

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 7-8 (82-83) lipiec – sierpień

2019

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2019, nr 7-8 (82-83) 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

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:

Obchody 100-lecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Polską i Japonią:

Jikihitsu. The Signature of the Artist. The Presence of Japanese Tradition in Contemporary Polish Art – konferencja i towarzyszące wydarzenia w Warszawie (Magdalena Durda-Dmitruk)

Collections – Encounters – Inspirations. Reception of Japanese art and crafts in Central and Eastern Europe before the establishment of diplomatic contacts between Poland and Japan in 1919 – konferencja w Krakowie (Aleksandra Görlich)

Connection. Between the word, the sound and the image: A Centenary of Polish-Japanese Diplomatic Relations – zaproszenie na konferencję w Poznaniu

Seminarium miecza japońskiego organizowane przez Institute for Japanese Sword Craft w Amsterdambie - zaproszenie

W 100-lecie założenia grupy Jung Idysz:

Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz. Wystawa, której nie było... - wystawa w Łodzi (Teresa Śmiechowska)

Grupa Jung Idysz i żydowska awangarda w dwudziestoleciu międzywojennym. Idee – postawy – relacje. – konferencja w Łodzi (Teresa Śmiechowska)

Publikacje poświęcone polskiej awangardzie około 1920 roku

Informacje i zaproszenia:

Puławska promocja książki Teresy Grzybkowskiej *Kobieta wódzem chwalebnego czynu. Twórczynie pierwszych polskich muzeów i ogrodów filozoficznych* (Grażyna Raj)

Prezentacja *Autobiografii* Kiry Banasińskiej

Artistic contacts between political blocs after World War II
in Central Europe: visual arts, power, cultural propaganda – program
konferencji w Kaliszu

Art education & art criticism in Central and Eastern Europe in the 20th and
21st centuries - on the 100th anniversary of the revival of the Faculty of Fine
Arts at the Stefan Batory University in Wilno (Vilnius), since 1945 located at
the Nicolaus Copernicus University in Toruń – zaproszenie na konferencję w
Toruniu

Interwar Vilnius: shapes of art and architecture in 1919-1939 – zaproszenie
na konferencję w Wilna

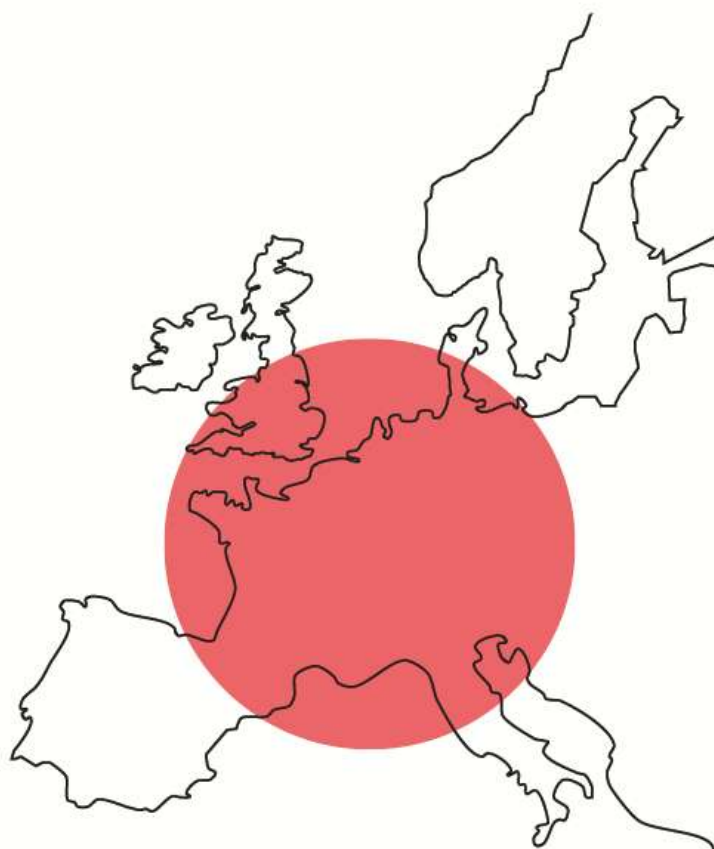
Art of the Armenian Diaspora 4 – zaproszenie na konferencję w Ostrawie.

Artykuły:

Katarzyna Szoblik, *Historia Azteków zapisana w ich kodeksach*

Kajetan Giziński, *Rola ikony w twórczości Wasilija Kandinskiego*

Obchody 100-lecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Polską i Japonią



JIKIHITSU
SYGNATURA ARTYSTY 

OBECNOŚĆ TRADYCJI JAPOŃSKIEJ WE WSPÓŁCZESNEJ SZTUCE POLSKIEJ

10-12.06.2019 | SARP | UL. FOKSAL 2 | WARSZAWA



“Jikihitsu. The Signature of the Artist. The Presence of Japanese Tradition in Contemporary Polish Art” – conference and accompanying events

W dniach 10-12 czerwca 2019 pod hasłem **Jikihitsu. Sygnatura artysty. Obecność tradycji japońskiej we współczesnej sztuce polskiej** odbyła się w Warszawie międzynarodowa konferencja wraz z wydarzeniami towarzyszącymi (m.in. wystawami, spektaklem, performance'em, warsztatami), poświęcona zagadnieniu przenikania się i wzajemnego oddziaływania na siebie współcześnie kultury polskiej (europejskiej) i japońskiej. Wydarzenia wpisały się w obchody 100-lecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Polską i Japonią.



Wykład prof. Shigemi Inaga, fot. D. Rumiancew

Organizatorami konferencji były: Kolegium Edukacji Artystycznej Akademii Pedagogiki Specjalnej im. M. Grzegorzewskiej w Warszawie oraz Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Stowarzyszenie Architektów Polskich. Odbyła się dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Instytutu Adama Mickiewicza oraz pomocy APS, PISnŚŚ i SARP.

Zachwyt nad japońską sztuką, estetyką, filozofią oraz tradycją trwa w naszym kraju nieprzerwanie od przełomu XIX i XX w. Moda ta przywędrowała do nas głównie z Paryża (ale również z Monachium i Wiednia). Ta odległa, odmienna kultura była i jest źródłem różnorodnych inspiracji,

widocznych zarówno w sztukach plastycznych, performatywnych, jak i w teatrze czy tańcu.

Konferencja wraz z wydarzeniami towarzyszącymi służyła refleksji nad charakterem współczesnych relacji polsko(europejsko)-japońskich w dobie powszechnej mobilności, globalizacji, transkulturowości, nowomediałności, nowych środków komunikacji oraz łatwego dostępu do informacji (dzięki internetowi, portalom społecznościowym itp.).



Uczestnicy konferencji

W jej trakcie przyglądaliśmy się fenomenowi nieustającej fascynacji kulturą i sztuką Kraju Kwitnącej Wiśni. Staraliśmy się też odpowiedzieć na pytanie, na ile te zainteresowania są głębokie, w czym się przejawiają. Co dziś oznaczają terminy *japonaiserie* i japonizm? Na ile widoczny i istotny jest wpływ dalekowschodniej filozofii i religii na proces twórczy współczesnych artystów (w grafice, malarstwie, rzeźbie, mediach cyfrowych, tańcu itp.)? Co ich w tej odmiennej kulturze intryguje, inspiruje i jakie są tego efekty?

Aktualne relacje polsko-japońskie zostały ukazane przez pryzmat wspólnych spotkań, wydarzeń cyklicznych, prezentacji tematycznych, wystaw, festiwali, wymiany artystów i rezydencji artystycznych, a także stałej obecności

polskich twórców i ich dzieł w Japonii (np. Magdalena Abakanowicz, Krzysztof Wodiczko, Józef Wilkoń, Wiesław Rosocha, Lidia Dańko) oraz japońskich artystów i ich prac w Polsce (np. Koji Kamoji, Naomi i Masakazu Kobayashi) czy wciąż żywych śladów Japonii w polskich zbiorach muzealnych. Istotnym elementem debaty był również kontekst twórczości wybranych polskich artystów działających we Francji w „symbiozie” z kulturą i sztuką japońską. Bliższemu oglądowi zostały też poddane inspiracje obecne w różnych dziedzinach sztuki – nie tylko w obszarze sztuk plastycznych (od tradycyjnych po cyfrowe), ale także w teatrze, tańcu, performansie.

Znalazły się również odniesienia do tytułowej *jikihitsu*, czyli sygnatury artysty, którą potraktowaliśmy bardzo szeroko – nie tylko jako podpis artysty zaświadczaający autorstwo dzieła czy element kompozycyjny, lecz także jako swoistą metaforę drogi twórczej, postawy, kształtowania się artystycznej indywidualności w obliczu wpływów odmiennej kultury i tradycji.

Ważnym komponentem konferencji były wystąpienia kilkunastu gości z Japonii, którzy opowiadali o swoich relacjach ze współczesną kulturą i sztuką polską i/lub europejską, jak również o powodach i często niezwykle zaskakujących owocach swoich fascynacji. Wśród prelegentów wystąpili wybitni historycy sztuki oraz artyści-wykładowcy japońskich uczelni, m.in. prof. Akiko Kasuya, historyk sztuki, estetyki, znawca polskiej sztuki XX w.; prof. Yuko Nakama; prof. Shigemi Inaga; prof. Michio Hayashi; prof. Yasuyuki Saegusa; prof. Michael Schneider i in.

Zaproszenie do udziału w konferencji przyjęli zarówno znawcy sztuki japońskiej (oraz polskiej sztuki inspirowanej tradycją Japonii) w Polsce (m.in.: Katarzyna Maleszko, Katarzyna Nowak, prof. Jerzy Malinowski, dr Łukasz Kossowski), jak i znani goście z uczelni artystycznych oraz instytucji kulturalnych z Japonii i wybranych krajów Europy. Konferencji patronował kilkuosobowy komitet naukowy pod przewodnictwem prof. Jerzego Malinowskiego i przy wsparciu prof. Akiko Kasuya.

Wzięło w niej udział 43 prelegentów. Byli to przedstawiciele różnych dyscyplin naukowych: historycy, teoretycy i krytycy sztuki, kulturoznawcy oraz artyści reprezentujący ważne ośrodki naukowe w Polsce i Japonii, jak również organizatorzy wydarzeń artystycznych mających na celu konfrontacje obu kultur.

Mamy nadzieję, że podjęte próby wskazania i przeanalizowania punktów stykowych w obszarze sztuki łączących obecnie Polskę i Japonię – dwa tak odległe geograficznie i kulturowo kraje – będą kontynuowane na kolejnych spotkaniach, wymianach, jak również na łamach planowanych publikacji. Już niebawem, staraniem Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, wybrane teksty referatów zostaną opublikowane w języku angielskim w seriach PISnSS.

Jikihitsu. Sygnatura artysty – wydarzenia towarzyszące

Na program ***Jikihitsu. Sygnatura artysty*** oprócz konferencji złożył się również cykl wydarzeń towarzyszących (wystawa główna oraz kilka prezentacji indywidualnych, spektakl *butoh*, warsztaty edukacyjne, performance) z udziałem wybitnych artystów z Polski, Japonii i Francji. Miały one na celu ukazanie wpływu tradycji, kultury, filozofii i estetyki japońskiej na współczesną sztukę polską oraz zaprezentowanie dzieł twórców japońskich i ich inspiracji kulturą europejską.



Wystawa w Pawilonie SARP

W dwuczłonowej wystawie głównej ***Jikihitsu. Sygnatura artysty*** (Pawilon i Sala Lustrzana SARP oraz Stara Galeria ZPAF) uczestniczyło 46 japońskich i polskich artystów różnych generacji. To artyści znani i uznani, w większości także z dorobkiem dydaktycznym i naukowym (wykładowcy na uczelniach w Polsce, Japonii, we Francji), którzy mają żywy kontakt ze sztuką, z japońskimi artystami, tradycyjnym japońskim warsztatem i rzemiosłem (np. w związku z odbytymi rezydencjami artystycznymi, wymianami artystycznymi czy naukowymi itp.).

Motywnym przewodnim pokazu była tytułowa sygnatura artysty – *jikihitsu*. Definiowana bardzo szeroko – nie tylko jako niepowtarzalny identyfikator dzieła, podpis artysty, ale przede wszystkim jako metafora drogi twórczej, artystycznej indywidualności kształtującej się wobec wpływów odmiennej kultury i tradycji.

Na wybranych przykładach próbowaliśmy zobrazować, jakiego rodzaju nowe działania twórcze, koncepcje, rozwiązania warsztatowe czy tematy badawcze i inspiracje wynikają z zetknięcia kultur. Zestawiając artystów z Polski i Japonii, pracujących nad różnymi problemami i w różnych mediach, chcieliśmy pokazać miejsce spotkania tradycji i współczesności.

Poza tytułową sygnaturą artysty dzieła posłużyły także zilustrowaniu różnorodnych zagadnień, m.in. definiowania przestrzeni, pojęcia aktywnej pustki, minimalizmu, odniesień do filozofii, duchowości i estetyki japońskiej, a także wpływu globalizacji czy europeizacji na sztukę japońską.

Wystawa miała charakter interdyscyplinarny i multimedialny. Można było na niej zobaczyć zarówno prace wykonane w tradycyjnych technikach malarskich czy graficznych (np. malarstwo na płótnie, desce, papierze czy jedwabiu, drzeworyty, plakaty, mangha), jak i nowomiedialnych (m.in. fotografie, wideo-art). Licznie reprezentowane były też instalacje przestrzenne, tkanina artystyczna oraz monumentalne formy rzeźbiarskie.

Program został wzbogacony o pokazy indywidualne: wystawę ilustracji i obiektów *Sztuka Józefa Wilkonია w Japonii* (Galeria APS we współpracy z Fundacją ARKA im. J. Wilkonია), pokaz dokumentacji filmowej projektów

Krzysztofa Wodiczki zrealizowanych w Japonii, m.in. *Hiroshima*, *Rozbroji* (Fundacja Profile), czy wystawę obrazów na jedwabiu Joanny Stasiak (*Miasta ryb*, Piwnica Artystyczna), której wernisażowi towarzyszył koncert performatywny inspirowany obrazami autorki (w wykonaniu Zofii Bartoszewicz, Igora Buszkowskiego i Jacka Szczepanka). Wernisaż wystawy w Starej Galerii ZPAF poprzedził koncert Chopinowski w wykonaniu Piotra Latoszyńskiego, dedykowany japońskim gościom konferencji, a finisaż wystawy głównej w SARP uświetnił performance Małgorzaty Niespodziewanej-Rados oraz spektakl *butoh* Anity Zdrojewskiej i Joanny Sarneckiej. W ramach „Hospital Art” odbyły się także warsztaty arteterapeutyczne z udziałem artystki Masako Takahashi.

Wszystkie wydarzenia przebiegły w bardzo serdecznej i ciepłej atmosferze, w pięknych miejscach – pałacu i parku Zamoyskich, w galeriach na Starym Mieście i w centrum Warszawy.

Dr Magdalena Durda-Dmitruk



Spektakl *butoh* Anity Zdrojewskiej i Joanny Sarneckiej.

Uczestnicy wystaw:

Yui Akiyama, Stanisław Baj, Elżbieta Banecka, Mirosław Bałka, Bogna Becker, Fujioka Keiko & Michiko Sakuma, Toshihiro Hamano, Joanna Hawrot, Tomohiro Higashikage, Atsushi Hosoi, Daisuke Ichiba, Paweł Jasiewicz, Konrad Juściński, Maria Kiesner, Hiroo Kikai, Naomi Kobayashi, Shoukoh Kobayashi, Kazuhiro Korenaga, Aliska Lahusen, Ewa Latkowska, Monika Masłoń, Rina Matsudaira, Gabriela Morawetz, Grzegorz Mroczkowski, Małgorzata Niespodziewana-Rados, Nonki Nishimura, Stefan Paruch, Małgorzata Paszko, Radosław Predygier, Wiesław Rosocha, Agnieszka Rożnowska, Daniel Rumiancew, Yasuyuki Saegusa, Koichi Sato, Michael Schneider, Jarosław Sierek, Joanna Stasiak, Magdalena Świercz-Wojteczek, Masako Takahashi, Emiko Tokushige, Aleksandra Waliszewska, Mieczysław Wasilewski, Józef Wilkoń, Krzysztof Wodiczko, Jakub Woynarowski, Aleksander Woźniak, Joanna Zakrzewska.

Ekspozycje powstały dzięki uprzejmości artystów z Polski, Francji i Japonii oraz ze zbiorów muzeów i galerii, m.in. Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie.

 FACULTY OF INTERNATIONAL AND POLITICAL STUDIES OF THE JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKÓW JAGIELLONIAN UNIVERSITY FACULTY OF INTERNATIONAL AND POLITICAL STUDIES INSTITUTE OF INTERCULTURAL STUDIES Ul. Gronostajowa 3 30-387 Kraków www.uj.edu.pl	 THE NATIONAL MUSEUM IN KRAKOW Al. 3 Maja 1 30-062 Krakow www.mnk.pl	 POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES THE KRAKOW BRANCH OF POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES Ul. Warecka 4/6 – 10 00-040 Warszawa www.world-art.pl
--	--	---

INTERNATIONAL CONFERENCE 27–29 June 2019

Collections – Encounters – Inspirations

**Reception of Japanese art and crafts in Central and Eastern Europe
before the establishment of diplomatic contacts between Poland and
Japan in 1919**



**Under the Honorary Patronage
of prof. dr hab. med. Wojciech Nowak
Rector of Jagiellonian University**

and Embassy of Japan in Poland



Ambasada Japonii w Polsce



100. rocznica nawiązania stosunków
dyplomatycznych między Japonią i Polską

This project is part of the commemoration of the centennial of the regaining of independence and rebuilding Polish statehood.









27-29.06.2019

ZAPRASZAMY NA

**MIĘDZYNARODOWĄ
KONFERENCJĘ NAUKOWĄ**

**COLLECTIONS - ENCOUNTERS - INSPIRATIONS.
RECEPTION OF JAPANESE ART AND CRAFTS
IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE BEFORE
THE ESTABLISHMENT OF DIPLOMATIC CONTACTS
BETWEEN POLAND AND JAPAN IN 1919.**

Miejsce: GMACH GŁÓWNY MUZEUM NARODOWEGO
W KRAKOWIE, ALEJA 3 MAJA 1

ROZPOCZĘCIE KONFERENCJI: 27.06.2019 GODZ. 14.00

ORAZ SPOTKANIE

**1ST MEETING OF THE COOPERATION NETWORK
FOR JAPANESE ART AND CRAFTS IN CENTRAL
AND EASTERN EUROPE.**

Czas: 27.06.2019 GODZ. 9.00-12.00 (konieczna
wcześniejsza rejestracja)

MIEJSCE: KAMIENICA SZOŁAYSKICH IM. FELIKSA
JASIEŃSKIEGO, PLAC SZCZEPAŃSKI 9, KRAKÓW

szczegóły i informacje zarejestruj się na stronie <https://wiewie-japan019.confind.eu.pl>






organizacja konferencji jest finansowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
organizacja konferencji jest finansowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
organizacja konferencji jest finansowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

W dniach 27–29 czerwca 2019 w Krakowie odbyła się międzynarodowa konferencja poświęcona oddziaływaniu japońskiej sztuki i rzemiosła w Europie Środkowej i Wschodniej przed nawiązaniem stosunków dyplomatycznych pomiędzy Polską i Japonią w 1919 roku. Konferencję zorganizowały Instytut Studiów Międzykulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie oraz Krakowski Oddział Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, reprezentowane przez dr Ewę Kamińską, Beatę Romanowicz oraz Aleksandrę Görlich. Obradom przewodniczył prof. Jerzy Malinowski, prezes Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata i przewodniczący Komitetu Polska-Japonia 2019. W skład Komitetu Organizacyjnego weszły również: dr Beata Biedrońska-Słota, dr Małgorzata Reinhard-Chlanda, Małgorzata Martini oraz Izabela Bawół-Lloyd. Konferencja była częścią obchodów jubileuszu stulecia nawiązania stosunków dyplomatycznych między Polską i Japonią, które nastąpiło w 1919 roku, po ponadstuletnim okresie rozbiorów, gdy Polska odzyskała niepodległość.



Otwarcie konferencji: prof. Jerzy Malinowski i dr Ewa Kamińska

Kontakty z japońską kulturą i sztuką istniały już we wcześniejszym okresie, ale wynikały z prywatnych zainteresowań, kolekcjonowania dzieł sztuki czy tłumaczenia literatury japońskiej. Powstałe w tym czasie zbiory sztuki japońskiej były tworzone dzięki kontaktom z marszandami w Berlinie,

Paryżu, Londynie oraz w samej Japonii. Za każdą kolekcją kryje się interesująca historia jej powstania lub pojawienia się w zbiorach szczególnego obiektu. W Europie Środkowej i Wschodniej, podobnie jak w takich krajach, jak Rosja czy Austro-Węgry, można znaleźć podobne historie dotyczące kolekcji i kolekcjonerów, spotkań z kulturą Japonii oraz inspirowanej nią sztuki przed 1919 rokiem, które dotąd były jednak stosunkowo mało znane.

W ciągu trzech dni konferencji prelegenci wygłosili referaty związane z następującymi tematami: muzea w Japonii, obecny stan badań japonizmu, początki kolekcji sztuki japońskiej, kolekcjonerzy i darczyńcy, japonizm w sztuce i rzemiośle, spotkania międzykulturowe. Dotyczyły one Japonii oraz krajów Europy Środkowej i Wschodniej, a zwłaszcza Polski, Czech, Ukrainy, Węgier, Słowenii i Łotwy. Swoją obecnością obrady uświetnili: prof. Akiko Kasuya (Uniwersytet Sztuki Miasta Kioto), prof. Estera Żeromska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) oraz dr Łukasz Kossowski (Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie).



Wykład dr Alice Kraemerovej z Pragi

Konferencję otworzył prof. Jerzy Malinowski, który zaprezentował dotychczasowe osiągnięcia i zakres działalności Instytutu. W zagadnienie

muzeów w Japonii wprowadziła słuchaczy prof. Akiko Kasuya, przedstawiając historię tych instytucji oraz charakterystykę ich kolekcji. Jej prezentacja została w interesujący sposób dopełniona przez Yumi Segawę (Tokyo Gakugei University Library), która przedstawiła trendy i kierunki rozwoju digitalizowania kolekcji w Japonii. Po tych wystąpieniach słuchacze mieli okazję poznać charakterystykę i historię wybranych obiektów oraz okoliczności powstania kolekcji z Czech, Słowenii, Łotwy oraz Polski. Zaprezentowane zostały zagadnienia dotyczące kolekcjonowania sztuki japońskiej w Czechach w okresie 1600–1900, które przedstawili dr Alice Kraemerova i dr Filip Suchomel, oraz sztuki i rzemiosła japońskiego tworzonego na rynek europejskim. Przegląd słoweńskich kolekcji sztuki japońskiej przygotowali dr Klara Hrvatin i Ralf Ceplak Mencin, a zbiorów japońskich w Muzeum Sztuki Riga Bourse w Rydze – Kristine Milere. Uwagę poświęcono także zbiorom japońskim w Muzeum Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie oraz początkom kolekcji sztuki japońskiej w Warszawie i w Krakowie. Słuchacze mieli okazję poznać historię obiektu *hasamibako* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz dzieje kolekcjonowania sztuki japońskiej przez słoweńską podróżniczkę Almę M. Karlin.

Dr Łukasz Kossowski otworzył swoim wystąpieniem zatytułowanym „Point of View” („Punkt widzenia”) obrady sekcji poświęcone inspiracjom Japonią w sztuce. W tej części konferencji zostały zaprezentowane tematy dotyczące japońskich inspiracji w twórczości Henryka Szczyglińskiego, erotyzmu w przedstawieniach kobiet z okresu Młodej Polski, inspirowanego przez sztukę zachodnią i dalekowschodnią oraz japonizmu w sztuce ukraińskiej, ze szczególnym uwzględnieniem kolorystów z okresu Art Nouveau – gośćmi konferencji były dr Iwanna Pawelczuk i prof. Switłana Rybałko. Interesujące były również referaty dotyczące stanu badań nad japonizmem, ze szczególnym uwzględnieniem terenów byłej Monarchii Austro-Węgierskiej – Mirjam Dénes omówiła międzynarodowy program naukowy poświęcony obecności tam japonizmowi, prowadzony przez Muzeum Ferenc Hopp w Budapeszcie, dr Piotr Spławski przedstawił sylwetkę Tadeusza Sikorskiego, współpracownika manufaktury Zsolnay w Pécs.



Referat dr Klary Hrvatin z Lublany

Sesję poświęconą spotkaniom międzykulturowym rozpoczęła prof. Estera Żeromska, prezentując ślady obecności kultury japońskiej w Polsce ze szczególnym uwzględnieniem literatury i teatru. W dalszej części znalazły się wystąpienia dotyczące powiązań kulturowych między Łotwą a Japonią, obecności elementów kultury japońskiej w europejskiej sztuce popularnej oraz prelekcje poświęcone działalności Feliksa „Mangghi” Jasieńskiego na polu popularyzacji kultury Japonii w społeczeństwie polskim.

Konferencji towarzyszyło spotkanie zatytułowane „1st Meeting of the Cooperation Network for Japanese art and crafts in Central and Eastern Europe”, które odbyło się 27 czerwca 2019 w Kamienicy Szolajskich w celu poznania się badaczy sztuki japońskiej z Europy Środkowej i Wschodniej i nawiązania bezpośrednich kontaktów. W tym celu powołano też grupę dyskusyjną, która będzie kontynuować działania pokonferencyjne.

Aleksandra Görlich

CALL FOR PANELS AND PAPERS

International Conference
*Connections.
Between the word,
the sound and the image:
A Centenary of Polish-Japanese
Diplomatic Relations*

4-6 December 2019,
Adam Mickiewicz University (AMU),
Poznan, Poland

The Department of Japanese Studies at Adam Mickiewicz University (AMU) invite panel and paper proposals for the International Conference to be held on 4-6 December 2019 at AMU in Poznan, Poland.

The centenary of establishing official relations between Poland and Japan encourages reflection not only on the stability and diversity of these contacts and on mutual fascinations, but also encourages to pay attention to what is so typical of Japanese culture – the integral relationship of word (literature), sound (music) and image (art), their mutual interpenetration and its results.

The conference is addressed mainly to scholars (specialists in Japanese studies, art historians, museum curators, musicologists, teatrologists, specialists in film studies) as well as to artists (painters, sculptors, musicians, actors, directors) creating on the cultural border, especially between Poland and Japan.

CONFERENCE DATA

Language of Presentation: English.

All panel and paper proposals should be submitted by 15th of September 2019 via the link provided below.

Sessions will normally last for 90 minutes with up to three individual papers, which should not exceed 15-20 minutes each.

One person may submit only one paper or panel proposal.

Any requests for specific audio-visual equipment – other than standard computers, projectors etc. – should be specified in your proposal.

The panel proposal may also include the names of chairs or discussants. If these roles are to be taken by conveners, then please enter your own name.

All abstracts and panel proposals should **not exceed 400 words** (including spaces) and should be in English.

On submission of the proposal, the proposing author (but not the co-authors) will receive an email confirming receipt.

REGISTRATION

Please register via the link: <https://forms.gle/Fix1Sgaypb8qCW2x8>

Any problems in using the forms please contact: koconference@amu.edu.pl

DECISIONS

All proposals will be assessed anonymously and the decisions announced by 30th of September 2019.

FEE

Regular fee: 400 PLN (approx. 100 EUR)

PhD/MA student fee: 150 PLN (approx. 40 EUR)

Payment should be made by bank transfer to the account below or at the venue.

We cannot accept credit card payments.

Recipient:

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
ul. Wieniawskiego 1

Bank:

Santander Bank Polska S.A.
SWIFT: WBKPPLPP

Seminarium Miecza Japońskiego z Nobuo Nakaharą i Takuyoshi Nakano
Istota uznania dla Miecza Japońskiego
12-13 Października 2019, w Christie's Amsterdam (NL)

Seminarium Miecza Japońskiego z Nobuo Nakaharą – jednego z czołowych Kanteika (koneserów) miecza japońskiego i jego starszego ucznia Takuyoshi Nakano, odbędzie się w sali pokazowej Christie's w Amsterdamie (Holandia), 12 (Sob.) i 13 (Nd.) października 2019 r.

Japonia ma długą historię opiekowania się i przechowywania mieczy ze szczególnym szacunkiem, nie tylko jako broni, ale także jako przedmiotów używanych do celów religijnych i ceremonialnych. Japończycy podjęli ogromny wysiłek, aby chronić miecze jako skarby kultury i przedmioty uznania, dalekie od ich praktycznego zastosowania. Tradycyjnie większość tajemnej wiedzy przekazywana była z pokolenia na pokolenie w postaci instrukcji ustnych zwanej 口伝 (Kuden).

Nobuo Nakahara, autor książki „Facts and fundamentals of Japanese Sword”, od 40 lat wykłada w całej Japonii jako niezależny badacz miecza. Jego nauczyciel, ekspert miecza japońskiego Kosuke Murakami był starszym uczniem słynnego tradycyjnego Kanteika i mistrza szlifu Honami Koson, jednego z najważniejszych koneserów japońskich mieczy w historii (autor teorii Gokaden, Pięciu Szkół). Szlifierze rodziny Honami pracowali dla wielu pokoleń Szogunów od XVI wieku. Od okresu Edo (XVII w.-XIX w.) szlifierze z tego rodzinnego warsztatu stali się oficjalnymi szlifierzami i egzaminatorami mieczy dla Szogunatu Tokugawów. Nobuo Nakahara i Takuyoshi Nakano po raz pierwszy będą nauczać poza granicami Japonii. Seminarium to będzie wspaniałą okazją poznania istoty wiedzy o mieczu Japońskim bezpośrednio od mistrzów. Wykłady będą tłumaczone na język angielski.

Więcej informacji na stronie Seminarium: <http://institute-jsc.org/seminar-with-nobuo-nakahara-at-christies-amsterdam-nl-on-12th-13th-of-october-2019>

12-go (Sobota) października 2019

Dzień 1 Podstawowa wiedza

11: 00 – 12:00 13:00 – 16:00

Udział: 100 euro

Ilość uczestników: 25 osób (maks. 30)

13-go (Niedziela) października

Dzień 2 Zaawansowana wiedza

11: 00 – 12:00 13:00 – 16:00

Udział: 250 euro

Ilość uczestników: 15 osób (maks. 20)

Aby dokonać rezerwacji lub w razie pytań, prosimy o kontakt poprzez

e-mail: info@institute-jsc.org

tel: +31 68 649 6251

Seminarium jest organizowane przez **STG Institute for Japanese Sword Craft**, z siedzibą w Amsterdamie – niezależny instytut rozwoju nauki i badań, mający na celu zachowanie istniejących mieczy japońskich i ich tradycji, łącząc naukowców i tradycyjnych japońskich ekspertów miecza z rzemieślnikami.

<http://institute-jsc.org/>

INSTITUTE
FOR JAPANESE
SWORD CRAFT

W 100-lecie założenia grupy Jung Idysz

Wystawa: Ekspresje wolności. Bunt i Jung Idysz. Wystawa, której nie było...

Wystawa, wbrew temu, co głosi druga część jej tytułu, trwa od 14 czerwca „tu i teraz” w Łodzi i będzie prezentowana do 29 września w sali wystaw czasowych na parterze niedawno odrestaurowanego pałacu Poznańskich, siedziby Muzeum Miasta Łodzi.



Prezentacja twórczości przedstawicieli dwóch znaczących artystycznych grup ekspresjonistycznych – poznańskiego Buntu i łódzkiej grupy artystów żydowskich Jung Idysz odwołuje się do planowanego po I wojnie światowej, ale niezrealizowanego projektu wspólnej wystawy. To kolektywne przedsięwzięcie artystyczne zaanonsowano na ostatniej stronie potrójnego, a zarazem ostatniego numeru pisma „Jung Idysz” (listopad – grudzień 1919), wydanego w Łodzi przez awangardową grupę artystów o tej samej nazwie. Na ostatniej stronie w rubryce *U nas* trzeciego potrójnego zeszytu (nr 4-5-6),

która jednocześnie stała się inspiracją do powstania całej ekspozycji, napisano: „Prowadzone są negocjacje z polskimi grupami artystycznymi Bunt i Zdrój w sprawie rychłej wspólnej wystawy w Poznaniu i innych większych miastach Polski”.



Fot. Bożena Szafrąńska

Pewną trudnością w realizacji ekspozycji, której zamiarem było „odtworzenie” wystawy sztuki, do której nie doszło, był brak jakiejkolwiek dokumentacji. Taka sytuacja pozwoliła kuratorom na pewną swobodę w wyborze dzieł, a tym samym twórcze podejście i stworzenie czytelnej dla widza narracji.

Zarówno grupa Bunt, jak i Jung Idysz są zaliczane do tzw. wczesnej awangardy, która kształtowała się w czasach I wojny światowej, rewolucyjnych nastrojów tamtego czasu i narodziła się niemal równocześnie wraz z niepodległym państwem. Hasła duchowej przemiany ludzkości, poszukiwania nowej formy wyrazu, idea sztuki będącej narzędziem odnowy, protestu i walki z kulturową dewaluacją bliskie były obu ugrupowaniom. Oba odwoływały się też do haseł głoszonych przez ekspresjonistów niemieckich.

Bunt powstał w Poznaniu w 1918 roku i należeli do niego zarówno poeci, jak i malarze, m.in. Małgorzata i Stanisław Kubiccy, Władysław Skotarek,

Stefan Szmaj, Jan Jerzy Wroniecki, August Zamoyski, później dołączyli Artur Maria Swinarski i Jan Panieński. Od momentu powstania współpracował z wydawanym od 1917 roku dwutygodnikiem „Zdrój”. Na łamach założonego przez Jerzego Hulewicza pisma prezentowano poezję, prozę, rozprawy z teorii sztuki i filozofii, recenzje, grafiki i reprodukcje obrazów. Wśród artystów, których prace opublikowano w magazynie, znaleźli się także członkowie Jung Idysz – Pola Lindenfeld i Marek Szwarc.



Fot. Bożena Szafrńska

Z kolei Jung Idysz zostało powołane w Łodzi o rok później niż Bunt, na początku 1919 roku. Zanim to nastąpiło, grupa młodych plastyków prowadziła ożywioną działalność pod przewodnictwem Icchaka Braunera, Jankiela Adlera i Marka Szwarca. Po powrocie z Moskwy dołączył do nich Mosze Broderson, ekscentryczny poeta, który dzięki swoim zaletom i urokowi osobistemu prawie natychmiast stał się duchowym przywódcą grupy. Z ugrupowaniem byli również związani Henoch Barciński, Jecheskiel Mosze Najman, Icchak Kacnelson, Pola Lindenfeld, Ida Brauner, Dina Matus, Zofia Gutentag. Od samego początku spotykali się w pracowni Braunera, a także w salonie Maksa i Felicji Szydlowskich. To dzięki Maksowi

Szydłowskiemu, bogatemu przedsiębiorcy i mecenasowi sztuki, oraz pomocy finansowej światłych filantropów grupa Jung Idysz, podobnie jak Bunt, mogła wydawać swoje pismo.

Na wystawie w Muzeum Miasta Łodzi zgromadzono prawie dwieście prac artystów obu ugrupowań. W dużej części są to grafiki, rysunki, ale również obrazy olejne, akwarele, kilka zachowanych rzeźb, publikacje, zdjęcia i dokumenty. I tak w przypadku Buntu są to wyłącznie grafiki i rysunki. Czas powstania prezentowanych prac obejmuje okres przełomu 1916 i 1917 roku do okresu powojennego, po roku 1945. Ekspozycja została wzbogacona o prace Henryka Berlewiego, artysty, który nie był członkiem żadnego z tych ugrupowań, ale utrzymywał z nimi bliskie kontakty. Jedna z recenzentek wystawy napisała: „Tym sposobem mamy do czynienia z największą jak dotychczas w dziejach polskiego wystawiennictwa prezentacją prac artystów związanych z żydowską wczesną awangardą”.

Na wystawie możemy zobaczyć wybitne dzieła pokazywane publicznie po raz pierwszy. Zostały one wyróżnione i zaprezentowane na specjalnie zaznaczonych płaszczyznach, wydzielonych pasmami jasnobłękitnego koloru. I tak mamy: *Błogosławieństwo Bal Szem Towa* autorstwa Jankiela Adlera, odtworzony fragment kolekcji Karola Kubickiego ze ścianą z pracami Adlera, tak jak była ona zaaranżowana w byłym domu Kubickich w Berlin Britz, czy *Wesele żydowskie* Henryka Berlewiego – pastel z lat 20. XX wieku, który został prawdopodobnie zniszczony w czasie wojny, a później zrekonstruowany przez artystę w latach 50. XX wieku w technice olejnej. Do znakomitych prac, nigdy wcześniej nieprezentowanych, należy zaliczyć również szkice wykonane ołówkiem i kredką z przedstawieniami zwierząt z serii ZOO Henryka Barcińskiego.

Należy zaznaczyć, że wystawa jest częścią większego projektu upamiętniającego stulecie powstania awangardowej grupy Jung Idysz, którego ważnym elementem było opublikowanie przez Muzeum Miasta Łodzi unikatowego reprintu trzech zachowanych, oryginalnych egzemplarzy wydawanego przez nich pisma literacko-artystycznego. To właśnie w nich została zaprezentowana istota nowej koncepcji sztuki, wyrażająca się w organicznym związku słowa i obrazu. Zeszyty zostały odtworzone na

podstawie oryginałów ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie oraz egzemplarza udostępnionego w domenie publicznej przez Uniwersytet Stanforda. Korzystano ze skanów stron, które wcześniej poddano starannemu oczyszczeniu, i odtworzono zniszczone fragmenty. Ostatecznie, po standaryzacji tekstu i grafik, udało się osiągnąć podobny do wyjściowego materiał z 1919 roku, unikatowy wygląd i charakter ręcznych, autorskich odbitek na materiale zbliżonym teksturą oraz barwą do papieru pakowego, użytego oryginalnie przez członków Jung Idysz. Oddane do rąk czytelników wydawnictwo składa się z reprintu ręcznie szytych zeszytów o numerach: 1, 2-3 i 4-5-6, przetłumaczonych na język polski i angielski oraz osobnego zeszytu zawierającego krótkie teksty naukowe dotyczące działalności grupy, a także noty biograficzne autorów poezji i grafik opublikowanych na łamach pisma.

Teresa Śmiechowska

Recenzja z wystawy autorstwa Agnieszki Salomon-Radeckiej (MN Poznań) ukazała się na łamach Arteonu nr 7 (231) z lipca 2019: 23-25.



Henryk Berlewski, Wesele żydowskie, pastel, 1921/lata 50.

Grupa Jung Idysz i żydowska awangarda artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym. Idee – postawy – relacje – konferencja w Łodzi.

W dniach 12-13 czerwca 2019 roku Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata wraz z Muzeum Miasta Łodzi, Zakładem Niemcoznawstwa w Instytucie Filologii Germańskiej oraz Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego był współorganizatorem konferencji naukowej „Grupa Jung Idysz i żydowska awangarda artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym. Idee – postawy – relacje”. Konferencja oraz wydarzenia z nią związane upamiętniają 100. rocznicę powstania łódzkiej grupy Jung Idysz. Kluczowym założeniem



dwudniowej konferencji było omówienie różnorodnych aspektów działalności artystów żydowskich w międzywojennej Polsce, których twórczość i postawy artystyczne znacząco wpłynęły na kształtowanie się nowoczesnej kultury

polskiej i żydowskiej. Działalność powstałej w 1918 roku grupy Jung Idysz jako pierwszej najważniejszej żydowskiej grupy awangardowej w odradzającej się Polsce była dla żydowskich artystów istotnym impulsem. Stanowiła punkt wyjścia z jednej strony do poszukiwania odrębności własnej tradycji, z drugiej do otwierania się na kontakty z artystami polskimi i wzmocnienia przekonania, że należy twórczo włączyć się w najnowsze trendy sztuki międzynarodowej i współtworzyć zręby nowoczesnej europejskiej kultury. To, co było dla grupy najważniejsze – to poszukiwania istoty sztuki żydowskiej, która byłaby trwałą podstawą do budowania własnej tożsamości, ale też kultury uniwersalnej.



Referat prof. Eleonory Jedlińskiej

W ramach konferencji ogłoszono dwadzieścia dwa referaty zilustrowane wizualnymi prezentacjami. Na początku konferencji prof. Jerzy Malinowski, pierwszy monografista grupy Jung Idysz, omówił stan badań nad żydowską awangardą, następnie przedstawiono najnowsze opracowania dotyczące tego tematu. Zaprezentowano najnowszą publikację PISSŚ, *Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz 1917–1922*,

podstawowy opracowanie dla tych wszystkich badaczy, którzy zajmują się sztuką awangardową w międzywojennej Polsce i na świecie.

W kolejnym wystąpieniu poruszono temat wpływu twórczości Jung Idysz i ekspresjonizmu europejskiego na malarstwo amerykańskie.

W panelu zajmującym się problemami tożsamości omówiono rozwój nowoczesnej kultury żydowskiej oraz kształtowanie się świeckiej żydowskiej tożsamości narodowej na przełomie XIX i w pierwszych dekadach XX wieku. Przyjrzano się związkom „nowej sztuki” żydowskiej ze „współczesnymi” ideologiami i zjawiskami społeczno-kulturowymi, mającymi wpływ na przemiany tożsamości polskich Żydów, jak np. nacjonalizm diaspory, jidyszyzm, folkloryzm, tendencje socjalistyczne, odzyskanie przez Polskę niepodległości i konflikty narodowościowe w niepodległym państwie. Podkreślono wpływ mediów (prasy, kinematografii) na rozwój nowoczesnej kultury.



Podczas konferencji – Teresa Śmiechowska i Adam Klimczak

W kolejnych wystąpieniach omówiono twórczość zarówno Jankiela Adlera, jednego z założycieli grupy Jung Idysz, jak i dokonania Margrit Sielskiej-Reich, aktywnej członkini grupy Artes, jednej z najważniejszych postaci lwowskiego środowiska artystycznego okresu międzywojennego i czasów powojennych.

Przybliżono sylwetkę Pereca Opoczyńskiego (1892-1943) współtworzącego życie literackie międzywojennej Łodzi, który miał szerokie kontakty z łódzkimi i warszawskimi czasopismami, a także z żydowskimi kręgami awangardowych twórców. Szczególnie interesująco został przedstawiony temat kontaktów Giny i Marka Szwarców, artyści – twórcy Jung Idysz i jego żony, ze środowiskiem poznańskiego „Buntu”, obraz wyjątkowej przyjaźni z Janiną Przybylską, poetką i tłumaczką, oraz artystą Władysławem Skotarkiem. W innym wystąpieniu bogato naświetlono kontakty, koncepcje i wydarzenia artystyczne pomiędzy Poznaniem, Łodzią a Berlinem. Ważnym tematem poruszonym na konferencji było omówienie mało znanego projektu zainicjowanego przez grupę Jung Idysz, dotyczącego publikacji serii trzech książek artystycznych ilustrowanych przez Esterę Karp, Idę Brauner, Dinę Matus, artystki działające nieco z boku, na obrzeżach grupy Jung Idysz. Ilustrowane publikacje wydano w Łodzi w 1921 roku pod szyldem Farlag Achrid.

Konferencja łódzka, podobnie jak ta z listopada 2017 roku w Toruniu „Formiści – Bunt Zdrój – Jung Idysz”, której organizatorem był Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, podjęła tematy związane zarówno z działalnością polityczno-społeczną oraz twórczością artystów działających w Jung Idysz, jak i przynależących do Buntu, powstałego wokół czasopisma „Zdrój”, i była próbą podsumowania dotychczasowych badań nad sztuką awangardową, otwierając nowe perspektywy i pola do badań oraz pokazując, że temat sztuki awangardowej jest wiecznie aktualny i atrakcyjny zarówno dla historyków sztuki, muzealników, kulturoznawców, literaturoznawców, językoznawców, jak i teatrologów i filmoznawców.

Na zakończenie, w podsumowaniu konferencji, prof. Malinowski stwierdził, że od czasu wydania książki *Grupa „Jung Idysz” i żydowskie środowisko*

„nowej sztuki” w Polsce 1918-1923 upłynęło ponad trzydzieści lat, w tym czasie wiele zmieniło się w metodologicznym podejściu w naukach humanistycznych i pewne kwestie wymagają być może reinterpretacji oraz nowego podejścia do źródeł. Kolejne konferencje i seminaria, poświęcone sztuce żydowskiej staną się okazją do prezentacji nowych badań nad sztuką żydowską początku XX wieku i międzywojennej awangardy.

Publikacje poświęcone polskiej awangardzie około 1920 roku:



Nr 1

Jung – Idysz [Jung Idysz] / Yung-Yidish 1919 – reprint 3 almanachów grupy (w wersji oryginalnej - jidisz, polskiej i angielskiej) pod red. Irminy Gadowskiej, Adama Klimczaka i Teresy Śmiechowskiej,

Spis treści /Index: TERESA ŚMIECHOWSKA, ADAM KLIMCZAK, Wprowadzenie / Introduction; JERZY MALINOWSKI, Tradycje Jung Idysz / The Tradition of Yung-Yidish; IRMINA GRADOWSKA, ELEONORA JEDLIŃSKA, „A dźwięki naszych bębnów rozpamiętuja nawałnicę istnienia”: Łódzka grupa Jung Idysz – inspiracje i znaczenie / ‘And we drum out the storm of the ineffable’: Inspiration and Significance of the Yung-Yidish Avant-Garde Group from Łódź; JANUSZ ZAGRODZKI, Grupa Jung Idysz w poszukiwaniu sztuki uniwersalnej / Yung-Yidish in Search of Universal Art; Krótkie noty biograficzne artystów współpracujących z pismem „Jung Idysz” / Short biographical notes of the artists cooperating with Yung-Yidish magazine.

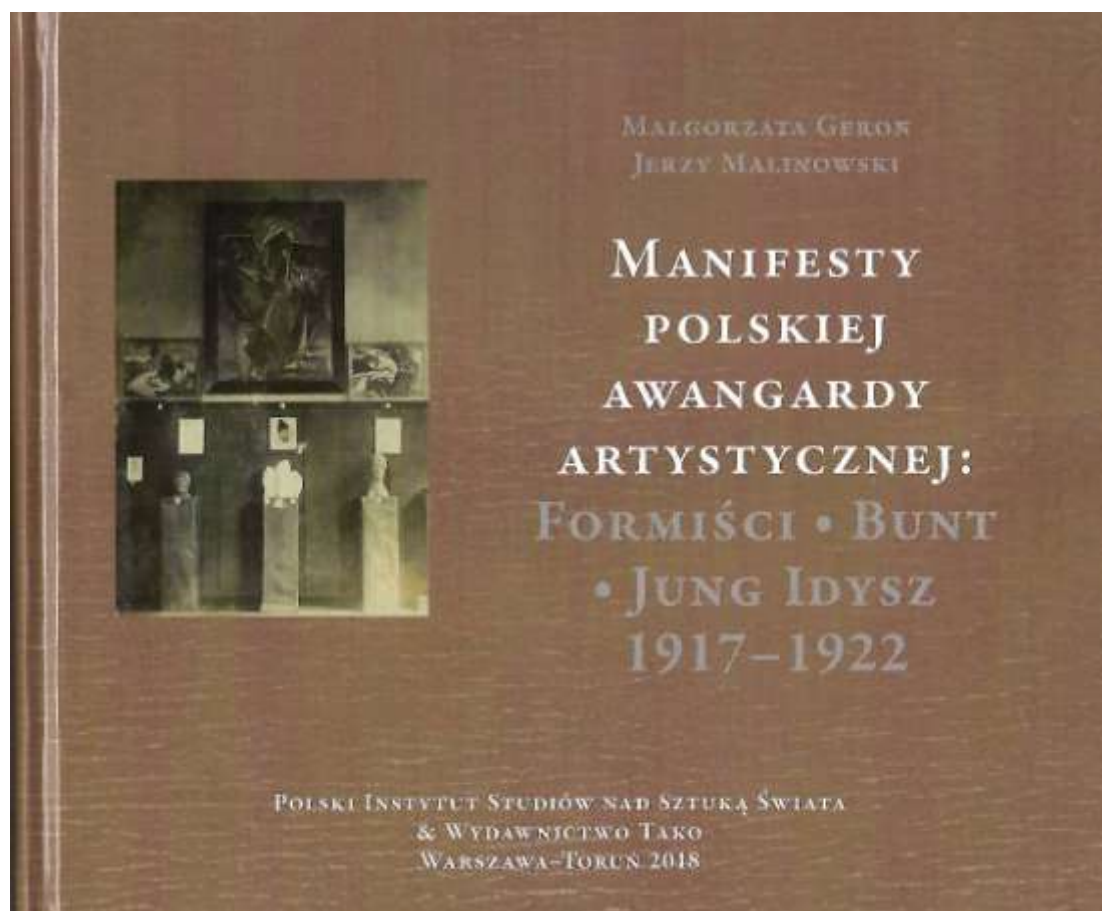
Muzeum Miasta Łodzi i Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Łódź 2019 (s. 60); ISBN 978-83-65026-35-4 ISBN 978-83-949807-3-3



Nr 2 - 3



Nr 4 - 6



T. VIA: MAŁGORZATA GERON, JERZY MALINOWSKI, Manifesty polskiej awangardy artystycznej: Formiści – Bunt – Jung Idysz 1917 – 1922, red. GRAŻYNA RAJ

Spis treści: Od redakcji (JERZY MALINOWSKI); MAŁGORZATA GERON, JERZY MALINOWSKI, Manifesty awangardy; Część I. MAŁGORZATA GERON, Formiści; Część II. JERZY MALINOWSKI, Bunt; Część III. JERZY MALINOWSKI, Jung Idysz i żydowskie środowisko artystyczne „nowej sztuki” w Polsce. [Każda część zawiera: Wstęp, Ilustracje, Antologię tekstów].

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako, Warszawa – Toruń 2019 ISBN 978-83-65480-37-8 [Pozycja dofinansowana ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Kulturowego – Narodowy Program Rozwoju Czytelnictwa]

Informacje i zaproszenia:

Puławska promocja

W upalne popołudnie 16 czerwca w Muzeum Czartoryskich w Puławach odbyła się druga (po warszawskiej w Pałacu Tyszkiewiczów) promocja książki Teresy Grzybkowskiej *Kobieta wodzem chwalebnego czynu. Twórczynie pierwszych polskich muzeów i ogrodów filozoficznych*. Miejsce zorganizowania promocji nie było przypadkowe, ponieważ to właśnie w puławskim parku księżna Izabela Czartoryska w otwartej w 1801 roku Świątyni Sybilli i w powstałym nieopodal w 1809 roku Domu Gotyckim stworzyła pierwsze polskie muzeum, gdzie gromadziła pamiątki narodowe po sławnych wodzach i bohaterach, a w Domu Gotyckim również pamiątki po sławnych ludziach z całego świata. Spotkanie z czytelnikami odbyło się w odnowionym niedawno Domku Aleksandryjskim, wybudowanym dla cara Aleksandra I, który odwiedził Puławy kilkakrotnie w latach 1805, 1814 i 1818, ale nigdy tam nie zamieszkał.



Zgromadzoną publiczność powitała dyrektor puławskiego muzeum Honorata Mielniczenko, sytuując promocję książki *Kobieta wodzem chwalebnego czynu...* wśród wydarzeń składających się na ogłoszony przez muzeum Rok

Księżnej Izabeli Czartoryskiej. Następnie pisząca te słowa nakreśliła w paru zdaniach charakter działalności naukowej i edytorskiej Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, wydawcy promowanej książki.

Profesor Juliusz Chrościcki starał się przybliżyć czytelnikom czasy, o których pisze prof. Teresa Grzybkowska. Nawiązując do stawianej przez Autorkę tezy o szczególnym kręgu towarzyskim, w którym funkcjonowały bohaterki książki, zwrócił uwagę, że tych więzi nie ułatwiał sposób podróżowania, bo odległość między Puławami a Nieborowem, siedzibami Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej i Heleny z Przeddzieckich Radziwiłłowej, przyjaciółki pokonywały jednak znacznie dłużej niż my dzisiaj, a mimo to odwiedzały się często.

Rozwijając wątek przyjaźni, prof. Teresa Grzybkowska opowiedziała zebranej publiczności między innymi o Elżbiecie z Czartoryskich Lubomirskiej, jej córce Aleksandrze z Lubomirskich Potockiej i zięciu Stanisławie Kostce Potockim, których działalność kolekcjonerska miała decydujący wpływ na powstanie zbiorów sztuki w Łańcucie i Wilanowie. W następnych pokoleniach taką działalność kontynuowała Izabela z Czartoryskich Działyńska w Gołuchowie, kolejna bohaterka promowanej książki. Swoje wystąpienie prof. Teresa Grzybkowska ilustrowała przygotowaną prezentacją przedstawiającą wszystkie bohaterki książki, stworzone przez nie muzea i poszczególne obiekty.

Po podpisaniu przez Autorkę zakupionych przez czytelników książek opuściliśmy gościnne Puławy, żegnani również przez... zupełnie oswojone, spacerujące swobodnie po parku pawie.

Grażyna Raj

Prezentacja *Autobiografii* Kiry Banasińskiej

Opublikowana przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Wydawnictwo Tako *Autobiografia* Kiry Banasińskiej była dwukrotnie w 2019 prezentowana na antenach mediów publicznych. Sylwetkę Kiry Banasińskiej przybliżyła tłumaczka książki z języka angielskiego oraz autorka opracowania dr Małgorzata Reinhard – Chlanda, która była gościem programu radiowej Trójki „Historie jak z książki” emitowanego 26 marca (<https://www.polskieradio.pl/9/5390/Artykul/2285162,Zapomniana-artystka-czyli-Kira-Banasinska>) oraz programu tvp Polonia „Kulturalni.pl” prezentowanego 22 lipca <http://kulturalnipl.vod.tvp.pl/43604891/polskie-losy-na-krancach-swiata>

Zarząd wspiera organizację konferencji:



International Conference / Konferencja międzynarodowa
Kalisz, Poland / 18.–19. October / październik 2019

CONFERENCE PROGRAMME

PROGRAM KONFERENCJI

**Artistic contacts between political blocs after World War II
in Central Europe: visual arts, power, cultural propaganda**

**Kontakty artystyczne między blokami politycznymi
po drugiej wojnie światowej w Europie Środkowej:
sztuki wizualne, władza, propaganda kulturowa**

Conference languages: Polish, English (all abstracts will be offered in both languages in the printed *Conference Guide*). Organizers offer all English-speaking participants individual language consultants during the symposium; for all Polish papers translated English versions will be available / Języki konferencji: język polski, angielski (streszczenia anglojęzyczne wszystkich referatów znajdują się w specjalnym *Przewodniku konferencyjnym*; ponadto Organizatorzy planują udostępnienie tekstów polskich wystąpień w j. angielskim).

DAY I / DZIEŃ PIERWSZY
18th OCTOBER 2019 / 18. PAŹDZIERNIKA 2019

**ARTISTIC AND CULTURAL CONTACTS BETWEEN
AND WITHIN POLITICAL BLOCS: EXHIBITIONS, ACTORS, CULTURAL
POLITICS AND ITS MEDIA**

* Conference venue: Faculty of Pedagogy and Arts, Adam Mickiewicz University, Kalisz, main building. Nowy Świat street no. 28/30, rooms E 236, E 235 [ground floor, eastern wing]

* Miejsce obrad: Wydział Pedagogiczno-Artystyczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza z siedzibą w Kaliszu, gmach główny, ul. Nowy Świat 28/30, sale E 236, E 235 [parter, skrzydło wschodnie]

8:30 – 09:30 – Registration – main hall / Rejestracja uczestników – hall główny

CONFERENCE OPENING / OTWARCIE KONFERENCJI

sala / room E 236

09:30 – 10:00 – Opening and official greetings from Organizers / Otwarcie konferencji i powitanie uczestników oraz gości / Przedstawiciele władz miasta / Delegates of the Kalisz's municipal administration; Organizatorzy / Organizers: Przewodniczący Kaliskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk / President of the Kalisz Society of Friends of Sciences, prof. Krzysztof Walczak, Dziekan Wydziału Pedagogiczno-Artystycznego UAM / Dean of the Faculty of Pedagogy and Arts, Adam Mickiewicz University in Kalisz, prof. Piotr Łuszczkiewicz, kierownicy programu/Programme Directors: Anna Tabaka, Makary Górzyński

10:00 – 11:00 – Introductory lecture / Wykład wprowadzający

11:00 – 11:30 – COFFEE BREAK / PRZERWA KAWOWA

SESSION I / SESJA I / room / sala E 236

PLATFORMS OF COMPETITION, PLATFORMS OF POLITICS:

ART EXCHANGES AT BIENNIALS AND TRIENNIALS

11:30-13:00, including discussion

Chair / Prowadzący: prof. Beate Störckuhl, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg / Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa

11:30-11:50, Francesca Zanella, University of Parma, *Artists and designers from east central Europe at the Milan Triennale during the 50s and the 60s: diplomatic relations and ideological debates on the role of art and design*

11:50-12:10, Veronika Rollová, Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, *Ceramics Symposiums as Platforms of International Artistic Contacts in Central Europe in the 1960s.*

12:10-12:30, Wiktor Komorowski, The Courtauld Institute of Art., London, *Impossible Transnationalism? Socialist Competition and The International Print Biennial In Krakow*

12:30 – 13:00 – DISCUSSION / DYSKUSJA

13:00 – 13:50 – LUNCH BREAK / PRZERWA OBIADOWA

SESSION II / SESJA II / room / sala E 236

ARTISTIC EXCHANGES, CULTURAL POLITICS,

ITS MEDIA AND RECEPTION (in two parts)

13:50-16:50, including discussions and coffee break / z uwzględnieniem dyskusji i przerwy

Chair / Prowadzący: Prof. Jerzy Malinowski, Uniwersytet Mikołaja Kopernika / Nicolaus Copernicus University (UMK)

13:50-14:10, Viktória Popovics, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest, *Polish-Hungarian artistic exchange in the 1970's*

14:10-14:30, Dora Derado, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split, *The Transposition of Readymade Strategies into the Socialist Republic of Croatia*

14:30-14:50, Camilla Larsson, Södertörn university, Stockholm, *Politics of Appearance: Tadeusz Kantor in Sweden, 1958-2014*

14:50 – 15:20 – DISCUSSION / DYSKUSJA

15:20 – 15:40 – COFFEE BREAK / PRZERWA KAWOWA

15:40-16:00, Matus Adrian-George, European University Institute, Florence, *Breaking the Law: Radio Free Europe in Hungary and Romania*

16:00-16:20, Anna Dzierżyc-Horniak, Katolicki Uniwersytet Lubelski, *„To były ciekawe przygody i takie jakby darowane...” Galeria Foksal na brytyjskich salonach* (English-print copy will be available)

16:20 – 16:50 – DISCUSSION / DYSKUSJA

17:00 – 19:00 – The Kalisz's urban history: an introductory guided tour / Krótkie oprowadzanie studialne po historycznym Kaliszu; for registration please contact the main registration desk located in the main hall / rejestracja do grup wycieczkowych – prosimy o kontakt z punktem rejestracyjnym konferencji w hallu głównym. Guides / Przewodnicy: Joanna Bruś, Makary Górzyński (2 groups / 2 grupy) / ca. 2 kilometres of walk, with conversatory stops; ok. 2-kilometrowy spacer z postojami, przeznaczonymi na konwersatoria.

19:15 – OFFICIAL DINNER / UROCZYSTA KOLACJA DLA UCZESTNIKÓW

Please accept our invitation to visit one of the Kalisz's architectural landmarks of the interwar reconstruction period: the new Town Hall (1920-1927), where the official reception will be organised / Uczestników sesji wygłaszających referaty prosimy o przyjęcie zaproszenia do odwiedzin w gmachu międzywojennego kaliskiego ratusza (1920-1927), jednego z architektonicznych symboli odbudowy miasta po 1914 roku.

DAY II / DZIEŃ DRUGI

19th OCTOBER 2019 / 19 PAŹDZIERNIKA 2019

ARTISTS, THEIR STRATEGIES AND CULTURAL POLITICS OF THE SOCIALIST STATES IN THE POST-1945 REALITIES

10:00 – 17:15

SESSION III / SESJA III / room / sala E 236

NOWE INSTYTUCJE I STRATEGIE WYMIANY KULTURALNEJ

W PIERWSZYCH LATACH PO DRUGIEJ WOJNIE ŚWIATOWEJ:

PRZYPADEK POLSKI /

(NEW INSTITUTIONS AND STRATEGIES

OF CULTURAL EXCHANGE IN THE POSTWAR DECADE:

A POLISH CASE STUDY)

10:00-11:30, including discussion

Chair / Prowadzący: Prof. Piotr Łuszczykiewicz, Uniwersytet Adama Mickiewicza / Adam Mickiewicz University (UAM)

10:00-10:20, Anna Wierzbicka, Instytut Sztuki PAN, *The Activity of the Bureau for the Cooperation with Foreign Countries in the years 1944-1950*

10:20-10:40, Anna Zelmańska-Lipnicka, Instytut Sztuki PAN, *Wymiana kulturalna między Polską i Francją w latach 1945-1949 na podstawie dokumentacji Ministerstw: Kultury i Sztuki, i Spraw Zagranicznych* (English-print copy will be available)

10:40-11:00, Anna Agnieszka Szablowska, Instytut Sztuki PAN, *Zapomniany udział przedstawicieli École de Paris w I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1950 roku*
(English-print copy will be available)

11:00 – 11:30 – DISCUSSION / DYSKUSJA

11:30 – 12:00 – COFFEE BREAK / PRZERWA KAWOWA

SESSION IV / SESJA IV / room / sala E 236

**ARTISTS, THEIR STRATEGIES AND THE CULTURAL POLITICS
OF THE SOCIALIST STATES IN THE POST-1945 CENTRAL EUROPE**

12:00-14:00, including discussion

Chair / Prowadzący: Prof. Olimpia Mitric, Uniwersytet Stefana Wielkiego w Suczawie / Stefan cel Mare University of Suceava

12:00-12:20, Anna Tabaka, Kaliskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Muzeum Okręgowe Ziemi Kaliskiej, *Poglądy Tadeusza Kulisiewicza w świetle materiałów z kaliskiego archiwum artysty. Polityka i sztuka*
(English-print copy will be available)

12:20-12:40, Petra Skarupsky, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski, *Exhibition of Works by Tadeusz Kulisiewicz in Czechoslovakia (1972)*

12:40-13:00, Katalin Cseh-Varga, University of Vienna, *Artist Sketchbooks and Diaries. Thinking about Art in Times of Information Blockade*

13:00 – 13:40 – DISCUSSION / DYSKUSJA

13:45 – 14:30 – LUNCH BREAK / PRZERWA OBIADOWA

SESSION V / SESJA V / room / sala E 236

**WYBORY I DROGI ARTYSTÓW A PAŃSTWOWE POLITYKI
KULTURALNE: POSZUKIWANIE WOLNOŚCI /**

**(STRATEGIES OF ARTISTS AND CULTURAL POLITICS OF THE STATE:
IN SEARCH FOR FREEDOM)**

14:30-16:30, including discussion

Chair / Prowadzący: Prof. Lechosław Lameński, Katolicki Uniwersytet Lubelski / Catholic University of Lublin (KUL)

14:30-14:50, Olimpia Mitric, Uniwersytet Stefana Wielkiego w Suczawie, *Ion Irimescu – rzeźbiarz jednego wieku (1903-2005)* (English-print copy will be available)

14:50-15:10, Olga Dianova, SS Cyril and Methodius Theological Institute, *Cultural identity of Russian diaspora in Łódź after World War II*

15:10-15:30, Joanna Szczepanik, West Pomeranian University of Technology Szczecin, Faculty of Civil Engineering and Architecture, *A strategy of over-identification as a tool to protect artistic freedom. A case of Neue Slowenische Kunst collective*

15:30-15:50, Katarzyna Kułakowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, *Wolność w systemie zniewolenia. O początkach Teatru Wiejskiego „Węgajty”*
(English-print copy will be available)

15:50 – 16:30 – DISCUSSION / DYSKUSJA

16:15/16:30 – 16:50 – COFFEE BREAK / PRZERWA KAWOWA

SESSION VI / SESJA VI / room / sala E 235
ARCHITECTS AND POLITICS OF ARCHITECTURE:
EXCHANGES AND IDEOLOGIES

14:30-16:00, including discussion

Chair / Prowadzący: mgr Makary Górzyński, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego,
KTPN / Institute of Art History, University of Warsaw

14:30-14:50, Rita Karácsony Zorán Vukoszávlyev, Department of History of Architecture and Monument Preservation, Budapest University of Technology and Economics, Hungary, *"The Danes". The influence of the Danish Group on designing architecture in Hungary in the 1940s and 1950s.*

14:50-15:10, Marek Czapelski, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, *Former protagonists' of socialist realism recount of the history of architecture.* 15:10-15:30, Joanna Nikel, Uniwersytet Wrocławski, *Between Modernism and Socialist Realism: Reception of the Bauhaus in the Soviet Occupation Zone in Germany in years 1945-1949*

15:30-15:50, Alicja Gzowska, Narodowy Instytut Architektury, *Against all odds?! International activities of Polish urbanist and scholar Piotr Zaremba (1910-1993)*

15:50 – 16:30 – DISCUSSION / DYSKUSJA

16:15/16:30 – 16:50 – COFFEE BREAK / PRZERWA KAWOWA

16:50 – 17:00, CONFERENCE CLOSURE / ZAKOŃCZENIE KONFERENCJI

The Department of History of Modern Art (Faculty of Fine Arts)
The Department of History of Modern Art (Chair of History of Art and Culture, Faculty of History)
The Department of History of Polish Art and Culture on Emigration (Chair of History of Art and Culture,
Faculty of History) at the Nicolaus Copernicus University in Toruń

The Institute of Art Research at the Vilnius Academy of Arts

The Polish Institute of World Art Studies

cordially invite you to 8th CONFERENCE ON MODERN ART IN TORUŃ

**ART EDUCATION & ART CRITICISM IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE IN THE 20th
AND 21st CENTURIES**

on the 100th anniversary of the revival of the Faculty of Fine Arts at the Stefan Batory University in
Wilno (Vilnius), since 1945 located at the Nicolaus Copernicus University in Toruń

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

9-11 October 2019

The conference will be devoted to:

- the art doctrines and the art education curricula for visual artists, architects, urban planners, and urban designers;
- the creator – idea – work – society relationship expressed via artistic and critical responses;

The core of the conference is the research on:

- the concept of the construction and the reconstruction of the world and the human environment (post-extermination and post-chaos times);
- contemporary ideas and utopias of the future related to them, political, technological and ecological ones, expressed in art, architecture, and urban planning;
- social acceptance of these ideas and the utopias or the opposition towards them expressed via artistic creation;
- the circulation of ideas and works of art.

The core of interest is primarily Central, Eastern, and South-Eastern Europe in the course of the transformation throughout the twentieth and early twenty-first centuries.

The conference will be held in English. Time assigned for each paper: 20 minutes. The application forms, in English, ought to be emailed to torun@world-art.pl before September 15, 2019. The program of the Conference will be announced at the end of September.

The organisers do not cover the costs of travel and accommodation, although, upon request, they may assist in booking the rooms in the local hotels or dorms.

The entry fee is PLN 200 or € 50; for doctoral candidates – PLN 100 or € 25 (paid to the bank account: Credit Agricole IBAN PL 24 1940 1076 3101 7420 0000 0000).

The Academic Committee of the Conference includes:

prof. Jerzy Malinowski (president), dr hab. Katarzyna Kulpińska, prof. Irena Dżurkowska-Kossowska, prof. Jan Wiktor Sienkiewicz, dr hab. Joanna Kucharzewska, dr Małgorzata Geron, dr Ieva Pleikienė, dr Emilia Ziółkowska (secretary).

The post-conference volume will be published by the Polish Institute of World Art Studies, included in the List of publishing houses issuing peer-reviewed scientific monographs, published in the Announcement of the Minister of Science and Higher Education of January 18, 2019.

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

Call for proposals for an international scholarly conference

Date: 25 October 2019

Organiser: Institute of Art Research of the Vilnius Academy of Arts

The Institute of Art Research of the Vilnius Academy of Arts is calling for proposals for the scholarly conference "Interwar Vilnius: Shapes of Art and Architecture 1919–1939". In the recent years, Vilnius art and architecture of the interwar period has been receiving increasingly more interest both in Lithuania and the neighbouring countries (above all, Poland). Today, the theme of Vilnius modernism acquires special relevance as it encourages us to analyse the art and architecture of Vilnius and the Vilnius region in 1919–1939 as part of the common history of European modernism, and brings out the local features of cultural modernisation.

The aim of the conference is to bring together specialists in various fields (art history and theory, architecture and heritage) and try to answer the questions: did the Vilnius modernism exist, and what was it like? How is it related to the local tradition and heritage? What reasons might have determined the formation (or lack of) of the Vilnius modernism? What was the role of state institutions or private individuals in shaping the processes of art, architecture and heritage protection? By raising these and other questions, we aim to discuss the most relevant interlacement points of Vilnius modernism in art, architecture and heritage in 1919–1939.

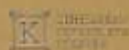
We invite you to send the abstracts of your presentations (~ 350 words) and a short biography (~ 100 words) by 31 July 2019 by email to: AlgeAndrius@elgeanddutyteevda.lt, IngaButvilaitiene@elgeanddutyteevda.lt and EditaRokytyna-Lelogajeva@elgeanddutyteevda.lt.

Questions for the presentations to: EditaRokytyna-Lelogajeva@elgeanddutyteevda.lt.

The language of the conference is Lithuanian, English or Polish.

Selected articles prepared on the basis of the presentations will be published in the peer-reviewed international quarterly *ACTA ACADÉMICA ARTEM VILNENSIS* 2020.

The conference is supported by:



Project partner:



Artykuły

Katarzyna Szoblik

Historia Azteków zapisana w ich kodeksach

Obszar Centralnego Meksyku w XV i na początku XVI wieku był zamieszkiwany przez różne grupy indiańskie, w większości posługujące się odmianami języka nahuatl, zorganizowane w jednostki terytorialne do pewnego stopnia przypominające greckie państwa-miasta. W źródłach kolonialnych są one określane azteckim słowem *altepetl* (dosłownie: „woda-góra”)¹. *Altepetl* stanowiły niezależne jednostki gospodarcze, polityczne i religijne, które zawierały między sobą sojusze i toczyły wojny w rozmaitych konfiguracjach. Jednakże od połowy XV wieku znakomita większość z nich podporządkowana została interesom politycznym trzech państw-miast. Były to: Mexico-Tenochtitlan, Texcoco i Tacuba, które w 1427 roku utworzyły tak zwane Trójprzymierze i przejęły kontrolę nad większością obszaru dzisiejszego Meksyku, przechodząc do historii jako państwa tworzące Imperium Azteckie. Hegemonia Trójprzymierza polegała przede wszystkim na pozyskiwaniu coraz większych korzyści gospodarczych. W tym celu wojska sojuszu przemierzały tereny dzisiejszego Meksyku, podbijając i zastraszając kolejne *altepetl*, które raz podporządkowane, były zobowiązane do regularnego płacenia daniny oraz zapewniania siły roboczej i materiałów koniecznych do realizacji wielkich inwestycji architektonicznych hegemonów. Trójprzymierze nie ingerowało natomiast oficjalnie w kwestie lokalnej polityki, religii czy ideologii. Mimo to właśnie aztecka wersja opowieści o historii Centralnego Meksyku jest tą, która najlepiej zachowała się do dziś. Jako najpotężniejszy potencjalny przeciwnik najpierw oddziału Hernána Cortésa, a potem wojsk i administracji królestwa Hiszpanii Aztekowie przykuwali uwagę konkwistadorów i kolonizatorów znacznie bardziej niż

¹ O znaczeniu logistycznym i symbolicznym tych dwóch elementów przy zakładaniu miasta pisze m.in. Federico Navarrete Linares w książce *Los orígenes de los pueblos indígenas del valles de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 2011.

pomniejsze ośrodki. W rezultacie znana nam dziś ze źródeł kolonialnych historia Centralnego Meksyku jest w rzeczywistości aztecką wersją tej opowieści.

Celowo używam tu słowa „opowieść”, spisane bowiem w XVI wieku alfabetem łacińskim księgi, takie jak *Kodeks Florentyński* franciszkanina Bernardino de Sahagún, *Historia de las Indias de la Nueva España...* jezuitę Diego Durána, czy annały historyczne potomków azteckiej arystokracji, m.in. Fernando de Alva Ixtlilxóchitla, Domingo Chimalpahina czy Hernando Tezozómoca, zostały oparte właśnie na tradycji oralnej przekazanej przez aztecką starszyznę². Jednak, jak przyznają sami autorzy tych dzieł, ustne podania o dawnych dziejach nie były dla nich jedynym źródłem wiedzy. Często było tak, że informatorzy snuli swą opowieść, opierając się na malowanych księgach, w języku azteckim określanych mianem *amoxtli*, a współcześnie zwanych kodeksami. Podobnie jak opisuje to Walter J. Ong³ w odniesieniu do średniowiecznej Europy, również wśród Azteków księgi były uważane nie tylko za nośniki świętej informacji, lecz także same w sobie były traktowane jako artefakty o cechach nadprzyrodzonych⁴. Tylko odpowiednio wykształceni i przygotowani specjaliści rytualni potrafili je tworzyć i odczytywać, uzyskanie tytułu *tlamatini*, czyli mędrca, lub *tlacuilo*, co w uproszczeniu można by przetłumaczyć jako „skryba”, oznaczało respekt i poważanie w społeczeństwie.

² Dane bibliograficzne współczesnych wydań tych źródeł: Bernardino de Sahagún, *Florentine Codex*, 13 tomów, tłumaczenie z nahuatl na angielski: Charles E. Dibble i Arthur J. O. Anderson, University of Utah-School of American Research, Santa Fe, New Mexico 1950-1982; Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de Tierra Firme*, 2 tomy, Porrúa, Ciudad de México 1967; Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Obras históricas*, 2 tomy, (red.) Edmundo O’Gorman. Instituto Mexiquense de Cultura, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 1975; Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Historia de la nación chichimeca*, (red.) Germán Vázquez Chamorro, Dastin (Historia), Madrid 2000; Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana*, (red.) Gonzalo Díaz Migoyo i Germán Vázquez Chamorro, Dastin (Historia), Madrid 2001; Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicayotl* (tłum. i red.) Adrián León, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 1949; Chimalpahin Quauhtlehuanitzin, Domingo Francisco, *Las ocho Relaciones y el Memorial de Colhuacán* (tłum.) Rafael Tena, Conaculta (Cien de México), Ciudad de México 1998.

³ Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*, tłum. Józef Japola, Wyd. KUL, Lublin 1992: 130-132.

⁴ Więcej na temat świętości ksiąg piszę w mojej monografii zatytułowanej *Entre los papeles de ocelote entono mi canto, yo Quetzalpetlatzín*, Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej – Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, La Campana Sumergida, Bielsko-Biała – Ciudad de México 2016.

Słowem opisującym czynność tworzenia kodeksów było *icuiloa*, tłumaczone przez autorów pierwszych słowników języka azteckiego jako: ‘pisać/malować’⁵. Połączenie tych dwóch znaczeń w jednym słowie wynikało z faktu, że o ile kodeksy faktycznie stanowiły zapis graficzny konkretnych informacji, o tyle sam sposób uwieczniania ich w formie graficznej polegał na naszkicowaniu czarnym kolorem konturów znaków, a następnie, w wielu przypadkach, na wypełnieniu ich przeróżnymi barwami. Dobór kolorów nie był nigdy przypadkowy, a każda decyzja *tlacuilo* w tej kwestii niosła za sobą określone wartości semantyczne, nadawane przez daną barwę określonemu znakowi. Wiele z nich zostało wykonanych z tak wielką dbałością o każdy szczegół, że uchodzą dziś za prawdziwe dzieła sztuki (il. 1).



il. 1. Centralna część Kodeksu Borgia, s. 29

⁵ Alonso de Molina, *Vocabulario de lengua mexicana y castellana y castellana y mexicana*, Porrúa, Ciudad de México 1992.

Kodeksy najczęściej były spisywane na papierze zwanym *amatl*, wytwarzanym z kory figowca pobielonym wapnem. Miały formę długich pasm, zapisanych po jednej lub obu stronach i składanych w harmonijkę, której pierwsza i ostatnia strona mogła być zabezpieczona oprawą wykonaną na przykład z drewna inkrustowanego drogocennymi kamieniami lub ze skóry jaguara. Niestety, oprawy te praktycznie nie zachowały się do dzisiaj, a informacje na ich temat pochodzą przede wszystkim z opisów zawartych w źródłach alfabetycznych oraz z rekonstrukcji kilku pozostałych, mocno zniszczonych artefaktów.

Inną techniką wykonania kodeksów było malowanie informacji na wyprawionej skórze zwierzęcej, najczęściej jelenia lub jaguara. Ilustracje wykonywane były za pomocą barwników mineralnych: zielony z malachitu, żółty z limonitu, biały z wapnia, czerwony z hematytu; roślinnych: błękitny z komeliny, niebieski z roślin akantowatych, żółty z kanianki; oraz pochodzenia zwierzęcego. Przestrzenny układ informacji zależał od wielu czynników, takich jak: rodzaj przekazywanej treści, region, z którego pochodziła księga, wykorzystany materiał, indywidualne zdolności *tlacuilo* i innych.

System zapisu wykorzystywany przez Indian Centralnego Meksyku wciąż budzi wiele kontrowersji. O ile dzięki badaniom i odkryciom m.in. Jurija Knorozova, Heinricha Berlina, czy Tatiany Proskouriakoff⁶, pismo Majów zostało odczytane, a ich system zapisu szczegółowo zanalizowany, o tyle w odniesieniu do kodeksów azteckich wciąż toczy się debata, czy zapis graficzny w nich przedstawiony może zostać uznany za pismo w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, czyli za graficzne odwzorowanie mowy⁷. Wątpliwości budzi na przykład fakt, że zapisana informacja ma charakter przeważnie

⁶ Harri Kettunen, Christophe Helmke, *Wprowadzenie do hieroglifów Majów*. Podręcznik dla uczestników warsztatów. 14. Europejska Konferencja Majanistyczna. Kraków, 9-14 listopada 2009 r., <http://www.wayeb.org/download/resources/wh2009polish.pdf>, s. 7, 27.05.2013.

⁷ Szczegóły tejże przedstawia m.in. Katarzyna Mikulska w swojej książce *Tejiendo destinos. Un acercamiento al sistema de comunicación gráfica en los códices adivinatorios*. Zinacantepec (Estado de México): El Colegio Mexiquense, A.C., Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, Uniwersytet Warszawski, Toluca-Warszawa 2015.

semasiograficzny⁸, brak jest określonego kierunku lektury, a także jednolitej konwencji zapisu⁹. Z drugiej strony wiadomo już – przynajmniej w przypadku kodeksów dywinacyjno-rytualnych – że stosowany przez Azteków zapis graficzny musiał być czymś więcej niż zwykłą pomocą mnemotechniczną. Miguel León-Portilla w swojej analizie licznych źródeł alfabetycznych spisanych w języku nahuatl wskazał na kilka możliwych dokładnych odzwierciedleń sekwencji graficznych z kodeksów w zapisanych formułach azteckiej twórczości oralnej. Na ich podstawie określił możliwy sposób odtwarzania informacji graficznej nahuatlańskim słowem *amoxohtoca* ‘podażać za drogą książki’¹⁰.

Ze względu na typ przekazywanej informacji kodeksy tradycyjnie dzieli się na te o charakterze kalendarzowo-rytualnym, dywinacyjnym, ekonomicznym, czy wreszcie mityczno-historycznym. To właśnie ten ostatni rodzaj informacji będzie przedmiotem prezentowanej tu analizy.

Azteckie pojmowanie czasu

Aztekowie postrzegali czas jako fenomen cykliczny, zamykający się w kręgach wyznaczanych przez dwie rachuby kalendarzowe. Pierwsza z nich, zwana *xiuhpohualli*, odpowiadała rokowi słonecznemu: składała się z osiemnastu okresów dwudziestodniowych, w trakcie których zaplanowane były święta związane z cyklem wegetacyjnym roślin uprawnych, ze szczególnym uwzględnieniem kukurydzy. Po upływie 360 dni następowało pięć dni „pustych”, *nemotemi*, uważanych za złowróźbne. W tym czasie ludzie powstrzymywali się od wszelkich aktywności w obawie, że przyniesie im ona szkodę. Drugi kalendarz, o charakterze dywinacyjno-rytualnym, zwany *tonalpohualli*, składał się z dwudziestu okresów trzynastodniowych, co w

⁸ Znane są wprawdzie przykłady glifów, a nawet całych ich ciągów o charakterze fonograficznym, jednak wszystkie one pochodzą z dokumentów powstałych już w czasach kolonialnych i nie jest do końca zbadane, czy i w jakim stopniu mogły być wykorzystywane w epoce prekortezyjańskiej. Więcej na ten temat: Gordon Whittaker, *The Principles of Nahuatl Writing*, „Göttinger Beiträge zur Sprachwissenschaft” 16, 2009: 47-81.

⁹ Hanns J. Prem, *Cohesión y diversidad en la escritura náhuatl*, „Itinerarios” 8, 2008: 13-42; James Lockhart, *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 1999.

¹⁰ Miguel León-Portilla, *El destino de la palabra. De la oralidad y los códigos mesoamericanos a la escritura alfabética*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2001.

sumie dawało cykl 260-dniowy. Każdy z okresów był podporządkowany wpływom różnych sił nadprzyrodzonych, które kierowały losem ludzi w tych dniach. Specjaliści rytualni potrafiący odczytać tę „rachubę ludzkich losów” określali na jej podstawie korzystne i niekorzystne daty na przykład dla rozpoczęcia podróży, zawarcia małżeństwa czy wypowiedzenia wojny. Byli oni także wzywani do nowo narodzonego dziecka, aby na podstawie daty urodzenia przepowiedzieć jego przyszłość (il. 2, 3).

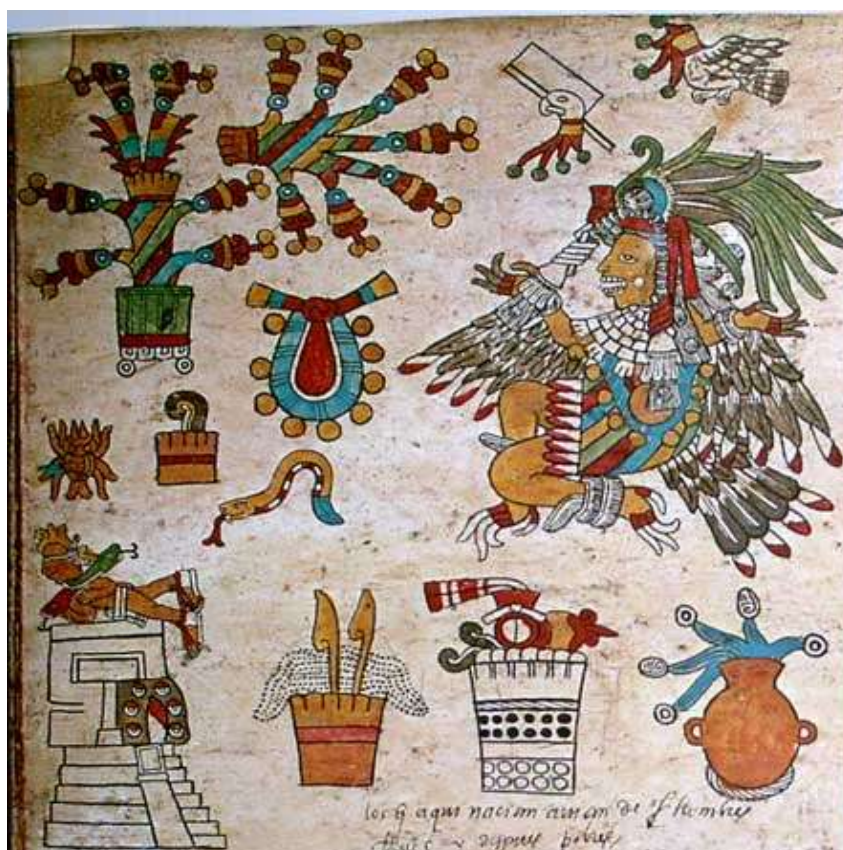


il. 2. *Tonalpouhqui* – specjalista rytualny przepowiadający przyszłość nowo narodzonego dziecka, *Kodeks Florentyński*, Księga IV



il. 3. Przykład kalendarza *tonalpohualli*, *Kodeks Borgia*, s. 61

Według wierzeń azteckich, w rzeczywistości mitycznej czas nie istniał, a wszechświat trwał w niezmiennej harmonii, której symbolem było kwietne drzewo rosnące w krainie wszelkiej obfitości zwanej Tamoanchan. Mieszkała tam boska para: Piltzintecuhtli, identyfikowany z bogiem kukurydzy, i jego partnerka, bogini kwiatów, Xochiquetzal. Pewnego dnia „Pan Dymiącego Zwierciadła”, Tezcatlipoca, rzucił zaklęcie snu na mieszkańców Tamoanchan, porwał Xochiquetzal i uwiódł ją, przemieniając ją w boginię miłości i erotyzmu¹¹. Porwanie to zaburzyło istniejącą harmonię, a kwietne drzewo pękło i wylał się z niego czas, wraz z nim choroby, przemijanie i śmierć (il. 4). Zaraz też zostały ustalone rachuby dni, lat i ludzkich losów, jak widać to na jednej ze stron *Kodeksu Burbońskiego* (il. 5).



il. 4. Złamane drzewo z Tamoanchan, *Kodeks Burboński*, s. 13

¹¹ Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, Dastin (Historia), Madrid 2003.



il. 5. Ustanowienie rachuby czasu przez Oxomoco i Cipactonal, *Kodeks Burboński*, s. 19

Również koncepcja rozwoju zdarzeń historycznych w pamięci kulturowej Azteków miała charakter cykliczny. Oznacza to, że każde wydarzenie było postrzegane jako powtórzenie czegoś, co już kiedyś nastąpiło w przestrzeni mitycznej, i co z całą pewnością znów się powtórzy¹². W rezultacie wydarzenia historyczne i mityczne powiązane były ze sobą tak mocno, że nie sposób ich rozdzielić. Jest to typowa cecha pamięci kulturowej, opisana przez Jana Assmanna w następujący sposób:

„[...] różnica między mitem a historią zostaje w pamięci kulturowej zawieszona. Dla niej nie liczą się fakty, lecz tylko historia zapamiętana. Można by powiedzieć, że pamięć kulturowa transformuje historię faktyczną w zapamiętaną, a tym samym w mit. Mit jest historią

¹² Georges Baudot, Tzvetan Todorov, *Récits aztèques de la conquête*, Seuil, Paris 1983.

założycielską, którą opowiada się, aby wyjaśnić teraźniejszość z perspektywy prapoczątku”¹³.

Alfredo López Austin podkreśla, że w koncepcji mezoamerykańskiej rzeczywistość mityczna jest rzeczywistością pozaczasową. W konsekwencji, oznacza to, że moce nadprzyrodzone mogą w dowolnym momencie ingerować w ludzką rzeczywistość ograniczoną czasem i dowolnie na nią wpływać. To dlatego w pamięci kulturowej Azteków czyny władców nierzadko odzwierciedlają czyny bogów i herosów, a ich losy są ze sobą ściśle powiązane¹⁴. Michel Graulich po przeanalizowaniu dostępnych podań na temat upadku cywilizacji tolteckiej, rozwijającej się w Centralnym Meksyku przed przybyciem tam Azteków, doszedł do wniosku, że cała historia rozwoju, szczytu cywilizacyjnego tego miasta oraz jego upadku odpowiada strukturalnie narracji na temat życia i śmierci jego głównego władcy i kapłana, Quetzalcoatl. Obie zaś narracje są symbolicznym odtworzeniem drogi Słońca po firmamencie, od naznaczonego krwią i koniecznością walki o swoje miejsce wschodu, poprzez splendor południa, aż po zmęczenie poprzedzające jego zachód i śmierć w otchłaniach nocy¹⁵. Do podobnych wniosków w odniesieniu do narracji opowiadających historię dominacji azteckiej z punktu widzenia rzeczywistości kolonialnej doszła Sylvie Peperstraete, która podkreśla, że moce przypisywane kolejnym władcom azteckim odzwierciedlają właśnie siłę Słońca w trakcie jego podróży przez nieboskłon aż do zachodu, czyli upadku pod naporem sił hiszpańskich¹⁶. Z kolei Emily Umberger podkreśla symboliczne znaczenie dat przyporządkowanych w kodeksach różnym wydarzeniom, zwracając uwagę, że wiele z nich jest oczywistym „naginaniem” historii do potrzeb pamięci kulturowej. Jednym z przykładów przytoczonych przez tę autorkę jest data

¹³ Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008: 66.

¹⁴ Alfredo López Austin, *Los mitos de tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 2006: 159-170.

¹⁵ Michel Graulich, *Los Reyes de Tollan*, „Revista Española de Antropología Americana”, 32, 2002: 87-114.

¹⁶ Sylvie Peperstraete, *El cihuacoatl Tlacaélel: su papel en el imperio azteca y su iconografía*, [w:] *Símbolos del poder en Mesoamérica*, (red.) Guilhem Olivier, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

1-Nóż Obsydianowy, która sygnalizuje początek nowej epoki, rozpoczęcie podróży lub gwałtowną zmianę dotychczas istniejącego porządku. W roku 1-Nóż Obsydianowy Aztekowie opuścili swoje mityczne miejsce pochodzenia i wyruszyli na południe, aby osiedlić się w Dolinie Meksyku. Również w roku 1-Nóż Obsydianowy wygrali oni walkę z lokalnym hegemonem Azcapotzalco, co otworzyło im drogę do uzyskania dominacji w regionie¹⁷. „Naginanie” to było możliwe dzięki temu, że historyczna rachuba lat u Azteków również miała charakter cykliczny: była powtarzającą się sekwencją czterech znaków lat: Dom, Królik, Trzcina i Nóż Obsydianowy skorelowanych z liczebnikami od jeden do trzynaście. A zatem rachuba lat miała następującą formę: 1-Dom, 2-Królik, 3-Trzcina, 4-Nóż Obsydianowy, 5-Dom itd. Cykl zamykał się po 52 latach, czyli czasie, po którym zamykał się również cykl równolegle biegnących kalendarzy *xiuhpohualli* i *tonalpohualli*. Dzień, kiedy wszystkie rachuby zamykały swój cykl i stawały na progu nowej epoki, był czasem szczególnej troski o dalsze losy Słońca i świata. Koniec każdego 52-letniego cyklu mógł sprowadzić na świat zagładę i koniec dotychczasowego porządku, dlatego też przeprowadzano wtedy specjalne ceremonie zwane Świętem Nowego Ognia (il. 6).



il. 6. Święto Nowego Ognia bezpośrednio poprzedzające przybycie Hiszpanów, które dla Azteków okazało się być końcem ich świata, *Kodeks Burboński*, s. 34

¹⁷ Emily Umberger, *The Structure of Aztec History*, „Archaeoastronomy. The Bulletin of the Centre for Archaeoastronomy” 4, 1981: 10-18.

Podsumowując, w prezentowanej poniżej analizie różnych sposobów zapisu wiadomości o przeszłości wydarzenia historyczne są poddane specyficznej optyce mieszającej je z rzeczywistością mityczną, która pozwala nadać im swoisty sens.

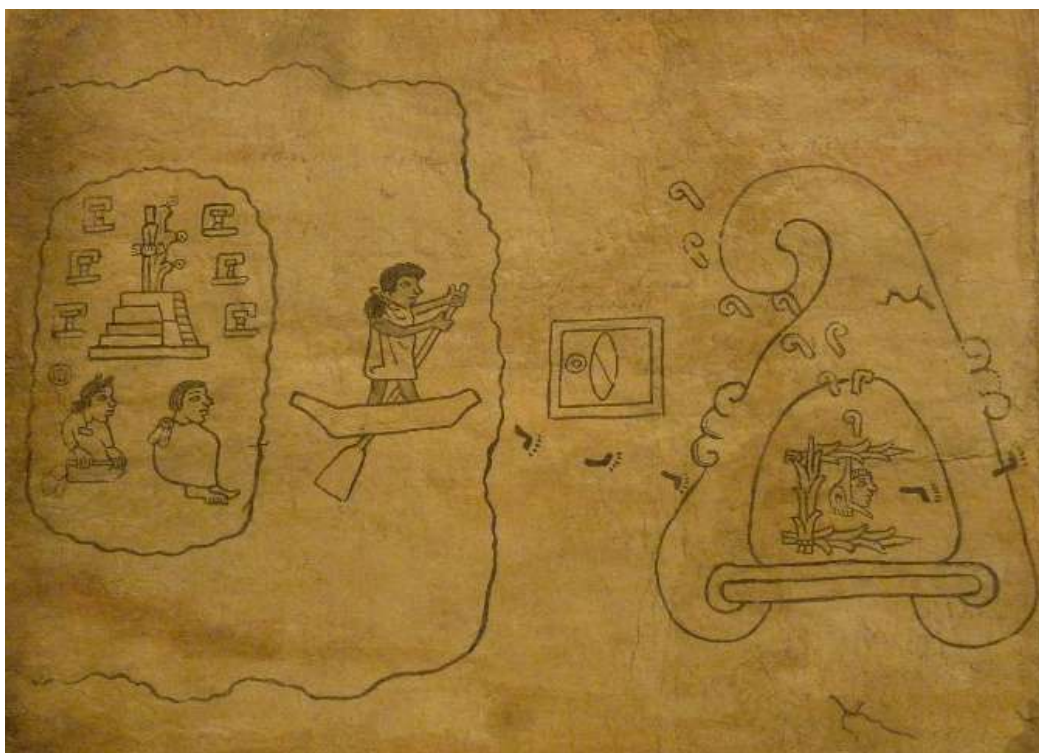
Kodeksy historyczne Centralnego Meksyku

Mimo że różne źródła kolonialne wspominają o istnieniu w czasach przedhiszpańskich kodeksów o charakterze historycznym, żaden z tych dokumentów nie przetrwał do czasów obecnych. O tym, jak mogły wyglądać takie księgi, można dziś wnioskować jedynie na podstawie dokumentów powstałych w pierwszych latach po przybyciu Hiszpanów do Nowego Świata. Oczywiście, konkwista i kolonizacja w mniejszym lub większym stopniu wpłynęły najpierw na treść, a z czasem także i na formę tych kodeksów, co widać na przykładach poniżej.

Kodeks Boturinięgo lub „Wstęga o Peregrynacji Mexików”

Jednym z najbliższych momentowi spotkania Starego i Nowego Świata kodeksów jest datowana na pierwszą połowę XVI wieku (1530-1541) *Wstęga o Peregrynacji Mexików*. Jest to 21-stronnicowa wstęga złożona w harmonijkę, wykonana z papieru amate pokrytego stiukiem, aktualnie przechowywana w zbiorach Biblioteki Narodowej Antropologii i Historii (Biblioteca Nacional de Antropología e Historia) w Meksyku. Dokument ten opowiada historię Mexików, czyli tej grupy Azteków, którzy później założyli i zamieszkivali Mexico-Tenochtitlan, od momentu opuszczenia przez nich mitycznego miejsca pochodzenia, zwanego Aztlan „Miejsce Bieli”, aż do ich przybycia do „ziemi obiecanej”, czyli Doliny Meksyku (il. 7). Jak zaznacza María Castañeda de la Paz, wszystko wskazuje na to, że celem spisania tej księgi było podkreślenie chichimeckich korzeni Azteków, przywiązanie do których stanowiło jeden z filarów, na których opierała się tożsamość kulturowa jednocząca grupę¹⁸.

¹⁸ María Castañeda de la Paz, *Tira de Peregrinación. La ascendencia chichimeca de los mexicas*, „Arqueología Mexicana” 2006, 80: 66-67.



il. 7. Opuszczenie Aztlan, *Wstęga o Peregrynacji*, s. 1

Na prezentowanej ilustracji otwierającej narrację widzimy otoczoną wodą wyspę Aztlan, gdzie u podnóża świątyni przebywa archetypiczna para, od której początek wezmą Mexikowie. Obok pomalowany na czarno na znak godności kapłańskiej przedstawiciel plemienia przemierza wodę, aby udać się do świętej góry, z wnętrza której dobywa się śpiew boskiego patrona grupy – Huitzilopochtli. To wezwanie dla jego czcicieli, aby opuścili Aztlan i wyruszyli w drogę do ziemi obiecanej. Wykorzystane znaki wchodzą w skład szeroko stosowanej konwencji graficznej, co ułatwia interpretację treści: czarne ślady stóp wskazują na przebytą drogę, dymki unoszące się nad głową bóstwa i wydobywające się z wnętrza góry są charakterystycznym sposobem przedstawienia mowy lub śpiewu. Nad śladami stóp natomiast widoczny jest kwadracik ze wspomnianą datą 1-Nóż Obsydianowy.

W przeciwieństwie do barwnych kodeksów z Grupy Borgia (na przykład il. 1) *Kodeks Boturini*ego niemal w całości składa się z czarnego zapisu samych konturów. Niemniej jednak zachwyca on precyzją wykonania, a także przemyślanym sposobem przestrzennej organizacji informacji. Księga opowiada o drodze, podróży, którą odbyli Aztekowie, migrując z północnych stepów do Centralnego Meksyku i droga ta dosłownie rozwija się przed

czytelnikiem w miarę rozwijania kolejnych stron harmonijki. Od momentu opuszczenia Aztlan na pierwszej stronie czarne ślady stóp prowadzą czytelnika z jednego miejsca do drugiego, z jednej strony kodeksu na drugą. Tak jak przed migrującymi Chichimekami wyłaniały się kolejne miejsca, w których zatrzymywali się na dłuższy lub krótszy czas, tak wraz z odsłanianiem kolejnych stron wyłaniają się ich zapisane glifami nazwy miast oraz kwadraciki z nazwami lat, które według podania Aztekowie spędzili w danym miejscu (il. 8 i 9).



il. 8. Chichimekowie przechodzą przez miasta zwane „Tam gdzie płakał Huastek” i „Góra węża”, *Wstęga o Peregrynacji*, s. 5



il. 9. Czteroletnie pobyty w kolejnych miastach, *Wstęga o Peregrynacji*, s. 18

Mimo tej, wydawałoby się, sporej rzetelności w rejestrowaniu dat i miejsc część ilustracji w oczywisty sposób nawiązuje do wydarzeń mitycznych, takich jak wspomniane wezwanie boga Huitzilopochtli, które rozlega się na pierwszej stronie (il. 7). Ponadto, jako że kodeks ten był prawdopodobnie jednym ze źródeł najczęściej używanych przez XVI-wiecznych autorów, szczegółowa analiza ich dzieł pozwala dopasować do poszczególnych miejsc całe narracje o wydarzeniach, które tam zaistniały. Jednym z przykładów może być historia o pochodzeniu nazwy „Tam gdzie płakał Huastek”. Według anonimowego źródła znanego jako *Anales de Cuauhtitlan*, było to miejsce, gdzie czarownice zwane *Ixcuinanme* porwały kilku Indian z plemienia Huasteków, aby złożyć ich następnie w ofierze w mieście Tula. Ofiara ta była jednym ze znaków zbliżającego się końca cywilizacji tolteckiej i mającej ją zastąpić hegemonii Azteków¹⁹.

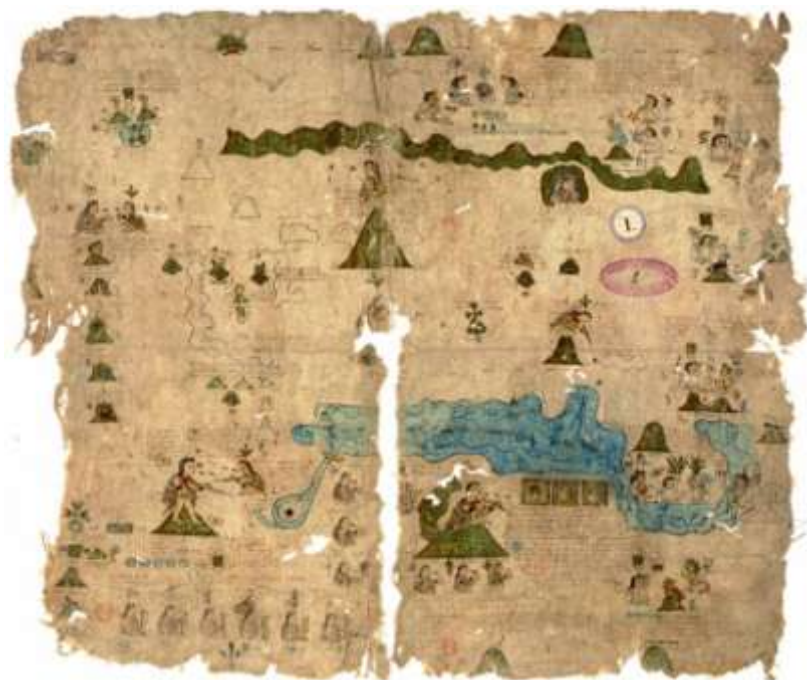
Kodeks Xolotl

Zupełnie inny sposób spojrzenia na tę samą historię prezentuje zbiór dokumentów znany pod nazwą *Kodeksu Xolotl*, aktualnie wchodzący w skład zbiorów Biblioteki Narodowej we Francji (Bibliothèque nationale de France). Czas powstania tego dokumentu jest zbliżony do *Kodeksu Boturini*ego, czyli około 1542 roku, jednak zarówno forma, jak i dobór treści w obu źródłach znacząco od siebie odbiegają. *Kodeks Xolotl* to zbiór sześciu płacht z papieru amate o wymiarach 42 cm na 48 cm, w późniejszym okresie spiętych razem w coś na kształt europejskiej książki. Informacje przedstawione w tym dokumencie, choć w dużej mierze pokrywają się ze *Wstęgą o Peregrynacji*, to pokazują proces zasiedlania Doliny Meksyku przez plemiona Chichimeków z zupełnie innej perspektywy. W omawianym powyżej dokumencie cała narracja koncentrowała się wokół przyszłych założycieli najpotężniejszego państwa-miasta regionu – Mexico-Tenochtitlan, *Kodeks Xolotl* natomiast opowiada wersję historii zapamiętanej przez mieszkańców drugiego z członków Trójprzymierza – Texcoco²⁰.

¹⁹ *Anales de Cuauhtitlán*, [w:] *Códice Chimalpopoca*, (red. i tłum.) Primo Feliciano Velázquez, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 1945.

²⁰ Charles E. Dibble, *Códice Xolotl*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 1996.

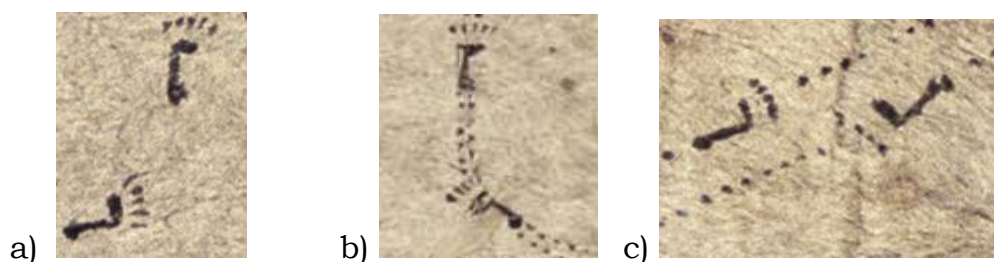
Narrację otwiera przybycie mitycznego przodka mieszkańców Texcoco i przywódcy jednego z plemion chichimeckich, Xolotla, do Doliny Meksyku. Kolejne strony opisują sieć powiązań dynastycznych, które nowo przybyli nomadzi z północy próbują ustanowić z osiadłą lokalną ludnością, rozproszonymi po upadku Tuli władcami tolteckich państw-miast. Widać na nich również konflikty zbrojne, informacje o podziałach ziem, a także o zmianach cywilizacyjnych, które zachodzą wśród Chichimeków (il. 10).



il. 10. Przybycie Xolotla do Doliny Meksyku, *Kodeks Xolotl*, s. 1

Warto zwrócić uwagę na formę graficznego rozplanowania informacji na papierze. Każda ze stron *Kodeksu Xolotl* jest jednocześnie mapą Doliny Meksyku z zaznaczonymi na niej punktami orientacji przestrzennej, takimi jak jezioro Texcoco, góry, rzeki, czy jaskinie. Mapa jest zorientowana w kierunku wschodnim, gdyż to wschód, miejsce codziennych narodzin Słońca, a nie jak w Europie północ, był najważniejszym kierunkiem dla rdzennych mieszkańców Centralnego Meksyku. Na tej uporządkowanej geograficznie przestrzeni są naniesione najważniejsze wydarzenia – jest to jakby scena, na której dynamicznie rozwija się narracja o poczynaniach przodków. Jest to widoczne w licznych symbolach aktywności bohaterów, kodujących informację według tej samej konwencji graficznej, którą omówiono już dla *Wstęgi o Peregrynacji*. W obu kodeksach ślady czarnych stóp zaznaczają

podróże bohaterów, lecz o ile w *Kodeksie Boturini* była przedstawiona tylko jedna podróż jednej grupy, o tyle w *Kodeksie Xolotl* wiele postaci może przemierzać Dolinę Meksyku jednocześnie. Zmusiło to skrybów do zróżnicowania tradycyjnego sposobu zapisu i zastosowania kilku różnych modeli w celu uniknięcia nieporozumień. Na przykład na s. 3 kodeksu można wyróżnić trzy następujące warianty znaku czarnej stopy, które ułatwiają śledzenie drogi poszczególnych bohaterów (il. 11a, b, c):



il. 11. Konwencje graficzne przedstawiające podróż bohatera, *Kodeks Xolotl*, s. 3 (detale)

Podobnie rzecz ma się z dymkami mowy: nie tylko wskazują one na żywo toczące się konwersacje znajdujących się bezpośrednio naprzeciw siebie osób, lecz mogą wyrażać także rozkazy wydawane władcom podległych państw-miast, pieśni itp. Widoczna jest także mimika twarzy postaci, które mogą być radosne, groźne lub zrozpaczone (il. 12).



il. 12. Elementy dynamicznej narracji: Nopaltzin wystrzeliwujący strzały, ślady stóp wyznaczające jego dalszą drogę, łzy w oczach tolteckiego władcy po otrzymaniu informacji o najeździe nomadów z północy, *Kodeks Xolotl*, s. 1 (detal).

W miarę postępowania narracji liczba szczegółowych informacji wzrasta, a w konsekwencji okres, który może zostać opisany na jednej stronie ulega skróceniu. Jest to odzwierciedlenie dynamiki pamięci kulturowej i tradycji

oralnej: im bliższe momentowi powstania dokumentu są opowiadane wydarzenia, tym lepiej są one zapamiętane i tym istotniejsze z punktu widzenia teraźniejszości. W miarę konieczności zapisu coraz większej ilości informacji zmniejsza się także dbałość o estetykę: starannie rozplanowana i pokolorowana na pierwszej laminie przestrzeń geograficzna, na laminie 8 praktycznie zanika, ustępując miejsca płataninie faktów, które zachodzą w tym samym czasie i muszą zostać uwiecznione wszystkie jednocześnie (il. 13). Chronologicznie narracja kończy się w momencie wojen tepaneckich w 1427 roku, czyli w momencie ustanowienia Trójprzymierza jako jednostki politycznej dominującej nad resztą Meksyku. Podobnie jak w przypadku *Wstęgi o Peregrynacji* uważa się, że dokument ten z nieznanych przyczyn nie został dokończony.



il. 13. *Kodeks Xolotl*, s. 8

Kodeks Mendoza

Kodeks Mendoza, podobnie jak omawiane powyżej dokumenty, powstał około 1540 roku, jednak jego historia jest przesiąknięta wpływami europejskimi, które znacząco zdominowały jego treść i formę. Został on stworzony przez indiańskich *tlacuiloque* na zamówienie pierwszego wicekróla Nowej Hiszpanii,

Antoniego de Mendoza y Pacheco, który chciał wysłać królowi Karolowi V sprawozdanie o historii, gospodarce i życiu Azteków. W konsekwencji w kodeksie można wyróżnić trzy części tematyczne: historyczną, spis trybutów płaconych przez podbite prowincje Mexico-Tenochtitlan oraz część etnograficzną, poświęconą zwyczajom, życiu religijnemu i codziennemu Azteków. Oryginalnie kodeks opierał się wyłącznie na rdzennej estetyce zapisu i miał tradycyjną formę harmonijki. Jednakże administracja kolonialna uznała, że w tej formie będzie niezrozumiała dla króla i postanowiła go „poprawić”. Efektem tych zmian jest dokument przechowywany dziś w Bibliotece Bodlejańskiej (Bodleian Library) w Oxfordzie, zredagowany na papierze europejskim ze znakiem wodnym, podzielony na luźne kartki, spięte następnie w formie tomu. Ponadto, dla wygody króla, oryginalne rysunki zostały opatrzone alfabetycznymi komentarzami, mającymi na celu wyjaśnić ich znaczenie. Jednakże, biorąc pod uwagę znaczną liczbę błędów wskazanych przez badaczy w tych glosach, wydaje się, że odpowiedzialny za nie skryba nie miał odpowiednich informacji o kulturze azteckiej lub nie potrafił jej w pełni zrozumieć, projektując swoją własną siatkę pojęciową na opisywaną rzeczywistość²¹.

Część historyczna kodeksu obejmuje pierwszych szesnaście stron i opisuje historię Mexico-Tenochtitlan od momentu jego założenia do konkwisty hiszpańskiej w 1521 roku. Już sam ten dobór treści jest bardzo znaczący. O ile w opisanych powyżej dokumentach powstałych z inicjatywy samych Indian główną uwagę przyciągały wydarzenia związane z ich mitycznym pochodzeniem, latami wędrówki i historiami fundacyjnymi państw-miast, czyli informacjami, które pomagały im umocnić tożsamość kulturową i poczucie wspólnoty, o tyle w *Kodeksie Mendoza* zostały odzwierciedlone głównie zainteresowania Hiszpanów. Historia miasta, które właśnie podbili, istotna była dla nich od momentu jego założenia aż do konkwisty, czyli w ramach czasu historycznego w europejskim tego słowa znaczeniu. Sam moment założenia Tenochtitlanu został uwieczniony na barwnej, lecz stosunkowo statycznej drugiej stronie (il. 14).

²¹ *The Essential Codex Mendoza*, (red.) Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1997.



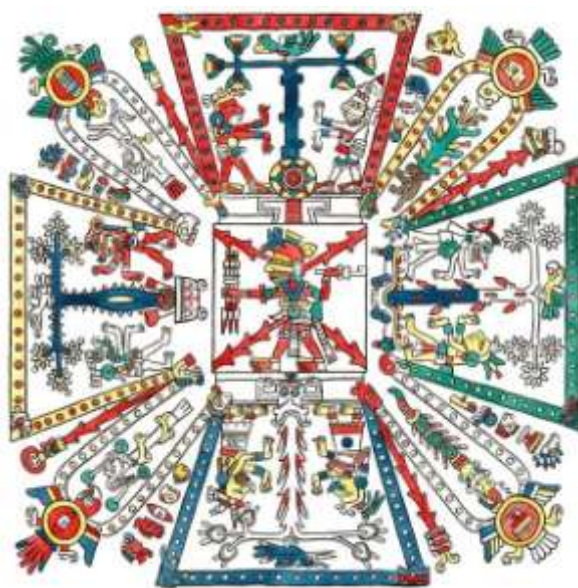
il. 14 Założenie Mexico-Tenochtitlan, *Kodeks Mendoza*, s. 2

W obraz ten, najbardziej chyba z całego kodeksu, została wpisana indiańska koncepcja świata, podzielonego na cztery części pozostające pod wpływem sił nadprzyrodzonych związanych z czterema stronami świata. W samym centrum znajduje się niczym oś kosmiczna Mexico-Tenochtitlan, przedstawione w znaku orła siedzącego na kaktusie wyrastającym z serca. Jest to odniesienie do mitu, przekazywanego przez źródła alfabetyczne, według którego orzeł siedzący na kaktusie i pożerający węża miał być znakiem danym azteckim kapłanom przez boga Słońca, Huitzilopochtli, wskazując miejsce, które było im przeznaczone²². Serce, z którego wyrastał kaktus, należało w czasach mitycznych do Copila, syna siostry Huitzilopochtli, złej i potężnej czarownicy Malinalxochitl. Według mitu wyruszyła ona razem z Aztekami z Aztlan, jednak przez całą drogę dręczyła ich swoją czarną magią. Na prośbę kapłanów Huitzilopochtli pozwolił swym wyznawcom podstępem porzucić ją i jej sprzymierzeńców w miejscu ostatniego postoju. Zrozpaczona Malinalxochitl, kiedy zorientowała się, co się stało, postanowiła założyć w tamtym miejscu miasto, a w odpowiednim czasie pomścić swą krzywdę. W ten sposób powstało miasto Malinalco, a Malinalxochitl wkrótce potem urodziła Copila, który wyruszył za Aztekami aby wziąć odwet za matkę. Huitzilopochtli pokonał go jednak w walce, wyrwał mu serce i wrzucił je w środek jeziora Texcoco. Z serca Copila na

²² Fernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicayotl*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 1949: 64.

środku jeziora wyrósł kaktus, na którym uwił swe gniazdo orzeł – znak odnaleziony przez azteckich kapłanów.

Układ strony przypomina pierwszą stronę przedhiszpańskiego *Kodeksu Fejervary-Mayer*, na której został przedstawiony układ wszechświata wraz z mocami, które rządzą poszczególnymi stronami świata (il. 15). W samym centrum znajduje się Tezcatlipoca – bóg stwórca wszystkiego.



il. 15. Struktura wszechświata, *Kodeks Fejervary-Mayer*, s. 1

Kolejne strony kodeksu są poświęcone panowaniu kolejnych władców Tenochtitlanu. Wszystkie mają dość podobną strukturę: z lewej strony turkusowymi kwadratami są zaznaczone lata rządów, obok widoczna jest figura władcy z „przymocowanym” do jego głowy glifem imienia, a pozostałą przestrzeń wypełnia informacja o podbitych państwach-miastach. Wszystkie podboje są pokazane w tej samej konwencji – poprzez glif płonącej świątyni, do którego jest „przymocowany” odpowiedni toponim (il. 16).



il. 16. Podboje Axayacatla, *Kodeks Mendoza*, s. 10

Podsumowanie

Jak widać w przytoczonych wyżej przykładach, historia Centralnego Meksyku opowiedziana na stronach indiańskich kodeksów miała tyle wersji, ilu autorów i ile przyświecających im intencji. Dwa pierwsze kodeksy, wykazujące bardzo niewielki wpływ kultury europejskiej, mimo wspólnej konwencji graficznej poszczególnych glifów, różnią się jednak znacząco w takich kwestiach, jak dobór informacji oraz sposób ich przedstawienia. Natomiast *Kodeks Mendoza*, choć stworzony również przez indiańskich artystów, był redagowany pod czujnym okiem Europejczyków, którzy znacząco wpłynęli na jego treść. Ponadto wprowadzili w nim poprawki według własnego uznania, które sprawiły, że kształtem i doborem treści *Kodeks Mendoza* upodabnia się nieco do annałów i spisów europejskich. Przekazuje jedynie te informacje, które zostały „zamówione” przez administrację królewską. Trudno dopatrzeć się w nim narracji, która dominowała w dwóch pierwszych dokumentach. To raczej lista, spis miejsc, z których potencjalnie można nadal ściągać trybut, co zresztą Hiszpanie skwapliwie robili.

Rola ikony w twórczości Wasilija Kandinskiego

Z twórczością Wasilija Kandinskiego łączy się skomplikowana estetyka oraz pojęcia z teorii sztuki, często oddalające widza od treści, które artysta starał się przekazać. Nigdy nie był typem filozofa, dlatego dręczące go myśli przybierały formę zawiłych, trudnych do rozszyfrowania tekstów stylizowanych na źródłach natchnionych. Tym samym Kandinski powszechnie był postrzegany jako osobliwy prorok nowej sztuki, jakich u schyłku XIX i na początku XX wieku nie brakowało. Artysta świadomie odwoływał się do Biblii oraz pism mistycznych. Od całej jednak plejady ekscentryków, z Joséphinem Péladanem na czele, na którego także się powoływał, odróżniała go głęboko zakorzeniona kultura narodowa. Twierdził, że: „Artysta jest «królem» (jak go nazywa Sâr Péladan) nie tylko dlatego, że ma wielką władzę, ale także dlatego, że ma ogromne obowiązki”¹. Choć nie krył się ze źródłami swych inspiracji, wątek baśni rosyjskich, mitologii słowiańskiej oraz zainteresowania ikonami długo pozostawały poza zakresem badań naukowców. Szczególnie związek ze sztuką ikony wymaga tu szerszego objaśnienia.

Kandinski rozpoczął swoją aktywność twórczą już jako dorosły mężczyzna, mając za sobą ukończone z wyróżnieniem studia prawnicze na Uniwersytecie Moskiewskim oraz trzy lata pracy naukowej, porzucając intratną propozycję objęcia posady wykładowcy w Dorpacie. Do tak zdecydowanej życiowej wolty skłoniło go kilka doświadczeń, które wpłynęły na jego światopogląd artystyczny. Było to urzeczywistnienie idei Gesamtkunstwerk – dzieła totalnego w inscenizacji *Parsifala* Richarda Wagnera w Teatrze Wielkim w Moskwie oraz pierwsze zetknięcie się ze sztuką impresjonistów, której wielka wystawa gościła w Moskwie. Oba te zdarzenia nastąpiły w roku 1895, przed wyjazdem Kandinskiego do Monachium, gdzie zamierzał udać się, by studiować malarstwo. Jak sam wyjawiał w wywiadzie z niemieckim kolekcjonerem Karlem Nierendorfem:

¹ Kandyński 1996: 127.

„Po kilku latach zobaczyłem wielką wystawę impresjonistów w Moskwie [...]. Odniosłem wrażenie, że teraz samo malarstwo wychodzi na pierwszy plan i zapytałem sam siebie, czy nie pójść tą drogą znacznie dalej. Od tamtej pory zacząłem patrzeć na rosyjskie malarstwo ikonowe innymi oczami, to znaczy «otrzymałem oczy» do malarstwa abstrakcyjnego”².

Ten niepozorny wrywek z rozmowy jest jednak niezbitym dowodem na to, że fascynacja artysty rosyjskim dziedzictwem nie była płytka ani krótkotrwała. To właśnie z fenomenu ikony wyniknęły zarówno poszukiwania duchowości w sztuce, jak i chęć przekroczenia granic przedstawienia. Problem genezy sztuki abstrakcyjnej, zazwyczaj utożsamianej właśnie z twórczością Kandinskiego, doczekał się niezwykle obszernej literatury. Nie dostrzeżono jednak rzeczywistego kierunku poszukiwań artysty. To nie abstrakcja, tym bardziej rozumiana jedynie jako brak przedstawienia, ale właśnie ikona była jednocześnie punktem wyjścia i punktem docelowym dociekań artysty. To z niej wypłynęło nieprzebrane źródło inspiracji malarskiej i duchowej.

Pierwsze spotkania z ikoną, które wywarły wpływ na Kandinskiego, to wizyty w cerkwiach moskiewskiego Kremla, do których we wczesnym dzieciństwie zaprowadzał go ojciec. Już jako pełnoletni chłopak podziwiał je ponownie w okresie studiów. Wspomnienia te wróciły ze zdwojoną siłą i objawiły się Kandinskiemu jasno po powrocie z ekspedycji etnograficznej do Wołogdy. Podczas niej, badając chłopskie prawo zwyczajowe, zachwycił się sztuką ludową mieszkających tam Komiaków i rodowitych Rosjan. U jednych i drugich z jednakowym namaszczeniem traktowano tzw. piękny kącik, w którym tradycyjnie umieszczano ikony oraz łuboki – ludowe drzeworyty z przedstawieniami świętych. Jak słusznie zaznaczyła Charlene Spretnak, Kandinski tak samo odbierał wnętrza domów obwodu wołogodzkiego oraz moskiewskich cerkwi – jako przestrzeń przepelnioną nie tyle sztuką, co estetycznym przeżywaniem duchowości, właściwym dla prawosławia. Tamtejsza liturgia bowiem praktycznie pozbawiona jest słów, a zasadniczą jej treść stanowi osobista kontemplacja oraz czytanie skomplikowanej symboliki

² Kandinski, Nierendorf 1955: 202.

otaczających ze wszystkich stron ikon oraz znaków czynionych przez popa³. Prawdopodobnie właśnie z tego względu wpływ, jaki wywarła na nim sztuka ikony, aż do momentu powrotu z Wołogdy, pozostawał podświadomy⁴.

Z podróży, która okazała się także przygodą życia, wrócił już z małym zbiorem ludowych grafik, które później kolekcjonował na równi z dawnym drzeworytem niemieckim oraz tradycyjnym bawarskim malarstwem na szkle (Hinterglasmalerei). Zainteresowanie ludowością, zapoczątkowane badaniami naukowymi, szybko zmieniło się w żywe poszukiwania rozmaitych przejawów duchowości. Zmiana światopoglądu Kandinskiego przebiegała wyjątkowo dynamicznie – od zdystansowanego pozytywisty do zaangażowanego idealisty. Obserwacje poczynione w Wołogdzie były dla niego tak zaskakujące, że przybrał postawę biegunowo odmienną od dotychczasowej. Zauważył bowiem, że układ oparty na umowie społecznej jest bardziej efektywny od skodyfikowanego prawa rzymskiego, a także charakteryzuje się naturalną wolnością⁵. W ten sam sposób postrzegał sztukę ludową – jako naturalny, wolny wyraz prostej, bo zwyczajowej, autentycznej i głęboko przeżywanej duchowości. Traktował ją na równi ze sztuką prezentowaną w najlepszych galeriach, ponieważ stawiała duchową treść ponad formę, która była jej podporządkowana:

„Tym częściowo tłumaczy się sympatia i zrozumienie, nasze głębokie pokrewieństwo ze sztuką prymitywów. Podobnie jak my, tamci dojrzały artyści starali się zawrzeć w swych dziełach to, co wewnętrznie istotne, rezygnując niejako automatycznie z tego, co tylko przypadkowe i zewnętrzne”⁶.

Tak samo dzieje się w ikonie, gdzie obowiązuje kanon, a ikonografowie ograniczają formę zewnętrzną do absolutnego minimum, gdzie każdy detal niesie określone znaczenie. Zdaniem Kandinskiego, cała sztuka rządzi się szeroko omawianą w traktacie *O duchowości w sztuce* „zasadą wewnętrznej konieczności”, która mówi:

³ Spretnak 2014: 83.

⁴ Reminiscences 1994: 369.

⁵ Ibidem: 379.

⁶ Kandyński 1996: 23.

„Forma, w ścisłym znaczeniu tego słowa, jest przede wszystkim linią odgraniczającą jedną powierzchnię od drugiej. Tak wygląda to z zewnątrz. Ponieważ jednak wszystko, co zewnętrzne, zawsze kryje w sobie i to, co wewnętrzne (ujawniając to mocniej lub słabiej), także więc i każda forma posiada własną treść. Forma jest bowiem wypowiedaniem wewnętrznej treści”⁷.

W tym miejscu artysta ujawnił symbolistyczne korzenie, z których wyrosła jego teoria. Nie był to jednak symbolizm niemiecki czy francuski, tylko rosyjski, bazujący na własnej filozofii religijnej. Świadczy o tym między innymi zasada wewnętrznej konieczności opisująca ogólnoswiatowe dążenie do przemienienia świata materialnego w duchowy, ponieważ, jak zaznaczył to później w artykule *O problemach formy*:

„Świat dźwięczy. Jest kosmosem wrażliwych duchowo istnień. Tak więc martwa materia jest żywym duchem”⁸.

Mówienie przez Kandinskiego o świecie jako kosmosie to spadek po antycznej filozofii greckiej, którą wchłonęła teologia ikony. Kosmos jest przeciwieństwem chaosu, całością stworzenia, niepodzielną, harmonijną jednością, w której wszystkie elementy wzajemnie na siebie oddziałują. Artysta określił więc jasno swój stosunek do prawosławnej wizji świata. Ikona nie jest też jedynie przedstawieniem, ale opowiada o konkretnych wydarzeniach z Pisma Świętego, które są ujmowane z odgórnie obranej perspektywy wieczności. Taka optyka sprawia, że:

„Ikona traktuje przestrzeń i czas w sposób całkowicie swobodny, zależny od własnej woli układa wszystkie elementy tego świata i daleko poza sobą pozostawia wszystkie wyzwania nowoczesnego malarstwa. Może zupełnie ignorować perspektywę i jeden punkt potraktować jako punkt kulminacyjny wszystkich wymiarów czasowych i wszystkich miejsc”⁹.

Identycznie czynił Kandinski, komponując swoje obrazy. Zbieżność jego wizji świata z wizją ikonograficzną jest szczególnie czytelna w okresie

⁷ Ibidem: 67.

⁸ On the question of forms 1994: 250.

⁹ Evdokimov 2010: 187.

monachijskim, kiedy twórczość artysty osiągnęła apogeum. W swoim głównym dziele teoretycznym *O duchowości w sztuce*, wieńczącym czas intensywnych poszukiwań, można znaleźć liczne, choć nieco ukryte, odniesienia do ikony. Niezwykle istotny w tym względzie jest fakt, że rosyjska wersja językowa jego świeżo opublikowanego w Niemczech traktatu była czytana podczas Drugiego Kongresu Artystów Rosyjskich w Sankt Petersburgu, odbywającego się w dniach 27 grudnia 1911 – 5 stycznia 1912 roku, gdzie dyskutowano o rosyjskim dziedzictwie artystycznym¹⁰. Wydarzenie to poprzedzało wielką Wystawę Sztuki Staroruskiej zorganizowaną w 1913 roku przez Moskiewski Instytut Archeologiczny im. Imperatora Mikołaja II¹¹. Kandinski został osobiście zaproszony, jednak ze względu na obowiązki nie mógł przybyć i w jego imieniu tekst odczytał Nikołaj Kulbin. Futurysta pomagał mu również w ten sposób, że przysyłał łuboki, które udało mu się zdobyć¹². Kolekcja bardzo szybko rozrastała się również dzięki zakupom samego artysty podczas jego krótkich, ale za to częstych pobytów w Rosji. Jak podaje wieloletni badacz Kandinskiego Borys Sokołow, do chwili obecnej udało się określić 164 łuboki, które pierwotnie znajdowały się w jego posiadaniu¹³. Były to zarówno obiekty uznawane za oryginalną twórczość ludową, jak i współczesne mu, masowo powielane grafiki o bardzo zróżnicowanej treści. Autor podkreślił również, że ożywiona pasja kolekcjonerska zgasła już w 1914 roku, tłumaczył jednak dalej, że wyniknęło to z ewolucji jego własnej twórczości, która coraz bardziej ewoluowała w stronę abstrakcji. W okresie monachijskim, aby pogłębić swoją wiedzę, czytał również albumy i książki na temat łuboków, które były dostępne na miejscu. Zebrane łuboki były też pomocne Kandinskiemu w przygotowaniach do prac nad drzeworytami do albumu *Klänge*. Rzeczywiście zgłębiał więc dziedzictwo rosyjskiego ducha.

W tym samym czasie trwały również wzmożone prace konserwatorskie nad ikonami oraz badania historyków sztuki, których efekty na bieżąco śledzili

¹⁰ Gurianova 2017: 141.

¹¹ Konstantynów 1993: 227.

¹² Ковтун 1980: 401.

¹³ Соколов 1999: 50-71.

czołowi twórcy rodzimej awangardy. Należy jednak podkreślić, że dotyczyły one głównie kultury staroobrzędowców, czyli prawosławnych, którzy nie przyjęli reformy patriarchy Nikona z połowy XVII wieku, uznając ją za herezję. Po przyjętym niezwykle entuzjastycznie uwłaszczeniu chłopów na początku 1905 roku, a następnie ogłoszeniu wolności wyznania i ostatecznym nadaniu praw obywatelskich w 1906 roku, ich kultura po przeszło dwustu latach prześladowań doszła do głosu. Powstało wtedy w Rosji silne środowisko traktujące dziedzictwo staroobrzędowców jednocześnie jako symbol prawdziwej rosyjskości, a z drugiej strony czysto politycznie, jako negację odgórnie narzuconej narracji narodowej. Patronem całego ruchu awangardowego poprzedzającego rewolucję 1917 roku był Michaił Łarionow, który wywodził się z rodziny starowierców. We wczesnych latach aktywności uczestniczył w działaniach grup Wianek, Złote runo, a także Mir Iskusstwa, podobnie jak Kandinski był wyśmienitym organizatorem życia artystycznego. Powołał do życia kolejno grupy Walet Karowy, Ośli Ogon, Tarcza oraz organizował ich liczne wystawy, również we współpracy z Der Blaue Reiter. Kandinski równie chętnie odwzajemniał pomoc, zapraszając go do udziału w swoich ekspozycjach¹⁴. Choć ich poglądy przez kilka lat pozostawały zbieżne, często wówczas współpracowali i obaj za podstawowy cel sztuki wciąż uznawali uduchowione działanie (ros. одухотворённое делание) i duchową przemianę świata, poszukiwania Kandinskiego ok. 1913 roku zmieniły kierunek. Całą sztukę widział jako domenę sacrum, a nawet była dla niego spełnieniem boskiego obowiązku: „Malarstwo stanie się kompozycją – prawdziwie czystą sztuką w służbie Boskości”¹⁵. Dlatego też krąg Łarionowa przestał mu odpowiadać, ponieważ, jak sądził:

„Sztuka może w formie artystycznej odtworzyć tylko to, czym atmosfera jest nasycona w widoczny sposób. Taka sztuka, niekryjąca w sobie potencjalnych, przyszłych możliwości, będąca zatem tylko dzieckiem swej

¹⁴ Krzysztofowicz-Kozakowska 2006: 207.

¹⁵ Kandyński 1996: 76.

epoki, nigdy nie dorosnie do godności rodzicielki tego, co ma nadejść – jest sztuką wykastrowaną”¹⁶.

Swoje coraz większe zdystansowanie od awangardowej mody jeszcze wyraźniej podkreślił, pisząc: „Dlatego zainteresowanie dla sztuki prymitywów, dziś właśnie widoczne w formie dość zapożyczanej, nie może potrwać długo”¹⁷. Tymi słowami Kandinski odniósł się również do swojego wcześniejszego etapu twórczości, skupiającego się na rosyjskim i niemieckim folklorze, baśniach i wierzeniach ludowych, który w ten sposób symbolicznie zamknął. Stale pozostawał natomiast bliski grupie intelektualistów związanych najpierw z czasopismem „Mir Iskusstwa”, następnie „Nowyj Put” i „Apollon”, które utrzymywały linię symboliczno-mistyczno-narodową. Z kręgiem „Mir Iskusstwa” łączyła go nawet w latach 1902-1907 tematyka obrazów – sceny z wyidealizowanymi pięknymi damami, parkowe schadzki oraz charakterystyczna przytłumiona erotyka. Twórcy periodyku „Nowyj Put” wyraźniej już określili się jako spadkobiercy Gogola, Dostojewskiego (twórcy „realizmu w wyższym sensie”) i Sołowjowa (twórcy filozofii symbolistycznej oraz podstaw sofiologii)¹⁸. Pragnęli oni stworzyć nowe chrześcijaństwo bazujące na mądrości pierwotnego kościoła, odcinając się od upolitycznionej cerkwi prawosławnej. Wiodące role odgrywali tam Dmitrij Mereżkowski, którego dzieła kolekcjonował¹⁹, oraz jego żona Zinaida Gippius, podobnie jak wiele innych kobiet często utożsamiana przez rosyjskich symbolistów z Sofią.

„W ramach jednego wzorca hipostazy Wiecznej Kobiecości [kobiety] odgrywały [...] różne role: twórców równych mężczyznom, intelektualistek, spowiedników, kapłanek, partnerek, mistycznych sióstr i ukochanych, wiecznych przyjaciółek”²⁰.

Z tego właśnie środowiska czerpał już wcześniej wzorce ideału kobiecości, z którymi ze względów osobistych się utożsamiał. Tak uświęconą goethowską

¹⁶ Ibidem: 28.

¹⁷ Ibidem: 24.

¹⁸ Cieślík 1986: 66.

¹⁹ Aronov 2006: 62.

²⁰ Rzeczycka 2002: 66.

Ewig Weibliche, pod rozmaitymi postaciami, Kandinski włączył do swojej złożonej ikonografii przemienienia.

„Apollon”, do którego Kandinski pisał od października 1909 do listopada 1910 *Listy z Monachium*, zamyka okres symbolizmu w Rosji. Na jego łamach artysta zdradził silne zakorzenienie w kulturze wschodniej i obcość względem zachodniej oraz fascynację ikonami:

„Prostota posunięta prawie do barbarzyństwa [...]. Powaga, surowość rysunku jak w dawnych ikonach i miękkie, często aż figlarne piękno linii. Prymitywizm tonów w kolorze, jak gdyby pomalowanie rysunku. A jednocześnie ogromna subtelność, zrozumienie i wycucie w połączeniu oddzielnych tonów, taka logika w ich kombinacji i rozmieszczeniu, że ten prymityw wznosi się już na szczyty malarstwa”²¹.

Wydarzenia 1917 roku wstrząsnęły rzeczywistością tak silnie, że zakończono druk „Apollona”, a Kandinski dokonał kolejnej wolty w swej twórczości. Po czasowej retrospekcji do estetyki „Mira Iskusstwa”, wynikłej m.in. z ciągłych niepowodzeń uczuciowych w związku z Gabriele Münter (którą utożsamiał z Sofią) oraz podjęcia ostatecznej decyzji o jej opuszczeniu w roku 1916 przeszedł do form bardziej sztywnych, geometrycznych, zaczął porządkować porozbijany apokaliptyczny świat swych obrazów, który posypał mu się także w życiu prywatnym. Znamienne jest, że Kandinski kojarzył kreatywność i siłę twórczą jednoznacznie z pierwiastkiem żeńskim i dlatego właśnie jego sercowe powodzenia i niepowodzenia miały bezpośrednie przełożenie na jego sztukę. Na tej samej zasadzie jego ukochane miasto Moskwa, ujmowana przez niego również jako Trzeci Rzym – być może w wyniku sympatii dla wierzących w tę ideologię staroobrzędowców, a zapewne z inspiracji pokrewnymi poglądami Mereżkowskiego – połączyło się w wyobraźni artysty z postacią jego matki, rodowitej moskwiczanki²². Wyrazem tego jest obraz pod wymownym tytułem *Dama z Moskwy* (il.1), w którym centralnie umieszczona, hieratycznie upozowana postać kobiety tak silnie dominuje

²¹ Byczko 1965: 143.

²² Isenberg 2001: 165.

nad otoczeniem, że sprawia nadnaturalne wrażenie. Dla wzmocnienia wymowy Kandinski zakrzywił na wzór ikon przestrzeń znajdującego się w tle



il. 1. Wasilij Kandinski, *Dama z Moskwy*, 1912, Städtische Galerie in Lenbachhaus, Monachium

widoku Moskwy, ujmując posagową sylwetkę w trójkąt zbiegającej się ulicy (trójkąt mistyczny). Kobieta – personifikacja Moskwy, trzyma w dłoni różę – symbol Sofii, Wiecznej Kobiecości. Tuż obok znajduje się powtórzony, wielokrotnie powiększony kształt kwiatu, który należy odczytać jako znak kosmicznego echa (niem. *Klänge* – ‘dźwięki’) ziemskich działań. Pierwiastek żeński, utożsamiany z siłą twórczą, został więc przez artystę użyty w celu podkreślenia przemieniającej świat mocy sztuki – teurgii. W ten sposób Kandinski w służbę nadrzędnego celu sztuki wprzągł, zapożyczoną od Sołowjowa, starożytną ideę neoplatońskiej szkoły kapłańskiej Proklosa, który wierzył w siłę symboli mających bezpośredni wpływ na bogów na zasadzie *pars pro toto*²³. W przełożeniu na teorię Kandinskiego oznacza to, że

²³ Rangos 1999: 268-269.

tworzone przez artystę symbole pochodzą od Boga i sam fakt ich uwiecznienia nawiązuje z nim łączność. Dzięki niej ogólnoswiatowa przemiana, mająca nadejść w formie epoki wielkiej duchowości, której ze zniecierpliwieniem oczekiwał, z początku (do ok. 1917 roku) przybrała w jego dziełach kształt apokaliptycznych pejzaży, a więc świata w momencie granicznym.

Kandinski na bieżąco śledził życie kulturalne Rosji. Badania XV-wiecznej i starszej ruskiej sztuki dopiero nabierały rozpędu. Oczyszczano kolejne warstwy przemalowań ikon, starano się odtworzyć zniszczone fragmenty, organizowano wystawy. Prezentowane były wówczas jedynie jako dawna sztuka, a pojawiające się pierwsze, czysto formalne analizy ikon, pozbawione były głębi teologicznej, zapomnianej w głównej mierze przez reformy cara Piotra I Wielkiego, który zdystansował się od rodzimej kultury, stawiając za wzorce sztukę zachodniej Europy, głównie Francji. Niemniej jednak świadomość Kandinskiego co do znaczenia ikony przewyższała przeciętną świadomość, ponieważ przyjaźnił się z Sergiejem Bułgakowem, wspólne poglądy łączyły go też z Pawłem Florenskim, z którym jednocześnie wykładał na moskiewskich uczelniach w 1921 roku²⁴. Rozwój jego sztuki w latach dwudziestych, pozornie podporządkowany standardom Bauhausu, w rzeczywistości odzwierciedlał moment poszukiwania ładu. Niezależnie od podejmowanej tematyki konsekwentnie porządkował i upraszczał swe kompozycje, co może sugerować dokonaną już przemianę. Dobitnie świadczy o tym ascetyczny wręcz obraz z 1926 roku, o znamienym tytule *Konkluzja* (il. 2). Pole obrazu wypełniają prostokąty, które w towarzystwie trójkąta mistycznego łatwo odczytać jako kolejne stopnie uduchowienia. Jego wierzchołek zmierza w kierunku znajdującego się powyżej okręgu – figury oznaczającej zarówno w jego osobistej, jak i ikonicznej symbolice porządek boski. Właściwa treść obrazu nie została w żaden sposób ukryta, jak zazwyczaj czynił. Ograniczenie zasadniczej kompozycji do tych dwóch form aż nadto wyraźnie nawiązuje do kluczowej dla rosyjskiej teologii ikony Przemienienia. Trójkąt odnosi się do góry Tabor, na której Chrystus ujawnił

²⁴ Bradatan 2010: 76.



il.2. Wasilij Kandinski, *Konkluzja*, 1926, własność prywatna

trzem wybranym apostołom swoją boską naturę, natomiast okrąg – do mandorli, w której tradycyjnie umieszczana jest jego postać. Niemal identyczny schemat kompozycyjny powielają niezliczone obrazy z przedstawieniem miasta na górze. Nieważne, czy jest to jego ukochane rodzinne miasto, jak w dziele *Moskwa* (il. 3), czy też Monachium z



il.3. Wasilij Kandinski, *Moskwa*, 1916, Państwowa Galeria Tretiakowska



il. 4. Wasilij Kandinski, *Improwizacja 14 (Wąwóz)*, 1914, Städtische Galerie in Lenbachhaus w Monachium

Improwizacji 14 (Wąwóz) (il. 4), zawsze nawiązuje do Przemienienia na Taborze oraz do miłości z Sofią-Wieczną Kobiecością, która w przemianie jest łącznikiem między ziemskim a boskim. Porównanie tych dwóch płócien jest szczególnie ciekawe, gdy zwróci się uwagę na szczegóły. *Improwizacja 14 (Wąwóz)* powstała w czasie, gdy najciężej przeżywał niezrozumienie i brak akceptacji Gabrieli Münter dla jego uczuć względem byłej już żony Anny Czemiakiny, której nie chciał skrzywdzić. Nie mógł być ani z jedną, ani z drugą. Dlatego postaci ubrane w stroje bawarskie, nawiązujące do samego artysty i jego kochanki, znajdują się w tytułowym wąwozie. Kandinski namalował go jednak w ten sposób, że tę samą formę można odczytać także jako górę, do czego skłaniają elementy przypominające drabinę jakubową – pomost między światem grzeszników a Rajem. Obraz *Moskwa* namalował natomiast w 1916 roku, czyli wtedy, gdy niespodziewanie z mroków rozpaczy wyciągnęła go Nina Andrejewska, w której zakochał się bez pamięci. Ich postaci znajdują się w centrum kompozycji, a co dodatkowo podkreśla żółta, świetlista gloria. Do góry unosi ich uproszczona sylweta, w innych obrazach z tego samego czasu oznaczająca zjednoczonych miłością kochanków oraz ducha wyznaczającego kierunek rozwoju świata (wzwyż i do przodu, jak w trójkącie mistycznym)²⁵.

We wszystkich mieszkaniach artysty znajdowały się ikony, a jak wspominała jego druga żona Nina, w Neuilly sur Seine były jedynymi obrazami w pracowni²⁶. Do końca życia były dla niego duchową i twórczą inspiracją, towarzysząc wszystkim przemianom stylistycznym, które tylko pozornie oddalały się od źródła. Kandinski traktował bowiem malarstwo abstrakcyjne jako naturalne rozwinięcie ikony, jej wyższy etap rozwoju, który pozwoli przekroczyć bariery kulturowe. Z tego samego powodu na równi interesowały go ikony, łuboki oraz bawarskie malarstwo na szkle, a nawet miniatury perskie i drzeworyt japoński. Ponad wszystko starał się bowiem stworzyć uniwersalną sztukę duchową, która nie tylko objawiałaby i zapowiadała przemieniony świat, ale także aktywnie do tego przemienienia się przyczyniała.

²⁵ Kandyński 1996: 28, 31.

²⁶ Taroutina 2016: 56.

Bibliografia:

Aronov 1996 – Igor Aronov, *Kandinsky's quest. A Study in the Artist's Personal Symbolism, 1866-1907*, New York 2006.

Bradatan 2010 – Costica Bradatan, *In Marx's Shadow: Knowledge, Power, and Intellectuals in Eastern Europe and Russia*, New York 2010.

Byczko 1965 – Tadeusz Byczko, *Listy monachijskie Wasila Kandinskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 4, 1965: 123-147.

Cieślik 1986 – Krzysztof Cieślik, *Czasopismo „Nowyj Put” na tle rosyjskiej kultury modernistycznej*, [w:] „Studia Rossica Posnaniensia” 18, 1986.

Evdokimov 2010 – Paul Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 2010.

Gurianova 2017 – Nina Gurianova, *Re-imagining the Old Faith: Goncharova, Larionov, and the Cultural Traditions of Old Believers*, [w:] *Modernism and the Spiritual in Russian Art. New Perspectives*, L. Hardiman, N. Kozicharow (eds.), Cambridge 2017.

Isenberg 2001 – Gerald Isenberg, *Modernism and Masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky Through World War I*, Chicago 2001.

Kandyński 1996 – Wasyl Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996.

Kandinski, Nierendorf 1955 – Wassily Kandinsky, Karl Nierendorf, *Interview Nierendorf – Kandinsky*, [w:] *Essays über Kunst und Künstler*, Hrsg. und kommentiert von Max Bill, Stuttgart 1955.

Reminiscences 1994 – Vassily Kandinsky, *Reminiscences*, [w:] *Kandinsky Complete Writings on Art*, K. C. Lindsay, P. Vergo (eds.), Da Capo Press, New York 1994.

On the questions of forms 1994 – Vassily Kandinsky, *On the question of forms*, [w:] *Kandinsky Complete Writings on Art*, K. C. Lindsay, P. Vergo (eds.), Da Capo Press, New York 1994.

Konstantynów 1993 – Dariusz Konstantynów, *Czego uczą ikony? Rosyjska krytyka artystyczna lat dziesiątych XX w. wobec tradycji ruskiego malarstwa ikonowego*, [w:] *Przed Wielkim Jutrem. Sztuka 1905-1918*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1990, Warszawa 1993.

Krzysztofowicz-Kozakowska 2006 – Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Łuboki i małomiasteczkowe szyldy a rosyjska awangarda początku XX wieku*, [w:] Tomasz Gryglewicz, Maria Hussakowska, Lech Kalinowski, Adam Małkiewicz (red.), *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie: na jubileusz Profesora Mieczysława Porębskiego*, Kraków 2006.

Rangos 1999 – Spyridon Rangos, *Proclus on Poetic Mimesis, Symbolism and Truth*, [w:] *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, Vol. XVII 1999, ed. D. Sedley, New York 1999.

Rzeczycka 2002 – Monika Rzeczycka, *Fenomen Sofii-Wiecznej Kobięcości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich*, Gdańsk 2002.

Spretnak 2014 – Charlene Spretnak, *The Spiritual Dynamic in Modern Art. Art. History Reconsidered, 1800 to the present*, New York 2014.

Taroutina 2016 – Maria Taroutina, *Iconic Encounters: Vasily Kandinsky's and Pavel Florensky's 'Mystic Productivism'*, „Journal of Medieval Cultural Studies” 7, 2016.

Ковтун 1982 – Е. Ковтун, *Писма В. В. Кандинского к Н. И. Кульбину*, Памятники культуры. Новые открытия, Ежегодник 1980, п. 1982: 401.

Соколов 1999 – Борис Соколов, *Кандинский — коллекционер русского лубка*, [w:] Д. Боулт, *Многогранный мир Кандинского*, Москва 1999: 50-71, online:

<http://www.kandinsky-art.ru/library/mnogogranniy-mir-kandinskogo6.html> [dostęp: 20.07.2019].



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**