

AR VILNIUS PRIKLAUSO VIDURIO EUROPAI?

Viena dabar madingų meno istorijos krypčių yra meno geografija. Ji siekia nustatyti tam tikrų meninių ypatumų regionus. Tai nėra nauja idėja, nes tradicinis požiūris į meną iki pat XIX a. pabaigos daug dėmesio skyrė klimatinėms sąlygoms, kuriomis vystėsi menas, tarp kitko, audringas natūralistinio meno suklestėjimas Viduržemio šalyse senaisiais ir naujaisiais amžiais buvo aiškinamas švelnaus klimato poveikiu.

Šį, be abejonės, naivų požiūrį amžių sandūroje labiausiai pakeitė naujesnė meno, kaip etninių, politinių, kultūrinių aplinkybių nulemta analizė. Tautinės valstybės idėjos įtvirtinimas bei nacionalizmo ideologijos atsiradimas išrutuliojo požiūrį, jog tam tikri meniniai ypatumai susiformuoja dėl tautos, gyvenančios konkrečiame geografiniame ir istoriniame areale, etninių bei rasinių polinkų. Kai kurie tyrinėtojai neigė nacionalinių meno mokyklų egzistavimą – esą menas yra universalus dalykas. Meno geografija tautinės dailės atžvilgiu neturi pagrindo nei šiuolaikinėse politinėse visuomenėse, nei viršvalstybinuose arealuose. Todėl tarpinę vietą tarp kraštutinių tautinio ir kosmopolitinio meno pažiūrų užima meninio regionalizmo idėja. Meninis regionas apima teritorijas, nesutampančias nei su valstybinėmis sienomis, nei su plotais, kuriuose gyvena etniškai vienalytės visuomenės. Viena svarbiausių virštautinių visuomeninių-politinių ir kultūrinių koncepcijų galime laikyti Vidurio Europos idėją, kuri gimė XIX a. ir įvairiais pavidalais išliko iki mūsų dienų.

Norėčiau pateikti kelias svarbiausias Vidurio Europos politines koncepcijas:

1. *Mitteleuropos* koncepcija, sukurta iš vokiečių suvienijimo siekių XIX a., bandant sukurti bemuitę vokiečių valstybių sąjungą – *Zollverein*¹. *Mitteleuropa* – tai federacinis valstybinis organizmas, kuriame vyrauja etninė vokiečių grupė. Kuriant šią koncepciją daug ginčytasi, diskusijos kulminacija – 1915 m., kai koncepciją galutinai išgrynino Reichstago deputatas Friedrichas Naumannas². Jo nuomone, Vidurio Europos kamienas – suvienytos Vokietija ir Austrija–Vengrija savo užimtoje žemėje – tiek rytuose, tiek vakaruose turi sukurti valstybių federaciją. Tarp šių ribų turėjo atsirasti ir atsikūrusioji Lenkija, kuri, anot Juzefo Pilsudskio, būtų susivienijusi su Habsburgų sostu ne kaip nepriklausoma valstybė, o kaip ribotos autonomijos valstybinis darinys, sukurtas iš Rusijos atimtoje ir lenkų apgyventose žemėse.

2. Vadinamosios sanitarinės užkardos, sudarytos iš naujų valstybių, atsiradusių po Pirmojo pasaulinio karo (nuo Baltijos valstybių per Lenkiją, Čekoslovakiją, Vengriją, Rumuniją, Bulgariją iki Jugoslavijos) koncepcija, atskirianti potencialius agresorius – bolševikinę Rusiją bei revizionistinę Vokietiją, ir sykiu priešpriešinta joms. Tokia Vidurio Europos koalicija niekada nebuvo sukurta dėl valstybių tarpusavio nesutarimų³.

3. Vadinamųjų Vidurio ir Rytų Europos nepriklausomybės siekiančių kraštų, politiškai priklausomų nuo sovietinės Rusijos po Jaltos konferencijos nutarimų, bendradarbiavimo koncepcija. Viena iš patraukliausių Vidurio Europos koncepcijų – Vilniaus ir Krokuvos ryšių požiūriu – buvo Oskaro Haleckio pateikta vizija apie kadaise Jogailaičių dinastijos valdomą valstybių bendradarbiavimą⁴. Požiūrį į Vidurio Europos problemą aštuntame praeito amžiaus dešimtmetyje tarp disidentų suformavo Milano Kunderos esė „Atplešti Vakarai, arba Vidurio Europos tragedija“. Aršiai kritikuotą Kunderos koncepciją išsamiau apibūdina jo teksto fragmentas: „Nes kas gi yra Europa vengrui, čekui arba lenkui? Šios tautos nuo seno priklausė Europos daliai, susijungusiai su Romos krikščionyste [...]. Joms žodis „Europa“ yra ne geografinė, bet dvasinė sąvoka, žodžio „Vakarai“ sinonimas [...]. Geografinė Europa, besidriekianti nuo Atlanto iki Uralo, visada buvo padalyta į dvi skirtingai besivystančias dalis: viena susijusi su senovės Roma ir katalikybe (skiriamasis ženklas – lotynų abėcėlė), antroji – su Bizantija – ir stačiatikybe (kirilica). Po 1945 m. siena tarp dviejų Europų pasistūmėjo kelis šimtus kilometrų į vakarus, ir tautos, iki šiol laikiusios save vakarietiškomis, pabodusios vieną rytą pamatė besančios Rytuose. Po karo Europoje susiklostė trys skirtingos struktūros: Vakarų Europa, Rytų Europa ir Vidurio Europa. Pastaroji sudėtingiausia, nes geografiškai ji yra žemyno viduryje, kultūros požiūriu – Vakaruose, o politiškai – nuo 1945 m. – Rytuose⁵.“

Visos minėtos koncepcijos niekada nebuvo įgyvendintos, taip ir liko utopijomis. Juolab dešimtas dešimtmetis, komunizmo ir sovietų imperijos žlugimo laikotarpis, sumažino politinių diskusijų apie Vidurio Europą aktualumą, ypač dėl provakarietiškos Kunderos išvardytų valstybių orientacijos, įtvirtintos joms stojant į NATO ir Europos Sąjungą. Tačiau politinio konteksto pokyčio, pažymėto vadinamojo Rytų bloko žlugimu bei Vidurio Europos valstybių grįžimu po pusės amžiaus į Vakarų civilizacijos lopšį, atrodo, nepastebėjo kai kurie Vakarų meno istorikai. Pavyzdžiui, Stevenas Mansbachas knygoje „Šiuolaikinis Rytų Europos menas“ toliau taiko Jaltoje nustatytą Rytų Europos apibrėžimą, nors kartu rašo apie „ryškią Centrinės Europos kultūrą“ Vilniuje⁶. Šiuo požiūriu teisus naujųjų amžių architektūros istorikas austras Friedrichas Achleitneris: „Pavojingiausias Vidurio Europai yra jos nebuvimas“⁷.

Jei niekada neegzistavo politinė šalių, esančių geografiniame Europos centre, vienybė, o bandymai ją sukurti teatnešė apgailėtinus rezultatus, tai istoriniai ryšiai, dinastinės sąjungos bei žlungančios valstybinės struktūros – vengrų Arpadų ir Andegavenų karalystė, čekų Pršemislių ir Karolio IV Liuksemburgiečio karalystė, Lenkijos–Lietuvos Jogailaičių unija ar Habsburgų Austrijos–Vengrijos imperija paliko nenutrinamus kultūrinius, meninius ir net mentalinius pėdsakus. Todėl Vidurio Europos kaip kultūrinio ir meninio arealo tyrimai pateikia ir dar pateiks intriguojančių rezultatų.

Taigi ar Vidurio Europos sąvoka gali turėti prasmę nagrinėjant meninius Vilniaus ir Krokuvos ryšius XX a. pradžioje? Šiuos valstybiniais ir dinastiniais

ryšiais sujungtus miestus siena atskyrė tada, kai austrai ir vokiečiai iškėlė politinę-geografinę doktriną apie Vidurio ir Rytų Europos atskyrimą⁸. Tą sieną neigė Abiejų Tautų Respublikos atkūrimo siekiančios patriotinės grupės iš Lietuvos žemių ir anuometinės Galicijos. Galicijos Lodomerijos karalystė su sostine Lvovu, septintame XIX a. dešimtmetyje gavusi plačią autonomiją Austrijos–Vengrijos imperijoje, turėjo sąlygas puoselėti tautinę kultūrą ir dailę, palyginti su padėtimi teritorijose, kuriose buvo vykdoma germanizavimo ir rusinimo politika.

Galicija ir Krokuvą tapo patrauklia prieglauda atvykstantiems iš rusų užimtų žemių nepriklausomybės siekiantiems veikėjams, politikams ir tautinio meno idėjai ištikimiems menininkams. Krokuvėje kūrė savo legionus iš Lietuvos atvykęs Pilsudskis, o netoliese Zakopanėje įsikūręs žemaitis Stanislavas Vitkevičius, remdamasis folkloriniais kalniečių elementais, sukūrė vadinamąjį Zakopanės stilių. Sekdamas jų architektūra ir amatais, jis ne tik siekė sukurti regioninę meninę mokyklą, bet troško Zakopanės stilių paversti tautiniu, naudojamu visų buvusios Lenkijos–Lietuvos valstybės žemių architektūroje, baldininkystėje, interjere, meniniuose amatuose. Šis stilius plito ne tik Zakopanėje ir Galicijoje, bet taip pat Karalystėje ir Lietuvoje: jį pritaikė pats Vitkevičius Saldutiškio geležinkelio stoties pastato architektūrai 1899 m. Zakopanės stiliaus bruožų taip pat turi 1907 m. pastatyti rūmai Seimėnuose⁹. Nedidelis Zakopanės kurortas tapo puikia menininkų iš trijų prijungtų žemių susitikimo vieta, kur jie skleidė politinę prasme neegzistuojančios valstybės tautinio meno idėją.

Panašią, tik daug svarbesnę reikšmę turėjo Jogailos universitetas ir Dailės akademija. Jano Matejkos asmenybė traukė būsimus menininkus iš trijų užgrobtų žemių į Krokuvos akademiją, kuri netrukus – po Juliano Falato reformos – tapo vienintele tokio pobūdžio meno mokykla buvusiose Abiejų Tautų Respublikos žemėse. Po Ukrainoje gimusio ir augusio Jano Stanislawskio mirties Peizažinės tapybos katedrai 1906 m. trumpai vadovavo Vilniaus dailininkas Ferdinandas Ruščicas, anksčiau dirbęs 1904 m. atkurtoje Varšuvos dailės mokykloje.

Ručicas ir jo peizažai buvo žinomi Krokuvėje: 1899 m. su kitais savo paveikslais eksponavo „Žemę“. Jis tapo 1897 m. Krokuvėje įkurtos Lenkų dailininkų draugijos „Sztuka“ nariu, o 1907–1908 m. jai pirmininkavo. Draugija, įsteigta tais pačiais metais kaip Vienos Secesionas, ne tik išliejo į europinę dailę kaip svarbi modernioji, secesinė grupė. Didžiausia jos reikšmė buvo ta, kad pirmą kartą menininkai iš trijų prijungtų žemių galėjo kartu pateikti savo kūrybą kaip *Lenkų dailininkų draugijos* kūrybą. „Sztuka“ savo darbus eksponavo ne tik Krokuvėje, Lvove, Varšuvoje bei kituose Lenkijos miestuose, bet ir visoje Europoje ir net JAV, dažniausiai – Vidurio Europos miestuose: daug kartų Vienoje ir Prahoje, taip pat Budapešte, Zagrebe, Miunchene, Berlyne, Drezdene, Venecijoje¹⁰. Kaip žinoma, 1903 m. „Sztuka“ surengė parodą Vilniuje, kuria labai domėtasi. Iniciatorius ir naujoviškos ekspozicijos autorius buvo pats Ruščicas. Pažymėtina, kad „Sztuka“ niekada nerengė parodų Peterburge, Maskvoje ar kitame Rusijos mieste.

Kaip žinoma, Ruščicas, kurį galima laikyti svarbiausiu Vilniaus ir Krokuvos dailės palikimo puoselėtoju, studijavo Sankt Peterburgo dailės akademijoje pas Archipą Kuindži. Jį tiesiogiai veikė profesoriaus meninė ir pedagoginė peizažo koncepcijos¹¹. Bet, mano nuomone, Ruščico tapyba, panašiai kaip visa lenkų peizažinės tapybos mokykla, pasižymi Vidurio Europai būdingais, Miuncheno mokyklos suformuotais nuotais peizažo bruožais, kuris, nepaisant stiprios prancūzų impresionizmo įtakos, išlaikė daug realistinių ir simbolistinių elementų. Ruščico ir Stanisławskio drobės, kuriose ypač išryškintas žemės plokštumas ir plataus apsiaukusio dangaus kontrastas, turi daug panašumų su dailininkų kūryba iš Vidurio Europos meno kolonijų, ypač iš Worspwede ir Dachau Vokietijoje, Nagybjajom Vengrijoje bei ano meto čekų tapybos¹².

Klausimas apie Vilniaus priklausomybę Vidurio Europos menui yra nelengvas ir nevienaprasmis. Apie 1900 m. menas visoje Europoje – nuo Rusijos iki Portugalijos, nuo Suomijos iki Italijos – suvienodėjo. Turint omeny platesnę istorinę tradiciją, yra daug priedaidų atsakyti į šį klausimą teigiamai. Meniniu Vidurio Europos reiškiniu, atrodo, turėjo būti stiprus vėlyvosios mistinės Vilniaus gotikos (pirmiausia Šv. Onos bažnyčios fasadas) vystymasis. Pasitelkiant jau cituotą Kunderą, galima tvirtinti, kad „ryškiausiai kultūrinis Vidurio Europos savitumas pasireiškė nepaprastu barokinio meno suklestėjimu teritorijoje nuo Zalcburgo iki Vilniaus“¹³. Taip pat vilnietišką romantizmą su jo iracionalumu ir misticizmu galima vertinti kaip tipišką Vidurio Europos reiškinį. Kaip ir ženklų žydu mažumos buvimą Vilniuje ir Krokuvoje, kuris, anot Kunderos, buvo „pagrindinis kosmopolitinis Vidurio Europą integruojantis elementas“¹⁴.

Vertė Vytautas Berenis

¹ Žr.: J. Droz, *L' Europe centrale. Évolution historique de l'idée „ Mitteleuropa“*, Paris, 1960.

² F. Naumann, *Mitteleuropa*, Berlin, 1915.

³ J. F. Vránek, *Plans for cooperation in Central Europe, Etude Centro-Européennes*, Prague, 1937, p. 119–147.

⁴ O. Halecki, *Grenzraum des Abendlandes. Eine Geschichte Ostmitteleuropas*, Salzburg, 1957.

⁵ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej, Zeszyty literackie*, R. II, 1984, z. 5, s. 14, 15.

⁶ S. A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*, Cambridge, 1999, p. 111.

⁷ F. Achleitner, *Gibt es einen mitteleuropäischen Heimatstil?* (Neskelbtas referatas, skaitytas simpoziume „Heimat Mitteleuropa“ Vienoje 1986 06 01–05, mašinraštis, p. 3).

⁸ Žr.: J. Partsch, *Mitteleuropa*, Gotha, 1904.

⁹ Z. Moździerz, *Styl zakopiański w architekturze, Regionalizm–Regiony–Podhale, Materiały z sesji naukowej* (Zakopane, 4–6 grudnia 1993 r.), pod redakcją J. M. Roszkowskiego, Zakopane, 1995, s. 23–52.

¹⁰ S. Krzystofowicz-Kozakowska, *Sztuka kręgu sztuki. Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” 1897–1950*, Kraków, 1999.

¹¹ Šią problemą iškėlė ir išplėtojo A. Gieldon-Paszek daktaro disertacijoje „Malarstwo pejzażowe a szkolnictwo artystyczne w Polsce (do roku 1939)“, parašytoje man vadovaujant ir apgintoje 2001 m. Krokuvos Jogailos universitete.

¹² Vadinamosios „Miuncheno peizažinės mokyklos“ įtaką Vidurio Europos dailei apie 1900 m. bei meninių kolonijų reikšmę peizažinei Vidurio Europos tapybai aptariau savo monografijoje *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowie*, Kraków, 1992; taip pat straipsnyje „Tendencje regionalistyczno-narodowe w środkowoeuropejskim malarstwie około 1900 roku“, *Folia Historiae Artium*, 1992, t. XXVIII, s. 113–149; taip pat straipsnyje „Sztuka“ a secesje“, *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka“*, red. A. Baranowa, Kraków, 2001, s. 9–21.

¹³ M. Kundera, op. cit., p. 23.

¹⁴ Ibid., p. 24.

CZY WILNO LEŻY W EUROPIE ŚRODKOWEJ?

Jednym z modnych ostatnio trendów historii sztuki jest refleksja nad geografią sztuki. Zakłada ona przyporządkowanie pewnych właściwości artystycznych obszarowi, na których one występują. Idea nie nowa, gdyż tradycyjne widzenie sztuki, aż po wiek XIX, przywiązywało wielką wagę do uwarunkowań klimatycznych, w jakich rozwijała się sztuka. Dla przykładu, między innymi wpływem łagodnego klimatu tłumaczono bujny rozkwit naturalistycznej sztuki na obszarze basenu śródziemnomorskiego w okresie starożytnym i nowożytnym.

To niewątpliwie naiwne spojrzenie zamieniło się na przełomie wieków na bardziej nowoczesną analizę etnicznych, politycznych i kulturowych uwarunkowań sztuki. Ukonstytuowanie się idei państwa narodowego oraz pojawienie się ideologii nacjonalistycznych wpłynęło na wykształcenie się poglądu, według którego określone cechy artystyczne wynikają z predyspozycji rasowych i etnicznych danego narodu, zajmującego pewien obszar historyczny i geograficzny. Niektórzy negowali istnienie narodowych szkół artystycznych, stojąc na stanowisku, że sztuka ma wymiar uniwersalny. Geografia sztuki w znaczeniu sztuki narodowej nie sprawdza się w ani w społeczeństwach polietnicznych, ani na obszarach ponadpaństwowych. Dlatego też pośrednią pozycję między skrajnymi stanowiskami sztuki narodowej i kosmopolitycznej zajęła idea regionalizmu artystycznego. Region artystyczny obejmuje obszary nie pokrywające się z ani z granicami państwowymi, ani z terenami zamieszkałymi przez społeczności jednolite pod względem etnicznym. Do jednych z ważniejszych ponadnarodowych koncepcji polityczno-społecznych oraz kulturowych zaliczyć można ideę Europy Środkowej, która zrodziła się w XIX wieku i różnych wariantach przetrwała do czasów dzisiejszych.

Chciałbym w tym miejscu zaprezentować kilka najważniejszych politycznych koncepcji Europy Środkowej:

1. Koncepcja *Mittleeuropy*, która wykształciła się z niemieckich dążeń zjednoczeniowych XIX wieku (zapoczątkowana dążeniem do stworzenia unii bezcłowej państw niemieckich – *Zollverein*).¹ Kulminacją dyskusji o stworzeniu *Mittleeuropy* jako federacyjnego organizmu państwowego, zdominowanego przez etniczną grupę niemiecką, był rok 1915, kiedy ideę tę sprecyzował deputowany do Reichstagu, Friedrich Naumann.² Według niego, zjednoczone Niemcy i Austro-Węgry – jako trzon Europy Środkowej – stworzyłyby federację państw na obszarach zdobytych, zarówno na wschodzie, jak i na zachodzie. W takich ramach miała się znaleźć również odrodzona Polska, która nie zostałaby zjednoczona – jak to widział Józef Piłsudski – w unii personalnej z tronem Habsburgów, jako niezależne państwo, lecz jako legitymujący się jedynie ograniczoną autonomią twór państwowy, utworzony na terenach odbitych Rosji, zamieszkałych przez polską ludność.

2. Koncepcja utworzenia tzw. kordonu sanitarnego z nowych państw, powstałych po I wojnie światowej (od państw nadbałtyckich, poprzez Litwę, Polskę, Czechosłowację, Węgry, Rumunię i Bułgarię po Jugosławię), oddzielających i przeciwstawiających się dwu potencjalnym agresorom: bolszewickiej Rosji i rewizjonistycznym Niemcom. Taka koalicja środkowoeuropejska nie została nigdy utworzona ze względu na skłócenie się między sobą mających ją stworzyć państw.³

3. Koncepcja współdziałania środowisk niepodległościowych krajów tzw. Europy Środkowo-Wschodniej, uzależnionych politycznie i ustrojowo od Rosji sowieckiej w wyniku ustaleń Konferencji Jaltańskiej. Jedną z bardziej atrakcyjnych koncepcji Europy Środkowej, z punktu widzenia relacji Wilno – Kraków, była przedstawiona przez Oskara Haleckiego wizja współpracy państw rządzonych onegdaj przez dynastię jagiellońską.⁴ Poglądy na temat Europy Środkowej środowisk dystrydenckich w latach 80. ukształtował w znacznym stopniu esej Milana Kundery „Europa porwana czyli tragedia Europy Środkowej”. Krytykowaną ostro koncepcję Kundery streszcza reprezentatywny fragment jego tekstu: „Czym bowiem jest Europa dla Węgry, Czechy albo Polaka? Narody te od początku należały do Europy zakorzenionej w rzymskim świecie chrześcijańskim [...]. Dla nich słowo „Europa” nie oznacza zjawiska ze sfery geografii, lecz jest pojęciem duchowym, synonimem słowa „Zachód”. [...] Europa geograficzna, rozciągająca się od Atlantyku po Ural, zawsze była podzielona na dwie odrębnie rozwijające się połowy: jedna była związana ze starożytnym Rzymem i z kościołem katolickim (jej znakiem szczególnym jest alfabet łaciński), druga zaś była zakotwiczona w Bizancjum i kościele prawosławnym (znak szczególny: cyrylica). Po 1945 roku granica między dwiema Europami przesunęła się o kilkaset kilometrów na zachód i narody, które dotąd uważały się za zachodnie, obudziwszy się pewnego poranka stwierdziły, że znajdują się na Wschodzie. Po wojnie ukształtowały się w Europie trzy zasadnicze sytuacje: sytuacja Europy zachodniej, sytuacja Europy wschodniej oraz sytuacja Europy środkowej. Ta ostatnia jest najbardziej skomplikowana, gdyż geograficznie Europa środkowa jest środkiem, kulturalnie Zachodem, a politycznie – od 1945 roku – Wschodem”.⁵

Wszystkie powyżej wymienione polityczne koncepcje nie zostały nigdy zrealizowane, pozostając w sferze czystej utopii. Co więcej lata 90., które przyniosły upadek komunizmu i imperium sowieckiego, zdezaktualizowały kontekst polityczny dyskusji o Europie Środkowej, szczególnie wobec pro zachodniej reorientacji państw wymienianych przez Kundere, potwierdzonej przystąpieniem do Sojuszu Północnoatlantyckiego i Unii Europejskiej.

Jednakże faktu zmiany kontekstu politycznego, który zaowocował upadkiem tzw. bloku wschodniego i powrotem po półwieczu państw środkowoeuropejskich na łono cywilizacji zachodniej, wydają się nie dostrzegać niektórzy zachodni historycy sztuki. Na przykład Steven Mansbach w książce „Modern Art in Eastern Europe”, nadal stosuje pojaltańskie określenie Europa Wschodnia, mimo że pisze równocześnie o *vibrant central European culture* Wilna.⁶ Z tego punktu widzenia rację miał

austriacki historyk nowoczesnej architektury Friedrich Achleitner, kiedy napisał, że: „Najniebezpieczniejszym w Europie Środkowej jest jej nieistnienie“.⁷

Jeżeli jednak polityczna jedność krajów położonych w geograficznym centrum Europy nigdy nie zaistniała, a próby jej stworzenia prowadziły niekiedy do godnych pożałowania rezultatów, to historyczne związki i dynastyczne relacje oraz rozpadające się struktury państwowe, takie jak węgierskie królestwo Arpadów i Andegawenów, Czechy Przemysławidów i Karola IV Luksemburskiego, jagiellońska Unia Polsko-Litewska czy cesarstwo Austro-Węgierskie Habsburgów, pozostawiły niezmywalne ślady kulturalne, artystyczne i nawet mentalne. Dlatego badania Europy Środkowej jako obszaru kulturowego i artystycznego przynoszą, i będą w przyszłości przynosić, intrygujące rezultaty.

Czy zatem pojęcie Europy Środkowej może mieć jakieś znaczenie dla badań nad związkami artystycznymi Wilna i Krakowa początku wieku XX. Między tymi połączonymi onegdaj związkami dynastycznymi i państwowymi miastami rozciągała się wtedy granica, uznawana według obowiązującej w kręgach austriackich i niemieckich doktryny polityczno-geograficznej za granicę między Europą Środkową a Wschodnią.⁸ Ową granicę kontestowały dążące do restytucji Rzeczypospolitej Obojga Narodów kręgi patriotyczne zarówno z terenów Litwy, jak i ówczesnej Galicji. Królestwo Galicji i Lodomerii, ze stolicą we Lwowie, uzyskuje w latach 70. szeroką autonomię w ramach Cesarstwa Austro-Węgierskiego, która umożliwiała swobodny rozwój kultury i sztuki narodowej w odróżnieniu od restrykcyjnej polityki germanizacyjnej i rusyfikacyjnej na terenie pozostałych dwu zaborów.

Galicja wraz z Krakowem stanowiły więc atrakcyjny azyl dla przybywających z zaboru rosyjskiego działaczy niepodległościowych, politycznych a także artystów, wiernych idei sztuki narodowej. W Krakowie tworzył swoje legiony przybyły z Litwy Józef Piłsudski, a osiadły w pobliskim Zakopanem inny Żmudzian Stanisław Witkiewicz tworzył w oparciu o góralskie elementy folklorystyczne tzw. styl zakopiański. Witkiewicz pragnął nie tylko stworzenia w oparciu o góralskie budownictwo i rzemiosło regionalnej szkoły artystycznej, ale zamierzał nadać swojemu stylowi zakopiańskiemu piętno stylu narodowego w architekturze, meblarstwie, we wnętrzach i we wzornictwie artystycznym na całym obszarze wszystkich ziem dawnej Rzeczypospolitej. Styl ten pojawił się nie tylko w samym Zakopanem i ówczesnej Galicji, ale również w Kongresówce i na Litwie, gdzie został wprowadzony przez samego Stanisława Witkiewicza do architektury dworca kolejowego w Sygudyszkach (1899). Piętno stylu zakopiańskiego nosił również wybudowany w 1907 pałac w Sejmanach.⁹ Niewielki kurort Zakopane stanowił więc doskonały punkt spotkań artystów z trzech zaborów, skąd promieniowały idee stworzenia sztuki narodowej dla nieistniejącego w sensie politycznym państwa.

Podobną funkcję, lecz na większą skalę, odgrywał Kraków ze swoimi uczelniami: Uniwersytetem Jagiellońskim i Akademią Sztuk Pięknych. Osobowość Jana Matejki przyciągała przyszłych artystów ze wszystkich zaborów do krakowskiej

Szkoły Sztuk Pięknych, która niebawem, po reformie Juliana Fałata stała się jedyną Akademią Sztuk Pięknych na terenie dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Po śmierci urodzonego i wychowanego na Ukrainie Jana Stanisławskiego katedrę malarstwa pejzażowego obejmuje na krótko w 1906 roku wileński artysta Ferdynand Ruszczyc (zatrudniony uprzednio w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, reaktywowanej w 1904 roku).

Ruszczyc i jego pejzaże znane były w Krakowie, gdzie wystawił m.in. swoją „Ziemię” wraz z innymi obrazami w 1899 roku. Był on członkiem utworzonego w 1897 roku w Krakowie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, a w latach 1907–1908 jego prezesem. TAP „Sztuka” nie tylko wpisuje się w historię sztuki europejskiej jako jedno z najważniejszych modernistycznych, secesyjnych ugrupowań (powstało w tym samym roku co *Wiener Secession*). Istotną jego rolą było również to, że po raz pierwszy artyści z trzech zaborów mogli wystawiać wspólnie pod szyldem właśnie Towarzystwa Artystów Polskich. „Sztuka” wystawiała nie tylko na terenie Krakowa, Lwowa, Warszawy i innych miast polskich, ale także w całej Europie, a nawet w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, z tym że najczęściej jednak w miastach środkowoeuropejskich: wielokrotnie w Wiedniu i Pradze, a także w Budapeszcie, Zagrzebiu, Monachium, Berlinie, Dreźnie, w Wenecji¹⁰. Jak wiadomo sto lat temu w 1903 roku „Sztuka” wystawiała w Wilnie (rocznica tej wystawy dała asumpt do zorganizowania niniejszego spotkania), wzbudzając żywy rezonans. Inicjatorem ekspozycji i autorem bardzo nowatorskiej aranżacji jej wnętrza był oczywiście sam Ferdynand Ruszczyc. Znamienne jest, że nigdy nie zorganizowano wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w Petersburgu, Moskwie lub innym mieście rosyjskim.

Jak wiadomo Ferdynand Ruszczyc, którego można uznać za najważniejszego łącznika w dziedzinie malarstwa między Wilnem a Krakowem, studiował w Sankt-Petersburgu na Akademii Sztuk Pięknych u Archipa Kuindziego. Uległ on więc naturalnym wpływom jego koncepcji artystycznych i pedagogicznych w zakresie malarstwa pejzażowego.¹¹ Jednakże w mojej opinii malarstwo Ruszczyca, podobnie jak cała szkoła polskiego pejzażu, wykazuje silne cechy środkowoeuropejskiego, ukonstytuowanego w środowisku monachijskim, nastrojowego pejzażu, który mimo, że uległ powszechnym w całej ówczesnej sztuce oddziaływaniom impresjonizmu francuskiego, zachował wiele elementów realistycznych oraz symbolistycznych. Porównując płótna Ruszczyca, a także Stanisławskiego, w których szczególnie eksponowany jest kontrast płaszczyzny ziemi z rozbudowaną strukturą zachmurzonego nieba, można dostrzec wiele analogii z malarzami z środkowoeuropejskich kolonii artystycznych, szczególnie z Worpsswede i z Dachau w Niemczech oraz Nagybánia w Siedmiogrodzie na Węgrzech, a także z czeskim malarstwem tego okresu.¹²

Odpowiedź na pytanie o przynależność Wilna do Europy Środkowej w sensie artystycznym wydaje się jednak trudna i niejednoznaczna. Około roku 1900

sztuka w całej Europie od Rosji po Portugalię, od Finlandii po Włochy ujednociliła się. Biorąc jednak pod uwagę szerszą tradycję historyczną, istnieje wiele przesłanek, aby na to pytanie odpowiedzieć pozytywnie. Artystycznym fenomenem środkowoeuropejskim zdaje się być silny rozwój późnego, mistycznego gotyku Wilna (z malowniczą fasadą kościoła św. Anny w pierwszym rzędzie). Również później, w okresie baroku można stwierdzić wspólne dla tego obszaru cechy. Jak pisał cytowany już obszernie w tym tekście Kundera: „Środkowoeuropejska odrębność kulturalna objawiła się za sprawą nadzwyczajnego rozkwitu sztuki barokowej, która połączyła rozległy obszar od Salzburga do Wilna”.¹³ Także romantyzm wileński, ze swoim irracjonalizmem i mistycyzmem można ocenić jako fenomen typowo środkowoeuropejski, jak również silną obecność w Wilnie i w Krakowie mniejszości żydowskiej, która była według Kundery „głównym elementem kosmopolitycznym i integrującym Europę środkową”.¹⁴

¹ Patrz: J. Droz, *L'Europe centrale. Évolution historique de l'idée de „Mitteleuropa”*, Paris, 1960.

² F. Naumann, *Mitteleuropa*, Berlin, 1915.

³ Patrz: J. Vránek, Plans for cooperation in Central Europe, *Etudes Centro-Européennes*, Prague, 1937, p. 119–147.

⁴ O. Halecki, *Grenzraum des Abendlandes. Eine Geschichte Ostmitteleuropas*, Salzburg, 1957.

⁵ M. Kundera, Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej, *Zeszyty Literackie*, R.II, 1984, z. 5, s. 14–15.

⁶ S. A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*, Cambridge, 1999, p. 111.

⁷ F. Achleitner, Gibt es einen mitteleuropäischen Heimatstil? (oder: Entwurf einer peripheren Architekturlandschaft), nie opublikowany referat wygłoszony podczas „Symposium Heimat Mitteleuropa”, Wiedeń 1–5. 06. 1986, maszynopis, s. 3.

⁸ Patrz: J. Partsch, *Mitteleuropa*, Gotha, 1904.

⁹ Z. Moździerz, Styl zakopiański w architekturze, *Regionalizm – Regiony – Podhale. Materiały z sesji naukowej* (Zakopane 4–6 grudnia 1993), pod red. J. M. Roszkowskiego, Zakopane, 1995, s. 23–52.

¹⁰ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka kręgu sztuki. Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” 1897–1950*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, 26 05 – 10 09 1995.

¹¹ Kwestię tę poruszyła i rozwinęła Aleksandra Gieldoń-Paszek w niepublikowanym dokrocie pt. *Malarstwo pejzażowe a szkolnictwo artystyczne w Polsce (do roku 1939)*, napisanym w 2001 roku pod moim kierunkiem i obronionym na Uniwersytecie Jagiellońskim.

¹² Problem oddziaływań tzw. „szkoły monachijskiej” pejzażu na malarstwo Europy Środkowej około 1900 roku oraz rolę kolonii artystów w malarstwie pejzażowym Europy Środkowej omawiam w kilku moich publikacjach, przede wszystkim w: T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Kraków, 1992; idem, *Tendencje regionalistyczno-narodowe w środkowoeuropejskim malarstwie około 1900 roku*, *Folia Historiae Artium*, t. XXVIII (1992), s. 113–149, oraz idem, „Sztuka” a secesje, *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, red. A. Baranowa, Kraków, 2001, s. 9–21.

¹³ Kundera, s. 23.

¹⁴ *Ibid.*, s. 24.