

Lublin, 5 listopada 2023

dr hab. Piotr Majewski

Instytut Nauk o Kulturze

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

Pani mgr Doroty Seweryn-Puchalskiej pt. *Kazimierz Dolny w definicji kolonii artystycznej*

„Zakochani w życiu i tak nieustannie śmierci świadomi” – artyści w Kazimierzu Dolnym – w tym „rezerwacie dzikości”, „wśród egzotycznej ludzkiej nędzy, z dala od cywilizacji” poszukiwali prawdy, siebie, kreacji świata ponad rzeczywistością i poza nią. Ubrani w najdziwniejsze stroje: „damy w spodnie i plantatorskie kapelusze między furami, panowie jak piraci, pasterze, Sudańczycy, albo plażowi *incroyables*”. Manifestowali swą przynależność do świata nieskażonego sztuczną wielkiego miasta, za to świata marzeń – wymyślanego i trochę wyizolowanego. Świata, w którym grupki rozmawiających Żydów, beczące kozy i furmanki pełne plonów ziemi ożywiały jak gdyby teatralną scenografię architektury i pejzażu, zieleni wzgórz, błękitu nieba i rzeki mieniającej się kobaltem, indygo, szmaragdem, a w zachodzącym słońcu – purpurą tyryjską i smoczą krwią.

A przecież powyższe słowa to zaledwie parafraza pełnego poetyckiego entuzjazmu opisu Kazimierza Dolnego, który na początku lat 30. minionego stulecia, chyba w momencie największego rozkwitu „miasteczka artystów” nad Wisłą, dała Maria Kuncewiczowa. Te słowa o świecie, którego już nie ma, który wraz z drugą wojną światową odszedł na zawsze, przywołuje dziś na stronicach pierwszego, kompleksowego opracowania poświęconego Kazimierzowi Dolnemu jako kolonii artystycznej Pani mgr Dorota Seweryn-Puchalska.

Od razu trzeba podkreślić, że słusznie Autorka kończy opowieść na 1939 roku. Jest to cezura dramatycznie rozdzielająca dwie nieprzystające do siebie i w niewielu rzeczach do siebie podobne epoki. Nie inaczej patrzył na zmieniający się na jego oczach świat wielki świadek historii i malarz Józef Czapski, gdy – już po wojnie – pisał o dawnych kolorystach i o Raju Utraconym: niemożności powrotu po katastrofie wojny i po Holokauście do tamtej beztroski, tamtej radości i tamtej sztuki. Po wojnie zmieni się również przynależny do tamtego świata model kolonii artystycznej. Żeby go uchwycić w tej nowej postaci, trzeba by poszukać

innych pojęć, wskazać inne cechy i odnaleźć odmienny język opisu wspólnot artystów, które wówczas dojdą do głosu. Na kolejnych stronicach dysertacji Autorka stawia przed oczy Czytelnika obraz kolonii artystycznej sprzed katastrofy, której świadectwem są dzieła oraz rozmaite archiwalia: zapiski, wspomnienia i opowieści. Rzecz jasna, po nie wszystkie też sięga, aby dokonać rekonstrukcji, odnowienia i ożywienia pamięci tamtego miejsca, tamtego Raju.

Zatrzymajmy się przez chwilę przy samej nazwie, podążając zresztą tropami Autorki, która definiowaniu tytułowego pojęcia poświęca pierwszą partię rozważań. Termin „kolonia artystyczna” można ująć porównawczo w ciągu określeń takich, jak: „szkoła artystyczna”, „grupa artystyczna”, „gmina artystyczna” czy „komuna artystyczna”, ponieważ wszystkie one odnoszą się do różnych form współdziałania artystów. Odrębność pojęcia „kolonia artystyczna” zwykle wiąże się z rozkwitem gatunku malarstwa pejzażowego w Anglii i we Francji w XVIII wieku, a następnie łączy się z pojawieniem się nowego typu malarstwa uprawianego bezpośrednio w plenerze, poza ośrodkami wielkomiejskimi. Aby uchwycić skonkretyzowaną postać tego typu postawy, najczęściej przywołuje się przykład Johna Constable’a, który – jak pisał Ernst H. Gombrich – postawił z całą wyrazistością ideał dochowania wierności temu, co mógł zobaczyć na własne oczy. „Osiągnięcia tych artystów, którzy poszli w ślady Constable’a i starali się zgłębiać widzialny świat, okazały się najbardziej trwałe” – konkludował autor *Sztuki i złudzenia*.

Wydaje się, że to właśnie spadkobiercy postawy Constable’a stworzyli pierwotny i najbardziej rozpowszechniony model wspólnoty artystycznej, związany z ideą pleneru, czyli z malarstwem pejzażowym i malowaniem krajobrazu bezpośrednio z natury, w przestrzeni otwartej. Ten model stanął u podstaw rozkwitu tak znanych w potocznej świadomości skupisk artystów w XIX wieku, jak Barbizon, Pont-Avent czy Giverny, ale też wielu innych miejsc, znanych i mniej znanych, nie tylko zresztą w Europie, ale też w Stanach Zjednoczonych. Kazimierz Dolny, jak przekonująco uzasadnia Autorka, przynależy w pełni do tych francuskich Barbizonów, duńskich Skagen czy niemieckich Murnauów, które tętniły życiem artystycznym w XIX wieku i jeszcze na początku wieku XX.

Autorka dystansuje się jednak wobec przyjęcia tej czy innej definicji pojęcia „kolonii artystycznej”, nie poprzestaje też na analizie tych cech kolonii, które są już obecne i ugruntowane w literaturze przedmiotu, takich jak: praca w plenerze, wspólne działania członków kolonii, wybór miejsca peryferyjnego, niekiedy bunt wobec konwencji akademickich. Szukając genezy formowania się kolonii artystycznych, za Andrzejem Pieńkosem zwraca uwagę na XVIII-wieczną filozoficzną ideę powrotu do natury oraz podróże

artystyczne (zwane też przez tego autora naukowymi), które przyczyniały się do odkrywania miejsc malowniczych, a niekiedy prowadziły do ich zasiedlania.

To, co Autorka wnosi do wiedzy o specyfice kolonii artystycznych, zawarte jest najpierw w rozważaniach teoretycznych (obecnych we *Wstępie*, *Stanie badań* i w rozdziale I pt. *Tło europejskie*), w których gruntownej refleksji i w pewnym stopniu rewizji poddane są określone i starannie wybrane kategorie, składające się na opisowe definicje kolonii artystycznej. Kazimierz Dolny jawi się w tych rozważaniach jako *exemplum* o cechach typowych dla tego typu społeczności, ale zarazem odrębnych. Już we wstępie Autorka zaznacza też, że praca nie jest opisem życia artystycznego Kazimierza Dolnego, ale próbą określenia cech kolonii artystycznej na przykładzie tego ośrodka. Cel pracy określa jako „wskazanie kategorii, które [...] mogą posłużyć do zakwalifikowania miejsca do zjawiska kolonii artystycznych” (s. 6), a za najważniejsze pojęcia dystynktywne kolonii artystycznej uznaje m.in. „miejsce”, „wspólnotę” i „mit peryferyjności”.

Pojęcie „miejsca” określane będzie zarówno w kategoriach zewnętrźnie rozumianego terytorium fizycznego, jak i wewnętrznie osławianej sfery bezpieczeństwa i wolności. Rozważania w tym drugim, wewnętrznym sensie będą nawet chętniej w pracy podejmowane, świadcząc o wnikliwej (i idącej w głąb wiedzy filozoficznej) perspektywie spojrzenia. Temu służą, rozpatrywane również we wstępie, uwagi Heideggera wiążącego miejsce z ideami schronienia, intymności, bezpieczeństwa. Podobną dwoistość zauważyć można w refleksji rozwijanej wokół pojęcia „wspólnoty”, w sposób oczywisty obecnego w badaniach nad koloniami artystycznymi. Obok fizycznie pojętej wspólnoty artystów przebywających w jednym czasie w określonym miejscu, uwaga Czytelnika będzie nakierowana na inną kategorię i zarazem cechę równoprawną na gruncie opisywanego zjawiska, mianowicie „wspólnotę mentalną” („duchową”), czy po prostu społeczność dzielącą podobne wartości, ceniącą sobie pewien typ relacji opartych zresztą na rozmaitych zasadach (Autorka przywołuje tu na przykład pojęcie „intymności miejsca”, relację „artysta – artysta” czy poszanowanie przez członków wspólnoty podobnych wartości w sztuce). Z kolei rozważania na temat peryferyjności, przyjęte za Marcinem Lachowskim, uznane będą za kluczowy element określający tożsamość kolonii jako antytezy (czy nawet formy protestu) wobec dramatycznych procesów industrializacji, uprzemysłowienia i dominacji mass-mediów, prowadzących do gwałtownego uprzywilejowania kultury miasta w drugiej połowie XIX wieku. Jeszcze inną perspektywę daje spojrzenie na pojęcie kolonii artystycznej przez pryzmat mitu arkadyjskiego, czy w ogóle mitu jako takiego. I to właśnie kategoria „mitu”, a także – w pewnym stopniu

powiązana z nią kategoria „teatralizacji”, w końcu też „performatywności” – składają się na kolejne pola rozważań prowadzonych w odniesieniu do tytułowego zagadnienia, tworząc niezwykle szerokie, wielowątkowe spektrum badań. Widać w nim wyraźnie, że za pomocą określonych pojęć Autorka buduje rodzaj koła hermeneutycznego, które w całości daje dopiero obraz tyleż złożony i wielowątkowy, co – jak zastrzega – stanowiący przyczynek do dalszej dyskusji (s. 6).

Rozprawa ujmująca Kazimierz Dolny jako kolonię artystyczną w tych wielorakich i uważnie dobranych kategoriach interpretacyjnych jest tym bardziej cenna, że – jak czytamy w *Stanie badań* – literatura naukowa na ten temat jest niezwykle skromna, ogranicza się w zasadzie do kilku częściowych publikacji. Przy okazji jednak praca systematyzuje i aktualizuje bibliografię naukową poświęconą szerzej rozumianemu życiu artystycznemu Kazimierza Dolnego, obejmując opracowania ogólne, publikacje prasowe, katalogi wystaw, publikacje monograficzne poświęcone poszczególnym artystom czy publikacje o charakterze wspomnieniowym.

Świetnie naszkicowane tło europejskie przywołuje charakterystykę kolonii artystycznych w Europie zarówno francuskich (tych najbardziej znanych i już wymienianych), jak i innych: w Niemczech, Belgii, Holandii czy Skandynawii, które w sumie w pracy obejmują około 30 ośrodków. Szukając pewnego wzorca dla opisu Kazimierza Dolnego, Autorka pokazuje zarówno ich cechy wspólne, jak i wydobywa odrębności, wynikające ze specyfiki regionów, a także rozwijanych lokalnie oryginalnych idei. Przykładem może być koncept skandynawskiego narodowego romantyzmu, w którym zbiegły się uniwersalne rozwiązania formalne ówczesnego malarstwa kontynentalnego oraz postulat oddania niepowtarzalnego krajobrazu lokalnego i inspiracje rodzimym folklorem. Opisując specyfikę kolonii artystycznych za pomocą pojęcia *heimatu*, czyli miejsca, z którym ktoś związany jest emocjonalnie, często miejsca rodzinnego (w odróżnieniu od pojęcia *vaterland* rozumianego jako ojczyzna w sensie wspólnoty politycznej), Autorka zwraca uwagę na wymiar społeczny czy nawet narodowy kolonii, związany z pytaniem o narodową tożsamość pielęgnowaną w tego typu skupiskach artystów. Daleka jednak będzie od zbyt łatwych uogólnień. Czytelnik raczej będzie wyczulany na różnice lokalne. I tak Autorka, podając przykład kolonii w Skagen w Danii, akcentuje podkreślaną tam tęsknotę za ziemią przodków jako istotny czynnik motywujący powstanie wspólnoty. Z kolei przykład kilku węgierskich kolonii daje podstawę do rozważań o poszukiwaniu w kręgach jednoczących się tam artystów stylu narodowego jako dążenia motywowanego – podobnie zresztą jak na ziemiach polskich – utratą podmiotowości

państwowej. Z pewnością wątki etnograficznego, politycznego czy ideologicznego wymiaru funkcjonowania kolonii artystycznych nie są przypadkowe, lecz pojawiają się na szerszym tle wzrostu świadomości narodowej w Europie tamtego czasu, wiążą się z ideą państwa narodowego i dążeniami do precyzowania tożsamości wspólnot europejskich w kategoriach etnicznych, ideowych, religijnych czy politycznych. Niewątpliwie też pytanie o tego typu kontekst należy do tych, o których sama Autorka mówi na wstępie rozważań jako o tematach zasygnalizowanych i domagających się dopiero szerszego naświetlenia.

Przechodząc następnie do samego już Kazimierza Dolnego, Autorka w rozdziale II, pt. *Geneza*, najpierw przywołuje pionierów artystycznych pobytów w Kazimierzu Dolnym – artystów przybywających do Miasteczka począwszy od końca XVIII w. i odnajdujących tam miejsca malownicze. Kategorii malowniczości, ważnej w kontekście genezy i rozwoju kolonii, co prawda szerzej nie omawia, jednak zauważa efekt tych tzw. „podróży malowniczych”, którym były prace ukazujące – jak zaznacza Autorka – „szczególny charakter miejsca, wydobywające cechy mu przynależne” (s. 47). Mamy tu przegląd przybywających do Kazimierza artystów końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku: od Zygmunta Vogla po Józefa Brandta, którzy pozostawili widoki Kazimierza i jego okolic o wysokiej wartości artystycznej, ale też dokumentacyjnej, niezwykle cennej z perspektywy czasu, w szacie stylistycznej klasycyzmu, romantyzmu, wreszcie realizmu. Za czynnik kluczowy dla powstania kazimierskiej kolonii artystycznej Autorka uznaje właśnie moment przejścia od romantyzmu do realizmu oraz podróże do Kazimierza Dolnego Jana Feliksa Piwarskiego i jego uczniów, którzy jako pierwsi wykonywali szkice miasteczka z natury. A zatem są to czasy wspomnianego na wstępie Constable’a i moment w zasadzie równoległego i kongenialnego kształtowania kolonii kazimierskiej i innych malarskich kolonii europejskich.

Rozdział III pt. *Wspólnota, Wspólnotowość* rozpoczyna charakterystyka pobytów w Kazimierzu Dolnym na początku lat 50. XIX w. uczniów Piwarskiego – warszawskiej Grupy Marcina Olszyńskiego, do której należeli m.in. Juliusz Kossak i Stanisław Witkiewicz. Począwszy od ostatniej dekady XIX w. kolejni artyści, w tym wielu pochodzenia żydowskiego, zmierzali do Kazimierza jako miejsca plenerów i spotkań artystów. Te dwa czynniki: „miejsce” i „wspólnotowość” – zdaniem Autorki – odtąd określają Kazimierz Dolny jako kolonię artystyczną.

Ta część pracy zawiera elementy odkrywcze. Dowiadujemy się z niej, że jeszcze przed I wojną światową odbywały się tu plenery organizowane przez Warszawską Szkołę Sztuk Pięknych i że tradycja ta prawdopodobnie stała u podstaw pobytu grupy studentów Tadeusza

Pruszkowskiego ze Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, którzy pierwszy raz przyjechali do Kazimierza Dolnego w 1923 roku, by od tej pory pojawiać się tam regularnie. Wiadomo zaś, że grupa ta wyjątkowo mocno przyczyniła się do utrwalenia pozycji kazimierskiej kolonii artystycznej w okresie międzywojennym. Autorka omawia też pobyty pojedynczych artystów: Leona Wyczółkowskiego, Wojciecha Weissa czy Aleksandra Rafałowskiego, a z tym ostatnim wiąże – i to kolejny odkrywczy element badań – początek peregrynacji do Kazimierza artystów awangardowych. W tym kontekście ciekawe są rozważania na temat odrębnego traktowania przez awangardę idei wspólnotowości. Jako czynnik jednoczący to grono artystów Autorka wskazuje tutaj nie tyle ideę pleneru i mimetyczny stosunek do pejzażu, co raczej przywołuje ideę integracji i kolektywnego namysłu nad nowymi ideami sztuki. Ta interesująca teza o integracyjnej roli Kazimierza Dolnego dla polskiej awangardy, z jednej strony, wymagałaby wzmocnienia w postaci materiału dowodowego, ale z drugiej – rzuca światło na wspomniane przekształcenia modelu kolonii artystycznej po II wojnie światowej.

Natomiast nie brakuje dowodów obecności w Kazimierzu kolorystów: Piotra Potworowskiego, Jana Cybisa czy Hanny Rudzkiej, choć w przeciwieństwie do ich głównych antagonistów – wspomnianego wyżej Bractwa św. Łukasza – będą miały one charakter incydentalny. Wyłaniający się z pracy obraz Kazimierza Dolnego jako kolonii artystycznej w międzywojniu uzupełniają zresztą kolejne grupy artystów: graficy na czele z Władysławem Skoczylasem, w końcu – liczni artyści pochodzenia żydowskiego. Przy czym obecność tych ostatnich, z uwagi na rozległość tematu – jak zauważa Autorka – wymaga osobnego opracowania (s. 77).

W rozdziale IV, zatytułowanym *Trzech artystów – trzy postawy*, znalazła się brawurowo przygotowana charakterystyka trzech różnych postaw wobec Kazimierza Dolnego: Aleksandra Gierymskiego, Józefa Pankiewicza i Władysława Ślewińskiego. Autorka odtworzyła tu okoliczności pobytów w Miasteczku poszczególnych artystów, dokonała opisu ich „kazimierskich” obrazów i wnikliwie scharakteryzowała środki wyrazu, którymi posługiwali się bohaterowie rozdziału.

Z kolei rozdział V, pt. *Miejsce: mit, mityczność*, skupia uwagę na recepcji prac malarskich powstających podczas pobytów artystów w Kazimierzu Dolnym, omawia kształtowanie się wizerunku Miasteczka jako kolonii artystycznej, jak też zwraca uwagę na oddziaływanie ośrodka w wymiarze ogólnopolskim. Autorka podkreśla, że zarówno przed I wojną światową, jak i w okresie międzywojennym życie artystyczne Kazimierza ożywiali licznie przybywający tu studenci sztuki, szczególnie z Warszawy, którzy pod kierunkiem

profesorów odbywali tu plenery. To w dużej mierze za ich sprawą – jak dowodzi Autorka – Kazimierz Dolny utożsamiano z „miasteczkiem artystów”, a bywanie w Kazimierzu w środowiskach artystyczno-akademickich stolicy w międzywojniu traktowano wręcz jako powinność, jeśli nie modę. Posiłkując się relacjami świadków, wyimkami z prasy i wspomnieniami, Autorka pokazuje mechanizmy mitologizacji Kazimierza Dolnego. Wśród istotnych czynników składających się na tenże mit wyróżnia: wyłaniający się z malarstwa i grafiki wizerunek miasta malowniczego czy miasteczka stanowiącego żydowski mikroświat.

Istotną i cenną częścią tego fragmentu pracy są opisy samych obrazów malarskich miasteczka. To w nich Autorka odnajduje świadectwa wspólnotowości doznań wyrażone za pomocą różnych języków plastycznych i wielorakich środków wyrazu. Przygląda się im uważnie, dostrzega szczegóły i wydobywa głębsze, często ukryte sensy czy charakterystyczne ujęcia: miasteczka podziwianego z góry Trzech Krzyży, wtulonego w majestatyczny łuk Wisły czy też nacechowanego krajobrazem nasyonym niemal nierzeczywistym światłem i kolorowym, albo też miasta-tła dla scen religijnych. Znalazły się tutaj analizy środków wyrazu i ikonograficznej zawartości dzieł artystów żydowskich, takich jak: Samuel Finkelstein, Józef Mojżesz Gabowicz czy Menasze Seidenbeutel, ale też innych, np. Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej (świetna analiza formalna kazimierskich prac artystki w kontekście postulatów paryskiego puryzmu) i Stanisława Czajkowskiego, w końcu tak ważnych dla kazimierskiej kolonii malarzy, jak Antoni Michalak czy Jan Wydra.

Z kolei w rozdziale VI, pt. *Teatr – teatralizacja – performatywność* Autorka wydobywa te przykłady dzieł malarskich i graficznych, w których Kazimierz Dolny, a zwłaszcza jego rynek, pobliskie uliczki i zaułki, jawią się niczym scena teatru, w którym rozgrywa się spektakl życia: codziennych spraw, barwnych jarmarków i gwarnych targowisk, spacerów, spotkań, rozmów...

Podsumowując, praca jest pionierskim i kompleksowym opisem Kazimierza Dolnego jako kolonii artystycznej na szerokim tle europejskich ośrodków i idei artystycznych XIX wieku i pierwszych dekad XX wieku (do wybuchu II wojny światowej). Autorka wprowadza kategorie opisu pozwalające spojrzeć na Kazimierz Dolny nie tylko w nowej, ale też głębszej i przekonująco uzasadnionej perspektywie. Widziany oczyma Autorki Kazimierz Dolny nabiera znaczenia daleko wykraczającego poza powierzchowną kategorię „miejsca malowniczego”, doświadczanego w kategoriach *eísthēsis* – zmysłowego doznania. Autorka dostrzega głębszą strukturę miejsca: wiąże spojrzenie na Kazimierz nie tyle z określoną topografią oraz specyficzną, harmonijną i unikatową symbiozą architektury i natury, ale odsłania niewidzialne

idee określające konstrukcję mentalną Kazimierza jako kolonii artystycznej, opisywanej w kategoriach ucieczki, poszukiwania wolności, buntu czy forum nowych idei. Przy czym Autorka posiłkuje się w rozważaniach myślą socjologiczną i filozoficzną, śmiało wprowadza teoretyczne konteksty sięgając po pojęcia zaczerpnięte z historii idei, a także przywołuje literackie i poetyckie odniesienia. Tym samym buduje narrację, która, metodologicznie rzecz ujmując, wykracza poza ściśle rozumianą dyscyplinę nauk o sztuce (historii sztuki); jest to, by tak rzec, „rozszerzona historia sztuki”, w której pojawiają się istotne elementy rozważań teoretycznych zaczerpnięte z innych dyscyplin badawczych. Autorka porusza się w tych obszarach niezwykle płynnie, dowodząc predylekcji do prowadzenia badań nad sztuką w kontekście szeroko rozumianej teorii.

Można więc śmiało powiedzieć, że za sprawą Pani mgr Doroty Seweryn-Puchalskiej artystyczny Kazimierz Dolny został odczytany na nowo. W spójnie skonstruowanej analizie pojawia się dobrze uzasadniony i wsparty licznymi świadectwami obraz kolonii artystycznej, która sytuuje się na europejskiej mapie tego typu ośrodków pracy twórczej na równoprawnym miejscu. Z analizy jasno wynika, że przyczynili się do tego zarówno pierwszorzędni polscy artyści, tacy jak wyróżnieni w pracy Gieryski, Pankiewicz i Ślewiński, jak i grupy artystyczne na czele z Grupą św. Łukasza, także studenci i ich profesorowie regularnie przybywający z Warszawy do Kazimierza Dolnego na plenery oraz *last but not least* artyści reprezentujący różne poszukiwania stylistyczne – czy to koloryści, czy awangarda. Nie mniej istotny udział w utworzeniu kolonii artystycznej w Kazimierzu Dolnym mieli artyści, którzy osiedli tu stałe lub mieszkali okresowo: Jan Karmański, Stanisław Szukalski, Tadeusz Pruszkowski czy Jan Michalak. Wszystkie te czynniki, zebrane razem i poddane starannej analizie, składają się na dysertację, którą należy ocenić bardzo wysoko. Jest ona podstawą do nadania stopnia doktora nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, o co niżej podpisany z pełnym przekonaniem wnioskuję.

Piotr Majewski