SZTUKA I KRYTYKA

ART AND CRITICISM

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

nr 9-10 (96-97) wrzesień – październik **2020**

SZTUKA I KRYTYKA / ART AND CRITICISM

Komunikat Zarządu
Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata

2020, nr 9-10 (96-97) wrzesień-październik

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:

Jubileusze:

- Jubileusz 100. Urodzin Marii Piechotkowej, czł. honorowego Instytutu
- Jubileusz 70. Urodzin Profesora Jerzego Malinowskiego
- Anna Markowska, Laudacja na część Profesora Jerzego Malinowskiego

Polska-Japonia:

- Sympozjum *101 lat relacji polsko-japońskich. Perspektywy, działania, więzi* (Kraków 27-28 lutego) i *Sprawozdanie z działalności Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha* - podsumowanie jubileuszowego roku 100-lecia relacji dyplomatycznych Polski i Japonii oraz działalności Komitetu Polska-Japonia 2020
- Radosław Predygier, Polska Misja Artystyczno-Naukowa w Japonii w 2020 roku
- Magdalena Furmanik-Kowalska, Nowa książka o Japonii (Michał A. Sokołowski, *Mit sztuk zen w kształtowaniu się kultury artystycznej Japonii*, Kirin)

Recenzje:

- Ewa Sułek, *Ukrainian Modernism* – recenzja *Harvard Ukrainian Studies*, vol. 36, no. 3-4, 2019

Artykuły:

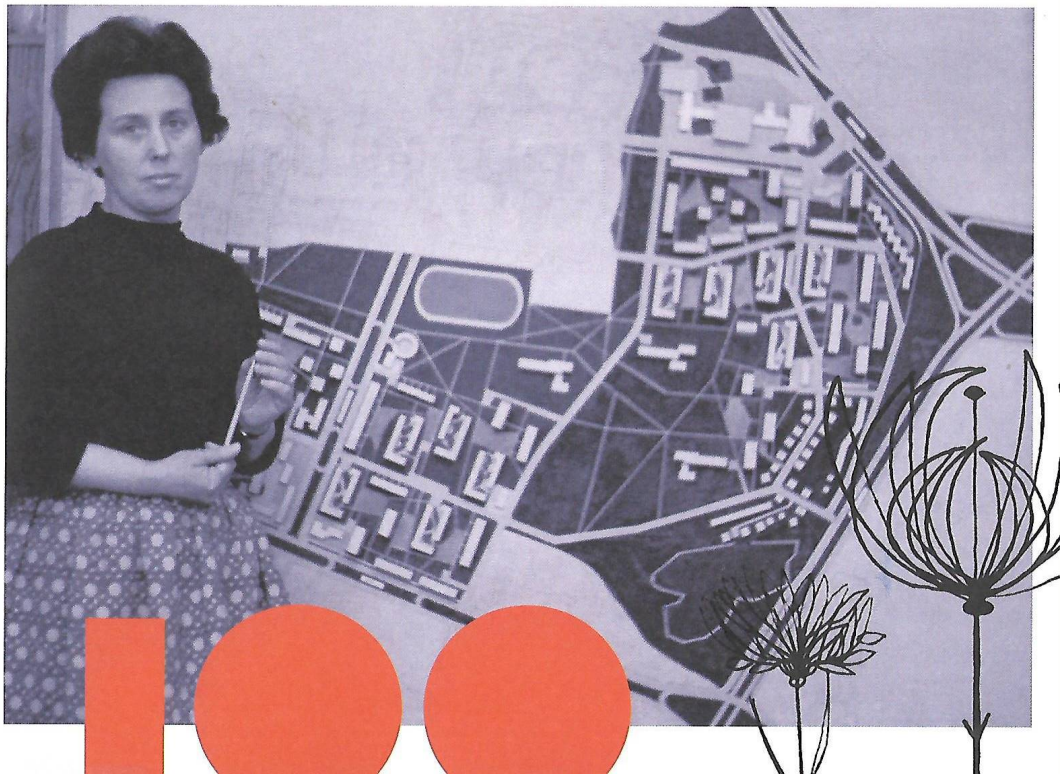
- Dominika Buchowska, *Van Gogh w Londynie. Inspiracje, fascynacje i rozczarowania*
- Lidia Gerc, *Toruński zbiór plakatów Tadeusza Gryglewskiego – w setną rocznicę urodzin artysty*

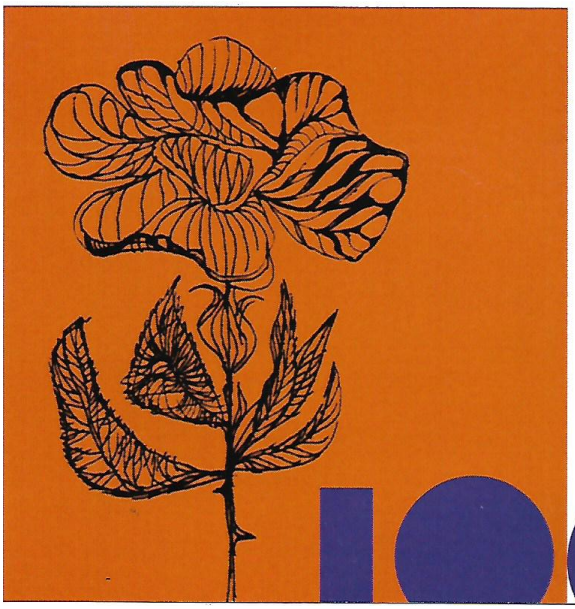
Zarząd prosi o wpłacanie składek i darowizn na konto Instytutu

24 1940 1076 3101 7420 0000 0000

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

Maria — *sto lat* Piechotkowa





Grzegorz Pietruczuk
Burmistrz Dzielnicy Bielany m.st. Warszawy
ma zaszczyt zaprosić na

Jubileusz **100.** urodzin
wybitnej architekt bielańskich osiedli mieszkaniowych

Marii Piechotki

28 sierpnia 2020 r. (piątek)
godz. 18.00
sala widowiskowa Urzędu Dzielnicy Bielany m.st. Warszawy
ul. S. Żeromskiego 29

Wstęp tylko z zaproszeniem

W programie:
spotkanie z Jubilatką
koncert Sławy Przybylskiej

Bielany

Dom Spotkań z Historią

Burmistrz Dzielnicy Bielany m.st. Warszawy zaprosił 28 sierpnia 2020 roku na Jubileusz 100-lecia Marii Piechotkowej, wybitnej architektki (m.in. współtwórczyni bielańskich osiedli mieszkaniowych), badaczki architektury żydowskiej w Polsce i członkini honorowej Instytutu.
Uroczystość odbyła się w sali widowiskowej Urzędu Dzielnicy Bielany.
W związku z jubileuszem Urząd Dzielnicy Bielany we współpracy z Domem Spotkań z Historią wydał okolicznościowe wydawnictwo *Maria Piechotkowa – sto lat* (w opracowaniu Katarzyny Madoń-Mitzner; s. 24, ISBN 978-83-66068-21-6), przedstawiające dorobek Jubilatki i jej zmarłego w 2010 roku męża Kazimierza, w tym opublikowane przez Instytut pozycje poświęcone architekturze żydowskiej.

Jubileusz 70. Urodzin Profesora Jerzego Malinowskiego

Agnieszka Kluczewska–Wójcik

Jubileusz 70. Urodzin Profesora Jerzego Malinowskiego

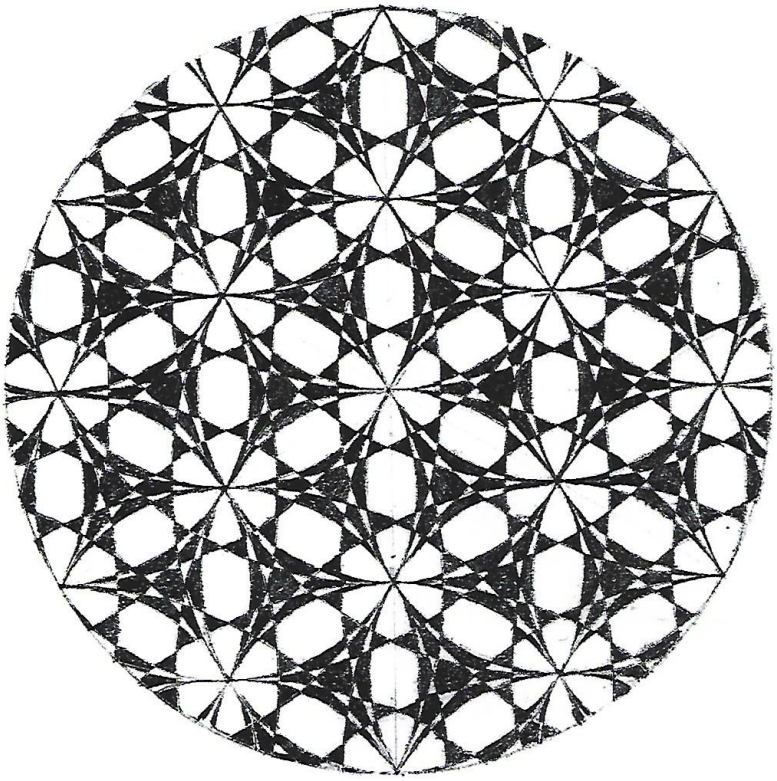
24 października 2020 roku, w Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, odbyła się uroczystość wręczenia Prof. dr. hab. Jerzemu Malinowskiemu, założycielowi i Prezesowi Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, Złotego Medalu „Zasłużony Kulturze Polskiej Gloria Artis", przyznanego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Uroczystość była połączona z promocją księgi jubileuszowej *Emanacje. Profesorowi Jerzemu Malinowskiemu w 70. Urodziny*. Ze względu na związane z pandemią ograniczenia miała ona charakter kameralny.

Zgromadzonych przyjaciół, współpracowników i uczniów prof. Jerzego Malinowskiego powitała dr Joanna Wasilewska, Dyrektorka Muzeum. Mówiąc o dorobku naukowym Jubilata, który był podstawą do przyznania mu tego zaszczytnego wyróżnienia, podkreśliła także rolę, jaką odegrał on w integracji środowiska muzealników i historyków sztuki, konsekwentnie wspierając wysiłki i kariery naukowe innych badaczy.

W imieniu Ministra Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Polskiej Gloria Artis" wręczyła Profesorowi pani Agnieszka Grunwald, Zastępca Dyrektora Departamentu Współpracy z Zagranicą MKiDN.

Laudację na cześć Laureata przygotowała prof. dr hab. Anna Markowska z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Przewodnicząca Rady PISnSŚ. Pod nieobecność prof. Markowskiej laudację odczytała dr Agnieszka Kluczewska-Wójcik, Wiceprezes PISnSŚ. Dr Kluczewska-Wójcik przekazała także życzenia od nieobecnych członków Zarządu Instytutu i odczytała adresy gratulacyjne nadesłane przez panie Bognę Dziechciaruk-Maj, Dyrektorkę, i Katarzynę Nowak, Wicedyrektorkę Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, oraz pana Marka Świcę, Dyrektora Muzeum Historii Fotografii w Krakowie.

PAMIĘTNIK SZTUK PIĘKNYCH
FINE ARTS DIARY



EMANACJE. PROFESOROWI JERZEMU MALINOWSKIEMU W 70. URODZINY

EMANATIONS. TO PROFESSOR JERZY MALINOWSKI ON THE OCCASION OF HIS 70TH BIRTHDAY

Nowa seria/New series

Nr/No. 15 2020

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

WYDAWNICTWO TAKO
TAKO PUBLISHING HOUSE

Druga część uroczystości była poświęcona promocji księgi jubileuszowej *Emanacje. Profesorowi Jerzemu Malinowskiemu w 70. Urodziny* („Pamiętnik Sztuk Pięknych", nowa seria nr 15, 2020), pod redakcją A. Kluczewskiej-Wójcik, Jana W. Sienkiewicza i Grażyny Raj, opublikowanej przez PISnSŚ i Wydawnictwo Tako, kierowane przez Tomasza Klejnę.

Tom otwiera bibliografia prac Profesora, ilustrująca jego dorobek naukowy, choć nie ujmująca listy książek i serii wydawniczych, przygotowanych pod Jego opieką merytoryczną. Dwa eseje wstępne są poświęcone sylwetce Jubilata, a składające się na zasadniczy korpus 54 artykuły prezentują wyniki badań, obejmujących, zgodnie z misją i założeniami PISnSŚ, różnorodne formy ekspresji artystycznej przejawiające się w kulturach świata, czyli, zgodnie z definicją World Art Studies, zaproponowaną przez prof. Johna Oniansa, ujęte w kategoriach uniwersalistycznych światowe dziedzictwo artystyczne.

W imieniu redaktorów i autorów artykułów, a także licznych przyjaciół i współpracowników Jubilata z Polski, Rosji i Ukrainy, których nazwiska znalazły się w dołączonej do publikacji Tabuli Gratulatorii, Księgę przekazała Profesorowi dr Agnieszka Kluczewska-Wójcik, dziękując za dotychczasową pomoc i współpracę oraz życząc wielu dalszych sukcesów.

W swoim wystąpieniu, kończącym uroczystość, prof. Jerzy Malinowski przypomniał kilka istotnych wydarzeń, które wpłynęły na rozwój jego kariery naukowej, podziękował za przyznane wyróżnienie, przygotowaną publikację i wszystkie wyrazy sympatii.

Anna Markowska

Laudacja na część Profesora Jerzego Malinowskiego

XX wiek, w którym Jerzy Malinowski spędził większość swojego życia, charakteryzował się niebywałym wprost okrucieństwem – pewnością, że nasze prawdy są lepsze od innych prawd i że jedynym sposobem, by hołdować prawdzie jest wprowadzać ją przemocą.

Historia sztuki, ukształtowana w cieniu modernizmu i kolonializmu, nie była wolna od zatrutego źródła swej epoki, a z jej rzekomą poznawczą neutralnością kłócą się praktyki wynikające z poczucia pogardy i wyższości do innych kultur, kolekcjonerskiej chciwości czy zamiany tego co żywe w sparametryzowany – wedle ścisłych procedur – martwy preparat.

Jerzy Malinowski jest tym wybitnym przedstawicielem naszej dyscypliny naukowej, który od początku swej szybkiej i błyskotliwej kariery akademickiej (tytuł profesora uzyskał w wieku 47 lat) pojmował historię sztuki jako przestrzeń swobody i wszechstronnej inspiracji, ukazywania różnych punktów widzenia i perspektyw. Pokreślić muszę na początku osobiste przymioty charakteru – żywość umysłu, empatię, łagodność, dyskrecję, optymizm, pracowitość, wytrwałość, środowiskową solidarność i śmiałość w rzucaniu wyzwań temu, co wydaje się niemożliwe do osiągnięcia – bo bez tych cech nie powstałby tak ogromny i wielostronny dorobek Profesora. Jest to – co nie mniej ważne – dorobek tyleż indywidualny, co w dużej mierze zbiorowy, gdyż niezwykła jest wprost hojność, jaką Profesor obdarzał nas – swoich współpracowników, uczniów, towarzyszy czy jedynie znajomych – swoimi pomysłami, wyciągając niejednokrotnie z sytuacji, gdy utknęliśmy w poczuciu bezradności. W tym znaczeniu Jerzy Malinowski to Wielopostać, bo żyje we wdzięczności wielu ludzi, którym – po prostu – pomógł. 40 wypromowanych doktorantów to liczba, która mówi sama za siebie. Ale wielopostaciowość Profesora wiązać można też z szerokością jego zainteresowań badawczych, co do której nie waham się stwierdzić, że jest

absolutnie bez precedensu w polskiej historii sztuki. *Last but not least,* przy osobistych zaletach Profesora nie sposób nie zauważyć że jego zasługi pęcznieją dzięki wsparciu długoletniej towarzyszki życia, Barbary. Ma ona swój odrębny dorobek jako długoletni kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie, ale razem wydali m.in. *W kręgu École de Paris: malarze żydowscy z Polski* (2007) oraz *Katalog dzieł artystów polskich oraz żydowskich z Polski w muzeach Izraela* (2017).

Wiele książek Jerzego Malinowskiego ukazywało się w niebywałych wprost nakładach, które – co nie mniej ważne – bardzo szybko się rozchodziły. Wydany w 1987 roku *Leon Wyczółkowski* i *Julian Fałat* miały nakłady 40 tysięcy egzemplarzy, przy czym – co warto dodać – pierwsza z tych książek miała jeszcze drugie wydanie 8 lat później. Jak mi się wydaje, kolejne wydania rozeszłyby się również bez trudu, gdyż te monografie są klasykami gatunku, bez żadnych oznak starzenia, podobnie jak monografia *Maurycego Gottlieba* (1997), poprzedzona wnikliwą kwerendą i pokazującą rozproszony po świecie dorobek artysty – od Nowego Jorku i Meksyku po Lwów. Pamiętam żywość odbioru książek Profesora w latach 80., ciężkich dla kultury. *Co robić po kubizmie?,* wydane w 1984 roku pod redakcją Jerzego Malinowskiego w Wydawnictwie Literackim w nakładzie zaledwie pięciu tysięcy, kupowało się „spod lady" lub polując na egzemplarz za pomocą różnych trików. Tę przemyślność i spryt wieńczyło ugoszczenie książki w domu, jej życie jako członka rodziny, wieczory spędzane na niekończących się dyskusjach. To w niej Piotr Łukaszewicz pioniersko podejmował temat środowiska artystycznego przedwojennej Akademii Sztuki we Wrocławiu, choć niemiecka przeszłość miasta ciągle była wypierana z polskiej historiografii; to w niej Mieczysław Porębski przyznawał, że awangarda była elitarna i nie potrafiła znaleźć miejsca we współczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej. Wraz z artykułami o sztuce węgierskiej, czeskiej i rumuńskiej mielibyśmy tak modny później zakres sztuki Europy Środkowej, ale Profesor łamał go – już wówczas (gdy nie został jeszcze ukonstytuowany) – nie tylko przez refleksję nad sztuką francuską, ale także zapraszając Andreia Nakova – bułgarskiego historyka sztuki o polskich korzeniach i francuskiego emigranta politycznego, który przedstawiał wybitnych twórców

awangardy rosyjskiej, wkrótce – w nowej sytuacji politycznej – usuniętych z pola widzenia. To już w tej książce zarysowana została koncepcja geografii artystycznej o dyfuzyjnym charakterze przenikających się wpływów, bez ściśle ustalonych granic i bez uprzedzeń narodowych. Jerzy Malinowski potrafił przejmująco przedstawiać motyw straconego gniazda po powstaniu styczniowym, przypominać polskie Wilno i polsko-ukraińskie relacje artystyczne, a jednocześnie ukazywać głębokie związki kultury polskiej i rosyjskiej, czego paradygmatyczną postacią stał się dlań – całkowicie na nowo zinterpretowany Henryk Siemiradzki. Do takiego wielo-spojrzenia teoretycznie potrzebnych by było co najmniej dwóch historyków sztuki o odmiennych poglądach. Jednak możliwość opracowania tak różnych i niejednokrotnie nie tylko trudnych, ale i drażliwych tematów przez Jerzego Malinowskiego wynika z przekonania o sile i atrakcyjności kultury polskiej, która nie boi konfrontacji i nie musi ulegać – dzięki temu – zubożającym uprzedzeniom. Fakt członkostwa honorowego Rosyjskiej Akademii Sztuk (od 2019) to zatem pewność, że Profesor pełni tam funkcję ambasadora polskiej kultury. Wydanie w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie w 1987 roku książki *Grupa „Jung Idysz" i żydowskie środowisko „nowej sztuki" w Polsce 1918-1923* to przełomowe wydarzenie, któremu z pewnością można by było – w innym miejscu i czasie – nadać rangę światową. Tymczasem ta pionierska książka jest biedną broszurą, opublikowaną w liczbie 1000 egzemplarzy. Wydane w tym samym 1987 roku *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce drugiej połowy XIX wieku* były w Instytucie Historii Sztuki we Wrocławiu tak zaczytane, że litościwy bibliotekarz musiał zamówić twardą oprawę. Jeśli ktoś lubi czytać książki z biblioteki, znajdzie tu gratki – ołówkowe podkreślenia studentów, ich wykrzykniki wpisywane na marginesach. We wrocławskim egzemplarzu wielki wykrzyknik anonimowy czytelnik zamieścił przy cytacie z XIX-wiecznego krytyka, na stronie 32: „Artyści nasi nie uciekną tam, gdzie buja laur i cyprys cicho stoi, bo dla nich brzoza smukła zwiesza warkocza, dąb hardo podnosi czoło, do nich wdzięczy się kalina i świerk ramiona wyciąga". Profesor skontrował to lakonicznie i trzeźwo: „Ubogiemu polskiemu pejzażowi starano się nadać walor malowniczości (…)". Tą skromną uwagą zaproponował jednocześnie swoją

wizję patriotyzmu: bez emfazy i uniesień, w dostrzeganiu ograniczeń skrzeczącej niejednokrotnie rzeczywistości, a przy tym w poszanowaniu inności i nieoczywistości przedmiotu badań. Wydane już w nowszych czasach *Malarstwo polskie XIX wieku* (2003) to niezwykle cenna synteza, próba zrozumienia, jak kształtowała się nowoczesna polska wizualność, powtarzały i zmieniały się kolektywne mity, kim byliśmy, zanim amputowano nam wschodnie terytoria i wymordowano dużą część mieszkańców; to opowieść o charyzmatyczności polskiej kultury i jej obecności w Europie. A jednocześnie – chyba po raz pierwszy w tak rozległej narodowej syntezie sztuki – pojawił się rozdział *Malarstwo mniejszości narodowych,* na nowo definiując polskość i narodowość. W *Zakończeniu* Autor w charakterystyczny dla siebie sposób sam się miarkuje, zastanawiając nad swoją polskością: „A może nasz «polocentryzm» jest błędny i przedmiotem badań winna być sztuka tego kręgu bez kontrowersyjnego niekiedy dzielenia artystów na narodowe kultury. Być może dopiero wtedy, gdy w badaniach i świadomości znikną granice, będziemy mogli dostrzec, wyłaniający się z mgły zapomnienia i przeinaczeń, fascynujący obraz kulturowej wspólnoty wielu narodów". Uznając, że zasadniczą cechą polskiej sztuki XIX wieku była dążność do narodowej identyfikacji (*Julian Fałat,* 1985: 5), Maurycego Gottlieba przedstawiał także w relacji do dylematów tożsamościowych, które określił mianem rozdarcia „między tradycją żydowską a świadomością historycznych związków swego narodu z Polską" (*Maurycy Gottlieb* 1997: 5). Świadomość „poszukiwania tożsamości", a nie jej zafiksowania na obsesyjnych punktach constans powoduje, że takie ujęcie zyskuje w kolejnych generacjach nowych czytelników żywy odbiór i zrozumienie, bo wszak dzisiaj także jesteśmy rozdarci i niespójni. W tej perspektywie podjęcie się opracowania poznańskiej i międzynarodowej jednocześnie, zakorzenionej w Berlinie, grupy „Bunt" (*Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917-1922* [1991], można widzieć jako próbę wyjścia poza tak drogą mu rodzinną tradycję krakowską „arcypolskich" formistów. Kontynuacją badań nad kulturą żydowską po przełomowej monografii Jung Idysz były liczne artykuły publikowane na całym świecie, hasła polsko-żydowskich artystów w *Polskim słowniku biograficznym* (w tym Marcelego Słodkiego, jedynego polskiego

uczestnika ruchu dada, który ciągle czeka na monografię) oraz monumentalny tom *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku* (2000), przetłumaczony następnie przez Krzysztofa Z. Cieszkowskiego i wydany w języku angielskim w 2017 roku. Dzięki staraniom Profesora, przy współpracy Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, udało się wydać wybitne dzieło Marii i Kazimierza Piechotków *Bramy Nieba. Bożnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej* (2015). Za badania nad sztuką żydowską otrzymał w 2015 roku nagrodę im. Jana Karskiego i Poli Nireńskiej, przyznaną przez Institute of Jewish Research w Nowym Jorku. Mówiąc o najnowszych książkach Profesora nie sposób nie przypomnieć wspaniałej współpracy z toruńskim wydawnictwem Tako, gdyż miłość do książek zyskała tu wspaniałą przystań.

Ostatnie dwadzieścia lat, gdy chodzi o publikacje autora, to także wiele redagowanych tomów zbiorowych, rezultat kulturotwórczych, stymulujących wysiłków wspierania międzynarodowego zasięgu badań i szerokiego spojrzenia na kulturę globalną. Od skromnych początków, czyli Stowarzyszenia Sztuki Nowoczesnej (zał. 2000) oraz Pracowni Badań i Konserwacji Dzieł Sztuki Orientu, założonych na UMK w Toruniu (zał. 2002), poprzez Polskie Stowarzyszenie Sztuki Orientu powstałe już Warszawie (zał. 2006), w 2011 doszło w wyniku fuzji poprzednich ugrupowań do powołania prywatnej i oddolnej instytucji pod nazwą Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata (PISnSŚ). To zupełnie niezwykłe przedsięwzięcie, bez precedensu w krajach naszego regionu, Instytut jest instytucją o ogromnych osiągnięciach badawczych i publikacyjnych, a poszczególne wydawnictwa są parametryzowane na tym samym poziomie, co publikacje państwowych polskich uniwersytetów. Po zorganizowaniu dwóch polsko-chińskich konferencji Jerzy Malinowski doprowadził w 2016 do wydania po chińsku polskiej historii sztuki; w projektach znajduje się obecnie wydanie hiszpańskie. Póki co wydaje pod auspicjami PISnSŚ rocznik „Arte de América Latina" o zakresie od czasów prekolumbijskich do dzisiaj. Instytut wydaje też rocznik „Art of the Orient", poświęcony kulturze Azji i Afryki. Jeśli chodzi o sztukę nowoczesną i współczesną, to jednym z najnowszych przedsięwzięć jest wydawany od 2018 roku „Dagerotyp", poświęcony historii fotografii i

będący wznowieniem wydawanego od 1993 Biuletynu Stowarzyszenia Historii Fotografii, przejętego później przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Wznowienia i kontynuowanie przerwanych tradycji to jeden z najbardziej charakterystycznych rysów organizatorskich działań Profesora, które można by było określić jako niezłomna kultywacja.

Umysłowość Jerzego Malinowskiego charakteryzuje rzadka umiejętność chwytania współczesności bez autokolonizacyjnego przeszczepiania pojęć, gdyż najnowsze metodologie wysnuwa wprost z dzieł sztuk i ich analizy. Analiza *Druida skamieniałego* Wyczółkowskiego prowadzi wprost do nowego animizmu, empatyczne opisy *Morskiego Oka* w wydaniu wielu pejzażystów do *blue humanities*, z „niedocieczonej istoty świata" można wysnuć naukową pokorę, a z zestawień starego i nowego świata – heterotemporalność. Z autokreacji Gottlieba wychyla się z kolei historia kontrfaktyczna, a z drobnej wzmianki o feminizmie jego narzeczonej Laury Rosenfeld mogą się urodzić nowe przeciwhegemoniczne historie.

Co może jednak najważniejsze: obecność Profesora daje po prostu radość i przekonanie, że wszystko jest na swoim miejscu. Dziękujemy, Jerzy! Dziękujemy, Profesorze!

POLSKA – JAPONIA

Kraków 2020 ISBN 978-83-62096-91-6 (s. 340)

Sprawozdanie z działalności Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha zawiera obszerną informację (na stronach 170-319) o odbytym w muzeum sympozjum w dniach 27-28 lutego 2020 roku. Jego „celem było podsumowanie wyjątkowego jubileuszowego roku, w którym Polska i Japonia świętowały 100-lecie wzajemnych relacji dyplomatycznych, oraz roku, w którym Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej obchodziło 25-lecie swojej działalności".

Na sympozjum została podsumowana działalność ogólnopolskiego Komitetu Polska-Japonia, powołanego 11 grudnia 2019 roku z inicjatywy PISnŚŚ. W licznych wystąpieniach członków Komitetu, przedstawicieli uniwersytetów, muzeów, stowarzyszeń przedstawiono konferencje, wystawy, spektakle teatralne, wydawnictwa i działalność popularyzatorską polskiego środowiska japonistów, historyków sztuki, teatrologów i konserwatorów dzieł sztuki. Omówione zostały projekty dalszych działań. Niestety, epidemia pokrzyżowała plany w bieżącym roku.

日本×ポーランド国交樹立１００周年記念

ポーランドダンスパフォーマンス映像鑑賞会＆トーク

ポーランド国立民族合唱舞踊団　「シロンスク」は、革新的なポーランド文化普及促進事業
「多年に渡るNIEPODLEGŁA（独立）」（２０１７～２０２２）の プログラムの一環としてダンスパフォーマンス
「EXODUS/エクソドゥス」ダンスパフォーマンスを日本に紹介します。
タイトル「Exodus」は、日本によるポーランドのシベリア孤児の救出（今年100周年）と、カウナス・杉原 千畝の
日本領事による リトアニアからのユダヤ人の救出の物語に触発されました。
当初は来日予定でしたが、新型コロナ禍で映像でのご紹介となりました。
当日はトークも予定しています。

瀬戸内市民図書館

開催日時　：　**11月29日**(日)13時30分～15時30分
開催場所　：　瀬戸内市民図書館 １Ｆ つどいの部屋
定　　員　：　25名（予約制 11月1日から予約開始）
お問い合わせ：090-6835-5267（太田ヨシハル）

主催： SIP（SETOUCHI INTERNATIONAL PROJECT）, POLISH ART & SCIENCE MISSION IN JAPAN

STANISLAW HADYNA'S 'ŚLĄSK' SONG AND DANCE ENSEMBLE IS A CULTURAL INSTITUTION OF THE SILESIA SELF-GOVERNMENT CO-FINANCED BY THE MINISTRY OF CULTURE AND NATIONAL HERITAGE

Radosław Predygier

Polska Misja Artystyczno-Naukowa w Japonii w 2020 roku

Rok 2020 miał być kontynuacją i przedłużeniem jubileuszu 100-lecia nawiązania relacji dyplomatycznych pomiędzy Polską i Japonią w 1919 roku. Niestety, Japonia, podobnie jak reszta świata, została dotknięta pandemią wirusa COVID-19, co spowodowało anulowanie wielu imprez kulturalno-oświatowych i sportowych przewidzianych na ten rok. Znamienne jest odwołanie olimpiady w Tokio, która została przeniesiona na rok przyszły.

Jednym z wydarzeń organizowanych przez stronę polską, a odwołanych z powodu pandemii, jest spektakl „Exodus", przygotowany przez Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk" im. Stanisława Hadyny na 100-lecie uratowania przez japoński Czerwony Krzyż sierot syberyjskich i rocznicy ocalenia od zagłady tysięcy litewskich Żydów w czasie wojny. „Śląsk" miał przyjechać ze spektaklem do Tokio jesienią tego roku.

Artyści zespołu, nie mogąc osobiście zaprezentować spektaklu „Exodus" w Japonii, przygotowali w zamian, we współpracy z Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz regionem śląskim, film pod tym samym tytułem, którego prapremiera odbędzie się w listopadzie tego roku w Tokio, Osace, Sapporo i Setouchishi.

Polska Misja Artystyczno-Naukowa w Japonii podjęła się przygotowania prapremiery filmu w Bibliotece Miejskiej w mieście Setouchishi, w prefekturze Okayama, 29 listopada 2020 roku. W dniu pokazu odbędzie się dodatkowo krótki odczyt na temat filmu i zespołu „Śląsk".

Ponieważ obowiązujące obostrzenia sanitarne redukują liczbę widowni o połowę, organizatorzy, rozpoznając wagę kulturalną wydarzenia, a pragnąc przybliżyć temat szerszej publiczności, postanowili zorganizować swoisty tydzień polski – z książkami o tematyce polskiej. Zostaną udostępnione również książki przysłane przez Instytut Polski w Tokio oraz odbędzie się wystawa zdjęć zespołu „Śląsk" i pokaz wyjątków z filmu „Exodus".

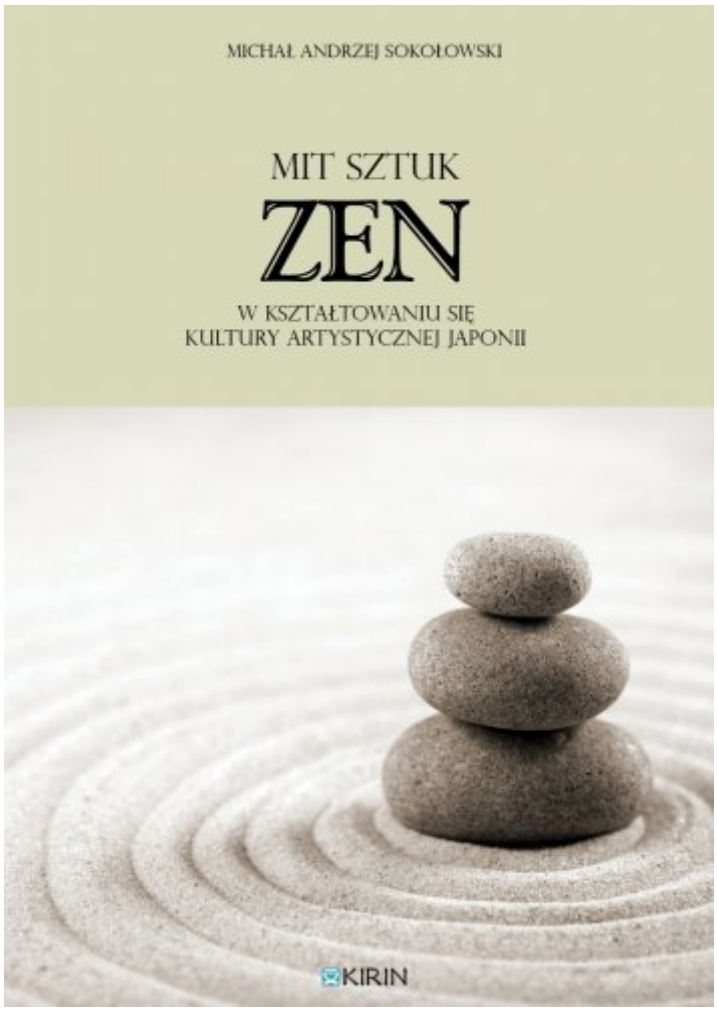
Wydarzenie będzie również prezentowane na stronie FB Polskiej Misji Artystyczno-Naukowej w Japonii.

Kolejnym interesującym wydarzeniem, wspieranym przez Polską Misję Artystyczno-Naukową w Japonii, będzie pokaz filmu Wojciecha Hasa *Rękopis znaleziony w Saragossie* 20 grudnia w mieście Ushimado na festiwalu filmów europejskich, organizowanym przez „Hoshi no Sazanami" przy Urzędzie Miasta Setouchishi, z krótkim wprowadzeniem autora tego tekstu. Będzie to pierwszy pokaz tego filmu w historii prefektury Okayamy, a raptem trzeci w zachodniej Japonii – po Hiroshimie i Osace.

Na przełomie maja i sierpnia tego roku powstało dwudziestoczterometrowe sgraffito wapienne, wykonane przez autora tekstu, na murze okalającym tradycyjny dom japoński. Zdobienia wykorzystane w tej pracy nawiązują do bogatej i pięknej natury regionu, w którym powstały. Dzieło, zainspirowane przez monumentalne sgraffito w Krasiczynie, wprowadza motywy drzewa oliwnego, gaju bambusowego, ważki, kwiatów, które przeplatają się z idyllicznymi scenami figuralnymi. Jest to, prawdopodobnie, pierwsze i jedyne tego typu i wielkości sgraffito w Japonii.

Trudno przecenić, zwłaszcza w dobie pandemii, znaczenie takich wydarzeń w promowaniu kultury polskiej w Japonii, w szczególności na obszarach położonych na peryferiach wielkich centrów kultury Tokio czy Osaki; można powiedzieć, że dzięki nim kultura polska trafia do japońskiej społeczności.

Nowa książka o Japonii



Numer ISBN: 978-83-62945-90-0 (656 s.)

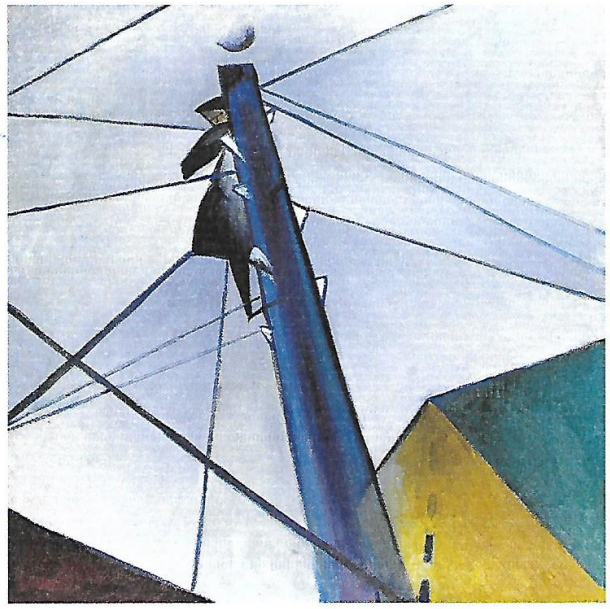
Istnieje powszechne przekonanie, że serce kultury japońskiej i klucz do jej zrozumienia stanowi buddyzm zen. Na poparcie tego twierdzenia przytacza się szereg tzw. sztuk zen, czyli form działalności postrzeganych bardziej jak droga duchowego rozwoju niż twórczość artystyczna, której zwieńczeniem jest ukończone dzieło. Przede wszystkim wymienia się tutaj chadō – „drogę herbaty", poezję haiku, projektowanie ogrodów, malarstwo tuszowe i kaligrafię, ale także sztuki walki (takie jak kendō czy kyūdō).

Książka przedstawia historię zen w Japonii, wpływ na poszczególne wybrane sztuki, określane mianem „sztuk zen", poddając jednocześnie krytyce narosłe wokół nich nadinterpretacje, by w ramach podsumowania zaprezentować racjonalną analizę ich koncepcji. Publikacja powstała w oparciu o pracę doktorską. Magdalena Furmanik-Kowalska

HARVARD UKRAINIAN STUDIES

Volume 36 Number 3–4 2019

UKRAINIAN MODERNISM



ISSN 0363-5570

Ewa Sułek

Harvard Ukrainian Studies, vol. 36, no. 3-4, 2019, *Ukrainian Modernism*, ed. Michael S. Flier, Ukrainian Research Institute of Harvard University, Cambridge, Massachusetts, U.S.A.

Na początku 2020 roku ukazał się 36. numer magazynu Harvard Ukrainian Studies, wydawanego przez Harvard University od 1977 roku, początkowo jako kwartalnik, obecnie raz do roku jako podwójny numer. Najnowsza edycja jest poświęcona zagadnieniu ukraińskiego modernizmu i składa się na nią sześć artykułów, wstęp autorstwa George'a G. Grabowicza, a także dziesięć recenzji najnowszych książek poświęconych tematyce ukraińskiej. Problematyka publikacji skupiona wokół ukraińskiego modernizmu jest wynikiem debat trwających od końca lat 80. ubiegłego wieku, podsumowanych na konferencji „Ukrainian Modernism in Context, 1910-1930", zorganizowanej przez Harvard Ukrainian Research Institute w dniach 14-15 kwietnia 2007 roku. I choć wydawać by się mogło, że publikacja, która ukazuje się po blisko trzynastu latach od konferencji, może być już nieaktualna, to jednak została uzupełniona o prowadzone w międzyczasie badania, prowadzące na kolejne poziomy interpretacji. Nacisk został położony na nowe zagadnienia badawcze, sygnalizowane już na konferencji w 2007 roku, takie jak przenikanie i związki modernizmu z realizmem socjalistycznym, wzajemne oddziaływanie sztuk wizualnych i poezji, czy nowe zagadnienia dotyczące artystycznego dziedzictwa Aleksandra Archipenki. Pięć artykułów poświęcono sztukom wizualnym, szósty poezji Pawła Tyczyny, jej interpretacji i odbiorowi.

We wstępie do publikacji George G. Grabowicz proponuje ponowne przyjrzenie się ukraińskiemu modernizmowi i zapowiada kolejną, szerszą publikację książkową dotyczącą tego zagadnienia. Autor śledzi historię wystaw i publikacji poświęconych tematowi, podkreślając, jak istotne jest to, by zrewidować pojęcie „rosyjskiej awangardy", której wielu członków urodziło się w Ukrainie lub uważało siebie za osoby narodowości ukraińskiej. To stwierdzenie wydaje mi się szczególnie istotne w obliczu sytuacji politycznej

w kraju znajdującym się od 2014 roku w konflikcie zbrojnym z Rosją, wywołanym serią wydarzeń, jakimi były rewolucja na Majdanie w 2013 i 2014 roku, oraz aneksja Krymu przez Rosję w marcu 2014 roku. Podobnie jak wystawy w kijowskim Mystetskim Arsenale – „The Ukrainian Avant-Garde Scene" (2014) i „Malevich +" (2016), które silnie podkreślały narodową przynależność pewnej grupy twórców, uznawanych powszechnie za rosyjskich, wstęp Grabowicza, szeroko komentujący „imperialne" zapędy niektórych badaczy zajmujących się sztuką rosyjską, wydaje się być świadomym zabiegiem, mającym na celu postkolonialne „odzyskanie" Ukrainy dla Ukrainy. Jest to proces, który, w mojej opinii, odbywa się intensywnie na wielu polach kultury i sztuki ukraińskiej od roku 2014. Zniekształcenia przeszłości, narzucane przez władze komunistyczne wszechrosyjskie rozumienie kultury i historii, ma swoje pokłosie między innymi w zapomnianym na lata ukraińskim modernizmie – dlatego tak istotne stało się wyraźne wyodrębnienie tego zjawiska jako osobnego bytu. Grabowicz wspomina publikacje, który były dla tych działań ważne czy przełomowe, a *Ukrainian Modernism* wpisuje się w te poszukiwania.

Artykuły zawarte w publikacji poruszają wieloraką tematykę – od różnych form symbolizmu, poprzez konstruktywizm, oraz wpływ realizmu socjalistycznego na formy twórczości artystycznej. Pierwszy z artykułów autorstwa Jean-Claude Marcadé bada znaczenie Kijowa w rozwoju ukraińskiego modernizmu przełomu wieków. Myroslava Mudrak przyjrzała się epizodom symbolizmu w sztuce ukraińskiej. W swoim artykule skupia się na podziale terenów dzisiejszej Ukrainy na cesarstwo Habsburgów i Romanowów, a tym samym na obszary zupełnie różnych wpływów. Ciekawy jest tu wątek wpływów polskich, głównie na terenie Galicji, między innymi twórczości Stanisława Wyspiańskiego, nie tylko w sztukach wizualnych, ale też w literaturze. Olga Lagutenko przygląda się postaci Wasyla Jermiłowa i jego artystycznemu zwrotowi ku konstruktywizmowi, z kolei Georgy Kovalenko bada konstruktywizm w teatrze ukraińskim – scenografii i projektowaniu scenicznym. Artykuł Vity Susak jest poświęcony szwajcarskiemu okresowi w twórczości Aleksandra Archipenki. Ostatni z

tekstów, autorstwa Grabowicza, dotyczy twórczości Pawła Tyczyny i jej związków zarówno z modernizmem, jak i realiami realizmu socjalistycznego.

W tym miejscu chciałabym też wspomnieć o publikacji, która ukazała się pod koniec 2019 roku, a którą jest Sztuka Europy Wschodniej, tom VII, 2019, *Sztuka ukraińska XX wieku i polsko-ukraińskie związki artystyczne*, pod redakcją Jerzego Malinowskiego, Agnieszki Pospiszil oraz moją, wydaną przez Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata i Wydawnictwo Tako (Warszawa-Toruń). Jest to pierwsza tak obszerna pozycja poświęcona sztuce ukraińskiej XX wieku wydana w Polsce. Zawiera trzydzieści jeden artykułów w językach polskim, angielskim oraz rosyjskim, poświęconych sztukom wizualnym i architekturze, w tym autorstwa Myroslavy Mudrak, Olgi Lagutenko i Vity Susak, których teksty znalazły się w harwardzkim tomie. W Sztuce Europy Wschodniej pojawił się też blok artykułów przygotowanych przez badaczki z PinchukArtCenter w Kijowie. Publikacja ma charakter przekrojowy i miała na celu przybliżenie polskim Czytelnikom i Czytelniczkom sztuki naszych sąsiadów, w tym także ukraińskiego modernizmu.

ARTYKUŁY

Dominika Buchowska

Van Gogh w Londynie. Inspiracje, fascynacje i rozczarowania

„Van Gogh – ten, którego znamy narodził się w Londynie"

(Louis Van Tilborgh)

Dwudziestoletni Van Gogh przyjechał do Anglii w maju 1873 roku, by pozostać tam do końca roku 1876. Nie miał jeszcze żadnego doświadczenia plastycznego ani nawet planów bycia malarzem. Jego przyjazd był związany z rodzinną firmą zajmującą się handlem dziełami sztuki, Goupil&Cie, z londyńską siedzibą w Covent Garden, gdzie młody Vincent miał terminować. Zamieszkał w dzielnicy Brixton w południowym Londynie, w domu przy Hackford Road. Do jego niewielkiego pokoju na piętrze prowadziły wąskie schody, typowe dla angielskich domów. Schody takie już na stałe znajdą miejsce w sztuce Van Gogha. Reszta domu należała do jego gospodyni, która prowadziła tutaj niewielką szkółkę dla chłopców; młody Vincent podobno szybko zauroczył się córką gospodyni, dziewiętnastoletnią Eugenią, jednak bez wzajemności.

Mimo nieodwzajemnionego uczucia Van Gogh był tu szczęśliwy, pisał do brata: „Jest tu naprawdę cudnie (…) We wszystkich ogrodach kwitną bzy, głóg i złoty deszcz, drzewa kasztanowe są doprawdy bajecznie piękne"[1]. Młody Vincent, zauroczony okolicznościami przyrody, sam zasiał groszek i maki w ogródku, pisząc do brata Theo, „mam tu cudowny dom i z wielką przyjemnością obserwuję Londyn i angielski styl życia i samych Anglików, mam tu również przyrodę i sztukę, i poezję. Jeśli to nie wystarczy, to co?"[2] W

[1] Van Gogh, List do Theo Van Gogha, Londyn, styczeń, 1874: 50. Listy Van Gogha cytowane w niniejszej pracy pochodzą z książki: *Van Gogh, Vincent, Ever Yours: The Essential Letters*, Leo Jansen, Hans Luijten, and Nienke Bakker (eds.), New Haven and London 2014 [tłum. D. B.]
[2] Ibidem.

południowym Londynie Van Gogh lubił parki miejskie, a zwłaszcza Kennington Park, przez który prawie codziennie przechodził w drodze do galerii Goupil, jak i bardziej znany Hyde Park czy Kensington Gardens, pisząc do Theo o „bogactwie kwiatów, których nigdzie wcześniej nie widział”[3].

Londyn zachwycił Van Gogha swoją różnorodnością, ogromem, bogactwem kulturalnym, ideami, sztuką i literaturą. W swojej codziennej drodze do galerii Goupil Van Gogh zetknął się z całą różnorodnością londyńskiego życia, jego piękna i bogactwa, ale też biedy, okrucieństwa i wyzysku, zjawisk wszechobecnych w rozbuchanej rewolucji przemysłowej. To te elementy twórczości Karola Dickensa zaciekawiły Van Gogha, a Dickens, obok George'a Eliota, stał się jego ulubionym pisarzem. Uwagę, jaką Dickens poświęca losowi biednych, uciśnionych można zauważyć w późniejszych obrazach artysty, dla którego tematyka ta była również bliska. „Całe moje życie ma na celu tworzenie sztuki opartej na życiu codziennym, takim jakie opisuje Dickens i jakie przedstawiają tutejsi artyści”[4]. Przyszły artysta zgromadził właśnie w Londynie imponującą kolekcję ponad 2 000 druków i rycin, które nieustannie inspirowały jego twórczość w późniejszych latach.

W Londynie Van Gogh zbliżył się do religii i rozwinął duchowy wymiar swojej egzystencji, często odwiedzał kościoły, szukając ucieczki przed zgiełkiem i hałasem nowoczesnej metropolii, ale i odnajdując zapewne w Bogu odpowiedzi na wiele nurtujących go pytań o niesprawiedliwość społeczną i uciemiężenie klas pracujących. Londyn był wówczas miejscem szczególnie ważnym dla rodzących i rozwijających się nowych, reformatorskich, niekonformistycznych ruchów religijnych, wywodzących się z chrześcijaństwa, ale kładących nacisk na kaznodziejstwo wśród ubogich, zauważających ich ciężki los, co bardzo wpasowało się w poglądy religijno-społeczne młodego Holendra. Angażował się w religię i życie parafialne do tego stopnia, że asystował duchownym w nabożeństwach, a nawet odprawiał kazania, dając upust swym kaznodziejskim zapędom. Prowadził też szkółkę niedzielną dla chłopców w kościele przy Turnham Green, uczęszczał i głosił kazania w kościele Metodystów, Richmond Wesleyan Methodist Church,

[3] Ibidem.
[4] Van Gogh, List do Anthona Van Rapparda, Haga, 19 września 1882: 238-239.

pisząc w końcu do brata, że chciałby zostać albo duchownym, albo misjonarzem[5].

Przekraczając Westminster Bridge, Van Gogh, podobnie jak inny impresjonista, Claude Monet, zachwycał się urokiem krajobrazu. Wiele lat później, zobaczywszy na jego obrazie odzwierciedlenie deszczowego Mostu Westminsterskiego, pisał do brata: „znam ten widok, kiedy słońce zachodzi za Opactwem Westminsterskim i Parlamentem (…) wczesnym rankiem, oraz zimą, gdy pada śnieg i jest mglisto. Ten obraz uświadomił mi, jak bardzo kocham Londyn”[6].

Brak szczęścia w miłości szedł w parze z niepowodzeniami zawodowymi: po trzech miesiącach pobytu w Londynie Van Gogh został wyrzucony z Galerii Goupil za brak umiejętności porozumiewania się z klientami. Młody Vincent przeniósł się więc nad morze do Ramsgate w hrabstwie Kent, gdzie pracował jako nauczyciel w szkole. Wkrótce powrócił jednak do Londynu, gdzie również pracował jako nauczyciel. Zaangażował się również w życie kościoła kongresjonalistów Turnham Green Congregation Church, jednak i tam jego działania nie zostały docenione. Podczas pobytu w Londynie Van Gogh stworzył zaledwie cztery rysunki, wysyłając je swemu ukochanemu bratu. Dwa z nich to szkice przedstawiające widok z okna pokoju w Ramsgate oraz rysunki kościołów: maleńkie szkice na liście do Theo kościoła Turnham Green Congregation Church i Petersham’s Methodist Chapel. Najbardziej imponujący rysunek przedstawia Austin Friars Church, protestancki kościół holenderski w londyńskim City (zburzony w czasie II wojny światowej i odbudowany w zupełnie innym stylu)[7]. Rysunki, wysłane do siostry Anny i brata Theo, miały przede wszystkim wartość dokumentacyjną – pokazanie najbliższej rodzinie miejsc ważnych dla Vincenta w czasie jego pobytu w Londynie. Jednak już one wykazują wyczucie formy, poprawną kreskę, symetrię i przede wszystkim zamiłowanie do rysowania i drzemiący potencjał artystyczny. Jak zauważa jeden z głównych biografów Van Gogha, Martin Bailey, rysunki te nie wykazują

[5] Bailey 2019: 19.
[6] Van Gogh, List to Theo Van Gogha, Isleworth, 25 listopada, 1876: 79.
[7] Bailey 2019: 20.

„żadnego talentu” , ale dowodzą, ze Vincent „chciał rozwijać techniki rysunku”. Te wczesne eksperymenty z rysowaniem w Anglii w końcu doprowadziły go do prawdziwego powołania[8] .

W grudniu 1876 roku Van Gogh po wielu niepowodzeniach: poniósłszy klęskę jako marszand, odrzucony przez ukochaną, niedoceniony przez szkołę i kościół, powrócił do Niderlandów, gdzie wkrótce wstąpił do Akademii Sztuk Pięknych w Brukseli, rozpoczynając swą długą, piękną i bolesną przygodę ze sztuką.

Il. 1. George Henry Boughton, *God Speed! Pilgrims Setting Out for Canterbury*, 1874

Jednak Anglia, angielska kultura, sztuka i literatura wywarły ogromny wpływ na twórczość Van Gogha, co można znaleźć w wielu późniejszych pracach artysty. Jednym z wielu przykładów jest obraz George’a Henry’ego Boughtona *God Speed! Pilgrims Setting Out for Canterbury*, 1874 (il. 1), który urzekł Van Gogha metaforą życia jako podróży i ideą odrodzenia, widoczną na obrazie w postaci kwitnącego krzaka. Van Gogh odniósł się do obrazu w swoim pierwszym kazaniu w Richmond Wesleyan

[8] Ibidem.

Methodist Church w Londynie w 1876 i często go wspominał, jak i inne dzieła Boughtona w listach do Theo. Młody Vincent zapoznał się z pracami Boughtona w galerii Goupil, gdzie pracował, a ten konkretny obraz prawdopodobnie zobaczył na wystawie w Royal Academy[9].

Van Gogh zachwycił się motywem jesieni w literaturze i sztuce brytyjskiej. W swych listach zachwalał poezje romantyka Johna Keatsa, mało wówczas znanego w Niderlandach, jak pisał, a jego *Odę do jesieni* sam przetłumaczył na język niderlandzki. Jesienne pejzaże Constable'a (*Valley Farm*) czy bardziej współczesne mu obrazy prerafaelity Johna Everetta Millais'a również wzbudzały w Van Goghu duży entuzjazm, polecał je bratu do obejrzenia podczas jednej z wizyt w Londynie. Bractwo Prerafaelitów było w swej idei bliskie Van Goghowi, cenił ich zwłaszcza za realizm i uwspółcześnienie tematyki religijnej w malarstwie[10]. Ponadto sam powracał do malarstwa angielskiego we własnej twórczości artystycznej, motyw jesienny, oparty w pewnym stopniu na doświadczeniach angielskich, można zauważyć w *Pejzażu z Drenthe* (1884). Próbując sam uchwycić jasność koloru w ciemności w szkicach do *Jedzących kartofle* (1885), jak i półmrok pozostawiony przez chowające się słońce pośród cienistych pól i lasów w *Jesiennym krajobrazie o zmierzchu* (1885), nawiązał do rozwiązań znanych mu z obrazów artystów brytyjskich.

Żyjąc w belgijskim Borinage, zagłębiu węglowym, Van Gogh często szkicował górników idących na szychtę (*Górnicy w śniegu* 1880). Z jego listów można wywnioskować, że bliska w tym czasie była mu twórczość Dickensa, zwłaszcza powieść *Ciężkie czasy*, której fabuła również rozgrywa się w górniczej miejscowości, a los większości mieszkańców jest zbliżony do trudnych warunków życiowych belgijskich górników. Kompozycja obrazu jest zbliżona do tak cenionego przez Van Gogha Boughtona, a zwłaszcza jego *Pielgrzymów idących do kościoła* (1869) (il. 2), który to obraz Van Gogh miał okazję poznać w kolekcji Galerii Goupil w Londynie.

[9] Jacobi 2019: 30.
[10] Ibidem: 33.

Il. 2. George Henry Boughton, *Pilgrims Going to Church*, 1869

Akwarela *Wybielanie w Scheveningen* pokazuje, jak Van Gogh odnosił się do starodruków, żeby nawiązać do płócien, które wcześniej widział w Londynie[11], zwłaszcza jeśli chodzi o dzieła Richarda Parkesa Boningtona, uwielbianego przez młodego Holendra, jak i wielu innych artystów XIX-wiecznej Europy i Wielkiej Brytanii, którzy chętnie kopiowali jego prace. *A Distant View of St Omer* Boningtona szczególnie urzekł Van Gogha żywym przedstawieniem burzowego nieba. Van Gogh zauważa też niezwykłe podobieństwo opisu pewnej drogi w powieści George'a Eliota *Adam Bede* z drogami uchwyconymi w obrazach Boningtona[12]. *Wybielanie w Scheveningen* ilustruje typowe dla Van Gogha powracanie do obrazów, rysunków, wierszy czy powieści, które kiedyś go zachwyciły i odtwarzanie ich w swojej twórczości[13]. Van Gogha w XIX-wiecznym malarstwie brytyjskim zainteresował realizm symboliczny i znaczenie psychologiczne przypisywane przedmiotom codziennego użytku. W tym kontekście *Wybielanie w Scheveningen* nabiera nowego znaczenia, przez co zwykłe przedmioty wywołują emocje. Tu schnące płótno, świeże i czyste dzięki powiewowi

[11] Ibidem: 55.
[12] Ibidem.
[13] Ibidem.

wiatru, odzwierciedla nieśmiało przenikające przez równie białe chmury słońce, będące zwiastunem nadziei[14].

Il. 3. Vincent Van Gogh, Gwieździste Niebo, 1888

Jeden z bardziej znanych obrazów Van Gogha, *Gwieździste niebo* (1888) (il. 3) znakomicie wpisuje się w europejską tradycje nokturnów, zwłaszcza Charles'a Daubigny z lat 1870. Miejska perspektywa tego arcydzieła być może była zainspirowana po pierwsze długimi spacerami artysty wzdłuż brzegów Tamizy, w okolicach Embankment, gdzie krótko przed przyjazdem Van Gogha do Londynu zainstalowano latarnie gazowe, które oświetlały rzekę i cały ruch rzeczny i nadbrzeżny, urzekając młodego Holendra. Ten widok „rzeki pracującej" znany był artystom i pojawia się już u Constable'a, Gustave'a Doré i De Nittis'a, których ryciny Van Gogh widział osobiście w jednej z londyńskich galerii, a kierowany nowym zamiłowaniem do nich, wszedł w ich posiadanie w późniejszym okresie. Kuratorzy wystawy

[14] Ibidem.

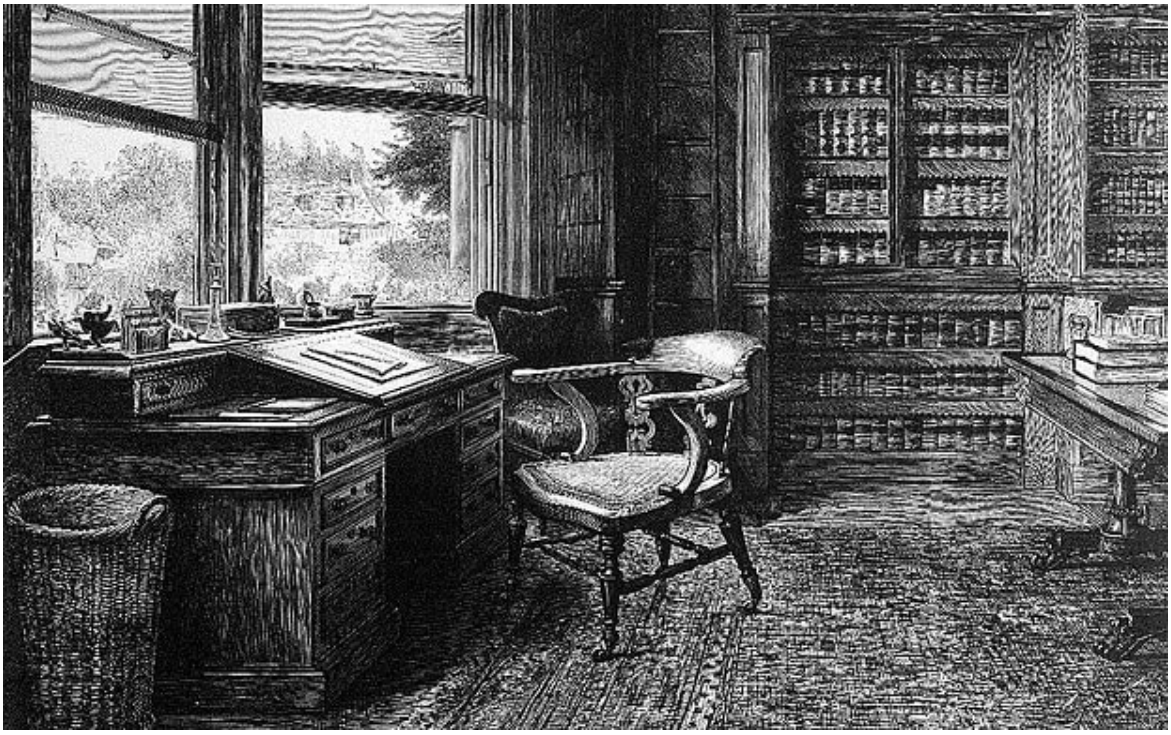
„Van Gogh and Britain" przywołują tu konkretne ryciny, jak np. *Le Soir sur la Tamise* Gustava Doré (1872) i widok z innej dzielnicy *A Moonlight Night at Chelsea: A Reminiscence of Thomas Carlyle* Richarda Caxtona Woodville'a[15]. Bez wątpienia należy też tutaj wspomnieć o znanych nokturnach Whistlera, którego Van Gogh wspominał w listach do Theo i którego wystawa „Nokturny nad Tamizą" zbiegła się w czasie z pobytem Van Gogha w Londynie. Whistler, malując właśnie w okolicach Embankment, przyjmuje podobną perspektywę na rzekę i zaznacza odbijające się w regularnych odstępach w lustrze wody światła latarni, natomiast ekspresjonistyczny Van Gogh to z nich zrobił dominujący motyw swojego płótna[16].

Tematyka urbanistyczna, nędzne warunki życia robotników, codzienny trud uciskanych były bliskie Van Goghowi również w innych dziełach, gdy na zamówienie wykonywał serię kilkunastu rysunków przedstawiających miejskie życie w Hadze. Jednak wbrew oczekiwaniom Van Gogh nie skupił się tutaj na wielkomiejskiej scenerii, pięknych budowlach i głównych bulwarach miasta, ale na przedmieściach i szarych podwórkach zamieszkanych przez biedaków. Tu również inspiracją był Londyn, a zwłaszcza powieści Dickensa, którego artysta cenił sobie szczególnie i które przedstawiały właśnie ten świat. Są nimi też znowu urbanistyczne, realistyczne grafiki Gustava Doré z serii *London: A Pilgrimage*, ilustrujące biedne, przemysłowe dzielnice Londynu z drugiej polowy XIX wieku. Wizja Hagi Van Gogha jednak odbiega w swoim eksperymentalnym i nowatorskim języku od bardziej tradycyjnych rysunków Doré. Zwłaszcza *Podwórko stolarza i Pralnia* (1882) w swojej osobliwej prostocie i przerażającej szczerości są najbardziej cenionymi i uznanymi dziełami z tej serii[17].

Również postać zubożałego mężczyzny zamieszkującego w takiej właśnie scenerii była obiektem artystycznych zainteresowań Van Gogha i tu również, jak pisze Vincent Alessi, Van Gogh powraca do inspiracji brytyjskich – swoich bogatych zbiorów brytyjskich rycin i starodruków. *Starszy mężczyzna z parasolem i zegarkiem* nawiązuje do ryciny Edwarda

[15] Ibidem: 58.
[16] Ibidem: 61.
[17] Ibidem: 63.

Gurdena Dalziela *Sunday Afternoon, 1 pm, Waiting for the Public House to Open* z serii *London Sketches* (1874), opublikowanej na łamach czasopisma „Graphic", które młody Vincent znał i czytał. Podobny rysunek *Mężczyzna pijący kawę* (1882) nawiązuje do innej ryciny z brytyjskiej kolekcji Van Gogha, *On the Retired List* Williama Bazetta Murraya, która również ukazała się w „Graphic" w 1875 roku[18].



Il. 4 Luke Fildes, *The Empty Chair*, 1870

W roku 1883 Van Gogh zakupił rycinę Luke'a Fildes'a *Puste krzesło*, upamiętniającą niedawno zmarłego Karola Dickensa i przedstawiającą faktycznie puste krzesło w gabinecie pisarza (il. 4). Fildes, wykształcony w Akademii Królewskiej w Londynie, był malarzem i rysownikiem współpracującym z ruchami społecznymi, których celem była pomoc i polepszenie losu najuboższych[19]. Dickens, znający twórczość artystyczną Fildes'a poprzez prerafaelitę Johna Everetta Millai's poprosił go o zilustrowanie swojej ostatniej (niedokończonej powieści) *The Mystery of*

[18] Ibidem 2019: 68.
[19] Ibidem 2019: 91.

Edwin Drood. Historia mówi, że w dniu śmierci Dickensa, Fildes wszedł do gabinetu pisarza i zobaczył samo krzesło, które później narysował jako *Puste*

Il. 5 Vincent Van Gogh, *Puste Krzesło*, 1870

krzesło i opublikował na łamach czasopisma „Graphic". Ta anegdota, łącząca w sobie trzy postaci ze świata sztuki i literatury, ukazuje w pewnym sensie koncepcje braterstwa, ideał artysty, do którego dążył Van Gogh, a który był już nieosiągalny. W korespondencji z bratem często odnosił się do motywu pustych krzeseł, nawiązując do straty i śmierci. *Krzesło Van Gogha* (1888) (il. 5) i *Krzesło Gauguina* (1888) powstały podczas pobytu artysty w Arles, gdzie wraz z Gauguinem próbował stworzyć kolonię artystyczną w Żółtym Domu na południu Francji. Van Gogh urządził swój pokój w duchu egzystencjalnym, nawiązując do koncepcji wystroju wnętrz brytyjskiego ruchu Arts and Crafts, którego członkowie propagowali spójność miedzy stylem wystroju wnętrz a stylem życia. Minimalistycznie umeblowane wnętrza w domu i na obrazach Van Gogha, i w tym przypadku przedstawiające właśnie pojedyncze krzesła, stanowią wyzwanie i kontrast

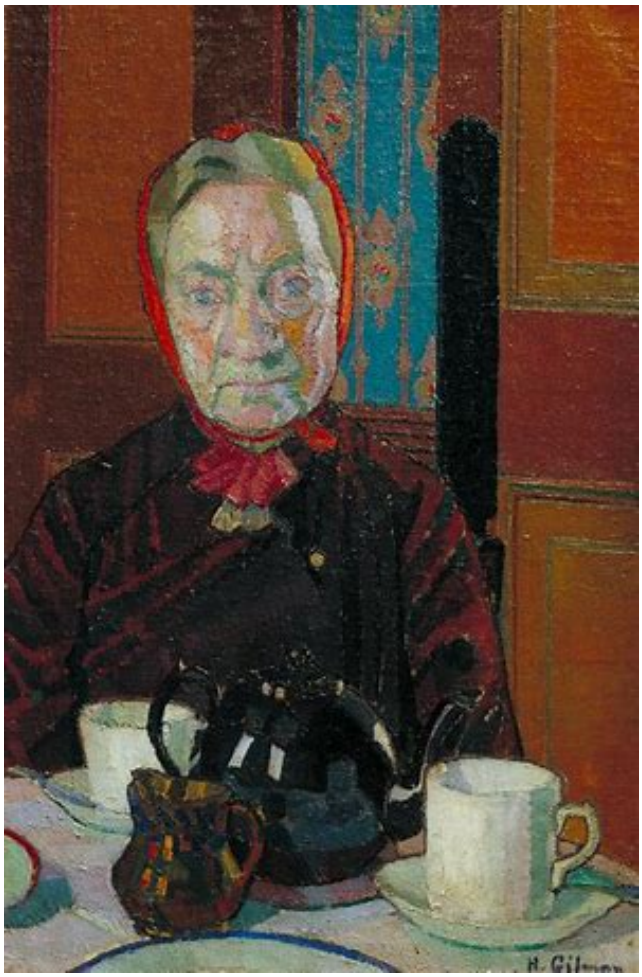
dla zagraconego wnętrza gabinetu Dickensa z ryciny Fildes'a, są również przeciwieństwem bogatego, zdobnego i realistycznego języka powieści pisarza. Projekt kolonii artystycznej Van Gogha zakończył się odejściem Gauguina, jak i atakiem choroby psychicznej Van Gogha, który trafił do szpitala. Co ciekawe, motyw pustego krzesła pojawia się też w ostatniej ilustracji Fildes'a do wspomnianej powieści Dickensa, zatytułowanej *Sleeping it off* i przedstawia scenę, w której bohater odsypia po eksperymentach z opium, co metaforycznie może odnosić się do „odsypiającego" Van Gogha, odpoczywającego od sztuki w szpitalu psychiatrycznym – motyw pustego krzesła powróci w jego sztuce zaraz po opuszczeniu murów kliniki. Ponadto u Van Gogha w *Krześle Gauguina* pojawia się ten sam motyw świeczki, jak na rycinie Fildes'a, co odnosi się do współpracy Dickensa z Fildes'em, a także do zamiłowania Gauguina do życia nocnego w palarniach opium[20].

Twórczość Van Gogha została pierwszy raz zaprezentowana publiczności brytyjskiej dopiero w 1910 roku, dwie dekady po śmierci artysty, na wystawie „Manet and Post-Impressionists" w Grafton Galleries, zorganizowanej przez Rogera Frya, związanego z grupą Bloomsbury. Sama ta wystawa była krokiem milowym w kulturze brytyjskiej, pierwszy raz ukazując publicznie dzieła nie tylko Van Gogha, ale Maneta, Cézanne'a, Vollarda, Picassa, Matisse'a, Vlamincka, Gauguina i innych post-impresjonistów. Wystawa była wielkim szokiem dla publiczności brytyjskiej, dla której styl nowoczesny był jeszcze mało znany, mimo to zobaczyło ją aż 25 000 odwiedzających. Oddźwięk wystawy oraz jej wpływ na kulturę, sztukę i literaturę brytyjską był przełomowy, skłaniając Virginię Woolf do znanego stwierdzenia, które stało się niejako definicją nowej epoki, że „w grudniu 1910 roku charakter człowieka uległ zmianie"[21].

Wystawa została niemalże całkowicie niezrozumiana w szerszych kręgach kulturowych, jak i przez krytyków. Sztukę Van Gogha utożsamiono jedynie z szaleństwem i chorobą psychiczną artysty, które według krytyków były zauważalne zwłaszcza w nierealistycznej i zróżnicowanej kolorystyce jego obrazów. Samobójcza śmierć artysty stała się przedmiotem sensacji na

[20] Jacobi 2019: 91.
[21] Woolf 1966: 32.

łamach brytyjskiej prasy jako potwierdzenie tego i przykład „szaleństwa w sztuce”[22]. Dla współczesnego mu pokolenia dekadenckie powiązanie artysty z geniuszem, szaleńcem i degeneratem było żywe. Łączenie malarza głównie z chorobą psychiczną pokutuje jednak do dziś w odbiorze jego obrazów wśród szerszej publiczności, nie tylko brytyjskiej.



Il. 6 Harold Gilman, *Mrs Mounter at the Breakfast Table*, 1916-17

Inaczej wyglądało zrozumienie i docenienie Van Gogha przez artystów brytyjskich, którzy już w pierwszych latach XX wieku znali jego twórczość głównie z wystaw w Paryżu, jak i z reprodukcji i nowych albumów, które stawały się coraz bardziej dostępne. Artyści związani z Camden Town Group, m.in. Walter Sickert, Harold Gilman, Spencer Goré i Matthew Smith, upodobali sobie właśnie bogatą i żywą kolorystykę jego obrazów, zdecydowane ruchy pędzla, ukośną perspektywę oraz samą tematykę.

[22] Gruetzner Robins 2019: 107.

Podobno Gilman posiadał rycinę z portretem Van Gogha (*Autoportret z zabandażowanym uchem*, 1889) i za każdym razem, kiedy zaczynał malować,

Il. 7 Vincent Van Gogh, Augustine Roulin, 1889

wznosił swój pędzel ku górze i kłaniał się w stronę obrazu, wznosząc niejako toast za swojego mistrza „A toi, Van Gogh!" (Twoje zdrowie Van Gogh!)[23]. *Autroportret* (bez daty) Gilmana często porównywany jest z *Autoportretem dedykowanym Paulowi Gauguinowi* (1888) Van Gogha. Również portret Gilmana *Mrs Mounter at the Breakfast Table* (1916-1917) (il. 6) wydaje się nawiązywać do portretu Augustine Roulin (1889) (il. 7) Van Gogha, który był wystawiany na londyńskiej wystawie „Manet i postimpresjoniści" (1910), a reprodukcje pojawiały się w kilku publikacjach na temat Van Gogha, jakie

[23] Gruetzner Robins 2019: 126.

wówczas wydawano[24]. Gilman musiał więc znać obraz. Kobiety na obu portretach mają skupiony wzrok. Oba obrazy łączy bogata kolorystyka, choć u Van Gogha jest ona jeszcze bardziej ożywiona, czysta i wibrująca niż stonowane i przyćmione barwy Gilmana. Bogata kolorystyka pojawia się też w barwnej tapecie obecnej na obu płótnach, jednak u Van Gogha tapeta dominuje kompozycję, wzmacniając jej wyrazistość, a u Gilmana jedynie nieśmiało zaznacza się na tle monolitycznego wnętrza. Podobieństwo kompozycji można również zauważyć między obrazem Gilmana *Interior with Mrs Mounter* (ok. 1914-1916) a *Nocną kawiarnią* Van Gogha (1888) ze względu na pojedynczą postać stojącą z boku w pustej przestrzeni, uchwyconą w ukośnej perspektywie[25]. W obu obrazach postać ta jest niejako wtopiona we wnętrzu, które tym samym ją jakby obezwładnia. *Nocna kawiarnia*, którą Gilman widział w galerii Bernheim-Jeune w 1908 roku, była również inspiracją do innego obrazu Gilmana *Eating House* (1913-1914), zwłaszcza w czerwono-zielonej kolorystyce i ukośnej perspektywie oraz przedstawieniu osamotnionych gości, zatopionych w swoim świecie. Ten motyw i kolorystyka powraca w kolejnym obrazie Gilmana z serii restauracyjnej *An Eating House* (1913-1914). Tak jak kawiarnie u zaangażowanego społecznie Van Gogha, jadalnie/jadłodajnie (ang. eating house) Gilmana to miejsca dla ubogich, Gilman był więc społecznie świadomy, ukazując skromne, codzienne życie zwykłych, biednych mieszkańców północnego Londynu[26].

Walter Sickert najwcześniej poznał sztukę Van Gogha i od razu w pełni ją docenił. Do gustu Sickertowi przypadły portrety Van Gogha. Aż dwa razy obrazy Sickerta zawisły obok prac Van Gogha na tych samych wystawach: w roku 1905 w Salon des Independants, kiedy stowarzyszenie organizowało główną retrospektywę Van Gogha, oraz na bardziej kameralnej wystawie portretów „Portraits d'Hommes" w Galerie Bernheim-Jeune na przełomie 1907-1908 roku. To wtedy *The Juvenile Lead* Sickerta pojawiło się

[24] Były to: wydanie Listów Van Gogha z 1911 roku przez Emile Bernard oraz monografia *Postimpresjoniści* (1911) autorstwa krytyka sztuki C. Lewisa Hinda.
[25] Gruetzner Robins 2019: 130.
[26] Ibidem: 132.

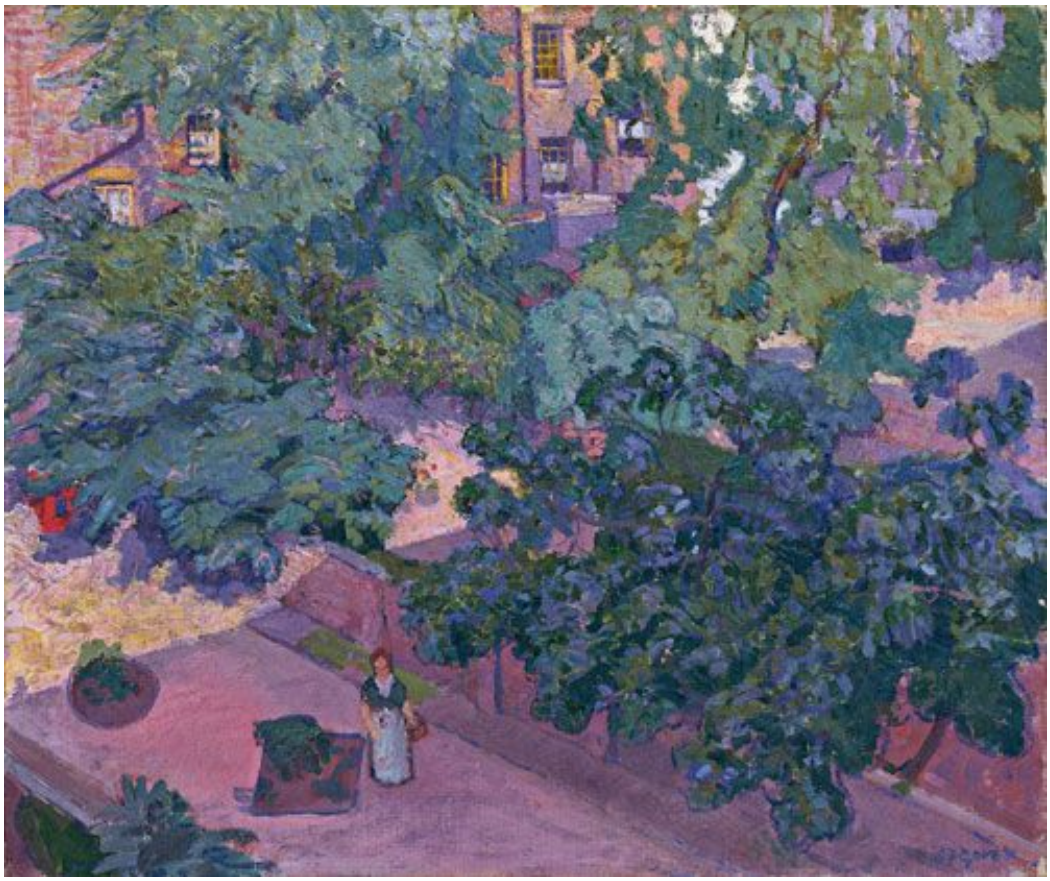
w towarzystwie *Portretu Juliena Tanguy* (1886-1887), ostatniego przed śmiercią *Autoportretu* (1889) oraz szkicu *Paul Ferdinand Gachet* (1890)[27].

Il. 8 Vincent Van Gogh, *Szpital w Saint-Remy*, 1889

Inny członek Camden Town Group, Spencer Goré, choć początkowo nie do końca przekonany o wielkości Van Gogha, również podążał obraną przez niego drogą postimpresjonizmu. Uznając mistrza dopiero po wystawie z 1910 roku, zafascynował się jego żywą kolorystyką i niekonwencjonalną perspektywą. Obraz Van Gogha *Szpital w Saint-Remy* (1889) (il. 8), wystawiany w paryskiej Galerie E. Druet w 1908 roku, gdzie Goré najprawdopodobniej go zobaczył, stał się inspiracją do obrazu *The Fig Tree* (ok. 1912) (il. 9). U Van Gogha bladokremowy budynek szpitala, byłego romańskiego klasztoru, przysłonięty jest bujnym, gęstym, wirującym listowiem drzew pobliskiego parku, które tym samym zdominowało

[27] Ibidem: 126.

kompozycję, przytłaczając sam szpital[28]. Podobnie jest u Goré – grubo kładziona farba dojrzałej sierpniowej zieleni drzew widzianych z góry – z okna górnego piętra mieszkania artysty, przesłania niemal całkowicie blade ściany budynku w dalekim tle, pojedyncza zaś postać ludzka próbuje przebić się przez grubo utkaną fakturę obrazu. Ta soczysta zieleń zdaje się poruszać kompozycją, dodając jej wigoru i zarazem prostoty. Silne, ekspresyjne ruchy pędzla, przesadnie uwydatnione pnie, gałęzie drzew i nienaturalnie zaokrąglone liście u Van Gogha, w dziełach Goré zachowują podobny wyraz, choć są bardziej realistyczne.



Il. 9 Spencer Gore, *The Fig Tree*, c. 1912

Słoneczniki Van Gogha, które artysta malował, by udekorować swój nowy dom w Arles na przyjazd Gauguina mają szczególne znaczenie w sztuce brytyjskiej. Obraz ten, znajdujący się w kolekcji stałej w National Gallery, jest jedną z najznakomitszych atrakcji Londynu i nieustannie przyciąga tłumy zwiedzających. Słoneczniki były też obecne na obu

[28] Ibidem: 136.

wystawach londyńskich Van Gogha z 1910 oraz 1923 roku. Są więc głębiej zakorzenione w świadomości publiczności brytyjskiej. Przyczyniły się one do wzrostu zainteresowania malarstwem kwiatów wśród rodzimych artystów brytyjskich, choć jak twierdził krytyk Roger Fry: „Nowoczesna sztuka europejska od zawsze ignorowała kwiaty, malując je w najlepszym razie, by umocnić sentymentalizm, aż do momentu, kiedy Van Gogh zauważył «buńczuczny duch słonecznika»”[29]. Choć artyści w późniejszych latach nie malowali konkretnie słoneczników w stylu Van Gogha, ale podjęli się namalowania kwiatów w hołdzie wielkiemu artyście. Obraz *Słoneczniki* z National Gallery jest prawdopodobnie najważniejszy z siedmiu płócien słoneczników namalowanych przez Van Gogha. Historia nabycia tego dzieła ukazuje, jak cenny był on dla kolejnych właścicieli. Ta wersja słoneczników urzekła Harolda Ede, kuratora z National Gallery, który w 1923 roku pojechał do Londynu poznać Jo Bonger, szwagierkę Vincenta[30]. Nie od razu chciała ona rozstać się z obrazem i początkowo zgodziła się jedynie wypożyczyć *Słoneczniki* na wielką retrospektywę Van Gogha w Leicester Galleries w Londynie w 1923 roku. Po wystawie National Gallery zakupiło *Krzesło* Van Gogha i w ostateczności Bonger zdecydowała się również sprzedać *Słoneczniki,* „ku chwale Vincenta” – jak to ujęła – za kwotę jedynie £1304[31]. Z pozostałych wersji *Słoneczników* jedna trafiła do Japonii, kolejne dwie są prawie nieznane, należą do prywatnych kolekcji i nigdy nie zostały wystawione publicznie. Ponadto jedna należy do Neue Pinakothek w Monachium, kolejna znów trafiła do Japonii, gdzie zaginęła podczas bombardowań II wojny światowej. Po wyjściu ze szpitala, w styczniu 1889 roku, artysta wykonał trzy kopie *Słoneczników*, namalowanych w sierpniu poprzedniego lata. Jeden z nich jest obecnie w Filadelfii, drugi w Tokio, a trzeci w Van Gogh Museum w Amsterdamie[32].

Choć współczesny widz tak dobrze zna *Słoneczniki* Van Gogha, zwłaszcza jego reprodukcje, to często nie zastanawia się głębiej nad ich znaczeniem i nie widzi w nich nic więcej poza ładnym przedstawieniem

[29] Fry www.tate.org.uk
[30] Bailey 2019: 145.
[31] Ibidem.
[32] Ibidem.

przyrody. Kwiaty Van Gogha są na różnym etapie życia, jedne dopiero co pączkują, inne kwitną w pełni, inne już obumierają, zamieniając się w nasiona, a każde z nich są w różnych odcieniach żółcieni. Van Gogh tym samym nawiązał do przemijania, do upływu czasu w przyrodzie, a *Słoneczniki* doskonale wpisały się w motyw *vanitas* w XVIII-wiecznych martwych naturach holenderskich.

Il. 10 Frank Brangwyn, *Słoneczniki*, początek XX w.

Motyw słoneczników często podejmowali artyści brytyjscy, wchodzący w dialog z Van Goghiem. Jeden z nich to walijsko-angielski artysta Frank Brangwyn, który znany był również w paryskim świecie sztuki w latach 1890., wystawiając corocznie na Salonie Niezależnych i będąc cenionym nowatorem. W Paryżu pracował w galerii Siegfrieda Binga, który znał Van Gogha osobiście, sprzedawał mu i jego bratu starodruki japońskie. Ponadto w roku 1899 w powieści *Germinal* Zoli, wydanej przez J. Meier-Graefe z 20 rycinami, pojawiły się zarówno dzieło Van Gogha *Żniwa w Prowansji*, jak i studium postaci Brangwyna. Wydaje się, że *Słonecznki* Brangwyna (il. 10) bezsprzecznie powstały w odpowiedzi na serię słoneczników na niebieskim tle Van Gogha, wystawianą w Paryżu, kiedy był

tam Brangwyn w 1895 roku. *Słoneczniki* Brangwyna – pięć kwiatów na ciemnoniebieskim tle, szczególnie nawiązują do zagubionego obrazu Van Gogha *Wazon z pięcioma słonecznikami* z sierpnia 1888.

Kolejny walijski artysta Evan Walters również wydaje się odnosić do *Słoneczników* Van Gogha w *Martwej naturze z chryzantemami* z lat 1913-1920. Przedstawia ona również żółte kwiaty na granatowym tle, w wazonie ustawionym na wyplatanym krześle, jakie często malował Van Gogh. Intensywność barw, zdecydowane ruchy pędzla i grubo kładziona farba przywołują ekspresyjność holenderskiego mistrza.

Kolejnym artystą, który w swoisty sposób interpretował *Słoneczniki* Van Gogha był Matthew Smith. Urzekło go postimpresjonistyczne podejście do malarstwa kwiatów oraz zwyczajność i pewien nieład kompozycji Van Gogha, które rozwinął w swojej twórczości. Również Szkot Samuel Peploe, związany z grupą szkockich kolorystów, za Van Goghiem stosował ten sam pigment i odcień żółcieni, malując swoje żółte tulipany (*Tulips in a Pottery Vase* ok. 1912) na tak samo żółtym tle. Choć jego kompozycje są bardziej dekoracyjne, przywołując tym samym Matisse'a i fowistów, to właśnie Van Goghowi zawdzięczają ekspresyjność ruchów pędzla i odważne użycie kolorów. Śmiała dzikość ekspresji i dynamizm pojawiają się też w *Słonecznikach* Jacoba Epsteina (*Sunflowers* 1933), w których niemalże abstrakcyjne kwiaty wydają się wyrastać poza ramy obrazu[33].

David Bomberg, najważniejszy artysta brytyjskiego nurtu ekspresjonistycznego, również czerpał od Van Gogha. Bomberg przed 1914 rokiem był jednym z artystów brytyjskiej awangardy, jednak doświadczenia Wielkiej Wojny skłoniły go do porzucenia modernistycznego eksperymentu na rzecz bardziej reprezentacyjnych kompozycji. Jego martwe natury z kwiatów (*Flowers* 1943) przywołują w swym formacie, kompozycji i prostocie oraz dynamizmem słoneczniki Van Gogha. Jego pejzaże z podróży do Hiszpanii, Palestyny czy Cypru zawdzięczają właśnie Van Goghowi ekspresyjnie grubo kładzioną farbę, świeżość koloru, odważne, szerokie ruchy pędzla, wyrażające dynamiczną siłę krajobrazu, który malował. Z Van

[33] Gruetzner Robins 2019: 150-153.

Goghiem dzielił również Bomberg brak zrozumienia, uznania, załamanie nerwowe i ponad wszystko oddanie sztuce. Społeczne odrzucenie, brak zainteresowania krytyków i zła sytuacja materialna skłoniły Bomberga do

Il. 11 David Bomberg, *Autoportret (David)*, 1937

malowania głęboko introspekcyjnych autoportretów, których w 1937 roku powstało aż dziewięć. Podobne, choć bardziej tragiczne doświadczenia stały za autoportretami Van Gogha, który w latach 1886-1889 namalował ich aż trzydzieści sześć. W *Autoportrecie (David)* (1937) (il. 11) Bomberg używa podobnej palety barw, głębokiej zieleni i czerwieni, często pojawiających się u Van Gogha, oraz przejmuje głębokie spojrzenie oraz akcesoria: fajkę i sztalugę. Podobnego formatu użyje później Francis Bacon, podążając drogą wyznaczoną przez Van Gogha i wydeptaną również przez Bomberga[34].

[34] Spires 2019: 205.

Historia sztuki brytyjskiej długo nie doceniała Van Gogha, co wiązało się z jednej strony ze zbyt wielką popularnością artysty, a z drugiej z jego biografią i sensacją, jakie jej przypisywano, co zdawało się przeważać w ocenie jego twórczości.

Do niedawna też wpływ Van Gogha na brytyjską sztukę współczesną był marginalizowany, a sztuka ta była raczej utożsamiana z szeroko rozumianą abstrakcją. Jednak nurt biegnący równolegle, tzw. ekspresjonizm figuratywny u takich artystów, jak: Brangwyn, Walters, Smith, Peploe, Nicholson, Bomberg, Bacon, Kossoff i Auerbach, silnie obecny w sztuce brytyjskiej w latach powojennych i w drugiej połowie XX wieku, dużo zawdzięcza sztuce Van Gogha. Kultura europejska wydaje się być przesycona Van Goghiem, jego postać i dzieła są obecne na koszulkach, kubkach, długopisach, w filmach i komiksach, na stałe wchodząc do publicznej świadomości kulturowej; jednak jego obecność w sztuce mniej znanych artystów brytyjskich pozwala nam odkryć go na nowo, zobaczyć w zupełnie innym świetle i docenić jego wkład w kulturę europejską. Obecność elementów twórczości Van Gogha u innych artystów pozwala nam odkryć te elementy jego sztuki, które zostały utracone poprzez masową konsumpcję, znajdując je na nowo w dziełach innych twórców.

Bibliografia

Bailey 2019 – Bailey Martin, *On the Road: Van Gogh in England*, w: *Van Gogh in Britain* (katalog wystawy), London, Tate Britain: 15-42

Fry 1910 – Fry Roger, *The EY Exhibition: Van Gogh and Britain*: https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/ey-exhibition-van-gogh-and-britain/van-gogh-and-britain-exhibition-guide

Gruetzner Robins 2019 – Gruetzner Robins Anna, „A toi, Van Gogh!": Van Gogh and British Artists, w: *Van Gogh in Britain* (katalog wystawy), London, Tate Britain: 101-105

Jacobi 2019 – Jacobi Carol, *Introduction; Black and White Van Gogh's British Books and Prints*, w: *Van Gogh in Britain* (katalog wystawy), London, Tate Britain: 8-10, 47-51

Van Tilborgh 2019 – Van Tilborgh Louis, w: Rix Juliet, *Van Gogh's London: How the artist fell in love with the UK capital*,

https://www.independent.co.uk/travel/uk/van-gogh-london-tate-britain-exhibition-hackford-road-art-brixton-a8849516.html

Spires 2019 – Spires Hattie, *Phantom of the Road: Van Gogh, the 'Tragic Artist'*, w: *Van Gogh in Britain* (katalog wystawy), London: Tate Britain: 199-203

Van Gogh, Vincent, Ever Yours: The Essential Letters, Leo Jansen, Hans Luijten, and Nienke Bakker (eds.), Yale University Press, New Haven and London 2014

Virginia Woolf, *Collected Essays*, I (The Hogarth Press, London 1966): 320

Lidia Gerc

Toruński zbiór plakatów Tadeusza Gryglewskiego – w setną rocznicę urodzin artysty

Biblioteka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu ma w swoich zbiorach bogatą kolekcję plakatów[1]. Dzięki przechowywanemu i opracowywanemu obecnie w Bibliotece zbiorowi plakatów możemy zapoznać się z działalnością artystyczną w tej dziedzinie wielu artystów, tych zapomnianych i tych najbardziej znanych, takich jak: Jan Młodożeniec, Franciszek Starowieyski, Roman Cieślewicz, Jaromir Aleksiun, Eugeniusz Get-Stankiewicz, Jan Sawka czy Waldemar Świeży. W tym kilkutysięcznym zbiorze znalazło się ponad czterdzieści plakatów[2], których autorem był Tadeusz Gryglewski. W jego przypadku plakaty były „ubocznym" produktem, powstającym przy okazji prac przy projektach scenicznych do wystawianych w Operze Śląskiej spektakli.

W 2020 roku Tadeusz Gryglewski (il. 1) obchodziłby swoje 100 urodziny. Urodził się 20 września 1920 roku we Lwowie. Był utalentowanym artystą, który swoje życie zawodowe związał z Operą Śląską w Bytomiu, gdzie zatrudnił się w już w 1948 roku[3] i pracował aż do śmierci. Zmarł 7 października 1975 roku w Bytomiu w pełni sił twórczych w wieku zaledwie 55 lat.

Jego nazwisko pojawiało się regularnie w rozmaitych opracowaniach poświęconych sztukom scenicznym. Niestety, jedyne co w takich opracowaniach można przeczytać to tylko zdawkowa informacja – autor scenografii T. Gryglewski[4]. W *Słowniku biograficznym teatru*[5] opracowano

[1] Opisywane plakaty Tadeusza Gryglewskiego są przechowywane w Oddziale Zbiorów Specjalnych BU UMK w Toruniu, zostały także skatalogowane, a ich opisy trafiły do centralnego katalogu zbiorów polskich bibliotek naukowych NUKAT, będą też dostępne w Kujawsko-Pomorskiej Bibliotece Cyfrowej.

[2] Może być jeszcze więcej, ponieważ tylko niewielka część plakatów została opracowana. Wciąż trwają prace nad tym zbiorem.

[3] Wówczas była to Opera Katowicka, później przemianowana na Operę Śląską.

[4] *Almanach sceny polskiej*, 1974-1975 (scen. Tadeusz Gryglewski), s. 102; T. Kaczyński, *Dzieje sceniczne Halki*, 1969, s. 191 (dekor. i kostiumy; scenografia s. 160, 164).

[5] *Słownik biograficzny teatru polskiego,* t. 2, 1900-1980, red. Zbigniew Wilski, Warszawa 1994, s. 238.

Il. 1. Fotografia Tadeusza Gryglewskiego, ze Zbiorów Opery Śląskiej

jego biogram, który można także znaleźć w Wikipedii oraz na stronach *Encyklopedii teatru*[6], a wzmianki o jego działalności zamieszczono m.in. w „Pamiętniku Teatralnym”[7]. Brakuje jednak opracowania poświęconego tylko jego twórczości. A byłby to szeroki temat.

W jego dorobku zawodowym były scenografie do przedstawień operowych, baletowych[8] i teatralnych. Projektował on scenografię[9] przede wszystkim dla Opery Śląskiej. Balet Stanisława Moniuszki „Na kwaterunku", którego premiera odbyła się 19 czerwca 1954 roku, to jedna z jego pierwszych samodzielnych scenografii[10] w Operze Śląskiej, kolejnych było

[6] http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/22711/tadeusz-gryglewski [dostęp: 20.08.2020]
[7] M.in. „Pamiętnik Teatralny” 1971, s. 110 (scenografia).
[8] M.in. Irena Turska, *Almanach baletu polskiego 1945-1974*, Kraków 1983, ss. 113, 115, 119, 121, 123, 127, 129, 131, 133, 135, 143.
[9] Jego pierwsza samodzielna scenografia do baletu Stanisława Moniuszki, *Opera Śląska 1945-1970*, red. Tadeusz Kijonka, oprac. graficzne Tadeusz Gryglewski, Katowice 1970, b.n.s., premiera 19 czerwca 1954 r. Kolejną było także dzieło Moniuszki – Halka, premiera 18 czerwca 1955.
[10] W toruńskich zbiorach nie ma niestety plakatu do tego przedstawienia. Wcześniej była scenografia dla Operetki Śląskiej „Kraina uśmiechu” (1952).

mnóstwo, kilka rocznie premier i prapremier, m.in. do: „Krutniawy”[11], do której także przygotował plakat, tak jak do „Esmeraldy”[12], czy „Halki”[13], którą wystawiono ponownie z okazji XX-lecia Opery Śląskiej. Jedną z jego ostatnich scenografii była ta do „Księżniczki w oślej skórce”, której prapremiera odbyła się 3 listopada 1974. Gryglewski projektował plakaty nie tylko do swoich przedstawień[14], ale także do spektakli wystawianych w Operze Śląskiej, w których za scenografię odpowiadali inni artyści. Za przykład mogą służyć plakaty do „Bolesława Śmiałego” ze scenografią Wiesława Lange, czy „Królewskiego błazna”, gdzie za scenografię odpowiadali Jadwiga Przeradzka i Aleksander Jędrzejewski lub znacznie późniejszy plakat do „Don Kichota” ze scenografią Barbary Wolniewicz.

Wśród zgromadzonych w Bibliotece Uniwersyteckiej plakatów jego autorstwa znajdują się:

1955 „Halka” (P.548)[15];

1957 „Bolesław Śmiały” (P.4682);

1958 „Królewski błazen”(P.3190), „Bal Maskowy”(P.3189);

1959 „Krutniawa”(P.3195), „Trawiata” (P.3197), „Dziadek do orzechów”(P.4681);

1961 „Złoty kogucik”(P.3204), „Holender tułacz”(P.3227), „Marta”(P.3206), „Esmeralda”(P.3202), „Moc przeznaczenia”(P.3194);

1962 „Cyrano de Bergerac” (P.3219), „Paw i dziewczyna” (P.3220), „Hagith”(P.3215), „Straszny dwór”(P.3203), „Romeo i Julia” (P.3222), „Verdi w Operze Śląskiej”(P.3221),

1963 – „Poławiacze pereł” (P.3218), „Balet –Stańczyk” (P.4685), „Turandot”(P.4686), „Jezioro Łabędzie”(P.4683);

1964 – „Otello” (P.3214), „Cyrulik Sewilski” (P.3216);

1965 „Halka” (P.3198);

1966 „Fontanna Bachczysaraju” (P.4684);

1967 „Orfeusz w piekle” (P.3196), „Balet Śpiąca królewna”(P.3211);

1968 „Prometeusz” (P.4678), „Arabella” (P.4680), „Rigoletto” (P.4679);

1970 „Magnus” (P.3268), „Cyganeria” (P.3272);

---

[11] Polska prapremiera 12 grudnia 1959.

[12] Polska prapremiera 20 maja 1961.

[13] Premiera 16 czerwca 1965, wcześniejszy plakat do Halki z 1955 roku przedstawiał parę górali, a w kompozycji dominowały napisy.

[14] W opracowaniu - *Opera Śląska 1945-1970*, red. Tadeusz Kijonka, oprac. graficzne Tadeusz Gryglewski, Katowice 1970 - można znaleźć zestawienie wszystkich wystawianych wówczas spektakli, do których scenografię opracowali też inni artyści.

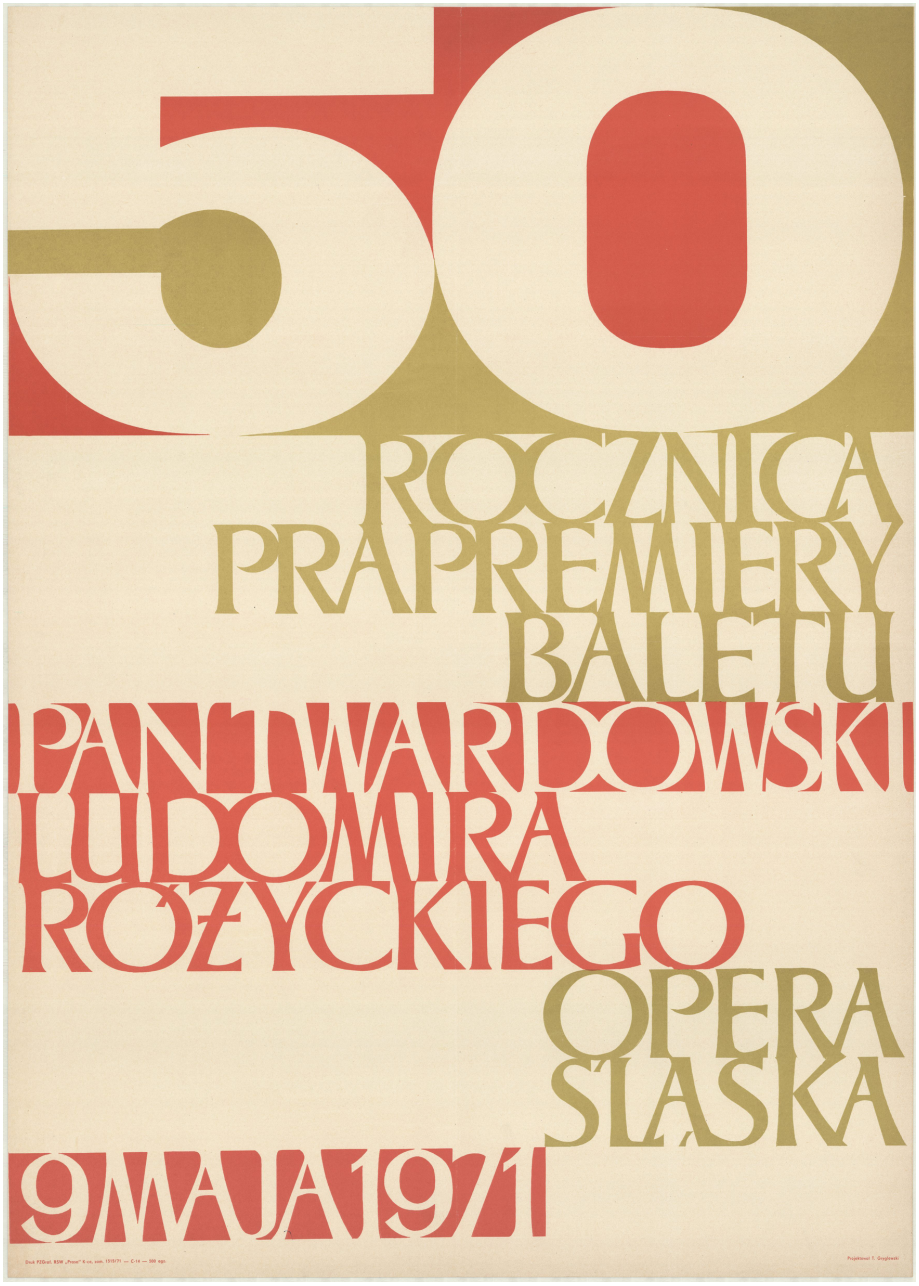
[15] Sygnatury w zespole plakatów Oddziału Zbiorów Specjalnych Biblioteki UMK w Toruniu.

1971 „Laurencja” (P.3256, P.3255), Giselle (P.3258), „50 rocznica prapremiery baletu Pan Twardowski Ludomira Różyckiego”(P.3210);
1972 „Aida” (P.3261), „Carmen” (P.3260);
1973 „Don Kichot” (P.3264).

Jego nazwisko nie stało się tak popularne, jak innych polskich plakacistów, bo plakat nie był jego głównym środkiem wypowiedzi artystycznej. Ale to właśnie przez plakat możemy poznać jego sztukę. W swoich plakatach okazał się artystą dobrym warsztatowo, rysunkowo i kompozycyjnie. Wpisywał się w czas triumfu polskiej szkoły plakatu. Śmiało zestawione barwy, często uproszczony rysunek, pomysłowość to cechy wspólne dla ówczesnego nurtu w plakacie, który był też charakterystyczny dla Gryglewskiego. Chętnie sięgał po kolor, będąc jednocześnie minimalistą, jeśli chodzi o informacje tekstowe. W swoich plakatach ograniczał zazwyczaj słowo pisane do niezbędnego minimum. Często stosował uproszczone rysunki, a ilustracje nawiązywały do podstawowych symboli związanych z przedstawieniem. Plakatom swym nadawał Gryglewski najczęściej formę wizualnego skrótu oczywiście nawiązującego do treści przestawienia.

Jak wspomniano, opis w swoich plakatach ograniczył do minimum, zawsze jednak jest tam nazwa instytucji: „Opera Śląska” oraz tytuł przedstawienia. Zazwyczaj nie ma już żadnych innych informacji, takich jak termin, autor sztuki, informacja o reżyserze, czy występujących w niej artystach. Nawet własny podpis ograniczał często do minimum – inicjału nazwiska „G”. Są oczywiście odstępstwa od tej reguły[16]. Do takich wyjątków należy jego plakat do „Pana Twardowskiego”, gdzie pojawia się i data przedstawienia i nazwisko twórcy (Ludomir Różycki). Na dodatek jest to także rzadki przykład w jego plakatowej twórczości odwołania się do kompozycji typograficznej (il. 2). Powstał z okazji 50. rocznicy prapremiery tego baletu („Pana Twardowskiego”), która odbyła się w 1971 roku. Jeszcze jeden jego plakat czysto typograficzny to ten do przedstawienia „Aida”, gdzie litery

[16] Dotyczy to prac zebranych z Opery Śląskiej i opracowanych dotąd materiałów ze Zbiorów Specjalnych BU UMK w Toruniu.



Il. 2. Plakat „50 rocznica prapremiery Baletu Pana Twardowskiego”,1971, ze Zbiorów Specjalnych BU UMK

tytułu tworzą kompozycję graficzną. Do tej grupy można by jeszcze „przyłączyć” plakat „Magnus” (1970), gdzie formę plastyczną nadał liternictwu, a tłu wyraźny rysunek. W kolekcji toruńskiej to jedyne plakaty w typie kompozycji literniczej.

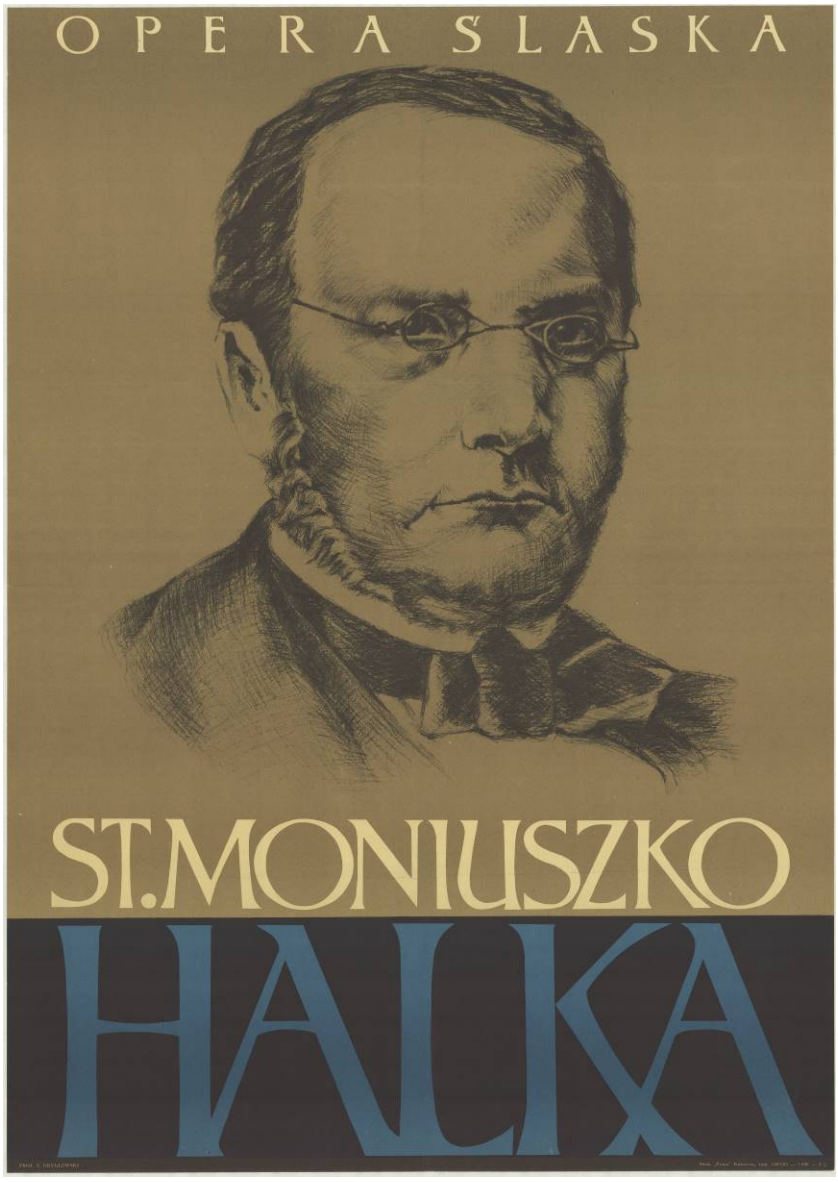
W zbiorach Opery Śląskiej zachował się jeszcze inny plakat do wspomnianego „Pana Twardowskiego” z typowym dla Gryglewskiego rysunkowym przedstawieniem, gdzie postaci są zbudowane z kolorowych

płaszczyzn. Na tym plakacie także pojawiło się nazwisko jego twórcy (balet L. Różyckiego). To nieliczna grupa plakatów autorstwa Gryglewskiego, gdzie znalazła się informacja o autorze przedstawienia, obok wspomnianego „Pana Twardowskiego" Ludomira Różyckiego (na obu wersjach plakatu), można wymieć jeszcze „Halkę" z 1955 roku, gdzie nazwisko „Stanisław Moniuszko" pojawiło się na samej górze plakatu, „Bolesława Śmiałego" (1957) wspomnianego Ludomira Różyckiego. Podobnie nazwisko Karola Szymanowskiego pojawiło się przy tytule jego opery „Hagith"(1962) (il.3) – a

Il. 3. Plakat „Hagith", 1962, ze Zbiorów Specjalnych BU UMK

zostało umieszczone nad tytułem mniejszą czcionką „K. Szymanowski", nad tytułem „Paw i dziewczyna" (1962) – umieszczono nazwisko twórcy - T.

Szeligowski, podobnie w plakatach: „Poławiacze pereł” Bizeta (1963), „Królewski błazen” (1958) – T. Kisewetter, „Dziadek do orzechów” – P. Czajkowski, gdzie tym razem litery w nazwisku są większe od tytułu. Na dole plakatu pod tytułem „Romeo i Julia” mniejszą czcionką dodano „Balet Sergiusza Prokofiewa”. Na plakacie „Moc przeznaczenia” skomponowanym w odcieniach czerni i bieli użyto dla przełamania trzech czerwonych plam, na jednej z nich w górnym rogu artysta dopisał kapitalikami, znacznie mniejszymi od tytułu nazwisko twórcy (VERDI). W zbiorach toruńskich plakaty Gryglewskiego, w których artysta dodał nazwisko twórcy, nie przekraczają nawet 10%.



Il. 4. Plakat „Halka”, 1965, ze Zbiorów Specjalnych BU UMK

Wyjątkowy w twórczości Gryglewskiego jest plakat do „Halki" (1965) (il. 4), tu nawet nie nazwisko jest wyróżnikiem, lecz to, że zrezygnował z ulubionych przez siebie rysunków na rzecz realistycznego portretu. Podobnie postąpił w przypadku plakatu z 1962 roku, „Verdi w Operze Śląskiej: Bal Maskowy, Don Carlos, Moc Przeznaczenia, Traviata, Trubadur", gdzie nie tytuł sztuki (w tym przypadku sztuk), a sam autor był najważniejszy dla przedstawienia – poza wyróżnieniem nazwiska – „Verdi" – większą czcionką, plakat wypełnia czarno-biały portret Giuseppe Verdiego w kapeluszu, nawiązujący do obrazu pędzla Giovanniego Boldiniego z 1886 roku. Do tego typu plakatów trzeba dodać jeszcze wcześniejszy z 1961 roku do sztuki „Holender tułacz", gdzie Gryglewski przedstawił fragment portretu Richarda Wagnera, korzystając najprawdopodobniej z jego fotografii. Tu jednak mimo realistycznego przedstawienia twarzy za pomocą szerokich pociągnięć pędzla zamazał dolną część portretu muzyka. To jedyne takie przykłady w twórczości Gryglewskiego[17], gdzie artysta użył portretu twórcy do rozpropagowania na plakacie jego dzieła (dzieł w przypadku Verdiego).

Do odbiegających od jego głównego nurtu twórczości, w którym dominuje rysunek i kolor, należy też nieliczna grupa plakatów do baletu. Jest to rysunek pary baletmistrzów w czasie tańca, oddany realistycznie, przypominający fotografię – w plakacie „Romeo i Julia" z 1962 roku oraz z tego samego czasu w „Giselle" (il. 5), gdzie tańcząca baletnica, narysowana białą kreską, wypełnia całe pole plakatu. Motyw tańczącej baletnicy wykorzystał Gryglewski jeszcze w plakacie „Jezioro Łabędzie" (1963). Tym razem baletnica ma realistycznie jak na fotografii oddaną twarz, ciało zaś zostało pocieniowane za pomocą biało-niebieskich punktów. Za nią narysowano jej lustrzane odbicie, tym razem przy zastosowaniu odcieni czarno-niebieskich. Plakat „Giselle" zainspirował twórcę dwa lata późniejszego plakatu do tegoż przedstawienia, także wystawianego w Operze Śląskiej, a mianowicie Jerzego Sacha, który użył rysunku baletnicy, identycznego jak na plakacie Gryglewskiego, zmniejszając go i zmieniając układ kompozycji[18].

[17] Patrz przyp. poprzedni.
[18] Plakat „Giselle", Jerzy Sacha 1973, sygn. P. 3269 – Zbiory Specjalne BU UMK.

Il. 5. Plakat „Giselle”, 1962, ze Zbiorów Specjalnych BU UMK

W wielu swoich plakatach Gryglewski posługiwał się kolorem, swobodnie zamykając go w płaszczyznach o różnych kształtach, z których potem budował bardziej lub mniej abstrakcyjne formy. Tak zaprojektował m.in.

plakaty „Złoty kogucik” (1961), „Fontanna Bachczysaraju” (1966), „Rigoletto” (1968) i najbardziej abstrakcyjny w tej grupie plakat „Laurencja” (1971)[19] (il. 6). W pracach Gryglewskiego można dopatrzyć się cech wspólnych z pracami innych artystów. W jego plakatach do „Arabelli”, może bardziej nawet „Laurencji”, widać pewne elementy wspólne z pracami m.in. Jana Lenicy „Łucja z Lamemooru”, a w „Ottelu” Gryglewskiego można się znaleźć pewne elementy wspólne z plakatem do filmu Orsona Wellesa „Otello” Józefa Mroszczaka (1959).

Il. 6. Plakat „Laurencja”, 1971, ze Zbiorów Specjalnych BU UMK

[19] W zbiorach toruńskich są dwie wersje tego plakatu – na czarnym i na żółtym tle.

Gryglewski bawi się kolorem podobnie jak jego nieco młodszy kolega z Australii John Coburn, jednak w odróżnieniu od niego nadaje kolorowym figurom kształt zazwyczaj jakiś postaci. Taki jest plakat do „Don Kichota" (1973) (il. 7) z tytułowym bohaterem, którego sylwetkę tworzą nieregularne figury barwne, podobnie jak w „Złotym Koguciku" (1961), czy „Królewskim błaźnie", którego postać namalował na plakacie do tegoż przedstawienia. Jest to postać błazna w tanecznej pozie, którego sylwetkę wypełnił tłem w romby. Jego rysunek nawiązuje do uproszczonych form, gruby czarny kontur i kolor to cechy wspólne dla plakatów „Orfeusz w Piekle" (1967) (il. 8), „Marta" (1961) oraz „Stańczyk" (1985).

Il. 7. Plakat „Don Kichot", 1973, ze Zbiorów Specjalnych BU UMK

Il. 8. Plakat „Orfeusz w piekle", 1967, ze Zbiorów Specjalnych BU UMK

Plakaty i scenografia to nie jedyne kierunki w twórczej działalności Gryglewskiego. Trzeba przypomnieć o jeszcze jednej gałęzi twórczości Gryglewskiego – ilustratorstwie. W Bibliotece UMK w Toruniu mamy: *Legendy i baśnie śląskie*[20] z 1947 roku, do których wykonał ilustracje oraz

[20] S. Wasylewski, *Legendy i baśnie śląskie*, il. wykonał T. Gryglewski, Katowice 1947. Książka dostępna w BU UMK pod sygn. 63661.

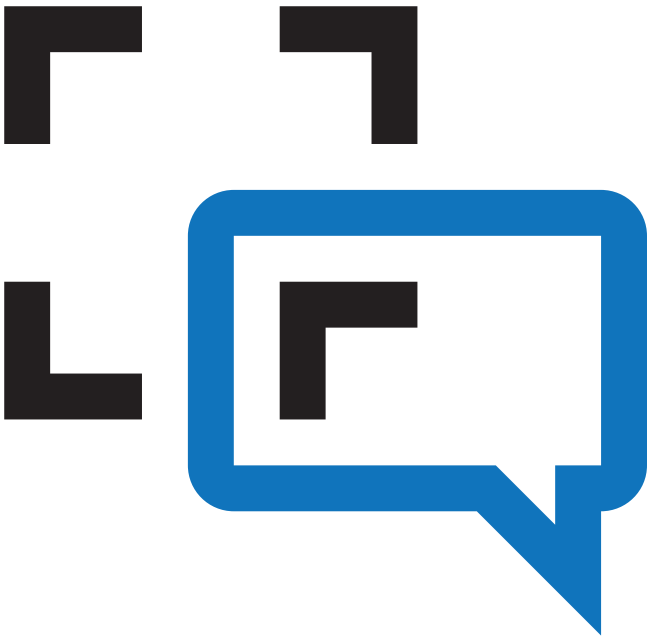
opracowaną graficznie przez niego książkę *Opera Śląska 1945-1970* (red. Tadeusz Kijonka, oprac. graf. Tadeusz Gryglewski, Katowice 1970[21]).

W 2020 roku, w stulecie urodzin Tadeusza Gryglewskiego, przede wszystkim scenografa, ale i uzdolnionego plakacisty, warto przypomnieć jego artystyczne dokonania. Pozostawił nam przede wszystkim plakaty i to dzięki nim możemy poznać jego wkład także i w tę dziedzinę sztuki. Nawet przy tak niewielkiej liczbie tych dzieł Gryglewskiego, jaką zgromadzono w Bibliotece Toruńskiej, zaskakuje różnorodność i nowatorstwo tego artysty. Gdyby zachowało się więcej zdjęć z jego scenografii, moglibyśmy zobaczyć, jak jego plakaty łączą się z jego scenografią. Nietypowy dla Gryglewskiego plakat „Cyrulik Sewilski", gdzie czerwoną płachtę trzymają dwa putta, przestaje zaskakiwać w momencie gdy można obejrzeć zdjęcia z przedstawienia, zdajemy sobie sprawę z tego, że ilustracja na plakacie to wyraźne nawiązanie do obranej dla tej sztuki scenografii. Podobnie jest ze scenografią do „Krutniawy" i plakatem do tegoż przedstawienia z jego surowymi uproszczonymi znakami. Można by zapewne znaleźć więcej odniesień, jednak przy niewielkim dostępnym materiale dokumentującym scenografie Gryglewskiego trudno o więcej porównań[22]. Niemniej jednak dają one wgląd w nierzadkie zapewne, całościowe podejście Gryglewskiego do sztuki scenografii i plakatu.

Plakaty, które pozostawił Gryglewski, to stojące na wysokim poziomie prace artystycznym i ciekawe przykłady sztuki tego czasu. Dobrze, że Biblioteka ma je w swoich zasobach. Sukcesywne opracowywanie toruńskiego zbioru pozwoli odbiorcom zapoznać się jeszcze z wieloma plakacistami, wśród których prace Gryglewskiego mają swoje zasłużone miejsce.

[21] Opracował także publikację *Śląsk: Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca, kierownik artystyczny: Stanisław Hadyna, choreograf Elwira Kamińska*, red. S. Hadyna; oprac. graf. Tadeusz Gryglewski, Katowice 1965 (dostępne w Bibliotece Narodowej w Warszawie).

[22] Za nadesłane materiały składam szczególne podziękowania pracownikom Opery Śląskiej, przede wszystkim Pani Aleksandrze Brol z Archiwum Opery Śląskiej i Pani Marcie Janas.



POLSKI
INSTYTUT
STUDIÓW
NAD SZTUKĄ
ŚWIATA