

## Wystawa Sztuki Estońskiej (Warszawa – Kraków 1939). Kontekst i recepcja

„Po co my jedziemy do Tallinna? Czy słyszał kto kiedy co ciekawego o tym mieście? I jeszcze mamy tam siedzieć dwa dni”<sup>1</sup>. Pytania uczestników wycieczki po Łotwie, Estonii i Finlandii, zorganizowanej przez Towarzystwo Uniwersytetów Robotniczych w lipcu 1927 r., zapisane przez biorącą w niej udział Marię Dąbrowską, bardzo dobrze oddają ówczesny stan wiedzy o Estonii. Polska przez cały okres II Rzeczypospolitej utrzymywała z tym państwem kontakty polityczne, ekonomiczne i kulturalne, szczególnie intensywne po przewrocie majowym w 1926 r.<sup>2</sup>

Poznanie Estonii nie było jednak łatwe. W latach dwudziestych XX w. pokonanie kolejną 1261 km dzielących Warszawę i Tallinn trwało cztery doby. Później czas przejazdu skrócił się do 48 godzin, a nawet do 36, ale podróż wciąż wiązała się licznymi przesiadkami i wielogodzinnym oczekiwaniem na stacjach. Bezpośrednie połączenie kolejowe między stolicami obu państw zainaugurowano dopiero w listopadzie 1930 r. Dwa lata później, w sierpniu 1932 r., uruchomiono stałe połączenie lotnicze na trasie Warszawa–Tallinn. Lot z międzylądowaniami w Wilnie i Rydze trwał siedem godzin, niestety wysoka cena biletów sprawiała, że ten środek komunikacji był bardzo elitarny. W latach trzydziestych do Tallinna można było dostać się także drogą morską. Między Gdańskiem i Gdynią a stolicą Estonii pływały statki Żegluga Polskiej i Finska Agfartygs. Rejs trwał 36 godzin, a po dwóch dnia pobytu w Tallinnie można było popłynąć do Helsinek<sup>3</sup>. Tallinn (oraz inne stolice państw bałtyckich) mogli także zwiedzać uczestnicy kilkudniowych wycieczek morskich organizowanych przez „Orbis” na statkach m/s Batory i m/s Piłsudski<sup>4</sup>.

Mimo rozwoju komunikacji i ruchu turystycznego najważniejszym źródłem wiadomości o Estonii były publikacje, szczególnie liczne w drugiej połowie lat dwudziestych. Prawdziwym kompendium wiedzy o Estonii okazała się wydana w 1930 r. książka Ireny W. Kosmowskiej *Estonia. Kraj i ludzie*<sup>5</sup>. Autorka, która przebywała w tym nadbałtyckim kraju w 1929 r., na niemal stu stronach omówiła

<sup>1</sup> Maria Dąbrowska, *Estonia* [w:] *eadem, U północnych sąsiadów*, Warszawa 1929, s. 39.

<sup>2</sup> Zob. Piotr Łossowski, *Stosunki polsko-estońskie 1918–1939*, Warszawa 2010; Raimo Pullat, *Od Wersalu do Westerplatte. Stosunki estońsko-polskie w okresie międzywojennym*, tłum. Aarne Puu, Kraków 2003.

<sup>3</sup> P.P. Żegluga Polska. *Podróże morskie do Estonii i Finlandii. Linia Bałtycka*, [b. m.] [b. r.].

<sup>4</sup> *Polskie Biuro Podróży Orbis. Wycieczki morskie 1936; Letnie wycieczki morskie 1936 na: M/S Piłsudski – M/S Batory – S/S Kościuszko*, [Warszawa 1936].

<sup>5</sup> Irena W. Kosmowska, *Estonia. Kraj i ludzie*, Warszawa 1930.

najważniejsze kwestie historyczne, polityczne, ekonomiczne i społeczne. Sporo miejsca poświęciła także zagadnieniom estońskiej sztuki narodowej oraz poszczególnym dziedzinom kultury: literaturze, sztukom plastycznym, muzyce i teatrowi. Stosunkowo obszerne i rzetelne opracowanie Kosmowskiej to jedyna tego rodzaju publikacja w międzywojennej Polsce. Inne teksty dotyczące Estonii były albo fragmentami książek, albo artykułami prasowymi, a powstawały najczęściej w efekcie odbytej przez autorów podróży. Do tej kategorii należy wydana w 1927 r. niewielka książeczka Stanisława Srokowskiego *Na wschodnim brzegu Bałtyku. Kartki z podróży*, w której można znaleźć podstawowe informacje o historii, kulturze, gospodarce i społeczeństwie Estonii<sup>6</sup>. Podobny charakter miała opublikowana w 1939 r. książka *W stolicach państw bałtyckich* autorstwa profesora uniwersytetu w Rydze Stanisława Kolbuszewskiego<sup>7</sup>. Jeden z rozdziałów poświęcony został Tallinnowi, historii i współczesności miasta, a także jego znaczeniu w kulturalnym i cywilizacyjnym rozwoju Estonii.

Niepozbawione walorów poznawczych były również broszury Edwarda Rosseta, przygotowane na podstawie odczytów wygłoszonych w latach 1933–1934 w ramach akcji propagandowej prowadzonej przez Stowarzyszenie Polsko-Estońskie<sup>8</sup>. Towarzystwo to zostało założone w grudniu 1929 r. w celu wspierania i ułatwiania rozwoju kontaktów kulturalnych i ekonomicznych między społeczeństwami obu krajów. O jego wysokiej randze świadczy fakt, że w zarządzie znaleźli się generałowie Edward Rydz-Śmigły i Stefan Hubicki oraz redaktor naczelny „Polski Zbrojnej” Władysław Ludwik Ewert, który faktycznie kierował działalnością związku. Z czasem zaczęły powstawać oddziały terenowe – w Brześciu, Wilnie, Krakowie, Łodzi i Lwowie. Staraniem Stowarzyszenia Polsko-Estońskiego w 1934 r. wydano informator *Jedziemy do Estonii*, który poruszał istotne kwestie dotyczące „dziejów narodu estońskiego i obecnego ustroju jego państwa, dalej w dziedzinie kulturalnej i gospodarczej, a wreszcie w krajoznawstwie, mającym dla turysty znaczenie pierwszorzędne”. Zawierał także przydatne w podróży informacje praktyczne, takie jak rozkłady jazdy, adresy oraz ceny niektórych towarów i usług<sup>9</sup>. Z myślą o polskich turystach analogiczne publikacje przygotowywała także strona estońska<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Stanisław Srokowski, *W Estonii* [w:] *idem, Na wschodnim brzegu Bałtyku. Kartki z podróży*, Poznań 1927, s. 25–44.

<sup>7</sup> Stanisław Kolbuszewski, *Tallinn, stolica Estonii* [w:] *idem, W stolicach państw bałtyckich*, Poznań 1939, s. 78–82.

<sup>8</sup> Edward Rosset, *Estonia współczesna. Odczyt wygłoszony na zebraniu organizacyjnym Towarzystwa Polsko-Estońskiego w Łodzi 4 lipca 1933 roku*, Łódź 1933; *idem, Estonia w przeszłości i w teraźniejszości. Odczyt, wygłoszony w dniu 24 lutego 1934 roku na Akademii z okazji XVI rocznicy niepodległości Estonii*, Łódź 1934.

<sup>9</sup> *Jedziemy do Estonii. Przewodnik wycieczkowy Tow. Polsko-Estońskiego w Warszawie*, Warszawa 1934, s. 3–4.

<sup>10</sup> *Estonia. Jej stolica i uzdrowiska*, Tallinn 1937. Informator wydał Główny Zarząd Turystyki w Estonii.

W 1930 r. Stowarzyszenie Polsko-Estońskie postanowiło wydawać własne pismo – kwartalnik „Nad Bałtykiem”, ale niestety, udało się przygotować tylko jeden numer. Sukcesem zakończyło się kolejne wydawnicze przedsięwzięcie – „Przegląd Polsko-Fińsko-Estoński”. Wedle zapowiedzi redakcji ukazywać się miał trzy razy w roku: w święta państwowe Polski (3 maja), Finlandii (6 grudnia) i Estonii (24 lutego). Pierwszy numer wydano w grudniu 1936 r., a ostatni – w 1938 r. Przedostatni numer (6–7 z 1938 r.) przygotowano z okazji dwudziestolecia niepodległej Estonii. Na łamach „Przeglądu” polski czytelnik mógł znaleźć zarówno monograficzne artykuły dotyczące różnych dziedzin życia współczesnej Estonii, najczęściej pisane przez estońskich polityków, prominentnych dziennikarzy oraz znawców, jak i obszernie sprawozdania z różnego rodzaju wydarzeń oraz kronikarskie noty. Wśród artykułów znajdowały się teksty poświęcone sprawom kultury i sztuki, m.in. teatru<sup>11</sup>, literatury<sup>12</sup>, muzyki<sup>13</sup> oraz sztuk plastycznych<sup>14</sup>. Artykuły dotyczące Estonii publikowano także na łamach wydawanego przez Instytut Bałtycki specjalistycznego pisma „Baltic Countries” (od 1937 r. „Baltic and Scandinavian Countries”). Ich tematyka koncentrowała się jednak niemal wyłącznie na kwestiach historycznych i ekonomicznych, sprawy kultury traktowane były marginalnie<sup>15</sup>.

Pod koniec lat dwudziestych i na początku lat trzydziestych Estonię odwiedziło kilkoro polskich literatów, którzy opisali później swoje wrażenia. Pierwszą pisarką była wspomniana już Maria Dąbrowska – autorka wydanej w 1929 r. książki *U naszych północnych sąsiadów*, będącej zapisem wrażeń z pobytu w Tallinnie latem 1927 r. Relacja pisarki, bardzo osobista i impresyjna, pełna była wyrazów uznania, a niekiedy wprost entuzjazmu, dla współczesnej Estonii, jej ustroju politycznego, organizacji życia społecznego, osiągnięć kulturalnych, a także piękna architektury i pejzażu<sup>16</sup>. Do grona pisarzy polskich, którzy odwiedzili Estonię, należał również Juliusz Kaden-Bandrowski, zaproszony przez organizatorów Tygodnia Książki, odbywającego się w marcu 1930 r. w Tallinnie. Opisał on swoje wrażenia w krótkich tekstach opublikowanych w 1931 r.<sup>17</sup> W marcu

<sup>11</sup> Villem Ernits, *Rok jubileuszowy teatru estońskiego*, „Przegląd Polsko-Fińsko-Estoński” 1937, nr 4, s. 46–47.

<sup>12</sup> Bernhard Linde, *Literatura estońska w ostatnich latach*, „Przegląd Polsko-Fińsko-Estoński” 1938, nr 6–7, s. 42–45. Linde, postać bardzo zasłużona dla propagowania w Polsce najnowszej literaturze estońskiej, 23.01.1929 r. w Polskim Klubie Artystycznym wygłosił odczyt *Literatura i teatr współczesnej Estonii*, zob. *Środa literacka w Pol. Klubie Artystycznym*, „Kurier Poranny” 1929, nr 22, s. 5.

<sup>13</sup> Riho Päts, *Muzyka współczesna w wolnej Estonii*, „Przegląd Polsko-Fińsko-Estoński” 1938, nr 6–7, s. 45–47.

<sup>14</sup> Leo Soonberg, *Sztuka estońska*, „Przegląd Polsko-Fińsko-Estoński” 1938, nr 6–7, s. 18–21.

<sup>15</sup> Jedynym tekstem dotyczącym kultury był artykuł historyka i archiwisty Otto Liiva, *The Development of Estonian Culture*, „Baltic and Scandinavian Countries” 1938, nr 3, s. 321–326.

<sup>16</sup> Dąbrowska, *Estonia...*, s. 37–62.

<sup>17</sup> Juliusz Kaden-Bandrowski, *W Estonii* [w:] *idem, Pióro, miłość i kobieta*, Warszawa 1931, s. 9–25.

1932 r. Estonię odwiedziła Zofia Nałkowska. Przebywała w Tallinnie oraz Tartu i Narwie, gdzie uczestniczyła w premierach swojej sztuki *Dom kobiet*, a także spotykała się z przedstawicielami estońskiego świata literackiego. Efektem tego wyjazdu były trzy artykuły (dwa ogłoszone na łamach „Gazety Polskiej” i jeden w „Kulturze”<sup>18</sup>), w których pisarka dzieliła się spostrzeżeniami i refleksjami na temat tamtejszego życia teatralnego i literackiego. Niemal w tym samym czasie w Tallinnie przebywał Jan Brzechwa. Pokłosem wizyty był obszerny tekst, którego fragment *Wiosna w Estonii* ukazał się na łamach „Wiadomości Literackich” dopiero w 1934 r. Brzechwa pisał, że Estonia – mimo podejmowanych prób przybliżenia jej twórczości – wciąż pozostaje dla polskiego czytelnika „«dziewiczą ziemią», którą trzeba dopiero odkryć”, a przecież „kraj ten przeżywa obecnie okres «kwitnienia duszy», okres może nieco spóźnionego przebudzenia sił twórczych, romantyczną wiosnę, tak niepodobną do schyłkowej martwoty ogarniającej inne kraje. [...] nad sztuką unosi się atmosfera młodości, nadziei i entuzjazmu”<sup>19</sup>.

W odróżnieniu od swych kolegów-literatów, którzy skupiali się wyłącznie na sprawach literatury i teatru, Brzechwa wykazał zainteresowanie także sztukami plastycznymi. Efektem był artykuł *Plastyka w Estonii*, opublikowany w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1935 r.<sup>20</sup> Poeta opisał sylwetki wybranych twórców estońskiego malarstwa, rzeźby i architektury. O niektórych artystach tylko wspominał, innych scharakteryzował w kilku słowach, o najwybitniejszych zaś starał się napisać nieco więcej. Galerię malarzy otwierał Ants Laipman (Laikmaa), „ojciec współczesnego malarstwa” w Estonii, który był nie tylko „subtelnym portrecistą”, lecz także autorytetem dla skupionych wokół niego młodych artystów, organizatorem pierwszych wystaw artystycznych na początku XX w. oraz inicjatorem stworzenia w Tallinnie muzeum sztuk pięknych. Podobne zasługi dla rozwoju sztuki estońskiej miał w tym samym czasie Kristjan Raud, zbieracz i znawca sztuki ludowej, „malarz delikatnych i wyszukanych form, zamiłowany w prymitywizmie, czerpiący inwencję z motywów sztuki i ornamentyki ludowej, doprowadzający liryzm tematów aż do granic zamglonej i dziwnej mistyki”<sup>21</sup>. Pod względem walorów artystycznych Brzechwa wyżej oceniał twórczość młodo zmarłego brata Kristjana – Paula, który malował „mocno i śmiało modelowane na czarnym lub ciemnym tle postaci i twarze o delikatnych i żywych barwach i rysunku” oraz skupione na problemach przestrzeni pejzaże. Augusta Jansena Brzechwa uznał za indywidualność. Twierdził, że jego malarstwo „jest pełne soczystych barw, ogromnie dekoracyjne i kolorystyczne”<sup>22</sup>, stylistyka obrazów różnorodna: od przypominającej „zmodernizowany renesans” po inspirowaną

<sup>18</sup> Zofia Nałkowska, *W Tallinie*, „Gazeta Polska” 1932, nr 101, s. 3; *eadem*, *Narwa i Tartu*, *ibidem*, nr 113, s. 3; *eadem*, *Różne teatry*, „Kultura” 1932, nr 14, s. 2.

<sup>19</sup> Jan Brzechwa, *Wiosna w Estonii*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 9, s. 3.

<sup>20</sup> Jan Brzechwa, *Plastyka w Estonii*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 30, s. 589–592.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 589.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 589–590.

twórczością Paula Gauguina, a najciekawsze są obrazy odwołujące się do mitologii estońskiej. Z grupy malarzy skupionych w Centralnym Stowarzyszeniu Artystów Estońskich (Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühing)<sup>23</sup>, na którego czele od 1930 r. stał Jansen, Brzechwa wymienił m.in. Johannes Greenberga, malarza zbliżającego się „do nowoczesnego renesansu”, zwolennika „mocnego, wyrazistego rysunku i wypukłej, plastycznej modelacji”, oraz Paula Burmana – „impresjonistę w stylu Maneta”. Poeta prezentował również w swoim artykule malarzy z grupy powstałej przy szkole artystycznej „Pallas”, istniejącej w Tartu od 1919 r. Wymienił Ado Vabbego, artystę wykształconego w Monachium, który zetknął się z malarstwem i teorią Wasilija Kandinskiego. Brzechwa wyróżnił też Peeta Arena – „ekspresjonistę zdecydowanego”, oraz Jaana Vahtrę preferującego „tendencje kubistyczno-konstruktywistyczne”. Vabbe i Vahtra byli pionierami „nowej sztuki” w Estonii. Pierwsi odważyli się zerwać z „literaturą” i realizmem w sztukach plastycznych. Do pionierów nowoczesności Brzechwa zaliczył również Nikolai Triika, który jako „jeden z pierwszych wybitnych malarzy współczesnych” w Estonii w malarstwie portretowym zachował „tradycyjny realizm”, natomiast w grafice „porusza[ł] tematy całkowicie irracjonalne, nadając im nawet niekiedy lekkie zabarwienie symbolistyczne”. Podobne działania prowadzili członkowie ugrupowania „Ryhm” nazywanego „grupą wojującą” – zjednoczeni w niej artyści „prowadzić musieli nieustannie walkę z dawnymi tradycjami artystycznymi, niezrozumieniem i niechęcią otoczenia. [...] Ciężkie warunki pracy, ciasnota życia i ubóstwo rynku zbytu utrudnia młodej grupie spóźnioną już zresztą walkę z «passeizmem»”<sup>24</sup>. Należy zauważyć, że wspomniane przez Brzechwę stowarzyszenie było pierwszą w Estonii awangardową organizacją artystyczną (autor jako nazwę własną potraktował słowo „rühm” – grupa), założoną w 1923 r. i działającą pod nazwą Grupa Artystów Estońskich (Eesti Kunstnikkude Rühma)<sup>25</sup>. Jeden z jej członków Eduard Ole podczas pobytu w Paryżu przejął od Fujity „miękką fakturę farb, miękkość rysunku i pastelowy koloryt obrazów”. W jego pracach „nastrojowość góruje nad tematem”, kontury są zatarte, rysunek „naumyślnie naiwny”, a „irrealizm kompozycji jest pełen poezji, miękkości i liryzmu”. W artykule wymieniony został także grafik i rysownik Eduard Wiiralt – twórca „na wskroś oryginalny, rzecz można – chluba Estonii”, indywidualista stojący poza ugrupowaniami i organizacjami artystycznymi.

<sup>23</sup> Stowarzyszenie założono w Tallinnie w 1922 r. z inicjatywy Antona Starkopfa, Augusta Jansena, Ado Vabbego i Romana Espenberga. Rozwiązano je w 1940 r.

<sup>24</sup> Brzechwa, *Plastyka w Estonii...*, s. 590.

<sup>25</sup> Do grupy należeli m.in. Eduard Ole, Felix Randel, Arnold Akberg, Henrik Olvi, Juhan Raudsepp, Märt Laarman, Friedrich Hist i Jaan Vahtra. Grupa istniała do lat czterdziestych. W twórczości jej członków łączyły się elementy kubizmu, futuryzmu i abstrakcji. W drugiej połowie lat dwudziestych pojawiły się także echa Nowej Rzeczowości i puryzmu, zob. Reet Mark, *Eesti Kunstnikkude Rühm [w:] Eesti kunsti ajalugu. History of Estonian Art*, t. 5, 1900–1940, red. Mart Kalm, Tallinn 2010, s. 325–346.

Brzechwa oceniając sytuację rzeźby estońskiej, stwierdził, że w sztukach plastycznych wybija się ona na pierwsze miejsce, jest bowiem „najbardziej opanowana i świadoma swych celów i zamierzeń”. Poczet rzeźbiarzy rozpoczynali: niezjący już August Weizenberg – „spóźniony klasyk”, wzorujący się na Canovie i Thorvaldsenie, oraz Amandus Adamson, twórca niewielkich rzeźb z drewna gruszkowego, a także licznych posągów i pomników (m.in. poetów Friedricha Reinholda Kreutzwalda w Tallinnie i Lydii Koiduli w Parnawie). Z grona młodszych rzeźbiarzy Brzechwa wyróżnił Jaana Koorta, który na początku tworzył w duchu Antoine’a Bourdelle’a, później zaś inspiracje czerpał ze sztuki gotyku, renesansu, a nawet starożytnego Egiptu. Innych twórców – Antona Starkopfa, Voldemara Melnika (Mellika), Juhana Raudseppa i Ferdiego Sannameesa – autor jedynie wspomniął, umieszczając przy ich nazwiskach lakoniczne uwagi.

Najmniej miejsca w swoim artykule poeta poświęcił architekturze estońskiej. Brzechwa wyróżnił trzy grupy twórców: konserwatystów niewykraczających poza „akademicki szablon”, architektów tworzących nowoczesne formy w oparciu o tradycje budownictwa rodzimego oraz podążających własną drogą indywidualistów. Poeta dostrzegł też bardzo wyraźne wpływy architektury fińskiej. Była to konsekwencja zaproszenia wybitnych architektów z „pokrewnego, sąsiedniego” narodu – Armasa Lindgrena, Hermana Geselliusa i Eliela Saariena – do współpracy w nadaniu nowej formy miastom estońskim (odebranych po 1905 r. administracji niemieckiej)<sup>26</sup>.

Mimo ogólnego ujęcia tematu artykuł Brzechwy, ilustrowany reprodukcjami dzieł omawianych artystów, był bardzo cennym źródłem wiedzy o ówczesnej kulturze estońskiej. Nie był jednak źródłem jedynym. Sporo informacji o sztukach plastycznych zawierała wspomniana już książka Kosmowskiej *Estonia. Kraj i ludzie*. Szkicując dzieje sztuki estońskiej, autorka skoncentrowała się na tych jej cechach, które wiążą się z pojęciem „estońskości”. Starła się wykazać, że artyści z Estonii, nawet gdy tworzyli w obcym środowisku, zachowywali poczucie narodowej tożsamości. Tak pisała o Johannie Kölerze, malarzu popularnym w drugiej połowie XIX w. w Petersburgu: „Znakomity ten portrecista, mistrz linii i barwy, wśród nadzwyczajnego powodzenia zachował duszę estońską, tęskniącą do uboższego środowiska, z którego wyszedł”<sup>27</sup>. Pochodzący z bałtyckich Niemców malarz Eduard von Gebhardt, autor akademickich obrazów religijno-historycznych, profesor akademii w Düsseldorfie, według Kosmowskiej, „odcięty trudnymi warunkami od kraju ojczystego, malował całe życie chłopów estońskich w strojach ludowych”. Podobnie mieszkający w Rzymie August Weizenberg, w którego rzeźbach „odbija się tęsknota do ojczyzny, jej podań i pieśni”. W dorobku związanego z Petersburgiem Amandusa Adamsona, autorka uznała za najbardziej wartościowe te dzieła, które „natchnęła poezja ludowa estońska”<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Brzechwa, *Plastyka w Estonii...*, s. 592.

<sup>27</sup> Kosmowska, *Estonia...*, s. 44.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 46.

Wymienieni artyści, chociaż duchowo bardzo związani z krajem rodzinnym, nie pracowali jednak dla własnej kultury. Dopiero dwaj malarze działający na początku XX w. – Ants Laipman (Laikmaa) i Kristjan Raud – podjęli się wytworzenia artystycznej atmosfery w estońskim społeczeństwie, zdominowanym przez drobnych rolników i nieposiadającym jeszcze szerokiej warstwy inteligentnej. Raud nazwany został przez Kosmowską „artystą rdzennie narodowym”, tworzącym „na podstawie gruntownie zbadanych i głęboko odczutyh właściwości przyrodzonych swojego ludu”. Kolejnym etapem w rozwoju sztuki estońskiej było pojawienie się nowego pokolenia występującego pod nazwą „Młoda Estonia” (Noor-Eesti)<sup>29</sup>. Młodzi wrażliwi twórcy, wykształceni na znakomitych wzorcach zachodnioeuropejskich, przyczynili się do podniesienia poziomu literatury i sztuk plastycznych. Na wystawach prezentowali „obrazy pełne światła i powietrza, odznaczające się barwami świetnymi, nad którymi profani przyzwyczajeni do szarych tonów i suchych linii klasycznych wrzuszali ramionami. Sztuka ta jednak była wiernym odbiciem bogatej a wyzwalającej się wreszcie z więzów duszy estońskiej”<sup>30</sup>. Kosmowska zauważała, że po zawirowaniach pierwszej wojny światowej „psyche estońska, tak skłonna do idealizmu”, znalazła ujście w ekspresjonizmie, pragnącym wyrazić „treść duszy niespokojnej, szukającej rozwiązania dręczących ją zagadek”, a głównym jego reprezentantem był Ado Vabbe<sup>31</sup>.

O ile artykuł Brzechwy i książka Kosmowskiej bez trudu mogły trafić do wszystkich zainteresowanych, o tyle tekst Leonharda Soonberga, estońskiego historyka i krytyka sztuki, zamieszczony w „Przeglądzie Polsko-Fińsko-Estońskim” przygotowanym na jubileusz dwudziestolecia niepodległości Estonii, znany był zapewne tylko nielicznym. W odróżnieniu od Brzechwy opisującego stan sztuki estońskiej na początku lat trzydziestych oraz Kosmowskiej, która zakończyła omówienie właściwie na latach pierwszej wojny światowej, Soonberg przedstawił także sylwetki twórców należących do najmłodszego pokolenia, urodzonego na początku XX w. Swój wykład autor rozpoczął od stwierdzenia, że naród estoński przez stulecia „musiał żyć na swej ziemi, jakby nie u siebie” i dlatego nie wytworzył własnej sztuki poza ludową. Wszystko, co powstało na ziemi estońskiej do początku XX w., było dziełem obcych, dla których „dusza naszego narodu była nieomal nierozciągniętą książką”, a „stworzona przez obcych sztuka pozostała też niemal obca narodowi”. Z tego powodu nie można mówić o architekturze estońskiej, bo taką mogliby stworzyć tylko wolni i zamożni gospodarze, a nie eksploatatorzy. Poszukująca swojego oblicza współczesna architektura Estonii nie ma przez to żadnego punktu odniesienia w przeszłości. Podobnie rzeźba, której tradycje

<sup>29</sup> Grupa literacko-artystyczna działała w latach 1905–1915. Należeli do niej literaci: Gustav Suits, Friedebert Tuglas, Johannes Aavik, Anton Hansen Tammsaare, oraz malarze: Nikolai Triik, Kristjan Raud i Konrad Mägi, zob. Ene Lamp, *Noor-Eesti Kunst* [w:] *Eesti kunsti ajalugu...*, s. 157–180.

<sup>30</sup> Kosmowska, *Estonia...*, s. 49.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 50.

sięgają dopiero początku XX w. Należy pominąć tworców jeszcze w duchu dziewiętnastowiecznego akademizmu Weizenbrega oraz Adamsona i uznać, że „patriarchą” współczesnej rzeźby estońskiej jest Jaan Koort, zapatrzony we wzory francuskie, odrzucający idealizację, bliższy naturalizmowi i skupiony na formie dzieła. We Francji inspiracji szukają również inni rzeźbiarze estońscy, których Soonberg podzielił na dwie kategorie: do pierwszej zaliczył artystów skupionych wyłącznie na „zewnątrznej formie”, np. Voldemara Mellika, Antona Starkopfa czy Juhana Raudseppa, do drugiej twórców, którzy „przez formę zewnętrzną starają się interpretować duszę ludzką”, np. Ernsta Joesaara czy Ferdi (Värdi) Sannameesa – portrecistę, który doskonale opanowanie formy rzeźbiarskiej łączył z „interpretacją duszy ludzkiej”, co sprawiało, że w jego dziełach wyczuwało się przede wszystkim „żywego człowieka”<sup>32</sup>.

Malarstwo estońskie, tak jak rzeźba, usiłuje „zapaść korzenie w ziemi ojczystej” dopiero w XX w., do czego, według Soonberga, najbardziej przyczynili się Laipman (przede wszystkim jako nauczyciel i popularyzator sztuki) oraz Raud, który usiłował w monumentalnych obrazach „uchwycić zasadniczy charakter Estończyka”, naturę traktował tylko jako stymulator fantazji, a wierne przedstawianie rzeczywistości poświęcił dla swobody artystycznej wypowiedzi. Do grona estońskich malarzy stojących u progu nowoczesności Soonberg zaliczył także Konrada Mägiego, oddającego estońską przyrodę „oryginalnymi świecącymi barwami”. Artysta ukształtowany przez francuski impresjonizm i postimpresjonizm sprawił, że inni malarze również zaczęli szukać inspiracji w sztuce francuskiej końca XIX w. Soonberg wymieniał także Nikolai Triika, wyróżniającego się „dość brutalnym”, mocnym traktowaniem barwy, Romana Nymana, autora nieco zimnych, dekoracyjnych pejzaży, oraz Augusta Jansena, którego obrazy cechuje „radość barw i dekoracyjne traktowanie zagadnienia światła”. Ado Vaabe był – zdaniem Soonberga – pionierem „malarstwa absolutnego”, czyli abstrakcji, którą jednak porzucił rozczarowany brakiem zrozumienia i „zawarł przymierze ze zbliżeniem do natury”. Z młodszego pokolenia w artykule wskazani zostali zwolennicy „światopoglądu kolorystycznego”, np. Adamson-Eric, którego wyróżniało „rozwinęte i subtelne” poczucie barwy, unikanie ostrych kontrastów oraz dematerializowanie przedstawianych kształtów. Soonberg wśród kolorystów wyróżnił również Kristjana Tедера i Jaana Grüünberga. Na przeciwnym do nich biegunie umieścił natomiast malarzy podkreślających w swoich obrazach element linearny: Felixa-Karla Randela, Juhana Nõmmika, Karin Luts czy Ericha Lepsa, uznanego za „jednego z najbardziej zdecydowanych realistów”. Autor wydzielił także dość liczną grupę malarzy, których nie można było zaliczyć ani do „kolorystów”, ani do „linearystów”. Omówienie współczesnej sztuki Soonberg podsumował stwierdzeniem, że „sztuka estońska spoczywa na razie na barkach młodych, którzy lepsze lata twórczości mają jeszcze przed sobą. Żyjemy w okresie konstytuowania się i nie możemy jeszcze sporządzić budżetu na przyszłość. Nieliczni z wymienionych tutaj

<sup>32</sup> Soonberg, *Sztuka estońska...*, s. 18–19.



artystów są zupełnie dojrzały. Dopiero za dziesięć lat moglibyśmy mówić o nieco bardziej sformowanym obliczu sztuki u nas. Wtedy też będzie można ustalić widoki na przyszłość”<sup>33</sup>.

Za sprawą takich publikacji, jak teksty Kosmowskiej, Brzechwy czy Soonberga, polski odbiorca mógł powziąć przynajmniej wyobrażenie o charakterze nowoczesnej sztuki estońskiej i poznać nazwiska jej najważniejszych twórców. Możliwość obejrzenia oryginalnych dzieł mieli jednak wyjątkowo nieliczni. Należała do nich Maria Dąbrowska, która w czasie wspomnianej wycieczki w 1927 r. odwiedziła tallińskie muzeum sztuk pięknych (wówczas mieszczące się jeszcze w osiemnastowiecznym pałacu Kadriorg). Obok obrazów dawnych mistrzów oraz akademickich rzeźb przedstawiających estońskich bohaterów narodowych uwagę pisarki zwróciły dzieła najnowszego malarstwa „tak osłepiające w kolorystyce, jakby chciały wyrazić całą tęsknotę Północy do słońca”<sup>34</sup>.

Okazją do zobaczenia prac sztuki estońskiej była I Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów, zorganizowana jesienią 1933 r. w Instytucie Propagandy Sztuki. Estonię reprezentował tylko jeden, ale za to bardzo wyrazisty artysta Eduard Wiiralt (na stałe mieszkający w Paryżu). Pokazał on trzy prace: *Akt*, *Głowa Murzyna* i *Pijacy*<sup>35</sup>, zauważone i docenione przez warszawską krytykę. Wiktor Podoski (wybitny polski drzeworytnik tego czasu) uznał, że Estonia „ma jednego, ale za to dobrego przedstawiciela”, który „dobrze rysuje, wyrobił sobie własną manierę, rodzaj drzeworytu punktowanego”<sup>36</sup>. Roman Zrębowicz przedstawiał Estończyka jako „jednego z najzdolniejszych i najoryginalniejszych artystów sztuki czarno-białej”, „mistrza rysunku i konturu”, dorównującego „niejednokrotnie wirtuozerii Seurata”<sup>37</sup>. Pochwał nie szczędził także Mieczysław Sterling, który dostrzegł w Wiiraltce twórcę „nad wyraz ciekawego, mocnego w formie, w technice, w wyrazie, w rysunku, w umiejętności wydobywania materii ciała czy szkła z linii drzeworytu”<sup>38</sup>. Na II Międzynarodowej Wystawie Drzeworytów, otwartej w IPS-ie pod koniec 1936 r., Estonia była reprezentowana przez najbardziej znanych grafików – Eduarda Wiiralta, Hando Mugasto i Arkadio Laigo<sup>39</sup>. Pierwszy wystąpił tylko z dwiema pracami: drzeworytem bez tytułu i *Głową dziecka*. Drugi

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 20–21.

<sup>34</sup> Dąbrowska, *Estonia...*, s. 52. Refleksja ta była rozwinięciem spostrzeżenia zanotowanego w dzienniku pisarki zaraz po wizycie w muzeum: „Im dalej na północ, tym kolorystyka obrazów jaskrawszy”, zob. Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, t. II, 1926–1934, oprac. Tadeusz Drewnowski, Warszawa 2009, s. 40 (wpis z 6 VII 1927).

<sup>35</sup> *I Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie zorganizowana przez warszawski Instytut Propagandy Sztuki*. Katalog, MCMXXXIII, Warszawa 1933, s. 38.

<sup>36</sup> Wiktor Podoski, „Międzynar. Wystawa Drzeworytów” w *IPS-ie*. II, „ABC” 1933, nr 273, s. 6.

<sup>37</sup> Roman Zrębowicz, *Międzynarodowy Turniej Drzeworytniczy*, „Express Poranny” 1933, nr 254, s. 3.

<sup>38</sup> Mieczysław Sterling, *Z katalogiem w rękę przez Międzynarodową Wystawę Drzeworytów*, „Kurier Poranny” 1933, nr 258, s. 10.

<sup>39</sup> A. Czeczot, *Druga Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie*, „Przegląd Polsko-Fińsko-Estoński” 1937, nr 4, s. 44–45.



Il. 1. Hando Mugasto, *Stary Tallinn*, 1935, fot. ajapaik.ee



Il. 2. Arkadio Laigo, *Rybacy*, fot. wg *Druga Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie, Instytut Propagandy Sztuki. Katalog MCMXXXVI, Warszawa 1936*

zaprezentował cztery dzieła: *Fabrykę*, *Laboratorium*, *Ostatnie wiadomości* i *Stary Tallinn* (il. 1). Trzeci nadesłał również cztery drzeworyty: *Rybaków* (il. 2), *Cyrkowców*, *Pejzaż prowansalski* i *Solenie ryb*<sup>40</sup>. Recenzenci nie tylko zauważyli prace grafików estońskich, lecz także skłonni byli uznać je za najciekawsze spośród dzieł pochodzących z krajów bałtyckich. Zdaniem Stanisława Rogoyskiego na wyróżnienie zasługiwał „postkubistyczny i monumentalny” Laigo, używający ryłka „świadomie i pewnie”, stylistycznie bliiski sztuce francuskiej. Krytyk docenił również Mugasto, grafika „tradycyjnego w formie, rzetelnego w rzemiośle”, ulegającego niekiedy (np. w drzeworycie *Stary Tallinn*) wpływom ksylografów rosyjskich<sup>41</sup>. Tych samych artystów wyróżnił także Tadeusz Pruszkowski: Laigo za „lapidarność”, Mugasto zaś za „ładną, czystą technikę”<sup>42</sup>. Prace tego ostatniego chwalił też recenzent pisma „Podbięta” – za techniczną sprawność i sposób interpretacji tematów „fabryczno-miejskich”<sup>43</sup>.

Na większą prezentację współczesnej twórczości plastycznej Estończyków trzeba było poczekać kolejne dwa lata – 29 kwietnia 1939 r. w salach IPS-u otwarto Wystawę Sztuki

<sup>40</sup> *Druga Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie, Instytut Propagandy Sztuki. Katalog MCMXXXVI, Warszawa 1936, s. 17.*

<sup>41</sup> Stanisław Rogoyski, *II Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie*, „Plastyka” 1936, nr 5, s. 347.

<sup>42</sup> Tadeusz Pruszkowski, *Instytut Propagandy Sztuki – Druga Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów*, „Gazeta Polska” 1937, nr 10, s. 5.

<sup>43</sup> W.J.C., *II Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w IPS-ie*, „Podbięta” 1937, nr 4, s. 6.

Estońskiej<sup>44</sup>. W uroczystości uczestniczyli: prezydent i zarazem „wysoki protektor” pokazu Ignacy Mościcki, minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego Wojciech Świątosławski, wiceminister spraw wojskowych Janusz Głuchowski oraz dyrektor protokołu dyplomatycznego Aleksander Łubiński. Estonię reprezentował Johannes Markus, poseł nadzwyczajny w Warszawie. Honorowych gości po ekspozycji oprowadził jej komisarz, malarz Johannes Greenberg (il. 3)<sup>45</sup>. Wystawa w IPS-ie trwała do 15 maja, po czym przeniesiona



Il. 3. Prezydent RP Ignacy Mościcki (pierwszy z prawej) oprowadzany po Wystawie Sztuki Estońskiej w Instytucie Propagandy Sztuki przez jej komisarza Johannes Greenberga, 29 kwietnia 1939 r., fot. wg „Światowid” 1939, nr 7, s. 2

została do Krakowa – tu na dwa tygodnie przyjęło ją Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Na otwarciu w dniu 21 maja pojawili się m.in. prezydent Krakowa Bolesław Czuchajowski, komendant miasta płk Felicjan Poray-Madeyski, rektor Akademii Sztuk Pięknych Fryderyk Pautsch oraz honorowy konsul Estonii w Krakowie Witold Boehm. W imieniu Republiki Estońskiej wystąpił radca poselstwa Auguts Koern. Wiceprezes TPSP Franciszek Walter w swoim przemówieniu podkreślał „radość, że przyjaciele nasi z Północy kresła swe dzieje na kartach nowej historii świata nie tylko orężem i walecznością,

<sup>44</sup> O wystawie wspomina Szymon P. Kubiak, *Baltic Countries. O polsko-estońskich kontaktach artystycznych w latach 30. XX wieku* [w:] *Oswajanie modernizmu. Sztuka estońska 1. połowy XX wieku* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Szczecinie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Szczecin–Warszawa 2010–2011, s. 15–16.

<sup>45</sup> P. Prezydent Rzplitej dokonał otwarcia wystawy sztuki estońskiej, „Gazeta Polska” 1939, nr 119, s. 2.

ale również pełnią wysiłków twórczych talentów artystycznych rozpoczynając nową wielką erę sztuki estońskiej<sup>46</sup>.

Organizatorem wystawy był zajmujący się sztukami plastycznymi wydział Estońskiego Funduszu Kultury (Eesti Kultuurkapital Kujutava Kunsti Sihtkapital)<sup>47</sup>, który na początku grudnia 1938 r. poinformował Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych o zamiarze urządzenia reprezentacyjnej Wystawy Sztuki Estońskiej, liczącej około 230–250 eksponatów, w tym 40 rzeźb<sup>48</sup>. Strona estońska przedstawiła warunki, na jakich chciałaby zorganizować w Polsce ekspozycję. Zadeklarowała jednocześnie, że takie same warunki obowiązywałyby podczas urządzania pokazu sztuki polskiej w Estonii<sup>49</sup>. Jako że wystawa polska już się w Tallinnie odbyła (3–18 marca 1934 r.)<sup>50</sup>, zarząd Towarzystwa zwrócił się do Władysława Jarockiego, komisarza tallińskiej ekspozycji, o pomoc w sformułowaniu odpowiedzi na propozycję Estońskiego Funduszu Kultury. Jarocki uznał za stosowne, by oprócz wyjaśnienia kwestii organizacyjnych zawrzeć w liście dodatkowe uwagi. Pisał: „Zauważam, że lokalu wystawowego Tallinn wtedy nie miał. Ponieważ Poselstwu naszemu bardzo zależało na wystawie, zgodziłem się na wystawę w lokalu nieodpowiednim, w pomieszczeniu muzeum miejskiego w Tallinnie. Jest to mały czynszowy jednopiętrowy domek, o małych pokoikach. Tak zwany lokal wystawowy było to pomieszczenie składające się z czterech niewielkich, niskich pokoików, z marnym światłem. Dzięki temu wystawa nasza była małą wystawką: 102 eksponaty. W związku z tym i koszta świadczeń rządu estońskiego były niewielkie. Niemniej jednak muszę zaznaczyć, że rząd estoński i kulturalne społeczeństwo przyjęło ten występ naszych artystów jak najserdeczniej i z tego powodu sądzę, że należałoby Wystawie Estońskiej Sztuki w Polsce dać wszystkie możliwe ułatwienia. Równocześnie zwracam uwagę, że wystawę tę należałoby przenieść do Krakowa, gdzie niewątpliwie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych gorliwie się nią zajmie”<sup>51</sup>.

<sup>46</sup> *Otwarcie wystawy sztuki estońskiej w Krakowie*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1939, nr 141, s. 8.

<sup>47</sup> Estoński Fundusz Kultury (Eesti Kultuurkapital) działał w latach 1925–1941. Podstawowym źródłem jego finansowania był specjalny podatek od alkoholu i wyrobów tytoniowych. W ramach Funduszu istniało sześć wydziałów: literatury, teatru, muzyki, sztuk plastycznych, kultury fizycznej i dziennikarstwa. Każdy z nich miał własną administrację i swobodę decydowania w kwestii rozdziału pieniędzy na stypendia i nagrody.

<sup>48</sup> Wystawa nie była przygotowywana tylko dla Warszawy. Wcześniej pokazano ją w Rzymie i Budapeszcie.

<sup>49</sup> Odpis listu Estońskiego Funduszu Kultury do TOSSPO znajduje się w archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, zob. Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, Warszawa, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 70 (teczka: Wystawy 1939).

<sup>50</sup> *Poola Tänapäeva Kunsti Näitus. Tallin Eesti Kunstimuuseum. 3. Märtsist – 18. Märtsini 1934 a.*; *Głosy prasy estońskiej o sztuce polskiej z powodu wystawy w Tallinie*, „Sztuki Piękne” 1934, s. 481–488; Pullat, *Od Wersalu do Westerplatte...*, s. 238.

<sup>51</sup> Odpis listu Władysława Jarockiego do TOSSPO z dnia 19.12.1938 r. znajduje się w archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, zob. Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, Warszawa, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 70 (teczka: Wystawy 1939).

Uwagę zwraca podany przez Jarockiego fakt, że na urządzeniu wystawy w Tallinnie bardzo zależało tamtejszemu poselstwu polskiemu – ekspozycja odbywała się bowiem w przełomowym dla Estonii czasie. Konstantin Päts, urzędujący wówczas premier estoński, mający jednak atrybuty tymczasowego prezydenta, ogłosił 12 marca 1934 r. dekret wprowadzający stan wyjątkowy (na sześć miesięcy) i wraz generałem Johanem Laidonerem, naczelnym dowódcą, rozpoczął działania, które zapoczątkowały trwający do wybuchu drugiej wojny światowej okres rządów autorytarnych<sup>52</sup>. Rzeczpospolita Polska w czasie estońskiego kryzysu starała się stosować taktykę „pełnego nieangażowania się” czy też „pełnego milczenia”. Wyrażenie pozytywnego stosunku przez rząd Polski dla dokonujących się zmian było dla Pätsa i Laidonera bardzo ważne, dlatego też od jesieni 1933 r. zabiegali oni o „polskie sympatie”, angażując m.in. Towarzystwo Estońsko-Polskie. Reakcja strony polskiej była jednak powściągliwa. Attaché wojskowy RP w Rydze Andrzej Liebich w raporcie z 21 lutego 1934 r. przekonywał, że niezależnie od sympatii dla generała Laidonera „formy naszego poparcia muszą być nacechowane na zewnątrz najdalej idącym umiarem”<sup>53</sup>. Być może taką właśnie „umiarkowaną” formą poparcia było przeniesienie do Tallinna ekspozycji sztuki polskiej, prezentowanej wcześniej w nieodległej Rydze. Uroczyste otwarcie wystawy, w którym uczestniczyli czołowi politycy decydujący o państwie estońskim po 1934 r. – Konstantin Päts (sprawujący nad wystawą honorowy patronat) i Karl Einbund – z pewnością mogło być odczytane jako manifestacja sympatii dla nowej władzy rządzącej Estonią (il. 4).

Polityka towarzyszyła także organizacji Wystawy Sztuki Estońskiej w 1939 r. Odpowiadając na pisma TOSSPO, wiceprezes IPS-u Michał Walicki i Stanisław Rogoyski, zastępca dyrektora Juliusza Starzyńskiego, informowali: „[...] pozwalamy sobie zakomunikować, że wystawa ta pod względem artystycznym nie jest dla nas interesująca, proponowany zaś termin koliduje z naszym programem na pierwsze półrocze r. b. Doceniając jednak polityczne znaczenie wystawy estońskiej w Polsce, gotowi jesteśmy przesunąć terminy naszego wiosennego programu i udzielić sal Instytutu Propagandy Sztuki na powyższą wystawę w terminie od 15 kwietnia do 7 maja br.”<sup>54</sup>.

Nie wiadomo, dlaczego zarządzający Instytutem Propagandy Sztuki dla „politycznego znaczenia” wystawy estońskiej gotowi byli nie tylko zmienić harmonogram, lecz także zgodzić się na przyjęcie artystycznie „nieinteresującej” ekspozycji. Rozbiór Czechosłowacji oraz symptomy narastającego zagrożenia ze strony Związku Radzieckiego spowodowały, że zaniepokojone władze estońskie podjęły działania, które miały chronić niepodległość i suwerenność Estonii. Jesienią 1938 r.

<sup>52</sup> Piotr Łossowski, *Kraje bałtyckie na drodze od demokracji parlamentarnej do dyktatury (1918–1934)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 159–200.

<sup>53</sup> Łossowski, *Stosunki polsko-estońskie 1918–1939...*, s. 117–118.

<sup>54</sup> List do dyrekcji Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych z dnia 9.01.1939 r. znajduje się w Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, zob. Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, nr inw. 70 (teczka: Wystawy: 1939).



Il. 4. Przewodniczący parlamentu estońskiego Karl Einbund (drugi od lewej) i premier Konstantin Päts (trzeci od lewej) na otwarciu Wystawy Sztuki Polskiej w Tallinnie, 3 marca 1934 r., Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, nr inw. 211-III

zaplanowano wizytę generała Laidonera w Polsce, której celem było potwierdzenie dobrych stosunków z Rzeczpospolitą w zaistniałej w Europie sytuacji politycznej<sup>55</sup>. Zaproponowana kierownictwu TOSSPO Wystawa Sztuki Estońskiej miała uświetnić tygodniową wizytę estońskiego dygnitarza w Polsce. Generał przyjeżdżał do Warszawy 17 kwietnia 1939 r. IPS udostępnił sale od 15 kwietnia, a zatem wystawa mogła być gotowa już na przyjazd Laidonera, tak się jednak nie stało. Mimo to była wydarzeniem, które w istotny sposób przyczyniło się do zmanifestowania przyjaznych stosunków polsko-estońskich. W takim właśnie duchu wypowiedział się na otwarciu ekspozycji Johannes Markus: „Mam nadzieję, że ta skromna wystawa sztuki estońskiej zostanie przyjęta przez polską publiczność, tak subtelną i wyrafinowaną w ocenie sztuki, z całą życzliwością i że będzie ona stanowiła nowy łącznik w dziele wzajemnego poznania się naszych narodów i w ich uczuciach szczerzej przyjaźni, która nas wiąże od pierwszych dni odzyskania niepodległości”<sup>56</sup>. Podobnie twierdził w Krakowie radca Koern: „Jeżeli ta wystawa przyczyni się do poznania zdobyczy artystycznych Estonii i stanie się w ten sposób nowym węzłem w stosunkach między naszymi narodami, natenczas cel jej zostanie osiągnięty. W tej myśli wznoszę okrzyk: niech żyje Prezydent Rzeczplitej prof. Ignacy Mościcki, niech żyje naród polski i armia polska!”<sup>57</sup>. Polityczno-propagandowy cel Wystawy Sztuki Estońskiej określił Ants Murakin we wstępie

<sup>55</sup> Łossowski, *Stosunki polsko-estońskie 1918–1939...*, s. 177.

<sup>56</sup> P. *Prezydent Rzplitej dokonał otwarcia...*, s. 2.

<sup>57</sup> *Otwarcie wystawy sztuki estońskiej w Krakowie...*, s. 8.

do katalogu towarzyszącemu ekspozycji. Przypominał w nim, że małe narody, takie jak estoński, pozostają na uboczu wielkiej polityki (jeżeli tylko nie zostaną w nią wciągnięte wbrew własnej woli), skupiając się na tworzeniu „oryginalnych i na własnym gruncie wyhodowanych wartości” kulturalnych, które są najważniejszym potwierdzeniem samoistności małego narodu, jego prawa do autonomii i niezawisłości. Wystawa dzieł współczesnych artystów estońskich, którą po Rzymie i Budapeszcie oglądają Warszawa i Kraków, miała przekonać „starsze kulturalnie narody”, że Estończycy zasługują na szacunek „jako naród zdolny do życia, niepodległy i wolny”. Jest to szczególnie ważne w czasie narastającego w Europie napięcia i coraz realniej rysujących się zagrożeń. Po takim wprowadzeniu następowała jednoznaczna deklaracja, że „Polska jest bliskim sąsiadem”, a między narodami estońskim i polskim „jest bardzo wiele punktów wspólnych w przeszłości i teraźniejszości”<sup>58</sup>.

Z politycznego punktu widzenia Wystawa Sztuki Estońskiej ważna była wówczas także dla Polski. Przyłączenie Zaolzia, potraktowane jako naruszenie europejskiego *status quo*, za którego strażniczkę Estończycy uważali właśnie RP, spotkało się z ich niechętną reakcją i przyczyniło do wyraźnego ochłodzenia relacji między dwoma państwami. Świadczy o tym chociażby notatka attaché wojskowego z 20 października 1938 r.: „W przeważnej większości estońskiego społeczeństwa przyjaźń dla Polski była tylko zewnętrznym pokostem, który powstał prawdopodobnie z powodu złych sąsiedzkich stosunków z Łotwą, i utrzymywała się wśród inteligencji sentymentalnymi wspomnieniami o pobycie Polaków w dzisiejszej Estonii w XVII w., wspólnej doli i niedoli w uniwersytecie w Dorpacie, prawie wspólnych walkach o niepodległość. Nastroje te znikły przy pierwszej poważnej próbie. Niewielka tylko stosunkowo ilość Estończyków, dojrzała umysłowo i politycznie, swego lojalnego, przyjacielskiego stosunku do nas nie zmieniła, ale stosunek ten ugruntowany jest nie na sentymentach, a na rozumieniu naszej polityki i zrozumieniu potrzeby silnej Polski dla istnienia Estonii”<sup>59</sup>. W takiej atmosferze eksponowanie przyjaznych stosunków z Estonią było pożądane również dla strony polskiej.

W IPS-ie i TPSP zgromadzono 208 dzieł 76 artystów<sup>60</sup>. Na okładce katalogu towarzyszącego wystawie (także w Rzymie i Budapeszcie) umieszczono

<sup>58</sup> Ants Murakin, *Sztuka estońska* [w:] *Wystawa sztuki estońskiej, 29. IV – 15. V 1939. Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, Królewska 13, Warszawa 1939*, s. 9–10.

<sup>59</sup> Łossowski, *Stosunki polsko-estońskie 1918–1939...*, s. 156–157.

<sup>60</sup> W wystawie uczestniczyli: Adamson-Eric, Peet Aren, Aino Bach, Nikolai Bergholz, Aleksander Bergman, Erna Brinkman, Kari Burman, Paul Burman, Jaan Grünberg, Johannes Greenberg, Aleksander Grinev, Julius Gentalen, Nigul Espe, Eeric Haamer, Herman Halliste, Karl August Herman, August Jansen, Andrei Jegorov, Andrus Johani, Eduard Järv, Ernst Jõesaar, Aleksander Kaasik, Anatol Kaigorodoff, Arnold Kalnus, Ernst Kollom, Jaan Koort, Friedrich Koppel, Nikolai Kull, Nikolai Kummits, Eduard Kutsar, Arkadi Laigo, Ants Laikmaa, Hugo Lepik, Kaarel Liimand, Paul Liiwak, Karin Luts, Lydia Mei-Starkopf, Natalie Mei, Voldemar Mellik, Hando Mugasto, Ants Murakin, Konrad Mägi, Ella Mätik, Lydia Nirk, Roman Nyman, Eduard Ole, Willem Ormisson, Ludwig Oskar, Karl Pärsimägi, Juhan Pütsepp, Felix-Karl Randel, Kristjan

barwną grafikę autorstwa Hendrika Witsura, przedstawiającą zarys antycznej rzeźby przypominającej Wenus z Milo oraz fragment zimowego, nocnego pejzażu, oprawionego w grubą złotą ramę, dekorowaną liśćmi akantu (il. 5). Jak można się domyślać, grafika miała symbolizować zakorzenie sztuki estońskiej w tradycji europejskiej i jednocześnie akcentować jej odrębność wynikającą z położenia geograficznego.

We wstępie do katalogu Ants Murakin, malarz i krytyk sztuki (jeden z eksponentów), kreślił dość szczegółowy rys dziejów sztuki estońskiej, wyliczał i krótko charakteryzował jej najznakomitszych twórców. Jednocześnie wyjaśniał, że organizatorzy wystawy początkowo chcieli pokazać tylko dzieła powstałe w ciągu ostatniej dekady, ale szybko okazało się to niemożliwe „z punktu widzenia czysto technicznego”. Postanowiono więc uwzględnić dzieła artystów starszych, spośród których kilku stanowiło „ogniwa” łączące młodą sztuką z dawniejszą. Murakin uprzedzał, że „wskutek różnych okoliczności zewnętrznych i trudności technicznych” na wystawie twórczość niektórych artystów nie jest w ogóle reprezentowana, innych zaś w stopniu dalece niezadowalającym, dlatego też ekspozycja „nie zdoła stworzyć jasnego i dokładnego obrazu sztuki estońskiej”. Nie tracił jednak nadziei, że „polscy miłośnicy sztuki wyniosą [...] korzystne wrażenie i zrozumieją, czym jest sztuka estońska”<sup>61</sup>.

Liczne wypowiedzi recenzentów dowodzą, że wystawę przyjęto z aprobatą, uznając, że bardzo dobrze ukazuje ona rozwój sztuki estońskiej, jej „kryształowanie się i wyzwalamie spod obcych wpływów”<sup>62</sup>, znakomicie odzwierciedla „energię twórczą, tężyznę i zapał młodego, ale dzielnego narodu”<sup>63</sup>. Dla Polaków – pisał Witold Bunikiewicz – wystawa w IPS-ie „jest niemalą rewelacją, świadczącą



Il. 5. Okładka katalogu Wystawy Sztuki Estońskiej w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie i Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1939, Hendrik Witsur

Raud, Paul Raud, Gustav Raud, Juhan Raudsepp, Günther Reindorff, Ets Rüga, Richard Sagrits, Martin Saks, Ferdi Sannamees, Ardo Sivadi, Anton Starkopf-Rea, Konstantin Süvalo, Kristjan Teder, Nikolai Triik, Anna Triik-Pollusar, Viktor Turp, Ado Vabbe, Ferdinand Veber, Agathe Veber, Kuno Veeber, Georg Vestenberg, Eduard Viiralt [Wiiralt], August Vomm, Johannes Voerahansu, Klara Zeidler, zob. *Wystawa Sztuki Estońskiej, 29. IV – 15. V 1939, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, Królewska 13, Warszawa 1939; Wystawa Sztuki Estońskiej, 21. V – 4. VI 1939, Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, Plac Szczepański 4, Kraków 1939.*

<sup>61</sup> Murakin, *Sztuka estońska...*, s. 10.

<sup>62</sup> m. b., *Sztuka estońska w I.P.S.*, „Dobry Wieczór-Kurier Czerwony” 1939, nr 122, s. 6.

<sup>63</sup> Artifex [Mieczysław Skrudlik], *Wystawa Sztuki Estońskiej*, „Goniec Warszawski” 1939, nr 117, s. 6.



o dużej żywotności artystycznej naszych północnych sąsiadów [...]. Organizatorowie wystawy estońskiej postąpili dobrze, wysyłając na pokaz do Polski prace, ilustrujące kraj i ludzi, a oszczędnie szafując dziełami z zakresu czystego rzemiosła artystycznego i bardzo bujnie rozkwitającego współcześnie w Estonii eksperymentu. Z dzieł zebranych na wystawie w IPS-ie wygląda oblicze kraju i narodu, wyjątkowo energicznego, który w ciągu 20 lat swego niepodległego istnienia zdobył się na tak poważną ilość prac o wysokim poziomie artystycznym zarówno w malarstwie, rzeźbie, jak i grafice<sup>64</sup>. W takim samym duchu wypowiadał się Michał Weinzieher. Chwalił ideę przesłania wystawy, bo dzięki zebranych na niej dziełom, „poprzez formę i kolor, językiem najbardziej zrozumiałym, najbardziej szczerym, reprezentacyjnym i najintymniejszym zarazem”, Estończycy „opowiedzieli” wiele istotnych rzeczy o sobie<sup>65</sup>.

Zdecydowanie odmienne stanowisko zajął Tytus Czyżewski. Co ciekawe, w „Kurierze Polskim” wystawę estońską nazwał „naprawdę szczerym i dużym wysiłkiem artystycznym”, pozwalającym poznać wielu „utalentowanych i wybitnych” artystów<sup>66</sup>, a w recenzji zamieszczonej w „Prosto z Mostu” nie szczędził mocnych słów krytyki pod adresem autorów ekspozycji: „[...] mimo dużego szacunku dla kultury estońskiej muszę wyznać szczerze, że wystawa sztuki estońskiej urządzona w IPS-ie wcale mnie nie zachwycała. Należała ona do tych wystaw «oficjalnych», w których – jak to już wyżej powiedziałem – chcąc dać «bezstronną» historię współczesności – nie potrafiono pozbyć się szablonu i przeciętności. Nawet obrazy i rzeźby lepsze – jako dzieło prawdziwego talentu gięły w powodzi rzeczy przeciętnych i nieinteresujących”. Z wypowiedzi Czyżewskiego można wnioskować, że twórcy wystawy estońskiej popełnili grzech wszystkich komisarzy oficjalno-propagandowych pokazów (łatwo odgadnąć, że artysta pisząc te słowa, miał na myśli Mieczysława Tretera i organizowane przez niego ekspozycje), którzy mają skłonność do prezentowania prac „różnych miernot i protegowanych artystycznych eunuchów”, a wytykającym im to krytykom odpowiadają, że „wystawy tzw. «oficjalne» nie są pokazem specjalnych klik lub «kierunków», ale [...] mają obejmować «całość» (!) współczesnej sztuki”. W przyjęciu takiej zasady doboru twórców i dzieł Czyżewski nie widział nic złego pod warunkiem, że do „sztuki” nie zalicza się „różnych niedołączonych epigonów i ludzi o małej sile wypowiedzenia się twórczego”. „Jestem przekonany – podsumowywał – że gdyby urządzając podobną wystawę nie patrzono przez okulary oficjalne i historyczne – lecz starano się dobrać dzieła tylko o wartościach artystycznych, powstałaby z tego wystawa wprawdzie mniejsza liczebnie, ale za to mocniejsza pod względem techniki i artystycznej formy”<sup>67</sup>.

Ponieważ sztuka Estonii była dla polskich odbiorców zjawiskiem prawie lub w ogóle nieznanym, w prasie ukazały się artykuły, w których kreślono jej historię,

<sup>64</sup> Witold Bunikiewicz, *Wystawa sztuki estońskiej*, „Kurier Warszawski” 1939, nr 125, s. 18.

<sup>65</sup> Michał Weinzieher, *Sztuka estońska. Wystawa w I.P.S.-ie.*, „Nasz Przegląd” 1939, nr 127, s. 14.

<sup>66</sup> Tytus Czyżewski, *Estońscy artyści w IPS-ie*, „Kurier Polski” 1939, nr 136, s. 9.

<sup>67</sup> Tytus Czyżewski, *Sztuka estońska w IPS-ie*, „Prosto z Mostu” 1939, nr 23, s. 4.

prezentowano najważniejszych twórców współczesnych, omawiano organizację życia artystycznego<sup>68</sup>. Takie informacje pojawiały się również w niektórych recenzjach. Recenzenci i autorzy artykułów swoją wiedzę czerpali ze wstępu do katalogu, który w wersji skróconej wydrukowano także na łamach jednego z dzienników<sup>69</sup>.

Najliczniej na wystawie reprezentowane było malarstwo, dlatego też w recenzjach to właśnie tej dziedzinie sztuki poświęcano najwięcej miejsca. Najstarsi malarze uwzględnieni przez organizatorów wystawy – Kristjan Raud i jego brat Paul oraz Ants Laikmaa – zostali przez większość krytyków potraktowani jak twórcy zajmujący ustalone i niepodlegające dyskusji miejsce w dziejach nowoczesnej sztuki estońskiej. Z wymienionej trójki artystów polscy krytycy za postać centralną uznali Kristjana Rauda. Tylko Konrad Winkler był zdania, że z prac

pochozących z końca XIX w. i początku XX w. jedynym godnym zauważenia obrazem jest *Pani w czerwonym kapeluszu* Paula Rauda (il. 6)<sup>70</sup>.

Kristjan Raud zaprezentował sześć eksponatów: dwa obrazy olejne i cztery rysunki. Najstarsza praca – obraz *Ucieczka do Egiptu* – pochodziła z 1905 r. (il. 7), pozostałe, np. obraz *Ofiara* (il. 8), powstały znacznie później – w 1935 r. Zainteresowanie recenzentów wzbudzała przede wszystkim *Ofiara*, której stylistyka o wyraźnym secesyjnym rodowodzie, wykorzystująca wyrazisty kontur i jednolitą plamę barwną, postrzegana była jako przejaw poszukiwań „narodowości”<sup>71</sup>. Mieczysław Lurczyński podkreślał, że *Ofiara* i inne dzieła Rauda – „zimne jak lody i ciężkie nostalgią północy” – mają także walory pozamalarskie, są bowiem „sprecyzowaniem



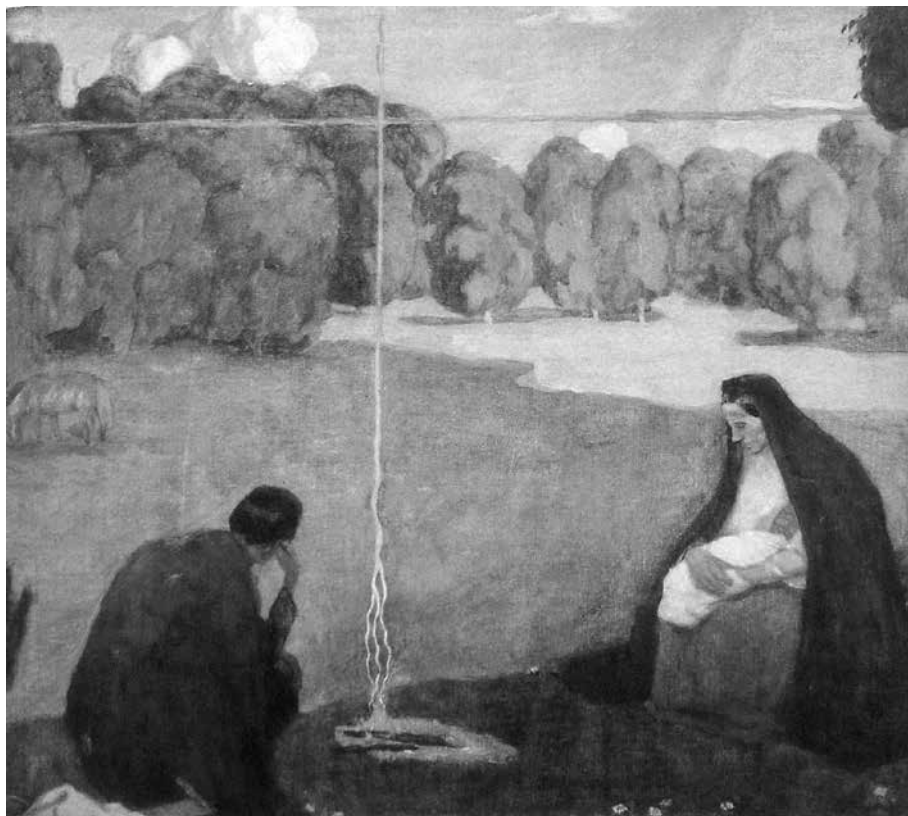
Il. 6. Paul Raud, *Pani w czerwonym kapeluszu*, 1893, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, fot. muis.ee

<sup>68</sup> *Zarys historii sztuki estońskiej. Na marginesie wystawy w I.P.S.-ie*, „ABC–Nowiny Codzienne” 1939, nr 130, s. 4; *Wystawa sztuki estońskiej*, „Czas” 1939, nr 146, s. 14; Artifex [Mieczysław Skrudlik], *Wystawa Sztuki Estońskiej*, „Goniec Warszawski” 1939, nr 117, s. 6; Marian Dienstl-Dąbrowa, *Ambitna twórczość artystyczna jednomilionowego narodu. (Z powodu otwarcia dnia 21 V wystawy sztuki estońskiej w Krakowie)*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1939, nr 139, s. 13; Stanisław Mazurkiewicz, *Życie artystyczne Estonii*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1939, nr 151, s. 6; *Sztuka estońska*, „Polska Zbrojna” 1939, nr 121, s. 3; *Sztuka estońska*, „Przekrój” 1939, nr 8, s. 569–570.

<sup>69</sup> Ants Murakin, *Rozwój sztuki estońskiej*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 19, s. 2–3.

<sup>70</sup> Konrad Winkler, *Sztuka estońska w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Robotnik” 1939, nr 132, s. 4.

<sup>71</sup> Jan Kleczyński, *Wystawa estońska w I.P.S.*, „Tydzień Literacki Polski Zbrojnej” 1939, nr 21, s. 1.



Il. 7. Kristjan Raud, *Ucieczka do Egiptu*, 1905, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, fot. muis.ee

twórczego nastroju wielu ludzi Północy<sup>72</sup>. Jednoznacznie negatywną opinię o pracach Rauda wyraził Jerzy Hulewicz. W *Ofierze* znajdował „trochę dekoracji, bez zaciekawiającej kolorystyki, trochę literatury bez istotnej głębi”, a przy tym „dużo nieuzasadnionej pretensji<sup>73</sup>”. Najwięcej rozważań w ocenie twórczości Rauda wykażał Tadeusz Pruszkowski. Przyznał, że artysta „włożył w swe dzieła dziwny nastrój, jaki spotykamy jedynie w sztuce narodów północnych”, a jego obrazy malowane są „prosto, w szerokich plamach o subtelnym rysunku”, dzięki czemu dają widzowi „przecucia podobne do tych, jakie otrzymujemy przy czytaniu pogłębionej poezji o pierwiastkach mistycznych”. Zauważył też, że obecna w twórczości Rauda tendencja do zawierania w dziełach malarskich „wrażań poetyckich” obca jest artystom młodszego pokolenia, programowo ograniczającym się do „bardziej formalnego i zmysłowego operowania środkami ekspresji malarskiej”. Z tego właśnie powodu – konstatował – „skupiona i niedzisiejsza sztuka

<sup>72</sup> Mieczysław Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej w Ipsie*, „Dziennik Powszechny” 1939, nr 126, s. 4.

<sup>73</sup> Jerzy Hulewicz, *Sztuka estońska w I.P.S.*, „Kurier Poranny” 1939, nr 137, s. 6.

Rauda na wystawie sztuki współczesnej musi robić wrażenie niezwykle, jak ciche przejście przez tłum na plaży zakonnicy z bladą twarzą, ocienioną białym rondenem krochmalonego płótna<sup>74</sup>.



Il. 8. Kristjan Raud, *Ofiara*, 1935, Tallinn, Eesti Kunstimuseum, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, 1-E-3050

Z przedstawicieli najmłodszego pokolenia malarzy estońskich w recenzjach najczęściej wymieniano Aleksandra Bergmana, Adamson-Erica i Eerika Haamera, których obrazy – jak pisał Jan Kurzawa – „przedstawiają najmocniejsze wpływy modernizmu, przywiezione z Paryża, transponowanego zresztą ciekawie w myśl [...] założeń Północy czy Estonii – to już trudno określić. Prawdopodobnie jednego i drugiego<sup>75</sup>. Według Wiktora Podoskiego najmłodszych malarzy estońskich, którzy pracują w ojczyźnie „z nawykami do ujęć malarskich, wyrosłych z wizji artystycznej ukształtowanej pod innym niebem”, charakteryzuje „zamiłowanie do szerokiej techniki (częste posługiwanie się szpachlą), do pokazywania mastkości [*sic!*] farby olejnej, przy jednoczesnym chętnym popisywaniu się efektami nieraz zanadto powierzchownymi. Posiadają dość

<sup>74</sup> Tadeusz Pruszkowski, *Sztuka estońska w I.P.S.-ie*, „Gazeta Polska” 1939, nr 133, s. 5.

<sup>75</sup> Jan Kurzawa, *Sztuka estońska*, „Kultura” 1939, nr 26, s. 6.

siły i zapału, ale nierzadko za mało wytrzymałości w przeprowadzaniu zadania do końca” – podsumowywał krytyk<sup>76</sup>.

Estońską odmianę francuskiego impresjonizmu i postimpresjonizmu odnajdywano przede wszystkim w obrazach Adamsona-Erica – *Dziewczyna w zielonej sukni* (il. 9) i *Śnieg marcowy*. Pierwsze dzieło Konrad Winkler uważał za bliskie „czystemu impresjonizmowi”, skupione na problemie światła<sup>77</sup>. Znacznie wyżej oceniano drugie płótno. Wiktor Podoski skłonny był uznać je za pracę artysty „najbardziej wnikliwą, spokojną i dojrzałą, a przeto i najlepszą”<sup>78</sup>. Tadeusz Pruszkowski orzekł zaś, że *Śnieg marcowy*, „dobrze i subtelnie malowany przyjemną siekaniną, jest najlepszym [...] obrazem spośród wystawionych płócien”<sup>79</sup>. W parze z obrazem Adamsona-Erica zwykle wymieniano *Bulwar paryski* Bergmana (il. 10). Zdaniem Jerzego Hulewicza o wysokiej wartości obu tych dzieł decydowała „lekkość kolorystycznej wibracji przy bezwzględnym opanowaniu ustosunkowań ciepło-chłodnych i umiejętnym rozplanowaniu kompozycyjnym”<sup>80</sup>. Bergmana docenił też Pruszkowski, nazywając „bardzo porządnym, impresyjnie malującym majstrem”, który przyswoił sobie „dobrą paryską szkołę”<sup>81</sup>.



Il. 9. Adamson-Eric, *Dziewczyna w zielonej sukni*, fot. wg Wystawa Sztuki Estońskiej, 29. IV–15. V 1939, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, Królewska 13

Na malarstwo Adamsona-Erica inaczej patrzył Henryk Weber. Dla krakowskiego krytyka było ono dowodem młodości sztuki estońskiej, której twórcy, nie mając własnej tradycji artystycznej, bez skrupołów sięgają po wzory obce i za wszelką cenę starają się przyswoić nowości. W obrazach Adamsona-Erica Weber dostrzegał „cały szereg odruchów i manier, które się wiązały ze współczesnością”, jak np. „motywy wiejskie, oglądane nie wprost, ale w skrótach i krzywiznach, poprzez okno, na którym stoi doniczka” (por. il. 9, 11). Krytyka irytowało także inspirowanie się estońskiego artysty modernistami niemieckimi, którzy obawiając się

<sup>76</sup> Wiktor Podoski, *Wystawa sztuki estońskiej w IPS-ie*, „Wieczór Warszawski” 1939, nr 136, s. 7.

<sup>77</sup> Winkler, *Sztuka estońska...*, s. 4.

<sup>78</sup> Podoski, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 7.

<sup>79</sup> Pruszkowski, *Sztuka estońska...*, s. 5.

<sup>80</sup> Hulewicz, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>81</sup> Pruszkowski, *Sztuka estońska...*, s. 5.



Il. 10. Aleksander Bergman, *Bulwar paryski*, 1937, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, fot. muis.ee

„bezdusności” czystych, impresjonistycznych pejzaży zaczęli mechanicznie umieszczać w nich człowieka, by w ten sposób wprowadzić do obrazu „filozoficzne zamysły”, ujawniające się np. w konfrontacji ludzi z naturą lub miastem, czego najlepszym przykładem był obraz Adamsona-Erica *Tallinn wiosną. Autoportret* (il. 12).

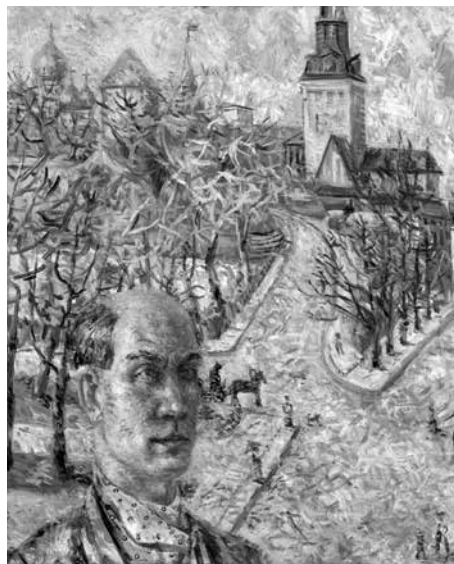
Najskromniej w Warszawie i Krakowie prezentował się Eeric Haamer. Na wystawie znalazł się tylko jeden jego obraz – *Rybacy z Ruhnu* (il. 13)<sup>82</sup>. Praca zrobiła największe wrażenie na Mieczysławie Lurczyńskim: „Kompozycja ta jest dobrze zmontowana, rysunek wykazuje dążność do celowej deformacji dla oddania charakteru rybaków. Haamer umie patrzeć. Jego rybacy mają

<sup>82</sup> W Rzymie wystawiono trzy obrazy Haamera: *Rybacy z wyspy Ruhnu*, *Port rybacki* i *Rybacy*, zob. *Mostra dell'Arte Estone. Galleria di Roma, Febbraio 1939*, nr 38–40 [Roma 1939]. W Budapeszcie prezentowano już tylko dwie prace: *Rybacy z wyspy Ruhnu* i *Port rybacki*, zob. *Észt képzőművészeti kiállítás. Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület, 1939. március hó 25 – től április hó 10-ig*, nr 38–39, [Budapest 1939]. Do Polski nie dotarło dwanaście dzieł, które zostały zakupione w Rzymie i Budapeszcie. W Warszawie sprzedano tylko jeden obraz – *Atelier w Tapurla* Romana Nymana, zob. Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, Warszawa, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 70 (teczka: Wystawy: 1939). Obraz nabyła Irena z Szumlańskich Rylkowa, żona Aleksandra Rylkego, oficera marynarki i inżyniera okrętownictwa, po 1945 r. współtwórcy i wykładowcy Politechniki Gdańskiej.

te właściwości, jakie zdobywa się długą pracą na morzu. Wyblakli od ciągłego kontaktu z wodą, wymoknięci jak topielcy, chudzi o wyczerpującego trudu, mają białosc ryb morskich, ptactwa i pian, niemal fosforyzującą głębiną i pachną morską moczyną. A drewniane ich ruchy są właściwe wszystkim nieustannie pracującym fizycznie – praca na morzu jest ciężka. «Morze» Kellermana będzie odpowiednikiem literackim tego obrazu»<sup>83</sup>.



Il. 11. Adamson-Eric, *Zima. Portret ojca post mortem*, 1938, Tartu Kunstimuuseum, fot. muis.ee



Il. 12. Adamson-Eric, *Tallinn wiosną. Autoportret*, 1938, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, fot. muis.ee

Spośród prac malarek uczestniczących w wystawie polska krytyka wyróżniała obrazy Karin Luts. Henryk Weber łączył je z Nową Rzeczowością, a zwłaszcza z reprezentowanym przez Otto Dix'a nurtem werystycznym<sup>84</sup>. Predylekcję do ukazywania „współczesnej brzydoty” dostrzegął w twórczości Luts Mieczysław Lurczyński. Jego uwagę najbardziej przyciągnął obraz *W korytarzu* (il. 14), w którym „ostrość widzenia zmienia się w wyraźną tendencję satyryczną”<sup>85</sup>. Wiktor Podoski najwyżej ocenił *Konfirmację* (il. 15), „trafnym potraktowaniem formy i koloru, niebanalnym zakomponowaniem osiągnącej zamierzony wyraz”, zaś eksponowanego obok *Artystę* (il. 16) uznał za dzieło znacznie słabsze. Mimo że twórczość Karin Luts wydała się krytykowi jeszcze niedojrzała, to właśnie ją wskazał jako charakterystyczną dla nurtu w malarstwie estońskim przeciwstawnego temu, który wyznacza paryska w swej genezie sztuka Adamsona-Erica<sup>86</sup>.

<sup>83</sup> Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 4.

<sup>84</sup> H.W. [Henryk Weber], *Sztuka estońska*, „Nowy Dziennik” 1939, nr 148, s. 1–8.

<sup>85</sup> Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 4.

<sup>86</sup> Podoski, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 7.



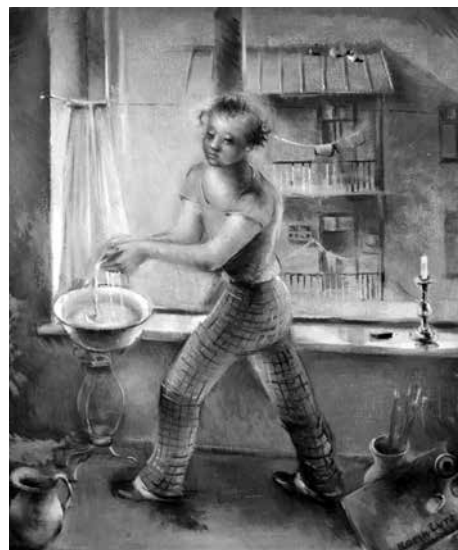
Il. 13. Eric Haamer, *Rybaczy z Ruhnu*,  
fot. wg *Wystawa Sztuki Estońskiej*,  
29. IV–15. V 1939, *Instytut Propagandy  
Sztuki, Warszawa, Królewska 13*



Il. 14. Karin Luts, *W korytarzu*, 1935, Tallinn,  
Eesti Kunstimuseum, fot. muis.ee



Il. 15. Karin Luts, *Konfirmacja*, 1937, Tartu  
Kunstimuseum, fot. muis.ee



Il. 16. Karin Luts, *Artysta*, 1937, Tallinn, Eesti  
Kunstimuseum, fot. muis.ee



Prace Kaarela Liimanda (il. 17–18) budziły skojarzenia z twórczością uczniów Tadeusza Pruszkowskiego, skupionych w Bractwie św. Łukasza. Po analogię tę sięgali krytycy negatywnie oceniający sztukę członków Bractwa, czynili to jednak z różnych powodów. Konrad Winkler chciał w ten sposób wyrazić swój krytyczny stosunek wobec sztuki estońskiego artysty – uznał, że jest „pozbawiona głębszej kultury malarzkiej” i oparta na „fajerwerkowych efektach” oraz „powierzchnowym traktowaniu płaszczyzny obrazu”, w czym właśnie dostrzegał jej podobieństwo do twórczości Łukaszców. „Jest to błędzenie po manowcach sztuki” – wyrokował bez wahania<sup>87</sup>. Natomiast Jerzy Hulewicz zestawiając obrazy Liimanda z dziełami uczniów Pruszkowskiego, chciał podkreślić wyższość estońskiego artysty, którego twórczość, podobnie jak członków Bractwa, było co prawda „zmodernizowanym malarstwem starych Holendrów”, ale u Liimanda był to wyraz tego samego „północnego” i „morskiego” pierwiastka, obecnego zarówno w naturze Holendrów, jak i Estończyków. „Pierwiastek ten zgoła obcy polskiej plastyce nie może być nakazywany młodym pokoleniom adeptów sztuki” – pouczał krytyk<sup>88</sup>.



Il. 17. Kaarel Liimand, *Portret Aino Bach*, 1936, Tallinn, Eesti Kunstimuseum, fot. muis.ee



Il. 18. Kaarel Liimand, *Chłopczyk*, 1938, Tartu Kunstimuseum, fot. muis.ee

Najgorzej w opinii polskiej krytyki wypadły oficjalne portrety prezydenta Konstantina Pätsa (il. 19) i wiceministra oświaty Voldemara Pätsa, autorstwa specjalizującego się w tego rodzaju malarstwie Karla Augusta Hermana. Obecność tych sztampowych i artystycznie bardzo przeciętnych obrazów Tadeusz Pruszkowski skomentował ironiczną uwagą: „Malarstwo portretowe współczesnej Estonii nie

<sup>87</sup> Winkler, *Sztuka estońska...*, s. 4.

<sup>88</sup> Hulewicz, *Sztuka estońska...*, s. 6.



Il. 19. Karl-August Herman, *Portret prezydenta Konstantina Pätsa*, 1937, fot. ekspress.delfi.ee



Il. 20. Nikolai Triik, *Portret Antsa Laikmaa*, 1913, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, fot. muis.ee

ma widocznie wśród malarzy wybitniejszych przedstawicieli, jeżeli nie możemy oglądać portretów pana prezydenta Estonii i vice-ministra oświaty w dziełach lepszych niż wystawione prace Augusta Karla Hermana, o których szczerze muszę powiedzieć, że nie są na poziomie wystawy”<sup>89</sup>. Dzieła Hermana skłoniły Jerzego Hulewicza do wyrażenia refleksji o sytuacji tzw. sztuki oficjalnej. Pytał, dlaczego współczesna sztuka będąca „na usługach oficjalności” zawsze musi być konwencjonalna i „hołdować kiczowi”, dlaczego „czynniki oficjalne” tworzenie takiej sztuki powierzają artystom drugorzędnym, którzy nie potrafią namalować nic innego, jak tylko „»knoty« ozdobione martwą maską, orderem, frakiem”. Na tak stawiane pytania dawał krótką i jednoznaczną odpowiedź: dzieje się tak dlatego, że „wśród sfer oficjalnych w ogóle mało jest ludzi posiadających artystyczną kulturę”<sup>90</sup>.

Innym malarzom w recenzjach i sprawozdaniach z wystawy poświęcono znacznie mniej uwagi. Najczęściej ograniczano się do wskazania nazwiska i dodania lakonicznego komentarza, określającego miejsce artysty w sztuce estońskiej lub charakter jego twórczości. Michał Weinzieher poprzestał na wyliczeniu nazwisk kilku malarzy (Bergmana, Haamera, Johaniego, Liimanda, Mägiego, Pütseppa i Nymana), w których dziełach „odrębność i indywidualny charakter malarstwa estońskiego wypowiada się w dojrzałym i malarsko najbardziej świadomym wysiłku twórczym”<sup>91</sup>. Nieco inny zestaw artystów znaleźć można w recenzji Tytusa Czyżewskiego zamieszczonej w „Kurierze Polskim”. Recenzent wspomina w niej „bardzo dobry pod względem kompozycji i wyrazu” *Portret Antsa Laikmaa* pędzla Triika (il. 20), *Portret kobiety Mägiego*

<sup>89</sup> Pruszkowski, *Sztuka estońska...*, s. 5.

<sup>90</sup> Hulewicz, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>91</sup> Weinzieher, *Sztuka estońska...*, s. 14.

(il. 21) wyróżnia za dobrą kompozycję, a w *Rybakach z Ruhnu* Haamera (zob. il. 13) dostrzega „dużo miękkiego i delikatnego kolorytu”<sup>92</sup>. Jerzy Hulewicz chwalił Paula Burmana za to, że „bystro podpatruje zjawiska codzienne i sportowe” (il. 22), Nikolai Triika doceniał za dobry rysunek i kompozycję, ganił zaś za twarze i ubrania modeli mieniające się „pawimi kolorami” (zob. il. 20). W brawurowo malowanym *Wybrzeżu* Friedricha Koppela najbardziej podobał mu się celnie uchwycony klimat „pełen chłodu, słonej wilgoci i wiatru północnego”<sup>93</sup>. Mieczysław Lurczyński prace Kaarela Liimanda (por. il. 17–18) cenił za silną konstrukcję, malarską śmiałość oraz subtelność ujęcia modela, jednak nie wystawiał im pozytywnej noty. Z krytycyzmem wypowiadał się o bliższych stylistycznie Liimandowi obrazach Andrusa Johaniego (il. 23–24), które cechowało „wcieranie farby, pewna spuchlizna w formowaniu bryły, wielka oleistość”, *Promowi w Luunja Pütseppa* (il. 25) wytykał „partie nieba surowe i bez powietrza”, a w portretach Eduarda Olego (il. 26–27) widział „neofrankensteinizm”, który cechuje „paniczna ucieczka przed istotnym pogłębieniem wyrazu”<sup>94</sup>. Równie ostry w ocenie portretów Olego był Henryk Weber, zarzucający artyście kompensowanie braku pogłębionej charakterystyki modela irytującym swą sztucznością patosem: „Wzburzone czupryny á la Beethoven i rozdęta elefantiasis kształtów mają nam uprawdopodobnić wybitność portretowanych postaci”<sup>95</sup>.

Ogólna opinia polskich krytyków o estońskim malarstwie portretowym była jednak pozytywna. Stefania Podhorska-Okołów w portretach odnajdywała „charakterystyczne cechy regionalne”, ujawniające się zwłaszcza w przypominających obrazy holenderskie przedstawieniach rybaków i wieśniaków (il. 28). Zauważała także, że niezależnie od różnic wynikających z obranego kierunku czy artystycznego temperamentu twórcy portrety „odznaczają się dużą wyrazistością, czasem przechodzącą w męczące napięcie, w tragiczny patos”.



Il. 21. Konrad Mägi, *Portret kobiety*, Tallinn, Eesti Kunstimuseum, fot. muis.ee

<sup>92</sup> Czyżewski, *Estońscy artyści...*, s. 9.

<sup>93</sup> Hulewicz, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>94</sup> Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 4.

<sup>95</sup> H.W. [Henryk Weber], *Sztuka estońska*, s. 7–8.



Il. 22. Paul Burman, *Woźnice z saniami*, Tallinn, Eesti Kunstimuseum, fot. muis.ee



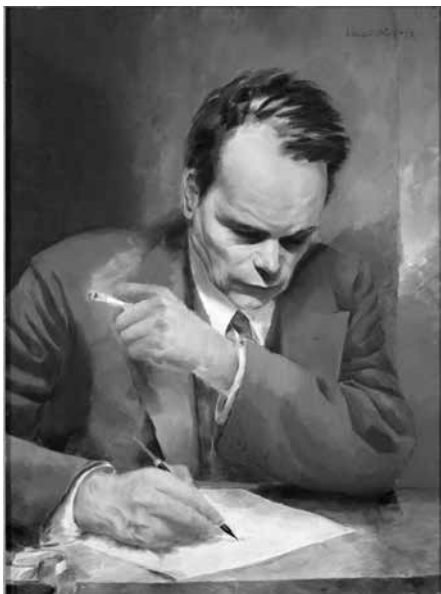
Il. 23. Andrus Johani, *Autoportet*, 1938, Tallinn, Eesti Kunstimuseum, fot. muis.ee



Il. 24. Andrus Johani, *W kuchni*, 1935, Tallinn, Eesti Kunstimuseum, fot. muis.ee



Il. 25. Juhana Pütsepp, *Prom w Luunja*, 1938, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, fot. muis.ee



Il. 26. Eduard Ole, *Portret poety Henrika Visnapuu*, 1932, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, fot. muis.ee



Il. 27. Eduard Ole, *Portret kompozytora Juhana Simma*, 1931, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, fot. muis.ee



Il. 28. Andrus Johani, *Obieranie kartofli*,  
fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, 1-E-3028

Z obserwacji tej wyciąga wniosek, że artystów z Estonii człowiek interesuje nie tylko jako motyw malarski, ale jest dla nich również „zagadką psychologiczną”<sup>96</sup>. Ten sam walor portretów akcentował Mieczysław Skrudlik, nazywając je „świątecznymi studiami psychologicznymi”, zajmującymi „najpoważniejszą pozycję w artystycznym dorobku”<sup>97</sup> Estonii.

Wysoką pozycję w oczach warszawskich i krakowskich krytyków zyskało również malarstwo pejzażowe. Czyżewski napisał nawet, że krajobrazy są dziełami najlepszymi, świadczącymi o „szczerym zamiłowaniu” malarzy estońskich do pejzażu rodzimego, do „przyrody północnej, dzikiej i nieokrzesej”, widocznym chociażby w obrazach Willema Ormisona, Aleksandra Bergmana i Paula Burmana<sup>98</sup>. Stanisław Ciechomski w pracach Estończyków dostrzegł coś więcej aniżeli tylko rejestracje

wybranych fragmentów natury. Artyści odnosili się bowiem do pejzażu jak do „zespołu pewnych faktów, które w ich życiu duchowym i realnym posiadają niezaprzeczalne znaczenie”, dlatego też z dzieł „bije szczerze umiłowanie ziemi niemal aż niewolnicze, ale jak bardzo piękne poddanie się prawdzie życia estońskiego”<sup>99</sup>.

W pejzażach najwyraźniej dostrzegano też jedną z charakterystycznych cech malarstwa estońskiego – specyficzne traktowanie koloru. Mieczysław Wallis zauważał, że „nie nęci [ono] oczu żywą grą kolorów [...]. Jest raczej stłumione w barwie, spokojne, zrównoważone” i nawet najmłodszy malarze, wykształceni na francuskich wzorcach, rzadko wykazują się właściwą malarstwu francuskiemu „radością koloru”<sup>100</sup>. Inny krytyk pisał wprost: „Zestawienia barw są twarde, brak opłynięcia powietrzem malowanych momentów, brak finezji w kolorze”<sup>101</sup>. Źródło

<sup>96</sup> S.P.O. [Stefania Podhorska-Okołów], *Sztuka estońska w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Bluszcz” 1939, nr 20, s. 15.

<sup>97</sup> Mieczysław Skrudlik, *Współczesna sztuka węgierska i estońska*, „Goniec Warszawski” 1939, nr 125, s. 9.

<sup>98</sup> Czyżewski, *Sztuka estońska...*, s. 4.

<sup>99</sup> Stanisław Ciechomski, *Sztuka estońska*, „Myśl Polska” 1939, nr 10, s. 6.

<sup>100</sup> Mieczysław Wallis, *Sztuka estońska*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 21, s. 6.

<sup>101</sup> Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 4.

tej osobliwości widziano w estońskim pejzażu i klimacie. „Ziemie północne są ubogie w słońce. Stąd też w pejzażach estońskich przeważa szary ton krajobrazu północnego” – stwierdzał Mieczysław Skrudlik<sup>102</sup>. Wtórował mu Konrad Winkler: „W północnym i mglistym kraju, gdzie jasnych, pogodnych dni bywa zazwyczaj niewiele – malarstwo, którego głównym elementem jest kolor – nie ma tych podniet, które dają rozświetlone kraje Południa”<sup>103</sup>. Identycznymi niemal obserwacjami dzielił się Jan Kurzawa: „[...] jest to malarstwo o charakterze niewątpliwie północnym. Świadczy o tym stonowany dobór barw, przeważnie stłumionych, tonacyjne umiłowanie kształtu i duża skala walorów, stanowiąca najistotniejsze dążenie artystów. Przeważa pejzaż o nastroju północnym, tkwiący w atmosferze i powietrzu swego kraju, którego przyćmione tony bliższe są i nam, niż orgia kontrastowych barw Południa”<sup>104</sup>.

Stefania Podhorska-Okołów w pejzażach Estończyków również widziała „zgaszenie, zamglenie barw, znamienne dla północno-bałtyckiego klimatu i krajobrazu”, ale zwróciła też uwagę na „b. silne reagowanie na intensywne światło słoneczne”<sup>105</sup>. Tę samą cechę dostrzegli Jan Kleczyński (m.in. w *Zniewach* Juhana Pütseppa; il. 29)<sup>106</sup> i Mieczysław Lurczyński, który po przyjrzeniu się kilku obrazom doszedł do wniosku, że malarze estońscy mimo starań, by osiągnąć efekt „wielkiego nasłonecznienia”, uzyskują tylko światło jaskrawe, a nie ciepłe. W recenzji pisał: „Zimną falą zalewa słońce obrazy malarzy estońskich. Słońce Północy nie grzeje”<sup>107</sup>. Stanisława Ciechomskiego w pejzażach Estończyków zaintrygowało to, że zachowując „impresjonistyczną fakturę”, są one pozbawione „wszelkich rozgrywek kolorystycznych”. Recenzent tłumaczył to specyfiką estońskiego powietrza: „Północne, chyba aż bezbarwne powietrze wypełnia płótna pejzażystów estońskich i z jakąś dziwną dokładnością modeluje zgromadzone tam przedmioty, jest chłodne, przejrzyste, nieruchome”<sup>108</sup>.

Według Henryka Webera ukształtowani w klimacie północnym malarze estońscy „surowość tonu” zachowują nawet wówczas, gdy przedstawiają motywy południowe. Na potwierdzenie tych słów przywoływał prezentowane na wystawie pejzaże z Capri Konrada Mägiego (il. 30), w których nie ma „ani jednego pasma południowego słońca”, co zbliża je raczej „do ruin posępnej baśni, graniastych i kanciastych, w duchu jakiegoś pseudo kubizmu, oczywiście czysto literacko pojętego”<sup>109</sup>. Identyczne wrażenie odniosła Podhorska-Okołów, wspominająca w recenzji „dziwnie szare i ponure widoki z Capri”. Z kolei

<sup>102</sup> Skrudlik, *Współczesna sztuka węgierska i estońska*, s. 9.

<sup>103</sup> Winkler, *Sztuka estońska...*, s. 4.

<sup>104</sup> Kurzawa, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>105</sup> S.P.O. [Stefania Podhorska-Okołów], *Sztuka estońska...*, s. 15.

<sup>106</sup> Kleczyński, *Wystawa estońska...*, s. 1.

<sup>107</sup> Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 4.

<sup>108</sup> Ciechomski, *Sztuka estońska*, s. 6.

<sup>109</sup> H.W. [Henryk Weber], *Sztuka estońska*, s. 7.



Il. 29. Juhan Pütsepp, Żniwa, fot. wg Wystawa Sztuki Estońskiej, 29. IV–15. V 1939, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, Królewska 13

studia Romana Nymana (il. 31) „oślśniły” ją południowym blaskiem kolorów<sup>110</sup>, podobnie jak Mieczysława Skrudlika, który w obrazach tych widział „gwałtowny odskok od chłodnych tonów pejzaży estońskich”, spowodowany dłuższym pobyt-tem artysty w Hiszpanii<sup>111</sup>.

Ograniczenie palety barwnej w obrazach malarzy estońskich ciekawie interpretowała Nela Samotyhowa. „Estończycy – pisała – nie są kolorystami w znaczeniu nowoczesnym: nie *kolor dla koloru*, lecz *kolor dla tematu*”<sup>112</sup>. Takie właśnie potraktowanie koloru Weber odnajdywał w „poważnej, szczerze odczu-tej i celowo skomponowanej” pracy Erica Haamera *Rybacy z Ruhnu*: „Nastrój na pół religijny, podkreślony jeszcze zanadto dominującymi szarościami i brą-zami, chude, płasko wydłużone sylwety pełne pokory i fatalizmu, omroczone, gubiące się twarze za świecącymi jaśniej bielami szat – wszystko to przyczynia się do skupionej wymowy owej kibitki nędzy”<sup>113</sup> (por. il. 13).

<sup>110</sup> S.P.O. [Stefania Podhorska-Okołów], *Sztuka estońska...*, s. 15.

<sup>111</sup> Skrudlik, *Współczesna sztuka węgierska i estońska*, s. 9.

<sup>112</sup> Nela Samotyhowa, *Trzy wystawy sztuki obcej*, „Praca Obywatelska” 1939, nr 10, s. 6.

<sup>113</sup> H.W. [Henryk Weber], *Sztuka estońska*, s. 8.





Il. 30. Konrad Mägi, *Ulica z Capri*, 1922–1923, Tartu Kunstimuuseum, fot. muus.ee



Il. 31. Roman Nyman, *Podwórze w Toledo*, 1926, fot. wg Wystawa Sztuki Estońskiej, 29. IV–15. V 1939, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, Królewska 13

Podsumowując niejako rozważania nad kwestią koloru, Jan Bajkowski stwierdzał, że to właśnie ograniczona wrażliwość na kolor, będąca pochodną „północnego charakteru narodu”, uniemożliwia malarzom estońskim całkowite złączenie się z „prądami wciąż rozkładającymi kolor, szukającymi wciąż nowych zestawień, obracającymi się niemal wyłącznie wokół zagadnienia koloru, prądami nie na Północy powstałymi”. Dlatego też przewidywał, że dopiero wówczas, gdy malarzom z Estonii uda się „bardziej uwzględnić kolor”, ich twórczość zyska „nowe, większe, duże nawet możliwości”<sup>114</sup>.

Chociaż niemal wszyscy piszący byli zgodni co do tego, że twórczość estońska nie jest typowym „malarstwem koloru”, to jednak spośród wystawionych prac udało im się wypatrzyć kilka wyróżniających się właśnie walorami kolorystycznymi. Poza wspomnianymi obrazami Adamsona-Erica i Bergmana wymieniano również *Emajogi w zimie* Nikolai Triika (il. 32), *Portret kobiety* Konrada Mägiego (zob. il. 21)<sup>115</sup>, kojarzone z pejzażami Jana Stanisławskiego *Przedwiośnie. Topniejący śnieg* Paula Burmana<sup>116</sup> czy porównywany do prac polskiego kolorysty Zenona Kononowicza *Pejzaż jesienny* Eduarda Kutsara<sup>117</sup>. Uwagę zwracały także *Widok Tartu* (il. 33) – jedyny „gorący” obraz na wystawie, „złocisty, wibrujący, bardzo prosto, niemal prymitywnie założony”, oraz *Most z Valgemesta* (il. 34) – „przeprowadzony [...] w bardzo ciekawej i trudnej gamie kolorystycznej” – oba pędzla Willema Ormissona, uznanego za najlepszego plenerzystę spośród malarzy estońskich<sup>118</sup>.

<sup>114</sup> Jan Bajkowski, *Sztuka estońska*, „Kronika Polski i Świata” 1939, nr 20, s. 9.

<sup>115</sup> Winkler, *Sztuka estońska...*, s. 4.

<sup>116</sup> Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 4.

<sup>117</sup> Pruszkowski, *Sztuka estońska...*, s. 5.

<sup>118</sup> Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 4.



Il. 32. Nikolai Triik, *Emajogi w zimie*, 1935, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, fot. muis.ee



Il. 33. Willem Ormiston, *Motyw z Tartu*, 1927, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, fot. muis.ee



Il. 34. Willem Ormison, *Most w Valgemetsa*, 1938, Tartu Kunstimuuseum, fot. muis.ee

Polskich krytyków interesowały również związki malarstwa estońskiego z francuskim, którego mniej lub bardziej wyraźne echa odnajdywali w wielu znajdujących się na wystawie obrazach. Niektórzy poprzestawali na lakonicznej uwadze, że malarstwo Estończyków „zdobyło się na własną reakcję na panujące nurty zachodniej sztuki”<sup>119</sup>, inni zaś starali się przedstawić zagadnienie dokładniej. Zdaniem Stanisława Ciechomskiego kwestia ta dotyczyła szczególnie najmłodszych malarzy estońskich, urodzonych około 1900 r., których artystyczne poszukiwania szły w kierunku pozwalającym z jednej strony na „swobodne wypowiedzenie się czysto plastyczne”, z drugiej zaś na „zachowanie odrębności narodowej”. Dlatego właśnie czerpiąc z doświadczenia współczesnych twórców francuskich, u których uczyli się najczęściej, „we wszystkich poszukiwaniach nie zatracają swojego północnego, estońskiego temperamentu”. W tym zetknięciu się wyrafinowanej kultury malarskiej Zachodu z „pewnym prymitywizmem myślenia mieszkańców Północy” – tłumaczył Ciechomski – ukształtował się odrębny charakter współczesnego malarstwa estońskiego. „Estończycy – precyzował – wzięli ze sztuki francuskiej swobodę, lekkość i odwagę traktowania rzemiosła malarskiego, ale nie ulegli

<sup>119</sup> mdd. [Marian Dienstl-Dąbrowa], *Wystawa Sztuki Estońskiej w Krakowie*, „Światowid” 1939, nr 21, s. 19.

czarowi sztuki francuskiej aż tak bardzo, aby zapomnieć o tych wszystkich obowiązkach, które nałożyło na nich chłopskie, surowe życie estońskie<sup>120</sup>.

Chociaż na ekspozycji dominowało malarstwo, polscy recenzenci z uwagą przyglądali się także pracom graficznym i rzeźbiarskim. Niektórzy z nich stwierdzali nawet, że „Północny charakter narodu pełniejszy wyraz znajduje w zdecydowanie ekspresyjnej bryle, w jednobarwnej grafice [...], aniżeli w wyrazie palety<sup>121</sup>, że „poczucie formy jest najsilniejszym pierwiastkiem instynktu plastycznego Estończyków<sup>122</sup>. Prezentowane na wystawie prace dwunastu rzeźbiarzy estońskich wzbudziły prawdziwy entuzjazm. „Honor sztuki estońskiej ratuje wspaniała rzeźba. Dawno w salach Instytutu Propagandy Sztuki nie widzieliśmy tak interesującego pokazu daleko zaawansowanej sztuki rzeźbiarskiej. [...] W ogóle rzeźba estońska sprawiła nam radosną niespodziankę doбором pokazanych dzieł i mnogością i oryginalnością talentów” – pisał Konrad Winkler<sup>123</sup>.



Il. 35. Jaan Koort, *Głowa starca*,  
fot. wg *Wystawa Sztuki Estońskiej*,  
29. IV–15. V 1939, *Instytut Propagandy  
Sztuki*, Warszawa, *Królewska 13*

Tytus Czyżewski dodawał, że estońscy rzeźbiarze „wychodzą w swych harmonijnych a śmiałych dziełach poza granice przeciętności, których niestety dużo było na tej wystawie<sup>124</sup>.

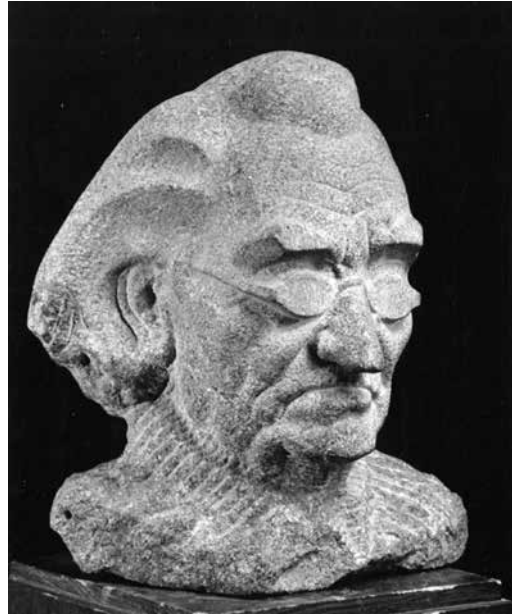
W porównaniu z malarstwem, świadczącym o „młodości” i niedojrzałości sztuki estońskiej, rzeźba była już „poważnym dokonaniem<sup>125</sup> i mogła poszczycić się dziełami „prawdziwie europejskiej klasy<sup>126</sup>, takimi jak prace Jaana Koorta (il. 35), Voldemara Mellika (il. 36), Juhana Raudseppa (il. 37) czy Antona Starkopfa-Rei (il. 38). Dzieła te „wnoszą do rzeźby europejskiej nie tylko interesujące pierwiastki indywidualnego charakteru, ale i osiągnięcia artystyczne pod względem formy w pełni dojrzałe i skończone<sup>127</sup>.

Krytycy, którzy podjęli próbę wskazania cech wyróżniających rzeźbę estońską, zwracali uwagę na jej dekoracyjność i syntetyczne uproszczenia kształtów oraz „realizm z dążnością do podkreślania charakteru bryły<sup>128</sup>, „poczucie bryły, zmysł kompozycji, umiejętność

- <sup>120</sup> Ciechomski, *Sztuka estońska*, s. 6.  
<sup>121</sup> Bajkowski, *Sztuka estońska*, s. 9.  
<sup>122</sup> Weinzieher, *Sztuka estońska...*, s. 14.  
<sup>123</sup> Winkler, *Sztuka estońska...*, s. 4.  
<sup>124</sup> Czyżewski, *Sztuka estońska...*, s. 4.  
<sup>125</sup> Bajkowski, *Sztuka estońska*, s. 9.  
<sup>126</sup> Weinzieher, *Sztuka estońska...*, s. 14.  
<sup>127</sup> *Ibidem*, s. 14.  
<sup>128</sup> Podoski, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 7.



Il. 36. Voldemaa Mellik, *Wieczór*, 1931, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, fot. muis.ee



Il. 37. Juhan Raudsepp, *Głowa aktora Näitjela Merjanskiego*, 1929, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, fot. muis.ee

opracowania twardego materiału (granit), poszukiwanie wyrazu i doskonałe odtwarzanie ruchu”. W aktach, obok przemyślanej kompozycji, dostrzegano „prawdę i miękkość żywego ciała”, w portretach zaś szczerze i głębokie wnikanie „w duszę człowieka”, które sprawia, że „siła indywidualnego wyrazu psychicznego tych głów przypomina «człowieczeństwo», jakie daje rzeźba francuska”<sup>129</sup>. Porównanie z twórczością francuską pojawiło się w recenzji Konrada Winklera, który przeciwstawił „wdzięk i powab zmysłowy” dzieł Francuzów umiarowi i powadze w traktowaniu bryły oraz wyrazistości charakterystyki modeli wyróżniających dzieła rzeźbiarzy estońskich<sup>130</sup>. Marian Dienstl-Dąbrowa opisując najmłodszą rzeźbę estońską, również przyrównywał ją do francuskiej. Stwierdził, że nie ma ona wprawdzie „wdzięku i zmysłowego uroku swej francuskiej mistrzyni”, ale za to „wydobywa wewnętrzną prawdę o człowieku, w budowie i formalnych wartościach rzeźbiarskiej bryły”<sup>131</sup>. Związki z rzeźbą francuską najprecyzyjniej, choć też bardzo lapidarnie określił Michał Weinzieher. „Rzeźba ta – pisał – przeszła wpływy Rodina, zatrzymała się na Marillolu [Maillolu], nie był dla niej nieznanym Bourdelle. W porównaniu z rzeźbą francuską, a nawet z ostatnią rzeźbą polską, silniej zaakcentowane jest

<sup>129</sup> Samotyhowa, *Trzy wystawy...*, s. 6.

<sup>130</sup> Winkler, *Sztuka estońska...*, s. 4.

<sup>131</sup> mdd. [Marian Dienstl-Dąbrowa], *Wystawa Sztuki Estońskiej...*, s. 19.

u niej dążenie do pewnej syntezy, wyczuwa się to u najbardziej maillowskiego rzeźbiarza Mellika, widzi się wyraźnie u Koorta i Starkopfa-Rei<sup>132</sup>.

Jerzy Hulewicz wyróżnił w rzeźbie estońskiej dwa nurty stylistyczne. Do pierwszego, zdominowanego przez „pierwiastek realistyczny”, zaliczał portrety (m.in. Hallistego, Sannameesa, Koorta czy Augusta Vomma). Drugi, nazwany przez niego „stylistycznym”, ujawniał się w kompozycjach figuralnych, których twórcom udawało się uzyskać idealną niemal syntezę formy artystycznej i materiału (granitu lub ceramiki). W nurcie tym mieściły się prace Mellika i Martina Saksa (il. 39). Najważniejsze jednak były granitowe kompozycje Starkopfa-Rei z *Siedzącą kobietą* na czele (por. il. 38) – zdaniem krytyka, „zdają się wyprowadzać rzeźbę estońską na tory zgoła nowoczesne, sprzeciwiające się wszystkim przypadkowościom natury, a podporządkowujące wyraźnie formy kute w granicie wymogom stylu, pełnego wyrazu nowoczesności, która manifestuje się w zgodności formy i wyrazu wewnętrznego”<sup>133</sup>.



Il. 38. Anton Starkopf-Rea, *Siedząca kobieta*, 1938, Tallinna Prantsuse Lütseum, fot. register.muiinas.ee

Grafice reprezentowanej przez prace jedenastu artystów polscy recenzenci poświęcili znacznie mniej miejsca<sup>134</sup>. W swych sprawozdaniach wyróżnili przede wszystkim znanych już z międzynarodowych wystaw drzeworytów w IPS-ie: Eduarda Wiiralta, Arkadia Laigo oraz Hando Mugasto. Weber podkreślał

<sup>132</sup> Weinzieher, *Sztuka estońska...*, s. 14.

<sup>133</sup> Hulewicz, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>134</sup> Krótką historię i charakterystykę grafiki zawierał opublikowany z okazji wystawy artykuł Hugo Lepika, *O grafice estońskiej*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 20, s. 3.

walory formalne prac Wiiralta, zwłaszcza ich „cierpliwą i precyzyjną linearność”<sup>135</sup>, zaś Wallis zwracał uwagę na „groteskowe kompozycje figuralne, przypominające Hieronymusa Boscha i Brueghela”, mając najprawdopodobniej na myśli miedzioryt *Kabaret* czy też drzeworyt *Pijący absynt* (il. 40–41)<sup>136</sup>. Podhorska-Okołów, charakteryzując drzeworyty Mugasto (il. 42) i Laigo (il. 43), podkreślała, że „to świetnie uchwycone sceny rodzajowe o ściśle zachowanym charakterze lokalnym”<sup>137</sup>. Michałowi Weinzieherowi dzieła tego grafika kojarzyły się z pracami Waława Wąsowicza. Oprócz Laigo zainteresowały go także grafika Ernsta Kolloma, wykazująca delikatne, lecz wyraźne pokrewieństwo z dziełami mistrzów drzeworytu rosyjskiego<sup>138</sup>. Pewną zależność od ksylografii rosyjskiej (przede wszystkim prac doskonałe w Polsce znanego Aleksieja Krawczenki) zauważał też Wiktor Podoski, czyniąc z niej jedną z cech charakterystycznych współczesnego drzeworytu estońskiego<sup>139</sup>. Wedle Mieczysława Skrudlika grafikę Estończyków wyróżniało czerpanie motywów z ojczystych podań i legend<sup>140</sup>, chociaż na ekspozycji tematyka taka pojawiła się jedynie w trzech drzeworytniczych ilustracjach Eduarda Järva (kojarzących się Tadeuszowi Pruszkowskiemu z twórczością Nikołaja Roericha)<sup>141</sup>. Na oddzielną wzmiankę zasłużyły także dwie artystki: Aino Bach, w której pracach „świetnie opanowana technika daje wyraz młodego życia osnutego smętkiem i cichą troską” (il. 44)<sup>142</sup>, oraz Agathe Veeber, nadająca przedstawianym scenom „religijny patos w duchu Noldego” (il. 45)<sup>143</sup>.

Mimo świadomości, że zestawu dzieł zebranych na wystawie nie można uznać za w pełni reprezentatywny, polscy recenzenci podejmowali próby sformułowania na jego podstawie ogólnych sądów o współczesnej sztuce estońskiej. Jej najbardziej charakterystyczne cechy starał się wskazać Waław Husarski.



Il. 39. Martin Saks, *Kobieta*,  
fot. wg „Światowid” 1939, nr 21, s. 19

<sup>135</sup> H.W. [Henryk Weber], *Sztuka estońska...*, s. 8.

<sup>136</sup> Wallis, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>137</sup> S.P.O. [Stefania Podhorska-Okołów], *Sztuka estońska...*, s. 15.

<sup>138</sup> Weinzieher, *Sztuka estońska...*, s. 14.

<sup>139</sup> Podoski, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 7.

<sup>140</sup> Skrudlik, *Współczesna sztuka węgierska i estońska...*, s. 9.

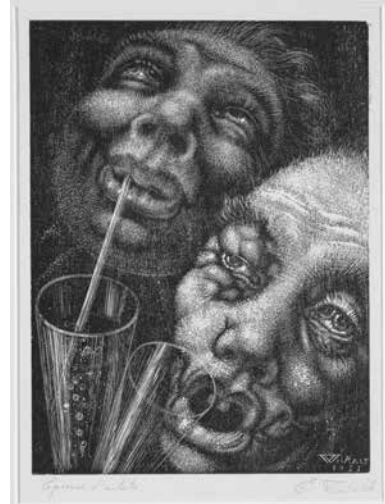
<sup>141</sup> Pruszkowski, *Sztuka estońska...*, s. 5.

<sup>142</sup> Hulewicz, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>143</sup> H.W. [Henryk Weber], *Sztuka estońska...*, s. 8.



Il. 40. Eduard Wiiralt, *Kabaret*, 1931, fot. muis.ee



Il. 41. Eduard Wiiralt, *Pijący absynt*, 1933, fot. muis.ee



Il. 42. Hando, Mugasto, *Ostatnie wiadomości*, 1936, fot. muis.ee



Il. 43. Arkadi Laigo, *Bukiniści paryscy*, 1937, fot. muis.ee





Il. 44. Aino Bach, *Chłopiec*, 1938,  
fot. muis.ee



Il. 45. Agathe Veeber, *Scena biblijna*, 1938, fot. wg *Eesti kunsti ajalugu*, Tallinn 2010, t. 5, s. 478

Wymieniał „prostotę”, niekiedy nawet doprowadzoną do „surowości”, oraz „spokojną wartość, umiarkowanie, szczerść”. W praktyce artystycznej cechy te ujawniały się m.in. w kolorycie, niewykraczającym prawie nigdy poza barwy przyćmione i przygaszone, preferującym zestawienia szarości i tonów brunatnych, a także w „dosadnym i wyrazistym” rysunku, nieprzekraczającym jednak granicy przesady, a także w samej technice – solidnej, opanowanej, pozbawionej „łatwej wirtuozerii”<sup>144</sup>.

W wypowiedziach krytyków powtarzało się kilka wątków. Jednym z nich była odrębność – własne oblicze odróżniające prace Estończyków od dzieł artystów innych narodowości. Mieczysław Skrudlik z wyczuwalną nutą zazdrości wychwalał „odrębny charakter współczesnej twórczości estońskiej, jej indywidualny, narodowy wyraz”, który musi obudzić „głęboki podziw dla młodej sztuki małego, ale dzielnego narodu”. Za najistotniejszy przejaw „samodzielności”, „odrębności narodowej” i „tężyzny” sztuki estońskiej uważał sposób reagowania na prądy zachodnioeuropejskie<sup>145</sup>. W wypowiedziach innych autorów spotkać można równie entuzjastyczne opinie: sztuka estońska osiągnęła poziom europejski „przy zachowaniu pełnej narodowej, rodzimej oryginalności, co stanowi jej wyraźną cechę i specjalny urok”<sup>146</sup>, a cechując ją odrębność i „duża zwartość” wynikają z „ostrożnego i swoistego” traktowania obcych (w praktyce francuskich) impulsów<sup>147</sup>. Z jednej strony artyści

<sup>144</sup> Waclaw Husarski, *Sztuka estońska. Wystawa w IPS-ie*, „Czas” 1939, nr 124, s. 6.

<sup>145</sup> Skrudlik, *Współczesna sztuka węgierska i estońska...*, s. 9.

<sup>146</sup> Stanisław Mazurkiewicz, *Życie artystyczne Estonii*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1939, nr 151, s. 6.

<sup>147</sup> Kurzawa, *Sztuka estońska...*, s. 6.

estońscy nie poddają się bezwolnie wpływom sztuki zachodnioeuropejskiej, z drugiej zaś, co podkreślał Jan Bajkowski, nie manifestują swej odrębności „programowym nawrotem do sztuki ludowej, w niej szukając za wszelką cenę odrębności, jak to się dzieje niejednokrotnie u jej sąsiadów”<sup>148</sup>. Sztuka estońska – pisał Jerzy Hulewicz – nie nosi zewnętrznych, czytelnych oznak „narodowości”, wyrażających się chociażby w preferowaniu motywów uważanych za „typowe” dla kraju i narodu, a mimo to „ma na sobie piętno ludu nadbałtyckiego, ludu zdecydowanie północnego”. Poza kilkanaście obrazami jednoznacznie świadczącymi o całkowitej uległości wobec wpływów Zachodu, cała wystawa miała „bezsprzecznie piętno jednego z narodów północnych, nadmorskich, a więc przede wszystkim piętno narodowe, bynajmniej niezatarte w dziełach, które wykonane są techniką impresji francuskiej”. Dla Hulewicza był to niepodważalny dowód na słuszność tezy, że artystów nie trzeba namawiać do tworzenia „sztuki narodowej”, bo żaden z nich „nie może stworzyć inaczej, jak »narodowo«, tj. zgodnie ze swą naturą”<sup>149</sup>.

Ze wszystkich komentatorów wystawy trzech mieli inne zdanie na temat odrębności czy też „narodowego” charakteru sztuki estońskiej. Marcei Nałęczy-Dobrowolski uważał, że „«modernistyczny» Paryż” wciąż jeszcze nie pozwala w pełni rozwinąć się młodej sztuce Estonii, chociaż kraj ten ma warunki ku temu, by stworzyć „własną, oryginalną, narodową sztukę”<sup>150</sup>. Dla Tadeusza Pruszkowskiego twórczość najmłodszych artystów estońskich nie była już emanacją ich „indywidualności narodowej” w takim stopniu, jak w pracach artystów starszych. „Wśród młodych – wyjaśniał – dbałość o wyszukiwanie i podkreślanie odrębności narodowej jest rzadsza, co zresztą charakteryzuje ogół młodzieży artystycznej obu półkul”<sup>151</sup>. Jan Bajkowski zaobserwował swego rodzaju „izolacjonizm” artystów estońskich najmłodszego pokolenia, pracujących „we własnej atmosferze, na użytek prawie wyłącznie swego narodu”. Krytyk nie negował takiej postawy, ale przestrzegał przed niebezpieczeństwem, które ona niesie. „Odnosi się wrażenie – pisał – że ostatnio zacieśnienie koła życia nie zezwala w sposób dostateczny na dotrzymanie kroku innym”<sup>152</sup>.

Zauważalną „inność” sztuki estońskiej polscy krytycy nie tylko tłumaczyli umiejętnością znalezienia „złotego środka” między oddziaływaniem wzorów zachodnich a poszukiwaniem artystycznego wyrazu „estońskości”, lecz także widzieli w niej odbicie „duszy narodu”, jego mentalności i charakteru. Podzielający taki właśnie pogląd Mieczysław Skrudlik przekonywał, że wystawy są „prostą i najkrótszą drogą do zgłębienia i poznania psychiki zbiorowej”, a na potwierdzenie przywoływał równocześnie odbywające się w Warszawie ekspozycje

<sup>148</sup> Bajkowski, *Sztuka estońska...*, s. 9.

<sup>149</sup> Hulewicz, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>150</sup> Marcei Nałęczy-Dobrowolski, *Instytut Propagandy Sztuki (IPS), Wystawa Sztuki Estońskiej, „Rodzina Polska” 1939, nr 6, s. 286.*

<sup>151</sup> Pruszkowski, *Sztuka estońska...*, s. 5.

<sup>152</sup> Bajkowski, *Sztuka estońska...*, s. 9.

sztuki estońskiej i węgierskiej, z których emanują „dusze dwóch narodów zespolonych blisko z Polską, związanych z nią historią, położeniem geograficznym i przyszłością”<sup>153</sup>. Dla Mieczysława Lurczyńskiego nie ulegało wątpliwości, że w dziełach Estończyków ujawnia się „jednolity typ narodowy”, ponieważ wyczuwa się w nich „odrębność psychiczną, narodową, intelektualną, inną zdolność reagowania”, uwarunkowaną zespołem szeroko rozumianych czynników geograficznych: antropogeograficznych, etnograficznych, klimatycznych<sup>154</sup>. Stanisław Ciechomski i Jan Kurzawa, opisując charakter sztuki estońskiej, posłużyli się kategoriami „chłopskości” i „mieszczańskości”. Według Ciechomskiego trudno nie zauważyć, że „głównym elementem tej sztuki nie jest nic innego, jak jej wyraźna chłopskość”. Nie „ludowość”, czyli naśladowanie sztuki ludu, ale właśnie „chłopskość”, czyli zespół pewnych wartości, będący „jednym z najbardziej zasadniczych pionów całego życia estońskiego”. Zdaniem krytyka sztuka estońskiego ludu i twórczość artystów profesjonalnych (np. Kristjana Rauda, który jako pierwszy zwrócił się ku tradycji artystycznej ludu Estonii) mają „jeden i ten sam korzeń”, wypływają z tego samego źródła – „specjalnego estońskiego umiłowania i zrozumienia piękna, które od wieków tkwiło w cichym i zamkniętym w sobie chłopie estońskim”<sup>155</sup>. Kurzawa zaś przekonywał o wyjątkowo „mieszczańskim” charakterze tej sztuki: „Duża równowaga w ujęciu i stosowaniu środków, ostrożność w formie i dyskrekcja zespołów kolorystycznych to cechy mieszczaństwa nie tylko w sztuce. Brak zupełnie motywów i inspiracji ze sztuki ludowej. Być może jest to rodzaj neofityzmu inteligenckiego – nie wychodzi to bynajmniej na złe sztuce tego kraju”<sup>156</sup>.

W wypowiedzi Neli Samotyhowej odnaleźć można podsumowanie rozważań nad „narodowym” charakterem sztuki estońskiej i warunkującymi go czynnikami. Recenzentka zauważyła bowiem czynnik geograficzny: „czujemy w sztuce estońskiej [...], kraj Północy” i odbicie mentalności Estończyków – ludzi „solidnych, mocnych, konkretnych, uczciwych”, którzy są „bliscy życiu, silni, pełni zdrowia moralnego i prostoty”, „widzą *realia* i z nich biorą materiał do sztuki”. Dostrzegła także pierwiastek społeczny: w sztuce estońskiej nie ma „ślądu różnic stanowych ani kontrastów *salonu* i *chaty*”, wyrasta ona bowiem „z gleby i tego miliona ludzi, zespolonych mocno, pracowitych, spokojnych i w radosnym dążeniu do budowania ojczyzny swej *równych*”<sup>157</sup>.

Samotyhowa nie była jedyną, która zauważyła, że artyści estońscy „widzą *realia* i z nich biorą materiał do sztuki”. Inni polscy krytycy także odnotowali predylekcję do realizmu, rozumianego jako przyjmowanie przez artystów postawy wobec rzeczywistości. „Realizm jest prądem nadającym kierunek wszelkim

<sup>153</sup> Skrudlik, *Współczesna sztuka węgierska i estońska...*, s. 9. Wspomnianą wystawę sztuki węgierskiej otwarto w TSZP 22.04.1939 r.

<sup>154</sup> Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 4.

<sup>155</sup> Ciechomski, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>156</sup> Kurzawa, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>157</sup> Samotyhowa, *Trzy wystawy...*, s. 6.

wysiłkom tak w treści, jak i formie”, dlatego sztuka estońska jest „beznamiętna, zrównoważona, choć głęboko pojęta i przeżyta” – pisał Jan Kurzawa<sup>158</sup>. O zamiłowaniu do „trzeźwego i niczym nieskrępowanego naturalizmu” wspominał też Tytus Czyżewski, widząc w tym oznakę „specyficznego pojęcia” otaczającej rzeczywistości, przejawiającego się w niechęci do „analizowania i abstrakcji” oraz w staraniu, by pokazywać przedmioty i ludzi tak, jak je widzą sami i jak je postrzega zwyczajny człowiek. „Ten zbyt wybujały realizm – oceniał krytyk – ma swe złe, ale zarazem i dobre strony. Złe – dlatego, że przeciąża sztukę zbytnią zależnością od tzw. natury, dobrą – że usposabia dobrze artystów wobec właśnie tej natury i przyucza ich do bezwzględnej i uczciwej obserwowania życia”<sup>159</sup>. Jan Kleczyński charakteryzował estoński realizm następująco: „[...] nie jest formalistyczny, ale ekspresyjny i daje przede wszystkim charakter zjawiska, o którym mówi”<sup>160</sup>. Mieczysław Skrudlik nie miał wątpliwości, że realistyczna postawa w sztuce wynika z charakteru Estończyków – jednego z narodów żyjących w trudnych warunkach Północy, które „są trzeźwe, realnie ustosunkowane do życia, odporne, tężyzna jest ich rzucającą się w oczy właściwością”<sup>161</sup>.

W kilku recenzjach pojawił się pogląd, że właściwy artystom estońskim „zmysł realizmu” wpłynął na ich stosunek do nowych kierunków w sztuce zachodnioeuropejskiej. Wedle Skrudlika „estońska logika myślowa i artystyczna” zniwelowała radykalizm, przekształciła w sobie właściwy sposób, co w rezultacie dało „dzieła pełne umiaru, godności i spokoju”<sup>162</sup>. Tym samym tropem podążała myśl Jana Kurzawy, który we współczesnej sztuce Estonii zauważał „brak konsekwencji formalnych, w jakie zabrął zachodni konstruktywizm”. Fenomen ten przypisywał zbyt silnemu poczuciu „realnej, żywej formy”, które sprawiło, że zachodnioeuropejskie impulsy co prawda przekształciły „widzenie i kompozycję” artystów estońskich, ale nie doprowadziły do całkowitego zerwania z tradycją, jedynie do jej przetworzenia: „Zmodernizowały starą formę, nie siląc się na tworzenie nowej”<sup>163</sup>. O „zmodernizowanym realizmie” precyzyjniej pisał Michał Weinzieher. Stwierdzał, że w twórczości artystów estońskich najsłabiej reprezentowane są impresjonizm i postimpresjonizm, najsilniej zaś nurty będące pochodnymi ekspresjonizmu i przede wszystkim kubizmu, dzięki któremu „silnie rozwinięty zmysł realizmu” zyskał nowy, mocny wyraz artystyczny<sup>164</sup>. Nie wiadomo, czy Weinzieher zanotował własne obserwacje i intuicje, czy może powtarzał uwagi zawarte we wstępie do katalogu wystawy, w każdym razie zbieżności z tekstem Murakina są bardzo wyraźne. Estoński autor kilkakrotnie zauważał bowiem, że „z kubizmu i konstruktywizmu wyszło wielu późniejszych

<sup>158</sup> Kurzawa, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>159</sup> Czyżewski, *Estońscy artyści...*, s. 9.

<sup>160</sup> Kleczyński, *Wystawa estońska...*, s. 1.

<sup>161</sup> Skrudlik, *Współczesna sztuka węgierska i estońska...*, s. 9.

<sup>162</sup> *Ibidem*, s.9.

<sup>163</sup> Kurzawa, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>164</sup> Weinzieher, *Sztuka estońska...*, s. 14.

realistów<sup>165</sup>, jak choćby Eduard Ole czy Felix-Karl Randel, jeden z głównych twórców estońskiej awangardy w latach dwudziestych, w Warszawie i Krakowie występujący jako typowy „zmodernizowany realista” (il. 46)<sup>166</sup>.

Ze strony polskich krytyków sztuka estońska spotkała się z pozytywną reakcją. Stefania Podhorska-Okołów postrzegała ją jako „b. kulturalną, daleką od ekstrawagancji, umiarkowaną, może nieco chłodną, jak na nasz temperament, ale dostępną i łatwo przyswajalną”<sup>167</sup>. Na Wacławie Husarskim robiła wrażenie „uczciwej, solidnej, a nade wszystko – szczerzej i bezpośrednio”<sup>168</sup>. Michał Weinzieher podkreślał, że mały naród zamieszkujący Estonię „dorzuca do skarbca kultury europejskiej swą odrębną, szlachetną monetę artystyczną”, a wystawa w IPS-ie potwierdza jej „niekłamana wagę i wydźwięk szczerości”<sup>169</sup>. Według innego recenzenta twórczość plastyczna Estończyków, jej „wysoki stopień doskonałości formalnej i duch, który ożywia artystów”, dowodzą tkwiącego w tym narodzie potencjału. Ta siła sprawia, że w „postępie kulturalnym” Europy Estończycy mogą odegrać rolę „konstruktywną i twórczą”<sup>170</sup>.

Bardziej powściągliwy w swym sądzie był Mieczysław Wallis. Jego zdaniem sztuka estońska „nie olśniewa, ale budzi szacunek – wielką ilością i różnorodnością osobowości twórczych, uczciwością wysiłku artystycznego i wysokim poziomem technicznym”<sup>171</sup>. Więcej uwag krytycznych przedstawił Mieczysław Lurczyński. Wśród wystawionych prac dostrzegł bowiem takie, które wyróżniały się „zupełnym prymitywizmem kunsztu malarskiego” oraz nieporadnością techniczną, świadczącą o „młodości” sztuki estońskiej. Na korzyść przemawiała jednak „wielka żarliwość i umiłowanie pracy”, pozwalające przypuszczać, że sztuka estońska ma przed sobą „trudną, lecz wspaniałą drogę rozwoju”<sup>172</sup>.



Il. 46. Felix-Karl Randel, *Portrait Juhana Raudseppa*, 1936, Tallinn, Eesti Kunstimuuseum, fot. muis.ee

<sup>165</sup> Murakin, *Sztuka estońska...*, s. 22.

<sup>166</sup> W prasowej wersji wstępu Murakin pisał wprost, że Ole i Randel „wyszli z kubizmu, by dojść do wizji przyrody przez pryzmat *neorealizmu*”, zob. Murakin, *Rozwój sztuki estońskiej*, s. 2–3.

<sup>167</sup> S.P.O. [Stefania Podhorska-Okołów], *Sztuka estońska...*, s. 14–15.

<sup>168</sup> Husarski, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>169</sup> Weinzieher, *Sztuka estońska...*, s. 14.

<sup>170</sup> m. b., *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>171</sup> Wallis, *Sztuka estońska...*, s. 6.

<sup>172</sup> Lurczyński, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 4.

Największego przeciwnika sztuka Estonii znalazła w osobie Tytusa Czyżewskiego. Już na początku swojej recenzji oznajmił, że wystawa w IPS-ie „nie przyniosła nam właściwie nic nowego ani rewelacyjnego”. W swej wypowiedzi krytyk przyjął zasadę, że wymienia nazwiska tylko tych artystów, których uważa za godnych pochwały, pozostałych twórców pomija zaś milczeniem. Z tego powodu negatywna część recenzji przybrała formę ogólniejszej refleksji, pozbawionej odniesień do konkretnych artystów czy dzieł, pozwalającej jednak poznać stosunek Czyżewskiego do sztuki estońskiej. Wrażenia wyniesione z sal IPS-u, a także wcześniejsze obserwacje poczynione na jednym z weneckich Biennale, dały mu podstawę do stwierdzenia, że w narodach o „niewyraźnej jeszcze i niższej kulturze plastycznej”, takich właśnie jak Estończycy, jest bardzo niewiele artystów wyróżniających się indywidualnością, mających odwagę „patrzenia na sztukę swymi oczami” lub po prostu bycia sobą mimo wszystko. Większość stanowią twórcy pozbawieni własnego oblicza i charakteru, zajmujący wobec natury dwa stanowiska: „konwencjonalne i ordynarne przenoszenie na płótno (lub glinę) widzianej natury bez przemyślenia i bez jakiegokolwiek indywidualnego sprzeciwu” lub „wyszukanie sobie jakiegoś bardzo już wyświechtanego sposobu, jakiejś wykrygowanej maniery przedstawiania rzeczy i osób ogólnie i bezdusznie przyjętej – jako «elegantki» styl”. Oba stanowiska krytyk uważał za błędne, nietwórcze i epigońskie<sup>173</sup>.

Sztuka estońska nie wzbudziła takiego rezonansu w polskiej krytyce artystycznej, jak prezentowana trzy lata wcześniej (również w Warszawie i Krakowie) sztuka innego kraju nadbałtyckiego – Łotwy<sup>174</sup>. Z artystycznego punktu widzenia plastyczna twórczość Estończyków mogła nie wywoływać szczególnych emocji. Wzbudzała je jednak jako artystyczna manifestacja istnienia i aktywności niewielkiego narodu o skomplikowanej historii, powoli, ale skutecznie budującego swą tożsamość w różnych dziedzinach kultury, w tym także w sztukach plastycznych. Dzieła estońskich malarzy, rzeźbiarzy i grafików mogły być oceniane różnie, ale nie ulega wątpliwości, że „ambitna twórczość artystyczna jednomilionowego narodu” zrobiła w Polsce wrażenie. Witołd Bunikiewicz, wyraziwszy swój podziw dla „świetnego i wszechstronnego” rozwoju sztuki, jaki dokonał się w niepodległej Estonii, nie mógł powstrzymać się przed zadaniem pytania: „Jak wielki byłby dorobek narodów, gdyby w wolności i spokoju rozwijać mogły wielkość swego ducha?”<sup>175</sup>. Pytanie sformułowane na początku

<sup>173</sup> Czyżewski, *Sztuka estońska...*, s. 4.

<sup>174</sup> Zob. Dariusz Konstantynów, *Polsko-łotewskie kontakty artystyczne w latach 30. XX w. Wystawy sztuki polskiej w Rydze (1934) i łotewskiej w Polsce (1936)*, „Porta Aurea” 2012, t. 11, s. 277–299; Irena Kossowska, *Łotewska Łotwa? Sztuka łotewska w Drugiej Rzeczypospolitej*, „Konteksty” 2014, nr 3–4, s. 351–360. W recenzjach wystawy sztuki łotewskiej z 1936 r. podejmowano te same kwestie, co w przypadku wystawy estońskiej: uzewnętrznienie w sztuce pierwiastka narodowego, stosunek do sztuki zachodnioeuropejskiej, jej oddziaływanie na sztukę „narodową” oraz formuła „nowego/zmodernizowanego” realizmu.

<sup>175</sup> Bunikiewicz, *Wystawa sztuki estońskiej...*, s. 18.

maja 1939 r. nie było tylko zabiegiem retorycznym. Wiele wskazywało bowiem wówczas na to, że panujący od dwudziestu lat okres „wolności i spokoju” nieuchronnie się kończy.

Wystawa  
Sztuki  
Estońskiej...

### ***Exhibition of Estonian Art (Warsaw – Cracow 1939). Context and Reception***

The display of Estonian art held in Warsaw (Institute for the Propaganda of Art) and Cracow (Society of Friends of Fine Arts) in April-May 1939 is discussed. The presentation of the exhibition in Poland was prepared at the instigation of its organizer, namely the Estonian Culture Fund (Eesti Kultuurkapitali Kujutava Kunsti Sihtkapital). However, the management of the Institute for the Propaganda of Art considered the Estonian proposal as of little interest artistically, yet in view of the political impact of the event the decision was changed. The political significance of the Estonian exhibition stemmed from the endeavours of the country's authorities who, in view of the partition of Czechoslovakia and the symptoms of the growing threat from the Soviet Union, were seeking alliances meant to defend the state's independence, sovereignty, and neutrality. Within such an activity scheme already in the autumn of 1938 a visit of General Laidoner to Poland was planned, this meant to confirm good relations with the Republic of Poland under the new political circumstances in Europe. The exhibition of Estonian art (in early 1939 displayed in Rome and Budapest) was to add some splendour to the week's visit of the Estonian dignitary starting on 17 April 1939. Nonetheless, despite the display rooms having been made available by the Institute for the Propaganda of Art already as of 15 April, thus allowing for the display's arrangement and the show to be ready precisely at the time of Gen. Laidoner's visit to Warsaw, it had not been launched before his arrival or during his stay. This does not undermine the fact that it was an event which essentially helped manifest the invariably friendly relations between both countries. Politically, the exhibition of Estonian art was at the time also important for Poland. The annexation of Zaolzie was regarded as a breach of the European status quo and since Estonians had considered Poland to be one of its guardians, the fact clearly cooled the relations between the two countries. In view of this, the manifestation of a friendly relationship with Estonia, to be unquestionably seen in the exhibition, was also desirable for Poland.

Prior to the opening of the exhibition in 1939, Estonian art had been known in Poland merely from publications: the book by Irena W. Kosmowska *Estonia. The Country and People* (1930), Jan Brzechwa's article "Fine Arts in Estonia" (1935), and the essay by Leonhard Sooneberg, an Estonian historian and art critic, published in "Przegląd Polsko-Fińsko-Estoński" (1938). The exhibition in Warsaw and Cracow was the first and only presentation of the artistic output of Estonia in the early 20<sup>th</sup> century and it contained 208 works by 76 artists. Polish art critics showed vivid interest in and approval of the presented paintings, graphic works, and sculptures, which were almost unanimously regarded as the most interesting and valuable phenomena in Estonia's contemporary art. The numerous reviews emphasized first of all such issues as the exposing of a national factor in art; the attitude to West European art; the latter's impact on Estonian "national" art; and the formula of the "new/modernized" realism. However, Estonian

art did not incite as much interest among Polish art critics as the art of another Baltic state, namely Latvia, shown three years before (also in Warsaw and Cracow). In strict artistic terms, the art of the Estonians may not have been as thrilling. It did, however, appeal to emotions as an artistic manifestation of the existence and activity of a small nation of a very complicated history, which was slowly, but effectively, establishing its identity in different spheres of culture, this also including fine arts. As much as the works of Estonian painters, sculptors, graphic designers may have been differently assessed, it remains an unquestionable fact that the “ambitious artistic output of a one-million people’s nation” impressed Polish public opinion.