nie wnosił poprawek zmian barw i kolorów
Chciał najlepszych płócien aż tego wymiaru
Wybierał rodzaje pędzli i skończenie w porę

Postaci czyż wszystkie znalazły swe miejsca
Nie tylko kolumny, schody i pejzaże w głębi
Czy Profesor nie wspomniał, że Igor Mitoraj
Winien tu jutro wyuczać się swego rzemiosła

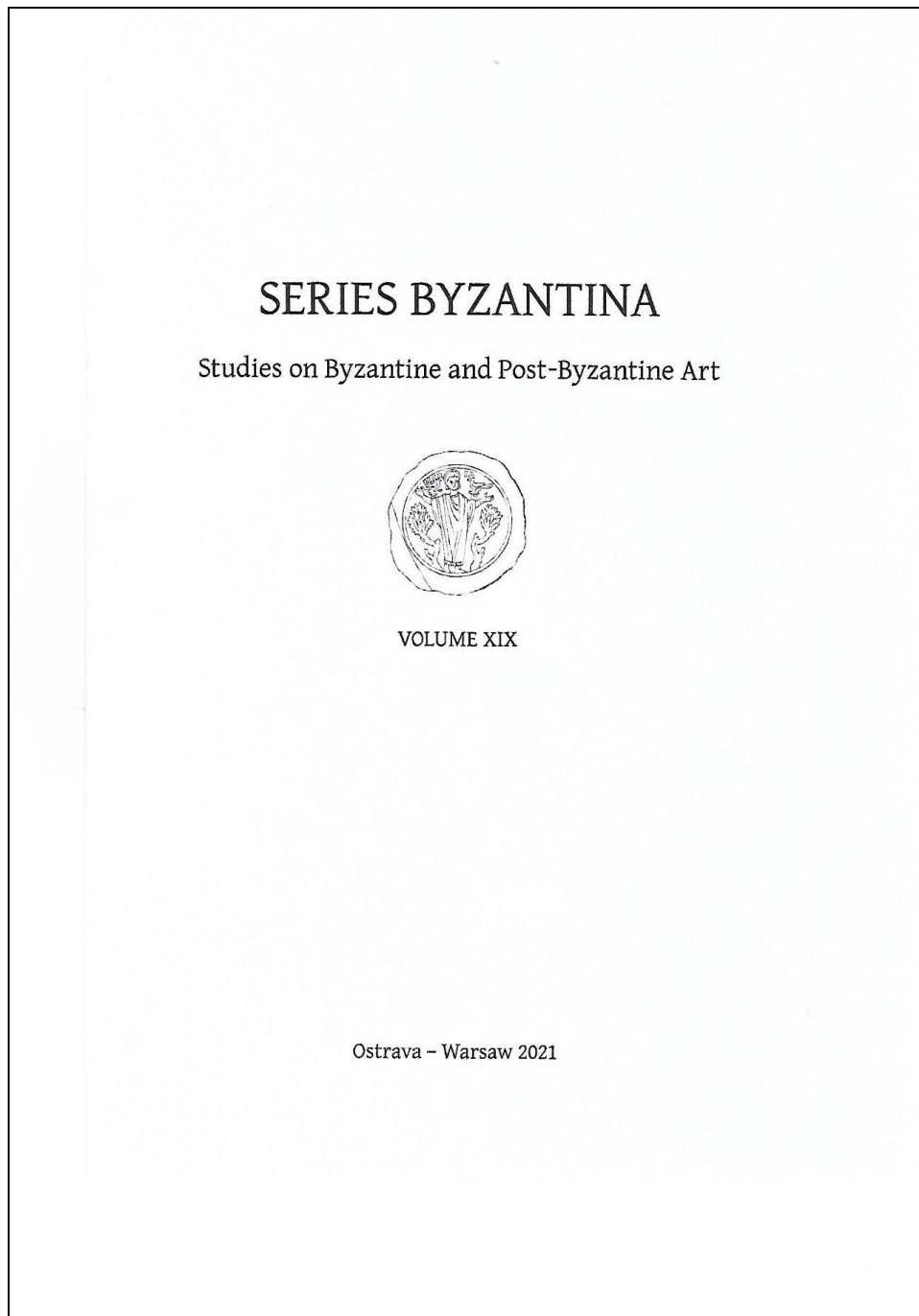
Bydgoszcz, 26 września 2021

Nie zawsze łatwo opowiedzieć, dlaczego napisało się właśnie taki wiersz i właśnie tak. Niemniej jednak postaram się napisać coś na ten temat. Wiersz *Do Henryka Siemiradzkiego* wyłonił się niewątpliwie ze wspomnień mego dzieciństwa. Pamiętam wyraźnie, jak – gdy miałam około czterech lub pięciu lat – moja Matka zabrała mnie do Teatru Słowackiego i podczas antraktu pokazała mi kurtynę Siemiradzkiego. Teraz, po ponad siedemdziesięciu latach, nie pamiętam, co mi wtedy opowiadała o owym dziele. Nie pamiętam też, na jakim byłyśmy przedstawieniu. Jednak wspomnienie owego pierwszego zachwyty, wówczas pełnego onieśmienia, pozostało do dzisiaj. Na to nałożyła się obecna świadomość osiągnięć Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata w przygotowaniu prac poświęconych dziełom Siemiradzkiego. Zapewne odegrało także swoją rolę milczące docenianie przeze mnie kluczowej roli Pana Profesora Jerzego Malinowskiego w owym ogromnym przedsięwzięciu.

I tak któregoś wieczoru wiersz napisał się sam.

Bydgoszcz, 25 lipca 2022

Nowe publikacje



Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art

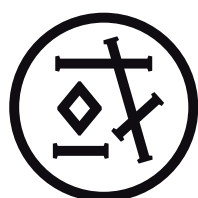
Vol. XIX – WALDEMAR DELUGA (ed.)

Introduction (WALDEMAR DELUGA); WITALI MICHALCZUK, In memory of Irina Tatarova (23 I 1964–30 X 2021); **ARTICLES:** СЕЙРАНУШ СОСОВНА МАНУКЯН, Фрески армянского монастыря Замка в Румынии; PETR BALCÁREK, “Grisaille” on vellum: Images of St Nicholas the Wonderworker and the Archangel Michael in

“Commune incliti Polonie regni (fols. 1 rec. and 293 ver.); CLAIRE BRISBY, From Peter Mstislavets’ Gospel Book (Vilnius 1575) in the Bulgarian National Library; **SHORT NOTES:** WALDEMAR DELUGA, Thesaurus Sacrarum Historiarum: The Bible in the 16th century Flemish masters’ illustrations. Exhibition in Lviv; SOFIA KOROL, The Modest Sosenko (1975–1920) Project of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv.

University of Ostrava, Polish Institute of World Art Studies, Cardinal Stefan Wyszyński University, Ostrava – Warsaw 2021

ISSN 1733-5787 (90 pp.)



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**