

SZTUKA I KRYTYKA



ART AND CRITICISM

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

nr 1 (100) styczeń

2021

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu

Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2021, nr 1 (100) styczeń

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:

100 numer „Sztuki i Krytyki”

Pamięci arch. Marii Piechotkowej

Pamięci prof. Swietłany Czerwonnej

Artykuły

Agata Knapik, *Eroica*. Pismo wszelkiej Poetyki

Ewelina Jarosz, *Echo Park* Agnieszki Grodzińskiej i feministyczny dyskurs reprodukcji

Nowe publikacje

Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

Członkowie płacą 10 zł miesięcznie, doktoranci, emeryci i renciści 5 zł miesięcznie.

100. numer „Sztuki i Krytyki”

„Sztuka i Krytyka / Art and Criticism. Komunikat Zarządu Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata” jest miesięcznikiem wydawanym przez Zarząd Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata.

Instytut powstał w czerwcu 2011 roku, gdy Stowarzyszenie Sztuki Nowoczesnej w Toruniu, założone w 2000 roku, połączyło się z Polskim Stowarzyszeniem Sztuki Orientu, założonym w Warszawie w 2006 roku.

W 2012 roku Instytut uzyskał siedzibę przy ulicy Foksał 11, w kamienicy wzniesionej w 1900 roku, należącej niegdyś do Spółki Anonimowej Przemysłu Metalurgicznego z Katowic. Dziś pod tym adresem znajdują się instytucje kultury i nauki oraz galerie sztuki. Instytut rozpoczął wówczas działalność, organizując konferencje, seminaria, wykłady, prezentacje własnych publikacji i zebrania naukowe.

W październiku 2012 roku rozesłany został i umieszczony na wciąż czynnej stronie internetowej Polskiego Stowarzyszenia Sztuki Orientu 1. numer „Komunikatu Zarządu Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata”.

Rok później, na nowo utworzonej stronie internetowej w październiku 2013 roku pojawiły się (w rubryce AKTUALNOŚCI / KOMUNIKATY) wiadomości o badaniach, sprawozdania, informacje o konferencjach, czasopismach i książkach Instytutu. Wiadomości te umieszczano w biuletynie i zaczęto rozsyłać Internetem do członków i instytucji współpracujących. Skromne kilkustronicowe „Komunikaty” ukazywały się przez 5 lat. Ostatni był nr 63, wydany w grudniu 2017 roku.

W numerach 64 ze stycznia i 67 z kwietnia 2018 ukazały się zapowiedzi o zmianie „Komunikatów” z biuletynu informacyjnego na pismo naukowe:

Pragniemy zapowiedzieć zmianę w wydawaniu **„Komunikatów Zarządu Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata”**. W 2018 roku chcielibyśmy rozbudować nasz wewnętrzny biuletyn i przekształcić go stopniowo w pismo – miesięcznik, który obok wersji internetowej będzie miał także edycję papierową z numerem ISSN.

Od 2017 roku do „Komunikatów” wprowadzane były rozszerzone informacje o konferencjach, seminariach i wydarzeniach naukowych, badaniach, publikacjach i promocjach wydawniczych, wystawach organizowanych nie tylko przez Instytut, lecz także takich, w których był on instytucją partnerską lub nad którymi sprawował

patronat. Do tego doszły sprawozdania z konferencji, w których uczestniczyli członkowie Instytutu, a także informacje o wystawach i innych wydarzeniach zorganizowanych przez członków. Z czasem w „Komunikatach” zaczęły się pojawiać ilustracje.

Pragniemy te zmiany kontynuować, rozbudowując część informacyjno-sprawozdawczą i wprowadzając jako odrębną część publikacje artykułów naukowych z ilustracjami. Specjalizacja naszych czasopism i serii wydawniczych nie pozwala bowiem na publikowanie wielu artykułów naszych członków, przedstawionych m.in. na seminariach lub zebraniach naukowych.

W tej sytuacji numer naszego miesięcznika zostanie podzielony na kilka części, w tym:

1. Informacje ogólne, zapowiedzi i programy konferencji naukowych, zaproszenia na seminaria, zebrania i wystawy,
2. Publikacje artykułów, z pierwszeństwem dla przedstawionych na zebraniach naukowych i seminariach,
3. Sprawozdania z konferencji, wyjazdów, wystaw i naukowych wydarzeń, informacje o nowych książkach Instytutu i jego członków, recenzje książek, katalogów i wystaw,
4. Bibliografia publikacji Instytutu i inne materiały.

W celu uzyskania numeru ISSN trzeba zmienić tytuł. Proponujemy nowy tytuł z zachowaniem ciągłości numeracji biuletynu, publikowanego od października 2012 roku: **„Sztuka i Krytyka / Art and Criticism. Komunikat Zarządu Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata”**.

W 2018 i 2019 roku ukazały się obszerne numery, niekiedy o objętości dochodzącej do 100 stron. Zawierały one wiele artykułów naukowych, recenzji z wystaw i informacji o konferencjach czy nowych książkach. Publikacje te często przygotowywali młodzi badacze i doktoranci, dla których publikacja w piśmie stała się debiutem naukowym.

W 2020 roku w związku z epidemią wydano 7 numerów, z których cztery łączyły po 2 lub 3 numery miesięczne.

Mam nadzieję, że w 2021 roku ukażą się wszystkie numery w pełnej objętości.

Pragnę serdecznie podziękować kol. Grażynie Raj za duży wkład pracy w redakcję i przygotowanie numerów. Dziękuję także kol. Marcinowi Teodorczykowi za współpracę przy wydaniu i rozsyłaniu pisma. Dr Łukaszowi Aleksandrowiczowi dziękuję za projekty okładek.

Jerzy Malinowski – redaktor

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
z żalem przyjmuje wiadomość o śmierci w dniu 28 listopada 2020 roku

Marii Piechotkowej

Wybitnej architektki

Znakomitej badaczki architektury żydowskiej

na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej.

Członkini honorowej naszego Instytutu

Odznaczonej Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”

28 sierpnia 2020 roku obchodzącej Jubileusz 100-lecia Urodzin.

Pamięć o Niej na zawsze pozostanie z nami.

Pamięci prof. dr hab. Swietłany Czerwonnej



Fot. archiwum prywatne

Zarząd z żalem informuje, że w dniu 9 listopada 2020 roku zmarła w wieku 84 lat prof. dr hab. Swietłana Czerwonaja, honorowa członkini Instytutu, emerytowana profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, wieloletni pracownik Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej UMK.

Profesor Swietłana Czerwonaja urodziła się 7 czerwca 1936 r. w Moskwie. Jej ojciec, Polak pochodził z Lublina. Po wybuchu rewolucji 1917 roku wyjechał do Moskwy, gdzie zmienił nazwisko. Matka była Tatarką litewską.

Prof. Czerwonaja ukończyła Moskiewski Państwowy Uniwersytet im. M.W. Łomonosowa (Wydział Historyczny, Katedra Historii Sztuk) i Studia Podyplomowe w Akademii Sztuk ZSRR (obecnie Rosyjskiej Akademii Sztuk) w Moskwie. Stopień doktora [habilitowanego] historii sztuki uzyskała w 1990 roku. W 2004 została profesorem. W latach 1963-2005 była pracownikiem naukowym Naukowo-Badawczego Instytutu Historii i Teorii Sztuk

Przedstawiających [изобразительных искусств] Rosyjskiej Akademii Sztuk w Moskwie. Tematyka badawcza tego instytutu skupiała się na sztuce narodów ZSRR. Stąd m.in. przedmiotem badań prof. Czerwonnej stała się m.in. sztuka litewska XX wieku (także emigracyjna), a następnie sztuka tatarska w Kazaniu i Tatarstanie, sztuka Tatarów krymskich i Tatarów litewskich.

W 2004 roku przeniosła się do Torunia i do 2015 roku była profesorem Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Prowadziła wykłady i seminaria poświęcone zwłaszcza sztuce islamu, także na Wydziale Sztuk Pięknych, w którego skład wchodziła Pracownia Sztuki Orientu.

Jej dorobek naukowy obejmuje książki i liczne artykuły. Wśród nich *Искусство Татарии. История изобразительного искусства и зодчества с древнейших времен до 1917 года* (Moskwa 1987), *Conflict in the Caucasus. Abkhasien, Georgia, and Russian Shadow* (London 1994), *Крымскотатарское национальное движение*, t. 1-4. współautor Michaił. N. Gubogło; Moskwa 1992-1996), *Die Welt der Turkvölker zwischen der Krim und dem Nordkaukasus* (Berlin 2000), *Tatarzy Krymscy – Tatarzy Polsko-Litewscy* (współautor Selim Chazbijewicz, Toruń 2013). W ostatnich latach w związku z zajęciem Krymu przez Federację Rosyjską zainteresowanie prof. Czerwonnej zwróciły się w kierunku politologii.

Po przyjeździe do Polski prof. Czerwonna została członkiem Polskiego Instytutu Studiów na Sztukę Świata. Odegrała ważną rolę w przywracaniu dawnych i nawiązywaniu nowych kontaktów z ośrodkami badawczymi Federacji Rosyjskiej, zwłaszcza Moskwy i Kazania. W ostatnich latach wielu rosyjskich badaczy uczestniczyło w konferencjach organizowanych przez Instytut, w tym „Dzieje historii sztuki w Europie Środkowej i Wschodniej” (Toruń 2010), Konferencja Polskich i Rosyjskich Historyków Sztuki: Sztuka i historia (Warszawa 2012), „Henryk Siemiradzki i środowisko artystyczne Rzymu” (Stacja Naukowa PAN, Rzym 2018). Instytut od 2013 roku wydaje rocznik „Sztuka Europy Wschodniej”. Tegoroczny numer zostanie dedykowany pamięci Pani Profesor.

Instytut i Wydawnictwo Tako wydały w 2016 roku obszerną książkę prof. Czerwonnej *Современная мечеть. Отечественный и мировой опыт Новейшего времени* (Warszawa-Toruń 2016). W przygotowaniu do druku znajduje się książka *Вильна (Вильно, Вильнюс) в годы Второй мировой войны (1939–1945): судьба высшей художественной школы и художественная жизнь города при смене политических режимов*. Praca oparta na wieloletnich poszukiwaniach archiwalnych przynosi nieznanne fakty z zamknięcia Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, a następnie z litewskiego szkolnictwa artystycznego w czasach II wojny światowej.

W 2015 roku prof. Czerwononaja została członkiem honorowym Instytutu.

Posiadała tytuły doktora Honoris Causa Tbiliskiego Państwowego Uniwersytetu Iwana Dżawachiszwili (Gruzja) oraz Karaczajo-Czerkieskiego Państwowego Uniwersytetu (Federacja Rosyjska). Została wyróżniona tytułem: Zasłużony dla Republiki Tatarstanu. Była członkinią wielu międzynarodowych stowarzyszeń naukowych: Stowarzyszenia Historyków i Krytyków Sztuki (Art Critics and Art Historians Association – AIS), Niemieckiego Towarzystwa Badaczy Europy Wschodniej (Deutsche Gesellschaft für Osteuropakunde – DGfO), Niemieckiej Grupy badaczy Bliskiego Wschodu (Deutsche Arbeitsgruppe Vorderer Orient – DAVO), a także członkiem Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego.

W roczniku „Pamiętnik Sztuk Pięknych” z 2020 roku prof. Czerwononaja opublikowała interesujące wspomnienia *Z historii rosyjskiej nauki o sztukach pięknych, nauczania uniwersyteckiego oraz życia artystycznego w Moskwie w połowie XX wieku (kilka stron wspomnień)*.

Część jej pamięci!

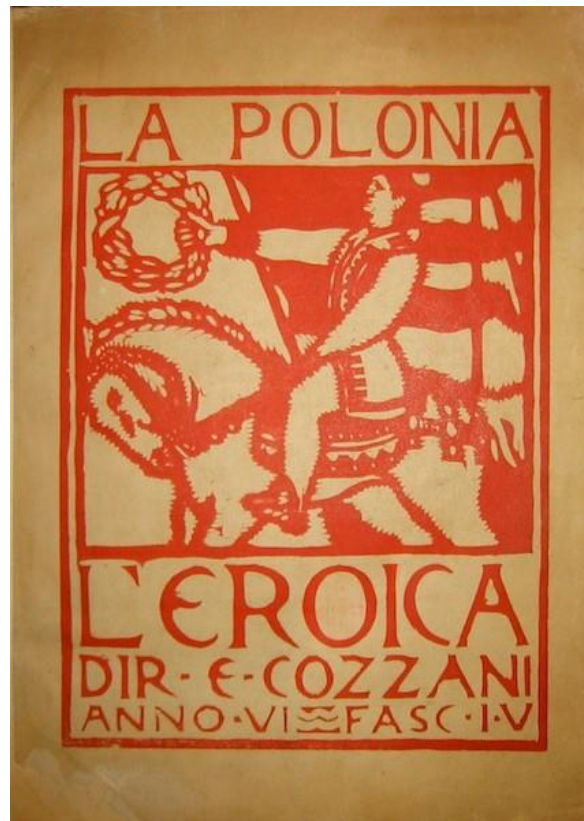
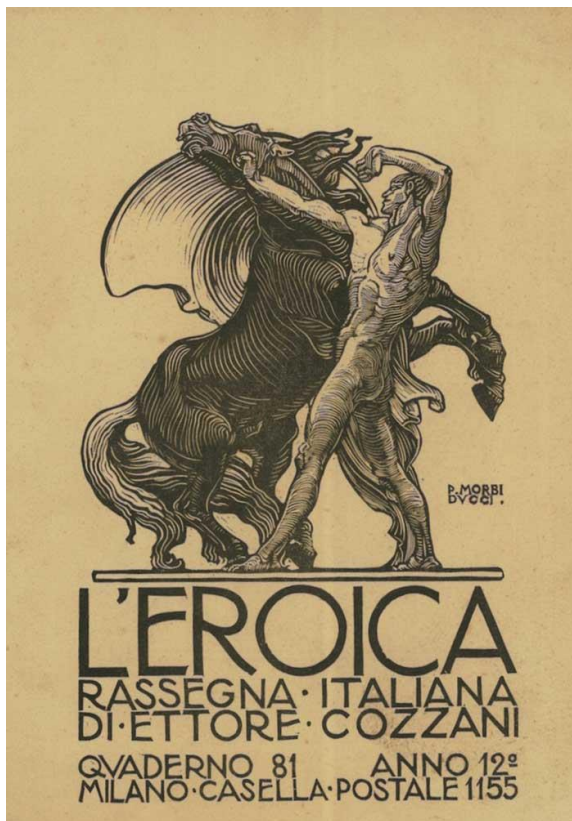
Jerzy Malinowski

Agata Knapik
 Stacja PAN w Rzymie
 PISnSŚ

Eroica
Pismo wszelkiej Poetyki

Włoski periodyk artystyczny „Eroica”, wydawany w latach 1911-1944 przez Ettore Cozzaniego, odznaczał się niezwykleymi walorami graficznymi [il. 1].

Jeden z jego numerów, z 1916 roku, w całości był poświęcony sztuce, literaturze, muzyce i kulturze polskiej [il. 2]. Natomiast numer 84 z 1924 roku został wzbogacony o sześć grafik Władysława Skoczylasa.



Il. 1. Publio Morbiducci, okładka pisma „L'Eroica”, nr 81, 1924

Il. 2. Alessandro Pandolfi, okładka pisma „L'Eroica”, nr 43-47, 1916

* * *

Kiedy Macieja Loreta, historyka i dyplomaty kierującego Biurem Prasowym w Rzymie¹, Wielka Wojna zatrzymała w Wiecznym Mieście, kontynuował on swoją działalność propagandowo-informacyjną na temat sprawy polskiej, promując oraz publikując treści niepodległościowe. W latach 1911-1919 zbierał artykuły prasowe dotyczące Polski, które starannie wycinał, a następnie wklejał na karty obszernych ksiąg². Obecnie te 22 bardzo dobrze zachowane tomy znajdują się w magazynie Polskiej Akademii Nauk w Rzymie i stanowią niezwykle cenne źródło informacji o ówczesnych kwestiach politycznych i kulturowych³. Znalazły się tam informacje o wyjątkowym numerze pisma „Eroica”, w całości poświęconym Polsce i jej sztuce, literaturze, muzyce oraz historii. Było to kilka artykułów opublikowanych we wrześniu 1916 roku, spośród których dwa poniżej przytoczymy. Pierwszy, który pojawił się w gazecie „Corriere d’Italia” (7.09.1916), to dość obszerny artykuł z kolumny *Note bibliografiche*, w którym czytamy:

Pismo Eroica, które od sześciu lat z wielką odwagą wydawane jest przez Ettore Cozzanigo w La Spezia, i które wzbudza podziw u miłośników cennych publikacji, wydaje się nie obawiać kryzysu prasy i typografii. Przeciwnie, stara się, w imię podbudowania odwagi, przezwyciężyć trudności chwili i pokazać zarówno Włochom, jak i obcokrajowcom, przyjaciółom, jak i wrogom, ogień, który w nas tli, i jak uparcie pokazujemy naszą wolę w tych trudnych czasach. Kilka dni temu ukazał się tom poświęcony Armenii, będący następcą tomów poświęconych Belgii i Serbii, które docenione zostały przez prasę za swoją szlachetność intencji i wartość treści. Oto nowy tom poświęcony Polsce, który dorównuje poprzednim swoim bogactwem i pięknem. (...)

Tom Eroica opiewa, pozwólcie mi tak powiedzieć, Polskę we wszystkich jej aspektach – sztuki, literatury, muzyki, kultury, historii; gromadzi teksty i prozę polskich autorów, szkicuje postaci najwybitniejszych artystów i poetów społeczeństwa tak nieszczęśliwego, a zarazem tak wielkiego; krótko mówiąc, daje wyobrażenie tak głębokie i złożone, jak nigdy wcześniej we Włoszech, pokazuje, jak

¹ Maciej Loret (1880-1949), dyplomata, historyk, członek Ekspedycji Rzymskiej PAU. W 1911 roku objął kierownictwo nad Biurem Prasowym w Rzymie. Publikował biuletyn informacyjny „Eco della Stampa Polacca”. Więcej o działalności Macieja Loreta w Rzymie zob.: N. Wojtanowska-Bąk, *Działalność polityczno-kulturalna Macieja Loreta w Rzymie przez wybuchem Wielkiej Wojny*, „Dzieje Najnowsze” 2018, nr 3.

² W pierwszej księdze znajduje się także kilka wycinków pochodzących z 1908 roku.

³ Sygn. 2166-2188.

wspaniałe źródło energii moralnej i intelektualnej mogłaby wnieść Polska do wielkiej rzeki europejskiej cywilizacji, kiedy pokój, który kiedyś musi nastąpić wraz ze zwycięstwem aliantów, uporządkuje Europę odmłodzoną krwią i pokaże jej granice nowego życia. Z wyjątkiem dwóch lub trzech artykułów Cozzanigo i Amendolego 225 stron zostało napisanych przez najlepszych współczesnych polskich poetów, myślicieli i uczonych, a zbiór prozy i tekstów jest godnie oprawiony w najlepsze reprodukcje dzieł sztuki, które zajmują 15 tablic poza tekstem. Do nich należy dodać 21 oryginalnie odbijanych tablic drzeworytów, którymi Alessandro Pandolfi, nowy drzeworytnik zdolnej grupy Eroica, cały tom z rozmachem przyozdobił pięknymi inicjałami, zakończeniami i pauzami przedstawiającymi popularne motywy i zwyczaje Polski. (...)

Tom ten jest, by tak rzec, hołdem złożonym przez Włochy nieszczęsnej Polsce. Zawiera m.in. listy Bronisławy Ostrowskiej do Gabriele D'Annunzia z okazji przystąpienia Włoch do wojny, i który to list jest jednym z najcenniejszych esejów spośród wszystkich pism polskich poetów chwalcących ogłoszenie naszego udziału w wojnie wyzwoleniczej; wiersze Marii Konopnickiej, która w swoich tekstach podsumowała piękno i cierpienia swojej ziemi, a po podróżach w naszym kraju zebrała swoje wrażenia w tomie *Italia*.

Godnym podziwu przykładem polskiej sztuki narracyjnej jest powieść Stefana Żeromskiego, którego sugestywną siłę stylu porównuje się do D'Annunzia.

Kompilatorem tego tomu, który zasługuje na przeczytanie przez każdego miłośnika sztuki i uczonego, był Polak prof. Maciej Loret, który pomimo wielu trudności wynikających z obecnej sytuacji, podjął się niezwyklego przedsięwzięcia pełnego miłości i wiary. Potrafił pokonać wszelkie przeszkody i godnie zrealizować cel, który powinien wzbudzić podziw i aplauz wszystkich⁴.

⁴ „Corriere d'Italia”, 7.09.1916: „*L'Eroica*, la rassegna che Ettore Cozzani vien pubblicando alla Spezia con grande ardimento da sei anni, e che si è conquistata ormai l'ammirazione di quanti da noi amano le pubblicazioni pregevoli, par che non si spaventi della crisi della stampa e del lavoro tipografico, e voglia anzi dal suo nome tirar coraggio a vincere le difficoltà veramente gravissime del momento, per mostrare agli italiani e agli stranieri, amici o nemici, di quale fiamma noi ardiamo, e con quanta ostinatezza siamo bravi a imporre la nostra volontà oltre tutte le asprezze e le gravezze dell'ora. Da pochi giorni è uscito il volume dedicato all'Armenia, che faceva seguito a quelli dedicati al Belgio e alla Serbia, e la stampa quotidiana ne lodava la nobiltà degl'intenti e il valore del contenuto, ed ecco ora un nuovo volume, che pareggia in ricchezza e bellezza i precedenti, dedicato alla Polonia.(...)”

Il volume dell'*Eroica* canta, lasciatemi pur dire così, la Polonia sotto tutti gli aspetti della sua arte, letteratura, musica, cultura, storia; raccoglie liriche e prose d'autori polacchi, disegna le più belle figure d'artisti e di poeti di quel popolo così sventurato e così grande; dà insomma una idea così profonda e complessa come non s'era mai finora avuta in Italia, della magnifica fonte di energie morali e intellettuali che la Polonia porterebbe a fluire nel gran fiume della civiltà europea, quando la Pace, che dovrà pure un giorno seguire la vittoria degli Alleati, sistemerà l'Europa ringiovanita nel sangue e le indicherà i limiti della vita nuova. Tranne due o tre scritti del Cozzani e dell'Amendola, le 225 pagine sono scritte dai migliori poeti, pensatori ed eruditi polacchi d'oggi e la messe di prose e di liriche è degnamente incorniciata da finissime riproduzioni d'opere d'arte che occupano

W kolejnym artykule *Un omaggio alla Polonia*, opublikowanym w rzymskim „Giornale d'Italia” (8.09.1916), czytamy:

Ettore Cozzani poświęcił Polsce cały numer pisma „Eroica” (włoski przegląd publikowany w La Spezia). (...)

Jest to hołd złożony przez Włochy wielkiemu nieszczęśnikowi, który powróci, jak w przeszłości, do «antymuralu Wschodu wobec ambicji krzyżackich».

Ettore Cozzani pokazuje, że Polacy ufają Włochom. Giovanni Amendola wita ponowne pojawienie się na horyzoncie gwiazdy Polski, która właśnie definitywnie zwiódła system polityczny trzech cesarzy Północy. Maciej Loret opowiada o starożytnym rodzie Polan, potężnym w czasach rozprzestrzeniania się germanizmu na wschód. Ponadto polscy pisarze opowiadają o muzyce, literaturze, kulturze współczesnej Polski, a poetki w swoich pieśniach wychwalają Włochy: Ostrowska wita Gabriele D'Annunzia, który pocałował miecz Giuseppe Garibaldiego, pobłogosławił tłum na Kapitolu; Maria Konopnicka, określana największą poetką współczesnej Polski, opiewa Wenecję, Genuę i „wszystkie smutne dusze włoskiego słońca”. Wreszcie polscy artyści (Madeyski, Malczewski, Frycz, Wyczółkowski, Wyspiański, Axentowicz) publikują swoje rysunki. Dodatkowo oryginalne drzeworyty Alessandro Pandolfiniego. Przepiękny tom skomponowany przez naszego Cozzaniego z pomocą Polaka Macieja Loreta pochodzi z pracowni Sztuki Graficzne w La Spezia⁵.

15 tavole fuori testo, alle quali vanno unite le 21 tavole fuori testo incise in legno ed impresse sugli originali, con cui Alessandro Pandolfi, un nuovo xilografo della bella schiera dell'Eroica, rende vario tutto il volume che egli stesso ha ornato di una fioritura di bellissime iniziali, di finali e di pause ritraenti motivi d'arte popolare e i costumi più schietti della Polonia. (...)

Questo volume rappresenta, per così dire, un omaggio dell'Italia alla sventurata Polonia. Esso contiene, fra l'altro, una lettera di B.Ostrowska a Gabriele d'Annunzio in occasione dell'entrata in guerra dell'Italia, che è uno dei saggi più preziosi di tutti gli scritti dei poeti polacchi, con i quali salutarono l'annuncio della nostra partecipazione alla guerra liberatrice; poesie di Maria Konopnicka, che ha riassunto, nelle sue liriche, tutte le bellezze e i dolori della sua terra e che, dopo aver percorso tutto il nostro paese, ha raccolto le sue impressioni in un volume che s'intitola a punto *Italia*.

Un mirabile esempio dell'arte narrativa polacca ci è dato dalla novella di Stefano Geromski, che per la potenza suggestiva del suo stile si paragona al d'Annunzio.

Compilatore di questo volume, che merita di essere letto da ogni appassionato dell'arte e da gli studiosi, è stato un polacco, il prof. Mattia Loret, il quale ha dovuto compiere una vera opera d'amore e di fede nell'accingersi ad un'impresa che le difficoltà d'ogni genere, derivanti dall'attuale momento rendevano addirittura ardua. Egli ha saputo, comunque, superare tutti gli ostacoli ed attuare degnamente un proposito che deve raccogliere l'ammirazione ed il plauso di tutti”. Ten i inne w tekście cyt. z włoskiego autorki.

⁵ *In omaggio alla Polonia*, „Giornale d'Italia”, 8.09.1916, Roma: „Ettore Cozzani ha dedicato alla Polonia un volume della sua *Eroica*, (Rassegna Italiana che esce alla Spezia).

(...) È un omaggio dell'Italia alla grande sventurata, che ritornerà come nel passato ad esser «antemurale d'Oriente alle ambizioni teutoniche».

Ettore Cozzani dimostra come il popolo polacco debba fidare nell'Italia. Giovanni Amendola saluta la ricomparsa sull'orizzonte dell'astro di Polonia appena fallito definitivamente il sistema politico dei tre imperatori del Nord, e Mattia Loret narra come l'antica schiatta dei

Kolejna wzmianka pojawiła się w artykule *Perchè cadde la Polonia* („L'Idea Nazionale”, 9.09.1916), do którego dołączony został fragment eseju Macieja Loreta o historii narodu polskiego⁶. Treść artykułu, która niewiele więcej wnosi ponad to, co już we wcześniejszych artykułach zostało napisane, podkreśla prestiż periodyku, szlachetność i wartość tomu będącego „wspaniałą manifestacją artystyczną, wypełnioną wszystkim tym, co polski geniusz potrafił zaoferować cywilizacji w dziedzinie sztuki, literatury, nauki, muzyki oraz we wszystkich innych dyscyplinach”⁷.

Poza wyżej przytoczonymi artykułami, które pozostawały jednak niewielkimi wycinkami prasowymi i nie stanowiły kompletnej wiedzy na temat periodyku, w zbiorach Biblioteki znalazło się kilka innych śladów istnienia tego pisma. Były to krótkie wzmianki o rzymskiej działalności Loreta, w których pada tytuł „Eroica”⁸, oraz jego obszerny esej o historii Polski (pochodzący ze zbiorów Józefa Michałowskiego), ten, który w całości

Polani, cioè abitatori delle pianure (*pole*. campo, piano) fosse argine possente nei tempi al dilagare verso levante del Germanesimo. Inoltre scrittori polacchi parlano di musica, letteratura, cultura della moderna Polonia e delle poetesse ugualmente polacche esaltano nel loro canti l'Italia: l'Ostrowska saluta Gabriele D'Annunzio, che baciata la spada di Giuseppe Garibaldi benediva con essa la folla sul Campidoglio, e Maria Konopnicka, che è indicata la maggiore poetessa della moderna Polonia, canta Venezia, Genova, lo Scoglio di Quarto «a tutte le anime intriste del sole d'Italia».

Artisti polacchi, infine, pubblicano loro disegni il profondo pittore Malczewski, lo scultore Madeyski, i pittori Frycz, Wyczolkowski, Wyspiański, Axentowicz.

Seguono originali xilografie di Alessandro Pandolfi.

Il bellissimo libro composto dal nostro Cozzani, con l'ausilio del polacco Mattia Loret, esce dall'officina *Arti Grafiche* della Spezia.

⁶ Historyk pisze w nim m.in. o uchwaleniu Konstytucji 3 maja oraz podkreśla rolę Scipione Piattolego, pisząc: „Po konstytucji amerykańskiej oraz francuskiej Polska jest trzecią w ustanowieniu współczesnej konstytucji. Najwybitniejsi mężowie stanu, politycy, pisarze, tacy jak Bruke, Fox, Sieyes i inni, w szczególności wychwalili fakt, że ustanowiona była bez rozlewu krwi. Należy podkreślić, że jednym ze współtwórców tej wielkiej reformy był Włoch Scipione Piattoli. Widzimy więc, że od czasów humanizmu i Callimaco geniusz włoski i polski jednoczył się nieprzerwanie, aby realizować wspólne ideały cywilizacji, kultury i wolności”.

[Dopo la costituzione americana e quella francese la polacca viene terza per ordine tra le costituzioni moderne. I più illustri uomini di Stato e scrittori politici come Burke, Fox, Sieyes ed altri le tributarono un omaggio concorde, esaltando specialmente il fatto che fu realizzata senza spargimento di sangue. È bene rilevare che uno dei collaboratori di questa grande riforma fu l'italiano Scipione Piattoli. Così vediamo che fin dai tempi dell'umanesimo e di Callimaco, il genio italiano e polacco si uniscono interrottaente per effettuare i loro comuni ideali di civiltà, di cultura e di libertà”.]

⁷ „...splendida manifestazione artistica, è condensato tutto ciò che il genio polacco ha saputo dare alla civiltà in materia d'arte, di lettere, di scienze, di musica e in quante altre discipline suole illustrarsi intelletto umano”.

⁸ Bronisław Biliński, *Biblioteca e Centro di Studi a Roma dell'Accademia Polacca delle Scienze nel 50° Anniversario della Fondazione 1927-1977*, [w:] Conferenze e Studi 70, Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro Studi a Roma 1977, sygn. P-67°

został opublikowany w periodyku⁹. Nadal nie były to jednak informacje wyczerpujące i bezpośrednio nie dotyczyły pisma.

Poza Biblioteką PAN w Rzymie udało się odnaleźć polski numer pisma „Eroica” w jednym z rzymskich antykwariatów – Ex Libris¹⁰. Ponadto okazało się, że archiwum Biblioteki Narodowej w Rzymie (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma – Biblioteca Digitale) posiada skany wielu (jednak nie wszystkich) numerów periodyku¹¹. Kilka ciekawych informacji na temat pisma i jego twórcy można było znaleźć w literaturze przedmiotu¹² oraz katalogach wystaw z 1981 i 1983 roku¹³.

„Eroica” i drzeworyt artystyczny

„Eroica. Pismo wszelkiej Poetyki”, dzięki swoim szczególnym walorom w zakresie grafiki, rytownictwa i sztuki książkowej, może znaleźć się pośród znanych pism artystycznych, takich jak: paryski „Fauves”, drezdeński „Die Brücke”, monachijski „Der Blaue Reiter”, wiedeński „Der Sacrum”, a także stanowić kontynuację wcześniejszych włoskich pism: „Il Marzocco” (Florencja, 1896), „Novissima” (Mediolan, 1900), „Leonardo” (Florencja, 1903) czy „Hermes” (Florencja, 1904) i „Ebe” (Chiavari, 1905).

To właśnie grafika stanowi najmocniejszy punkt periodyku, który założony został w 1911 roku przez pisarza Ettore Cozzaniego w jego rodzinnym mieście La Spezia. Cozzani (1884-1971)¹⁴, ówczesnie znany jako

⁹ Mattia Loret, *Attraverso la storia della Polonia. Estratto da „L'Eroica. Rassegna Italiana di Ettore Cozzani Milano*. Biblioteka Polskiej Akademii Nauk w Rzymie, sygn. IVb 93.

¹⁰ Publikacja należała wcześniej do Danuty Chmieleckiej-Alovisi, pianistki, zaprzyjaźnionej z Jerzym Turowiczem, która od połowy lat 60. mieszka w Rzymie.

¹¹ <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornali/TO00183708>

¹² Na temat pisma „Eroica” zob.: E. Prządka, *Włoskie echa Marii Konopnickiej*, „Polonia włoska” 2019, nr 4-5, s. 35-41; V. Perna, „L'Eroica”, *rivista italiana di avanguardia*, [w:] *Avanguradie e traduzioni nel XX e XXI secolo fra Polonia, Italia e Europa*, a cura di M. Ciccari, L. Kuk, L. Marinelli, Conferenze 128, Accademia Polacca delle Scienze a Roma, 2013, s. 115-123; C. Gibellini, *La bella scuola: «l'Eroica» e la xilografia*, [w:] G. Baroni (a cura di) *Lettere e riviste*, Pisa 2004; A. Villa, *Ricordi e appunti di Ettore Cozzani sulla creazione de „l'Eroica” La Fabbrica del Libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia*, anno XIX 2/2013.

¹³ R. Bossaglia, B. M. Zetti Ugolotti (a cura di), „L'Eroica” e la xilografia, kat. wystawy, Milano, 1981; G. Giubbini (a cura di) *L'Eroica. Una rivista italiana del Novecento*, kat. wystawy, Genova 1983.

¹⁴ „Formacja Cozzaniego opiera się szczególnie na tradycji kulturowej, która podkreślana była w ówczesnej edukacji szkolnej. Nieustanna, zarówno mówców, jak i pisarzy, retoryka pełna witalizmu i egzaltacji, przesadnej i narcystycznej, która swoje źródło miała w

„człowiek przyzwoity, ale nadęty od irytującej retoryki, tak obfitej, że aż przestarzałej...”¹⁵, miał jednak wielką pasję i odwagę do stworzenia wyjątkowego pisma o szlachetnych celach. W swoich wspomnieniach wskazuje na niektóre z nich:

Uderzony duchową udręką narodu, wierzyłem, że muszę założyć czasopismo, które proponować będzie nowe i precyzyjne cele:

- stworzyć, zwłaszcza u młodych ludzi, atmosferę wiary, oczekiwania i pasji pozwalających na przygotowanie techniczne;
- dać pierwszeństwo postawom i twórczości w przeciwieństwie do krytyki i hiperkrytyki, które próbują zwyciężyć;
- odkryć nowe siły naszej literatury i sztuki;
- odnowić naszą ekspresję graficzną, szczególnie nadając nowe życie drzeworytnictwu.

Tytuł *L'Eroica* jako czysta i prosta nazwa poezji¹⁶.

Linie programowe pisma wytyczył Cozzani wraz z architektem Franco Oliva, który w pierwszych dwóch latach był współredaktorem. Jak głosi manifest opublikowany w pierwszym numerze pisma „*Eroica*”, głównym celem była obrona poezji określanej jako „jedyna ekspresja boskości w życiu człowieka”:

Dziś, 30 lipca 1911, w La Spezia narodziło się pismo, którego celem jest głoszenie, propagowanie, wywyższanie poezji wszędzie tam, gdzie szlachetnie się ona przejawia: w każdej sztuce i życiu. Z równym zapalem będzie się ono przyglądało

poetyckiej produkcji Carducciego, D'Annunzia i Pascoliniego, a także w estetycznej koncepcji opartej na różnych formach przywilejów supermistycznych. Na poziomie ideologiczno-politycznym oparta na rodzącym się nacjonalizmie w panoramie historyczno-kulturowej u progu XX wieku” (Carlino 1984: 553).

¹⁵ „...un uomo dabbene, ma gonfio di una retorica fastidiosa e così sovrabbondante da risultare inattuale” (Carlino 1984, s. 553).

¹⁶ Ettore Cozzani, k. 47-3; cyt za: A. Villa, *Ricordi e appunti di Ettore Cozzani sulla creazione de „L'Eroica*”, „*La Fabbrica del Libro*”, Firenze 2/2013, s. 61: „Colpito dal disagio spirituale della nazione, ho creduto di dover fondare una rivista che si proponesse scopi nuovi e precisi:

- creare, specialmente nei giovani, un'atmosfera di fede e di aspettazione e la passione della preparazione tecnica;
- esaltare le attitudini e opere creative in confronto delle critiche e ipercritiche le quali tentavano di prevalere;
- rivelare le forze nuove della nostra letteratura e arte;
- rinnovare le nostre espressioni grafiche, specialmente ridando vita alla incisione in legno.

Titolo *L'EROICA* come puro e semplice appellativo della Poesia” (Cozzani 1950).

każdej postaci, każdemu aspektowi oraz życiowym wydarzeniom, zarówno w literaturze, jak i w malarstwie, rzeźbie, architekturze, muzyce dopóty, dopóki będą one wyrazem jednej Poezji.

Pismo będzie składało się z części twórczej i z części krytycznej: w tej drugiej będziemy się uczyć budować niżli niszczyć, rozumieć, a nie ograniczać; w części twórczej natomiast, nie będąc zmuszonym do wkraczania w sferę szkół, tendencji, technik, będziemy śledzić z zainteresowaniem wszystkie najbardziej śmiało i poważnie ruchy współczesne.

Tytuł to EROICA.

Poezja jest rzeczywiście heroiczna: jedyny wyraz boskości w życiu człowieka¹⁷.

„Eroica” była drukowana na papierze czerpanym, w eleganckiej i zadbanej typografii i zachowała, z nieznacznymi zmianami, duży format o przybliżonych wymiarach 29,5 x 22 cm.

Pismo, pomimo nieregularności i trudności, szczególnie ekonomicznych, było wydawane do 1944 roku, kiedy bombardowania na dobre przerwały działalność wydawniczą. Warto jednak wskazać, że pierwsza faza periodyku (1911-1916), zakończona numerem poświęconym Polsce, wydawana była w La Spezia, druga, wznowiona od 1919 roku, ukazywała się w Mediolanie, w innym klimacie polityczno-kulturowym, ze zmienionym podtytułem „Przegląd Włoski Ettore Cozzanigo”.

Na pierwszy rzut pismo charakteryzuje się silnym komponentem anty-modernistycznym, o czym świadczy znaczenie Sem Benellego, wskazane przez Cozzanigo w jego *Wspomnieniach*, jako idealnego mecenasa wydawnictwa. Autor *Cena delle Beffe*, który w tamtych latach osiadł na stałe w Zoagli, współpracował z pismem od jego powstania, propagując tradycyjne włoskie wartości, a

¹⁷„Nasce alla Spezia, oggi, 30 luglio 1911, una rivista che si propone di annunciare, propagare, esaltare la poesia, comunque e dovunque nobilmente essa si manifesti: in ciascuna arte e nella vita.

Si occuperà quindi con uguale ardore d'ogni figura, aspetto od evento della vita, e di letteratura pittura, scultura, architettura, musica; ma soltanto in quanto sieno espressioni dell'unica Poesia.

Avrà una parte creativa e una parte critica: nella critica si studierà di costruire piuttosto che di distruggere, di comprendere piuttosto che di limitare; nella creativa, pur non costringendosi nell'ambito di speciali scuole tendenze, tecniche, seguirà con interesse tutti i più arditi e seri, movimenti moderni.

E titolo è L'EROICA.

Eroica invero è la Poesia: unica espressione del divino nella vita umana”. (Cozzani, Oliva 1911).

przeciwstawiając się modernistycznemu kosmopolityzmowi z początku wieku, co niewątpliwie miało ogromny wpływ na Cozzaniego, który od początku nadał „Eroice” silną, nacjonalistyczną orientację. Jednak patriotyzm Cozzaniego nigdy nie oznaczał zamykania się na obcą sztukę, której pismo zawsze uważnie się przyglądało (zwłaszcza artystom secesji wiedeńskiej poświęcono dużo miejsca, a numery monograficzne dedykowano określonym szkołom zagranicznym i ważnym artystom indywidualnym)¹⁸.

Pismo wpisywało się w klimat epoki późnego symbolizmu, a styl pisania często był bardzo ogólny i impresjonistyczny, szczególnie Cozzaniego, który „pisze obojętnie o sztuce i literaturze, pod niejasnym znakiem romantycznej inspiracji”¹⁹.

Dużo miejsca rezerwowano dla literatury pięknej i poezji, zarówno współczesnej, jak i klasycznej, a także tematów wojny i polityki wewnętrznej, o których pisali generałowie Caviglia i Pesenti. W odniesieniu do sztuki figuratywnej czasopismo zwracało się ku malarzom, rzeźbiarzom, rytownikom, zarówno włoskim, jak i zagranicznym, reprezentującym różne style i techniki. Na przestrzeni lat periodyk powiększał się o nowe rubryki; jedna np. była poświęcona tzw. grafice „drobnej” (karty z kamieniami szlachetnymi, znaki firmowe, kartki okolicznościowe, ekslibrisy), druga *Il Veliero* – recenzjom książek, czasopism i wystaw, jeszcze inna *Annunci e richiami* – ogłoszeniom i reklamom.

„Eroica” wyróżniała się formalną precyznością: niezwykle dokładna kolorystyka okładki, duże strony z papieru czerpanego, oryginalne drzeworyty, tablice z reprodukcjami dzieł artystycznych. Najbardziej charakterystyczną cechą było jednak wyłączone wykorzystanie techniki

¹⁸ „A prima vista, la rassegna spezzina si connota per una forte componente anti-modernista, come testimonia l'importanza che vi ebbe Sem Benelli, indicato da Cozzani nei suoi *Ricordi* come il patrono ideale dell'impresa editoriale. L'autore della *Cena delle beffe*, stabilitosi in quegli anni definitivamente a Zoagli, collaborò infatti alla rivista sin dalla fondazione e le sue idee, tese già dai primi anni del secolo a un recupero dei valori della tradizione italiana contro il cosmopolitismo modernista, esercitarono un indubbio influsso sul pensiero di Cozzani, che all'«Eroica» diede fin dal principio un indirizzo fortemente nazionalista. Tuttavia, il patriottismo di Cozzani non significò mai chiusura nei confronti dell'arte straniera, cui anzi la rivista guardò sempre con attenzione (in particolare, vi fu dato grande spazio agli artisti della Secessione viennese e vennero dedicati numeri monografici a specifiche scuole straniere e a singoli artisti di rilievo)” (Gibellini 2004: 71).

¹⁹ „...a scrivere indifferentemente di arte e di letteratura, indistinte sotto il segno di una romantica ispirazione” (Carlino 1984: 553).

drzeworytu jako nośnika ilustracyjnego. Podążając za ideą, że druk powinien oprócz treści literackiej, przekazywać także piękno obrazu, Cozzani stworzył niezwykle oprawę graficzną swojego pisma.

Trudna i wymagająca technika drzeworytu, kojarząca się ze sztuką arystokratyczną, „wysoką”, miała być przeciwstawieniem się komercjalizacji sztuki w procesie industrializacji i postępu technicznego.

To jest właśnie piękne w jej, naznaczonym już na zawsze, losie: umarła jako sztuka niezbędna w świecie komercyjnym, lecz odrodziła się jako sztuka niezbędna do kontemplacji wtajemniczonych dusz: zmarła jako służebnica, a niekiedy jako kurtyzana, odradza się jako dama²⁰.

„Eroica” w owym czasie było pismem wyjątkowym w całej Europie, ponieważ ponownie odkryła artystyczne zalety drzeworytu, który był przeciwstawiany coraz bardziej dominującym technikom przemysłowym. Jak zauważa Rossanna Bossaglia, autorka *„L’Eroica” e la xilografia*: „bezpośredni związek między artystą a publicznością, który rodził się za pomocą oryginalnej grafiki, a także zaangażowanie rzemieślnicze związane z typograficzną jakością publikacji stanowią najpewniejszą obronę przed upadkiem i wulgaryzacją gustu w społeczeństwie postępu technologicznego i przemysłowego”²¹.

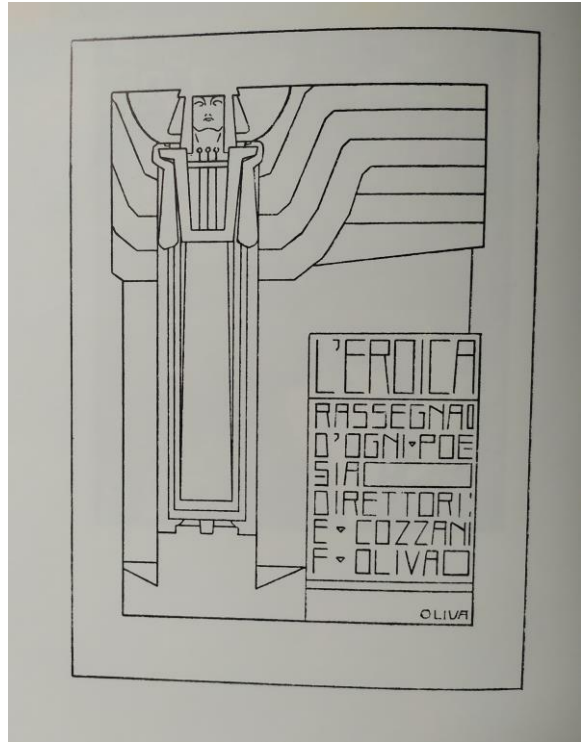
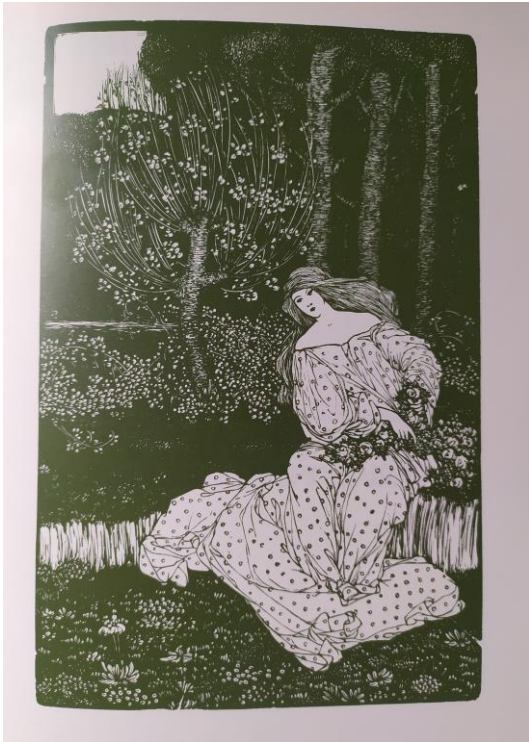
Walory graficzne były zdecydowanie najmocniejszym elementem pisma, a wybór drzeworytu okazał się być fundamentalny. Dzięki temu „Eroica” odznaczała się elegancją, oryginalnością i spójnością, pomimo że nad jej oprawą graficzną pracowało wielu różnych artystów oferujących szeroki zakres stylów i orientacji estetycznych – od regionalnego folklorizmu po afirmację stylu art deco²² [il. 3, 4, 5, 6]. Warto w tym miejscu przypomnieć,

²⁰ „Ma questo è bello nel suo destino ormai segnato per sempre: che essa è morta come arte necessaria al comune commercio degli uomini, e rinasce come arte necessaria alla contemplativa comunione degli spiriti iniziati: è morta come ancella e qualche volta cortigiana; rinasce come signora...” (Cozzani 1912: 232).

²¹ „...d'altra parte, il tramite diretto fra artista e pubblico costituito dall'incisione originale, e lo stesso impegno artigianale legato alla qualità tipografica della pubblicazione siano la difesa più sicura contro l'appiattimento e l'involgarimento del gusto nella società del progresso tecnologico e industriale. La scelta della xilografia tra le varie tecniche di incisione faceva anche riferimento a una pratica antica e, per così dire naturale, capace di trasmettere con pienezza il gesto dell'artista e che fosse, ancora una volta, alternativa rispetto alle tecniche di riproduzione meccanica” (Bossaglia 1981: 15).

²² Do artystów tych należeli m.in.: Aldo Patocchi, Gino Barbieri, Adolfo De Carolis, Antonio De Witt, Francesco Nonni, Alessandro Pandolfi, Charles Doudelet, Léon Charles Perrin, Enrico Prampolini, Giulio Aristide Sartorio, Luigi Servolini, Adolfo Wildt i wielu innych.

że jednym z twórców był Władysław Skoczylas, którego sześć ilustracji zdobiło numer 84 z 1924 roku, a były nimi: *Ukrzyżowanie*, *Łucznik*, *Św. Sebastian* [il. 7], *Walka z niedźwiedziem*, *Madonna*, *Polowanie na jelenia*²³.



Il. 3. Francesco Nonni, *La Primavera*, „L'Eroica”, nr 13-14 , 1913

Il. 4. Franco Oliva, *La Poesia*, ex-libris, „L'Eroica”, 1912



Il. 5. Emilio Mantelli, *Ines*, „L'Eroica” nr 66-67, 1920

Il. 6. Giulio Aristide Sartorio, *Sibilla*, „L'Eroica”, nr 32-33, 1914

²³ Więcej na temat zob. A. Zieliński, *Presenza polacca nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Milano 2018, s. 150.



Il. 7. Władysław Skoczylas, *Św. Sebastian*, „L'Eroica”, nr 84, 1924

Eroica.

LA POLONIA

Tom poświęcony Polsce z 1916 roku zawierał przede wszystkim publikacje polskich autorów – poezje Konopnickiej i Ostrowskiej, trzy eseje (Loret, Janowski, Dobrzycki), szkic o muzyce (Opieński) oraz opowiadanie Żeromskiego. Dopelnieniem tych treści był wstęp Cozzaniego, jego artykuł na temat sztuki polskiej oraz liczne noty na końcu woluminu, a także krótki artykuł Giovanniego Amendolego [il. 8]. Teksty ozdobione zostały 35 ornamentami oraz 21 odbitkami drzeworytniczymi *fuori testo* autorstwa Alessandra Pandolfiego. Ponadto w tomie znalazło się 15 tablic z reprodukcjami dzieł polskich artystów. Na końcu woluminu dołączono 11 stron (numerowanych cyframi rzymskimi) ogłoszeń i przypomnień.

O oprawę graficzną tego numeru zadbał Alessandro Pandolfi (1887-1953) [il. 9]. Artysta ukończył Akademię Sztuk Pięknych we Florencji i w Turynie. Oprócz drzeworytnictwa (zawsze drzeworyt langowy [wzdłużny]), z którego znany był przez

L'EROICA RASSEGNA ITALIANA

DIRETTORE RESPONSABILE ETTORE COZZANI
DIREZIONE E AMMINISTR. LA SPEZIA VIA GALILEO, 2
ANNO VI - 1916 FASC. I-V

SOMMARIO

Ettore Cozzani	Polonia e Italia	Discorso
Bronislaw Ostrowska	"Lettera, a D'Annunzio"	Lirica
Jacek Malczewski	Il dono della luce	Tavola fuori testo
Mattia Lorei	Attraverso la Storia	Saggio
Antonio Madeyski	Polacca	Scultura
Stefano Batory		
Stefano Batory	4 tavole fuori testo	
Wyczolowski		
Frycz e Wyczolowski		
La musica polacca	Studio	
"Italia"	Liriche	
"Verso il loro Dio,"	Novella	
L'Arte polacca	Studio	
S. Wykspianski		
Wyczolowski	11 tavole fuori testo	
Malczewski		
Axentowicz		
L. Janowski	La cultura polacca	Saggio
Giovanni Amendola	"La Polonia ritorna,"	Articolo
S. Dobrzcki	La letteratura polacca	Saggio

Il Veliero - LE FIAMMOLE - Enrico Sienkiewicz - "Autoritratto, xilogr. orig. e diretta di A. Pandolfi - "Contadino russo, xilogr. orig. e diretta di A. Pandolfi - "Popolane d'Abruzzo, xilografia originale e diretta di Alessandro Pandolfi.

ALLE VEDETTE - Il nostro volume - "Una polacca, xilogr. orig. e diretta di A. Pandolfi - "Spigolatrice, xilogr. orig. e diretta di A. Pandolfi - "Terra d'Abruzzo, xilogr. orig. e diretta di A. Pandolfi - "Alla madre Polacca, di A. Mickiewicz - Mattia Lorei - La Medaglia a Seno Benedelli - Alessandro Pandolfi - Gorizia - Salonico - Noticina al "Testamento, di V. Locchi - "Testamento, di V. Locchi.

VENTUNA tavola fuori testo e TRENTACINQUE ornamenti incisi in legno e impressi sugli originali di Alessandro Pandolfi.

(Tutti i diritti di proprietà sono riservati; è vietata la riproduzione anche parziale)

Questo volume speciale comprendente 5 fascicoli, con trentasei tavole fuori testo e trentacinque ornamenti, costa in Italia Lire DIECI, all'estero Lire QUINDICI.

Prezzo di "L'Eroica", L. 15 l'anno - L. 8 il semestre
Estero: anno L. 20, sem. L. 11 - Un fasc. L. 2, estero L. 4.

La Spezia, Officina "Arti Grafiche".



Il. 8. Spis treści pisma „L'Eroica”, nr 43-47, 1916

Il. 9. Alessandro Pandolfi, *Autoportret*, „L'Eroica”, nr 43-47, 1916



Il. 10. Alessandro Pandolfi, „L'Eroica”, nr 43-47, 1916

Il. 11. Alessandro Pandolfi, „L'Eroica”, nr 43-47, 1916

swój spontaniczny, „pulsujący” ryt, oddawał się także malarstwu olejnemu, freskom oraz ceramice.

Z obszernej noty napisanej przez Cozzaniego i opublikowanej na ostatnich stronach woluminu dowiadujemy się o wielkim zaangażowaniu i zapale, z jakim młody artysta zabrał się do pracy nad tym tomem. Pomimo szybkości wykonanej pracy oraz niebezpieczeństw, które niosła wojna, Cozzani podkreślił wysoki poziom grafik Pandolfiego [il. 10, 11]:

Alessandro Pandolfi jest bardzo młody: od kilku miesięcy zajmuje się drzeworytnictwem: rozpoznałem w nim artystę o głębokiej świadomości artystycznej, o czym świadczyły grafiki, które przesłał mi jakiś czas temu. Odnaczają się oryginalnością, która jest zapowiedzią kształtującego się temperamentu, w drewnie starał się uzyskać efekty zamaszyste i pełne jak w malarstwie. Kiedy poprosiłem go o ozdobienie polskiego tomu, pojawiło się przed nim wiele trudności: musiał pracować w wielkim pośpiechu, zagrożony możliwością wezwania do wojska, lecz z dumą Włocha zdecydował się, kierowany również lękiem przed utratą pracy. Po raz pierwszy i bez przygotowania został zmuszony do ograniczenia swoich wizji do małych przestrzeni stron tytułowych, inicjałów, końcówek; błyskawicznie przyswoił ogrom motywów polskiej sztuki zdobniczej, z których mądrze wybrał te najbardziej wdzięczne. Wygrał, ukończywszy dzieło, które prezentuje dziś miłośnikom prasy. (...)

Najbardziej godne uwagi cechy Pandolfiego to solidność konstrukcji, piękne walory dekoracyjne w oprawie figur i ornamentów, soczysta pełnia wyrazu rysunku, która ujawnia w nim malarza pewnego siebie i śmiałego, świadomego i wolnego. Charakterystyczna jest również jego technika drzeworytu: pełna harmonia czarnych i białych przestrzeni, które się wzajemnie nie wykluczają, nie obciążają i nie przeszkadzają sobie – soczysta tłustość znaku, który nie gubi się ani w okropnych, białych rysach, ani w cieniutkich zaznaczeniach długopisu, ale ukazuje duszę i naturę drewna – i wreszcie ten pojedynczy dreszczyk powstały przez pozostawienie dwóch punktów każdego żłobienia tak, że rysunek zdaje się drgać niczym wibracje otaczających go światła. (...)

Nie definiuje przesadnie, nie martwi się o konkrety: podsumowuje z wigorem syntezy, z otwartą radością przewyższa bezużyteczny dotyk tak bardzo, że jeśli zbliżysz odbitkę do oczu, zobaczysz jedynie dziwną kombinację plam i kresek; ale w odpowiedniej odległości postaci wzajemnie się kompensują, zyskują znaczenie i przybierają bezpieczne formy, pulsują żywe z wieloma elementami rzeczywistości,

pokazując wam swoje jasne słowo. Chciałbym, aby tacy byli współcześni artyści – każdy szuka własnej techniki, czując potrzebę nowych wolności!”²⁴

Pierwszy w tomie zabrał głos Ettore Cozzani, który we wstępie zatytułowanym *Polonia e Italia* opisał nieszczęsny naród Polski „poćwiartowany jak wół podczas rzezi (...) pomiędzy odnowioną Europę, jak postać Dantego trzymającego w dłoniach odciętą własną głowę, by przemówić przeciwko temu, kto nie chce na nią spojrzeć, odwracając wzrok jak od rażącego światła lamp”²⁵.

Cozzani pisze o solidarności, o braterstwie Włochów z Polakami i podkreśla szlachetne wartości narodu polskiego, lojalność oraz geniusz w tworzeniu dzieł sztuki i poezji, w intuicji filozoficznej i naukowej, które mogłyby i powinny wzbogacić pozostałe narody, kiedy będą głoszone na wolności.

²⁴ „Alessandro Pandolfi è giovanissimo: s'è dato all'incisione in legno da pochissimi mesi: lo riconobbi artista di profonda coscienza e di magnifiche attitudini in certe sue stampe che mi inviò qualche tempo fa, in cui con bizzarra originalità che preannunciava un temperamento in formazione, egli cercava di ottenere attraverso il legno effetti larghi e pieni come di pittura. Quando lo chiamai a ornare il volume polacco, mille difficoltà gli si pararono dinnanzi: dovette lavorare in gran furia, sotto l'incubo della chiamata alle armi, cui rispose con orgoglio di Italiano, ma che temeva gli negasse il lavoro; fu costretto per la prima volta e senza una preparazione a limitare le sue visioni nel breve spazio di frontespizi, iniziali, finali; e ad assimilare in un lampo tutto in enorme materiale di arte decorativa polacca, da cui scelse con avvedutezza motivi pieni di grazia. Pure vinse, e compì l'opera che oggi lo presenta agli amatori della stampa rara. (...)”

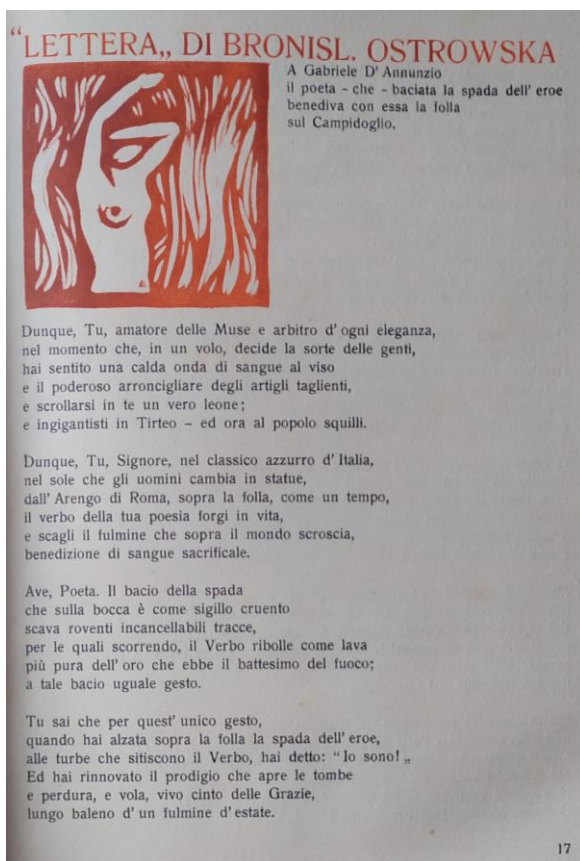
I caratteri più notevoli del Pandolfi sono la solidità della costruzione, la bella virtù decorativa nell'inquadrare le figure e gli ornamenti, la succosa pienezza dell'espressione nel disegno, che rivelano in lui un pittore sicuro e audace, conscio e libero. La sua tecnica di xilografo è anche molto caratteristica: armonia sicura di spazi bianchi e neri che non si disturbano e svuotano o appesantiscono a vicenda – grassezza succosa del segno che non si sperde in graffiature bianche sul nero odiosissime, o non si smarrisce in sottigliezze di tratti come di penna, ma mostra l'anima e la natura di legno, - e in fine quel singolare fremito delle figure, prodotto dalla maniera di lasciare le due punte d'ogni colpo di sgorbia, in modo che il disegno frema come di un brivido di luci che lo avviluppino. (...)”

Non definisce soverchiamente, non si preoccupa del particolare: riassume con vigore di sintesi, sorpassa con aperta gioia il tocco inutile; tanto è vero che, se vi avvicinate la stampa agli occhi, non vi scorgete più che una strana incomposizione di macchie e tratti; ma alla giusta distanza le figure si compensano, prendono rilievo e forme sicure, palpitano vive con tanti gli elementi della realtà, vi dicono la loro chiara parola. Così io vorrei che gli artisti moderni – cercano ciascuno la sua tecnica, sentissero il bisogno delle nuove libertà!” (Cozzani 1916a: 218-219).

²⁵ „Un popolo che ha un'anima e una storia così ricche e originali, che ha durato a vivere con una stupenda integrità di respiro, pure essendo squartato come bove al macello, - che resiste ancora dopo avere, quasi per un sovrumano potere, conservato sè stesso la tempesta che ho tritava e spazzava dalle sue terre come la macina trita il grano e il vento se ne porta la farina, - non può essere lasciato, in mezzo ad una rinnovata Europa intenta all'opera vasta della ricostruzione, come quella figura di Dante che porta in mano la sua testa mozza, sollevandola a parlare contro chi le vien di contro, come si leva a guardare una lucerna” (Cozzani 1916b: 9).

Nadzieją i sprzymierzeńcem w tych brutalnych czasach są Włochy, na które Polska patrzy „oczyma zalanymi łzami, płonącymi od gorączki. Polska pokłada w nas całkowite zaufanie, oczekuje od nas, bardziej niż od kogokolwiek innego w Europie, że słowo to będzie jak talizman i uwolni ją od potrójnego potwora. Italia!”²⁶.

Następnym opublikowanym tekstem jest list do Gabriele D'Annunzia („*Lettera*” a D'Annunzio), napisany przez poetkę Bronisławę Ostrowską (Warszawa 1915), który pierwotnie, po cenzurze, był wydany w „Kurierze Warszawskim” [il. 12]. Po liście, na następnej stronie, znalazła się graficzna pauza – reprodukcja obrazu Jacka Malczewskiego *Śmierć* (1902) (błędnie zatytułowana „Il dono della luce”).



Il. 12. Bronisława Ostrowska, „*Lettera*” a D'Annunzio
z grafiką Alessandra Pandolfiego, „*L'Eroica*”, nr 43-47, 1916

²⁶ „Ma la Polonia guarda a noi, con occhi che si velano di pianto, e pure bruciano di febbre. La Polonia ha una fede assoluta in noi, la Polonia attende da noi più che da chiunque altro in Europa la parola che sia come un talismano, e la liberi dal triplice mostro. L'Italia!” (Cozzani 1916b: 12).

Kolejną publikacją jest historia Polski Macieja Loreta (*Attraverso la Storia Polacca*), w której autor starał się ukazać odrębność swojego narodu od narodu Rosji czy innych krajów słowiańskich, wskazując na jego pochodzenie oraz wpływy kulturowe i językowe. Loret obszernie opisał wydarzenia historyczne aż po czasy mu współczesne i nie omieszkał, kończąc swój wywód, pozostawić dumną deklarację o sile Polski w dążeniu do niepodległości:

...zawsze wierzyliśmy i nadal mocno wierzymy w cnotę naszego narodu i nieodpartą siłę myśli polskiej, nieustępującej innym narodom, mającej pozostać wartościowym wkładem w moralne i intelektualne dziedzictwo całej ludzkości²⁷.

W środku tekstu, na stronie 37, opublikowano zdjęcie reliefu z wizerunkiem Stefana Batorego (1903) autorstwa Antonia Madeyskiego (1862-1939), rzeźbiarza, który w 1989 roku osiadł w Rzymie i był tam jedną z ważniejszych postaci polskiej bohemy artystycznej.

Kolejnymi graficznymi pauzami są reprodukcje (*Visioni polacche*) Pankiewicza, Frycza, Wyczółkowskiego, a także dwa drzeworyty (jeden otwierający, drugi zamykający serię reprodukcji) Alessandra Pandolfiego [il. 13, 14].



Il. 13. Alessandro Pandolfi, „L'Eroica”, nr 43-47, 1916

Il. 14. Alessandro Pandolfi, „L'Eroica”, nr 43-47, 1916

²⁷ „...abbiamo sempre creduto e crediamo fermamente nella virtù del nostro popolo e nella forza irresistibile della idea polacca, non seconda a quella di altri popoli, destinata a rimanere prezioso contributo nel patrimonio morale ed intellettuale di tutta l'umanità” (Loret 1916: 69).

Następnym tekstem był szkic kompozytora Henryka Opieńskiego (1870-1942) o muzyce polskiej (*La musica polacca*), który nie ograniczał się tylko do Fryderyka Chopina.

Po nim zostało opublikowanych osiem wierszy Marii Konopnickiej z tomiku *Italia* oraz krótkie, acz wymowne opowiadanie Stefana Żeromskiego *Do swego Boga* (*Verso il loro Dio*).

Na kolejnych stronach Ettore Cozzani stara się przybliżyć sztukę polską (*L'Arte polacca*) – od opisów motywów i ornamentów ludowych po najważniejsze dzieła i mistrzów. Jak sam autor przyznał, artykuł „jest wynikiem przeprowadzonych z miłością badań nad wszystkimi dokumentami, jakie udało się zebrać w tym niespokojnym okresie: nie aspiruje ani to bycia kompletnym, ani doskonałym: to pierwsze spojrzenie, zwięzłe i syntetyczne”²⁸.

Kolejne strony tomu wypełniają reprodukcje polskich artystów (*Creature polacche*): Wyspiańskiego, Wyczółkowskiego, Malczewskiego i Axentowicza.

Ludwik Janowski (1878-1921), historyk sztuki i oświaty, opublikował w tomie obszerny esej o kulturze polskiej (*La cultura polacca*), w którym opisał historię polskiej oświaty, analizując kondycję szkolnictwa na przestrzeni wieków zarówno pod względem intelektualnym, jak i materialnym:

Tak więc (i może to być konkluzja niniejszego tekstu) Polska, z punktu widzenia kultury, zawsze głosiła i dzieliła swoją solidarność z Europą, w swoich szczęśliwych i smutnych dniach. W rzeczywistości, w chwalebnych czasach swojej niepodległości, a zwłaszcza w XV-XVI wieku, znalazła się na czele renesansu Europy Wschodniej. Natomiast w XVIII wieku, to jest w przeddzień rozbiorów, wciąż jest w pełni intelektualnej energii i ustanawia słynną Komisję Edukacyjną, którą można uznać za pierwszą próbę Ministerstwa Edukacji Publicznej w Europie. Nawet po zbrodni rozbiorów, nawet wówczas, Polska nie zatrzymuje się w swoim apostolacie nauki i kultury i otwiera szereg instytucji, w których nie tylko karmi się inteligencję, ale przede wszystkim kształtuje charakter²⁹.

²⁸ „L'articolo sull'arte, è il frutto di studi condotti con amore su tutti i documenti che si son potuti raccogliere in questo affannato periodo: non pretende d'essere né compiuto né perfetto: è una prima visione rapida e sintetica” (Cozzani 1916c: 209).

²⁹ „Tuttavia, (e questa può essere la conclusione del nostro scritto), la Polonia, dal punto di vista della cultura, ha sempre proclamato e divisa nei giorni lieti e tristi la sua solidarietà

Giovanni Amendola (1882-1926)³⁰, dziennikarz i polityk, w swoim krótkim artykule *Polska powróci* (*La Polonia ritorna*), odwołując się do książki Eugeniusza Starczewskiego (1862-1927) *L'Europe et la Pologne* (Paris 1913), wskazuje na motywy upadku systemów politycznych zaborców, na zachwianie się równowagi podziału sił mocarstw, a tym samym na powrót Polski na mapę Europy³¹. „Koło fortuny się zakreśliło: Polska powróci” – pisze Amendola i dalej dodaje – „Powrót kwestii polskiej ze świata romantycznych wspomnień i mistycznych nadziei do świata aktualnej i konkretnej polityki jest ściśle związany z nieuniknionym konfliktem między zaborcami, który uniemożliwił utrwalenie się ligi trzech cesarzy”³².

Ostatnim esejem zamieszczonym w „polskim” tomie pisma „L'Eroica” jest *Literatura polska* (*La letteratura polacca*) autorstwa Stanisława Dobrzyckiego (1875-1931), który na kilku stronach zdołał przywołać bogactwo polskiego piśmiennictwa, jego dumę i piękno, siłę i wartość. Autor otwiera swój wywód stwierdzeniem, że od czasów rozbiorów pisarze i poeci polscy widzą w zmartwychwstaniu Polski odrodzenie całej ludzkości. W toku swojego wywodu przywołuje największych twórców (Mickiewicz, Słowacki, Sienkiewicz, Krasicki, Krasiński, Wyspiański) i włącza ich pisarstwo w europejską, uniwersalną panoramę literatury:

Lud polski znajduje się obecnie w okropnych warunkach: utracił swoją niezależność i wolność; utracił wszelką możliwość normalnej egzystencji, ale pomimo to, a może właśnie dlatego, literatura wyłania się piękniejsza, mocniejsza, głębsza: z literatury narodowej przekształca się w europejską uniwersalną. Naród osiąga

con l'Europa. Infatti, nei tempi gloriosi della sua indipendenza, e specialmente nei secoli dal XV al XVI essa si è trovata alla testa del rinascimento nell'Europa orientale. E nel secolo XVIII, vale a dire alla vigilia dello smembramento, è ancora così piena di energie intellettuali da istituire quella famosa Commissione Educatrice di cui abbiamo già parlato, e che si può considerare il primo tentativo di ministero della Pubblica Istruzione in Europa. Consumatosi il delitto delle spartizioni, nemmeno allora la Polonia si ferma nel suo apostolato di scienza e di coltura, ed apre, una serie di istituti nei quali non solamente viene alimentata l'intelligenza ma, quello che più importa, è foggiate il carattere” (Janowski 1916: 167).

³⁰ Zob. Carocci Giampiero, *Amendola Giovanni*, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, 1960.

³¹ „Quel libro apparve quando il vecchio equilibrio europeo era già virtualmente crollato, e seppe definire il metodo della rinascita polacca” (Amendola 1916: 173).

³² „Il ritorno della questione polacca dal mondo dei ricordi romantici e delle speranze mistiche nel mondo della politica attuale e concreta si ricollega strettamente al sorgere delle cause che impedirono il perpetuarsi della lega dei tre imperatori, e che poi resero inevitabile il conflitto fra le Potenze partecipanti al possesso della Polonia”.

wówczas pełnię swojej świadomości, szeroko i dogłębnie odzwierciedla całość swojej duszy”³³.

Tom zamykają strony poprzedzone tytułem *Il Veilere*, gdzie Cozzani zamieścił krótki tekst poświęcony Henrykowi Sienkiewiczowi, którego imienia, jak pisze redaktor, nie powinno zabraknąć w publikacji poświęconej Polsce.

Cozzani postarał się również o streszczenie zawartości tomu, krótko opisując każdy z tekstów. Dalej znajdziemy także spis włoskich publikacji poświęconych Polsce³⁴ oraz dwa krótkie utwory Mickiewicza: *Do Matki Polki (Alla Madre Polacca)* i *Modlitwa polskiego pielgrzyma (Preghiera del Pellegrino Polacco)*.

Cozzani we wpisie dedykowanym Maciejowi Loretowi przyznaje, że bez pomocy tego polskiego uczonego nie byłby w stanie skomponować tak pięknego i szlachetnego tomu), dziękuje też Sem Benellowi oraz Alessandro Pandoliemu. Ostatnie strony zawierają *Testament* Vittorio Locchiego.

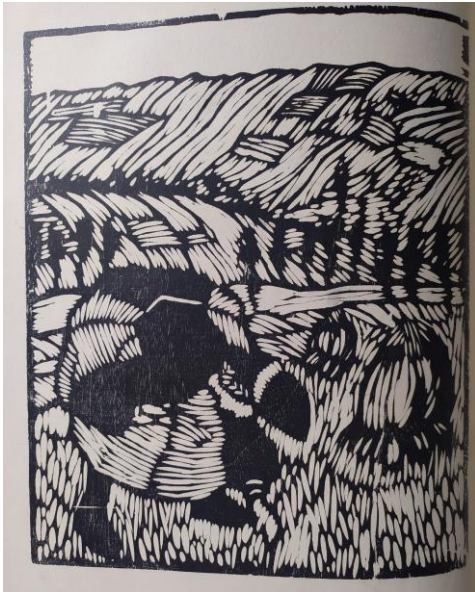
Również do tych tekstów zostały dołączone grafiki Pandolfiego [il. 15, 16].

Dodatkiem do woluminu jest 11 stron, o nieco mniejszym formacie, zawierających ogłoszenia i wiadomości (*Annunci e richiami*), gdzie znajdziemy spis innych czasopism, takich jak: „Emporium”, „Il Risorgimento Grafico”, „Rassegna d’Arte Antica e Moderna”, „L’Impresa Moderna”, „Eco della Cultura”, „Corriere del Teatro”, wraz z ich krótkim opisem, cenami abonamentów oraz częstotliwością wydawania. Dodanie tych stron Cozzani tłumaczył nie tylko względami ekonomicznymi związanymi z ogromnymi kosztami wydawniczymi, ale również założeniem, że nawet tak powszechna

³³ „Il popolo polacco si trova allora in una condizione tremenda: ha perduto l’indipendenza e la libertà; ha perduto ogni possibilità di normale esistenza, ma nonostante questo, o forse appunto per questo, la letteratura sorge più bella, più forte, più profonda: da letteratura nazionale si trasforma in europea e universalmente umana. In essa la nazione arriva allora pienezza della sua coscienza, e rispecchia ampiamente e profondamente la intelligenza dell’anima sua” (Dobrzycki 1916: 182).

³⁴ M.in. Attilio Begey, *La Polonia nella storia*, Torino, 1915; Witold Olszewski, *La Polonia nel passato e nell’ora presente*, Bologna, 1916; Giorgio D’Acandia, *La Questione Polacca*, Catania, 1916; Concetto Pettinato, *Sui campi di Polonia: prefazione di E. Sienkiewicz: con 37 riproduzioni fuori testo*, Milano, 1915; Sigismondo Kulczycki, *Cracovia: con l’appello «per i Monumenti di Cracovia» di Ugo Ojetti, e con 16 fototipie fuori testo*, Milano 1915.

działalność związana z handlem powinna zostać potraktowana szlachetną i dostojną oprawą graficzną.



Il. 15. Alessandro Pandolfi, „L'Eroica”, nr 43-47, 1916

Il. 16. Alessandro Pandolfi, „L'Eroica”, nr 43-47, 1916

Na ostatniej stronie tomu Cozzani zamieścił zapewnienie, że wszystkie listy oraz twórczość czytelników zostaną przez niego osobiście przeczytane i nikt nie pozostanie bez odpowiedzi. Świadczy to o jego wielkim zaangażowaniu, energii i entuzjazmie, z jakim prowadził swoje pismo.

* * *

„Eroica” była prestiżowym pismem, przeznaczonym dla miłośników sztuki, odznaczającym się szczególną dbałością i estetyką. Dominującą orientacją artystyczną był późny symbolizm z silnymi elementami idealizmu nacjonalistycznej kultury włoskiej. Jednak pozostaje on wyjątkowym nośnikiem różnych obcych prądów, głosów i manifestacji artystycznych. Skupiał wokół siebie i promował wielu artystów i z żywą ciekawością przyglądał się wszelkim przejawom sztuki zarówno w kraju, jak i za granicą. Bliższe, dokładniejsze przyjrzenie się temu periodykowi może dostarczyć nowych, ciekawych wniosków, chociażby na temat współczesnej sztuki drzeworytniczej oraz wpływu, jaki w ówczesnych czasach miał na kształtowanie gustów i poglądów artystycznych.

Bibliografia:

- Amendola (1916) = Amendola Giovanni, *La Polonia ritorna*, [w:] *La Polonia*, „L'Eroica”, La Spezia, 1916
- Bossaglia (1981) = «L'EROICA» E LA XILOGRAFIA, katalog wystawy, con una nota introduttiva di Rossana Bossaglia, Milano 1981
- Carlino (1984) = Carlino Marcello, *Ettore Cozzani*, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma 1984
- Cozzani (1912) = Cozzani Ettore, *La Bella Scuola*, „L'Eroica”, La Spezia 1911-1912
- Cozzani (1916a) = Cozzani Ettore, *Alessandro Pandolfi*, [w:] *La Polonia*, „L'Eroica”, La Spezia 1916
- Cozzani (1916b) = Cozzani Ettore, *Polonia e Italia*, [w:] *La Polonia*, „L'Eroica”, La Spezia 1916
- Cozzani (1916c) = Cozzani Ettore, *L'Arte polacca*, [w:] *La Polonia*, „L'Eroica”, La Spezia, 1916.
- Cozzani (1950) = Archivio Ettore Cozzani, cart. 47-3, 1950, Accademia di scienze e lettere di Milano, cyt. za: Altea Villa, *Ricordi e appunti di Ettore Cozzani sulla creazione de «L'Eroica»*, „La Fabbrica del Libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia”, Firenze, anno XIX 2/2013, s. 61
- Cozzani, Oliva (1911) = Cozzani Ettore, Oliva Franco, „L'Eroica”, vol. 1, 1911.
- Dobrzycki (1916) = Dobrzycki Stanisław, *La letteratura polacca*, [w:] *La Polonia*, „L'Eroica”, La Spezia 1916
- Gibellini (2004) = Gibellini Cecilia, *La bella scuola: «L'Eroica» e la xilografia*, [w:] *Letteratura e riviste*, a cura di Giorgio Baroni, Pisa 2004
- Loret (1916) = Loret Mattia, *Attraverso la Storia Polacca*, [w:] *La Polonia*, „L'Eroica”, La Spezia 1916
- Janowski (1916) = Janowski Ludwik, *La cultura polacca*, [w:] *La Polonia*, „L'Eroica”, La Spezia 1916
- Perna (2013) = Perna Valerio, „L'Eroica”, *rivista italiana di avanguardia, sulla questopne polacca*, [w:] M. Ciccarini, L. Kuk, L. Marinelli (a cura di) *Avanguardie e tradizioni nel XX e XXI secolo*, Conferenze 128, Accademia Polacca delle Scienze, Roma 2013, s. 115-123

Prządka (2019) = Prządka Ewa, *Włoskie echa Marii Konopnickiej*, „Polonia Włoska” 2019, nr 4-5, s. 35-41.

Villa (3013) = Villa Altea, *Ricordi e appunti di Ettore Cozzani sulla creazione de «l'Eroica»* [w:] *La Fabbrica del Libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia*, anno XIX 2/2013.

Zieliński (2018) = Zieliński Andrzej, *Presenza polacca nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Milano, 2018, s. 150.

Ewelina Jarosz

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

***Echo Park* Agnieszki Grodzińskiej i feministyczny dyskurs reprodukcji¹**

Ekspresjonizm abstrakcyjny stał się jednym z najbardziej narcystycznych „izmów” sztuki nowoczesnej i bestsellerem amerykańskiej produkcji kulturowej XX wieku. Na początku lat 90. minionego stulecia Michael Leja podkreślał, że powstałe w ramach tego nurtu artystycznego „obrazy są nadal wysoko cenione jako obiekty wyjątkowego piękna oraz uniwersalnej mocy; odrzucane są stwierdzenia dotyczące ich historycznych oraz ideologicznych horyzontów, a także estetycznego stosunku do nich”². Nawet dziś perspektywa przypisująca widzom prac ekspresjonistów abstrakcyjnych aktywność interpretacyjną oraz krytyczną świadomość napotyka na opór instytucji sztuki i pozostaje mniejszościowa, choć w większym stopniu dotyczy to zmiany scenariuszy wystawiania ich prac niż ich odczytań.

W tekście przyjrzę się książce artystycznej *Echo Park* (2011) polskiej artystki wizualnej, Agnieszki Grodzińskiej, która potraktowała ekspresjonizm abstrakcyjny jako obiekt badania artystycznego, *research book* i miniprojekt historiograficzny, dekonstruując status sztuki modernistycznej otoczonej nimbem pseudoświętości, a także osadzonej w micie samowystarczalności i autonomii artystycznego obrazu malarskiego. Przeanalizuję metody i strategie artystyczne, za pomocą których projekt ten okazuje się przykładem faktycznego przekroczenia ojcowsko-synowskiej historii sztuki, opartej na teleologicznej wierze w ponadczasowy i niereprodukowalny idiom, ulokowany

¹ Artykuł powstał na podstawie książki *Utrata i pustka? Ponowoczesny model recepcji malarstwa barwnego pola*, włączonej w plany wydawnicze Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata w 2021 r. Jest również zapisem wystąpienia «Jeśli sam siebie nie będzie widział». Badanie artystyczne ekspresjonizmu abstrakcyjnego w projekcie «Echo Park» Agnieszki Grodzińskiej», wygłoszonego w ramach ogólnopolskiej konferencji naukowej „Czy badania artystyczne?”, Wrocław 22-23.10. 2020, której organizatorem była Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu i [Kolektyw „CBA?”](#).

² M. Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven, London 1993, s. 4–5 (tłum. własne).

w koncepcji intratnego oryginału. W moim odczytaniu tego projektu nacisk zostanie położony na analizę emancypacyjnego potencjału reprodukcji, obrazów przemysłowych o małej wartości rynkowej, a także zapośredniczenia obrazu artystycznego w kulturze popularnej i internecie.

I. Modernizm a reprodukcyjny dyskurs Rothki

Tłem historycznym dla proponowanej analizy będzie reprodukcyjny dyskurs Marka Rothki (1903–1970), jednego z liderów malarstwa barwnego pola – tendencji, która rozwinęła się w ramach ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Aktywne włączenie tego tła w analizę pracy badawczo-artystycznej Grodzińskiej pozwoli zobaczyć dynamikę związaną z przekształcaniem ideowych współrzędnych dyskursów nowoczesnej historii sztuki, a także zaistnieć ponowoczesnej, feministycznej perspektywie recepcji ekspresjonizmu abstrakcyjnego w ramach szerszej perspektywy historyczno-kulturowej. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z długim trwaniem modernistycznego modelu recepcji, esencjalizującymi definicjami tożsamości artysty i sztuki, w ramach których krytycy i historycy sztuki analizowali stany uczuciowe pokładane w ponadczasowym, oryginalnym abstrakcyjnym obrazie Rothki, takie jak błogość, spokój czy macierzyńskie rozpuszczenie indywidualnych, podmiotowych granic między widzem i obrazem, z drugiej z perspektywami pokazującymi krytyczną świadomość dotyczącą zastygnięcia wzniosłej (*sublime*) sztuki w formach instytucjonalnych prezentacji oraz ich komercyjnego losu³. Z dyfuzyjnymi i uspokajającymi, a następnie rentownymi ujęciami malarstwa ekspresjonizmu abstrakcyjnego łączy się zarazem faktyczne niedowartościowanie potrzeb kobiet w zakresie twórczej dekonstrukcji i przetwarzania mistrzowskiego idiomu.

³ Zob. J. Breslin, *Mark Rothko. A Biography*, Chicago 1993, s. 47. Warto również zwrócić uwagę na wątek biograficzny dotyczący matki artysty, Kate Rothkowitz. Biograf artysty przywołuje moment jego inicjacji w kulturę Zachodu, związany z transoceaniczną podróżą emigracyjną do Stanów Zjednoczonych, odbytą wspólnie z matką. Tamże, s. 22.



Widok wystawy *Mark Rothko: obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie* w Muzeum Narodowym w Warszawie, 2013. Fot. Jowita Mendrala, ©Jowita Mendrala



Ewelina Jarosz w Stedelijk Museum Amsterdam, *Przesuwanie Katedry Newmana*, 2016. Fot. Kamila Prochera, © Kamila Prochera.

Pisząc o dyskursie reprodukcyjnym Rothki, mam zatem na myśli moment, w którym, po pierwsze, w akademickim odczytaniu jego sztuki wyraźnie pojawia się świadomość, że powielenie stanowiło cechę właściwą jego pracom, postrzeganym wcześniej jako przede wszystkim oryginalne i idiomatyczne. Ten moment różnicy pojawia się wyraźnie w tekście Briony Fer, *Rothko i powtórzenie*, zawartym w książce *Seeing Rothko* (2005), będącej efektem sympozjum *Frames of Viewing: Seeing Rothko*, zorganizowanego w 2002 roku w Getty Center przez Thomasa Crowna i Rani Singh jako część programu Getty Research Center *Frames of Viewing: Perception, Experience, Judgment*. Celem publikacji jest przesunięcie ogniskowej zainteresowania badaczy i badaczek z biografii artysty i jego intencji na proces widzenia i doświadczenia widzów. W swoim eseju Fer zapytała o lukę między ekspresjonistami abstrakcyjnymi a kolejnym pokoleniem abstrakcjonistów,

których artystyczna produkcja pozbawiona została gorącego, post-romantycznego, ideologicznego zaplecza poprzedniej generacji. Punktem wyjścia było dla autorki nieudane spotkanie Ellswortha Kelly'ego z Rothką w 1961 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Kelly, autor obrazu *Gaza* (1952–1956), przyznał się do inspiracji jednym z czerwono-żółtych obrazów Rothki, pokazanych na wystawie malarza barwnego pola. Genezę własnej pracy – będącej kombinacją pasm i kolorów rozlokowanych na czterech panelach – zakorzenił jednak w znaku widzianym na przystanku autobusowym na paryskiej ulicy⁴. Rothko zareagował na „znalezienie” przez Kelley'ego jego obrazu w miejskim krajobrazie oburzeniem i rezygnacją, podczas gdy autor *Gazy* posyłał do diabła abstrakcję powstającą z pobudek metafizycznych. Twierdził, że dla niego abstrakcja była tłumaczeniem codziennego, nie zaś pozaświatowego doświadczenia na język plastyczny.

Fer nie poprzestała na tym jednak, lecz podważyła myślenie w kategoriach prostych opozycji między dwoma modelami obrazu abstrakcyjnego, jakie funkcjonowały w latach 40. i 50. W wariacjach na temat klasycznego formatu Rothki, opartego na ułożonych horyzontalnie pasmach, dostrzegła zasadę powtórzenia, stanowiącą pomost do praktyk artystycznych minimalistów, artystów pop i tych abstrakcjonistów, którzy jak Kelly „odmetafizycznił” koncepcję abstrakcyjnego obrazu. Jak twierdzi autorka:

„Mój punkt odniesienia w mniejszym stopniu dotyczy kolegów ekspresjonistów abstrakcyjnych niż różnych modeli powtórzenia, które pojawiają się, w znacznej części, poza procedurami, które oni [ekspresjoniści abstrakcyjni – przyp. E. J.] rozwinęli”⁵.

Analizując różne typy powtórzeń, które stały się immanentną cechą dojrzałych abstrakcji Rothki z lat 50., wyznaczających dekadę załamania tradycyjnych modernistycznych wartości, Fer dostrzega zatem echa Duchampsowskiego paradygmatu *ready made* w pracach, które przyzwyczailiśmy się postrzegać w kategoriach auratycznych i pozaświatowych oryginałów. Dla tej badaczki Rothko to artysta w sposób ekstremalny przekształcający ekspresywny model abstrakcji, która po II

⁴ B. Fer, *Rothko and Repetition*, B. Fer, *Rothko and Repetition*, [w:] *Seeing Rothko*, ed. G. Phillips, T. Crow, Los Angeles 2005, s. 159.

⁵ Tamże, s. 160.

wojnie światowej miała w Ameryce Północnej pełnić funkcje regeneracyjne dla kultury. Przekształcenie natomiast nie oznacza rezygnacji i wyczerpania, lecz ocalenie i zachowanie, wieczny powrót, transformację. Argumentacja autorki stanowi zarazem, w moim przekonaniu, ciekawy kontekst dla zrozumienia działań artystycznych, wpisujących się w długi i meandrujący proces dekonstrukcji modernistycznego modelu recepcji ekspresjonizmu abstrakcyjnego, trwający w zasadzie od momentu powstawania tego typu sztuki.

II. Feministyczne badanie artystyczne ekspresjonizmu abstrakcyjnego

W kontekście podważania pryncypiów modernistycznej recepcji sztuki ekspresjonizmu abstrakcyjnego chciałabym teraz przyjrzeć się procesowi kulturowej emancypacji, zawierającym się w pracy powtórzenia w ramach ponowoczesnego modelu recepcji. Jak zamierzam pokazać, praca ta wnosi do opowieści o interesującym mnie nurcie różnicę w stosunku do koncepcji ponadczasowego oryginału – ideału zawłaszczonego przez siły kapitalistyczne oraz resentymentalne formy zinstytucjonalizowanej wiedzy, tłumiącej krytyczny potencjał reprodukcji oraz hamującej społeczne zmiany w polu sztuki. Do modyfikacji paternalistycznego dyskursu jedności, oryginalności i dostępu wybranej grupy społecznej do odczytań sztuki ekspresjonizmu abstrakcyjnego poza symbolicznym macierzyństwem – obecnym w recepcji sztuki Rothki i przemienionym w luksusowy towar – prowokuje książka artystyczna, *research book* i miniprojekt historiograficzny, *Echo Park* (2011) polskiej artystki wizualnej Agnieszki Grodzińskiej⁶. Potraktowała ona ekspresjonizm abstrakcyjny jako kulturowy fenomen wizualny, związany z cyrkulacją i modyfikacją wyprodukowanych w jego ramach obrazów, ich

⁶ A. Grodzińska, *Echo Park*, Morava Publishing Mouse 2011. Częścią projektu były również trzy wystawy prezentujące prace, które nie weszły do książki: w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu (2011), w CK Zamek w Poznaniu (2011) oraz w Galerii Starter w Warszawie (2011). Ponadto w 2013 roku powstał film *Echo Park* (5'01"), który Grodzińska przygotowała na wystawę *Impossibility vs. Self-Censorship*, Intermediae, Space 1, Matadero Madrid, 27.06–14.07.2013.

repcją oraz siecią demokratycznie tworzonych przez siebie odniesień, składających się na obiekty badania artystycznego⁷.

Książka artystyczna ma formę wizualno-dyskursywnego brulionu, na którego stronach zaaranżowanie zostały aspekty życia po życiu ekspresjonizmu abstrakcyjnego w różnego typu obrazach, reprodukcjach czy internetowych zapośredniczeniach. Pięć rozdziałów publikacji zostało wyodrębnionych różnymi kolorami, bez uwzględnienia elementów typowych dla książki akademickiej, takich jak: tytuł, nagłówek, numeracja stron czy spis treści. Tradycyjny „stan badań” zastąpiony został stronami zadrukowanymi konstelacjami obrazów, które w postaci książkowych reprodukcji, przeźroczy czy obrazy stockowych rekonstruują drogę dojścia artystki do oryginałów, w efekcie końcowym znów przetworzonych przez nią w reprodukcje. Pojawiają się też obrazy zadrukowane bibliograficznymi odniesieniami do źródeł, z których korzystała Grodzińska, w tym pierwszych podręczników do nauki fotografii, powstających w latach 50. minionego wieku i zawierających instrukcje dotyczące powielania i obróbki zdjęć.

Każdy z rozdziałów proponuje inne strategie budowania artystycznej wiedzy i rozprawiania się z monolitem, za jaki uchodzi ekspresjonizm abstrakcyjny w ramach skomercjalizowanego modernistycznego modelu recepcji. W dialogu z koncepcją *all over*, (polegającą na całościowym i równoważnym zagospodarowaniu powierzchni płótna) i wpisanym w nią lękiem przed pustką, Grodzińska eksploruje graficzne układy wykonanych przez siebie fotografii przedstawiających osoby zwiedzające w amerykańskich muzeach. W tych zestawieniach kluczową rolę odgrywają zarówno puste pola strony publikacji czy odbicia reprodukowanych obiektów muzealnych, jak i zainteresowanie artystki etnicznym i genderowym zróżnicowaniem publiczności ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Fascynują ją również internetowe witryny, używające algorytmów do generowania tytułów abstrakcyjnych obrazów, bezpardonowo zastępujące wyższą konieczność

⁷ Odnoszę się w tym miejscu do założenia Graeme Sullivan, której książka na temat artystycznych praktyk badawczych kieruje uwagę na potencjał wyobraźniowej i intelektualnej pracy artystek i artystów w obszarze kwestionowania ustalonych społecznych i kulturowych norm kultury dominującej. G. Sullivan, *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*, 2nd ed., Los Angeles, London, New Delhi, Washington DC, 2010.

tworzenia sztuki abstrakcyjnej randomowymi wynikami, replikującymi się w nieskończoność. Efekty pracy z obrazem po wielokroć reprodukowanym, przetwarzanym i montowanym odzierają obecne w artystycznej książce cytaty ze sztuki Rothki i jego kolegów z modernistycznej aury wyjątkowości i samowystarczalności, instalując w świadomości współczesnych odbiorców kulturowe procesy inscenizacji ponowoczesnego dramatu, o którym pisała Briony Fer⁸. Artystka nie poprzestaje jednak na badaniu wyłącznie obrazu, lecz do *art booka* włącza również opowiadania Agnieszki Miczko, a zatem formę narracyjną pogardzaną przez obrońców modernizmu. Wraz z fotografiami kobiety z dzieckiem w nosidełku na plecach, kobiety klęczącej i dotykającej płótna, zabawnymi, komiksowymi ilustracjami, nawiązującymi prześmiewczo do seksistowskiego wizerunku nurtu, uwzględnione teksty Miczko pozwalają artystce wyeksponować stereotypy i nowoczesne formuły patosu, przypisane kontemplacyjnemu modelowi recepcji ekspresjonizmu abstrakcyjnego.

W zgromadzonych i zaaranżowanych przez artystkę materiałach widzę odpowiedź na apel Rosemary Betterton – krytyczki fetyszizowania relacji macierzyńskich w abstrakcyjnych pracach Rothki – o pluralizm feministycznych odczytań, a w tym odreagowania zmaskulinizowanej wzniosłości ekspresjonizmu abstrakcyjnego⁹; odpowiedź osadzoną w tradycji interdyscyplinarnych, kulturowo i artystycznie ukierunkowanych badań nad sztuką. Warto w tym miejscu wspomnieć postać jednego z pionierów tego typu badań, Aby’ego Warburga, autora niedokończonego projektu atlasu pamięci, w którym obrazy uwalniane były zarówno z ograniczeń periodyzacyjnych klasyfikacji, jak i zwyczajowego komentarza, gdyż „sama organizacja materiału wizualnego miała być wystarczającym objaśnieniem, źródłem ożywczych skojarzeń”¹⁰. *Atlas Mnemosyne* (1927–1929), bo taką nazwę nosi projekt Warburga, składał się z serii plansz, na których jej autor umieszczał materiały wizualne różnego typu, takie jak zdjęcia dzieł, fotografie

⁸ Zob. B. Fer, *Rothko and Repetition*, s. 159-178.

⁹ R. Betterton, rozdziały *Bodies in the Work* i *Identities, Memories, Desires. The Body in History*, [w:] tejże, *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body*, London, New York 1996, s. 179-105 i 161-193.

¹⁰ W. Kemp, *Walter Benjamin i Aby Warburg*, przeł. W. Suchocki, „*Artium Quaestiones*”, 1983, II, s. 153.

prasowe, kalendarze, mapy, zapiski, wyobrażenia ceremonii, spektakularnych zdarzeń etc. Ostatecznie miały one zostać sfotografowane oraz opublikowane w formie atlasu¹¹. Warburg nie był co prawda feministą, lecz na poły szalonym naukowcem, którego badania ikonograficzne nad obrazami, uwzględniające myślenie asocjacyjne i technikę intelektualnego kolażu, dostarczyły historykom sztuki i kulturoznawcom argumentów do dyskusji z esencjalizującymi koncepcjami obrazu, a także z deterministycznie rozumianymi dziejami sztuki, ponieważ faworyzowały poznawczą wartość fragmentów, kawałków i dynamiki lokalnych odniesień¹².

Umieszczając *Echo Park* w lokalnym, środkowoeuropejskim atlasie feministycznego dyskursu reprodukcji oraz kulturowego zapośredniczenia ekspresjonizmu abstrakcyjnego, chciałabym w związku z tym zwrócić uwagę, że Rothko jest jednym z wielu bohaterów publikacji, za sprawą której polska artystka przetwarza i celebrytuje wyemancypowane z rynkowych reżimów konstelacje przemysłowo i technologicznie wyprodukowanych obrazów; pozbawionych aury, z którą wiąza się władza i autorytet zachodniego, modernistycznego dyskursu na temat losów interesującej mnie sztuki. Nacisk położony w jej projekcie na kreatywną rolę reprodukcji i kopiowania obrazów niskiej wartości rynkowej wpisuje go również we współczesną kulturę recyklingową, w której tle widać lokalny kontekst historyczny i estetykę PRL-u, kiedy to zgrzebna czarno-biała reprodukcja nie tylko rekompensowała brak dostępu do oryginału na długo, zanim pojawiły się coraz w pewnym zakresie wierniejsze oryginałom reprodukcje cyfrowe czy możliwości wirtualnych wycieczek po muzeach, ale także oferowała impuls dla modeli epistemologicznych opartych na działaniach konceptualnych, konkurencyjnych wobec tradycyjnych strategii estetycznych. Chodzi zatem o

¹¹ Dodam na marginesie, że z niekonwencjonalną, jak na pierwsze dekady minionego stulecia, metodą badawczą Warburga miałam okazję zapoznać się w 2011 roku dzięki stypendium Mary and Clifford Corbridge Trust, w trakcie którego pracowałam w zaprojektowanej przez niemieckiego uczonego wizjonerskiej bibliotece tematycznej, przeniesionej do Londynu z Hamburga w 1933 roku, założonej z myślą o interdyscyplinarnych badaniach historii sztuki, idei i kultury.

¹² „Wprawiać w ruch, otwierać, zwielokrotniać” – w takich hasłach ujął zasługi Warburga dla „wprawienia” linearnej historii sztuki w ruch Phillipe-Alain Michaud. Tegoż, *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. S. Hawkes, New York 2004.

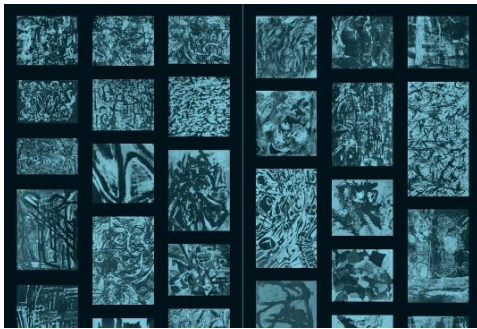
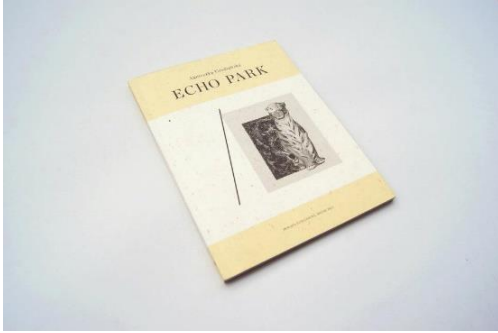
modele recepcji, w których obrazy stają się źródłem wiedzy, a nie bezkrytycznej przyjemności estetycznej.

III. Jeśli sam siebie nie będzie widział

Niewielkich rozmiarów publikacja Grodzińskiej swoim formatem i objętością uraga powadze wielkich zachodnich kompilacji replikujących wyczerpane modernistyczne epistemologie ekspresjonizmu abstrakcyjnego, a zarazem jest zgrabną syntezą, która otwiera pole do działań wywrotowych o charakterze artystyczno-badawczym. Krótki i asocjacyjny tytuł projektu przywołuje nazwę dzielnicy Los Angeles, w której w młodości mieszkał Jackson Pollock. Kojarzy się również z prześmiewczym amerykańskim serialem animowanym, *South Park* (1997–2013), którego bohaterowie, czterej ośmiolatkowie z Kolorado, drwią sobie ze znanych osobistości ze świata kultury zarówno wysokiej, jak i popularnej. Zdecydowałam się wyjaśnić tytuł publikacji dopiero w tym miejscu ze względów strategiczno-interpretacyjnych. Za ważne, lecz niewskazane przez artystkę odniesienie dla odczytania jej publikacji, uważam bowiem antyczny mit o Narcyzie i Echo, który pozwala odnieść jej strategię badania obrazów do kluczowego dla ukształtowania modernistycznego dyskursu i nowoczesnego doświadczenia sztuki narcystycznego wyobrażenia pojedynczego, ponadczasowego dzieła-oryginału, ale także zbudować kulturowy pomost między mitologiczną wyobraźnią a feministycznymi strategiami działania współczesnej artystki, która polując na obrazy w sieci, poróżnia oryginał w jego kulturowych zapośredniczeniach.

Omówieniem wpływu mitu o Narcyzie na wynalezienie malarstwa zajęła się Christiane Kruse, przypisując mu rolę wynalazcy¹³. Niemiecka autorka wychodzi od stwierdzenia Leona Battisty Albertiego, które pojawia się na początku drugiej książki jego traktatu o malarstwie (*De pictura*, 1435) i mówi o

¹³ C. Kruse, *Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, 1999, vol. 26, s. 99–115.



Agnieszka Grodzińska, *Echo Park*,
© Morava Publishing Mouse 2011, ©Agnieszka Grodzińska.

wyższości tej sztuki nad innymi rodzajami sztuk (motyw *paragone*) oraz wywodzi wszelkie piękno z tej dziedziny sztuki¹⁴. W swych badaniach Kruse powołała się również na Victora Stoichitę, który genezę malarstwa

¹⁴ L. B. Alberti, *O malarstwie*, pod red. M. Rzepińskiej, przeł. L. Winniczuk, Wrocław 1963.

zachodniego widzi w motywie obrazu-lustra, analizowanym przez niego obok motywu obrazu-cienia¹⁵. Kruse powróciła również do źródłowego tekstu Owidiusza, *Metamorfoz*, w nim upatrując wątków nobilitacji losu Narcyza, następującej w efekcie powiązania go z problematyką obrazu, a konkretnie toposem zwierciadlanego odbicia. Autorka powołała się na odczytanie mitu przez Reinhardta Herzoga, który dostrzegł u Owidiuszowego Narcyza motyw eksplikacji granic iluzji, autotematyzujący estetycznie i medialnie tekst/dzieło¹⁶. Wielowątkowa argumentacja autorki zmierza do ukazania relacji między młodzieńcem i jego odbiciem w kategoriach obrazowego medium, którego (nie)świadomość, paradoksalnie, pozwala mu przekroczyć granice miłości własnej i w gruncie rzeczy postrzegać w zwierciadlanym odbiciu przekroczenie siebie. Można zatem dodać, że świadomość różnicy między *mną* a reprezentacją rozbija iluzję pojedynczości, stając się przewrotnym spełnieniem przepowiedni wieszczka Tejrezjasza z Owidiuszowych *Metamorfoz*, dla którego warunkiem długiego życia Narcyza była konieczność odwrócenia wzroku od siebie, afirmacja warunkowa, wyrażona w słowach: „jeśli sam siebie nie będzie widział”¹⁷. Innymi słowy, świadomość medialnego zapośredniczenia stwarza okazję do wyzbycia się egotycznego stosunku do własnych artystycznych produkcji.

Skojarzenie projektu Grodzińskiej ze starożytnym mitem o Narcyzie wiąże zatem z afirmacją ponowoczesnego wizerunku ekspresjonizmu abstrakcyjnego, w którym artystka dostrzegła szansę dla jego ocalenia od śmierci i zapomnienia. Za sprawą tego skojarzenia dowartościowana zostaje również postać Echo, zaniedbana w dotychczasowych historyczno-artystycznych odczytaniach antycznego mitu. Według Owidiuszowych *Metamorfoz* była to górską nimfa, która zapalała nieodwzajemnionym uczuciem do najbardziej urodziwego z myśliwych. Zazdrosna Hera miała ukarać ją utratą mowy za zatajenie schadzek Zeusa z innymi nimfami. Kara polegać miała również na powtarzaniu wyłącznie ostatniego słowa rozmawiającej z nią osoby. Sympatia dla Echo okazana została przez Grodzińską poprzez wybór procesu obrazowania zmierzającego do

¹⁵ C. Kruse, *Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis...*, s. 99.

¹⁶ Tamże, s. 100.

¹⁷ J. Schmidt, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice, 2006, s. 220-221.

przekroczenia narcyzmu przeglądających się we własnej sztuce, uprzywilejowanych w polu artystycznej produkcji męskich jaźni oraz praktykowania wizualnych strategii cytatu i przetwarzania przemysłowo wytwarzanych obrazów. Realizacja tego pomysłu ma charakter intelektualnej prowokacji: mit ekspresjonizmu abstrakcyjnego jako nurtu wykreowanego na hegemonia nowoczesnej kulturowej produkcji Ameryki Północnej zastąpiony został przez artystkę serią niezdarzeń, pustych pól, pozornie nieznaczących momentów wyciszenia artystycznej kreacji, *de facto* określających granice lukratywnego modelu recepcji. W efekcie mamy do czynienia z dryfującą historią nurtu, poróżniającą absolutystyczne wyobrażenie nowoczesnej, amerykańskiej historii sztuki. Dla tych, których nie udało mi się przekonać do ponowoczesnego modelu recepcji malarstwa barwnego pola, *Echo Park* będzie zapewne jedynie lichym szalasem, oznaką nihilizmu, wzbudzającą nostalgię, niepokój i poczucie wybrakowania¹⁸.

Na zakończenie powyższych uwag chciałabym podkreślić kulturową wartość eksperymentalnego projektu historiograficznego Grodzińskiej, umiejętnie operującego krzywym zwierciadłem przykładanym przez artystkę do wizerunków kosztownych „jedynaków”, w których roli obsadzone zostały obrazy ekspresjonistów abstrakcyjnych, w tym Rothki, jednego z najdroższych malarzy abstrakcyjnych zachodniego świata sztuki. Nawiązując do przytoczonej na początku artykułu wypowiedzi Lei na temat wizerunkowej, instytucjonalnie podtrzymywanej nietykalności najbardziej wpływowego spośród amerykańskich nowoczesnych „izmów”, warto zatem zauważyć, że medium książki artystycznej stanowi również platformę ekspozycji. Nawiązując do argumentów Briony Fer, która przesunęła zainteresowanie Rothką w obszar świadomości ponowoczesnej, można powiedzieć, że w projekcie Grodzińskiej zainscenizowany został komedio-dramat o wytracaniu nadmuchanego kapitału ekonomicznego pojedynczego dzieła na rzecz kulturowej wartości celebrowania sytuacji, w której projektowanie rzekomo niepowetowanej straty zysków dominującej grupy społecznej wiąże się z redystrybucją znaczenia i przyrostem sprawczości

¹⁸ Por. P. Sadzik, *Żałoba (cz. 1) – (według) Derridy*, *Mała Kultura Współczesna*, 21.11.2012, <http://malakulturawspolczesna.org/2012/11/21/piotr-sadzik-zaloba-cz-1-wedlug-derridy/> (dostęp: 4.05.2013).

grupy marginalizowanej. Uświęcone *macierzyństwo*, sprzyjające status quo zostało odrzucone przez Grodzińską, która przejęła skromniejszą rolę opiekunki nad artystyczną produkcją obrazów nie-do-okiełznania, a stabilne i oczywiste kategorie interpretowania wartości obrazów modernistycznych zaczęły w efekcie budzić jeszcze większe niż dotychczas wątpliwości i opór¹⁹.

Bibliografia

Alberti Leon Battista, *O malarstwie*, pod red. M. Rzepińskiej, przeł. L. Winniczuk, Wrocław 1963.

Betterton Rosemary, *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body*, London, New York 1996.

Grodzińska Agnieszka, *Echo Park*, Morava Publishing Mouse 2011.

Kemp Wolfgang, *Walter Benjamin i Aby Warburg*, przeł. W. Suchocki, „Artium Quaestiones”, 1983, II.

Kruse Christiane, *Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, 1999, vol. 26, s. 99–115.

Leja Michael, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven, London 1993.

Michaud Phillipe-Alain, *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. S. Hawkes, New York 2004.

Phillips Glen, Crow Thomas, eds., *Seeing Rothko*, Los Angeles 2005.

Sadzik Piotr, *Żałoba (cz. 1) – (według) Derridy*, Mała Kultura Współczesna, 21.11.2012, <http://malakulturawspolczesna.org/2012/11/21/piotr-sadzik-zaloba-cz-1-wedlug-derridy/> (dostęp: 4.05.2013).

Schmidt Joel, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice 2006, s. 220–221.

¹⁹ Odsyłam na zakończenie do refleksji Ann Snitow nad ideałem „kobiety”, ponieważ poświęca ona również wiele uwagi rekonstrukcji i demontażowi funkcji macierzyńskiej kobiet w dyskursie feministycznym. Zob. A. Snitow, *Feminizm niepewności. Dziennik rodzaju*, przeł. M. Bokiniec, Warszawa 2018.

Snitow Ann, *Feminizm niepewności. Dziennik rodzaju*, przeł. Monika Bokiniec, Warszawa 2018.

Sullivan Graeme, *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*, 2nd ed., Los Angeles, London, New Delhi, Washington DC, 2010.

NOWE PUBLIKACJE

Seria:
KULTURA
ARTYSTYCZNA

Witold Dobrowolski
**Podróż do Włoch
Elżbiety Lubomirskiej
i Stanisława Kostki
Potockiego**



Geneza łańcuckiej
kolekcji starożytności

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
WYDAWNICTWO TAKO

Seria «Kultura Artystyczna», t. 3, red. Grażyna Raj, Warszawa-Toruń 2020,

ISBN 978-83-956575

World Art Studies 20 (2020)

ART OF THE ARMENIAN DIASPORA



Edited by Waldemar Deluga

Polish Institute of World Art Study & Tako Publishing House, Warsaw-Toruń 2020
ISBN 2543-4624 ISBN 978-83-66758-04-9

Publikacja dofinansowana w ramach programu CZASOPISMA ze środków finansowych
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

Spis treści:

Waldemar Deluga, Introduction; Emma Chookashian, Sur quelques pages issues d'un manuscrit de l'école de Crimée; Beatrice Tolijian, The art of church building and facade decoration in Ottoman Macedonia. Resonances from medieval Armenia: an overview; Petra Košťálová, The Cultural Heritage of the Armenian traveler Simeon Lehatsi from Poland to the Ottoman Empire: A contribution to the History of the Polish-Lithuanian Commonwealth; Claude Mutafian, Les Arménieniens des Carpates face au prosélytisme romano-grec; Hermine Grigoryan, Maria João Melo, Adelaide Miranda, Jorge Rodrigues, The Gulbenkian Bible (17th c.): an interdisciplinary study of a precious Armenian heritage; Vasso Rokou, Un paradoxe de l'image, le mariage d'Alexandre en Sogdiane. Un Alexandre de tradition arménienne à Tachkent; Magdalena Tarnowska, Rafał Hadziewicz (1803-1886) and his paintings in Warsaw Churches; Iryna Hayuk, Collecting in the Milieu of the Armenian Diaspora of the Eastern Europe; Dominika Maria Macios, Leopold Gaszczyk – unknown photographer of Armenian Diaspora in Syria (1923-1947); Dominika Maria Macios, Armenian Cultural Heritage in Nagorno-Karabakh – Aspects of the Current Situation with an Appendix by Patrick Donabedian.

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

TOM VIII

**Romantyzm
i jego tradycje**

**Романтизм
и его традиции**

**Romanticism
and its tradition**



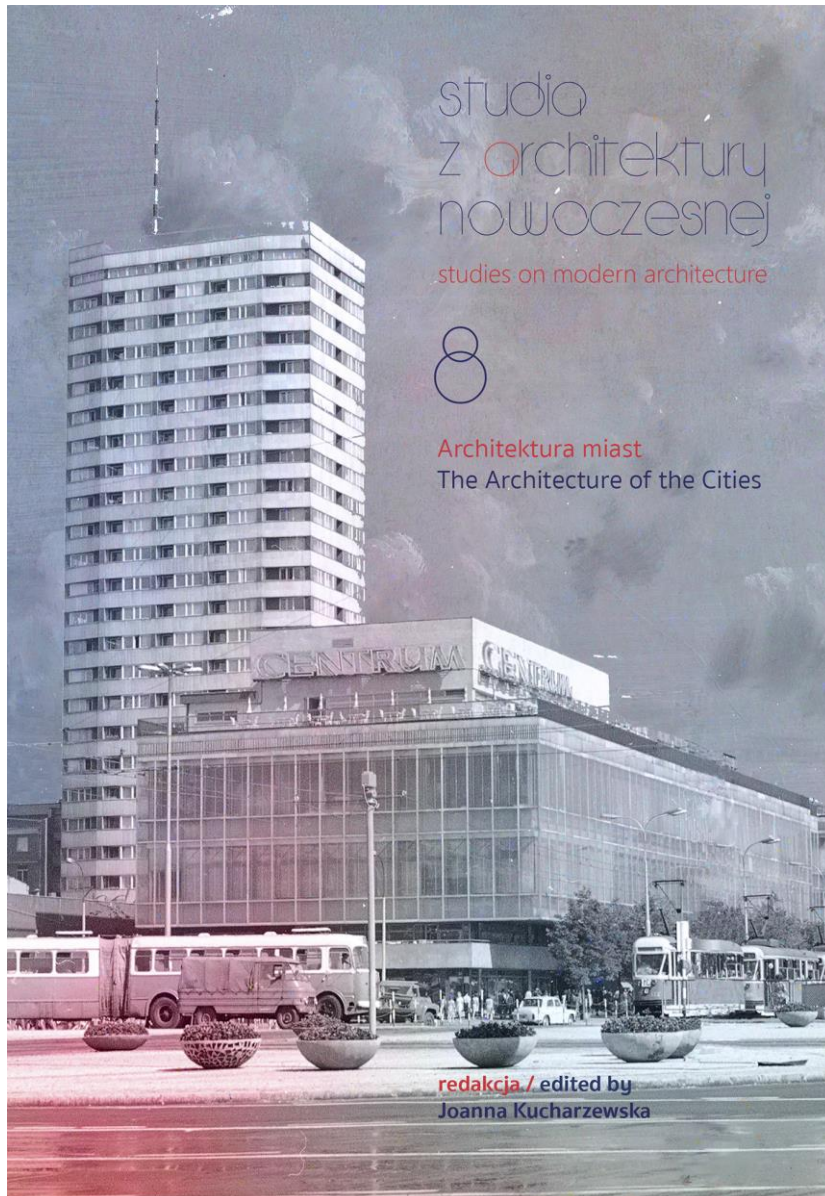
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Польский институт исследований мирового искусства
Polish Institute of World Art Studies

Pod red. Jerzego Malinowskiego, Iriny Gavrash, Katarzyny Kulpińskiej i Agnieszki Pospizil,
ISSN 2353-5709 ISBN 978-83-66758-05-6

Publikacja dofinansowana w ramach programu CZASOPISMA ze środków finansowych
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

Spis treści:

Jerzy Malinowski, Od Redakcji / От редакции / From the Editor; Jerzy Malinowski, Pamięci profesor Swietłany Czerwonnej / Памяти професор Светланы Червонной; **Romantyzm:** Светлана В. Усачева, Романтический классицизм. Итальянские виды в творчестве Федора Матвеева и Сильвестра Щедрина; Екатерина М. Коляда, Формирование романтических пейзажей в русской усадебной архитектуре: между Россией и Польшей; Светлана С. Степанова, О «романтическом» в творчестве русских классицистов; Людмила Маркина, Саксонские и российские романтики: параллельные жизни художников; Людмила Соколюк, Харьковский университет и его роль в распространении художественных знаний в Украине первой половины XIX века; Agnieszka Pospizil, Jakow de Balmain i jego romantyczne *Scènes de Pologne*; Татьяна Каравасильева, Вышивка бисером – составляющая дворянской усадебной культуры XIX века; Лейла С. Хасьянова, Путешествие из Петербурга в Европу Оноре де Бальзака и пенсионеров Императорской Академии художеств Н. А. Рамазанова и К. М. Климченко; Елена В. Нестерова, Китайские миражи Антона Легашова; Vaida Ragėnaitė, „Cichy“ romantyzm Kanutego Rusieckiego; Agnieszka Świątosławska, Pomiedzy romantyzmem a biedermeierem. Lwowskie malarstwo 1. połowy XIX wieku; Jurij Biriulow, Epoka marzeń: wątki romantyzmu w architekturze i rzeźbie Lwowa; Iwona Dorota, Wieczne Miasto w przestrzeni epistolarnej Zygmunta Krasińskiego; Agnieszka Bender, Portrety i autoportrety księżnej Zofii z Branickich Odescalchi; **Tradycje romantyzmu:** Jerzy Uścińowicz, Neogotyckie wcielenie romantyzmu w architekturze sakralnej wschodniej ortodoksji; Илья Печёнкин, Окно из Европы: «русский стиль» в архитектуре и ориентализация образа Российской империи; Александр В., А. И. Резанов – архитектор позднего романтизма и его церковное творчество; Елизавета Р. Чуприкова-Крынская, Первый среднеазиатский цикл в графике Н.Н. Каразина (1872): волна романтизма на заре модерна; Галина Л. Васильева-Шляпина, Первое зарубежное путешествие русского живописца Василия Сурикова; Eliza Ptaszyńska, Monachium polskich malarzy i poszukiwania nowej duchowości – zarys zjawiska; Николай А. Хренов, Романтизм как альтернатива модерну. Эпоха «оттепели» в России середины XX века как возрождение романтической парадигмы; Светлана М. Грачева, Традиции романтизма в пейзажах петербургских академических художников начала XXI века; Yuriy Kryvoruchko, Romanticism in the religious architecture of the XXth and XXIst century.



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Wydawnictwo Tako,
Warszawa-Toruń 2020 ISBN 978-83-66758-07-0 ISSN 2084-0713

Spis treści: Joanna Kucharzewska, Architektura miast. Refleksje o przestrzeni miejskiej od XIX do XXI wieku; Marcin Jaworski, Codzienna sztuka praktykowania miasta – taktyki chodzenia, pamiętania, wyobrażania i ewokowania obrazów przestrzeni miejskich; Ewa Maria Kido, Sztuka na dworcach kolejowych w Japonii i Europie; Catherine Luscinski, Paryskie fontanny Wallace’a; Lubow Żwanko, Tablice pamiątkowe w przestrzeni miejskiej Charkowa: polskie akcenty; Jurij Biriulow, Dawna architektura żydowska we Lwowie: okresy i kierunki rozwoju; Lidia Gerc, Nowoczesność ubrana w gotyk – Woolworth Building w Nowym Jorku; Tomasz Ziemkiewicz, Ściana Zachodnia w Warszawie.

SERIES BYZANTINA

Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art

VOLUME XVIII

Nowosielski Myśli
 Proceedings of the Conference
 Warsaw, May 29, 2019

UNIVERSITY OF OSTRAVA
 UNIVERSITY OF WARSAW
 POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES
 CARDINAL STEFAN WYSZYŃSKI UNIVERSITY

Ostrava – Warsaw 2020

Pod red. Waldemara Delugi, ISSN 1733-5787

Spis treści: Michał Janocha, Jerzy Nowosielski and his Bizantine Inspirations; Krystyna Czerni, The Painter in Hell: Against the Manichaeon Vision of Reality in Jerzy Nowosielski's Art and Thought; Bogna Kosmulska, Eros and Agape in Jerzy Nowosielski's Thought; Maria Poprzęcka, Bindings and Enslavements. Suffering in the Art of Jerzy Nowosielski; Henryk Paprocki, Jerzy Nowosielski's Theology: Trought Despair of the Resurrection; Виталий Михальчук, Писчмо о Новосельском. Православие как модель искусства; Łukasz Hajduczenia, The Liturgy as Art. Thoughts by Jerzy Nowosielski on Christian Worship; Ирина Татароваб Ежи Новосельский: икона как условие. Вступительные замечания к изучению проблематики творчества и мысли Ежи Новосельского.



**POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA**