

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II
WYDZIAŁ NAUK HUMANISTYCZNYCH
INSTYTUT NAUK O SZTUCE

mgr Dorota Seweryn-Puchalska
numer albumu H42136

KAZIMIERZ DOLNY W DEFINICJI
KOLONII ARTYSTYCZNEJ

*Rozprawa doktorska przygotowana
pod kierunkiem
prof. dr hab. Lechosława Lameńskiego*

LUBLIN 2023

SPIS TREŚCI

WSTĘP	5
STAN BADAŃ	21
ROZDZIAŁ I	
TŁO EUROPEJSKIE	31
ROZDZIAŁ II	
GENEZA	45
ROZDZIAŁ III	
WSPÓLNOTA, WSPÓLNOTOWOŚĆ	61
ROZDZIAŁ IV	
TRZECH ARTYSTÓW – TRZY POSTAWY	85
ROZDZIAŁ V	
MIEJSCE: MIT, MITYCZNOŚĆ	109
ROZDZIAŁ VI	
TEATR – TEATRALIZACJA – PERFORMATYWNOŚĆ	159
ZAKOŃCZENIE	183
BIBLIOGRAFIA	189
SUMMARY	
KAZIMIERZ DOLNY IN THE DEFINITION OF AN ART COLONY	199

WSTĘP

Koloniami artystycznymi od szeregu lat zajmują się badacze europejscy i amerykańscy, widząc znaczenie tego zjawiska nie tylko w kontekście sztuki, ale przede wszystkim szeroko rozumianej kultury. Zawiera ono w sobie szereg uniwersalnych pojęć, które wpłynęły na przemiany, jakie zaszły w sztuce. I tu mamy pewną przewrotność, albowiem z jednej strony pojęcia te ukształtowały zjawisko kolonii artystycznych, z drugiej niejednokrotnie to właśnie dzięki niemu powstawały nowe idee.

W Polsce istnieje świadomość konieczności badań nad koloniami artystycznymi i takie badania są podejmowane¹. Jednak Kazimierz Dolny nie doczekał się problemowej publikacji, która w szerokim spektrum osadziłaby go w zjawisku kolonii artystycznej. Celem niniejszej rozprawy jest zatem próba scharakteryzowania Kazimierza Dolnego w takim właśnie kontekście. Nie będzie to zatem praca monograficzna. Materiał jest tak bogaty, że ramy dysertacji nie pomieściłyby pełnego opisu kolejnych pokoleń artystów związanych z Miasteczkiem². Analiza zostanie zatem przeprowadzona na przykładzie najbardziej reprezentatywnych osobowości twórczych, które wydają się być kluczowe nie tylko dla Kazimierza Dolnego, ale także dla sztuki polskiej. Ograniczę się także do roku 1939 z pełną świadomością, jak ważny artystycznie dla Kazimierza Dolnego był okres od II wojny do czasów współczesnych. Chcę podkreślić, że niniejsza praca nie tyle ma pokazać życie kulturowe Kazimierza Dolnego, ile stawia tezę, że Kazimierz

¹ Do tych badań odniosę się w rozdziale zatytułowanym „Stan badań”.

² Zamiennie z Kazimierzem Dolnym będę stosowała określenie Miasteczko. Pojawiało się ono bowiem w licznych materiałach, wspomnieniach czy tekstach jako określenie indywidualizujące to miejsce.

wpisuje się w zjawisko zwane kolonią artystyczną, z jednoczesnym wskazaniem cech temu zjawisku przynależnych³.

Nie jest to historia życia artystycznego Kazimierza Dolnego, ale spojrzenie na nie poprzez wartości przynależne zjawisku kolonii artystycznej. Wyzaczyłam zatem pojęcia, które stanowią reprezentację zjawiska kolonii artystycznej i to one będą podstawą do scharakteryzowania Kazimierza Dolnego. Odnoszę się do wypracowanych definicji oraz przebadanych już europejskich kolonii artystycznych⁴. Zakreśliłam w ten sposób wspólne pole semantyczne. Skupiam się na Kazimierzem Dolnym, odnosząc się jedynie do wybranych kolonii europejskich⁵. Ze względu na bardzo obszerny materiał w tym przypadku także dokonam najbardziej reprezentatywnego wyboru⁶.

Rozprawa jest tak skonstruowana, że kolejne rozdziały będą opisywać poszczególne wyróżniki. We wstępie opiszę sposób ich interpretacji. Celem dodatkowym jest stwierdzenie, czy owe pojęcia nie były traktowane w sposób zawężony. Chciałabym też wyraźnie podkreślić, że dysertacja ma na celu wskazanie kategorii, które, jak się wydaje, mogą posłużyć do zakwalifikowania miejsca do zjawiska kolonii artystycznych. Mam jednocześnie pełną świadomość, że każdy z rozdziałów wymaga rozwinięcia. Jest to zatem przyczynek do dalszej dyskusji.

Do scharakteryzowania kazimierskiej kolonii artystycznej jako materiał analityczny posłużą mi wybrane dzieła, materiał archiwalny oraz teksty wspomnieniowe.

Odnoszę się do definicji kolonii artystycznej, ale z zastrzeżeniem, że nie ma jednej, precyzującej to pojęcie. Wskazują one raczej ogólny schemat ich powstawania i funkcjonowania. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest mnogość kolonii artystycznych oraz długi okres trwania zjawiska. Jednak można wydobyć wspólne, powtarzające się elementy. Przede wszystkim wyłaniają się dwa pojęcia, jakimi są miejsce i wspólnota. I w tym wypadku, biorąc pod uwagę czas trwania zjawiska w Europie, ale także okres tworzenia się go w danym miejscu, musimy przyjąć wielość możliwości interpretacyj-

³ Na temat Kazimierza jako ośrodka kultury i sztuki, pojawiają się uproszczenia i krążące stereotypy, które nie tylko wypaczają jego obraz, ale przede wszystkim nie ujmują w pełni problemu. Wprawdzie pojęcie to było nieraz łączone z Kazimierzem Dolnym, ale raczej intuicyjnie, jako miejsce, do którego po prostu przyjeżdżali artyści.

⁴ W „Stanie badań” wskażę literaturę, która stanowiła dla mnie punkt odniesienia do wyznaczenia pojęć.

⁵ Ograniczam się jedynie do europejskich kolonii artystycznych, z pełną świadomością obecności takich miejsc na świecie, a przede wszystkim w Stanach Zjednoczonym. Również odgrywały one niezwykle ważną rolę.

⁶ Ze względu na coraz większe zainteresowanie badaczy tym zjawiskiem ich ilość dość szybko powiększa się.

nych tych pojęć w zależności od czasu i stadium jego rozwoju. Zaproponowane przez badaczy definicje są zatem cząstkowe i nie oddają w pełni charakteru zjawiska. Trzeba przyjąć zatem, że zjawisko kolonii artystycznej nie jest uchwytne w jednej zwartej definicji, a do zaproponowanych już przez badaczy należy odnieść się krytycznie.

Wskażmy na te najważniejsze. W *Brockhaus' Konversations-Lexikon* z 1902 roku możemy przeczytać, że są to wspólnie wybrane miejsca, poza wielkomiejskimi centrami sztuki, utworzone na potrzeby studium natury⁷. Definicja ta jest pewnego rodzaju podsumowaniem pierwszego okresu kształtowania się tego zjawiska. Zawiera także kilka kluczowych pojęć, które nadal są podkreślane przez badaczy w opisach zjawiska. Wskazuje się na wspólnotowy charakter świadomie wybranego miejsca. Wskazana jest także jego peryferyjność oraz cel, czyli studium z natury.

Bardzo intensywne badania nad tym zjawiskiem, prowadzone od lat 80. XX wieku, zaowocowały skryształowaniem się tego pojęcia przede wszystkim w publikacji Niny Lübbren. Pisze ona, że jest to masowy ruch malarzy z tradycyjnych wielkomiejskich centrów sztuki na prowincję, do wiejskich czy małomiasteczkowych ośrodków i formowanie się tam społeczności artystycznej⁸. Podkreśla, że jest to rodzaj wspólnoty, której członkowie razem żyją, bawią się, pracują, a przede wszystkim malują oraz prowadzą dyskusje i spory na temat sztuki⁹. Wymienia artystyczną pracę w plenerze, poza miastem, tworzenie wspólnoty i oczywiście zasiedlenie danego miejsca przez artystów, w ramach wolnego wyboru. Co Lübbren wyraźnie akcentuje¹⁰. Do opisu zjawiska przez Lübbren będę powracać. Dodajmy jeszcze, że w literaturze przedmiotu jako przyczynę powstania kolonii artystycznych wymienia się też bunt przeciw skostniałej Akademii i poszukiwanie bliskości z naturą poprzez wyjście z pracowni w plener. Te dwa czynniki są często podkreślane jako te, które były decydujące w procesie kształtowania się pierwszych kolonii artystycznych.

Każda definicja wskazuje na miejsce i cel, jakim jest kontakt z naturą. Relacja z naturą odgrywa największą rolę w procesie tworzenia się idei kolonii artystycznych. Zatem jako prapoczątek zjawiska kolonii artystycznej można uznać rewolucję plenery-

⁷ *Brockhaus Konversations-Lexikon*, Bd. 10, Berlin-Wien 1902, s. 802 (tłumaczenie własne).

⁸ Nina Lübbren, *Rural Artists' Colonies in Europe, 1870–1910*, Manchester 2001, s. 1 (tłumaczenie własne).

⁹ Tamże, s. 17.

¹⁰ Claus Pese, *Künstlerkolonien in Europa. Eine literarische Reise in sechs Etappen*, [w:] *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*, [katalog wystawy], Germanisches Nationalmuseum, 15 XI 2001 – 17 II 2002, red. tegoż, Nürnberg 2001, s. 13–21.

zmu, jak narodziny nowoczesnej sztuki pejzażu nazwał Andrzej Pieńkos¹¹. Nastąpiło to w drugiej połowie wieku XVIII, choć wówczas istniała jeszcze bardzo niewielka świadomość malowania w plenerze¹². Ten akt wyjścia z pracowni i malowanie w bezpośrednim kontakcie z naturą był stopniowym procesem budowanym na potrzeby bezpośredniego widzenia. Związane to było z dokonującą się w epoce oświecenia apoteozą naoczności¹³. Z potrzebą bezpośredniego doświadczenia rzeczywistości, kiedy to dużą rolę odgrywał pierwiastek epistemologiczny. Źródła sięgają zatem oświecenia, ale nie tego racjonalnego, klasycystycznego, ale sentymentalnego, gdzie jak pisał Marcin Cieński stawiano nacisk na „perspektywie podmiotowej, związanej z emocjami i ich wyrażeniem”¹⁴. Tego, który afirmował czułość i wrażliwość jako naturalnych, „wolnych od sztucznych konwenansów zachowań człowieka”¹⁵. I od razu widzimy, że istotne znaczenie miała myśl Jana Jakuba Rousseau z jego szeroko rozumianym powrotem do źródeł¹⁶. Choć „natura” przyjmowała u niego różne znaczenia, dla nas ważny jest taki jej obraz, w którym główną rolę odgrywa poszukiwanie samego siebie¹⁷. Píše też o tym Katarzyna Uhera-Chrudzimska odnosząc się do nowej formy naturalnej edukacji Rousseau, a w konsekwencji do haseł nawołujących do powrotu do natury rozumianej jako przyroda, która uznana została za siedlisko cnót i wolności, dając fizyczne i moralne odrodzenie¹⁸.

¹¹ Andrzej Pieńkos, *Rewolucja plenerowa XVIII wieku? Relacje z narodzin pejzażu nowoczesnego*, Warszawa 2021. Andrzej Pieńkos całą swoją publikację poświęca temu zagadnieniu, pisząc na wstępie: „Plener. Wyjście malarza poza zamknięte i profesjonalnie przygotowane do pracy atelier. Pracę będzie teraz odbywał en plein air, w „pełnym powietrzu”. Kiedy jednak owo „teraz” następuje? W potocznej opinii w ciągu XIX wieku, ale z opinią taką na pewno nie zgodzą się badacze. Czy należy umiejscowić tę rewolucyjną zmianę w epoce oświecenia”, tamże, s. 9.

¹² Tamże, s. 134. Andrzej Pieńkos pleneryzm osiemnastego wieku widział jako „potężny nurt kulturowy, niezmiernie zróżnicowany, a malowanie obrazów na powietrzu było tylko jedną z jego składowych”, tamże, s. 12.

¹³ Tamże, s. 102–103.

¹⁴ Marcin Cieński, *Oświecenie*, Wrocław 2008, s. 184.

¹⁵ Roman Krzywy, *Prądy kulturowe i filozoficzne*, [w:] *Historia literatury polskiej. Oświecenie*, pod red. A. Skoczek, Bochnia-Kraków-Warszawa 2006, s. 46.

¹⁶ Antoni Peretiatkowicz pisał, że „Rousseau w pierwszych swych utworach (*Discours sur les sciences et les arts*, *Discours sur l'inégalité parmi les hommes*) mówiąc o „naturze” ma głównie na myśli stan natury, podczas gdy w późniejszych (*Emile*, *Contrat social*) mówi o naturalnym człowieku w stanie społecznym, o kulturze naturalnej, odpowiadającej ogólnym warunkom życia”, Antoni Peretiatkowicz, *Jan Jakub Rousseau, filozof demokracji społecznej*, Poznań 1949, s. 39.

¹⁷ Píše o tym Bronisław Baczek, *Rousseau: samotność i wspólnota*, Warszawa 1964, s. 74.

¹⁸ Katarzyna Uhera-Chrudzimska, *Artists' colonies as a response to the experience of modernity. The case of Zakopane*, [w:] *Dailès istorijos studijos/Art history studies*, vol. 8: *Community and Utopia*.

Podróże były ważnym elementem rozwoju pleneryzmu, a w konsekwencji odegrały istotną rolę w tworzeniu miejsc nazywanych koloniami artystycznymi¹⁹. W definicjach tego ostatniego zjawiska na pierwotne źródło powstania wskazuje się opuszczenie pracowni i wyjście w plener, co zainicjowało wędrówkę. Przypomnijmy, że w XVIII i na początku XIX wieku widziano sens w samym akcie podróży. Miała ona różnorodny charakter, od tzw. podróży naukowych czy celowych, zgodnie z duchem oświecenia odbywanych dla pozyskiwania wiedzy, do tych, które Stanisław Burkot nazywa „bez celu”²⁰. Podczas podróży naukowych artyści nie zatrzymywali się na dłużej w konkretnym miejscu. „Zbierali materiał”, który mógł później przyczynić się do jego wypromowania. Często wyruszali w taką podróż na zlecenie, powstawały wówczas nie tylko szkice, ale także opisy miejsc historycznych czy przyrodniczych²¹.

W kontekście kolonii artystycznych istotna jest podróż „bez celu”. Burkot opisuje ją jako podróż malowniczą, dla widoków natury i architektury, w której dużą rolę odgrywa „znaczenie osobowości i psychiki podróżnika”²². W czasie takiej podróży powiększała się „kolekcja idei [wyobrażeń]”²³. Istotny był bezpośredni ogląd natury, wrażenia zmysłowe, których nic nie odda, jak pisał Johann Wolfgang Goethe w *Podróży włoskiej*, „żadna książka i żaden obraz”²⁴. Wędrówki pozwalały odkryć te miejsca, w których następnie artyści będą chcieli zatrzymać się na dłużej i stworzyć tam wspólnotę. Czyli w pełni uświadomić sobie jego istnienie i określić jako „swoje”. I to był ten znaczący moment w kształtowaniu się kolonii artystycznej. Ma on kluczowe znaczenie w zakreśleniu „mojej przestrzeni” i w pełni świadomej do niej przynależności. Pytanie Andrzeja Pieńkosa w kontekście kształtowania się pleneryzmu „o *ego* artysty i znacze-

Artists' Communities in Eastern Europe from the Fin-de-Siècle to Socialism, Vilnius 2017, s. 14.

¹⁹ Pisze o tym Andrzej Pieńkos, dz. cyt., s. 101–116.

²⁰ Stanisław Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 9.

²¹ O podróżach celowych i ilustrowanych dziennikach pisał Andrzej Pieńkos, używając określenia podróż naukowa. Pieńkos wspomina między innymi graficzne kompendia, które sporządził wydawca i uczonec Abraham Wagner z około 200 obrazów. Zamówił je u szwajcarskiego artysty Caspara Wolfa w latach 1774–1778. „Zamierzeniem Wagnera było istotnie – kompendium alpejskie: rozmaite typy krajobrazu górskiego, strumienie, wodospady, grotty, lodowce, doliny i szczyty, mosty, jeziora wszystko to malarz rejestrował z natury w letnich i zimowych widokach”, Andrzej Pieńkos, *Malarstwo natury w wieku rozumu, czyli rozmaite przypadki prawdy sztuki*, [w:] *Prawda natury, prawda sztuki. Studia nad znaczeniem reprezentacji natury*, pod red. Ryszarda Kasperowicza, Elżbiety Wolickiej, Lublin 2002, s. 14–15.

²² Burkot, dz. cyt., s. 24.

²³ Pieńkos, *Rewolucja plenerowa...*, dz. cyt., s. 102.

²⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Podróż włoska*, tłumaczenie i posłowie Henryk Krzeczkowski, Warszawa 1980, s. 23.

nie miejsca, w którym maluje, przestrzeni tworzenia, wreszcie o sposobie znalezienia miejsca i przedmiotu obrazowania”, to przecież wskazanie na moment zmiany relacji artysta – natura w relację artysta – miejsce²⁵. I kolejne pytanie, które badacz zadaje: „czy ważniejsza jest obecność malarza w „tej” naturze, czy ona sama, a może zarazem – ona jako przedmiot i powód jego pracy i obecności?²⁶”, jest tak naprawdę kluczowe dla problemu kolonii artystycznej. Stawia znak równowagi pomiędzy dwoma elementami tych relacji²⁷.

Wybór takiego miejsca przeważnie następował poprzez „odkrycie” go, ale drugim niezwykle ważnym powodem tworzenia w danym miejscu był powrót w rodzinne strony. W liście Jonha Constable’a do arcybiskupa Salisbury Johna Fishera z 23 października 1821 roku czytamy, że:

jak bardzo żałuję, że nie mogłem być z Tobą na wycieczce wędkarskiej w New Forest! Jakaż to musi być rzeka! A dźwięki wody spadającej z jazów, itd., wierzb, stare zgniłe deski, omszałe słupy i mury – uwielbiam te rzeczy [...] Jak długo będę malował, nie przestanę malować takich miejsc. Zawsze były one dla mnie wielką radością i naprawdę rozkoszowałbym się widząc to, co opisujesz, i to w twoim towarzystwie, „w towarzystwie człowieka, dla którego nie na próżno przyroda otwiera swoją księgę”. Jednak najchętniej malować będę moje własne miejsca; malowanie jest dla mnie tylko innym słowem na odczuwanie i kojarzę „swoje beztroskie dzieciństwo” z wszystkim, co znajduje się na brzegach rzeki Stour; te widoki uczyniły mnie malarzem i jestem [za to im] wdzięczny²⁸.

Ta wypowiedź Constable’a, przede wszystkim wnikliwego obserwatora natury, dotyka problemu, który w drugiej połowie XIX wieku będzie przybierał na sile; myślę tu o poszukiwaniu tożsamości, powrocie do źródeł własnego człowieczeństwa czy własnych korzeni. Bardzo wyraźnie wybrzmiewa to w latach 80. XIX wieku i będzie stanowiło ważny wyznacznik kształtowania się kolonii artystycznej. I tak, gdy młody malarz Louis de Fourcault prosił o radę starego mistrza Julesa Bastien-Lepage’a, to ten, tuż

²⁵ Pieńkos, *Rewolucja plenerów...*, dz. cyt., s. 134.

²⁶ Tamże, s. 134.

²⁷ Zatem sytuacja, którą można określić jako „ja i mój pejzaż”, zaczyna się pod koniec XVIII wieku. To „ten widok, który np. Velenciennes nakazał studiować «twarzą w twarz»”, Tamże, s. 137.

²⁸ List Johna Constable’a do Johna Fishera, Hampstead, 23 października 1821, tłum. Ewa Stefańska, [w:] *Teoretycy, artyści, krytycy o sztuce 1700–1870*, red. Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 324–325.

przed swoją śmiercią, powiedział mu, że prawdziwy artysta może mieszkać i tworzyć jedynie w miejscu, gdzie się wychował, gdzie są jego korzenie²⁹. Uważał zatem, że podstawą dla artysty jest sięganie do źródeł własnej tożsamości. Sam Bastien-Lepage malował głównie w okolicach swojej rodzinnej wsi Damvillers koło Verdun³⁰. Dla Michaela Jacobsa słowa te są głosem artystów zagranicznych, którzy przebywali we Francji, tęskniąc jednak za swoim rodzinnym krajem³¹. Dotykamy kolejnego ważnego problemu, jakim jest pojęcie Heimatu³². Według Petera Blickle'a poszukiwanie Heimatu to potrzeba przynależności do miejsca, które jest moje³³. Pojęcie to, uwolnione z wąskiego kontekstu niemieckości, nie tyle zmieniało, ile rozszerzało swoje znaczenie, nabierając wymowy uniwersalnej³⁴. Można je interpretować poprzez takie „wartości” jak: bezpieczeństwo, tożsamość, niewinność. Niewinność rozumiana jako czystość, dziewiczość czy nieskażoność. Blickle twierdził, że idea Heimatu jest oparta na „wyobrazonej niewinności projektowanej na rzeczywiste geograficzne miejsce”³⁵. Tytuł publikacji wydanej pod redakcją Friederike Eigler bardzo celnie wskazuje na dwa różne odniesienia Heimatu. Dotyczy zarówno tego, co jest na zewnątrz nas, czyli rzeczywistej, niewielkiej, bliskiej nam przestrzeni, z którą możemy się utożsamiać, jak i do wewnętrznej, przestrzeni mentalnej³⁶. Przestrzeń wewnętrzna nazwana *memory*, to nie tyle pamięć, co wspomnienie. Heimatem staje się każdy skrawek ziemi, poprzez który człowiek poznaje siebie. Tak to ujmuje Rainer Maria Rilke, pisząc: „Heimat nie jest tylko tym odrębnym, niewielkim i dającym się wymierzyć skrawkiem ziemi, antytezą świata [...] Heimat to strumienie i potoki, które tę ziemię przecinają, a jego czę-

²⁹ Michael Jacobs, *The Good and Simple Life. Artist Colonies in Europe and America*, Oxford 1985, s. 15.

³⁰ Zob. Kenneth McConkey, *The Bouguereau of the Naturalists: Bastien Lepage and British Art*, „Art History” 1978, Vol. 1, nr 3, s. 371–382.

³¹ Jacobs, dz. cyt., s. 15.

³² Pisałam o tym w *Miejski zapach ludzki! Znienawidzona rzecz! Kolonie artystyczne – w poszukiwaniu Heimatu*, [w:] *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika przełomu wieków*, red. Ewa Frąckowiak, Piotr Kopszak i Marcin Romeyko-Hurko, „Pamiętnik Sztuk Pięknych. Nowa seria” 2015, nr 10, red. Jerzy Malinowski, Toruń 2015, s. 185–190.

³³ Peter Blickle, *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*, Suffolk 2004, s. 61–62.

³⁴ O pojęciu Heimatu zob. m.in.: Cristina Applegate, *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*, Berkeley 1990; Anna Wierzbicka, *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999; „Heimat”: *At the Intersection of Memory and Space*, ed. by Friederike Eigler, Jens Kugele, Berlin 2012; Friederike Eigler, *Heimat, Space, Narrative: Toward a Transnational Approach to Flight and Expulsion*, Suffolk 2014.

³⁵ Blickle, dz. cyt., s. 157.

³⁶ Zob. „Heimat”, dz. cyt., s. 37.

ścią są rozpościerające się nad wsią chmury i gwiazdy”³⁷. Heimat jako antytezę świata wpisał nie tylko w każdy element pejzażu, ale także całe uniwersum³⁸. Ale Heimat, to przede wszystkim człowiek z jego potrzebą odnalezienia miejsca, w którym będzie mógł odnaleźć wewnętrzną prawdę, harmonię i budować strefę własnej wolności. Czy nie można zatem traktować kolonii artystycznej jako Heimat właśnie? Widzimy w nim przecież nie tylko konkretne miejsce, ale także pojemny zakres znaczeniowy.

Pytanie o własne *ja* najintensywniej wybrzmiało w drugiej połowie XIX wieku, gdy pogłębił się kryzys europejskiej kultury humanistycznej. To wtedy pojawiły się głosy Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzschego, Sigmunda Freuda, myśl Lwa Tołstoja czy teorie Williama Morrisa i Johna Ruskina. Rozwijała się antropologia filozoficzna, podjęto walkę o autentyzm. To pod hasłem „życia” będą się formowały kolonie artystyczne w drugiej połowie XIX wieku. Herbert Schnädelbach pisze, że pojęcie to nie oznacza czegoś biologicznego, ale

w istocie „życie” jest bojowym zawołaniem kulturalnym i hasłem, które ma sygnalizować wyprawę ku innym brzegom. Pod znakiem życia toczy się walka przeciw temu, co martwe i skostniałe, przeciw intelektualistycznej cywilizacji, która stała się wroga życiu, przeciwko kształceniu spętanemu konwencjami i oderwanemu od życia, w imię nowego poczucia życia, o „autentyczne przeżycia”, w ogóle o „autentyczność”: o dynamikę, kreatywność, bezpośredniość, młodość. „Życie” jest zawołaniem ruchu młodzieżowego, Jugendstilu, neoromantyzmu, pedagogiki reform i biologiczno-dynamicznej reformy życia. Różnica między tym, co martwe, i tym, co żywe staje się kryterium krytyki kultury, a całe dziedzictwo zostaje postawione „przed sądem życia”, by odpowiedziało na pytanie, czy reprezentuje autentyczne życie, czy służy życiu³⁹.

Odniesienie do szeroko rozumianej antropologii jest jak najbardziej właściwe. Jak chce Andrzej Pieńkos, kolonia artystyczna to miejsce jedności sztuki i życia, jako zespolenie w jedną materię – życia i tworzenia⁴⁰. Badacz dodaje, że to „idealistyczne stopienie”

³⁷ Cyt. za: Wierzbicka, dz. cyt., s. 123.

³⁸ Te słowa pochodzą z 1903 roku. Wtedy właśnie Rilke spędził lato wraz z artystami w Worpswede, jednej z najważniejszych kolonii artystycznych w Niemczech.

³⁹ Herbert Schnädelbach, *Filozofia w Niemczech. 1831–1933*, przełożyła Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1992, s. 216–217.

⁴⁰ Pieńkos, *Obraz – pejzaż – historia. Romantyczne etiudy malarskie*, [w:] *Romantyzm. Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina*, katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, 20 listopada

bytu i sztuki ma pochodzenie romantyczne⁴¹. Ta romantyczność trwa w idei, która towarzyszy zjawisku kolonii artystycznej przez cały okres jej trwania. Wpisuje się w to poszukiwanie różnie rozumianej podmiotowej tożsamości czy potrzeba wolności. Marek Roztworowski ujmuje ten problem od strony aktu twórczego, pisząc, że „zadania, które [...] artysta postawił sobie w wieku XIX i wciąż poszerza ich zakres, są nieograniczone: synteza świata i działalności człowieka, odmowa poddawania się przymusom, zdjęcie ich ze wszystkich zniewolonych, osiągnięcie wolności twórczej, jej manifestowanie i udzielanie jej innym”⁴².

Heimat, budowanie wewnętrznej wolności czy refleksje tożsamościowe możemy rozstrzygać na różnych poziomach, odnosząc się do wielorakich stref znaczeniowych. I tu ważne jest stworzenie bezpiecznej przestrzeni, doświadczanie jej nie tylko fizyczne, ale wejście z nią w bezpośredni kontakt z całą jego pełnią. Z tej relacji wyłaniają się pojęcia mitu, arkadyjskości, teatralności, Innego. Wyznaczają one wspólny mianownik wszystkich kolonii artystycznych. Oczywiście każde ma swój indywidualny charakter wynikający z choćby podłoża historycznego, sytuacji społeczno-kulturowej czy z czasu, w którym powstała konkretna kolonia artystyczna. Pojęcia przeze mnie wskazane dookreślają w pełniejszy sposób to zjawisko, dotykają jego istoty. Wskazanie na artystyczną pracę na wolnym powietrzu wykonywaną poza miastem oraz tworzenie tam wspólnot czy bunt przeciw Akademii i poszukiwanie bliskości z „czystą”, nieskażoną naturą jest zbyt powierzchowne i ogólne. Pojęcia przeze mnie wybrane wynikają tak naprawdę z wypracowanych definicji i ich szczegółowej analizy. Każdy z rozdziałów zatem odnosi się do tych cech.

Kluczowe jest pojęcie miejsca, w sensie fizycznym oraz wynikające z niego, jak pisałam, bezpośrednie konsekwencje. Pierwszym krokiem jest wyznaczenie terytorium, które stanowi strefę bezpieczeństwa czy wręcz wolności. Alfred Kuhn określił ten akt „samozachowawczością w dziedzinie ducha”⁴³. „Stojącego na płaszczyźnie pustej, ciągnącej się w nieskończoność, miazdzy osamotnienie, a lęk do obłędu prowadzi. Ten, kto pierwszy wbił cztery pale i złączył je w dom, spełnił wielki czyn indywidualnego odgraniczenia swego istnienia od Niedającego się objąć, przemierzyć,

1999 – 27 lutego 2000, pod red. Agnieszki Morawińskiej, Warszawa 1999, s. 50–58.

⁴¹ Tamże, s. 53.

⁴² Marek Roztworowski, *Romantyzm i wiek XX*, [w:] *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, pod red. Gołubiewowa Zofia, [katalog wystawy], Zachęta CBWA w Warszawie, październik – listopad 1975, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, styczeń – luty 1976, Kraków 1975.

⁴³ Alfred Kuhn, *Rudolf Belling albo przestrzeń a plastyka*, „Sztuki Piękne” 1930, nr 2, s. 41.

zjednoczyć. Ukształtował tem samem przestrzeń, swoją przestrzeń. Znalazł miarę dla siebie samego⁴⁴. Zatem wyznaczenie niewielkiego terytorium przez artystów wynika z naturalnej potrzeby wyznaczania własnej strefy. Można to też odnieść do problemu zadomowienia, o którym Maria Popczyk pisze, że „należy do tych problemów filozoficznych, które wyrastają głęboko z ludzkiej potrzeby poczucia sensu i bezpieczeństwa⁴⁵. Pojęcie zadomowienia czy zamieszkiwania odnajdujemy przede wszystkim u Martina Heideggera. W zamieszkiwaniu widzi on podstawowy rys bycia jako pełnię istoty człowieka, a także w rozumieniu tego pojęcia jako bycia „wprowadzanym w spokój (Frieden)⁴⁶. Dla Emmanuela Lévinasa zamieszkiwanie czy domostwo daje intymność i schronienie, „wycofanie się z żywiołów”, jest przygotowaniem do świata na zewnątrz⁴⁷. A jednocześnie to „zamknięcie się w pewnej przestrzeni daje autonomię i niezależność⁴⁸. Dla naszego problemu nie tylko zamieszkiwanie, ale też „bycie” ma istotne znaczenie, ponieważ, jak uważa Zuzanna Dziuban, zamieszkiwanie to także współzależność człowieka i bycia, dzięki czemu docieramy do tego, co źródłowe i własne, do „istoty” człowieczeństwa⁴⁹. Ewa Rewers ujmuje to jako „powrót do bliskości wobec bycia⁵⁰ oraz „powrót do idei schronienia, intymności i bezpieczeństwa⁵¹. Hanna Buczyńska-Garewicz w kontekście epifanii bycia napisze, że „domem istoty człowieka okazuje się tylko takie istnienie, w którym poprzez myślenie wychodzi na jaw prawda bycia, czyli w której bycie znajduje dla siebie schronienie⁵².

Przypomnijmy, że dla Heideggera zamieszkiwanie to bycie „na Ziemi”, a to dalej znaczy „pod Niebem⁵³. Uważa on, że „niebo jest sklepioną drogą słońca, coraz to innym w swym biegu księżycem, wędrującym blaskiem gwiazd, porami roku i ich

⁴⁴ Tamże, s. 41.

⁴⁵ Maria Popczyk, *Ekspozycja muzealna a problem zadomowienia*, „Anthropos?” 2011, nr 16–17, s. 81.

⁴⁶ Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Krzysztof Michalski, tłumaczyli Krzysztof Michalski, Krzysztof Pomian, Marek J. Siemek, Józef Tischner, Krzysztof Wolicki, Warszawa 1977, 320–321

⁴⁷ Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, przełożyła Małgorzata Kowalska, wstęp Barbara Skarga, Warszawa 2012, 174–175.

⁴⁸ Tamże, s. 175.

⁴⁹ Zuzanna Dziuban, *Obcość, bezdomność, utrata. Wymiary atypii współczesnego doświadczenia kulturowego*, Poznań 2009, s. 114.

⁵⁰ Ewa Rewers, *Language and space in poststructuralist philosophy of culture*, Poznań 1996, s. 53.

⁵¹ Tamże, s. 53.

⁵² Hanna Buczyńska-Garewicz, *Places, sites, neighborhoods. A contribution to the phenomenology of space*, Cracow 2006, s. 72.

⁵³ Heidegger, dz. cyt., s. 321.

zmianą, światłem i zmierzchem dnia, przepływem chmur i błękitniejącą głębią niebiańskiej przestrzeni”⁵⁴. Maria Popczyk, w kontekście indywidualnej egzystencji, problem zadowolenia odnosi do dzieciństwa. Uważa, że to właśnie wtedy „sensualne, cielesne zanurzenie w czasoprzestrzeni dziania jest zarazem udziałem w świecie wartości”⁵⁵. Pamięć dzieciństwa jest nie tyle wspomnieniem miejsca, co wewnętrznym przeżyciem tamtych stanów. To nie tyle powrót do ojczyzny, a raczej „powrót do bliskości jako bycia”, to raczej „powrót do krainy początku” Heideggera, to „nostalgiczny powrót do idei schronienia, intymności i bezpieczeństwa”.

Taki świat chcieli widzieć malarze w miejscach nazwanych koloniami artystycznymi, w miejscach, gdzie nie ma rozłączości między człowiekiem i przestrzenią. Które nie zna hierarchiczności, nie tworzy napięć, wprowadza harmonię. Artysta czuje wówczas swoje miejsce w tym świecie. Wyznacza je. Zadomawia się w świecie poprzez niebo, naturę, śmiertelnych⁵⁶.

Ten świadomy i wolny wybór miejsca dokonywał się na peryferiach. Ta peryferyjność jest niezwykle ważna. Jej mit, jak pisze Marcin Lachowski, kształtował nową tożsamość artysty poszukującego „źródeł kultury”, wyrażonych prostotą obyczajów i dostępem do autentycznych doświadczeń, a także bezpośrednim «odczuciem natury»⁵⁷. Podkreślona w tym kontekście przez Lachowskiego antynomia „bezczasowej naturalności” i linearnego postępu cywilizacji jest jednym z ważniejszych wyznaczników kolonii artystycznych. Kolonie artystyczne wpisują się w nurt antyurbanistyczny, protest przeciwko industrializacji, chaosowi metropolii. Artyści ją tworzący skłaniali się ku „reformie życia” rozumianej jako wdrażanie nowych form egzystencji⁵⁸. Na tym opierał się ruch *Lebensreform*, który Małgorzata Leyko odnosi do kolonii artystycznych, wskazując, że „można przywołać te same paradygmaty określające wyjściowy kierunek podejmowanych przemian: środowisko – ciało – duchowość”⁵⁹.

Po zaprezentowaniu genezy zjawiska kazimierskiej kolonii artystycznej, a przed analizą kolejnych cech czy wyróżników konieczna będzie prezentacja wspólnoty i wspólnotowości. Omawianie kolejnych wartości, nie może odbyć się bez zaakcen-

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Popczyk, dz. cyt., s. 81.

⁵⁶ Odwołuję się do stwierdzenia Heideggera, zob. tenże, dz. cyt., s. 321.

⁵⁷ Marcin Lachowski, *Od Redakcji*, [w:] *Regiony wyobraźni. Peryferyjność w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. tenże, Warszawa 2017, s. 5.

⁵⁸ Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012, s. 9.

⁵⁹ Tamże, s. 22.

towania tego koniecznego warunku zaistnienia kolonii artystycznej. To wspólnotowość determinuje jej istnienie. Każdy akt podejmowany i rozstrzygany odbywał się kolektywnie. Wynika to z każdej niemal definicji i podkreślane jest właściwie przez wszystkich badaczy zjawiska. Nie tylko oni zauważają wspólnotowy charakter kolonii artystycznej, ale także sami artyści podkreślali, że jest to istotny czy wręcz kluczowy jej element. Ta wspólnotowość tworzyła się dwojako. Albo zwarta grupa artystów przyjeżdżała do konkretnego, wybranego miejsca, albo był to proces trwający szereg lat lub nawet dziesięcioleci. W drugim przypadku powtarzające się z coraz większą częstotliwością „wizyty” kolejnych artystów sprawiały, że w danym miejscu po pewnym czasie zaistniała rozbudowana fizyczna wspólnota, której podstawą jest bliskość współżycia. Ale dołącza się tu także pojęcie wspólnoty mentalnej czy duchowej. Wydaje się, że nieprzypadkowo tworzenie się wspólnot artystycznych jest czasowo zbieżne z rozważaniami na temat wspólnot (community), jakie pojawiły się w XIX wieku. Nie miejsce tu na szczegółowe rozważania na ten temat⁶⁰. Wprowadźmy jednak kilka uwag, które zakreślą problem i pokażą związek tych dwóch zagadnień. Barbara Mikołajewska zauważa, że „cała dziewiętnastowieczna myśl zachodnia była pod wpływem idei wspólnoty, która nie była w pełni uświadamiana”⁶¹. Tacy socjologowie jak Ferdinand Tönnies, Émile Durkheim czy Georg Simmel ujęli pojęcie wspólnoty w karby naukowe, podejmując się próby jego zdefiniowania. Ale przecież tworzone je z naturalnej potrzeby „dobrego życia”. Tak właśnie, intuicyjnie, określano więzi wspólnotowe, ponieważ przede wszystkim opierały się na bezkonfliktowej harmonii oraz przyjaźni deklarowanej przez artystów. Socjolog Friedhelm Neidhardt wskazuje na możliwość zachowania własnej indywidualności w małych grupach, w przeciwieństwie do dużych stowarzyszeń, w których obowiązują twarde zasady i stosowane są sankcje. Małymi wspólnotami kierują: wzajemne zaufanie, pozytywne emocje oraz przyjaźń⁶².

Jeżeli wyjdziemy od zaproponowanej przez Clarka koncepcji bazującej na sentymencie, to wartości stanowiłyby wówczas główny czynnik łączący członków takiej wspólnoty⁶³. Dla Clarka terytorium przestaje być wyznacznikiem, to intymność przynależna miejscu sprawia, że community wybrzmiewa mocniej. Ta intymność wy-

⁶⁰ Istnieje bardzo bogata literatura dotycząca tego problemu, m.in.: Barbara Mikołajewska, *Zjawisko wspólnoty (wybór tekstów)*, New Haven, USA, 1999.

⁶¹ Mikołajewska, *Zjawisko wspólnoty...*, dz. cyt., s. 11.

⁶² Friedhelm Neidhardt, *Das innere System sozialer Gruppen*, „Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie” 1979, nr 4 (31), s. 639–660, cyt. za: N. Lübbren, *Rural Artists’ Colonies...*, dz. cyt., s. 19.

⁶³ Za Mikołajewska, *Zjawiska wspólnoty...*, dz. cyt., s. 204–205.

brzmiewa w miejscach kolonijnych. Artystów łączy wartość sztuki, a nie tylko proste relacje społeczne oparte na dzieleniu codzienności. Trzeba podkreślić, że wspomniana już wcześniej świadomość obecności drugiego artysty ma duże znaczenie w wyborze tego właśnie, konkretnego miejsca plenerowego. Ten Drugi jest ważny, ponieważ z biegiem czasu nie tylko relacja artysta – miejsce, ale także relacja artysta – artysta kształtowała zjawisko kolonii artystycznej. Przybiera ona także formę zaproponowaną przez Davida W. McMillana oraz Davida M. Chavisa, którzy proponują łączność przynależności do pewnego terytorium oraz relacji międzyludzkiej. Jolanta Muszyńska zestawia wyznaczone przez nich wymiary, takie jak przynależność, wzajemny wpływ, integracja w realizacji potrzeb. Dodaje, że wspólnota lokalna, za jaką wspólnotowość naszą można uznać, „definiowana jest poprzez wzajemną zależność między członkami, poczucie przynależności, duchową łączność, zaufanie, interaktywność, wspólne oczekiwania, wspólne wartości i cele oraz stykające się ze sobą historie życia jej członków”⁶⁴. W konsekwencji tworzenie się wspólnoty artystycznej, małego społeczeństwa zakłada jednocześnie budowanie jej tożsamości.

Wspólnotowość może budować mit miejsca, jeżeli będziemy to rozumieć zgodnie z tym, jak to określa Nina Lübbren, która za Robem Shieldsem, stwierdza, że ludzie kolektywne przypisują miejscom określone cechy⁶⁵. Lübbren poświęca cały rozdział swojej książki mitologizowaniu miejsc (*place-myths*)⁶⁶. Podając za przykład Worpswede uważa, że w zbiorowej twórczości artystów wykrystalizowuje się zbiór specyficznych cech jedynie przynależnych pojęciu Worpswede⁶⁷. W tym wypadku Lübbren nazywa to „Worpswedisch”, co w przypadku Kazimierza Dolnego nazwać można „Kazimierskością”. Jest to kolektywne wyobrażenie danego miejsca i jego plastyczna konstrukcja. Jest to zbiorowy obraz miejsca tworzony w dialektycznym procesie opartym na zderzeniu oczekiwań artystów wobec niego z rzeczywistością, z którą zetknęli się in situ. Jeszcze raz przywołajmy socjologa Shieldsa i jego stwierdzenie, że ludzie wydobywają subtelne znaczenia z konkretnych miejsc i zaburzają w ten sposób ich realność. A zatem artyści tworzą wyobrażenie swojego terytorium⁶⁸. Nawiązywałoby to do pojęcia mitu rozumianego jako zapis świadomości podmiotu, a tym samym jako metaforyczne

⁶⁴ Jolanta Muszyńska, *Poczucie wspólnotowości w wymiarze pedagogicznym. Uzasadnienie teoretyczne i kierunki badań*, „Kwartalnik Pedagogiczny” 2020, nr 1 (255), s. 10.

⁶⁵ Lübbren, *Rural Artists' Colonies...*, dz. cyt., s. 115.

⁶⁶ Tamże, s. 115–143.

⁶⁷ Tamże, s. 115.

⁶⁸ Tamże, s. 115–116.

uchwycenie rzeczywistości⁶⁹. Nie zapominajmy też, że, jak chce Claude Lévi-Strauss, mit jest połączeniem cech postrzegającego podmiotu oraz tego, co postrzegane⁷⁰. Postrzegający świat podmiot chwytą symbolicznie. Nie interesują go zasady obiektywnie nim rządzące. „Mity to zatem ekspresje systemów klasyfikacyjnych i podstawowych kategorii danej kultury, będących pochodną sposobów konceptualizowania rzeczywistości i przyjętych przez daną zbiorowość form życia”⁷¹. Mity o miejscach są potężnymi motorami znaczeń i nadal uparcie rządzą tym, co ludzie myślą o miejscu, nawet jeśli nie jest ono już zgodne z ich wyobrażeniami. Tym samym artyści pragną „umieścić świat w nieczasowej konstrukcji” pokonującej czasowość⁷². Powtarzane w obrazach artystów ujęcia konkretnych miejsc, które można określić jako miejsca-znaki, organizują przestrzeń i oswiają byt, tak żeby stały się ich własnym światem. Choć na obrazach rozpoznajemy konkretne widoki, zostały one jednak przez malarzy na nowo opracowane⁷³. Krajobraz miejsca był nieodłącznym elementem, nie tylko tłem, ale warunkiem zaistnienia w przestrzeni społeczności artystycznej. Dlatego miał istotny wpływ na konstruowanie, poprzez miejsce, tożsamości. Artyści próbują stworzyć mit miejsca po to, żeby intensywnie w tym świecie zaistnieć z potrzebą stałości, brakiem mutacyjności, aktem wolnego wyboru⁷⁴. To w gruncie rzeczy jest poszukiwaniem sensu i wartości. Leszek Kołakowski ujmuje potrzebę mitu jako „pragnienie unieruchomienia czasu fizycznego przez nałożenie nań mitycznej formy czasu, tj. takiej, która pozwala w przepływie rzeczy dopatrywać się nie przemiany tylko, lecz kulminacji, albo pozwala wierzyć, że to, co minione, przechowuje się – co do wartości – w tym, co trwa; że fakty nie są faktami tylko, lecz cegiełkami świata wartości [...]”⁷⁵.

Z problemu mityczności w kontekście kolonii artystycznych należałoby wyłonić mit arkadyjski. Arkadia jest czymś, co jest nierealne, nosimy jedynie wyobrażenie takiego miejsca, jego obraz. Hans Belting pisze, że „w tym wypadku do obrazu *realnego miejsca* należy kontrobraz [Gegenbild] *imaginacyjnego miejsca*, w którym albo wszystko

⁶⁹ Maciej Czeremski, Jakub Sadowski, *Mit i utopia*, Kraków 2012, s. 56–57.

⁷⁰ Claude Lévi-Strauss, *Spojrzenie z oddali*, tłum. Wincenty Grajewski, Leszek Kolankiewicz, Maria Kolankiewicz, Jan Kordys, Warszawa 1993, s. 190.

⁷¹ Eleazar Mielecinski, *Poetyka mitu*, tłum. Józef Dancygier, Warszawa 1981, s. 201, za: Czeremski, Sadowski, dz. cyt., s. 57.

⁷² Czeremski, Sadowski, dz. cyt., s. 11.

⁷³ Lübbren, *Rural Artists' Colonies...*, dz. cyt., s. 121.

⁷⁴ Karen Armstrong twierdzi, że „celem mitu [...] nie jest wyłączenie nas ze świata, lecz umożliwienie intensywniejszego w nim życia”, Karen Armstrong, *Krótką historia mitu*, Warszawa 2021, s. 9.

⁷⁵ Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, Wrocław 1994, s. 11.

jest zupełnie inne aniżeli gdzie indziej, albo też wszystko było w nim jeszcze dobrze. [...] obok pragnienia przynależności, miejsca zaspokajają także pragnienie wolności”⁷⁶. Artyści traktowali przestrzeń miejsc, do których przyjeżdżali jako antytezę świata, w którym żyli. Zakotwiczyli tam wyobrażenie świata idealnego, wydobywając z niego szereg znaczeń. To następnie miało swoje odbicie w zachowaniu i powstałych dziełach. Moglibyśmy się także odnieść do heterotopii Michela Foucault. Kolonie wpisywałyby się w heterotopie kompensacji⁷⁷. Miejsca w pewien sposób wyizolowane, wybierane nieprzypadkowo, gdzie miała się realizować zasada doskonałej harmonii.

Na związek mitologizacji miejsca z tęsknotą za wyobrażonym prawdziwym „ja” wskazuje Henryk Enzelberg. Proces mitologizacji miejsca, który polegałby na zorganizowaniu wyrwanych z całości elementów, „ujednoceniu i zharmonizowaniu tak, by tworzyły poniekąd nowe, pełne i samowystarczalne «ja» jest w gruncie rzeczy »mitem o sobie«. W ten sposób do swojego «ja» twórczego artysta dorabia odpowiedni świat otaczający, zdolny dostarczyć takich i tylko takich motywów, i w świecie tym owo «ja» sytuje. I w konsekwencji całe swe życie ujmuje w terminach stosunków między owym sobą mitycznym a owym światem mitycznym: snuje legendę o sobie”⁷⁸. Poprzez zasadę wyboru elementów poznajemy „czym dany człowiek chciałby być, nie w myśl podsuniętych z zewnątrz szablonów, wzorów czy norm, ale chceniem samorzutnym i naturalnym; a to nam ujawnia w człowieku coś bardzo głębokiego i ostatecznego”⁷⁹.

Czy zatem teatralizacja życia, która dokonała się w koloniach artystycznych i bardzo wyraźnie była dostrzegana w Kazimierzu Dolnym, miała jedynie formę bezrefleksyjnych „przebieranek”? A może miała głębszy sens? Pojęcie teatralizacji zostało użyte świadomie, ma ono szerszy zakres znaczeniowy niż pojęcie teatru. Ma też w kontekście Kazimierza Dolnego kilka wymiarów, które odsłaniają wiele znaczeń. Na początku wyjaśnijmy jednak, że nie chodzi tu o rodzaj teatralizacji życia opisany przez Ervinga Goffmana⁸⁰, z którym przede wszystkim jest ono kojarzone. Nie będę odnosić się w tym wypadku do jego socjologicznej myśli przeniesienia konwencji teatralnych na życie społeczne. Zgodnie bowiem z myślą

⁷⁶ Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekład Mariusz Bryl, Kraków 2007, s. 89.

⁷⁷ Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przełożyła Agnieszka Rejniał-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 124.

⁷⁸ Henryk Enzelberg, *Pisma estetyczne*, opracował i wstępem opatrzył Lesław Hostyński, Lublin 1999, s. 78–79.

⁷⁹ Tamże, s. 79.

⁸⁰ Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, opracował i słowem wstępnym opatrzył Jerzy Szacki, przełożyli Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, Warszawa 2000.

Goffmana jednostka przedstawia siebie i „swoją działalność innym ludziom w sytuacjach codziennych”⁸¹. Ma też kierować wrażeniem, jakie robi na innych, na co może sobie pozwolić, a na co nie „w trakcie danego występu”⁸². Wprawdzie Goffmana, o czym pisze Jerzy Szacki, nie interesuje system, ale jednostka i jej doświadczenie w społecznym życiu, to kontekst jest zupełnie inny⁸³. Goffman nadał słowu teatralizacja wymiar negatywny, wiążący się z „udawaniem”, „iluzyjnością”. Nam nie chodzi o kontekst życia codziennego jednostki, ale raczej o ucieczkę z niego. Artyści wychodzą z kręgu codziennego życia społecznego, żeby przenieść się – oczywiście w ich mniemaniu – w świat, który kieruje się innymi zasadami. Można zatem to rozpatrywać jako podejmowanie działań przekraczających codzienną narracyjność, pozwalający budować świat wewnętrznych pragnień, dążyć do harmonii.

Teatralność niepostrzeżenie zmienia się w performatywność. I tu jest kolejna cienka linia pomiędzy performatywnością a zabawą, którą chcemy rozumieć zgodnie z tym, co twierdził Johan Huizinga, czyli że jest to wyraz kreacji i wewnętrznej wolności, manifest ujawnianej w takiej formie prawdy⁸⁴. Homo faber przenika się z homo ludens. Dotykamy tu strefy kultury, gdzie zabawa służy wzmożeniu intensywności życia jednostki czy też grupy, nadaje sens działalności życiowej. Karen Armstrong twierdzi, że to „gra, która przeobraża nasz potrzaskany świat i pomaga nam dostrzec nowe możliwości, stawiając pytanie: a jeśli? – pytanie, które legło także u podstaw wielu naszych najważniejszych odkryć w dziedzinie filozofii, nauki i techniki”⁸⁵.

Przyjeżdżając w dane miejsce, artyści wchodzili z nim w pełną relację. Nie tylko z naturą, architekturą, ale także z Innym.

Martin Buber pisze, że „świat relacji powstaje w trzech sferach. Pierwsza to życie z przyrodą”⁸⁶. Ale najważniejszy jest oczywiście Inny. Wydaje się, że ten dialog możemy zatem rozszerzyć na całą interesującą nas przestrzeń, z jej przyrodą, architekturą i zamieszkującym ją człowiekiem. Tworzą one bowiem w miejscach nazwanych koloniami nierozzerwalną pełnię. I to ten dialog buduje interesującą nas relację artysta – miejsce.

⁸¹ Tamże, s. 27.

⁸² Tamże, s. 27.

⁸³ Jerzy Szacki, *Słowo wstępne*, [w:] Goffman, dz.cyt., s. 13–14.

⁸⁴ Zob. Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1985.

⁸⁵ Armstrong, dz. cyt., s. 15.

⁸⁶ Martin Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, wybrał, przełożył i wstęp napisał Jan Doktor, Warszawa 1992, s. 41.

STAN BADAŃ

Literatura dotycząca analizy życia artystycznego Kazimierza Dolnego w aspekcie kolonii artystycznej jest bardzo skromna. Pierwszą publikacją, w której Kazimierz Dolny został włączony w europejskie zjawisko kolonii artystycznej, jest katalog do wystawy zatytułowanej *Künstlerkolonien in Europe. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*, zorganizowanej w Norymberdze w Germanisches Nationalmuseum na przełomie 2001 i 2002 roku (listopad – luty). Wydaje się, że była ona przełomowa nie tylko dla Kazimierza Dolnego, ale także dla innych, ponad dwudziestu zaprezentowanych na niej europejskich kolonii artystycznych. Podstawą do przygotowania wystawy było zakreślenie pola badawczego¹, istotne było zdefiniowanie pojęcia „kolonii artystycznej”². Odbyło się wówczas także sympozjum, którego zadaniem było nie tylko sprecyzowanie pojęcia kolonii artystycznej, ale też założenie, że wystawa nie będzie ograniczała się do jednego obszaru językowego czy narodowości³.

Interesujący nas katalog, który nosi taki sam tytuł jak wystawa, został podzielony na rozdziały opisujące albo pojedynczą kolonię artystyczną, albo kolonie skupione na terenie jednego kraju. Leonhard Tomczyk jest autorem rozdziału poświęconego koloniom artystycznym w Polsce, wśród których syntetycznie przedstawił życie artystyczne Kazimierza Dolnego⁴. Trzeba dodać, że oprócz Kazimierza Dolnego, Zakopanego,

¹ Claus Pese był odpowiedzialny za koncepcję wystawy i katalog, zaś Ryth Negendanck i Matthias Hamann za stronę naukową.

² Dyskusje nad jej zakresem i tytułem odbywały się od połowy lat 90. XX w.

³ Wyniki sympozjum zostały zawarte w biuletynie muzeum Anzeiger.

⁴ Leonhard Tomczyk, *Künstlerkolonien in Polen*, [w:] *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*, [katalog wystawy], Germanisches Nationalmuseum, 15 XI 2001 – 17 II 2002, red. tegoż, Nürnberg 2001, s. 171–178.

Krzemieńca wymienia także Wiśniową, Liskowice i Dębno⁵. Autor oparł się na publikacji Waldemara Odorowskiego, która poświęcona jest malarzom Kazimierza i jest szczegółowym opisem życia artystycznego Miasteczka⁶. A także na książce Ireneusza Kamińskiego zatytułowanej *Kazimierz Dolny*, w której autor daje wnikliwy obraz życia artystycznego w tym mieście⁷. Tomczyk w swoim tekście właściwie jedynie wymienia poszczególnych artystów, dodając krótkie komentarze. Skupia się na kilkunastu, dokonuje dużej selekcji, pomijając na przykład Aleksandra Gierymskiego, Ferdynanda Ruszczyca, malarzy związanych z nurtem awangardowym czy z Grupą Krakowską. W katalogu reprodukcje są ułożone problemowo. Wskazane są poszczególne cechy zjawiska: miejsce, wspólnotowość, lokalna społeczność czy turystyka.

Waldemar Odorowski opierając się na katalogu *Künstlerkolonien in Europa*, umiejscawia Kazimierz Dolny na tle zjawiska europejskiego, budując w ten sposób szerszy kontekst⁸. Dostrzega łączność Kazimierza z innymi koloniami artystycznymi w Europie. Publikacja Odorowskiego jest przewodnikiem po wystawie stałej, ale jest tak skonstruowana, że wskazuje na zaistniały w Kazimierzu Dolnym fenomen kulturowy i opisuje go. I choć nie ma ona walorów publikacji naukowej, stanowi ważne źródło wiedzy. Autor bardzo wyraźnie podkreśla zaistniałe tu zjawisko kolonii artystycznej i już na wstępie zauważa, że „patrząc na Kazimierz jako kolonię artystyczną, dostrzec można całą jego wielowymiarowość”⁹.

W katalogu do wystawy *W Kazimierzu Dolnym Wisła mówiła do nich po żydowsku... malarze żydowscy w kazimierskiej kolonii artystycznej* omówione zostało życie artystyczne malarzy pochodzenia żydowskiego w kontekście zjawiska kolonii artystycznej. We wstępie Jerzy Malinowski pisze, że „kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym jest fenomenem w kulturze Polski i Środkowo-Wschodniej Europy[...]”¹⁰. I dalej stwierdza, że „w okresie międzywojennym Kazimierz – obok Zakopanego – był jednak najważniejszą kolonią artystyczną w Polsce” i „jedynym w Polsce miastem,

⁵ Tamże, s. 171.

⁶ Waldemar Odorowski, *Malarze Kazimierza nad Wisłą*, Warszawa 1991.

⁷ Ireneusz Kamiński, *Kazimierz nad Wisłą*, Warszawa 1983.

⁸ Waldemar Odorowski, *Kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym, XIX–XXI wiek. Przewodnik po wystawie stałej w Kamienicy Celejowskiej*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005.

⁹ Tamże, s. 7.

¹⁰ Jerzy Malinowski, *Przedmowa*, [w:] *W Kazimierzu Dolnym Wisła mówiła do nich po żydowsku... malarze żydowscy w kazimierskiej kolonii artystycznej*, opracowanie Waldemar Odorowski, Kazimierz Dolny 2008, s. 8.

w którym Polacy i Żydzi tworzyli artystyczną wspólnotę”¹¹. Dwa teksty w katalogu poświęcone są malarzom przyjeżdżającym do Kazimierza. Są to: Renaty Piątkowskiej *Ja jestem z Kazimierza, z miasteczka Kazimierz, gdzie malarze przesiadują...* oraz Waldemara Odorowskiego *[P]o tym siedlisku nędzy malarze chodzili jak po rajskim ogrodzie*¹². Bardzo wnikliwie przedstawiają one życie artystyczne Miasteczka, odnosząc się do środowiska żydowskiego. W katalogu znajduje się także tekst poświęcony pisarzom żydowskim autorstwa Moniki Adamczyk-Garbowskiej¹³. Teksty te dają szeroki obraz żydowskiej kolonii artystycznej w Kazimierzu. Autorzy jednogłośnie rozstrzygają, że dla artystów pochodzenia żydowskiego Kazimierz Dolny był uniwersalnym sztetl, z którym utożsamiali się, i gdzie czuli się bezpiecznie.

Kolejne katalogi także koncentrują się na jednym problemie, wzbogacając wiedzę o kazimierskiej kolonii artystycznej. Tytuł katalogu do wystawy *Znaczenie miejsca. Strzeмиński, Stażewski, Łunkiewicz-Rogoyska* wyznaczył zakres problematyki. Poświęcony jest artystom awangardowym, którzy wybierali Kazimierz Dolny jako cel swojej artystycznej podróży i nazaczyli go swoją obecnością. Dotychczasowa literatura często pomijała tych twórców, dlatego istotne jest podkreślenie roli, jaką odegrali w kształtowaniu się wspólnoty artystycznej w Kazimierzu. Postawione zostało też pytanie, dlaczego tacy twórcy jak: Aleksander Rafałowski, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska czy Karol Hiller, wybrali Kazimierz jako miejsce swojego artystycznego pobytu¹⁴.

Pojęcie kazimierskiej kolonii artystycznej przenika do publikacji i używane jest przy opisie Miasteczka. Agnieszka Szewczyk w krótkim ogólnym wstępie o Szkole Sztuk Pięknych pisze, że „od 1923 roku corocznie w miesiącach letnich kilkudziesięcioosobowe grupy młodych artystów odmieniały krajobraz i życie tego miasteczka. Wypromowały je i utwierdziły jego pozycję najważniejszej kolonii artystycznej

¹¹ Tamże, s. 10.

¹² Renata Piątkowska, *Ja jestem z Kazimierza, z miasteczka Kazimierz, gdzie malarze przesiadują...* [w:] *tamże*, s. 12–47; Odorowski, *[P]o tym siedlisku nędzy malarze chodzili jak po rajskim ogrodzie*, [w:] *tamże*, s. 82–103.

¹³ Monika Adamczyk-Garbowska, *Pisarze żydowscy o malarzach w Kazimierzu*, [w:] *tamże*, s. 48–81.

¹⁴ Dorota Seweryn-Puchalska, *Znaczenie miejsca*, [w:] *Znaczenie miejsca. Strzeмиński, Stażewski, Łunkiewicz-Rogoyska*, pod redakcją Doroty Seweryn-Puchalskiej, [katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym październik 2020 – marzec 2021, Kazimierz Dolny 2020, s. 9; po II wojnie światowej przyjeżdżali tu Henryk Stażewski, Władysław Strzeмиński, a także Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska.

w Polsce”¹⁵. W publikacji tej znajdują się także liczne fotografie przedstawiające wspólnotę artystów, reprodukcje prac powstałych w Kazimierzu Dolnym oraz krótki opis plenerów Szkoły Sztuk Pięknych, a później Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie¹⁶. Irena Kossowska w publikacji poświęconej sztuce okresu międzywojennego napisała: „na początku profesor wysłał do Kazimierza swego studenta, Antoniego Michalaka, by zorganizował letni plener dla kolegów z SSP. W miasteczku powstała wkrótce kolonia artystyczna zauroczona miejscowym krajobrazem i obyczajowością mieszkających tam Żydów, talmudystów, kupców, rzemieślników, nosiwodów i chałaciarzy”¹⁷.

Dla niniejszej problematyki ważne są także publikacje, które opisują życie artystyczne Kazimierza Dolnego bez świadomości zjawiska kolonii artystycznej. Jeżeli chcielibyśmy wydobyć takie teksty z okresu przed II wojną światową, to trzeba skupić się na numerze drugim „Wiadomości Literackich” z 1939 roku. W całości poświęcony jest on Kazimierzowi Dolnemu. Szeroko omówiono w nim architekturę, sztukę i literaturę. Zawarte są tam i teksty krytyczne, i wspomnienia. Te drugie przeważają, co wzmacnia charakter subiektywny publikacji. Ale na pewno jest to cenny materiał, który wielopłaszczyznowo pokazuje Kazimierz Dolny lat 30. XX wieku. Także wcześniej wspomniana książka Ireneusza Kamińskiego daje szeroki obraz Kazimierza Dolnego. Autor patrzy na miasto z różnych perspektyw.

Monika Adamczyk-Garbowska przygotowała antologię tekstów związanych z Kazimierzem Dolnym. I choć są związane ze światem żydowskim, bardzo szeroko opisują klimat artystyczno-społeczny miejsca. Już w pierwszym zdaniu wprowadzenia do antologii autorka pisze, że „Kazimierz Dolny, znany w jidysz jako Kuzmir, a czasem jako Kazm(i)erz, zajmuje szczególne miejsce zarówno w literaturze polskiej, jak i jidysz”. Podkreśla tym samym jego znaczenie i obecność¹⁸.

Cennym źródłem informacji są katalogi wystaw monograficznych prezentujących twórczość artystów przyjeżdżających do Kazimierza Dolnego, m.in. Józefa Brandta, Aleksandra Gierymskiego, Józefa Pankiewicza, Władysława Skoczylasa czy Jana Cy-

¹⁵ Agnieszka Szewczyk, *Nota wstępna* [w:] *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 1904–1944*, scenariusz wystawy, koncepcja katalogu Maryla Sitkowska, redakcja naukowa Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk, [katalog wystawy] Zachęta Narodowa Galeria Sztuki 4 czerwca – 26 sierpnia 2012, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2012, s. 129.

¹⁶ *Taż*, *Plenery w Kazimierzu nad Wisłą*, [w:] *tamże*, s. 138–141.

¹⁷ Irena Kossowska, *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Toruń 2017, s. 324.

¹⁸ Monika Adamczyk-Garbowska, *Typowo polski, typowo żydowski...*, [w:] *Kazimierz vel Kuzmir. Miasteczko różnych snów*, wybór, opracowanie i przedmowa Monika Adamczyk-Garbowska, Lublin 2010, s. 11.

bisa. Często możemy w nich zobaczyć zapomniane prace przedstawiające Kazimierz Dolny oraz wpisać je w kontekst całej twórczości.

Wystawy członków Bractwa św. Łukasza miały wypełnić lukę, jaka powstała po II wojnie światowej. Ważną zatem inicjatywą było zorganizowanie prezentacji artystom związanym z tym ugrupowaniem. Pokazano twórczość Jana Wydry¹⁹, Jana Gotarda²⁰, Bolesława Cybisa²¹ czy Aleksandra Jędrzejewskiego²², a także innych uczniów Tadeusza Pruszkowskiego, jak Efraim i Menasze Seidenbeutelowie, których twórczość w dużym stopniu związana była z Kazimierzem Dolnym²³. Choć katalogi obejmują cały dorobek artystów, w dużej mierze poświęcone są ich związkom z Kazimierzem Dolnym. Zawierają teksty krytyczne uzupełniające wiedzę na temat poszczególnych twórców. W przygotowanych kalendariach zwrócono uwagę na pobyty malarzy w Miasteczku i rolę, jaką tu odegrali. Często prezentowane są ich nieznane prace lub te, które odsuwane są na margines twórczości, a w kontekście kazimierskiej kolonii artystycznej są niezwykle istotne. I tak na przykład w katalogu o Cybisie Anna Prugar-Myślik obok opisu studiów rysunkowych przedstawiających „zaułki, na wpół rozwalone stodoły, domki z gankami” zwraca uwagę, że krajobraz kazimierski był „tłem jego na poły surrealistycznych przedstawień manekinów, miękko malowanych sangwiną, scen z jedną lub dwoma postaciami o wyimaginowanej konstrukcji, poruszających się jakby za pomocą pociągnięć niewidzialnego sznurka”²⁴. Wskazuje na kreowanie z materii kazimierskiej nadrealnego świata. Bardzo istotne jest także zwrócenie przez Teresę Grzybkowską uwagi nie tylko na związek twórczości Jana Zamoyskiego, Bolesława Cybisa, Czesława Wdowiszewskiego, Tadeusza Pruszkowskiego, Jana Gotarda z „Nową Rzeczow-

¹⁹ *Jan Wydra 1902–1937. Twórczość*, opracowanie Waldemar Odorowski i Aleksandra Szachowicz-Głuchowicz, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 9 maja – 26 czerwca 2004, Kazimierz Dolny 2004.

²⁰ *Na granicy światów. Katalog twórczości Jana Gotarda 1989–1943*, opracowanie Anna Turowicz i Waldemar Odorowski, [katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 24 czerwca – 7 sierpnia 2006, Kazimierz Dolny 2006.

²¹ *Bolesław Cybis (1895–1957) – malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, opracowanie Anna Prugar-Myślik, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie 20 września – 3 listopada 2002, Warszawa 2002.

²² *Jędrzejewscy. Wielogłos rodzinny*, pod redakcją Doroty Seweryn-Puchalskiej, [katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, lipiec – wrzesień 2022, Kazimierz Dolny 2022.

²³ *Pośród braci... Efraim i Menasze Seidenbeutelowie 1902–1945. Obrazy*, opracowanie Waldemar Odorowski, [katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 8 lipca – 2 września 2007, Kazimierz Dolny 2007.

²⁴ Prugar-Myślik, dz. cyt., s. 24.

ścią”, ale także na to, że „aranżowane przez Pruszkowskiego plenery w Kazimierzu nad Wisłą w swej istocie przenosiły tradycje niemieckiej pielgrzymki do arkadyjskiej Italii, a kazimierski dom Mistrza spełniał w życiu malarzy niemal rolę nazaretańskiego, rzymskiego klasztoru San Isidore, gdzie wtajemniczeni bracia wspólnie pracowali i dyskutowali”²⁵.

Na „szlachetny realizm” zwraca uwagę Irena Kossowska w katalogu poświęconym twórczości Antoniego Michalaka²⁶. Podkreśla pojemność tego zjawiska, wskazując, że obejmuje zarówno tęsknotę za wysublimowanym pięknem, anegdotyczność i deformacje groteski, jak też metafizyczny niepokój, a także przyswajanie sobie sztuki dawnych epok²⁷. W tym opisie zawiera się twórczość nie tylko Michalaka, ale także wielu artystów przyjeżdżających do Kazimierza. Kossowska wyraźnie podkreśla mistycyzm prac Michalaka i romantyczny melancholijny ton jego kazimierskich pejzaży.

Wskazmy też na serię katalogów, które obrazują tylko ten fragment twórczości artystów, który ma związek z Kazimierzem Dolnym. Teksty w tych katalogach odnoszą się do relacji z miejscem. Podkreślmy, że niekiedy artyści pozostawiali dosłownie kilka prac lub tylko szkice. Ale może to stanowić jedyne i ważne źródło potwierdzające ich pobyt w Kazimierzu. I tak w katalogu do wystawy Wojciecha Gersona zaakcentowany został pobyt artysty w Kazimierzu w latach 50. XIX wieku²⁸. Celem wystawy Józefa Pankiewicza było wskazanie kilku obrazów, które powstały w Kazimierzu Dolnym²⁹. W katalogu do wystawy Władysława Ślewińskiego autorzy tekstów, Barbara Brus-Malinowska oraz Waldemar Odorowski, osadzili artystę w Kazimierzu Dolnym oraz w Bretanii³⁰. W kolejnym katalogu, do wystawy Ferdynanda Ruszczyca, możemy zo-

²⁵ Teresa Grzybkowska, *Bolesław Cybis w kręgu europejskich inspiracji*, [w:] *Bolesław Cybis (1895–1957)...*, dz. cyt., s. 39.

²⁶ Irena Kossowska, „*Szlachetny realizm*”. *Postawa artystyczna Antoniego Michalaka*, [w:] *Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka (1902–1975)*, opracowanie Waldemar Odorowski, [katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 59–70.

²⁷ Tamże, s. 63.

²⁸ *Wojciech Gerson. Wspomnienie z wycieczki wodno-piechotnej do Kazimierza Dolnego*, opracowanie Waldemar Odorowski i Łukasz Rejowski, [katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 10 listopada – 31 grudnia 2013, Kazimierz Dolny 2013.

²⁹ *Józef Pankiewicz. Z Paryża nad Wisłę. Wystawa w 120-lecie pleneru artysty w Kazimierzu Dolnym*, opracowanie Waldemar Odorowski, [katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2010.

³⁰ *Władysław Ślewiński. Z Pont-Aven do Kazimierza. Wystawa w 100-lecie pierwszego pleneru malarzkiego w Kazimierzu Dolnym*, opracowanie Waldemar Odorowski, [katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2009.

baczyć niepublikowane wcześniej rysunki z pleneru artysty, jaki odbył w Kazimierzu Dolnym³¹. Na wystawie prac Jana Cybisa zaprezentowane zostały kolorowe rysunki artysty, które wykonał w 1923 roku (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu). W tym ostatnim katalogu teksty krytyczne Iwony Luby oraz Waldemara Odorowskiego poruszają temat artystycznej dyskusji, jaka rozegrała się w okresie międzywojennym między Tadeuszem Pruszkowskim a Janem Cybisem³².

Ważną część stanowią także publikacje monograficzne poświęcone artystom. Z monografii poświęconej Władysławowi Ślewińskiemu, napisanej przez Tytusa Czyżewskiego, nie dowiadujemy się zbyt wiele o jego pobytach w Kazimierzu, ale cenny jest umieszczony tam spis prac. Wprawdzie błędnie podane są niektóre daty, ale mimo wszystko jest to ważny materiał, pokazujący istotny dla tematyki pracy doktorskiej fragment twórczości Ślewińskiego³³. W przygotowanej przez Joannę Pollakównę monografii poświęconej braciom Seidenbeutlom autorka prezentuje szereg obrazów przedstawiających Kazimierz Dolny³⁴. Cennym źródłem wiedzy o pobytach Stanisława Szukalskiego w Kazimierzu Dolnym jest monografia artysty przygotowana przez Lechosława Lameńskiego³⁵. Z zebranej korespondencji dowiadujemy się o relacjach Szukalskiego z Antonim Michalakiem i księdzem Stanisławem Szepietowskim i o stosunku artysty do Kazimierza Dolnego³⁶. Kolejną ważną publikacją jest książka poświęcona Władysławowi Skoczylasowi, który był częstym bywalcem w Kazimierzu Dolnym, a przede wszystkim profesorem przywożącym tam swoich uczniów³⁷. Opracowany przez autorkę katalog dzieł artysty obejmuje liczne prace przedstawiające Kazimierz Dolny.

³¹ *Ferdynand Ruszczyc 1870–1936. Plener w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą 105 lat później*, opracowanie Waldemar Odorowski i Dorota Seweryn-Puchalska, [katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 12 czerwca – 30 lipca 2011, Kazimierz Dolny 2011.

³² *Jan Cybis. Kapista na terytorium wroga*, opracowanie Waldemar Odorowski i Dorota Seweryn-Puchalska, [katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 3 czerwca – 25 lipca 2012, Kazimierz Dolny 2012.

³³ Tytus Czyżewski, *Władysław Ślewiński, z 32 reprodukcjami. Monografie artystyczne*, pod redakcją Mieczysława Tretera, Tom XVIII, Warszawa 1928.

³⁴ Joanna Pollakówna, *Byli bracia malarze... O życiu i malowaniu braci Efraima i Menasze Seidenbeutłów*, Warszawa 2002.

³⁵ Lechosław Lameński, *Stach z Warty Szukalski. Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.

³⁶ Stanisław Szukalski, *Teksty o sztuce i wypowiedzi polemiczne oraz korespondencja z lat 1924–1938*, wybrał, ułożył i przypisami opatrzył Lechosław Lameński, Lublin 2013, s. 269–287.

³⁷ Maryla Sitkowska, *Władysław Skoczylas (1993–1934)*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce, Warszawa 2015.

Pojawiły się także publikacje o charakterze wspomnieniowym. Opisane są w nich bardzo szczegółowo plenery i pobyty artystów w Kazimierzu Dolnym. Pomimo że pozbawione są obiektywizmu, często pisane z perspektywy lat, oddają klimat miejsca i są znakomitym materiałem do analizy problemu mitu i teatralności. Wybrzmiewa w nich osobisty stosunek artystów do miejsca. I choć wspomnienia mają charakter subiektywny, są opisem relacji miejsce – artysta oraz artysta – artysta. Oprócz barwnych opisów czy anegdot niekiedy jako jedyne dostarczają wiedzy na temat wspólnotowości. Zygmunt Kamiński w latach 50. XX wieku wspomina miejsce, gdzie mieszkali na plenerze zorganizowanym przez Władysława Ślewińskiego w 1909 roku, pisząc: „zostałem mile uderzony doskonałym rozlokowaniem naszej kolonii malarskiej w kilku domkach letniskowych na wzgórzu, powyżej baszty zamkowej”³⁸. Artysta używa pojęcia kolonii malarskiej. O pobytach Władysława Ślewińskiego w Kazimierzu Dolnym pisze także w swoich wspomnieniach Mieczysław Fijałkowski³⁹.

Obszerne opisy plenerów w Kazimierzu zawierają wspomnienia Pii Górskiej⁴⁰, Ireny Lorentowicz⁴¹, Włodzimierza Bartoszewicza⁴², Adolfa Rudnickiego⁴³ czy Moniki Żeromskiej⁴⁴. Ważną publikacją o charakterze nie tylko wspomnieniowym, ale także faktograficznym są *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza Jana Zamoyskiego*⁴⁵.

* * *

Trzeba podkreślić coraz większe zainteresowanie zjawiskiem kolonii artystycznej w Europie, co zaowocowało pojawieniem się w ostatnich latach literatury dotyczącej tego tematu. Ograniczę się do wybranych publikacji i jedynie do tych, które pokazują problem całościowo, a nie są monograficznym opracowaniem poszczególnych kolonii. Dla badanego przeze mnie tematu istotne są przede wszystkim te, które pogłębiają pole badawcze i pokazują zjawisko problemowo. Jedną z pierwszych, która

³⁸ Zygmunt Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975, s. 332–333.

³⁹ Mieczysław Fijałkowski, *Uśmiechy lat minionych*, Katowice 1969.

⁴⁰ Pia Górka, *Paleta i pióro*, Kraków 1960.

⁴¹ Irena Lorentowicz, *Oczarowania*, przedmowę napisała Maria Kuncewiczowa, Warszawa 1975.

⁴² Włodzimierz Bartoszewicz, „Buda na Powiślu”, Warszawa 1966.

⁴³ Adolf Rudnicki, *Lato*, Warszawa 1959.

⁴⁴ Monika Żeromska, *Wspomnienia*, Warszawa 2007.

⁴⁵ Jan Zamoyski, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, posłowie Zbigniew Florczak, Warszawa 1989.

dotyka tego zagadnienia, jest książka Gerharda Wieteka, *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte* z 1976 roku⁴⁶. Autor próbuje wychwycić różnicę pomiędzy „kolonią artystyczną” a „miejscem artystycznym”. Nie zawęża pojęcia kolonii artystycznej, tak jak to zrobią późniejsi badacze, ale jako wymóg stawia jedynie warunek, że ma to być miejsce, „wielokrotnych powrotów na potrzeby działalności artystycznej”, a nie trwałe osadnictwo artystów, jak będą chcieli bardziej współcześni nam badacze. Autor ogranicza się jednak tylko do kolonii niemieckich, omawiając je w sposób mało wnikliwy. Kolejnym autorem, który podjął temat kolonii artystycznych był Michael Jacobs. W książce *The Good and Simple life. Artist Colonies in Europe and America* z 1985 roku omawia wybrane kolonie, ale tym razem z różnych krajów, nie tylko z Europy⁴⁷. Włącza do swojej analizy Provincetown w Massachusetts w Stanach Zjednoczonych. Daje bardziej wnikliwy i szczegółowy obraz wybranych przez siebie kolonii artystycznych. Oprócz wyżej wymienionej Jacobs omawia też Barbizon, Grez-sur-Loing, Poin-Aven, Concarneau, Skagen, Abramcevo, Worpswede, Nagybanya, St. Ives. Wskazuje zatem na kluczowe kolonie artystyczne reprezentujące różne kraje, dając ich bardzo bogaty faktograficzny opis. Jacobs nie analizuje samego zjawiska. Publikacja nie ma zatem charakteru problemowego. Mamy za to dokładny obraz kształtowania się tych miejsc. Autor skupia się głównie na życiu codziennym społeczności artystycznych, pokazując tym samym ich wspólnotowy charakter. Opisuje miejsce, wzajemne relacje artystów, a całość ubarwia anegdotami. Publikacja posiada bogatą bibliografię zawierającą również literaturę źródłową.

Niezmiernie istotną pozycją o charakterze problemowym jest publikacja Niny Lübbren *Rural Artists' Colonies in Europe 1870–1910* z 2001 roku⁴⁸. Autorka nie skupia się na poszczególnych koloniach, ale dokonuje porównawczej i krytycznej analizy zjawiska. Opiswane kolonie artystyczne mają charakter reprezentatywny dla omawianego problemu. Publikacja Lübbren stanowi dla dysertacji ważne odniesienie, pomimo że nie daje jego pełnego obrazu. Skupia się na najbardziej intensywnym okresie w rozwoju tego zjawiska, na latach 1870–1910. Na tych koloniach, które wówczas przeżywały najświetniejszy swój czas. Badaczka zawęża także problematykę. Porusza temat wspólnoty, relacji artystów z naturą i jej mieszkańcami. Omawia problem miejsca-mitu. Lübbren nie skupia się na koloniach artystycznych, w których dominował nurt awangardowy czy ekspresjonistyczny, jak Murnau czy Nida. Charakterystyka kolonii artystycznej,

⁴⁶ Gerhard Wietek, *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*, Monachium 1976.

⁴⁷ Michael Jacobs, *The Good and Simple Life. Artist Colonies in Europe and America*, Oxford 1985.

⁴⁸ Nina Lübbren, *Rural artists' colonies in Europe 1870–1910*, Manchester University Press, 2001.

którą podaje, i która przyjmowana jest jako jej definicja, będzie powtarzana przez kolejnych badaczy tematu. Trudno jednak zgodzić się z jej opisem wspólnoty jedynie jako bezpośredniej relacji artystów, którzy znają się i razem koegzystują. Jak słusznie zauważa Brian Barrett, artyści skupieni w miejscach nazwanych kolonią artystyczną nie musieli się znać, mogli bywać tam w różnych okresach. Takich kolonii artystycznych, które powstawały na bazie zwartej wspólnoty, było niewiele. Brian Dudley Barrett w *Artists on the Edge. The Rise of Coastal Artists' Colonies, 1880–1920, (North Sea Artists 1880–1920)* wprawdzie skupia się na koloniach artystycznych umiejscowionych na północy Europy, nad Morzem Północnym, ale jednocześnie szeroko analizuje samo zjawisko. Ale trzeba dodać, że podważa określenie „zjawisko” czy „fenomen artystyczny” uważając, że jest to ruch artystyczny.

ROZDZIAŁ I

TŁO EUROPEJSKIE

Duński krytyk i historyk sztuki Niels Lauritz Høyen (1798–1870) twierdził, że narodowy charakter sztuki można najlepiej wyrazić poprzez pokazanie topografii kraju, czyli jego naturalnych cech geograficznych¹. Tę myśl Høyena realizowali artyści. Wędrowali po Danii i malowali jej pejzaż. Byli to między innymi Denkvart Dreyer (1816–1852) czy Martinus Rørbye (1803–1848). Ten ostatni w 1833 roku odkrył Skagen, miejsce, które później stanie się czołową duńską kolonią artystyczną (il. 1)². Jej powstanie łączone jest z Pederem Severinem Krøyerem (1851–1909), który do Skagen przyjechał dopiero w latach 70. XIX wieku.

Pont-Aven w Bretanii kojarzone z Paulem Gauguinem, który przybył tam po raz pierwszy w 1886 roku, także miało wcześniejszą historię. To Henry’ego Bacona uważa się za pierwszego artystę, który przyjechał do Pont-Aven. Było to w lipcu 1864 roku³. Podróżował po całej Europie, a gdy zajechał do Pont-Aven miał powiedzieć, że jest to „najładniejsza wioska, jaką do tej pory widziałem”⁴. Opisał ją w swoim dzienniku: „z niesamowitym mostem nad szybko płynącą rzeką, która kręci kilkoma osobliwymi

¹ Kasper Monrad, *The Copenhagen School of Painting*, [w:] *The Golden Age of Danish Painting*, catalogue by tenże, [katalog wystawy] Los Angeles County Museum of Art, October 24, 1993 – January 2, 1994; Metropolitan Museum of Art, New York, February 13 – April 24, 1994, New York 1993, s. 18.

² Martinus Rørbye był w Skagen także w 1847 roku.

³ Zob. Emmanuella Amiot-Saulnier, *Pont-Aven, a refuges for dreaming*, [w:] *The new Musée de Pont-Aven. A treasure-house for Gauguin and the Pont-Aven School*, Éditions Jeane Fatons, „L’Objet d’art special issue”, Dijon 2016, s. 18, a także: Michael Jacobs, *The Good and Simple Life. Artists Colonies in Europe and America*, Oxford 1985, s. 47.

⁴ Amiot-Saulnier, dz. cyt., s. 18.

kołami wodnymi, żeby zaraz wpaść do morza”⁵. Zachwyty nad tym miejscem przekazywał innym, m.in. Robertowi Wylie’owi i Charles’owi Wayowi⁶, którzy zostali w Pont-Aven na dłużej. To właśnie amerykańscy artyści jako pierwsi tworzyli historię tego miejsca. Kolejny był Benjamin Champney, który po powrocie w 1866 do rodzinnego Bostonu z Pont-Aven, napisał do swojego kolegi Earla Shinna: „wszystko tu jest brudne, hałaśliwe. Jakie przyjemne lato mieliśmy w Pont-Aven. To zawsze pozostanie przyjemnym wspomnieniem w mojej pamięci”⁷. I choć od lat 60. XIX wieku zaczęli przyjeżdżać artyści innych nacji, Anglicy, Skandynawowie, to wszystkich nazywano Amerykanami⁸.

Historia kolonii artystycznej w Barbizon także zaczyna się od artysty amerykańskiego. W 1827 roku jako jeden z pierwszych przyjechał tu amerykański pisarz James Fenimore Cooper⁹. Ale właściwie w tym samym czasie malarze wybrali lasy i krajobrazy wokół Fontainebleau na swoje atelier na wolnym powietrzu, ze stołkiem dla malarza, kasetą z farbami i parasolem od słońca. Przyjeżdżali tu Camille Corot, Charles-François Daubigny czy Theodore Rousseau¹⁰. Oni także swoim świeżym spojrzeniem na krajobraz zachęcali letników z miasta, aby ruszyli w ich ślady. W lesie wokół Fontainebleau odwiedzano znane z wystaw punkty widokowe, od 1837 roku zaznaczane w przewodnikach turystycznych jako miejsca, z których można było oglądać motywy malarskie¹¹.

Gdy kształtowała się kolonia artystyczna w Barbizon, jednocześnie powstawały inne kolonie, jak między innymi: Tervuren w Belgii, Oosterbeek w Holandii czy Kronberg w Niemczech. Ta ostatnia była jedną z najwcześniejszych z licznych kolonii niemieckich. Ma podobny charakter jak większość powstałych w tym czasie. Jej historia wiąże się z pobliskim Frankfurtem. Przyjeżdżali tu: Anton Burger, Philip Rumpf, Karl Reinffenstein, Otto Scholderer czy Adolf Hoeffler¹². Połączyły ich studia w pracowni Ja-

⁵ Tamże, s. 18.

⁶ Zob. David Sellin, James K. Ballinger, *Americans in Brittany and Normandy 1860–1910*, Phoenix Art Museum, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Phoenix 1984.

⁷ Cyt. za Jacobs, dz. cyt., s. 47.

⁸ O artystach amerykańskich w Bretanii zob.: Sellin, dz. cyt.; Denis Delouche, *Pont-Aven avant Gauguin*, „Bulletin des Amis du Musée de Rennes”, no 2, Rennes 1978.

⁹ Jacobs, dz. cyt., s. 17.

¹⁰ Zob. Jean Bouret, *The Barbizon School and 19th Century French Landscape Painting*, London 1973; Simone Kelly, *Early Patrons of the Barbizon School: the 1840s*, „Journal of the History of Collection”, Vol. 16, Issue 2, November 2004, pp. 161–172.

¹¹ O kolonii artystycznej w Barbizon zob. także: M.T. Laforge, *Barbizon et l’École de Barbizon*, Paris 1971.

¹² Zob. *Natur und Idylle. Die Künstlerkolonie Kronberg*, [katalog wystawy] Dachauer Galerien und Museen 26 listopada 2012 – 13 marca 2022, Dachau 2012.

coba Beckera w Städelschen Art Institut w latach 1842–1872. Jako jeden z pierwszych, w latach 40. XIX wieku, do Kronbergu przyjechał Anton Burger, żeby malować w otoczeniu natury, gdyż uważał, że przez bliskość z pierwotną formą życia zbliży to właśnie życie do sztuki. W kontakcie z naturą odnajdzie spokój i doświadczenie prawdy. Ale przede wszystkim chciał odrzucić skostniałe metody nauczania w Akademii. Miejscem spotkań artystów przyjeżdżających do Kronbergu był zajazd Zum Adler. Takie miejsca, jak zobaczymy później, odgrywały istotną rolę w integrowaniu społeczności kolonii artystycznej. W takich zajazdach nie tylko nocowano, ale przede wszystkim spotykano się, dyskutowano o sztuce i bawiono się¹³.

Najwięcej kolonii artystycznych powstało pod koniec XIX i na początku XX wieku. Były to: Katwijk w Holandii, St. Ives w Anglii czy Grötzingen w Niemczech, Pont-Aven we Francji, Skagen w Danii, Sint-Martens-Latem w Belgii, Donburg w Holandii, Worpswede i Murnau w Niemczech; w Europie Środkowej – Abramcewo niedaleko Moskwy, Nida na Litwie, Nagybánya w Siedmiogrodzie (węgierska kolonia; obecnie Baia Mare na terenie Rumunii), Szentendre, Szolnok i Godollo na Węgrzech¹⁴.

Kolonie z II połowy XIX wieku powstały na podłożu wyraźnie zaostrej się kryzysu europejskiej kultury humanistycznej. Tak jak już była mowa we wstępie do głosu dochodzi filozofia Schopenhauera, Nietzschego. Inny problem tego czasu to rozwój miast i ucieczka z nich. W dziewiętnastym wieku miasto w swojej strukturze urbanistycznej zmieniało się w nowy, sztucznie wytyczony twór, gdzie na miejsce tradycyjnego, średniowiecznego założenia nałożona została sieć bulwarów i zabudowa wyznaczająca nowe zadanie miastu i jego mieszkańcom. Tak zmienił się nie tylko Paryż, ale także Bruksela czy Budapeszt. Miasto z jego przemysłem, chaosem, kosmopolityzmem stało się wrogiem, obce, zniechęcające, jak pisał Bela Bartok. Miasto stało się symbolem dehumanizacji, pustej rozrywki, „społeczeństwa spektaklu”, jak określał je

¹³ Zob. Nina Lübben, *Rural artists' colonies in Europe 1870–1910*, Manchester University Press, 2001.

¹⁴ Zob. *The Artists' Colony of Dachau at its zenith 1880 to 1920*, ed. Elwynn-Clair Berger, Eva Hollaus, The Dachau Galleries and Museum, Dachau 2016; Bernd Schimpke, *Künstlerkolonie Nidden „Eine Landschaft voll Licht und Farbe”*, Hamburg 2017; *Light and Space, Water and Sun. A Glance at the Nida Artists' Colony*, ed. Kristina Jokubavičienė, [catalogue] Vytautas Kasiulis Art Museum, Wilno, 15 March – 3 June 2018, Vilnius 2018; *Hungarian Fauves from Paris to Nagybánya 1904–1914*, Hungarian National Gallery, Budapest 2006; *Sveto a Farby / Lights and Colours. Umelecká kolónia v Nagybányi / Artist' Colony in Nagybánya*, Budapest 2000; Szolnoki Képtár. *A Damjanich János Múzeum állandó kiállítása a Szolnok Művésztelep történetéről*, ed. Szébenyi Nándor, Szolnok 2014; Michael Bird, *The St Ives Artists. A Biography of Place and Time*, London 2016.

Nicolas Green w swojej pracy *The spectacle of nature*¹⁵. A Jules Simon w latach 40. XIX w. zachęcał studentów, żeby nie spędzali wolnego czasu w modnych, zatłoczonych ogrodach Tuilleries, ale w samotności, w Ogrodach Luksemburskich (oczywiście w części angielskiej). Tam, mówił, można poczuć się jak na wsi. Tam można zagubić się pomiędzy drzewami i zapomnieć o Paryżu, w centrum Paryża poczuć woń ziemi i roślinności. Miasto kojarzone było z konsumpcją, a „mieszkało się” na wsi. „Wyjście” z miasta było wynikiem nowo budowanej relacji: artysta a rzeczywistość. W chaosie miasta artysta nie potrafił zdefiniować siebie, znaleźć swojej tożsamości, zaczął więc poszukiwać miejsc i rzeczywistości, w których odnajdzie swoją prawdziwą naturę i będzie wiódł spokojny, wyciszony żywot, o którym pisali swoich w listach Hauptmann, przedstawiciel kolonii w Szklarskiej Porębie, i Modersohn, przedstawiciel kolonii w Worpswede.

Sztuczna, kulturowo nabudowana struktura miasta tworzyła rzeczywistość przeciwstawioną rzeczywistości natury. A tę naturę należy studiować, jak uważał Modersohn, „krok po kroku, dokładnie każdy szczegół, nie ma rzeczy nieważnych, bez znaczenia... za wszystkim musi stać natura, dzięki niej pojawia się na obrazie powaga, pojawia się wdzięk, pojawia się prawdziwe życie”. Prawda to pojęcie przywoływane z uporem. Ale pod pojęciem prawdy, o której mówią artyści przełomu wieków, kryją się inne oczekiwania niż u Courbeta, który mówił: „Ja nie jestem socjalistą, ale demokratem i republikaninem, popieram rewolucję, a nade wszystko Realizm, co oznacza miłość prawdy”. Żeby dotrzeć do prawdy, artyści muszą przebić się przez nabudowaną warstwę kulturową czy społeczną. Muszą sięgnąć do źródeł, do tego, co „czyste”, pierwotne, nieskażone. Dlatego poszukują nowej rzeczywistości. Nie zawsze są to miejsca fizycznie łatwo dostępne. Do Worpswede można się było dostać, jadąc długo pocztową kolaską. Do Skagen jeszcze do końca XIX w. można było dostać się albo pociągiem, albo statkiem. Artyści opisywali wielokrotnie tę uciążliwą podróż.

Większość kolonii europejskich można ująć w kategoriach Heimatu rozumianego tak, jak opisał to Reiner Maria Rilke w 1903 roku: „*Heimat* nie jest tylko tym odrębnym, niewielkim i dającym się wymierzyć skrawkiem ziemi, antytezą świata [...]. *Heimat* to strumienie i potoki, które tę ziemię przecinają, a jego częścią są rozpościerające się nad wsią chmury i gwiazdy”¹⁶. Rilke w tych dwóch zdaniach znakomicie ujął istotę tego pojęcia. Nadał mu znaczenie szersze, bardziej uniwersalne. Dla Rilkego we wspomnianym wcześniej cytacie skrawek ziemi jest antytezą świata, tak jak *Heimat* jest antytezą *Vater-*

¹⁵ Nicolas Green, *The Spectacle of Nature, Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-century France*, Manchester University Press 1990.

¹⁶ Cyt. za Anna Wierzbicka, *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999, s. 452.

land czyli Ojczyzny. Rilke wpisał Heimat w każdy element pejzażu. W każdy element, który składa się na TEN skrawek ziemi. Poeta napisał te słowa w 1903 r., w tym właśnie roku spędzał lato w Worpswede, jednej z ważniejszych kolonii artystycznych. Do Worpswede przyjeżdżał od 1898 r. i stał się jednym z jej członków. Poeta pięknie oddał myśl, która była wspólna wszystkim artystom tworzącym kolonię w Worpswede. Była to jedna z wielu kolonii, które powstały pod koniec XIX wieku i jedna z kilkudziesięciu, które utworzyły się w XX w. Zatrzymajmy się przy pojęciu „kolonia artystyczna”.

W korespondencji Otto Modersohna – jednego z twórców kolonii w Worpswede – z Carlem Hauptmannem, z jesieni 1900 r., ci dwaj artyści stawiają sobie za Nietzschem pytanie, „gdzie może być mój dom (Heimisch)”¹⁷? I w odpowiedzi stwierdzają, że nigdzie indziej, jak w człowieku i jego spokojnym losie, w którym natura zyskuje najpełniejszą jedność¹⁸. W interpretacji Clausa Pesego krajobraz staje się domem w człowieku¹⁹. W przypadku artystów skupionych w Worpswede tęsknota za domem w rozumieniu Heimatu zostaje ukojona, ponieważ artyści odnaleźli swój Heimat w krajobrazie Worpswede. Dla nich Heimat rozstrzyga się w krajobrazie. Pojawiają się pojęcia tęsknoty, nostalgii (Heimwe), które są nierozłączne związane z Heimatem. Pierwszym, który przyjechał do Worpswede, był ówczesny student Akademii w Düsseldorfie Fritz Mackensen. Przyjechał tu za namową młodej dziewczyny Mimi Stolte, która pochodziła właśnie z tej osady. Dla Mimi było to miejsce rodzinne, które spełniało wszystkie warunki bycia właśnie Heimatem. Zgodnie z definicją, którą możemy odnaleźć w słowniku encyklopedycznym Brockhousa (1996/9), Heimat odnosi się zasadniczo do miejsca – rozumianego także jako kraina – w które człowiek wrasta od urodzenia i w którym podlega wczesnej socjalizacji, kształtującej następnie jego tożsamość, charakter, mentalność, postawy czy wreszcie światopogląd²⁰.

Gdy Mackensen ujrzał Worpswede po raz pierwszy, napisał: „Nigdy nie widziałem czegoś podobnego... Nie mogłem wyjść z podziwu”²¹. Powrócił tu w 1886 i w 1887 roku, a w 1889 przywiózł ze sobą swoich przyjaciół Hansa am Ende z Akademii monachijskiej i Otto Modersohna z Akademii w Düsseldorfie (il. 2). W 1892 przyjechał do Worpswede Fritz Overbeck, a dwa lata później Heinrich Vogeler. Dołącza do nich także Carl Vinnen. W swoim Dzienniku w roku 1889 Modersohn napisał: „A może byśmy w ogóle tu zostali,

¹⁷ Carl Hauptmann, *Leben mit Freunden. Gesammelte Briefe*, Berlin 1928, s. 75, tłumaczenie własne.

¹⁸ Tamże, s. 75.

¹⁹ Pese, dz.cyt., s. 17.

²⁰ Brockhaus, *Die Enzyklopädie*, wyd. 20, poprawione, Leipzig, Mannheim 1996–99.

²¹ Katharina Erling, *Artyści i ich prace*, [w]: *Paula Modersohn-Becker i artyści z Worpswede. Rysunki i grafika 1895–1906*, Kraków 2000, s. 25.

na razie dla pewności do ostatniego dnia jesieni, ba, przez całą zimę²². I dalej: „właściwie nie uświadamialiśmy sobie tego, lecz Worpswede stało się nam w owym czasie tak bliskie, że rozstanie wydawało się zgoła niemożliwe²³. Większość z tych artystów, studiujących w Düsseldorfie, była członkami klubu studenckiego *Tartarus (Tartar)*, który założono w 1885 roku w proteście do nauczania akademickiego. Właśnie to bunt przeciwko Akademii był jednym z głównych czynników powstawania europejskich kolonii artystycznych, bunt przeciw Teji, o której Pierre Bourdieu pisał, że jest posiadaczką monopolu na prawnomocną definicję sztuki oraz artysty²⁴. Młodzi artyści z Düsseldorfu, jeszcze studenci, zmęczeni narzuconymi przez Akademię regułami, zmęczeni miastem, szukali swojego miejsca. Przypomnijmy, że według Petera Blicklego poszukiwanie Heimatu to potrzeba PRZYNALEŻNOŚCI do miejsca, które jest MOJE²⁵. Artyści wierzyli, że to miejsce znajdą właśnie poprzez naturę. Modersohn uważał, że: „Należy studiować naturę krok po kroku, dokładnie każdy szczegół, nie ma rzeczy nieważnych, bez znaczenia... za wszystkim musi stać natura, dzięki niej pojawia się na obrazie powaga, pojawia się wdzięk, pojawia się prawdziwe życie²⁶. Tego poszukiwali w sztuce. Prawdy. Dlatego zaskoczeniem dla artystów było, gdy podczas wystawy ich obrazów w Monachium w 1895 roku krytycy zachwyceni pracami okrzyknęli ich sztukę sztuką narodową. Jako wyraz „nieskończonej miłości do ziemi ojczystej²⁷”.

Inny charakter miały kolonie w Skandynawii, gdzie sytuacja polityczna tego regionu Europy dała impuls do silniejszego rozwoju sztuki narodowej i nurtu nazwanego Narodowym Romantyzmem. Zmiany w sztuce dotarły do Skandynawii z Francji, bowiem wielu artystów jeździło nie tylko do Paryża, ale także należało do formujących się we Francji kolonii artystycznych, głównie Barbizon i Grez-sur-Loing²⁸. W tej ostatniej do społeczności artystycznej malarze skandynawscy dołączyli na początku lat 80. XIX w. Byli to między innymi: Norwegowie Christian Skredsvig i Christian Krohg, Szwedzi Carl Larsson, Nils Kreuger, Richard Bergh czy Karl Nordström. Do pozostania za granicą, oprócz potrzeby bezpośredniego kontaktu ze sztuką francuską, często zmuszała ich sytuacja polityczna i atmosfera artystyczna Skandynawii. Po wyjątkowo sprzyjających dla artystów rządach Karola XV w Szwecji i Norwegii – miłośnika i mecenasa sztuki – nastąpiły mniej sprzyjające dla nich rządy Oskara II, z bożej łaski króla Szwecji,

²² Taż, *Worpswede, niemiecka kolonia artystyczna*, dz. cyt., s. 15

²³ Tamże, s. 16

²⁴ Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2001.

²⁵ Peter Blickle, *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*, Suffolk 2004, s. 61–62.

²⁶ Erling, *Artyści i ich prace*, dz. cyt., s. 23

²⁷ Erling, *Worpswede...*, s. 16.

²⁸ Zob. Jacobs, dz. cyt.

Norwegii, Gotów i Wenedów. Dlatego wielu artystów pozostało w latach 70. i 80. za granicą. Jednak tęsknota za krajem „zmuszała” ich do powrotu i dlatego po pobycie we Francji wracali na półwysep skandynawski. Część z nich zadawała sobie pytanie za Carlem Larssonem, dlaczego pejzażu szwedzkiego nie można malować bezpośrednio w Szwecji²⁹. Norwegowie czy Duńczycy mogli zadawać sobie te same pytania.

Do tych, którzy wracali w swoje rodzinne strony po dalekich wояażach należał także Karl Nordström urodzony na wyspie Tjörn. Po pobycie we Francji powrócił do swojego rodzinnego miejsca, żeby w Varbergu założyć kolonię artystyczną. Stworzył ją wraz z Nilsem Kreugerem i Richardem Berghem. Pierwszą pracą Nordströma, którą tam namalował, jest obraz zatytułowany *Forteca w Varbergu* (1893)³⁰. Nasycony kolor, płaskość płam odsyłają nas, nieprzypadkowo, do twórczości Paula Gauguina. Artyści, których zakwalifikować można tak jak Nordströma do Narodowego Romantyzmu, stylu, który ukształtował się w II połowie XIX w. w Skandynawii, chętnie nawiązują do syntetyzmu Emila Bernarda i Paula Gauguina. Bergh i Prince Eugen po raz pierwszy malarstwo artystów związanych z Pont-Aven zobaczyli w 1889 r. w Café Volpini. A już w 1892 roku w Kopenhadze można było obejrzeć wystawę z udziałem prac van Gogha i Gauguina³¹. Skandynawscy artyści sięgnęli po te rozwiązania malarskie ze względu na formę, która pozwoliła im na ekspresję i siłę wyrazu idei. A ich pragnieniem było wyrażenie nie tylko tego, co indywidualne, ale także narodowe, w tym wypadku szwedzkie. Podkreślano tę „szwedzkość” krajobrazu, czy generalnie malarstwa, sięgano bowiem również do rodzimego folkloru.

O Skagen, małej wiosce w Danii, gdzie artyści skupili się z tęsknoty za własnym kawałkiem ziemi, Johannes Jørgensen, poeta duński, w swoim *Fra Vesuv til Skagen* w 1909 r. napisał³²:

*Each of us, in his life, has such a Skagen, a home for reminiscences and a fatherland of memories that rises up, bright and distant, in the heavy and dark hours – a place whose mere name is as a soothing balm... We all of us have such a Skagen, where the heart has built its nest, and where yearnings fly and gather like white birds on the beach*³³.

²⁹ Martin Jacobs, *The Good and Simple Life. Artists Colonies in Europe and America*, Oxford 1985, s. 89.

³⁰ Michelle Facos, *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish art of the 1890s*, London 1998, s. 144.

³¹ Tamże, s. 137.

³² Johannes Jørgensen przyjechał do Skagen po raz pierwszy w roku 1906.

³³ Cyt. Za Thor J. Mednick, *Skagen: Art and national romanticism in nineteenth-century Denmark*, Indiana University 2009.

Jørgensen zauważa trafnie, że każdy z nas ma takie miejsce, takie Skagen, taki Heimat. Miejsce, którego nazwa jest łagodzącym balsamem. Jørgensen pisze o tęsknocie za takim „kawałkiem ziemi i nieba”, o wspomnieniach o nim. Ale stwierdza także, że to prawdziwa miłość do kraju, do Danii, jego mieszkańców, pozwoliła artystom przyjeżdżającym do Skagen stać się tym, czym się stali. I odwrotnie, Skagen dzięki nim stało się miejscem istotnym. Uważał, że to dzięki temu miejscu *Autoportret* Pedera Severina Krøyer'a mógł zawisnąć w galerii Uffizi. Krøyer był czołową postacią duńskiej kolonii (il. 3). Przyjeżdżali tu malarze, pisarze, muzycy, m.in. Anna i Michael Ancher, Laurits Tuxen, Frits Thaulow, Christian Skredsvig, Holger Drachmann, Oskar Björck, Carl Locher, Christian Krohg, Viggo Johansen. Do Skagen można było dostać się albo pociągiem albo statkiem. Pociąg do 1890 r. dojeżdżał jedynie do oddalonego o 40 km od Skagen Frederikshavn i dalej podróż odbywała się powozem zaprzężonym w konie. Statek zakotwiczał się w pewnej odległości od brzegu, podróżni byli przetransportowywani małymi łódkami na brzeg, ponieważ osada, aż do 1907 r. nie miała basenu portowego (doku). W Skagen artyści obserwowali i malowali rybaków przy pracy, pejzaż nadmorski, miejscową społeczność (il. 4). Wchodzili w nową rzeczywistość, tę, którą tworzyła nie tylko natura, ale także żyjący tam ludzie. Odnaleźli tam miejsce zupełnie dziewicze, odizolowane od cywilizacji, nazwane przez Holgera Drachmana „eldoradem dla artystów”³⁴. Bardzo szybko zwiążali się z tą osadą i jej okolicami, znajdując tu charakterystyczny duński klimat i krajobraz. Zaczęli się z tym miejscem utożsamiać³⁵.

Zupełnie odmienna sytuacja polityczna państw Europy Środkowo-Wschodniej sprawiła, że u Węgrów czy Polaków dążenie do wypracowania stylu narodowego było naturalną potrzebą podkreślenia swojej tożsamości narodowej. Artyści węgierscy skupieni w Nagybanya, wokół Hollósyego, w kolonii w Gödöllő czy Szolnok (od 1902 r.) wcześniej studiowali w Monachium. Zнали Paryż i malarstwo francuskie. Zнали myśl Johna Ruskina, Williama Morrisa i malarstwo prerafaelitów. Czytali Lwa Tołstoja, Gogola i niemieckiego filozofa Heinricha Schmitta. Większość z nich jednak odrzuciła to, co nowe w sztuce, wracali i sięgali po malarstwo wtopione w tradycję. Nawet jeżeli chcieli nowe trendy w sztuce przenieść na grunt węgierski, tak jak robili to artyści tworzący kolonię w Gödöllő, to wzorcem nie byli dla nich twórcy z Francji i Niemiec, jak dla Vaszaryego i Rippla-Rónaiego, ale bliższa była im myśl angielska Ruskina i Morrisa³⁶.

³⁴ Jacobs, dz. cyt., s. 93.

³⁵ Zob. B.D. Barrett, *North Sea Artists' Colonies. Their Development and Role in Marketing Modernism*, Groningen 2008.

³⁶ Zob. J. Szabó, *European art centers and hungarian art (1890–1919)*, „Hungarian Studies” 1994, s. 41–51. O sztuce węgierskiej zob. także: S. Bakos, *Nature and Intellect: the Ideas of the Emergent*

Węgrzy jako naród szukali swojej węgierskości. W 1896 r. w Budapeszcie odbyły się obchody millenijne. Węgrzy gloryfikowali narodową przeszłość i nigdy tak wiele nie mówili o swojej węgierskości jak pod koniec XIX w. Odrzucono tzw. styl oficjalny, który wy pływał z Akademii, i poszukiwano własnego narodowego języka czy to w architekturze, jak Ödön Lechner, czy w muzyce jak Zoltan Kodály i Bela Bartok³⁷. Obaj wykorzystywali elementy folkloru. Zresztą etnografia zaczęła odgrywać znaczną rolę, ponieważ sięgała do historii pierwotnych etnicznie kultur tych terenów. Antonio Gramsci chciał, żeby folklor nie był jedynie studiowany jako element „malowniczy”, ale badany jako sposób pojmowania świata i życia³⁸.

Kiedy artyści węgierscy chcieli stworzyć kolonię artystyczną w Nagybánya, w liście wysłanym do burmistrza miasteczka Olivéra Thormana napisali, że tylko pod węgierskim słońcem i w bezpośrednim kontakcie z węgierskim ludem może sztuka węgierska nabywać mocy, osiągać wielkość i stawać się prawdziwie węgierską³⁹. Było to w 1896 roku, kiedy dwaj studenci Hollósyego, Istvan Réti i Lajos Thorma, zasugerowali swojemu nauczycielowi, że powinien przenieść szkołę na okres letni do Nagybánya, miejsca rodzinnego tych artystów (il. 6)⁴⁰. Ten przystał na to z wielkim entuzjazmem. Później, już w Nagybánya, szczególną obsesją Hollósyego była muzyka cygańska i stare węgierskie pieśni, które zresztą sam śpiewał i zmuszał, wręcz terroryzował innych, żeby go słuchali. Réti sugerował, że jest to nostalgia za tym okresem, kiedy w młodości przebywał na Węgrzech. Inny artysta z Nagybánya, Oszkar Glatz, przebierał się w strój chłopski i konstruował sobie chatę, w której sypiał. Wszyscy zafascynowani byli lokalną społecznością. Kolorowe stroje lokalnej ludności, wyraziste twarze chłopów były źródłem inspiracji dla artystów. Ten rodzaj teatralności pojawił się w większości kolonii artystycznych⁴¹.

Wymieńmy tych najważniejszych, którzy tworzyli kolonię w Nagybánya: Simon Hollósy, István Réti⁴², János Thorma, Béla Iványi Grünwald, Oskar Glatz, Istvan Csók, Károly

Hungarian Avant-Garde, Hungarian Studies Review, Spring 1988, Vol. XV, No. 1, s. 9–23.

³⁷ Wyrazem muzyki narodowej czeskiej jest cykl zatytułowany *Má Vlast (Mój kraj)* Bedřicha Smetany, hiszpańskiej *Iberia* Isaaca Albéniza.

³⁸ Zob. *Filozofia współczesna*, pod. red. Zbigniewa Kuderowicza, T. 1, Warszawa 1983, s. 57–96.

³⁹ Jacobs, dz. cyt., s. 133.

⁴⁰ Zob. *Svetlo a Farby. Umelecká kolónia v Nagybányi / Lights and Colours. Artists' Colony in Nagybánya*, ed. Mariann Gergely, Edit Plesznivy, Galéria mesta Bratislavy, 13 marca 2000 – 30 april 2000, Bratislava 2000,

⁴¹ Eduard Vogeler, tak jak jego brat Heinrich, uwielbiał się przebierać, co widzimy na fotografii z około 1900, zob. Jacobs, dz.cyt. s. 13.

⁴² Był autorem monografii kolonii artystycznej w Nagybánya, István Réti, *A nagybányai művésztelep. Kulturtrade*, Budapest 1954.

Ferency. Gdy ci artyści pokazali swoje prace na wystawie w Pałacu Sztuki (Múcsarnok) w Budapeszcie w 1897 r., krytycy przyjęli je entuzjastycznie i sami zaczęli przyjeżdżać do Nagybanya. Jednym z nich był Karol Lyka, w owym czasie jeden z najważniejszych krytyków węgierskich, który wspierał artystów przychylnymi tekstami, pokazując rangę nie tylko ich sztuki, ale i miejsca, gdzie tworzyli⁴³. Podobnie jak w Skagen także w węgierskich koloniach artyści miłowali konkretny, niewielki region; nie tyle dostrzegali w nim cechy ogólnonarodowe, co odszukiwali swoją narodowość wpisana w ten konkretny skrawek ziemi.

I wyłania się kolejne słowo-klucz. NATURA. Niezmiernie ważne w kontekście kolonii artystycznych i Heimatu. Jeżeli jednak wszystkie kolonie można połączyć wspólnym, niezmiennym znaczeniowo pojęciem söciētās czy commūnē, to stosunek artysty do pejzażu czy ogólniej do natury był zupełnie odmienny na przestrzeni tych stu lat, kiedy to formowały się kolonie artystyczne. Oczywiście to prawda, że podstawą dla rozwoju tego zjawiska kulturowego, czyli dla powstania pierwszych kolonii, była nowa postawa wobec natury, jaka występowała w I połowie XIX w. Ważna była myśl Jeana Jacques'a Rousseau o „dobrym dzikusie”, czyli „człowieku natury” nieskażonym cywilizacją. Czy idee samotnika znad stawu Walden – Henry'ego Davida Thoreau – miłość do przyrody, wiara w możliwość ucieczki od nowej epoki przemysłowej na łono natury. Ale należy wyraźnie podkreślić, że malarze tworzący pierwsze kolonie artystyczne – w Barbizon, w Tervuren w Belgii (Hippolyte Boulenger, Joseph Coosemans), Oosterbeek w Holandii (Johanes Wernardus Bilders, Hendrik Willem Bilders, Josef Izraels) – poszukiwali nowej inspiracji malarzkiej. Pod koniec XIX w. akcent przesunął się na artystę, który poprzez naturę poszukiwał własnej tożsamości. Dążył do poznania siebie. Teraz będzie kontemlował naturę, żeby znaleźć tam korzenie swojego człowieczeństwa. Artyści, którzy szukali własnego skrawka ziemi (Heimaterde) i odnajdowali go w miejscach, gdzie później tworzyli wspólnotę artystyczną, zostawali tam, ponieważ wierzyli, że pierwotne życie na łonie przyrody pozwoli odnaleźć im własną tożsamość. I chcieli podobnie jak szwedzki malarz Bergh, żeby ich malarstwo było zrodzone z ziemi, słońca i całej reszty rzeczy, które odkryli w swoich koloniach. A szukali w tych miejscach tego, co pierwsze, czyste. Sięgali po tematy, które kojarzone są z niewinnością, jak: dziecko, „niewinna” nagość, macierzyństwo, co jest zgodne ze stwierdzeniem Blicklego, że idea Heimatu jest oparta na wyobrażonej przestrzeni niewinności projektowanej na rzeczywiste (realne) geograficzne miejsce⁴⁴.

„Siedziała z dzieckiem przy piersi, w zadymionej chatce.[...] Karmiła piersią dużego, rocznego bobasa. A czteroletnia dziewczynka o chmurnym spojrzeniu dopraszała się

⁴³ Jacobs, dz. cyt., s. 138. O kolonii artystycznej w Nagybanya zobacz także, K. Szalay, *Naturalism and national identity in the context of empire: the Nagybanya Artists' Colony and the Glasgow boys*, MLitt(R) thesis, University of Glasgow.

⁴⁴ Blickle, dz. cyt.

piersi, aż ją dostała. I kobieta oddawała dziecku swoje życie, młodość i siły, nie zdając sobie sprawy ze swojego bohaterstwa⁴⁵. Te słowa z dziennika Pauli Modersohn-Becker wskazują na siłę macierzyństwa. Dla tej artystki macierzyństwo jako posłannictwo było wyrazem tajemnicy, sakralnym rytuałem, „spełnieniem więzi z przyrodą”⁴⁶. Podczas swoich pobytów w Worpswede obserwowała jego mieszkanki, a następnie tworzyła kolejne ich portrety z dziećmi na rękach. Ale nie tylko ona. Fritz Mackensen swoje przedstawienie macierzyństwa odniósł do retoryki religijnej. Mowa tu o obrazie *Niemowlę*, który posiada także tytuł *Madonna na torfowisku*⁴⁷. Jan Toorop związany z Domburgiem, kolonią artystyczną w Holandii, matkę z dzieckiem także umieszcza na tle natury – wydm i morza⁴⁸.

Symbolem niewinności stało się dziecko, może dlatego, że „dzieci inaczej widzą naturę; [...] łączą się z nią czymś w rodzaju jednomyślności i żyją w niej, podobnie jak małe zwierzęta, całkowicie pogrążone w wydarzeniach lasu i nieba, w niewinnej z nimi niby-harmonii”, jak pisał Maria Rainer Rilke⁴⁹. I w tym wypadku trzeba wspomnieć Paulę Modersohn-Becker, w której twórczości częstym motywem było dziecko⁵⁰. W obrazie *Dziecko z królikiem* postać dziewczynki niemal przenika się z przyrodą. Na głowie ma wianek, znak czystości. Anna Arno wskazuje na przedstawienia, u Modersohn-Becker, dzieci z kwiatkami, które w różny sposób mają określać „niewinność, dziewictwo, młodość”⁵¹. Nagość dziecka pojawia się także w pracach Petera Severina Krøyerera związanego z kolonią artystyczną w Skagen (il. 3). Twórca kilkakrotnie podejmuje ten temat wskazując na beztróską zabawę na tle czystego morskiego pejzażu. Nie tylko nagość dzieci jest związana z czystością i niewinnością. Reprezentanci różnych kolonii artystycznych podejmowali temat nagości, której seksualność była częścią natury człowieka. Cieleśność w jej czystej, czy dziewiczej odsłonie zespałała się z czystością przyrody. Z dużej grupy takich przedstawień wskażmy na trzy: *Leśny odpoczynek* Leo

⁴⁵ *Paula Modersohn Becker in Briefen und Tagebüchern*, hg. von Günter Busch und Liselotte v. Reinken, Frankfurt a. M. 1979. Zweite erweiterte Auflage, hg. von Wolfgang Werner, Frankfurt a. M. 2007, s. 164, cyt. za: Anna Arno, *Jaka szkoda. Krótkie życie Pauli Modersohn-Becker*, Gdańsk 2015.

⁴⁶ Tamże, s. 215.

⁴⁷ Fritz Mackensen, *Niemowlę (Madonna na wrzosowisku)*, 1892, olej, płótno, 180 x 140 cm, Kunsthalle, Brema zob. <https://www.flickr.com/photos/mazanto/19796614824> [dostęp: 10 września 2022].

⁴⁸ Jan Toorop, *Matka z dzieckiem*, 1910, akwarela, papier, 75 50,5 cm, kolekcja prywatna czy tenże, *Matka z dzieckiem*, <https://jantoorop.com/wp-content/uploads/2016/12/image5.jpeg> [dostęp: 23 lutego 2023]

⁴⁹ Rilke, *Wprowadzenie do książki Worpswede*, [w:] tenże, Testament, przeł. Bernard Antochewicz, Wrocław 1994, s. 91.

⁵⁰ Zob. Alice Gudera, Donata Holz, Birgit Nachtwey, Bärbel Schönbohm, *...und sie malten doch! Geschichte der Malerinnen. Worpswede, Fischerhude, Bremen*, Lilienthaler kunststiftung Monika und Hans Adolf Cordes, Brema 2007, s. 85–86.

⁵¹ Arno, dz. cyt., s. 230.

Putzera (Dachau), *Odpoczynek po kąpielach* Károly Patkó (Nagybánya) czy *Trzy akty* (*Wydmy w Nidzie*) Karla Schmidta-Rottluffa. Ale pewnego rodzaju manifestem takiej postawy może stać się praca *Homage to Gauguin* z 1906 r. Jej autorem jest Pierre Girieud⁵². Na pierwszym planie wokół stołu, niczym apostołowie podczas ostatniej wieczerzy, siedzą artyści związani z kolonią artystyczna w Pont-Aven. Pomiędzy nimi widzimy nagie postaci. Na drugim planie rozgrywa się inna scena, będąca symbolem miejsca, gdzie człowiek w całej swojej pełni wraz ze swoją cielesnością złączony jest z naturą.

Połączenie tej niewinnej cielesności z naturą odsyła nas do Arkadii. I tak właśnie została zatytułowana praca Alexandera Harrisona namalowana w Grez-sur-Loing⁵³. Czy tak zatem tak ma wyglądać Arkadia? Drzewa dają przyjemny cień w upalne lato. Na pierwszym planie dwie nagie kobiety rozmawiają przybierając naturalne pozy. Inaczej wyobrażał sobie takie miejsce Heinrich Vogeler, gdy w 1895 r. nabył spadek po ojcu. Było to stare, wiejskie obejście z dużym ogrodem, które rozbudowywał przeobrażając w Wyspę Piękności. Tu miał się urzeczywistnić jego ideał całościowego dzieła sztuki jako syntezy sztuki i życia. W ogrodzie powstał mały raj. Nazwał to miejsce – Barkenhoff. Tu spotykali się malarze, poeci, pisarze, muzycy. W niedzielę spotykali się w odświętnych strojach na wspólnym muzykowaniu, czytaniu swoich utworów, rozmowie o życiu i sztuce. Odbywały się tu także spektakle pod gołym niebem. Rilke wspomina w swoim dzienniku: „Właściwie to baśń. Siedzę w całkiem białym, zagubionym wśród ogrodów domu ze ścianą szczytową, otoczony pięknymi i szacownymi rzeczami, w izbach, [...] siedzę na krzesłach jak ze snu, rozkoszuję się kwiatami [...]”⁵⁴.

W Europie wyróżniono około trzydziestu kolonii artystycznych. Mają różnorodny charakter, ale w każdej artyści na małym skrawku ziemi tworzyli miejsce, w którym najpełniej realizowali własną wizję relacji z nim. Starali się także tworzyć sztukę, która „ujmowała naturę w taki sposób, żeby samemu włączyć się gdzieś w jej wielkie konfiguracje”⁵⁵, a także w konfigurację sztuki europejskiej czy to w wymiarze zachowawczym, czy bardziej nowoczesnym.

⁵² Pierre Girieud, *Homage to Gauguin*, 1906, olej, płótno, 200x300 cm, Musée de Pont-Aven, zob. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hommage_%C3%A0_Gauguin_-_Pierre_Girieud.jpg [dostęp: 21 grudnia 2022]

⁵³ Thomas Alexander Harrison, *In Arcadia*, 1886, olej, płótno, 197x290 cm, Musée d'Orsay, Paris, zob. https://arthive.com/artists/1558~Thomas_Alexander_Harrison/works/9460~In_Arcadia [dostęp: 21 kwietnia 2023]

⁵⁴ Erling, *Artyści i ich prace*, dz. cyt. s. 29.

⁵⁵ Rilke, *Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler*, Frankfurt a. M. 1987, cyt. za: Erling, *Worpswede...*, dz.cyt., s. 15.



II. 1. Martinus Rørbye, *Rybacy ze Skagen w łodzi ratunkowej*, 1847, olej, płótno, 30 x 42 cm, wł. Art Museum of Skagen



II. 2. Otto Modersohn, *Jesień na wrzosowiskach*, 1895, olej, płótno, 80 x 150 cm, wł. Kunsthalle Bremen



II. 3. Peter Severin Krøyer, *Plaża w Skagen*, 1895, olej, płótno, własność prywatna



Il. 4. Peter Severin Krøyer, *Wypływ rybaków w morze w Skagen*, 1894, olej, płótno, 135,9 x 224,8 cm, własność prywatna



Il. 5. Janós Thorma, *Wczesna wiosna w Nagybánja*, 1870, olej, płótno, własność prywatna

ROZDZIAŁ II

GENEZA

Gdy na mapę Europy, a później także innych rejonów świata zaczęła nakładać się siatka miejsc nazwanych koloniami artystycznymi, w Polsce w tym samym czasie odkrywano Kazimierz jako miejsce, do którego podążali artyści. Początkowo pojedynczo, zatrzymywali się na krótko, a następnie coraz gromadniej, ponieważ było to już miejsce rozpoznane. Kierując się pojęciem miejsca-mitu, który opisała Nina Lübbren, i naturalnym, stopniowym procesem kształtowania się Kazimierza Dolnego jako miejsca działań twórczych należy wspomnieć pierwszych artystów, którzy tu przyjeżdżali na przełomie XVIII i XIX wieku. Nie można ich wpisać w samo zjawisko kolonii artystycznej, ponieważ tworzyli prace, które głównie miały charakter dokumentacyjny. Prace przedstawiały miejsca i obiekty, które później stały się znakami tego miejsca.

Od końca XVIII w. widziano w nim przede wszystkim bogatą treść historyczną, z której można odczytać znamienitą przeszłość Polski. Pierwsze widoki Kazimierza miały zatem pokazać miasto przesycone zabytkami świadczącymi o wcześniejszej potęgę. Tak jak później napisze Ferdynand Maksymilian Sobieszczański w przygotowanej przez siebie książce: „nie masz pewnie [miejsca] w królestwie, które by w małym obrębie gromadziło tyle ciekawości, ileż ten Kazimierz”¹. Zatem pod koniec XVIII w. na fali kultu ruin, pomników i innych narodowych pamiątek przeszłości zaczęli pojawiać

¹ *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce. Zawierające opis dziejów i zabytków budownictwa, rzeźby, snycerstwa, malarstwa i rytownictwa, z krótką wzmianką o życiu i dziełach znakomitych artystów krajowych, lub w Polsce zamieszkałych, zebrał i wydał Ferdynand Maksymilian Sobieszczański, T. II, Warszawa 1849. Tu autor zamieścił rysunek Jana Feliksa Piwarskiego przedstawiający Kazimierz Dolny.*

się malarze, delegowani przez swoich „opiekunów”, by według nowej mody dostarczać im widoków interesujących pamiątek starożytności, jak określano wszystko to, co miało charakter zabytku². Wizyty w Kazimierzu były elementem tak zwanych „podróży malowniczych” i miały charakter historiozoficzny³. Obok wrażeń ściśle artystycznych, ważniejsza była dokumentacja będąca następstwem patriotycznej zadumy nad dawną świetnością naszych ziem i nad ich stanem aktualnym. Widoki, które powstawały, składały się na pewnego rodzaju dziennik malarski z podróży. Wspomnijmy krótko o dwóch ważnych artystach, o Janie Henryku Müntzu oraz Zygmuncie Voglu, o którym Andrzej Pieńkos napisał, że to jedyny w Polsce przedstawiciel nurtu topograficznego⁴. Józef Ignacy Kraszewski wymienia zaś Vogla i Józefa Richtera jako tych, którzy z uwagą przyglądali się krajobrazowi polskiemu już pod koniec XVIII wieku⁵. Jednak Vogel tworzył widoki pejzażowe, kierując się regułą wyznaczającą ład i porządek kompozycji (il. 1). Wpływało to jeszcze z ducha oświecenia i estetyki klasycyzmu, choć historyzm i sentymentalizm przedstawień nadaje im charakter preromantyczny. W 1788 roku został wysłany przez króla w podróż na teren ziemi sandomierskiej i krakowskiej „dla odrysowania tych okolic”⁶. Ten malarz królewski czy raczej rysownik gabinetowy króla Stanisława Augusta Poniatowskiego był w Kazimierzu Dolnym, jak wynika z datowa-

² Pisze o tym m.in. Ewa Skotniczna, *Dziewiętnastowieczne ryciny z widokami miast i zabytków na rynku sztuki w Polsce*, „Nauki Humanistyczne” 2011, nr 2, s. 51–52. Jeszcze do końca XIX w. dla dużej części kolekcjonerów bardziej liczyła się ikonografia niż walory artystyczne, zob. Andrzej Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981, s. 197.

³ Zob. Krystyna Sroczyńska, *Podróże malownicze Zygmunta Vogla*, Warszawa 1980.

⁴ Andrzej Pieńkos, *Obraz – pejzaż – historia. Romantyczne etudy malarskie*, [w:] *Romantyzm. Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina*, katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, 20 listopada 1999 – 27 lutego 2000, pod red. Agnieszki Morawińskiej, Warszawa 1999, s. 54.

⁵ Józef Ignacy Kraszewski, *Krajobrazy*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, T. I, *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, Warszawa 1961, s. 113.

⁶ Przez dwa lata, do 1790 r., Vogel podróżował od Białej za Krakowem aż do Gdańska, rysując odwiedzane miejsca. W 1794 rozpoczął serię widoków Łazienek, w 1795 Arkadii. Akwarele tego artysty są doskonałym dokumentem ikonograficznym. Powstał z nich album z dwudziestoma rycinami zatytułowany: „*Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych, jako to: zwalisk, zamków, świątyni, nagrobków, starożytnych budowli i miejsc pamiętnych w Polsce, przez Zygmunta Vogla... z natury rysowany, a przez Jana Freya sztychowany. Warszawskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk przypisany*” (1806), zob. Jerzy Banach, *Zygmunta Vogla «Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych» z roku 1806. Początki historyzmu i preromantyzmu w polskiej ilustracji*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1967, s. 115–147.

nych akwarel, w 1792 i 1794 roku⁷. W widokach dominują najważniejsze zabytkowe obiekty. Akwarele namalowane są z lekkością, co charakteryzuje przedstawienia, na których malarz uwiecznia, jak zauważa Jerzy Banach, tzw. budowle starożytne. Ich malowniczość Banach zestawia na zasadzie kontrastu z obiektami współczesnymi artysty, w dokumentacji których widzimy większy rygor⁸. Ale wcześniej, w 1782 r., do Kazimierza przybył Alzatzczyk Jan Henryk Müntz (il. 2). Było to związane z podróżą artysty, którą odbył na polecenie księcia podskarbiego Stanisława Poniatowskiego, bratanka króla. Trwała 167 dni i wiodła z Warszawy na Mołdawię i Ukrainę, przez Puławę i Kazimierz. Plonem tej podróży było 97 prac (obecnie w Gabinetzie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie), w tym 35 dużych pejzaży, 50 mniejszych pejzaży lawowanych i 12 rysunków tuszem i akwarelą. Warto wspomnieć, że artysta był w Brodach, Poczajowie, Rydomlu i dotarł aż do Wiśniowca i Krzemieńca. Jego akwarele znalazły się w albumie *Voyage pittoresques... de la Pologne*. Müntz dodatkowo sam dawał autorski opis miejsc. Elżbieta Budzińska pisze o pracach Müntza: „te drobne najczęściej obrazki, wtopione harmonijnie w krajobraz, stanowią w dużej mierze o poznawczych walorach jego rysunków i znakomicie uzupełniają swym reporterskim charakterem malowniczą opowieść rysownika-pejzażysty o kraju”⁹. W 1850 roku Julian Cegliński (il. 3) oraz Adam Lerue (il. 4) przyjechali z misją do Kazimierza Dolnego w ramach zadań wyznaczonych przez działającą od 1844 roku, pod kierunkiem Kazimierza Stronczyńskiego, „Delegację rządową do opisywania zabytków starożytności w Królestwie Polskim”.

Ten krótki opis działań, które miały charakter historiozoficzny i które, jak zaznaczyłam na wstępie, nie wpisują się w pojęcie kolonii artystycznej, spełnia ważne zadanie. Powstały bowiem wówczas prace pokazujące szczególny charakter miejsca, wydobywające cechy mu przynależne. Tworzyły taki jego obraz, który zachęcał do zatrzymania się w nim na chwilę. Także w publikacjach, które miały charakter faktograficzny, często dodawano określenia wzmacniające urok miejsca, wykraczając poza czysty jego opis. Gdy Ferdynand Maksymilian Sobieszczański w przygotowanej przez siebie książce jeszcze napisał w sposób obiektywny: „nie masz pewnie w królestwie, które

⁷ Zob. Tadeusz Mańkowski, *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, oprac. Zuzanna Prószyńska, Warszawa 1976; Krystyna Sroczyńska, *Zygmunt Vogel rysownik gabinetowy Stanisława Augusta*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969.

⁸ Banach, dz. cyt., s. 31.

⁹ *Jana Henryka Müntza podróże malownicze po Polsce i Ukrainie (1781–1783)*, opr. E. Budzińska [album ze zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie], Warszawa 1982, s. 30.

by w małym obrębie gromadziło tyle ciekawości, ileż ten Kazimierz¹⁰, to już w *Starożytnej Polsce* Michała Balińskiego i Tymoteusza Lipińskiego, jednej z ważniejszych publikacji XIX wieku, do faktów historycznych – teraz wiemy, że spornych, a wręcz błędnych – dodawano opisy mające podkreślić wyjątkowy urok miejsca: „w ślicznej dolinie otoczonej górami i odwiecznymi lasami”. A przy opisie ruin zamku nie omieszkało wtrącić, że „czasy późniejsze i przeróbki nie zdołały zatrzeć w nim pierwotnego artystycznego charakteru”¹¹.

Jan Feliks Piwarski nie musiał być specjalnie zachęcany do przyjazdów do Kazimierza Dolnego. Pochodził z pobliskich Włostowic i odwiedzał Kazimierz, żeby z natury malować jego widoki. Pierwszy jego rysunek pochodzi z 1811 roku i wyszedł spod ręki młodego jeszcze, niewykształconego artystycznie człowieka. Ta ścisła obserwacja natury w kontekście twórczym będzie mottem towarzyszącym mu przez całe życie, a jako profesor warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych będzie takim rozumieniem sztuki зараżał swoich uczniów. I jeżeli chcielibyśmy wskazać artystę, który przyjeżdżał do Kazimierza Dolnego w poszukiwaniu miejsca plenerowego, to z pewnością byłby to właśnie Jan Feliks Piwarski. To dopiero on zobaczył Kazimierz Dolny z perspektywy czysto malarskiej. Maria Suchodolska pisała, że Piwarski „najlepszego nauczyciela widział w naturze, a wypracowanie metody zostawiał wysiłkom osobistych poszukiwań”¹². Piwarski nieświadomie nawiązywał do myśli, jaką Wincenty Pol wyraził w artykule zatytułowanym „O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym”, umieszczonym w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1839 roku¹³, gdzie pisarz stwierdza, że „potrzeba je [widoki] tylko ująć w ramy, zbliżyć oku i umieć pochwycić tajemną ich mowę”¹⁴. Pol zaprasza tym samym współczesnych mu artystów do wyjścia w plener, do malarskiego

¹⁰ *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce...* dz. cyt., s. 502.

¹¹ Michał Baliński, Tymoteusz Lipiński, *Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana*, wydanie drugie, poprawione i uzupełnione przez F.K. Martynowskiego, Tom III, Nakładem Orgelbranda Księgarza, 1886, s. 266.

¹² Maria Suchodolska, bez tytułu, [w:] *Franciszek Kostrzewski. Katalog prac*, opracowanie Irena Tessaro-Kosimowa, Maria Suchodolska, Janina Obidzińska, Warszawa 1963, s. 10.

¹³ Wincenty Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym*, „Tygodnik Literacki” 1839, nr 22–24. O związkach myśli Wincentego z malarstwem pisałam w: Dorota Seweryn-Puchalska, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym Wincentego Pola – od natury do naturalizmu*, [w:] *Świat Wincentego Pola. Język i natura. Natura i naturaliści*, pod redakcją Tadeusza Piersiaka, Lublin 2014, s. 69–88.

¹⁴ Cytaty pochodzą z: Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. I: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, opr. Elżbieta Grabska, Stefan Morawski, Warszawa 1961, s. 33.

przedstawiania piękna i różnorodności odmiennych przyrodniczo i etnicznie terenów Polski. Ten tekst Pola uznaje się za „pierwszą, większą – tematycznie wydzieloną – wypowiedź o sztuce narodowej, jej możliwościach rozwojowych i roli, jaką ma do spełnienia w społeczeństwie pozbawionym samodzielnego bytu politycznego”¹⁵. Trudno nie łączyć kolonii artystycznej w Polsce ze sztuką narodową, oczywiście różnie pojętą. Dla Pola zachwyty nad pięknem natury jest pierwszym stopniem do pięcia się w górę, żeby dostrzec człowieka i Bóstwo¹⁶. Pisarz odchodzi od myśli romantycznej, którą skomentować można słowami François-René de Chateaubrianda z 1802 r.: „przykro byłoby widzieć jedynie przygody trytonów i nereid w bezkresie mórz, który zdaje się ukazywać nam mgliście miarę wielkości naszej duszy, w tym bezmiarze, który rodzi w nas niejasne pragnienie rozstania się z życiem dla przeniknięcia natury i stopienia się z jej Twórcą”¹⁷. Gdy romantyzm niósł uwielbienie dla natury i pokorę wobec niej, gdzie w mistycznym uniesieniu stawiano ją ponad człowiekiem, sakralizowano ją, to kolejne pokolenie artystów próbowało chwycić jej piękno w bezpośrednim widzeniu. I to ci artyści zaczęli swoje wędrówki, żeby oddawać jej realizm, a nie pokazywać jej onieśmielającą i budzącą respekt potęgę. Moment przejścia od romantyzmu do realizmu można określić jako kluczowy w zainicjowaniu zjawiska kazimierskiej kolonii artystycznej. Może jednak słuszniej byłoby uznać, że było to przejście od oświecenia do realizmu, ponieważ, jak pisał Jacek Woźniakowski, w sztuce polskiej z wielką trudnością można odnaleźć przedstawienia, w których natura „wznosiłaby się na boskie wyżyny”¹⁸. Ale ważny był nie tylko bezpośredni kontakt z naturą, lecz także z całą otaczającą rzeczywistością. Dla Piwarskiego „wyjście w plener”, to także „wejście” w Kazimierz Dolny. Wcześniej wspomnieliśmy o jego pierwszych pobytach malarskich w tym

¹⁵ *Z dziejów...*, dz.cyt., s. 241.

¹⁶ Pol, dz. cyt., s. 32.

¹⁷ F.R. Chateaubriand, *Duch chrześcijaństwa*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce, 1700–1870*, Warszawa 1989, s. 283.

¹⁸ Jacek Woźniakowski, *Góry niewzruszone*, Kraków 1995. Sztuka artystów, których można określić jako malarzy romantycznych niejednokrotnie nosiła ślady oświeceniowe. Przywołajmy choćby Franciszka Ksawerego Lampiego, żeby przytoczyć zdanie Aleksandra Lessera, który twierdził, że krajobrazy tego artysty „były pełne utworu poetyckiego, lecz brakowało w nich studium, cyt. za: Anna Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 33. Tę poetyckość przedstawień wykreowanych przez artystę podkreśla także Wincenty Smokowski, nazywając go „malarzem poetą, nade wszystko widoków, które z uczuciem piękności tworzy i układa. Lampi nie wychodził w plener, malował z wyobraźni, konstruując swoje prace, czy – jak napisał krytyk – układał nadając im efekt grozy, siły, malowniczości. W. Smokowski, *O malarstwie w Polsce*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki...*, s. 91.

mieście. Wiemy, że bywał tu także później, na co wskazują rysunki ze szkicownika zawierającego prace z lat 1824–1834¹⁹. To, że Piwarski jedną nogą tkwi jeszcze w tradycji oświeceniowej, widać w wyborze obiektów i detalicznym ich przedstawieniu. Mowa tu o kamienicach Przybyłów czy kamienicy Celejowskiej (il. 5). Ich przedstawienie nie służy już „inventaryzacji”, ale uchwyceniu z natury piękna zabytków i otaczającej je przyrody. Większość rysunków to widoki z Kazimierza Dolnego, na których znajdują się główne obiekty w zestawieniu z elementami natury. Gdy rysował samotną basztę oraz mającący w oddali zamek i kościół w Janowcu, na pierwszym planie umieszczał studium drzew i krzewów. Opuszczony, zrujnowany spichlerz pod Męką Pańską zestawiał z rzędem pochylonych wierzb. Na innym rysunku artysta wręcz ukrywa za drzewami ruiny zamku i ledwie widoczną basztę. Natura już nie tylko towarzyszy architekturze, ale jest równoprawnym „bohaterem”. Istotne dla naszych rozważań są szkice drzew, jak choćby ten, który pochodzi z 1833 roku. Drzewo jest tu rysowane kolorowymi kredkami i podpisane przez artystę – *Kazimierz Dolny*. Wymowny jest autoportret litograficzny z 1847 roku²⁰. Nie przypadkiem artysta przedstawił swoją postać na tle pejzażu, tym samym definiując siebie jako malarza natury. Ale nie można pominąć rysunków, które pokazują „biedną” zabudowę, przedstawicieli warstw najuboższych. Było to wówczas nowoczesne rozumienie sztuk. Tu ponownie możemy odnieść się do słów Wincentego Pola, który używając pojęcia żywiołu, nie odnosi go do sił natury, ale uważa, że „trzeba zacząć od tej natury, z którą naród wzrósł pospołu i pośrodku której żyje. Ta różność barw miejscowych, różnych okolic kraju naszego i tego całego planu, na którym naród nasz swe dzieje rozwinął”²¹. Dla Pola przyroda jest jedynie tłem, na którym „dopiero może swą grę rozpocząć indywidualność pojedynczych szczepów narodu naszego [...]. Co prawdy, co siły w zwyczajach, w obyczajach, w życiu, w pracy i z zabawach jego. Pasterze, rybacy, łowcy, rolnicy i flisi, a to wszystko takie różne, takie dziwne i miłe, i swoje! Jakież pole dla malarza!”²². To wy-

¹⁹ W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się ponad 200 rysunków i akwarel Jana Feliksa Piwarskiego. Są tam dwa szkicowniki: pierwszy, z lat 1830–1834, który powstał w czasie wędrówek w okolice Raszyna, do Puław, Lublina i Kazimierza Dolnego, drugi z lat 1852–1859, gdzie znajduje się około 100 rysunków, w tym widoki Warszawy i jej okolic.

²⁰ Autoportret, 1847, cynkografia, papier maszynowy, 385 x 310 mm, sygnowany i datowany na płycie: JFPiwarski s.i.f. 1847, nr inw. GR. 851., w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (Gabinet Rycin). Reprodukowany w: Jolanta Czerzniewska, Jolanta Talbierska, *Jan Feliks Piwarski (1794–1859), Pierwszy kustosz Gabinetu Rycin Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego. W 150. rocznicę śmierci*, Warszawa 2009, s. 99.

²¹ Pol, dz. cyt., s. 34.

²² Tamże, s. 34.

zwanie przyjmuje Piwarski i przekazuje swoim uczniom, którzy podejmują je z wielkim entuzjazmem. Wpajał im, że pejzaż musi być malowany z natury po to, żeby go odkryć i zrozumieć. Piwarski, jak pisze Andrzej Ryszkiewicz, „nie był wielkim artystą, [...] wielkość jego i znaczenie w dziejach sztuki polskiej leży w zdecydowanej postawie twórczej, która kazała mu obserwować i odtwarzać otaczające życie w czasie, kiedy większość malarzy w twórczości swej uciekała od życia”²³. Jak napisał Wojciech Gerson, jego wychowanek: „Piwarski umiał uczniów natchnąć zamiłowaniem do wszystkiego, co malownicze”. Tu słowo malownicze oznaczało to, co rodzime, swojskie. I podobnie jak John Constable, Piwarski wzywał do malowania pejzażu „w czysty, szczerzy sposób”. Taki sposób nauczania był zupełnie nowy w Warszawie²⁴. Malarstwo pejzażowe było wówczas poddane rygorom Akademii. Pejzaż zajmował w hierarchii tematów dość niską pozycję. W akademickim rozumieniu musiał być namalowany „z głowy”, nie z natury, musiał być więc dziełem całkowicie wykoncypowanym, najlepiej zresztą, gdy pozwalał się wpisać w uznane przez Akademię kategorie pejzażu „historycznego” lub „pastoralnego”, co oznaczało, że krajobraz był tylko tłem scen mitologicznych, biblijnych, rzadziej historycznych. Pejzaż bez takich treści, pejzaż czysty, dla Akademii nie istniał. Zaczął natomiast istnieć dla młodego pokolenia malarzy w całej Europie, dorastającego w latach 20. XIX wieku. I co ciekawe, gdy o „szlachetnej poezji natury”, którą miał oddać znakomity pejzażysta Jean-Baptiste Camille Corot, bywalec Barbizon, pisał Marc Lafargue²⁵, Wincenty Pol pisał o stronie „poezyjnej krajobrazu”, którą musi uchwycić malarz²⁶. A także o tajemnej mowie natury, o naturze pełnej prawdy²⁷. Młode pokolenie artystów polskich nauczane przez Piwarskiego bardzo szybko przejęło ten sposób malowania²⁸. Pokazał swoim uczniom, jak w nowy sposób spojrzeć na naturę, tę dookolną, realną, bez historii i mitologii. A także pokazał i to, że nie trzeba szukać jedynie pięknego krajobrazu, ale również zwykłego, codziennego polskiego życia, na prowincji, wśród najuboższych. W tym celu wyruszyli poza Warszawę. Wojciech Gerson wspominał, że nie było jeszcze modnego terminu francuskiego *plaine*

²³ Andrzej Ryszkiewicz, *Jan Feliks Piwarski*, Warszawa 1950, s. 26.

²⁴ Przypomnijmy, że drugą katedrę malarstwa otrzymał akademik Aleksander Kokular.

²⁵ *Corot w oczach własnych i w oczach przyjaciół*, opr. P. Courthion, Warszawa 1968, s. 225.

²⁶ Pol, dz. cyt., s. 33.

²⁷ Tamże.

²⁸ Profesorem ich był także Chrystian Breslauer, namawiający uczniów do malarstwa plenerowego. Wojciech Gerson w jednym z listów do rodziców napisał z pleneru w Ojcowie: „we czwartek wieczorem przyjechał profesor nasz, Breslauer, mamy więc najdoskonalsze dla nas towarzystwo”, list Gersona do rodziców z dnia 21 VII 1850 r., w: Andrzej Ryszkiewicz, *Jan Feliks Piwarski*, dz. cyt., s. 26

aire, ale była już w praktyce praca pod gołym niebem, studia słoneczne i bezsłoneczne, za pomocą których profesor Piwarski umiał wdrażać uczniów w odczuwanie piękna i realizmu natury. Później już samodzielnie, bez profesora, wyruszyli oni poza miasto, w Polskę. Wojciech Gerson i grupa jego kolegów, m.in. Franciszki Kostrzewski, Henryk Pillati czy Marcin Olszyński, nazywali te wyprawy wycieczkami wodno-piechotnymi²⁹. Pozostało wiele szkiców: rysunków, akwarel. Żywili się malarsko, jak pisał Józef Kenig w „Gazecie Warszawskiej”, tym co dostrzegali naokoło, na ziemi, w życiu potocznym, w naturze. Akcentowali polskość motywów i lokalny koloryt. Do głosu dochodziła spontaniczność spojrzenia, wierność w przedstawianiu realnej, a nie wykonywanej natury. Uwalniali malarstwo pejzażowe od akademickiego gorsetu. Nasiliła się ich wrażliwość patrzenia na naturę i pogłębiona jej interpretacja. Chcieli uchwycić to, co najbardziej dla krajobrazu polskiego charakterystyczne, w tym lokalną tradycję i mieszkańców. I choć, jak pisał Gerson, zadziwiają i zdumiewają wspaniałością „słynne na całą Europę brzegi Renu”, to uważał jednak „iż dla nas, do ukochanych równin przywiązanych, nie ma miejsc poetyczniejszych i w głębsze wprawiających zamyślenie, jak brzegi poważnej Wisły”³⁰. Napisze także po latach, że „pozaszkolne życie, to było jeszcze raz Anteuszowe zwracanie się do Matki przyrody, to podróże po kraju – to studja letnie – wycieczki dalsze i bliższe [...] Dla wszystkich te chwile letnie, te podróże i studja [...] pozostały skarbem doświadczenia i umiejętności na całe życie, zaczerpniętej, z zawsze i dla wszystkich otwartej księgi prawdy przyrodniczej i dziejowej”³¹. Wojciech Gerson już dużo później określi przyrodę niewyczerpaną skarbnicą prawdy i piękna, taką która przed każdym stoi otworem, i „z której czerpią artyści malarze od wieków i przez wieki, bez obawy, aby ją kiedykolwiek wyczerpać mogli; narzędziem zaś wydobywającym kruszec z nieprzebranej kopalni poezyi życiowej, jest zaopatrzona badaniami bystrość postrzegawcza”³². Wędrówka wzdłuż Wisły zawiodła artystów do Kazimierza. To dłuższe wprowadzenie jest niezbędne, żeby pokazać ideę, jaka kierowała Piwarskim, a następnie jego uczniami. A to zaś jest istotne w procesie kształtowania się kolonii artystycznej. Początek tego zjawiska zaczyna się bowiem od uświadomionej potrzeby bliskości świata, tworzenia w nim i poszukiwania miejsc, w których zaistnieje relacja artysta – miejsce. Uczniowie Piwarskiego chcieli podróżować, obser-

²⁹ Zob. *Warszawska „cyganeria” malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*, opr. S. Kozakiewicz, A. Ryszkiewicz, Wrocław 1955.

³⁰ Wojciech Gerson, *Jednodniówka. Pamięci profesorów i kolegów b. Szkoły Sztuk Pięknych z Wydziału Malarstwa i Rzeźby z roku 1897*, Warszawa 1897, s. 34–35.

³¹ Tamże.

³² Tamże.

wować przyrodę i życie w całej Polsce, nie zatrzymali się w Kazimierzu na dłużej. I choć dla nich Kazimierz Dolny nie był celem podróży artystycznych, ale jedynie przystankiem w wyprawach, to już budowano mit miejsca. Wiemy, że Gerson był ze swoimi kamratami w Kazimierzu w 1852 roku³³, a także w sierpniu 1853 roku, na co wskazują datyienne umieszczone na jego pracach (il. 6)³⁴. Ale na zrobionym przez siebie spisie pod rokiem 1860 umieścił obraz zatytułowany *Widok Kazimierz Dolnego nad Wisłą*³⁵. Najprawdopodobniej namalował go w pracowni z wcześniej zrobionych szkiców, bo jak napisał Andrzej Ryszkiewicz „zachęcany [...] przez ulubionego nauczyciela malarstwa pejzażowego J.F. Piwarskiego (1795–1859) do studiowania rodzimego krajobrazu, przewędrował w ciągu szeregu lat całą Polskę, poznając zabytki, pamiątki historyczne, lud i jego obyczaje, studiując naturę z nieodłącznym szkicownikiem w ręku”³⁶. Cennym źródłem wrażeń z pobytu w Kazimierzu Dolnym jest artykuł z cyklu *Powiśle. Szkice piórkiem i ołówkiem kreślone*, który Gerson umieścił w 1885 roku w warszawskim „Tygodniku Powszechnym” (il. 7). Artykuł ten, ilustrowany pracami artysty³⁷, jest właściwie realistycznym i szczegółowym opisem Kazimierza Dolnego. Artysta mógł sięgnąć do swoich notatek z wypraw, ponieważ „obok studiów natury w czasie wędrówek po kraju skrętnie zapisywał w szkicownikach i notatnikach kieszonkowych, często również na luźnych kartkach, swe wrażenia i przygody oraz spostrzeżenia i uwagi o zwiedzanych okolicach, czyniąc to z pasją etnografa”³⁸. Do Kazimierza Gerson szedł od strony Bochołticy, po nadwiślu: „między opłotkami ogrodów wioski. [...] Pierwszym zwiastunem miasta spichrz będzie stary bez dachu, dalej drugi, w zupełnej ruinie”³⁹. Gerson dostrzega jednak urok miejsca, „domów kilka dawnością

³³ Zob. *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona*, opracowali Armand Vetulani i Andrzej Ryszkiewicz, *Źródła do dziejów sztuki polskiej*, pod redakcją Andrzeja Ryszkiewicza, T. II, Wrocław 1951, s. 83.

³⁴ Prace powstałe w Kazimierzu Dolnym zreprodukowane zostały w: Renata Bartnik, *Brzegi Wisły. Wielka historia wsi i miasteczek Powiśla od Sandomierza do Stężyicy*, [katalog wystawy], Muzeum Lubelskie, lipiec – sierpień 2012, Lublin 2012, s. 143–144.

³⁵ *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona*, dz. cyt., s. 22. Podaje także informację, że został „kupiony do zbiorów cesarzewicza, następcy tronu, przez Pęcherzewskiego”.

³⁶ Tamże, s. 3.

³⁷ Wojciech Gerson, *Powiśle. IV. Szkice piórkiem i ołówkiem kreślone, 1853*, „Tygodnik Powszechny” 1885, R. 9, nr 38, s. 603–605.

³⁸ *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona*, dz. cyt., s. 45. „W posiadaniu córek znajdował się rękopis ołówkiem zatytułowany *Podróż piechotna w roku 1851*”, zob. tamże, s. 45.

³⁹ Gerson, *Powiśle. IV*, dz. cyt., s. 604.

i pięknnością budowy arcyciekawych znajdziesz⁴⁰. Uważa także, że „niemal tu dla oka ciekawych rzeczy, na rynku zaraz”⁴¹. Zamek czy spichlerz oddaje w rysunku z podobnym realizmem. Spichlerz narysowany 8 sierpnia 1853 roku, to ten sam, o którym pisze, że „nad bramą schodzą facyaty, wysmukłe, ozdobne; na jednej z nich ukrzyżowany Pan Jezus w płaskorzeźbie, a z boków pod krzyżem Matka Najświętsza i Ś-ty Jan, tak się domyśleć trzeba, bo już znacznie podniszczone rzeźby”⁴². Ciekawe są kompozycje dwóch akwarel, z których jedna pokazuje zamek na wzgórzu, druga rynek. Choć obie prezentują architekturę, naszą uwagę skupiają wydawałoby się mniej istotne elementy. Na jednej z akwarel artysta na pierwszym planie umieścił dach domu z ulatniającym się z komina dymem, a dopiero w głębi widzimy zamek⁴³. Na drugiej akwarceli to studnia i wóz z koniem są umieszczone centralnie i koncentrują na sobie uwagę⁴⁴. Te dwie prace pokazują miejsce w zupełnie inny już sposób, wydają się przełomowe. Gerson wpisuje w nie codzienność, zwykłość. Nie ma właściwie na nich postaci, ale artysta w pewien sposób oswaja to miejsce. Zresztą Gerson wpisuje Kazimierz Dolnym „w strony, których czarodziejskiego panowania nad sobą nigdy podobno doświadczać nie przestanę, a czego pamięć nie minęła, i co wierne i nieodstępne mi karty papieru unieść zdołały, zebrałem w całość szczery, prawdziwy wedle możliwości stanowiącą szereg wrażeń z kilkorazowych wycieczek po nadwiślu zebranych”⁴⁵. Gerson wskazuje na rok 1853, jako ten, który był najobfitszy w te wyprawy. Porównuje Wisłę z brzegami Renu, które „zadziwiają podróżnych ogromem mas skalnych, upstrzonych zamkami, zadziwiają wspaniałością”⁴⁶, ale dla artysty przywiązanego do najpiękniejszych równin, „nie ma miejsc poetyczniejszych i w głębsze wprawiających zamyślenie, jak brzegi poważnej Wisły”⁴⁷. Dalej Gerson opisuje wspaniałości obszaru nadwiślańskiego w iście romantyczny sposób. Zachwyty na urokiem miejsc przekłada się na pragnienie wędrówek

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, s. 604. Ten rysunek Wojciecha Gersona znajduje się w Muzeum Narodowym w Lublinie. Wojciech Gerson, *Spichlerz pod Bożą Męką w Kazimierzu nad Wisłą, 1853*, ołówek, papier, 23 x 28,5 cm.

⁴³ Wojciech Gerson, *Zamek w Kazimierzu nad Wisłą, 1853*, akwarela, papier, 23 x 28,5 cm, własność Muzeum Narodowego w Lublinie.

⁴⁴ Wojciech Gerson, *Rynek w Kazimierzu nad Wisłą, 1853*, ołówek, akwarela, 23 x 28,5 cm, własność Muzeum Narodowe w Lublinie.

⁴⁵ Wojciech Gerson, *Powisłe. Szkice piórkiem i ołówkiem kreślone. 1853*, „Tygodnik Powszechny” 1885, R. 9, nr 23 (7 czerwca), s. 359.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

po nich. A to przecież czas, gdy podróżowanie było nie tyle w modzie, co miało przede wszystkim walory poznawcze. Chciałabym teraz odwrócić perspektywę i spojrzeć na Kazimierz Dolny od strony wędrówek. To dzięki nim, jak już wspomniałam wcześniej, został on odkryty i rozpoznany artystycznie. Pozwoliły w tej sieci miejsc, odnaleźć to, do którego już inni artyści będą wracać. Wędrowanie było ważne. Tak Oskar Flatt o nich pisał w swoim przewodniku: „dziś już poznanie swego kraju i jego mieszkańców większą przynosi chlubę niż obce nam, egzaltowane wrażenia z dalekich jakich zamorskich podróży. [...] więc też coraz bardziej z każdym rokiem zwiedzane bywają piękne lub dziejowo pamiętne okolice kraju naszego: liczba monografii wzrasta, a młodzi artyści, tymże idąc torem, wzbogacili już teki swoje galeryą prześlicznych rodzinnych krajowidów”⁴⁸. Jako motto Flatt daje fragment wiersza Kazimierza Brodzińskiego:

*Niechaj inni śpiewają Arkadyjskie gaje,
Krwawe brzegi Skamandru i Saturna kraje:
Ty, ceniąc wszędzie piękność, własną maluj ziemię,
Spólne w uczuciu, w przypadkach i w zwyczajach plemię,
Zagrode, gdzie młodości przekwitły ci lata...*⁴⁹

Dodajmy, że wśród miejsc ważnych i pięknych, które można podziwiać wzdłuż Wisły, Flatt wymienia Kazimierz. Od połowy XIX w. do Kazimierza nad Wisłą zaczęła przyjeżdżać coraz większa grupa artystów, ale nadal często były to jednorazowe wizyty. Takim punktem na mapie wędrówek odbywanych w poszukiwaniu motywu był Kazimierz Dolny dla Józefa Brandta. Najprawdopodobniej jego pobyt w Kazimierzu ograniczył się do roku 1875⁵⁰. Z tego czasu pochodzą rysunki i akwarele artysty stanowiące notatki z podróży, ale zupełnie innego charakteru niż te wcześniejsze Vogla czy Müntza⁵¹. Każda z prac zawiera nazwę miejscowości. Przedstawiają pojedyncze

⁴⁸ Oskar Flatt, *Brzegi Wisły od Warszawy do Ciechocinka: z dopełniającym poglądem na przestrzeń od Torunia do Gdańska (przewodnik żeglugi parowej)*, Warszawa 1854, s. 2.

⁴⁹ Tamże, s. 1.

⁵⁰ Od 1877 roku zamieszkał w Orońsku i tam próbował stworzyć miejsce skupiające młodych artystów. Specjalnie w parku zbudowała pracownię, z której przez całe lato mogli korzystać młodzi artyści: Apoloniusz Kędzierski, Gabriela Jasińska, Józef Ejsmond, zob.: *Józef Brandt (1841–1915): między Monachium a Orońskiem*, pod redakcją Moniki Bartoszek, Orońsko 2015; Tomasz Palacz, *Orońsko – miejsce i ludzie*, Orońsko 1997.

⁵¹ Agnieszka Bagińska, *Od studium z natury do szkicu z pamięci. Rysunki i akwarele Józefa Brandta*, [w:] *Józef Brandt 1841–1915*, T. 1, *Rozprawy i materiały*, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 56.

budowle, m.in. drewniane domy przy rynku i spichlerze (il. 8 i 9)⁵². Dla malarza Kazimierz był skarbnicą obiektów architektonicznych malowanych z natury, które później mógł wykorzystać w swoich kompozycjach. Z tego samego powodu gromadził m.in. broń, sidła, kostiumy. W jednym z listów napisał: „nazbierałem dużo motywów do obrazków rodzajowych i kostiumy in natura poprzywoziłem”. Ciekawe, że tworząc malarzskie kompozycje, wybierał nie tylko te budowle, które posiadał w swoim szkicowniku, ale także te, które znajdowały się na zdjęciach z jego kolekcji. Wśród obszernego zbioru mamy również fotografie Kazimierza⁵³. Na jednej z nich widzimy stary zajazd z podcieniami stojący przy rynku. Artysta namalował go później w obrazie *Postój w miasteczku* (ok. 1881 r.), doskonale oddając lekkość budowli. Zresztą był doceniany przez współczesną mu krytykę za swobodę rysunku i kompozycji oraz naturalność⁵⁴. Brandt wykorzystał cały kadr zdjęcia, przenosząc na obraz podobny układ budynków. Z lewej widzimy wspomniany zajazd, z prawej, nieco w głębi, mamy dom z dachem przyczółkowym. Na zdjęciu w tym miejscu znajdują się ruiny. Na pierwszym planie obrazu Brandt ustawił zadami do widza kilka koni. Artysta mógł widzieć w Kazimierzu przed zajazdem taką scenę, ale mógł też naszkicować ją w innym miejscu. Z „fanatyzją” stworzył z elementów lekką kompozycję, bo jak pisał Józef Ignacy Kraszewski: „nie widać na pozór mozolnej kompozycyi – a czuć ją w efekcie całości, żadnego wysiłku widocznego, a wielka wyrazu potęga”⁵⁵. Możemy chyba przyjąć, że Brandt przywiózł z Kazimierza „typy” budowli, które jako przejaw uniwersalizmu służyły mu do tworzenia pełnych scen. Jeżeli nadal posłużymy się przykładem zajazdu, to należy przyznać, że został dość wiernie oddany. Ale zgodzimy się ze słowami Agatona Gillera, że „Brandt jest wielkim realistą w sztuce – ale realizm jego nie jest jednostronnie pojęty”⁵⁶, czy z opinią Józefa Wojciechowskiego, że „realizm tego artysty ile możliwości zgodny z naturą, a zrećnie i z wybornym smakiem używany”⁵⁷, wprowadzał element idealizacji?⁵⁸. Scena w obrazie nie jest osadzona w konkretnym miejscu, ale akwarele, szkice,

⁵² Prace są reproduktowane w katalogu: *Józef Brandt 1841–1915, Katalog*, T. 2, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 193–204.

⁵³ W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

⁵⁴ Henryk Struve, *Przegląd artystyczny. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem*, „Kłosy” 1875, nr 359, s. 286.

⁵⁵ Listy Józefa Ignacego Kraszewskiego. Monachium w październiku 1876 r., „Kłosy” 1876, nr 591, s. 275.

⁵⁶ A.G., *Wyrwane kartki z Dziennika Podróży przez A.G.*, „Gazeta Narodowa” 1875, nr 298, s. 2.

⁵⁷ Józef Wojciechowski, *Józef Brandt*, „Tygodnik Ilustrowany” 1876, nr 52, s. 414.

⁵⁸ Píše o tym Ewa Micke – Broniarek, zob. Ewa Micke-Broniarek, *Recepcja twórczości Józefa Brandta w świetle polskiej krytyki artystycznej w XIX wieku i na początku XX wieku*, [w:] Józef

które wykonywał w Kazimierzu, opisywał, umieszczając na nich nazwę miejscowości. Agnieszka Bagińska te akwarelowe szkice w tej dokumentacji widzi jako „nie tylko ćwiczenie ręki i zbieranie motywów malarskich”, ale też „utrwalanie zanikających śladów przeszłości”⁵⁹. W szkicowniku Brandt zgromadził w dużej części tę architekturę, która naznaczona była zębem czasu czy podupadła z biedy. Możemy jeszcze bardziej rozszerzyć znaczenie tych prac i wtedy będą one zapisem pamięci o miejscu, tym konkretnym. Świadomość jego rangi sprawiła, że przyjechał właśnie tu, do Kazimierza. Brandt mógł postrzegać Kazimierz jako miejsce przesiąknięte polskością⁶⁰. Precyzyjne uchwycenie wydarzeń historycznych nie było jego celem, chciał „oddać nieuchwytną, ulotną aurę minionych epok”⁶¹. Taką aurę mógł odnaleźć właśnie w tym miasteczku. Chwytał tę aurę „na gorąco”, jak pisał w swoim artykule Apoloniusz Kędziński: „późnaczne «na gorąco» wprost z natury chwywane sylwety, w ruchach przelotnych, zda się z ostatnią kreską [...]. Linie nie biegną tu samaopas, lecz obrazy mocno zaczepione w węzłach organicznych, szerokich uchwytach, wiążą się w całość ściśle streszczoną. [...] Niektóre natomiast rysunekzki są zgoła odmiennie traktowane, jakby dla wyuczenia każdego szczegółu, wygrawerowanego niby rylcem na srebrze, wyrobione mocno w granicach cienia i światła”⁶².

Brandt..., dz. cyt., s. 24–26.

⁵⁹ Bagińska, dz. cyt., s. 57.

⁶⁰ Zob. *Józef Brandt 1841–1915: malowniczy świat polskości*, pod redakcją Ewa Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018.

⁶¹ Tamże, s. 105.

⁶² Apoloniusz Kędziński, Luźne kartki o Józefie Brandcie, „Sfinks” 1909, nr 7, s. 17–18.



Il. 1. Zygmunt Vogel, *Widok ogólny miasta Kazimierza wzięty od strony klasztoru Reformatów, z farą i zamkiem*, 1794 (Kazimierz. Widok miasta od strony klasztoru Reformatów), akwarela, pióro, pap. żeberk., 29,9 x 50,4, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie



Il. 2. Jan Henryk Müntz, *Zamek królewski*, 1782, akwarela, pióro, papier, 19,5 x 31,1, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie



Il. 3. Julian Cegliński, *Kamienica Mikołaja i Krzysztofa Przybyłów*, litografia, papier, 17,8 x 21,5, Muzeum Narodowe w Lublinie



Il. 4. Adam Lerue, *Ruiny zamku królewskiego*, 1852–1853, akwarela, retusze gwaszem, papier, 20,5 x 26,1, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie



Il. 5. Jan Feliks Piwarski, *Kamienice Przybyłów w Kazimierzu*, 1830, litografia, papier, 14,5 x 22, Biblioteka Narodowa w Warszawie



Il. 6. Wojciech Gerson, *Rynek w Kazimierzu*, 1853, akwarela, karton kremowy, Muzeum Narodowe w Lublinie



Il. 7. Wojciech Gerson, *Ruiny zamku w Kazimierzu*, 1853, akwarela, karton kremowy, 22,6 x 28,8, Muzeum Narodowe w Lublinie



Il. 8. Józef Brandt, *Spichlerz tzw. Bliźniak*, 1875, akwarela, ołówek, papier, 30,0 x 47,8, Muzeum Narodowe w Krakowie



Il. 9. Józef Brandt, *Domy w Kazimierzu nad Wisłą*, ołówek, papier, 12,5 x 19,8, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

ROZDZIAŁ III

WSPÓLNOTA, WSPÓLNOTOWOŚĆ

Początki wspólnotowości, która określa zjawisko kolonii artystycznej w Kazimierzu Dolnym, paradoksalnie można wywieść z grupy funkcjonującej w Warszawie. Określa się ją jako grupę, która powstała wokół Marcina Olszyńskiego¹. Sam Olszyński wymienia artystów z nim związanych w objaśnieniach do albumów z 1895 roku zawierających rysunki przez niego zebrane. Są to ilustracje „pięciu podróży odbytych po kraju piechotą przez Olszyńskiego, Gersona, Kostrzewskiego, Ceglińskiego, Petzolda i Siwińskiego, w granicach od Krakowa do Wilna, w latach 1850 do 1854”². Do Kazimierza Dolnego dotarli w 1852 roku. Miasteczko było jednym z punktów na trasie wycieczki, jaką odbyli wzdłuż Wisły. Andrzej Ryszkiewicz podaje, że w tej wyprawie wzięli udział obok Wojciecha Gersona także Marcin Olszyński oraz Edward Petzold³. Podróż odbyli statkiem do Zawichostu, „zwiedzając po drodze Puławę, Kazimierz, Janowiec oraz Lubelszczyznę”⁴. Jak wykazałam to w poprzednim rozdziale, Kazimierz Dolny nie był już w tym czasie miejscem anonimowym. Długa i bogata historia Miasteczka spowodowała, że istniał w ogólnej świadomości. I jak wcześniej wspomniałam, już od końca XVIII wieku wyraźnie widoczne było zainteresowanie artystów tym miejscem. Bywali tu przecież między innymi Jan Henryk Müntz, Zygmunt Vogiel, Adam Lerue, Napoleon Orda czy B. Czernof. Pominę tych twórców w kontekście wspólnotowości,

¹ Zob. *Warszawska „cyganeria“ malarska. Grupa Marcina Olszyńskiego*, opr. S. Kozakiewicz, A. Ryszkiewicz, Wrocław 1955.

² Tamże, s. 4.

³ Tamże, s. 44.

⁴ Tamże, s. 44.

ponieważ ich rolą była dokumentacja miejsca, zarówno pod kątem zabytków, jak też widoków. I choć – mówiąc językiem współczesnym – wypromowali Kazimierz Dolny, to nie wpisywali się bezpośrednio w zjawisko kolonii artystycznej. Nas będą interesować ci, którzy przyjeżdżali tu z przyczyn malarskich. Przypomnijmy, że profesorem malarzy tworzących krąg Marcina Olszyńskiego był Jan Feliks Piwarski. Nie tylko ukształtował artystycznie swoich uczniów, ale także dzięki swojej charyzmie skupił ich wokół swojej osoby. W konsekwencji wzmocnił także łączące ich więzy. Piwarski nie odznaczał się wprawdzie zbyt dużym talentem, ale był znakomitym pedagogiem i to co było najważniejsze, wręcz rewolucyjne – jako pierwszy profesor Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie zabrał studentów z pracowni w plener⁵. Wspólnie zainicjowali krajoznawcze wyprawy po tzw. krajowidoki⁶. Ten akt „wyjścia” poza mury artystycznej szkoły był symbolicznym zerwaniem z krępujących ich okowów sztuki akademickiej. Ucieczką, która dawała im poczucie wolności.

Mistrz był uwielbiany przez młodych adeptów sztuki. Pomogły mu w tym wspomniana wcześniej charyzma i otwartość. Dał studentom swobodę artystycznej kreacji, był bardziej partnerem niż srogim nauczycielem. Ludwik Jenike, jeden z jego wychowanków, tak będzie wspominał: „otoczony gronem kilkunastu, a czasem kilkudziesięciu uczniów, przewodniczył ku miejscom najwłaściwszym do studiów z natury, obierał punkta i sadowił każdego stosownie do potrzeb; obchodząc potem kolejno wszystkich, zaglądając do rysunków, wskazując błędy, zachęcał, radził, poprawiał, i nareszcie, dobywszy sam książkę szkicową, siadał gdzie na uboczu, pracując razem z młodzieżą”⁷. Powrót z tych przechadzek był żywiołowy, wesoły. Uczniowie śpiewali piosenki na cześć uwielbianego nauczyciela, a przy każdej zwrotce czapki leciały z głów i rozbrzmiewał okrzyk: „Vivat! Nasz pan professor”⁸. Taka postawa Piwarskiego, jego otwartość, niewymuszony autorytet wzbudzały zaufanie uczniów. Stworzyli wspólnotę połączoną nie

⁵ Profesorem w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie był od sierpnia 1844 r. do października 1848 r. Prowadził katedrę rysunku i malarstwa krajoznawczego. Plenery organizował wraz z Christia-nem Breslauerem, zob. Jolanta Czerzniewska, Jolanta Talbierska, *Jan Feliks Piwarski, (1794–1859). Pierwszy kustosz gabinetu rycin królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego. W 150. rocznicę śmierci*, Warszawa 2009, s. 132. Przypomnijmy, że Jan Feliks Piwarski nie pobierał nauki w Akademii, uczył się rysunku w szkołach w Kazimierzu i Lublinie, a następnie w Puławach u pejzażysty Józefa Richtera, który został sprowadzony do Puław przez Czartoryskich w 1806 roku z Drezna, na miejsce Jana Piotra Norblina, zob. *Kalendarium życia Jana Feliksa Piwarskiego*, dz. cyt., s. 129–132.

⁶ Tamże, s. 98–99.

⁷ Ludwik Janike, *Jan Feliks Piwarski. Wspomnienie pośmiertne*, „Tygodnik Ilustrowany” 12–21 XII 1859, nr 13, s. 98.

⁸ Tamże, s. 98.

tylko ideą, ale także więzami towarzyskimi, poczuciem bliskości. Swoich studentów zabierał w okolice Warszawy. Do Kazimierza, ze szkicownikiem, najprawdopodobniej przyjeżdżał sam, ale wskazał im tu drogę.

Tworzyli grupę połączoną silnymi więzami. Należy jeszcze raz wyraźnie podkreślić, że najprawdopodobniej dzięki samemu Piwarskiemu, który potrafił „związać” ich wspólną ideą artystyczną. Była to grupa przyjaciół, zatem, jak pisze Dominika Skiba: „cyganowano tutaj na cztery fajery, powielając wzorce wypracowane przez bohemę lat czterdziestych, ale cyganowano bez wyraźnego odniesienia ideowego, przeszczepiając jedynie zachowania wzięte żywcem z Murgerowskich *Scen z życia cyganerii*”⁹. Ten brak kontekstu ideowego odnosi się do ich stylu życia. Wspomniana przez Skibę radość, spontaniczność, z pewnością przenosiła się na klimat ich wędrówek. Pisząc o młodym Juliuszu Kossaku, Stanisław Witkiewicz dał krótką charakterystykę ówczesnej Warszawy:

*były to czasy cyganeryi, czasy, w których linia demarkacyjna między światem artystycznym a filisterstwem, była tak wyraźną, że się zdawała przepaścią nie do zasypania kiedykolwiek bądź. Wtenczas jeszcze nie tylko w sztuce miała być poezya i fantazyja – samo życie artystyczne było poezyą, bajką lub awanturą i dziwactwem*¹⁰.

Grupę interesujących nasz malarzy, do której przystąpił Juliusz Kossak, Stanisław Witkiewicz nazwał kółkiem i jak napisał „składało się z ludzi, od których też zaczyna się rzeczywiście, świadomy swojej odrębności rozwój polskiej sztuki”¹¹. Zaś Marcina Olszyńskiego nazwał „towarzystwą osiłą tego kółka”, „nie malarz, nie rzeźbiarz, ale z dziejami sztuki związany nierozłącznie”¹². Przytoczmy jeszcze kilka cytatów z Witkiewicza, które pokażą, że więzi owego „kółka” mocno oparte były na różnorodnych towarzyskich relacjach. „Zbierano się codziennie; bawiono się, rysując, rozmowa była ciągle, natychmiast ilustrowaną; krystalizowała się w kształt plastyczny, zanim jej słowa przebrzmiały i ścichły”¹³. Tak było w latach 50. XIX wieku, ale ta atmosfera utrzymywała się także później.

⁹ Dominika Skiba, *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Wrocław 2016, s. 68.

¹⁰ Stanisław Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, Lwów 1906, s. 37.

¹¹ Tamże, s. 38.

¹² Tamże, s. 38.

¹³ Tamże, s. 39.

Raz przynajmniej do roku na św. Marcina gromadzili się u niego wszyscy dawni towarzysze malarze i literaci, schodziły się też szeregi młodszej generacji, występujące kolejno w polskiej sztuce. Ponad niesłychanymi bateriami butelek, ponad ciągle świeżo stawianymi dymiącymi się półmiskami, wśród kłębow dymu, od południa do północy, unosił się gwar rozmów, w którym dźwięczały echa sprzed kilkudziesięciu lat i świeże, ledwie uświadomione hasła, tak jak siwe, przerzedzone czupryny jaśniały obok ciemnych głów, po nowoczesnemu przystrzyżonych¹⁴.

Tę relację można jeszcze poszerzyć o kolejne komentarze Witkiewicza wskazujące na wspólnotowość idei. Stwierdza on bowiem, że „nie wszyscy mieli równej miary talenty, lecz wszyscy mieli silną indywidualność, która nie dała się zatrzeć, a jednocześnie wszyscy uświadamiali sobie swoją odrębność plemienną i wynikające stąd zagadnienia artystyczne i od razu rzucili się do odtwarzania ziemi i ludzi, życia obecnego i przeszłości swojego kraju”¹⁵. O ich wycieczkach statkiem wspomina Karol Kucz w swoim *Pamiętniku miasta Warszawy*, gdzie opisuje, jak to artyści zajmowali się portretowaniem śpiących członków podróży. Wymienia Juliusza Kossaka, Alexandra Lessera i Wojciecha Gersona¹⁶. Kucz pisze, że artyści ci „założyli trupę zajmując się wszystkim dookoła, aby zbierać wzorki”¹⁷. To były właśnie te wyprawy, podczas których trafili do Kazimierza Dolnego. I choć artyści nie zostali w nim na dłużej, to szersze nakreślenie ich obecności w środowisku warszawskich wydaje się nie tylko być impulsem do wypraw i pobytów w Miasteczku, ale także symbolicznie naznacza, wolno jeszcze wówczas rozwijające się tu życie artystyczne, obecnością grupy posiadającej cechy wspólnotowości.

Od połowy XIX wieku do Kazimierza nad Wisłą zaczęła przyjeżdżać coraz większa grupa artystów, ale często były to jednorazowe wizyty. Wymieńmy tu choćby Józefa Brandta, którego pobyt w Kazimierzu Dolnym ograniczył się najprawdopodobniej jedynie do roku 1875¹⁸. Na obecność Brandta w tym roku wskazują daty umieszczone na

¹⁴ Tamże, s. 39–40.

¹⁵ Tamże, s. 40.

¹⁶ Karol Kucz, *Pamiętnik miasta Warszawy z roku 1853*, t. 1, Warszawa 1854, s. 314. Karol Kucz błędnie podaje inicjał imienia Gersona pisząc P. Gerson.

¹⁷ Tamże, s. 222.

¹⁸ Od 1877 roku zamieszkał w Orońsku i tam próbował stworzyć miejsce skupiające młodych artystów. Specjalnie w parku zbudował pracownię, z której przez całe lato mogli korzystać młodzi artyści: Apoloniusz Kędzierski, Gabriela Jasińska, Józef Ejsmond, zob. *Józef Brandt (1841–1915): między*

akwarelowych szkicach. Pochodzą one z jednego szkicownika, w którym znajdowały się także prace będące „notatkami” z podróży krajoznawczych, jakie artysta odbył do innych miejsc w tym samym czasie. Był wówczas także w okolicach Radomia, w Konarach, Brudnowie¹⁹.

W II połowie XIX wieku zaczyna tworzyć się wspólnotowość mentalna wyznaczona poprzez miejsce. Artyści wiedzieli, że jest to miejsce naznaczone sztuką i obecnością innych twórców. I choć od połowy XIX wieku w pełni rozpoznawano Kazimierz Dolny jako miejsce plenerowe, to od drugiej połowy tego wieku malarze – ujmując to symbolicznie – podążali do Miasteczka ze świadomością spotkania innych artystów. Możemy założyć zatem, że od tego momentu Kazimierz Dolny określają dwa czynniki: miejsce i artyści w ujęciu wspólnotowym.

Znamienne dla tego problemu jest spotkanie w Kazimierzu Dolnym Aleksandra Gierymskiego z Józefem Pankiewiczem. Miało się odbyć w 1886 roku. Scenę tę przywołuje Józef Czapski²⁰. Zgodnie z jego relacją artyści widzieli się wówczas po raz pierwszy, choć Pankiewicz doskonale znał prace Gierymskiego i niezmiernie go podziwiał. Pankiewicz przyjechał do Kazimierza wraz ze swoim kolegą, Fijałkowskim. Gdyby wierzyć relacji Czapskiego, miało ono wyglądać tak:

pewnego wieczora obaj młodzi ludzie, wracając po pracy z kasetą w rękę, spotykają przed winiarnią Rabinowicza dwóch nieznanym mężczyznom. Jeden z nich, starannie, nawet wytwornie ubrany – to Aleksander Gierymski, drugi, wysoki o rudej brodzie, którą wciąż skubie, to jego przyjaciel, krytyk warszawski, Antoni Sygietyński, dobrze znany Pankiewiczowi z artykułów. Panowie malarze? – pyta Gierymski i otrzymawszy twierdzącą odpowiedź, zaprasza ich na wino²¹.

Oczywiście, rozmowa dotyczyła głównie sztuki francuskiej. Pankiewicz doskonale pamiętał, że „Gierymski charakteryzował dowcipnie Diaza, jako malarza, co robi »jasne

Monachium a Orońskiem, pod redakcją Moniki Bartoszek, Orońsko 2015; Tomasz Palacz, *Orońsko – miejsce i ludzie*, Orońsko 1997.

¹⁹ Józef Brandt 1841–1915, *Katalog*, t. 2, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 193–204. Kazimierz Olszański komentuje wyprawę Brandta na Podole, którą artysta odbył wraz z Juliuszem Kossakiem: „zebrali obfity materiał wrażeń, obserwacji, pomysłów i szkiców z natury do planowanych kompozycji”.

²⁰ Józef Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992, s. 32. Według Józefa Czapskiego Aleksander Gierymski spacerował wówczas po Kazimierzu nad Wisłą w towarzystwie Antoniego Sygietyńskiego, tamże, s. 32.

²¹ Tamże, s. 32.

dziurki w ciemnych drzewach»²². Rozmawiali także o Corocie. Obaj mieli świadomość istnienia tzw. szkoły Barbizon. To spotkanie zapoczątkowało ich późniejszą przyjaźń²³. A pytanie Gierymskiego, „czy panowie malarze?”, ma w tym kontekście głębokie znaczenie, interpretowane jako wcześniej wspomniany symboliczny akt wspólnotowy. Pankiewicz powróci do Kazimierza Dolnego w 1890 roku, Gierymski będzie tu przebywał kilkakrotnie.

Pod koniec XIX wieku oraz na przełomie wieku XIX i XX coraz większa liczba artystów przebywała w Kazimierzu, w tym między innymi Stanisław Masłowski. W 1890 roku Krystyna Niebrzydowska, dziennikarka „Gazety Polskiej” zauważa, że wśród licznych letników znalazło się sześciu malarzy²⁴. Wówczas do Miasteczka zaczęli przyjeżdżać artyści pochodzenia żydowskiego, jak Józef Gabowicz, Maurycy Trębacz, Abraham Neuman czy Maurycy Minkowski. To był początek tworzenia się żydowskiej wspólnoty artystycznej. W Kazimierzu Dolnym pojawili się dokładnie wtedy, gdy w Europie rozgorzała dyskusja na temat sztuki żydowskiej²⁵. Idea włączenia się Żydów w życie kulturalne Europy była wówczas wyrażana bardzo intensywnie. Zauważali to także sami malarze. Henryk Gotlib pisał, że:

Żydzi malują od niedawna. Zdaje się, że przed stu laty nie notowano jeszcze w malarzkich kronikach Europy żadnego nazwiska żydowskiego o poważnym brzmieniu. Dopiero Max Liebermann wyrasta na prowadzącą postać w niemieckim malarstwie przedwojennym, Israels w malarstwie holenderskim, a Josephson w szwedzkim; Pissarro, Żyd hiszpański, uchodzi słusznie za jednego ze współtwórców francuskiego impresjonizmu, a Maurycy Gottlieb za fenomenalny talent, zjawiający się w chwili przełomowej dla malarstwa w Polsce. Niemniej są to jednostki, którym, podobnie jak Heinemu, Spinozie, Mendelssohnowi czy

²² Tamże, s. 32.

²³ Wiemy, że Gierymski wielokrotnie korzystał w Warszawie z pracowni Pankiewicza, zob. Ewa Micke-Broniarek, *Aleksander Gierymski. Kalendarium życia*, [w:] *Aleksander Gierymski. 1850–1901*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2014, s. 88: „tam, m.in. malował obraz *Piaskarze*; jak wspomina Józef Czapski w monografii Pankiewicza: „Zwalał tam kupy piasku i z natury je studiował”.

²⁴ Za Waldemarem Odorowskim, *Kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym XIX–XX wiek. Przewodnik po wystawie stałej w Kamienicy Celejowskiej*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz 2005, s. 37.

²⁵ Pisałam o tym w: *Kazimierz Dolny jako przestrzeń wolności*, [w:] *Trachter. Malarz z Lublina*, pod redakcją Jakuba Bendkowskiego, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2020, s. 64.

Klaczce w innych dziedzinach życia, udało się przedrzeć przez granice oddzielające towarzystwo i kulturalnie Żydów od żywej kultury europejskiej. Dopiero w ostatnich kilkudziesięciu latach przeszli Żydzi do »generalnego marszu« na Europę. Malarstwo i rzeźba, literatura i muzyka, filozofia i nauki ścisłe zaroili się od nazwisk żydowskich²⁶.

* * *

Prawdą jest to, że największa ilość artystów przebywała w Kazimierzu Dolnym w okresie międzywojennym. Trafnie wychwytyjąc atmosferę miejsca, Tadeusz Breza w „Kurierze Porannym” w 1933 roku napisał, że „Kazimierz uchodzi za melinę malarzy. Jest tu ich pół setki. Letników natomiast pół tysięcy. Jednak jedni w drugich, ogólnie biorąc, nie giną. Na środku Wisły jest łacha. Ona to jest plażą. [...] jeden kąć łachy należy się malarzom”²⁷. Ale błędne jest stwierdzenie, że pierwszą grupą artystów mającą spójny charakter, która pojawiła się w Kazimierzu Dolnym, była grupa studentów profesora Tadeusza Pruszkowskiego ze Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, czyli ci, którzy przyjechali do Kazimierza w 1923 roku. Najprawdopodobniej Tadeusz Pruszkowski dokonał takiego wyboru, znając tradycję organizowania tu plenerów przez Warszawską Szkołę Sztuk Pięknych jeszcze przed I wojną światową. Utworzona została w 1904 roku. Od razu powołano klasę malarstwa pejzażowego wraz z „zezwoeniem na malowanie z natury”²⁸. I to od tego czasu w Kazimierzu zaczęły pojawiać się zorganizowane, zwarte grupy studentów, ponieważ, jak wskazują protokoły z posiedzeń Rady Pedagogicznej, stał się on celem szkolnych wyjazdów plenerowych. Istotnym czynnikiem było też i to, że w Szkole pracę podjęli profesorowie, którzy sami związani byli z europejskimi koloniami artystycznymi. Był to przede wszystkim Konrad Krzyżanowski²⁹. Wprawdzie nie wybrał Kazimierza jako miejsca letnich pobytów plenerowych, tylko Arkadię koło Łowicza (1904), Zwierzyniec (1905), Werki (zima 1907) czy Hangö w Finlandii, ale to

²⁶ Henryk Gotlib, *Malarstwo Żydów*, „Głos Plastyków” 1932, nr 2, s. 22.

²⁷ Tadeusz Breza, *Oddać to malarzom i młodożęcom*, „Kurier Poranny” 1933, nr 230.

²⁸ Na pierwszym posiedzeniu Rady Pedagogicznej z dnia 8/21 III 1904 r., na której byli obecni: Kazimierz Stabrowski, Ksawery Dunikowski, Konrad Krzyżanowski, Ferdynand Ruszczyk i Karol Tichy „ustalono tymczasowy program zajęć do 31 marca br. Postanowiono: a. zwrócić się z prośbą do J.E. Generała Gubernatora celem uzyskania dla szkoły, a w szczególności dla klasy malarstwa pejzażowego prowadzonego przez profesora Ferdynanda Ruszczyca, zezwolenia na malowanie z natury w okolicach m. Warszawy”, Archiwum ASP w Warszawie.

²⁹ Przyjechał z Nagybany, węgierskiej kolonii artystycznej, utworzonej przez profesora Hollo-usiego i jego uczniów.

właśnie na tych plenerach bywał jego ulubiony student Tadeusz Pruszkowski. Później doświadczenie, jakie zdobył u boku Krzyżanowskiego wykorzystywał – oczywiście zgodnie ze swoją osobowością – podczas pobytów w Kazimierzu Dolnym³⁰. Dorota M. Kozielska podkreśla nie tylko to, że Krzyżanowski „w pełni doceniał i rozumiał znaczenie studiów plenerowych”, ale także i to, że „jednym z założeń tych studiów było uczenie partnerstwa w pracy artystycznej”³¹. Owo partnerstwo nie dotyczyło jedynie studentów, ale przede wszystkim relacji profesor – uczeń. Taki stosunek w kontaktach z uczniami podkreślany był wcześniej w związku z Janem Feliksem Piwarskim. Podobną relację będą mieli później Tadeusz Pruszkowski czy Władysław Skoczylas. W partnerstwie istotna była przede wszystkim otwartość profesorów na próby poszukiwania przez ich studentów własnego stylu³². Wspomniany wcześniej plener w Zwierzyńcu miał swój finał w Kazimierzu Dolnym. To z niego uciekła do Kazimierza grupa studentów, a właściwie studentek, oburzonych zachowaniem profesora Krzyżanowskiego. Sam artysta w liście do przyszłej żony Michaliny Piotruszewskiej przyznawał, że „krzyczę, urągam, korekta kwitnie – nasobaczyłem ja dziś, awanturę zrobiłem – jestem jak wiesz okrutnie zły rozpasjonowany...”. Choć miał niezwykłą charyzmę, świetny kontakt z uczniami, których зараżał pasją i miłością do sztuki, to współpraca z profesorem nie należała do zbyt łatwych. „Albo obrzucał wymyślnymi i hańbiącymi wyzwiskami, albo wychwalał pod niebiosa, całował, ścisnął i ogłaszał za skończonych artystów”. Te niezbyt miłe uwagi i złośliwości nie spodobały się studentkom. „Plein-air w Zwierzyńcu – krótki, bez malowania, zakończony bohaterским wyjazdem, zerwaniem z Krzyżanowskim”. Ale nie wszystkim kolegom spodobał się ten bunt. Jednym z tych, który najdobitniej

³⁰ Obraz zaginiony: Konrad Krzyżanowski, *Portret Tadeusza Pruszkowskiego*, 1904, ol., ([w:] M. Treter, *Konrad Krzyżanowski*, 1926; PSB; Dobrowolski).

³¹ Dorota M. Kozielska, *Plenery Konrada Krzyżanowskiego w dokumentach i wspomnieniach studentów*, [w:] *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, red. Jola Gola, Maryla Sitkowska, Agnieszka Szewczyk, [katalog wystawy] Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012, s. 82.

³² Mieczysław Treter w monografii dotyczącej Konrada Krzyżanowskiego pisząc o Archipie Kudźim, jego profesorze w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, zauważa nie tylko to, że jego „wybitna indywidualność artystyczna [...] musiała korzystnie oddziaływać na duchową stronę młodego Krzyżanowskiego”, ale przede wszystkim podkreśla to, że „działalność jego pedagogiczna zasadzała się również na wyszukiwaniu i silnym umacnianiu w młodych uczniach indywidualności”. Dodał, że „był swych uczniów nie tylko nauczycielem, ale i ulubieńcem; nie tylko uczniów swoich, ale ogółu akademickiej młodzieży. Odbywał z młodymi wspólne dalekie wycieczki po Rosji (aż po Krym południowy) i za granicę, żyjąc z nimi blisko, serdecznie, jak prawdziwy przyjaciel ich, rówieśnik, kolega”. Mieczysław Treter, *Konrad Krzyżanowski*, z 32 reprodukcjami. *Monografie artystyczne*, Tom VI, Warszawa 1926, s. 33.

wyraził swoją dezaprobatę był nie kto inny, jak Tadeusz Pruszkowski, zapisując swój komentarz w księdze prowadzonej na plenerze. Kazimierz, jako miejsce ich „ucieczki” najprawdopodobniej wskazała Janina Górską. Do grona dziewcząt dołączyli także koledzy. Jak wspomina „Kazimierz – nas trzynaścioro znalazło się w Kazimierzu [...] studia bez »mistrza«. Zdumiewający manewr Bolka Cz[arkowskiego] po poprzedniej wrogości. Przyjazd Eugeniusza M[orawskiego] z rewelacjami, że Krzyżanowski jest pewny »rozputy« tych, co wyjechały. Te rzeczy położyły kropkę nad i...”³³. Prace z tego pleneru były prezentowane na wystawie w Szkole Sztuk Pięknych. I to właśnie najprawdopodobniej je miał na myśli Ferdynand Ruszczyc, pisząc w swoim *Dzienniku* w roku 1905, pod datą 18 października: „w Szkole wybieramy na roczną wystawę z pleneru w Kazimierzowskiego. Zatrzymujemy większość, a sporo i do kancelarii”³⁴. Rok później, w maju 1906 roku, sam zabrał swoich studentów na plener do Kazimierza³⁵. Przyjechali wówczas: Zofia Plewińska, Józefa Buchartowska, Janusz Nawroczyński, Jadwiga Kernbaumówna. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że przybyli także Bolesław Czarkowski, Eugeniusz Morawski, Wanda Szrajber.

Na podstawie zapisu w protokole z posiedzenia Rady Pedagogicznej z dnia 6 IV 1909 r. wiemy, że kolejnym profesorem, który przywiózł studentów do Kazimierza Dolnego był Edward Trojanowski. Prowadzony przez niego plener odbył się w okresie od połowy maja do końca czerwca 1909 roku³⁶.

* * *

Po I wojnie światowej, zanim zaczęły ponownie przybywać na plenery grupy studentów z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, w Kazimierzu pojawili się kolejni artyści. Nie przyjeżdżali grupami, ale pojedynczo, czasami na krótkie pobyty. Trzeba wspomnieć o Leonie Wyczółkowskim, który był w Kazimierzu w 1918 roku, kiedy w Lublinie przygotowywał *Tekę lubelską*. Warto dodać, że artysta najprawdopodobniej był tu także w roku 1911, czyli w roku, kiedy to przeszedł na emeryturę w Akademii Sztuk

³³ Krzysztof Oktański, *W kręgu Żeromskiego i Witkiewiczów*, Warszawa 1995, s. 52–53.

³⁴ Ferdynand Ruszczyc, *Dziennik, Ku Wilnu 1894–1919*, część pierwsza, wybór, układ, opracowanie i wstęp Edward Ruszczyc, Warszawa 1994, s. 165.

³⁵ W 1904 roku wraz z Konradem Krzyżanowskim, Karolem Tichym i Xawerym Dunikowskim został profesorem Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Prowadził pracownię pejzażu. Zabierał swoich uczniów na wyprawy artystyczne – plenery; nad Wisłę, do Łazienek, Arkadii koło Łowicza, Czerwińska, Płocka.

³⁶ Protokół z posiedzenia Rady Pedagogicznej z dnia 6 IV 1909 r., Archiwum ASP w Warszawie, nr inw. 49.

Pięknych w Krakowie. Wskazuje na to data na rysunku przedstawiającym kamienice Przybyłów³⁷. W 1918 roku w liście do żony Franciszki napisał z Lublina: „Pracuję szalenie mogę powiedzieć ale się nie przestraszaj bo jestem zdrow jak Chrzan! Zrobiłem ze 12 plansz, ale w akwareli, to się wstrzymuję, zostawiam to na Kazimierz”. Miasteczko odwiedził ponownie w 1920 i 1928 roku. W 1920 roku wykonał rysunki do litografii *Spichlerz Przybyłów w Kazimierzu nad Wisłą*. Pobyt w 1928 roku opisał krótko: „w Kazimierzu miłe wspomnienia mimo pewnej niewygody. Statek „Grunwald” dość duży; perypetie... zaszyły przeszkody z powodu niskiego stanu wody”³⁸. Kazimierz był wówczas na trasie podróży, jaką odbył statkiem wzdłuż Wisły.

W 1918 roku do Kazimierza mógł przyjechać Wojciech Weiss. Niestety nie dotarłam do potwierdzającej to dokumentacji, ale wydaje się mało prawdopodobne, żeby nie był w Kazimierzu, przebywając na plenerze w Puławach³⁹.

Pobyt Aleksandra Rafałowskiego w Kazimierzu Dolnym w 1921 roku symbolicznie określił początek obecności malarzy tworzących w rygorach sztuki awangardowej. W roku 1929 z impetem wkroczą oni do Miasteczka. Ale to Aleksander Rafałowski będzie tym artystą, który najczęściej będzie tu wracał⁴⁰. We wspomnianym roku 1929

³⁷ Wyjazdy plenerowe były stałym elementem działalności artystycznej Leona Wyczółkowskiego. Nie przekazał mu tego jego profesor Jan Matejko. Przypomnijmy, że w 1878 roku wyjechał do Paryża na Wystawę Światową. Tam zachwycił się malarstwem barbizończyków. Gdy ponownie wyjechał do Paryża na Wystawę Światową w 1889 roku zapoznał się ze sztuką impresjonistów.

Leon Wyczółkowski mógł być w Kazimierzu Dolnym w 1874 roku, kiedy to wraz z Janem Owidzikiem odbył podróż po kraju. Do tej wyprawy zostali zainspirowani przez Wojciecha Gersona, który odbywał podobne wędrowki w czasie studiów. Nie są mi znane rysunki Kazimierza z tego okresu, ale jak wspominał Wyczółkowski: „Rysowało się stosunkowo niewiele, ale poznawało kraj”; Leona Wyczółkowski. *Listy i wspomnienia...*, s. 81.

³⁸ http://wyczolkowski.pl/wspomnienia_artysty/15,204,0,0,Choroba-zapalenie-pluc-1928-r,1 [dostępność: z dnia 15 listopada 2021 r.]

³⁹ Z tego pobytu pozostawił cykl akwarel, które znajdują się w rękach prywatnych.

⁴⁰ Na pochodzącym z 1920 roku zdjęciu Aleksander Rafałowski znajduje się w otoczeniu szkolnych kolegów ze Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, wśród których są między innymi Maria Nich-Borowiakowa, Mieczysław Szczuka czy Henryk Stażewski. W 1924 roku artysta wszedł w skład ugrupowania Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów, później Preasens, a następnie grupy a.r. O Aleksandrze Rafałowskim pisała m.in. Aneta Dardzińska, *Aleksander Rafałowski. Monografia twórczości do 1939 roku*, [w:] *Archiwum sztuki polskiej XX wieku*, tom 1, pod redakcją Jerzego Malinowskiego, Warszawa 2006, s. 163–270. Krytycy postrzegali Aleksandra Rafałowskiego jako przedstawiciela awangardy. Wacław Husarski w swoim artykule komentującym doroczną wystawę w Związku Zawodowym Artystów Plastyków wymienia Rafałowskiego wśród przedstawicieli konstruktywistów. Pokazywane na wystawie martwe natury docenia ze względu na kompozycję, piękno w kolorze i pomysłowość w fakturze, zob. W. Husarski, *Wystawa doroczna w Związku Plastyków*, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 47, s. 864. Maria Kossakowska stawia Rafałowskiego w jednym rzędzie

w Kazimierzu Dolnym byli jego koledzy, Karol Hiller i Maria Ewa Łunkiewicz-Rogowska. Trudno rozstrzygnąć, czy przebywali w miasteczku w tym samym czasie. Jeżeli nawet nie, to trzeba podkreślić, że rozumienie wspólnotowości przez artystów awangardowych miało szerszy kontekst. Często zresztą pojawiało się w tekstach i głośzonych manifestach. Rozumiano ją jako integrację poprzez sztukę. Stażewski pisał wręcz o „współczesnym stylu kolektywnym”, który jest kształtowany przez „pierwiastki uniwersalne wyrażane przez nową plastykę”⁴¹. Stefan Morawski wymienia „występowanie w grupie” jako cechę konieczną do funkcjonowania awangardy⁴². Zatem wspólnotowość wyraża się nie tylko poprzez tworzenie więzi między malarzami, ale także poprzez wspólne kształtowanie sztuki. O „zbiorowym poszukiwaniu formy” w sposób laboratoryjny pisał Mieczysław Szczuka⁴³. A to zbiorowe poszukiwanie formy wynikało z „odpowiednich dla wyrażenia nowych założeń artystycznych za pomocą nowych środków”⁴⁴. Tylko kolektywne poszukiwania, a nie indywidualizm, pozwolią na osiągnięcie ostatecznych najlepszych rozwiązań. Kolektywizm nie musiał wyrażać się poprzez rzeczywisty ciągły kontakt. Grzegorz Sztabiński pisze, że „w rezultacie poszukiwano takich czynników jednoczących ludzi, jakie nie ograniczałyby jednostek uwarunkowaniami czy zobowiązaniami. Być może dlatego wspólnotowe zjednoczenie ujmowano w ramach awangardy w wymiarze uniwersalnym [...]”⁴⁵.

Miasteczko było pewnego rodzaju materializacją nieuchwytnego „ducha” sztuki, a także konkretnym miejscem naznaczonym obecnością człowieka twórczego, który chce pozostawić tu swoje piętno i zinterpretować to miejsce po swojemu. Miejscem naznaczonym twórczym działaniem i obecnością innych artystów, także tych, którzy należeli do świata im obcego. Przypomnijmy, że nawet Władysław Strzemiński tak ostro krytykujący naturalizm, oskarżając XIX wiek o „najgorszy upadek sztuki”, potrafił wydobyć nazwiska, które dawał za przykład: Stanisława Witkiewicza czy

z Malickim, Marią Nicz-Borowiakową, Hipolitem Polańskim, pisząc, że „znaleźli się bardzo blisko malarskiego kształtu puryzmu w pewnym momencie swej artystycznej ewolucji”, zob. Maria Kossakowska, *Teoria awangardy francuskiej: puryzm i jego twórcy*, Warszawa 1980, s. 98.

⁴¹ Henryk Stażewski, *O sztuce abstrakcyjnej*, „Blok” 1924, nr 8–9, b.p.

⁴² Stefan Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, [w:] *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 257–260.

⁴³ Mieczysław Szczuka, *Próba wyjaśnienia nieporozumień, wynikających ze stosunku publiczności do Nowej Sztuki*, „Blok” 1924, nr 2, b.p.

⁴⁴ Tamże, b.p.

⁴⁵ Grzegorz Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Warszawa 2011, s. 87.

Aleksandra Gierymskiego⁴⁶. Przywołujemy te dwa przykłady po to, żeby pokazać, że mogła istnieć świadomość obecności tradycji w Kazimierzu i potrzeba budowania nowej. Kazimierz kojarzony z paradygmatem mimesis – tradycyjnym paradygmatem sztuki – stał się miejscem manifestacji nowego paradygmatu sztuki. Powyżej wskazaliśmy na pewnego rodzaju wspólnotowość na poziomie mentalnym, doświadczania jedności poprzez sztukę. Oczywiście należy wyraźnie podkreślić poczucie odrębności, jakie mieli artyści awangardowi. Mieli też poczucie wyobcowania, zepchnięcia na margines. Miejsce, które zyskało tożsamość artystyczną – jak Kazimierz – dało także możliwość zaznaczenia swojej obecności. Trzeba odnieść się także do kolektywności w obrębie wspólnoty połączonej artystyczną ideą, ponieważ jak pisał Grzegorz Sztabiński, artyści awangardowi „uważali przynależność za istotną i wartościową cechę bytowania człowieka”⁴⁷. Wspólnotowość wyrażała się nie tylko poprzez tworzenie więzi między malarzami, ale także poprzez wspólne kształtowanie sztuki.

* * *

Rok 1923. W Kazimierzu pojawili się wówczas artyści, którzy później będą reprezentować dwa nurty w sztuce, Komitet Paryski i Bractwo św. Łukasza. Warto wspomnieć o Hannie Rudzkiej (potem Cybisowej), Janie Cybisie i Piotrze Potworowskim. Jan Cybis napisał w liście z Trembowli z 10 sierpnia 1923 roku do Hanny Rudzkiej, że chciałby „jak najszybciej wyjechać do Kazimierza, ale Potworka jeszcze nie ma i nie wiem kiedy wyruszymy”⁴⁸. Z tego samego roku pochodzi obraz olejny *Róże w wazonie*⁴⁹. Jest sygnowany i nosi datę 1923 oraz miejsce powstania: Kazimierz⁵⁰. Potwierdzają jego pobyt w Kazimierzu także rysunki, które znajdują się w zbiorach Muzeum Narodo-

⁴⁶ Władysław Strzemiński, *Naturalizm umarł! Kto nie dorósł do malarstwa, ten w niem widzi tylko temat*, „Głos Poranny. Dodatek społeczno-literacki” 1932, nr 168, s. 1.

⁴⁷ Sztabiński, dz. cyt., s. 87.

⁴⁸ List w archiwum Hanny Rudzkiej-Cybisowej, Zbiory biblioteki PAN w Krakowie, publikowany w: Józef Dużyk, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 127, s. 14.

⁴⁹ Jan Cybis, *Róże w wazonie*, 1923, olej, tekstura, 47,5 x 35, sygn. p.g.: Jan Cybis Kazimierz/23.

⁵⁰ Iwona Luba pisze, że „nie ma wszak pewności, czy Cybis namalował go w Kazimierzu Dolnym, czy w podkrakowskim Kazimierzu, Iwona Luba, *Kapista na terytorium wroga, czyli Jan Cybis w Kazimierzu Dolnym*, [w:] *Jan Cybis. Kapista na terytorium wroga*, oprac. Waldemar Odorowski, Dorota Seweryn-Puchalska, katalog wystawy, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, czerwiec-lipiec 2012, Kazimierz Dolny 2012, s. 9. Wojciech Włodarczyk odnosi się do innej miejscowości, do Kazimierzy Wielkiej, ale odrzuca „możliwość [takiego] zinterpretowania podpisu malarza”, zob. Wojciech Włodarczyk, *Inny Kazimierz: kolorystów, awangardy, arsenatowców*, „Brulion Kazimierski” 2003, nr 4, s. 28.

wego we Wrocławiu⁵¹. O nich między innymi wspomniał Hannie Rudzkiej w liście z 24 sierpnia 1923 roku, pisząc: „parę rysunków kolorowych, kredką malowanych z dziesięć sztuk, pejzaże, kwiatki, madonna ze ślepym oczkiem”⁵². Podsumował w ten sposób swój wakacyjny dorobek, a był wówczas w Trembowli (gdzie odwiedził Seweryna Boraczoka), Tarnopolu (tam spotkał się ze Szczyrbułą) i właśnie w Kazimierzu⁵³. Wydaje się, że dokonując wyboru miejsc na plenery, Cybis kierował się względami koleżeńskimi⁵⁴. Do Kazimierza przyjeżdżał do Piotra Potworowskiego, którego ojciec miał tu dom letniskowy⁵⁵. Nie mamy jakiegokolwiek informacji na temat tego, czy Cybis był w Kazimierzu Dolnym po 1923 roku⁵⁶. Waldemar Odorowski oraz Iwona Luba sta-

⁵¹ Rysunki te są reprodukowane w katalogu do wystawy *Jan Cybis. Kapista na terytorium wroga*, zob. *Jan Cybis. Kapista na terytorium wroga*, dz. cyt., s. 53–66. Wymienione są w katalogu zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, zob. *Sztuka polska XX wieku. Katalog zbiorów*, pod red. Mariusza Hermansdorfera, opr. Krystyna Bartnik, Barbara Baworowska, Ewa Houszka, Barbara Ilkosz, Maria Jeżewska, Piotr Łukaszewicz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2000, s. 392. Datowane są na 1921 rok, co jest konsekwencją zapisu na jednej z prac: Kazimierz n., 1921 r. Jest to jednak opis dokonany przez rodzinę, najprawdopodobniej przez żonę Helenę Cybisową, od której muzeum dostało prace w darze lub od niej zakupiło. Pobyt Jana Cybisa w Kazimierzu Dolnym w 1921 roku wydaje się niemożliwy. Artysta przyjechał do Krakowa z Wrocławia jesienią 1921 roku na co wskazuje karta przemeldowania wystawiona z datą 24 września tego roku. Znajduje się ona w zbiorach Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu (repr. w: *Jan Cybis. Kapista na terytorium wroga*, dz. cyt., s. 35).

⁵² List w archiwum Hanny Rudzkiej-Cybisowej, Zbiory biblioteki PAN w Krakowie, publikowany w: Józef Dużyk, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 127, s. 14.

⁵³ Píše o tym Teresa Sowińska, *Kalendarium życia i twórczości Jana Cybisa*, [w:] Jan Cybis 1897–1972, pod redakcją Jolanty Chrzanowskiej-Pieńkos i Teresy Sowińskiej, [katalog wystawy] Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997s. 285.

⁵⁴ Krzemieniec, Rutki, Wiśniowa.

⁵⁵ Piotr Potworowski przyjeżdżał do wakacyjnego domu rodziców od najmłodszych lat. Jak pisze Irena Moderska „jeszcze w 1914 roku bracia spędzali lato w Kazimierzu. Przyjechał tu też Anglik – student z Oksfordu, który miał uczyć chłopców angielskiego”, zob. Irena Moderska, *Kalendarium*, [w:] *Piotr Potworowski 1898–1962*, Galeria Sztuki Współczesnej, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, Warszawa 1998, s. 201. Moderska wymienia tylko jeden pobyt już dojrzałego Potworowskiego w okresie międzywojennym pisząc, że „w czasie wakacji 1923 roku zaprosił kolegów do domu w Kazimierzu”, zob. tamże, s. 203. Wprawdzie Teresa Sowińska wspomina, że w 1922 roku „podczas wakacji Cybis przebywa kilka tygodni w Kazimierzu nad Wisłą, razem z grupą kolegów z Akademii, mieszkając u rodziny Tadeusza Piotra Potworowskiego”. I dodaje, że powstały wówczas „(najwcześniejsze z zachowanych) prace o tematyce pejzażowej, rysowane kolorowymi kredkami (w zbiorach Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy)”, Sowińska, *Kalendarium...*, dz. cyt., s. 283. Wydaje się, że wspólny pobyt studentów Akademii nie mógł się odbyć w 1922 roku. Byłoby to za wcześnie, przecież Potworowski trafił z Warszawy do Krakowa w 1922 roku i zaczął studia w roku akademickim 1922/1923, Moderska, *Kalendarium*, dz. cyt., s. 202.

⁵⁶ Mowa tu o okresie międzywojennym. Z pewnością był w Miasteczku na plenerze w 1949 roku, kiedy to odbył się tu plener Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zachowały się datowane rysunki artysty z tego roku.

wiają pytanie, czy powodem nieobecności Jana Cybisa w Kazimierzu Dolnym był silny związek z tym miejscem jego antagonistów, czyli uczniów Tadeusza Pruszkowskiego⁵⁷? Czy tak było, nie wiemy. Nie ma wypowiedzi artysty na temat Kazimierza⁵⁸. Są za to teksty krytyczne na temat sztuki uczniów Tadeusza Pruszkowskiego. Iwona Luba pisze, że „zarówno Cybis, jak i Czapski oraz sprzyjający kapistom byli formiści: Tytus Czyżewski, Zbigniew Pronaszko i Konrad Winkler [...] odżegnywali Pruszkowiaków od czci i wiary”⁵⁹. Józef Czapski przyznaje, że ich ataki na zastaną w Polsce sztukę wzrastają w „miarę [...] zakorzenienia”. I zaraz dodaje: „wszystkich w czambuł krytykujemy, zarzucamy im brak poczucia hierarchii wartości, zupełną dezorientację, jeżeli chodzi o plastykę, zamazywanie konfliktów i problemów w plastyce istotnych, skrajny prowincjonalizm i nieprawdopodobną malarską ignorancję”⁶⁰. A już dwa akapity dalej przyznaje, że po 1936 roku chciał napisać artykuł *Gdybym był Łukaszem*, w którym miałby podpowiedzieć artystom z ugrupowania Bractwo św. Łukasza, żeby „walczyli o prawdy przeciwne tym, które, jak uważano, zostały przywiezione z Paryża przez kapistów”⁶¹. W interesującym nas kontekście trzeba podkreślić, że były inne miejsca, ku którym podążał Jan Cybis, żeby zatrzymać się na jakiś czas na plenerze. Jak wiemy, w 1924 roku wraz z ze swoimi kolegami z Komitetu Paryskiego wyjechał do wymarzonego Paryża⁶². Będą wyjeżdżać do Rudek do Potworowskich, do Wiśniowej, do państwa Balów do Tuligłowów. Także Krzemieniec stanie się celem podróży artystycznych. Trasy te wyznaczała wspólnotowość. Warto tu o tym wspomnieć, żeby wskazać na problem wyboru miejsca poprzez relację z drugim artystą. Paweł Taranczewski napisał, że „w Akademii krakowskiej Cybis związał się z grupą malarzy nazwanych kapistami, i zrósł się z nimi tak ściśle, że nie sposób go pojąć bez kolegów”⁶³.

W tym samym 1923 roku Tadeusz Pruszkowski wydelegował kilku swoich uczniów na rekonosans do Kazimierza, żeby „wybadali” możliwości przede wszystkim lokalowe. Zgodnie z relacją Jana Zamoyskiego przyjechało ich wówczas ośmiu: Jan Gotard, Alek-

⁵⁷ Luba, dz. cyt., s. 9–17; Waldemar Odorowski, *Nieobecność nie/usprawiedliwiona?*, [w:] *Jan Cybis. Kapista...*, dz. cyt., s. 19–27.

⁵⁸ Odorowski, dz. cyt., s. 19.

⁵⁹ Luba, dz. cyt., s. 11.

⁶⁰ Józef Czapski, *Tło polskie i paryskie*, [w:] tenże, *Patrząc*, wybór, przedmowa i posłowie Joanna Pollakówna, Kraków 1996, s. 46.

⁶¹ Tamże, s. 47.

⁶² Losy kapistów różnie się ułożą, ale w latach 30. XX wieku będą odwiedzać Krzemieniec, a nie Kazimierz Dolny.

⁶³ Paweł Taranczewski, *Jan Cybis i kapiści*, [w:] *Jan Cybis 1897–1972...*, dz. cyt., s. 25.

sander Jędrzejewski, Edward Kokoszko, Antoni Michalak, Janusz Podoski, Mieczysław Szulc, Jan Wydra i Jan Zamoyski⁶⁴. Według relacji Jana Zamoyskiego Michalak, który

wcześniej został wysłany na zwiady, uzyskał [...] bezpłatnie salę szkoły powszechnej, mieszczącej się w dawnym przytułku dla starców przy kościele św. Anny. Wiedliśmy tam żywot iście spartański: sypialiśmy na podłodze zasłanej słomą; śniadanie i kolacje, których podstawą było mleko i chleb, przyrządzaliśmy sobie sami – jedynie obiady jadaliliśmy na mieście: wstawaliśmy wcześnie i wcześnie kładliśmy się spać; cały dzień – z wyjątkiem przerwy na krótki wypoczynek na plaży i na obiad – przeznaczaliśmy na malowanie⁶⁵.

Miał to być początek wielkiej, długoletniej kazimierskiej przygody młodych studentów skupionych wokół Pruszkowskiego. Ta mała grupka szybko rozrastała się (il. 1). Jak pisze Zamoyski już w 1924 roku była ich znaczna liczba. Co roku przyjeżdżali kolejni. Dołączały nowe roczniki, z których powstawały nowe ugrupowania: Stowarzyszenie Plastyków Szkoła Warszawska, Loża Wolnomalarska, Grupa Czwarta. Ich załączek, tak jak Bractwa św. Łukasza, był właśnie w Kazimierzu. Oczywiście byli to przeważnie studenci z pracowni Pruszkowskiego, ale nie tylko. Także z innych, w tym „głównie profesora Skoczylasa”⁶⁶. To oni mieli przyczynić się do tłumnego i systematycznego „najazdu” na Kazimierz. 10 lat później, w 1934 roku, Cieślewicz w „ABC Literacko-Artystycznym” napisał, że

wycieczka z bezkonkurencyjnym pod względem musującego humoru i dowcipu „Tadziem” Pruszkowskim i Skoczylasem jako profesorami była jakąś wyprawą zbójników po skarby... malowniczości i graficzności Kazimierza. Prześcigaliśmy się wtedy w „pożytecznym i przyjemnym”. Stawaliśmy na głowie... używając wody do studiów akwarelowych i „wody zdrobniałej” do studiów... psychologicznych. Skoczylas nie był ostatni ani przy sztaludze, ani przy stole. Pamiętam, że za pan brat z nami jadł, pił, „przemawiał” i śpiewał. Prawdziwy „Janosik” drzeworytu, z rylcem w jednej, a szklanicą w drugiej ręce, rej wodził w naszej sztuce i w naszej zabawie⁶⁷.

⁶⁴ Jan Zamoyski, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, Warszawa 1989, s. 8–9.

⁶⁵ Tamże, s. 9.

⁶⁶ Tamże, s. 10.

⁶⁷ „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 17.

Trudno oddzielić uczniów Pruszkowskiego i Skoczylasa, nie tylko dlatego, że trzymali się z reguły razem, ale także dlatego, że wielu uczęszczało do obu pracowni. Tadeusz Cieślewski na równi postawił profesora Władysława Skoczylasa i Tadeusza Pruszkowskiego, jako tych, którzy w znaczący sposób przyczynili się do przyjazdów młodych artystów do Kazimierza. Wskazuje jeszcze na jedną istotną rzecz, na zachowanie Skoczylasa i jego stosunek do studentów, który potrafił, pomimo swojego mistrzostwa drzeworytniczego, zachować przyjazne relacje z uczniami. Nie tworzył sztucznego dystansu i profesorskiego napuszenia. W rezultacie czego podążali za nim młodzi artyści wciągnięci, jak pisał Cieślewicz, „w obręb radości, jakie stanowiły jego artystyczny chleb codzienny”⁶⁸. Był dla nich raczej starszym kolegą niż profesorem grafiki. Jego osobowość, „prostota i jasność [...] sposobów pedagogicznych, zapał bez reszty dla drzeworytnictwa” sprawiły, że uczniowie Skoczylasa „jak jeden mąż zostali drzeworytnikami”⁶⁹. Cieślewski nazywa ich wspólnotą pisząc, że „drzeworyt w Polsce to pozycja nie byle jaka jako zespół”⁷⁰. Ma na myśli wspólnotę, którą połączył wybór techniki graficznej, ale była ona przecież naturalną konsekwencją wspólnoty utworzonej przez grupę studiujących razem młodych artystów. Możemy tu wyróżnić Wiktora Podoskiego, Konstantego Sopoćkę, Kazimierza Wiszniewskiego, Konrada Srzednickiego, Stanisława Ostoję-Chrostowskiego oraz znakomitą grupę kobiet: Janinę Konarską, Bognę Krasnodębską-Gardowską. Do Kazimierza przyjeżdżali także graficy należący do starszego pokolenia, Waclaw Wąsowicz, Edmund Bartłomiejczyk. Bogna Krasnodębska-Gardowska napisała o Skoczylasie, że:

*pierwsze kroki wspólnej pracy wytworzyły od razu atmosferę zbliżenia i spójni pomiędzy profesorem a uczniami. Im dłużej pracowaliśmy pod jego kierownictwem, im lepiej poznawaliśmy go, tym spójnia ta stawała się silniejsza. Pozostawiał nam swobodę wypowiedzania się, nie zniechęcał do często przerastających nasze siły koncepcji, kształcąc w nas przede wszystkim samodzielność*⁷¹.

⁶⁸ Tadeusz Cieślewski, *Władysław Skoczylas, inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce*, Warszawa 1934, s. 35.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Bogna Krasnodębska-Gardowska, *Nasz profesor*, „Świat” 1934, nr 16 (21 IV), s. 7.

Te wszystkie słowa o Skoczylasie, a także takie określenia Tadeusza Pruszkowskiego, jak „wesoła banda” czy „rodzina wesołków” wskazują na bliskość, jaka ich łączyła⁷². Ta bliskość nie jest tylko uwieczniona poprzez zdjęcia, na których widzimy wesołe grupy dobrze bawiących się osób. Plastyczne przedstawienia malujących razem artystów były wyrazem tej wspólnoty.

Rok 1923, kojarzony przede wszystkim z pierwszym pobytem uczniów Pruszkowskiego, przyciągnął wielu artystów. Do nich należał także Stanisław Szukalski, który przyjechał tu w grudniu i na tyle zauroczył się Miasteczkiem, że postanowił stworzyć tu swoją pracownię, która miała służyć także jako miejsce edukacji artystycznej. Na Górze Wapiennej zwanej „Albrechtówką” kupił willę, gdzie wracał kilkakrotnie, gdy przyjeżdżał do Polski⁷³. Z korespondencji wynika, że Szukalski miał dobre relacje z księdzem Stanisławem Szepietowskim, współzałożycielem, wraz z Tadeuszem Pruszkowskim, Towarzystwa Przyjaciół Kazimierza Dolnego, a także z Antonim Michalakiem⁷⁴.

W Kazimierzu przebywali także artyści z nieistniejącego już wówczas zrzeszenia artystycznego Grupy Krakowskiej, jak Sasza Blonder, Berta Grünberg, Stanisław Osostowicz. Ten ostatni pozostawił kolorowe rysunki z wnętrza baru przy rynku, w którym spotykali się artyści.

* * *

Ważną wspólnotę tworzyli artyści pochodzenia żydowskiego. Wydzielenie tej grupy w tym rozdziale wydaje się sztucznym zabiegiem, ponieważ naturalne były wzajemne relacje wszystkich artystów, bez względu na pochodzenie. Z drugiej strony jej stosunek do Kazimierza posiadał zarówno cechy wspólne dla całego grona przyjeżdżających tu twórców, jak i szczególne tylko dla niego, dlatego zasadne jest osobne przyjrzenie się tej wspólnotcie artystów. Problem zostanie zaprezentowany na wybranej grupie malarzy⁷⁵.

⁷² Tadeusz Pruszkowski, *Jak robiłem swój pierwszy film?*, „Muza 10-ta” 1926, nr 2 (2XI), s. 6.

⁷³ Zob. Lechosław Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007; Tenże, *Wstęp*, [w:] *Szukalski*, wstęp Lechosław Lameński, Wawrzyniec Rymkiewicz, Warszawa 2018, s.10.

⁷⁴ Listy do księdza Stanisława Szepietowskiego z 1925 roku oraz do Antoniego Michalaka z 1928 roku są publikowane w: Stanisław Szukalski, *Teksty o sztuce i wypowiedzi polemiczne oraz korespondencja z lat 1924–1938*, wybrał, ułożył i przypisami opatrzył Lechosław Lameński, Lublin 2013, s. 269–287.

⁷⁵ Wątek żydowski w życiu artystycznym Kazimierza Dolnego ze względu na rozległość tematu wymaga oddzielnej publikacji.

Przyjeżdżali tu od końca XIX w. czyli dokładnie wtedy, gdy w Europie rozgorzała dyskusja na temat roli sztuki żydowskiej (il. 2, 3)⁷⁶. Był to efekt szerszego i niezwykle ważnego zjawiska włączania Żydów w życie kulturalne Europy. W tym procesie modernizacji, jak twierdzi Jerzy Malinowski, społeczność żydowska na nowo zdefiniowała swój związek z własną tradycją artystyczną⁷⁷. Często, choć nie zawsze, łączyło się to z procesem asymilacji, który kładł ten sam akcent na żydowskość i polskość⁷⁸. Ta równowaga, wejście w społeczność polską, stała się ideałem burzonym poprzez widoczny pod koniec XIX wieku antysemityzm. Nie mógł on jednak powstrzymać artystów przed wprowadzeniem idei sztuki. Wydaje się, że Kazimierz, kojarzony z plenerami malarskimi, stanowił doskonale tło do tych rozważań. Jednym z pierwszych artystów pochodzenia żydowskiego, który przybył do Kazimierza, był rzeźbiarz Józef Gabowicz⁷⁹. Jego przyjazd do Kazimierza był symbolicznym początkiem „pielgrzymek” kolejnych artystów pochodzenia żydowskiego. Tych, którzy świadomi swojej żydowskiej tożsamości szukali swojego miejsca zarówno w świecie sztuki, jak i narodzie polskim. Michał Weinzieher wpisał Gabowicza do „grupy prekursorów ruchu plastycznego wśród Żydów”, który wraz z „Hirszenbergiem i Trębaczem reprezentuje romantyczny typ artystów, którzy pierwsi zburzyli mury ghetta i wynieśli z niego na otwarte, szerokie gościńce życia drzemiące, przytłoczone siły artystyczne narodu żydowskiego”⁸⁰.

Dla wielu z tych artystów sztuka była uniwersalną wartością. Nie ujawniała w sposób bezpośredni tożsamości religijnej. Wyrażała się poprzez więź kulturową, która opierała się przede wszystkim na nowej roli sztuki. Ponieważ jak wskazuje Jarosław Suchan,

tradycyjne formy kultury żydowskiej uległy zużyciu, zamieniając się w puste znaki powtarzane siłą przyzwyczajenia, w oderwaniu od ich duchowych źródeł.

⁷⁶ Henryk Gotlib, *Malarstwo Żydów*, dz. cyt., s. 22.

⁷⁷ Jerzy Malinowski, *Introduction*, [w:] *Art in Jewish Society*, red. tenże, R. Piatkowska, Małgorzata Stolarska-Fronia, Tamara Sztyma, Warszawa-Toruń 2016, s. 9. Szeroko ten problem analizuje Richard I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley-Los Angeles 1998.

⁷⁸ Zob. Helena Datner-Śpiewak, *Asymilacja narodu i asymilacja jednostki*, „Więź” 1983, nr 4 (294), s. 6.

⁷⁹ Choć Józef Gabowicz był rzeźbiarzem, w Kazimierzu tworzył rysunki. Jeden z nich znajduje się w zbiorach Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym: Józef Mojżesz Gabowicz, *Widok na rynek w Kazimierzu*, po 1902, pastel, papier, 22 x 30 cm, nr inw. MKD/539/S.

⁸⁰ Michał Weinzieher, *Józef Gabowicz (Wspomnienie pośmiertne)*, „Nasz Przegląd” 1939, nr 78 (19 III), s. 12. Samuel Hirszenberg najprawdopodobniej nie był w Kazimierzu Dolnym, ale na pewno był w Pont-Aven o czym pisze Irmina Gadowska, *Żydowskie malarze w Łodzi w latach 1880–1919*, Warszawa 2010, s. 136.

Że zatem czas najwyższy, by nie odcinając się od najgłębszych pokładów żydowskiej duchowości, równocześnie znaleźć dla niej wyraz w nowych formach, z jednej strony jak najbardziej swoistych, z drugiej rezonujących z nowoczesną rzeczywistością [...]. Chodziło raczej o to, by własne unikalne i odrębne wartości przełożyć na język uniwersalny, a co za tym idzie, uczynić równoprawnymi w świecie wartości ogólnoludzkich⁸¹.

Artyści pochodzenia żydowskiego do Kazimierza przyjeżdżali z różnych ośrodków. Z Łodzi, w której bardzo ubogie na początku XX wieku życie artystyczne rozkwitło w drugim dziesięcioleciu⁸². Przyjeżdżali do Kazimierza, gdzie nawet bieda była pięknem, i gdzie na rynku można było ukoić swój niepokój. W „Naszym Przeglądzie Ilustrowanym” z lat 30. XX wieku zreproduковано zdjęcie, na którym znajduje się grupa artystów: Henryk (Henoeh) Barczyński, Symch Trachter, Wincenty Brauner, Natan Szpigel, Józefa Śliwniak i Natan Korzeń. Mężczyźni stoją na kazimierskim rynku, na tle studni. Możemy potraktować tę fotografię jako manifestację integracji z miejscem oraz manifestację przynależności do wspólnoty. Grupa uwiecznionych artystów pochodziła z różnych środowisk. Henryk Barciński, Wincenty Brauner i Natan Szpigel to przedstawiciele łódzkiej Jung Jidysz. Józef Śliwniak i Natan Korzeń reprezentowali środowisko warszawskie. Symcha Trachter przyjeżdżał do Kazimierza Dolnego z Lublina, podobnie jak Henryk Lewensztadt. Natan Korzeń uczeń profesora Tadeusza Pruszkowskiego nie tylko przyjeżdżał tu na plenery, ale także miał w Miasteczku swoją pracownię. Trzeba także wspomnieć artystki ze Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie: Gizelę Hufnagelównę, Elżbietę Hirszberżankę i Mary Litauer-Schneider. Renata Piątkowska napisała, że „nie były związane ze środowiskiem żydowskim ani nie wystawiały na żydowskich wystawach, także tych organizowanych przez Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych”⁸³. Stworzyły własne ugrupowanie, które nazwały Kolor. Wskazując tym samym na czysto malarskie preferencje. Michał Weinzieher podkreślał, że postawiły sobie za cel „rozwiniecie kolorystycznych własności malarstwa”, wyczuwając tym samym „potrzebę czasu, wyrażającą się w malarstwie współczesnym w tęsknocie za

⁸¹ Jarosław Suchan, *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, [w:] *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. tegoż, współpraca naukowa Karolina Szymaniak, Łódź 2010, s. 15–16.

⁸² Zob. Gadowska, dz.cyt.

⁸³ Renata Piątkowska, *Malarki warszawskiej grupy Kolor*, „Aspiracje. Pismo Warszawskich Uczelni Artystycznych” 2009, jesień, s. 4.

barwnym ożywieniem obrazu”⁸⁴. Wymienieni tu artyści, to jedynie niewielka grupa licznie przyjeżdżających tu nie tylko malarzy, ale też literatów czy pisarzy.

* * *

Dom jest miejscem, a właściwie miejscem w miejscu, najbardziej osobistą przestrzenią. Dla artysty miał być po trosze, jaki pisał Andrzej Pieńkos, miejscem kreacji, ale w wypadku Kazimierza niewymuszonej⁸⁵. W Kazimierzu Dolnym była to raczej kreacja wspólnej przestrzeni, miejsca spotkań, dyskusji, zabawy. Oczywiście, odbywało się to z różną intensywnością. Jako jeden z pierwszych osiadł w Miasteczku Jan Karmański w połowie lat 20. XX w.⁸⁶ W tym samym czasie Stanisław Szukalski zakupił posiadłość z eklektyczną willą od inżyniera Jana Albrychta⁸⁷. Miała tam powstać dom pracy twórczej. I prawie w tym samym okresie swój dom z pracownią zbudował w Kazimierzu Antoni Michalak. Dom stanął w 1928 roku. Ale najważniejszym miejsce skupiającym artystów był dom Tadeusza Pruszkowskiego, najpierw ten mały, z ogródkiem na ulicy Nadrzecznej, później dom na wzgórzu. Wiemy, że spotykano się tam, żeby wspólnie czytać, śpiewać i oczywiście dyskutować o sztuce⁸⁸. Drugi dom Tadeusz Pruszkowski wybudował pod koniec lat 30. XX wieku⁸⁹. Dom posiada dużą pracownię, w której, jak napisał Jan Zamoyski, „czwórka koni można było zawracać”⁹⁰. Zgodnie z myślą profesora miała ona służyć wspólnocie artystycznej. Znakomicie zatem nadawała się do malowania zespołowego, co ostatecznie miało miejsce w 1938 roku, kiedy to członkowie Bractwa św. Łukasza dostali zlecenia na namalowanie siedmiu historycznych obrazów

⁸⁴ Michał Weinzieher, *Kolor. Wystawa grupy malarzkiej w Zw. Zaw. Polskich Art. Plastyków*, „Nasz Przegląd” 1929, nr 20, s. 9.

⁸⁵ Andrzej Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005, s. 8.

⁸⁶ Zamieszkał w wynajętym pokoju u aptekarza Lichtzohna nad apteką, która znajdowała się w rynku, Franciszek Jan Postój, Jan Karmański. *Życie i twórczość* [katalog wystawy], Galeria Letnia, Muzeum Kazimierza Dolnego, wrzesień – październik 1983, Kazimierz Dolny 1983, b.p.

⁸⁷ Zob. Lameński, dz. cyt.. Pisała też o tym Anna Krawczyk, „*Styl kazimierski?*” o stosunku do architektonicznego dziedzictwa kolonii artystycznej w Kazimierzu Dolnym, [w:] *Architektura w Krajobrazie. Harmonia – kompromis – konflikt*, pod redakcją Weroniki Kobylińskiej – Bunsch, Warszawa 2018, s. 114.

⁸⁸ Zob. Zamoyski, dz. cyt., Lorentowicz, dz. cyt.

⁸⁹ W 1936 roku nie był jeszcze ukończony, na co wskazuje zachowana korespondencja pomiędzy Pruszkowskim a architektem, profesorem Lechem Niemojewskim.

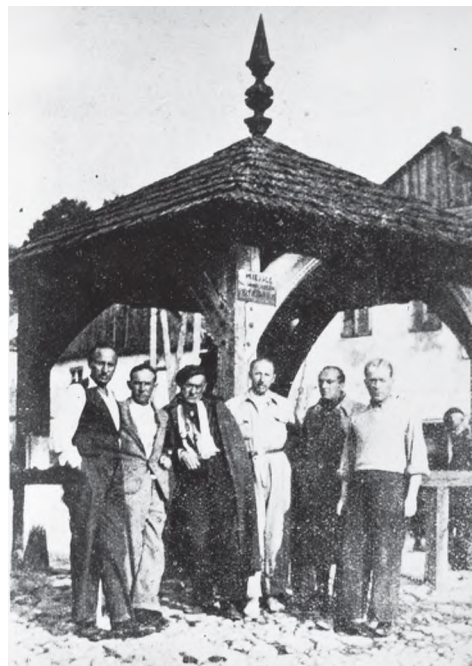
⁹⁰ Zamoyski, dz.cyt., s. 109.

na Wystawę Światową w Nowym Jorku (1939)⁹¹. Mieli stworzyć siedem wielkoformatowych kompozycji odnoszących się do wydarzeń historycznych. Artyści rozstawili w pracowni, w domu Pruszkowskiego deski i pracowali jednocześnie. Wiemy, że każdy z obrazów wykonany był przez 11 artystów. Pobyt w 1938 roku miał dla nich dodatkowy wymiar. Choć członkowie Bractwa często – w różnych konfiguracjach – przyjeżdżali do Kazimierza, to wszyscy razem nie byli tu od czasu plenerów studenckich. Mogli zatem ponownie być wspólnie w miejscu dla nich najważniejszym, tym, które od lat określali jako „przestrzeń moja” i w pełni świadomie do niej przynależeli.

⁹¹ O wystawie światowej w Nowym Jorku zob., Krystyna Nowakowska, *Pawilon polski na nowojorskiej wystawie światowej (1939–1940) i jego dalsze dzieje*, Warszawa 2013.

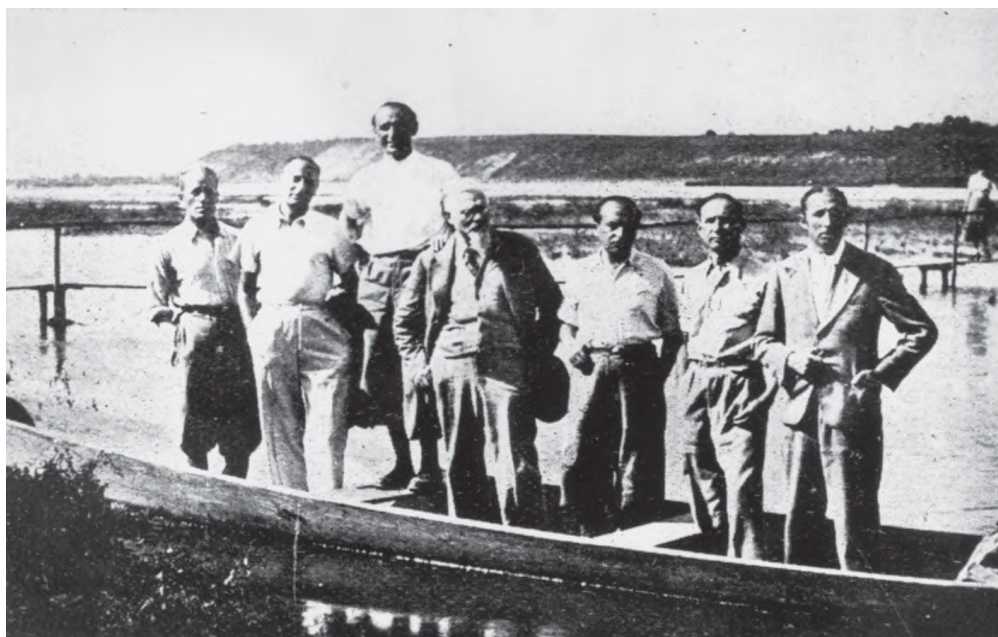


Il. 1. Eugeniusz Arct (1899–1974), *W plenerze*, 1932, olej, płótno, 80 x 70, wł. MN Kazimierz Dolny



Il. 2. „Nasz Przegląd Ilustrowany”, 1934, nr 44, s. 5

Il. 3. Od lewej/from left: Józef Śliwniak, Natan Korzeń, Icchak Wincenty Brauner, Symcha Trachter, Natan Szpigiel i Henryk Barciński, Kazimierz 1935, „Nasz przegląd ilustrowany” 1935, nr 41, s. 6



Il. 4. Od lewej/from left: Symcha Trachter, Józef Śliwniak, Izydor Goldhuber, Abraham Neuman, Natan Korzeń, Henryk Barciński, Natan Szpigiel, Kazimierz 1936, „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1936, nr 41, s. 4

ROZDZIAŁ IV

TRZECH ARTYSTÓW – TRZY POSTAWY

Pod koniec XIX wieku malarstwo plenerowe stało się wręcz dogmatem, jak napisał Józef Czapski¹. Był to też czas, gdy pejzaż zaczął być rozstrzygany malarsko, mówiąc językiem Jana Cybisa. Pod koniec XIX wieku i na początku wieku XX na fali poszukiwania miejsc plenerowych wielu artystów odwiedzało Kazimierz. Większość prac, które powstały wówczas w Miasteczku, opierała się, jakby to określiła Nina Lübbren, na utartych schematach. Sposób przedstawienia rynku czy uliczek nie wyróżniał się niczym szczególnym. Nie było w nich typowych cech czy atrybutów. Późniejsze przedstawienia choćby tego samego targu wydobywały jego specyfikę charakterystyczną tylko dla tego miejsca. Często utrwalano go jedynie dlatego, że był znakomitym materiałem do realistycznego zapisu czy do rozwiązań kolorystycznych i świetlnych na płótnie. Wskażmy choćby na niewielki obraz Zdzisława Jasińskiego z 1911 roku (il. 1) czy inny z sierpnia 1913 autorstwa Władysława Szultza (il. 2)². Może Stanisław Masłowski w pracy z 1898 roku chce podkreślić miejsce, wybierając za tło dla odbywającego się na rynku targu kamienice Przybyłów (il. 3)³. Ale już panoramiczny widok na ruiny zamku i zakole Wisły Konstantego Kietlicz-Rayskiego jest pejzażem ujętym w sposób konwencjonalny (il. 4)⁴.

¹ Józef Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992, s. 22.

² Zdzisław Jasiński, *Ulica w Kazimierzu*, 1911, olej, dykta, 27,5 x 36,5 cm, sygn. l.d.: „Z. Jasiński 1911”, wł. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym; Władysław Szultz, *Targ na rynku w Kazimierzu*, 1923, olej, płótno, 48 x 63 cm, sygn. l.d.: „Kazimierz VIII 1913 / Radom 1925”, wł. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym.

³ Stanisław Masłowski, *Targ w Kazimierzu Dolnym*, 1900, akwarela, ołówek, karton, 73 x 129 cm, sygn. p.d.: „St. Masłowski / w Kazimierzu 900”, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie.

⁴ Konstanty Kietlicz-Rayski, *Kazimierz nad Wisłą*, 1910, gwasz, płótno na tekturze, 101 x 24,5 cm, napis l.d.: „Szkic do malowidła znajdującego się / w bramie Banku Warszawskiego / Lublin / K-Rayski

W tym rozdziale chciałaby skupić się na trzech artystach i ich postawie wobec Kazimierza Dolnego. Będą to Aleksander Gierymski, Józef Pankiewicz oraz Władysław Ślewiński. Ich w pełni świadomy wybór miejsca i poszukiwanie z nim relacji, to postawa – chociaż każda inna – wyznaczająca charakter artystyczny Kazimierza Dolnego.

Gdy dla Józefa Brandta pobyt w Kazimierzu Dolnym nie był przypadkowy, ale jednak był jedynie przystankiem na trasie jego podróży poznawczych, to już dla Aleksandra Gierymskiego Miasteczko miało inne znaczenie. Wracał tu kilkakrotnie. Możemy tu mówić o budującej się relacji miejsce – artysta. W Kazimierzu bywał w latach 80. XIX w. W 1902 roku, tuż po śmierci artysty, pisano o nim, że jest to „czynnik przełomowy i zwrotny”, dążący do osiągnięcia jak najsilniejszego wrażenia prawdy⁵. Agnieszka Rosales Rodriguez podkreśla zaś, że jest to „realista wrywający się z okowów akademizmu, modernista przekraczający nieustannie możliwości farby w transpozycji światła na płótno, wizjoner ryzykujący technikę dla założonego artystycznego projektu, wreszcie symbolista, który naturalistyczny imperatyw naśladowania natury zamieni na intensywne jej wyrażanie”⁶. Dla Gierymskiego „kilka walących się domów, kloce mokre, zbite w tratwy [...] wszystko było odpowiednim tematem”⁷. Do Kazimierza Gierymski przyjechał po raz pierwszy najprawdopodobniej w 1882 roku⁸, na co wskazują datowane na ten rok prace. Ewa Micke-Broniarek tłumaczy, że podejmował te krótkie wycieczki – m.in. do Nieborowa, Lublina, Włocławka, Puław, Kazimierza nad Wisłą – w poszukiwaniu motywów do ilustracji prasowych⁹. To prawda, że współpracował z „Kłosami”, „Tygodnikiem Powszechnym” oraz „Wędrowcem”, ale nie wydaje się, żeby jedynie to było powodem penetrowania nowych miejsc¹⁰. Dobrym

1910 / Kazimierz nad Wisłą”, wł. Muzeum Narodowe w Lublinie.

⁵ D.n., *Aleksander Gierymski*, „Prawda” 1902, nr 43, s. 513–514.

⁶ Agnieszka Rosales Rodriguez, *Aleksander Gierymski – europejska awangarda a paradoks polskiej duszy*, [w:] *Aleksander Gierymski 1850–1901*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2014, s. 23.

⁷ D.n., dz. cyt., s. 514.

⁸ Henryk Piątkowski, *Aleksander Gierymski i jego działalność malarska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 35, s. 685.

⁹ Ewa Micke-Broniarek, *Kalendarium*, [w:] *Aleksander Gierymski...*, dz. cyt., s. 86.

¹⁰ Naturalizm miał być drogą do wzmocnienia rangi sztuki polskiej, miał spowodować, że stanie się ona sztuką europejską. Walczyli o niego krytycy i artyści skupieni wokół warszawskiego „Wędrowca” w latach 80. XIX wieku. Najważniejsi to Antoni Sygietyński i Stanisław Witkiewicz. Sygietyński spędził kilka lat w Paryżu (1878–1882), studiował w École de Beaux Arts i na Sorbonie. Znał myśl Taine’a, analizował francuskich naturalistów, tłumaczył Balzaka. Tę dyskusję zapowiadały „Listy o sztuce” Cypriana Godebskiego z 1875 roku, które wcześniej pojawiły się na łamach „Gazety Polskiej”, zob. Dorota Seweryn-Puchalska, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym Wincentego*

komentarzem mogą być słowa samego Gierymskiego przywołane przez Władysława Wankie we wspomnieniach pośmiertnych. Miał on powiedzieć, że: „ja – panowie nie mam żadnych innych pretensji artystycznych prócz odzwierciedlenia istotnego realnego życia – w jakiegokolwiek by ono było formie, z możliwą największą dokładnością. Jestem realistą, dzieckiem epoki – nie rozumiem i nie uznaję sztuki bez prawdy, bez przekonywującej prawdy”¹¹. Tej prawdy szukał nie tylko na ulicach Warszawy¹². Jak trafił do Kazimierza, tego nie wiemy. Możemy jedynie spekulować z dużym prawdopodobieństwem, że nałożyły się tu dwie przyczyny. Do pobliskich Puławom Rud wraz z rodziną często wyjeżdżał jego przyjaciel Antoni Sygietyński. I właśnie w liście do Sygietyńskiego pisanym w grudniu 1888 r. z Monachium – które określił „pod psem dziura” i gdzie czytamy o tęsknocie za Paryżem – napisał, że „jeżeli będą pieniądze, przyjadę do Polski do Rud i Lublina”¹³. Zresztą Puławy, czyli Nowa Aleksandrya, były wówczas miastem popularnym (il. 5). Michał Elwiro Andriolli napisał, że zawsze się je „wita ochoczo. Na ulicach warszawiaków kupa: spotykamy Prusa i Gierymskiego, z aparacikiem Brandla na szyi. Życzą nam dobrej podróży, my im [...]”¹⁴. W Puławach łączył się świat sfer wyższych z chłopską codziennością. Czy do Kazimierza zatem „wpadał” przy okazji pobytów w Puławach? Patrząc na jego prace, które tam powstały, wydaje się, że nie. Znaczące jest stwierdzenie w liście pisanym z Monachium w 1890 r.: „prawdopodobnie w lipcu przyjadę do Polski, do Kaźmierza, pracować. Zostanę się do zimy [...] Chciałbym być pół roku zawsze na wsi, a pół w cywilizacji”¹⁵. Zatem nie miał

Pola – od natury do naturalizmu, [w:] *Świat Wincentego Pola. Język i natura. Natura i naturalści*, pod redakcją Tadeusza Piersiaka, Lublin 2014, s. 79.

¹¹ Władysław Wankie, Aleksander Gierymski, „Krytyka” 1901, nr 5, s. 313–316. Słowa te były reakcją na zarzut Jana Matejki wypowiedziany podczas wystąpienia z okazji otwarcia Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie: „nasza sztuka jest w pełnym rozkwicie i puszcza się na próbne eksperymenta. Niestety mamy już i u nas pierwszych apostołów tej sztuki, którą zaczynają się niektórzy entuzjastować. Pod takim wpływem jest malowany i obraz ostatni Gierymskiego Żydzi modlący się. Jest to rzecz codzienna, banalna, bezmyślna, a natura z fotograficzną prawie dokładnością oddana”, cyt. za: *Otwarcie Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Gazeta Warszawska” 1888, nr 6, s. 133.

¹² Na lata 80. XIX w. przypada tzw. okres warszawski w twórczości Aleksandra Gierymskiego.

¹³ List 176 Aleksandra Gierymskiego do Antoniego Sygietyńskiego, Monachium, d. 19 grudnia [18]88, [w:] *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył Juliusz Starzyński, Wrocław 1973, s. 291.

¹⁴ Listy do Adama Pługa i przejażdżki po kraju pisane i ilustrowane przez E.M. Andriollego, „Kłosa” 1887, nr 1151, s. 40. Aleksander Gierymski pozostawił liczne prace z Puław. Temat Puław jako miejsca zilustrowanego przez artystów wymaga przebadania.

¹⁵ List 190 Aleksandra Gierymskiego do Antoniego Sygietyńskiego, Monachium, [maj lub czerwiec 1890], [w:] *Maksymilian i Aleksander Gierymscy...*, dz. cyt., s. 302.

w pełni racji inny jego przyjaciel, Stanisław Witkiewicz, gdy twierdził, że Gierymski wsi nie lubił, „zamknięty w mieście [...] był prawdziwym mieszczaninem”¹⁶. Wzrastająca już wówczas popularność Kazimierza musiała zachęcić artystę do odwiedzin miasta. Stopniowo odkrywał je jako źródło interesujących go tematów. Jednocześnie podróże do Puław i Kazimierza nad Wisłą mogły być pewnego rodzaju ucieczką od gwaru miasta. Odnajdował tu rzeczywistość w całej jej wielowymiarowej pełni. Kazimierz był wówczas esencją biednego, zapuszczonego miasteczka. Gierymski widział tu obdrapane mury, błoto i walące się żydowskie domki. Gdy malował Kamienicę Celejowską, nie interesował go jej zabytkowy charakter, ale raczej jej struktura (il. 6). Przyglądał się jej okiem naturalisty, który chce oddać rzeczywistą materię przedmiotu: kruszący się tynk kamienicy obok, opadające okiennice czy koślawą ławeczkę przysuniętą do ściany. Trudno dostrzec sylwetkę Żyda, która swoją niewielką skalą znika w całej kompozycji. Szybciej dostrzeżemy świnię karmiącą swoje małe czy beczkę na pierwszym planie. Artysta tak wykadrował kompozycję, że oprócz dominującej bryły kamienicy widzimy przestrzeń znajdującą się przed nią, z uchwyconą rzeczywistą prawdą tego miejsca. Gierymski „będąc dzieckiem swojej epoki”, jak sam o sobie mówił, dążył do tej prawdy. Nie chodziło mu o kopiowanie rzeczywistości, ale o „odzwierciedlenie istotnego realnego życia”¹⁷. I choć trochę ironicznie pisał w 1876 roku w liście do Henryka Szaniawskiego o malowaniu świni à la Courbet¹⁸, to już w latach 80. XIX w. mogłoby to być dla niego znakiem tej sfery rzeczywistości, gdzie „kończy się cywilizacja, [a] zachowuje prawdziwy charakter rzeczy, osób, języka”¹⁹. Późniejsze wezwanie Bolesława Prusa będzie znakomitym komentarzem. Pisze on tak: „badaj i kochaj wszystko, co Cię otacza: naturę, ludzi, nawet brzydotę i ubóstwo. Nie pograżaj się w jałowych marzeniach, ale staraj się zbliżyć do świata, a znajdziesz w nim takie piękności, jakich nie wymyśli najgenialniejszy poeta. Sztuka realna nie podstawia

¹⁶ Stanisław Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, [w:] *Stanisław Witkiewicz, Monografie artystyczne*, T. II, *Pisma zebrane*, T. I–IV, pod red. Jana Z. Jakubowskiego i Marii Olszanieckiej, Kraków 1974, s. 340–341. „Moja ojczyzna – mawiał – szpital Ujazdowski”. Koledzy z Monachium śmiali się z niego, że kiedy wróci do kraju i idąc gdzieś szosą za miastem, spotka polskiego chłopca, uchyli cylindra i powie: – „Pardon, czy nie wie pan, gdzie tu jest oberża?”.

¹⁷ Wankie, dz. cyt., s. 313–316.

¹⁸ W liście do Henryka Szaniawskiego w roku 1876 napisał z pewną ironią: „Trzeba za to teraz wziąć się do roboty, ostro. Panie Henryku Kochany wystarczy się dla mnie jaki obstalunek [...] może pejzaż – może à la Courbet świnię pod płótem”, zob. List do Henryka Szaniawskiego, Rzym, 11 marca 1876, [w:] *Maksymilian i Aleksander Gierymski...*, dz. cyt., s. 205.

¹⁹ Jerzy Stępowski, *Graniczne punkty sztuki naturalistów*, „Głos Plastyków” 1938, R. VI, I półroczcie, s. 8.

urojeń i złudzeń zamiast prawdy, ale z rzeczywistości wydobywa treść piękną i uczy ją odnajdować w życiu codziennym, które w języku idealistów nazywa się «szarym» i «płaskim»²⁰.

„Gdzie tylko jest światło, jest temat do obrazu...”. Tak ważną rolę światła widział Stanisław Witkiewicz w twórczości Gierymskiego. W pracy prezentującej Kamienicę Celejowską światło wydaje się ważnym bohaterem. Przybudówki po obu stronach kamienicy wręcz promieniają blaskiem, co nadaje scenie pogodny nastrój. Podobnie w kolejnej pracy zatytułowanej „Z Kazimierza nad Wisłą” z ok. 1883 roku²¹. Zachowany w fotografii gwasz różni się nieco od grafiki w „Kłosach”, gdzie pojawiły się zwierzęta (il. 7). Koza, gęsi, krowy nadają temu miejscu wiejski charakter. Akwarela jest miękko namalowana, z zatartym konturem i postaciami zachowującymi naturalne pozy. W drzeworycie Edwarda Gorazdowskiego zwierzęta i postaci, jakby teatralnie ustawione, stają się dominującym elementem i wydają się być prezentacją różnych typów.

Drzeworyt przedstawiający kościół i cmentarz w Kazimierzu Dolnym, którego reprodukcję zamieszczono w „Tygodniku Powszechnym” w 1883 roku, jest kompozycyjnie spójny nie tylko z pracami przedstawiającymi zaułki Warszawy, ale chyba najbardziej bliski jest *Trąbkom* (il. 8). Wiemy, że artysta najpierw budował kompozycję, wprowadzał architekturę, a na końcu „dodawał” postaci, bo jak mówił: „jestem właściwie figuralistą”. Spiętrzenie elementów i kulisowość, świadczą o tym, że praca ta wpisuje się w cykl prac powstałych w latach 80. XIX wieku i jest jednocześnie, jak chce Michał Haake, „kolejnym sformułowaniem wariantu zagadnienia treściowo-formalnego nurtującego artystę”²².

Gdy Gierymski mógł znaleźć w Kazimierzu wręcz kadry do swoich prac pokazujących prawdę życia, to Józef Pankiewicz odnalazł tu światło i kolor. I to właśnie tu w 1890 roku powstały „najpiękniejsze, najbliższe doktrynie francuskiego impresjonizmu”, jak napisał Lechosław Lameński, jego obrazy²³. Nie wiemy, jakie prace powstały w 1886 roku, kiedy, jak pisałam wcześniej, poznał Gierymskiego i był prawdopodobnie po

²⁰ Bolesław Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski”, 1885, nr 18, s. 2.

²¹ Praca zaginęła, ołówek, akwarela, gwasz, 28 x 5 x 21,5, p.d. Kazimierz; reprodukcja w „Kłosach” 1883, nr 939 (16/28 VI), rytował Edward Gorazdowski wg rysunku Aleksandra Gierymskiego, drzeworyt sztorcowy, papier, 29,5 x 22,1, syg. l.d. E. Gorazdowski, d. środek: A. Gierymski.

²² M. Haake, *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego*, Poznań 2015, s. 234.

²³ Lechosław Lameński, *Jak wyglądałoby malarstwo polskie XX wieku, gdyby nie obecność Józefa Pankiewicza?*, [w:] *Pankiewicz i po... Uwalnianie koloru*, pod red. Anny Hałaty, Marcina Lachowskiego, Doroty Seweryn-Puchalskiej [katalog wystawy], Muzeum Lubelskie w Lublinie, lipiec – wrzesień 2016, Lublin 2016, s. 10.

raz pierwszy w Kazimierzu. Dla nas ważny jest rok 1890, gdy wybiera Kazimierz, żeby stworzyć tu dzieła będące na gruncie polskim artystyczną nowością. Artysta zafascynował się sztuką francuską, operującą głównie światłem, podczas swojego pobytu w Paryżu. W Kazimierzu powstały wówczas cztery prace: *Kazimierz nad Wisłą*, *Droga w Kazimierzu nad Wisłą* (il. 9), *Wóz z sianem* (il. 10) i *Lato* (il. 11). Lameński pisze, że „pokazane publiczności warszawskiej, zmieniają całkowicie myślenie o sztuce najmłodszego pokolenia artystów stołecznych, niemających już ochoty malować wyłącznie scen historycznych i batalistycznych, a także rodzajowych utrzymanych w manierze malarstwa akademickiego”²⁴. Przypomnijmy, że Pankiewicz przyjeżdża do Kazimierza po pierwszym ataku krytyki, która nastąpiła po wystawie w Salonie Artystycznym Aleksandra Krywulta. Wystawa odbyła się w styczniu i lutym. Artysta zaprezentował na niej obrazy namalowane w manierze impresjonistycznej, przywiezione z Paryża. Fala krytyki mogła doprowadzić artystę do pewnego rodzaju ucieczki do Kazimierza. W poszukiwaniu nasłonecznionego pejzażu udawał się poza jego granice. Wszystkie prace pochodzą z okolic Kazimierza i stanowią pewnego rodzaju wyjątek, bowiem większość artystów przyciągał urok Miasteczka. Później Stanisław Czajkowski będzie tym artystą, który będzie poszukiwał pejzażu, ale jego motywacja będzie zupełnie inna (il. 12 i 13). Dla Czajkowskiego istotny będzie pejzaż rodzimy. Pankiewicz zainteresowany był badaniem światła i koloru. Choć prace powstawały pod wpływem Claude’a Moneta, którego wystawę widział w Paryżu, to w pracy *Droga w „Kazimierzu nad Wisłą”*²⁵ Łukasz Kiepuszewski dopatruje się wpływów Paula Cézanne’a.

Jak wskazuje data na obrazie „Krajobraz z okolic Kazimierza Lubelskiego” (il. 14), Pankiewicz był w Kazimierzu również w 1891 roku²⁶. Rozstanie ze światem impresjonizmu, które miało wynikać ze zniechęcenia i potrzeby „zbadania” możliwości symbolizmu, jak pisała Elżbieta Charazińska, okazało się równoważne z rozstaniem z Kazimierzem Dolnym²⁷. Tutejsze wyjątkowe słońce nie było już potrzebne artyście, który podążał ku nocnym „niewidocznym” sceneriom²⁸.

²⁴ Lameński, dz. cyt., s. 10.

²⁵ Władysław Pankiewicz, *Droga w Kazimierzu nad Wisłą*, 1890, olej, płótno, wł. Muzeum Śląskie w Katowicach.

²⁶ Władysław Pankiewicz, *Krajobraz z okolic Kazimierza Lubelskiego*, 1891, olej, płótno, 56 x 68 cm, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie.

²⁷ Elżbieta Charazińska, *Józefa Pankiewicza batalia o czyste malarstwo*, [w:] *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin*, [Katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. XIV.

²⁸ Agnieszka Rosales Rodríguez, *Malarskie zapatrzenie. Józef Pankiewicz w kręgu symbolizmu* [w:] *Pankiewicz i po...*, dz. cyt., s. 17.

Trzecim artystą, który wybrał Kazimierz, widząc w nim potencjał miejsca sztuki, był Władysław Ślewiński²⁹. Miał on już doświadczenie uczestnictwa w kolonii artystycznej w Bretanii. Dla tego artysty wyjazd na dłuższy pobyt plenerowy stał się warunkiem koniecznym. Wspominano, że „starał się zawsze o bezpośrednią styczność z naturą, unikając o ile możliwości przecywilizowanych ognisk kultury”. Uczeń Ślewińskiego i uczestnik wypraw do Kazimierza napisał, że „dzięki położeniu na uboczu [Kazimierz] uniknął ohydy tandetnej cywilizacji, pozostał poza zasięgiem wszelkich zakusów industrializacji, w swym ubóstwie i zapomnieniu przechował się jak pod kłosem”³⁰. W 1906 roku nie przyjechał sam. Oprócz żony przywiózł tu także swoich pierwszych uczniów. Były to między innymi Jadwiga Łaszewska oraz Alina Bondy-Glassowa, jedna z pierwszych i najwierniejszych uczennic artysty, żona prawnika Jakuba Glassa³¹. Przypomnijmy, że dopiero od roku był w Polsce. Powrócił w roku 1905, co najprawdopodobniej spowodowane było nostalgią i tęsknotą za krajem³². O zżerającej malarza tęsknocie za Polską pisał Tytus Czyżewski, dodając jednocześnie, że „podniecała go ciekawość, jaki też ten kraj jest teraz, po tylu latach niewidzenia”³³. Inną przyczyną powrotu mogła być misja wprowadzenia nowego oddechu do sztuki polskiej. Uważał ją bowiem za mało nowoczesną. Krzywił się na myśl o symbolizmie, pracach Jacka Malczewskiego, o secesyjnej architekturze. Mówił, że to „upadek sztuki”. Często używał słowa „egzaltacja”, oceniając sztukę i literaturę ówczesną³⁴. Był jeszcze jeden powód przyjazdu Ślewińskiego do Polski. Wystawa w Warszawie w Salonie Krywulta, o którym w 1905 roku pisano z okazji jubileuszu, że utrzymuje sztukę „na wyżynie” dzięki wielkiemu znawstwu kolejnych właścicieli³⁵. Krywult miał odwagę prezentować

²⁹ O Władysławie Ślewińskim i jego relacjach z Kazimierzem Dolnym zob.: Dorota Seweryn-Puchalska, *Ślewiński w Kazimierzu*, „Brulion Kazimierski” lato/jesień 2019, nr 15, s. 10–21.

³⁰ Zygmunt Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975, s. 336.

³¹ Tamże, s. 336.

³² Siostrzeniec artysty, Mieczysław Fijałkowski, będący wówczas w szóstej klasie, mieszkał wraz z rodziną przy ulicy Wspólnej 52. Wspomina: „usłyszałem [...] ostry głos dzwonka, a w chwilę potem jakieś drapanie do drzwi, gdy je otworzyłem stał przede mną wysoki gość w fantazyjnym kapeluszu o pomiętym rondzie, w futrze z najeżonym na zewnątrz włosiem, trzymający na smyczy dwa psy”, Mieczysław Fijałkowski, *Uśmiech lat minionych*, Katowice 1969, s. 84. O zżerającej malarza tęsknocie za Polską pisze Tytus Czyżewski, dodając jednocześnie, że „podniecała go ciekawość, jaki też ten kraj jest teraz, po tylu latach niewidzenia”, Tytus Czyżewski, *Władysław Ślewiński, Monografie artystyczne*, pod red. Mieczysława Tretera, T. XVIII, Kraków 1928, s. 9–10.

³³ Tytus Czyżewski, *Władysław Ślewiński, Monografie artystyczne*, pod red. Mieczysława Tretera, T. XVIII, Kraków 1928, s. 9–10.

³⁴ Fijałkowski, dz. cyt., s. 90.

³⁵ Bejot., *Jubileusz „salonu Krywulta” w Warszawie*, „Nowości Ilustrowane” 1905, nr 14, s. 3.

sztukę nową, nawet taką, do której odbioru jej goście nie zawsze byli przygotowani. I tak było z pracami Władysława Ślewińskiego. Przypomnijmy, że pokazano wówczas między innymi takie obrazy, jak sławną *Kobietę czeszącą się* (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie), *Anemony* oraz liczne widoki morza. Prezentowane były także prace Gauguina będące własnością Ślewińskiego. Wystawę generalnie przyjęto ze zdziwieniem, niezrozumieniem lub wręcz krytyką, ale pojawiły się też nieliczne głosy pozytywne. Przyjazd Ślewińskiego do Polski w 1905 roku jest o tyle ważny, że artysta pozostawił dość niepewny ślad swojej obecności w Kazimierzu w tym właśnie roku. Jest to praca przedstawiająca widok na Wisłę z zapisem – Kazimierz 1905 (il. 15)³⁶. Data nie jest wyraźna. Dla jej potwierdzenia wymagane są dodatkowe badania. Słowo „Kazimierz” umieszczone pod sygnaturą nie budzi wątpliwości³⁷. Zaakcentowanie miejsca powstania obrazu nie jest wyjątkowe. I tak na przykład na *Martwej naturze z rzodkiewkami mamy czarny las* (pisownia małą literą), a na *martwej naturze z 1907 roku* występuje *Poronin*. Ciekawe jest to, że interesujący nas obraz przedstawia „przybliżony” widok na drugi brzeg Wisły widziany od strony Kazimierza. Ten sam, który dostrzegamy w tle obrazu przedstawiającego ruiny zamku. Są to te same dwa domy z czerwonymi dachami oraz wyraźnie zaznaczone półkole polnej drogi. Należałoby przyjąć, że został namalowany podczas tego samego pobytu w Kazimierzu. Budzi wątpliwości data na obrazie. Artysta wprawdzie od razu szukał miejsc, gdzie mógłby wyjechać na dłużej nie tylko w sprawach malarskich. Wiemy z relacji Fijałkowskiego, że w 1905 roku dwukrotnie był w Czarnolesie u Stanisława Zawadzkiego. I wówczas, wczesną wiosną, odwiedził okolice Radomia, Garbatkę oraz Janików nad Wisłą. Odbywając te pierwsze podróże, przypominał sobie polski krajobraz. Przyglądał mu się uważnie i pochłaniał z największą mocą. I oto – jak pisze Potocki – „powstaje z tego przywitania się dojrzałego artysty z przyrodą polską szereg niezapomnianych dokumentów sztuki”. Oczywiście patrzył na krajobraz „malarsko”. Latem wraz z żoną powrócił „do Kochanowskiego”, którego poezją się zachwycił. Pobyt w Czarnolesie uwarunkował powstanie tam prace, głównie pejzaże oraz piękna *Modlitwa*. Prace z cyklu „Wisła”, które wówczas powstały, mogły być malowane w różnych miejscach i w różnym czasie. Wiemy, że odwiedził wówczas radcę Pieniążka w Łagowie, wsi leżącej dość blisko Janowca. Artysta mógł malować Wisłę w tamtych okolicach lub w innym

³⁶ Własność prywatna.

³⁷ Nie budzi wątpliwości także sygnatura. Podobna pojawia się na innych obrazach artysty, choć ten rodzaj sygnatury występuje na niewielu pracach. Jest to charakterystyczne przeciągnięcie w dół po literce „k”.

miejscu jej biegu, nie docierając do Kazimierza, co jest najbardziej prawdopodobne³⁸. Zupełne wykluczenie pobytu Ślewińskiego w Kazimierzu Dolnym w roku 1905 nie jest uzasadnione, ale, abstrahując od tego, to jego pobyt w 1906 roku jest na pewno pierwszą dłuższą i ważną wizytą w tym miasteczku. Poszukiwał tu wytchnienia od warszawskiego gwaru, ale także, przepełniony bagażem doświadczeń z Bretanii, chciał odnaleźć w Kazimierzu przestrzeń nie tylko do plenerów, ale przede wszystkim właściwe miejsce dla jedności sztuki i życia, jako zespolenie w jedną materię – życia i tworzenia³⁹. To „idealistyczne stopienie” bytu i sztuki, jak pisze Pieńkos, ma pochodzenie romantyczne⁴⁰. Jeżeli przyjmiemy za Jackiem Sempolińskim, że „ucieczka jest [...] jednym z atrybutów romantyzmu”⁴¹, to już choćby to wskazuje, że romantyczny pierwiastek przesywa jego duszę. A na pewno tkwiła w nim melancholia, o której wspominał jego późniejszy przyjaciel Jan Kasprowicz, pisząc wstęp do katalogu do wystawy, która odbyła się we Lwowie w 1907 roku. Kasprowicz rozpoczyna go słowami: *Drogi Panie Władysławie*. Jest to rodzaj hołdu złożony artyście. Kasprowicz odczytuje malarstwo Ślewińskiego jak poezję. „Kwiaty [...] to nie doskonałe fotografie rzeczy [...] to odrębne, wiecznie żyjące indywidualizmy, zadziwiające nie tylko techniką, ale przede wszystkim melancholijną muzyką Pańskiej duszy”. I dalej: „U nas prawda nie przestaje się jeszcze równać ścisłości fotograficznej. Oko Pańskie nie tylko widzi, ale równocześnie i czuje, a dusza nie tylko czuje, ale i widzi. Dzięki temu obrazy Pańskie przedziw-

³⁸ W spisie najważniejszych dzieł Władysława Ślewińskiego umieszczonym w monografii przygotowanej przez Czyżewskiego pod rokiem 1905 znajdują się prace nie tylko z Czarnolasu, ale także i z Kazimierza Dolnego. Wymienione zostały takie obrazy olejne na płótnie jak: *Zamek w Kazimierzu*, trzy prace noszące tytuł *Ulica w Kazimierzu* oraz dwie zatytułowane *Panorama Kazimierza*. Reprodukowany jest tam obraz zatytułowany *Wisła* (nieznane miejsce przechowywania), niesygnowany, ale datowany także na rok 1905. Publikowany był w „Sztukach Pięknych” z 1924/1925 r., ale pod błędnym tytułem *Pejzaż w Bretanii*. Najprawdopodobniej widok ten jest „spojrzeniem” na Kazimierz od strony Janowca. Pod rokiem 1905 Czyżewski nie notuje żadnej pracy kazimierskiej. Czyżewski mógł pomylić lata. Monografia powstała dużo później, a obrazy artysty w większości nie są sygnowane. Dodajmy także, że prace wymienione przez Czyżewskiego mogły mieć inne tytuły niż nadane im później. I tak na przykład *Panorama Kazimierza*, to obraz, który w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1908 r. w numerze 22, nosił nazwę *Kazimierz nad Wisłą*. We wcześniej prezentowany był na wystawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. W tym samym czasie mógł też powstać *Pejzaż z kościołem parafialnym w Kazimierzu* określony przez Czyżewskiego jako *Panorama Kazimierza*, zob.: Tytus Czyżewski, *Władysław Ślewiński, Monografie artystyczne*, pod red. Mieczysława Tretera, T. XVIII, Kraków 1928.

³⁹ Andrzej Pieńkos, *Obraz – pejzaż – wystawy. Romantyczne etiudy malarskie*, [w:] *Romantyzm. Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina*, red. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1999, s. 54.

⁴⁰ Tamże, s. 54.

⁴¹ Jacek Sempoliński, *Władztwo i sztuka. Myśli o sztuce*, wybór, opracowanie, wprowadzenie Małgorzata Kitowska-Lysiak, Lublin 2001, s. 58.

ną do mnie przemawiają harmonią”. Poeta znakomicie odczytał twórczość malarza⁴². Pod pierwszą warstwą znaczeniową obrazów Ślewińskiego ukryta jest wewnętrzna treść, która wyraża raczej stany ducha niż zapisaną rzeczywistość. Obrazy kryją smutek, melancholię i tęsknotę. Jednocześnie wyczuwamy ich wewnętrzną harmonię. Ślewiński szukał takich miejsc, w których odnajdzie spokój i wewnętrzną harmonię własną, ale jednocześnie siłę wyrazu natury. Przechadzał się i kontemplował malarsko. Tadeusz Makowski w swoim *Pamiętniku* opisał ich wspólną wyprawę: „wczoraj byliśmy nad morzem. Była burza. Ogromne fale uderzały o brzeg. Piana bryzgała na skały czarne. Ponure zagłębienia w morzu zielone tworzyły przepaście [...] Ślewiński zna morze i lubi je nade wszystko. Oczy utkwione w przestrzeń widziały już niejedną chwilę podobną. Śledził ruch fal, które nieraz malował. Szliśmy ścieżką wzdłuż, ku miejscom coraz dzikszym”⁴³. Podobne wspomnienia mają również inni. Xawery Glinka napisał: „chodziliśmy ze Ślewińskim na długie spacerunki wzdłuż stromego brzegu morskiego, podziwialiśmy przypyływy i odpływy, rozbijające się o wysokie skały potężne fale. O, niech pan patrzy – ciągnął mnie za rękę Ślewiński – jaka wspaniała fala, jaka grzywa piany, jaka potęga i lekkość zarazem, co za linia, a kolor? A malować ją – panie – o tak, tak właśnie jak w tym momencie – uchwycić ją psiakrew w ruchu, w załamaniu, w kolorze [...] namalować tak żeby piana była pianą, aby piana była pianą powtarzam, a nie wata, na to trzeba sto szkiców podrzeć, może jeden się uda”⁴⁴. Ślewiński wołał bretoński wiatr, a nie wyjątkowe dla tego regionu upały. W jednym z listów, wysłanych z najpiękniejszej wyspy noszącej nazwę Belle-Isle do swojego kolegi z Pont-Aven, świetnego malarza – Roderica O’Conora, żali się na upał, który uniemożliwia mu pracę: „ku mojej rozpaczycy nie mogę w ogóle korzystać z Belle-Isle i nie wiem, czy ktokolwiek mógłby tu pracować przy takiej pogodzie. Jeszcze nie widzieliśmy morza, tylko niebieskie jezioro z rozżarzonymi skałami, że oczy wylażą z głowy. Słońce jest oślepiające i ani krzty cienia. Aż mnie mdli, zepsułem dużo płócien, ale naprawdę nie mogłem zrobić nic porządnego”⁴⁵. Ciągłe poszukiwał nowych doznań, nowych miejsc, które inspirowałyby go do pracy. Może dlatego wyjechał do Krakowa⁴⁶, a później do Zako-

⁴² Kasprowicz jest pod takim wpływem malowanych przez Ślewińskiego kwiatów, że pod zachwycony *Słonecznikami* tworzy *Balladę o słoneczniku*.

⁴³ Tadeusz Makowski, *Pamiętnik*, opr. i wstęp Władysława Jaworska, Warszawa 1961, s. 161.

⁴⁴ Xawery Glinka, *Paryż mojej młodości*, Bejrut, 1950, s. 54.

⁴⁵ List Władysława Ślewińskiego do O’Conora, sierpień 1904, za: Władysława Jaworska, *Władysław Ślewiński*, Warszawa 1991, s. 146.

⁴⁶ Jesienią 1906 r. wyjeżdża do Krakowa. Wiemy, że miał chrapkę na stanowisko profesora w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Z relacji Adolfa Chybińskiego wynika, że Ślewiński był

panego, i osiadł niedaleko, w Poroninie. W górach drzemała siła, która go uwiodła, tak jak wcześniej potęga oceanu. W widział śniegach świetlistość kolorów, którymi zachwycał się. Filipkiewicz wspomina, że „zastał wuja niemal opętanego przez śnieg i szalejącego nad rozwiązaniem nowych dla niego problemów kolorystycznych”⁴⁷. Malował pomimo mrozu, choć, jak żalił się później w liście do O’Conora, przyplącił to „dobrym katarem i trzykrotnym zapaleniem okostnej”. Oprócz sił natury, jakich doświadczał w okolicach Poronina, miejsce to miało jeszcze jeden dodatkowy walor. Choć Poronin leżał trochę na uboczu, „w samotności”, to jednak, jak pisał do swojego przyjaciela z Bretanii Rodericka O’Conor, samotny tam nie był⁴⁸. Dom Państwa Ślewińskich stał się miejscem spotkań artystów⁴⁹. Siła pejzażu górskiego wygrała z urokiem Kazimierza. W Poroninie pozostał do 1907 roku⁵⁰. Władysława Jaworska wspomina o poby-

dla środowiska krakowskiego dużym „artystycznym zagrożeniem” i dlatego nie dopuszczono do tej posady. To Mehoffer, z którym artysta znał się jeszcze z okresu paryskiego, miał być tym, który „pokierował intrygami”. Chybiński pisał, że „młodsza generacja malarzy zdała sobie sprawę z tego, kim jest Ślewiński. Starsza również o tym wiedziała i może dlatego właśnie?, zob.: A. Chybiński, *W czasach Straussa i Tetmajera*, Kraków 1959, s. 188. Ślewiński ze środowiskiem krakowskim był związany wcześniej. Brał udział w wystawach, należał do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, z którego wypisał się na znak protestu. Ze środowiska krakowskiego cenił Olgę Boznańską, miał także dobrą opinię na temat malarstwa Jana Stanisławskiego i Stanisława Witkiewicza.

⁴⁷ Fijałkowski, dz. cyt., s. 112.

⁴⁸ W Poroninie powstał obraz „Samotna skała”, co mogło wskazywać na samotność artysty. Najprawdopodobniej był to jednak wyraz tęsknoty za Bretanią.

⁴⁹ Decyzja o przeprowadzce do Poronina była szybka. Zamieszkał tam już jesienią 1906 roku. Potwierdzają to wspomnienia córki Kasprowicza: „W roku 1906 sprowadzili się do Poronina malarz Władysław Ślewiński z żoną Eugenią, Rosjanką. Przywieźli z sobą cały dobytek z Bretanii – piękne stare meble bretońskie, ceramikę, obrazy i dwa płowe psy [...] stworzyli sobie bardzo miłe, artystyczne wnętrze. W sypialnianym pokoju Ślewińskich wisiał duży obraz, akt siedzącej plecami kobiety, w której można było poznać żonę malarza. Były martwe natury, kwiaty, pejzaże. W „świetlicy”, czyli jadalni, na widocznym miejscu wisiał obraz Gauguina przedstawiający jakąś Tahitankę, w barwnym stroju na tle egzotycznego krajobrazu”, zob.: A. Kasprowicz-Jarocka, *Córki mówią...*, Warszawa 1966, s. 63–64. Z relacji Fijałkowskiego wiemy, że wisiały tam także „krajobrazy Filigera i innych”, zob.: Fijałkowski, tamże, s. 115. Były to prace kolegów Ślewińskiego z Bretanii. Krajobrazy Charles’a Filigera wyróżniały się wyraźnym syntetyzmem, rytmiką i linearnością. Jan Kasprowicz w liście datowanym na 28 grudnia 1906 r. wspomina swoje rzadkie wizyty u państwa Ślewińskich. Dodaje, że jest to „wspaniały malarz, mieszkający przez zimę u Gutowej, w restauracji”, zob.: *Listy Jana Kasprowicza do Kazimierza Twardowskiego*, oprac. Roman Loth, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, R. V (XLVII) 2012, s. 525.

⁵⁰ W 1907 r. wybrał się do Monachium. Jan Kasprowicz w liście do córek z 21 września tego roku opisuje moment pożegnania Ślewińskich. „PP. Ślewińscy wczoraj o ½ 6-tej po południu wyjechali do Monachium. Bardzo nam tu jest smutno bez nich”, zob.: Kasprowicz-Jarocka, dz. cyt., s. 64–65. Został

cie Ślewińskiego w Kazimierzu w 1908 roku. I ten rok jest wątpliwy. Na pewno nie był z uczniami ze Szkoły Sztuk Pięknych, ponieważ pracę zaczął od października⁵¹. Zresztą informuje swojego przyjaciela Jana Kasprowicza w liście z maja 1908 roku, że wyjeżdża do Bretanii pod koniec maja, na trzy miesiące⁵². Jeżeli wyjazd doszedł do skutku, Ślewiński nie mógł być w Kazimierzu. Przyjechał w 1909 r. wraz z uczniami ze swojej prywatnej pracowni na ulicy Polnej⁵³. Zorganizował wówczas letni, całowakacyjny plener. Jest to niezwykle znamienne, albowiem nawiązał do zwyczaju długich letnich pobytów w artystycznych ośrodkach europejskich, namaszczając tym samym Kazimierz kolonią artystyczną. o stworzonej wówczas wspólnocie była mowa w poprzednim rozdziale. Teraz skoncentrujemy się na samym artyście i jego artystycznym postrzeganiu miejsca (il. 16). Dużo malował, podobnie jak w 1906 roku. Powstały liczne widoki miasteczka. Uwieczniał uliczki, zaułki, ruiny zamku. Wykorzystywał te same tematy, które podejmowali inni artyści. Interesowały go jatki i dworek Gąsowskich. Zaskakujące jest to, jak dużo prac powstało z samego Miasteczka. Właściwie nie malował architektury miast. Podczas swoich pobytów w Bretanii namalował w 1889 roku widok miasta Quimperlé, z przycupniętymi po dwóch stronach kanału domami. Z podróży do Hisz-

tam dłużej, choć jak napisał do O'Conora w styczniu 1908 r.: „atmosfera nie jest tu przyjemna – widzi się tylko kicze i piwo, przy czym kicze są straszne, a piwo dobre”, za: Jaworska, dz. cyt., s. 146.

⁵¹ W czasie swojego pobytu w Monachium dostał propozycję objęcia posady „kierownika artysty” w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Artysta nie tylko nie podszedł do tego z entuzjazmem, ale przesłał list „oznajmiający o niemożności przyjęcia ofiarowanej mu posady kierownika artysty w Szkole”. List ten odczytano na posiedzeniu Rady Pedagogicznej 18 stycznia 1908 r., zob.: Protokoły Rady Pedagogicznej, Archiwum ASP w Warszawie. Jednak zabiegano o to tak długo, aż Ślewiński uległ namowom i już w marcu zanotowano, że ustalane są warunki umowy. Pracę rozpoczął z nowym rokiem szkolnym, którego początek wyznaczono na 1 października i już trzy dni później na posiedzeniu Rady Pedagogicznej „uproszono p. Ślewińskiego o rozpoczęcie [...] starań w Towarzystwie Zachęty” odnośnie do wystawy studentów, zob. Protokół z posiedzenia Rady Pedagogicznej z dnia 21 stycznia 1908 r. Zofia Skorobohata-Stankiewiczówna z wielką estymą odnosi się do wiadomości o nowej posadzie Ślewińskiego, pisząc w swoim artykule w czasopiśmie „Bluszcz”: „Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych w bieżącym roku szkolnym pozyskała wybitną siłę profesorską; do grona bowiem cenionych artystów – kierowników pożytecznej tej uczelni przybyła jednostka miary nieposzedniej w osobie p. Władysława Ślewińskiego”, zob. Zofia Skorobohata-Stankiewiczówna, *Władysław Ślewiński*, „Bluszcz” 1908, nr 47, s. 528.

⁵² Za: Jaworska, dz. cyt., s. 143.

⁵³ Praca w Szkole trwała krótko. Już 31 marca 1909 r. na Radzie Pedagogicznej, na której byli obecni: Xsawery Dunikowski, Konrad Krzyżanowski, Kazimierz Stabrowski, Edward Trojanowski, staje sprawa Ślewińskiego. Malarz nie przychodził do Szkoły, dlatego „Rada Pedagogiczna [...] postanawia urzędownie zapytać p. Ślewińskiego o powód nieprowadzenia korekty”. Ślewiński przesłał list, w którym oznajmił, że podaje się do dymisji i „zaprzestaje swej korekty przed końcem roku szkolnego”, Protokół z Rady Pedagogicznej, Archiwum ASP w Warszawie.

panii pochodzi także widok jednego z tamtejszym miasteczek. Malując Kazimierz, stosował zasady syntetyzmu, szczególnie nie był istotny, okalał formy tak charakterystycznym dla jego malarstwa ciemnym konturem (il. 17 i 18). W recenzji napisanej po wystawie w Zachęcie w 1908 roku Antoni Potocki odnosi się do ujętych malarsko ruin zamku: „Jego Kazimierz nad Wisłą nie będzie zbieraniną rumowisk na pagórkach, lecz nad płową Wisłą na wysokim brzegu przypomnieniem grodu. Coś jak purpurą i grono-stajem podbity płaszcz stary, lecz królewski, niedbale wiekom porzucony” (il. 19)⁵⁴.

Przyglądając się pracom Ślewińskiego namalowanym w Kazimierzu, rozumiemy słowa Maxime Maufra, jego bretańskiego kolegi, który wymieniając razem Seguina, O’Conor i Ślewińskiego, twierdził, że balansowali oni między naturą a deformacją. Ta deformacja ujawnia się w miękkości linii, w delikatnym załamaniu rzeczywistości. Przecież nie o mimetykę tu chodzi, nie o gadulstwo, ani o czułośćkowość, ale o nastrój płynący z chropowatości murów. Kazimierz był inspiracją dla różnych tematycznych „eksperymentów” w twórczości Ślewińskiego. Maluje tu, wbrew swojej manierze, *Targ w Kazimierz* (il. 20). Tętniący życiem rynek wypełniony postaciami był czymś wyjątkowym. Bardzo rzadko w jego pracach pejzażowych pojawia się postać. Prawdopodobnie był pod wrażeniem nie tylko barwności tej sytuacji, ale też miejscowego folkloru, codziennego życia włączonego w rytm dnia i natury. Mieszkańcy małych miasteczek nosili w sobie prostotę i nieskażoną czystość, której poszukiwali artyści, uciekając od męczącego ich chaosu coraz bardziej napastliwej cywilizacji. Ślewiński nosił w sobie doświadczenie takich poszukiwań w Bretanii. Fascynuje go także konkretny człowiek, który ma tę prostotę i czystość, który kieruje się najbardziej naturalnymi wartościami. Powstają zatem portrety górali – w tym jeden z najpiękniejszych obrazów, *Sierota z Poronina* – wizerunki chłopca z Bretanii. Ale istnieją także przedstawienia chłopca, które mogły powstać w Kazimierzu. Piękno tych prac tkwi w tym, że nie są jedynie odbiciem rysów i cech charakterystycznych, ale dotykają duchowości, wewnętrznej głębi, przekraczając indywidualne życie. Nie ma też cierpienia czy bólu, jest wewnętrzna harmonia i spokój.

Ślewiński malował także Wisłę (il. 21 żagle). Cykl powstawał w czasie całego pobytu artysty w Polsce. Motyw wody, nieba połączony z fragmentem nabrzeża, czyli ziemi był głównym motywem stosowanym przez artystę w pracach, które powstawały w Bretanii. Oczywiście na tamtych mamy skalisty brzeg oceanu, który pozwala na uchwycenie efektu rozbijających się fal. To co jest wspólne widokom Wisły i oceanu, to takie tworzenie kompozycji, że akcent pada na wodę; to ona jest głównym „tematem” obra-

⁵⁴ Antoni Potocki, *Władysław Ślewiński*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 22, s. 436.

zów. Ocean jest najczęściej wzburzony, pokazuje swoją moc. Wisła jest spokojna. Ale artysta w Bretanii malował także wypłaszczoną plażę zatoki ze stojącymi przy brzegu łodziami, jak w mocno wykadrowanym obrazie *Łódki w Le Pouldu* z ok. 1898 roku (własność prywatna) czy otwartym na ocen *Pejzażu morskim z widokiem Wyspy Czarownic* z ok. 1899 roku (własność prywatna). Powstało wiele prac, na których woda jest bardzo spokojna, ocean gładki jak jezioro (*Krajobraz morski z żaglówkami* z ok. 1904 r., własność Muzeum Narodowego we Wrocławiu, czy późniejsze *Morze w Doëlan* z ok. 1910 r., własność prywatna). W widokach Wisły ląd zamyka kompozycję, ale nie tworzy ramy. Tak jak w widokach morza woda „wychodzi” poza obraz, dając wrażenie rozszerzenia przedstawionej rzeczywistości. Wydaje się, że to żywioł wody najbardziej interesuje Ślewińskiego, a ziemia, skała, nabrzeże dają możliwość ciekawych rozwiązań plastycznych, zderzeń formy i kontrastów kolorystycznych. W 1910 roku nie przyjechał do Kazimierza. Pod koniec roku 1909 Ślewińscy opuścili Polskę.



II. 1. Zdzisław Jasiński, *Fragment Kazimierza*, 1911, olej, dykta, 27,5 x 36,8; wł. MN Kazimierz Dolny



II. 2. Władysław Szultz, *Targ*, 1913, olej, dykta, 48 x 71; wł. prywatna



II. 3. Stanisław Masłowski, *Rynek w Kazimierzu*, 1899, akwarela, ołówek, karton, 73 x 129, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie



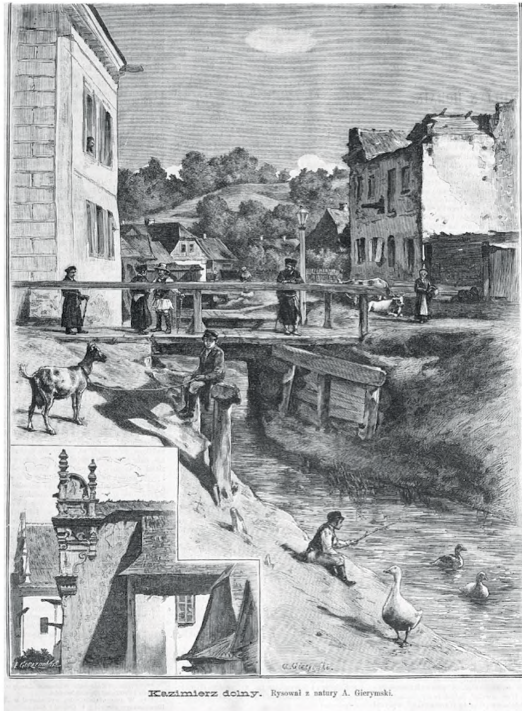
Il. 4. Konstanty Kietlicz-Rayski, *Kazimierz nad Wisłą*, 1910, gwasz, płótno na tekturze, 101 x 24,3, Muzeum Narodowe w Lublinie



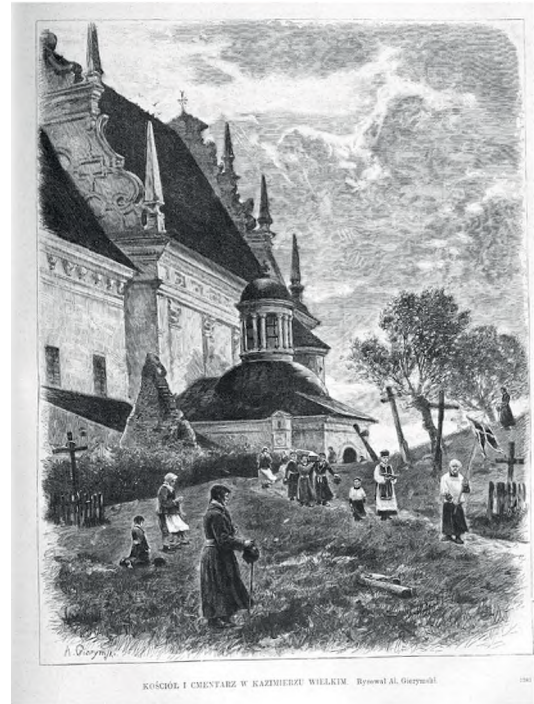
Il. 5. Aleksander Malinowski wg rys. Aleksandra Gierymskiego (1850–1901), *Nowa Aleksandria*, drzeworyt reprodukcyjny, papier, „Kłosa” nr 956, s. 264 i 265, Muzeum Narodowe w Lublinie



Il. 6. J. Kleczeńska wg rys. z natury Aleksandra Gierymskiego, *Kamienica Celejowska*, 1882, drzeworyt reprodukcyjny, papier, 29,5 x 22,5, Muzeum Narodowe w Lublinie



Kazimierz dolny. Rysował i satyry A. Gierymski.



KOŚCIÓŁ I CMENTARZ W KAZIMIERZU DOLNYM Rysował A. Gierymski.

Il. 7. Wg rys. Aleksandra Gierymskiego, *Kazimierz Dolny*, 1883, w: „Kłosy” 1883, nr 939, s. 407, drzeworyt reprodukcyjny, papier, 29,2 x 22,2, Biblioteka Uniwersytecka KUL

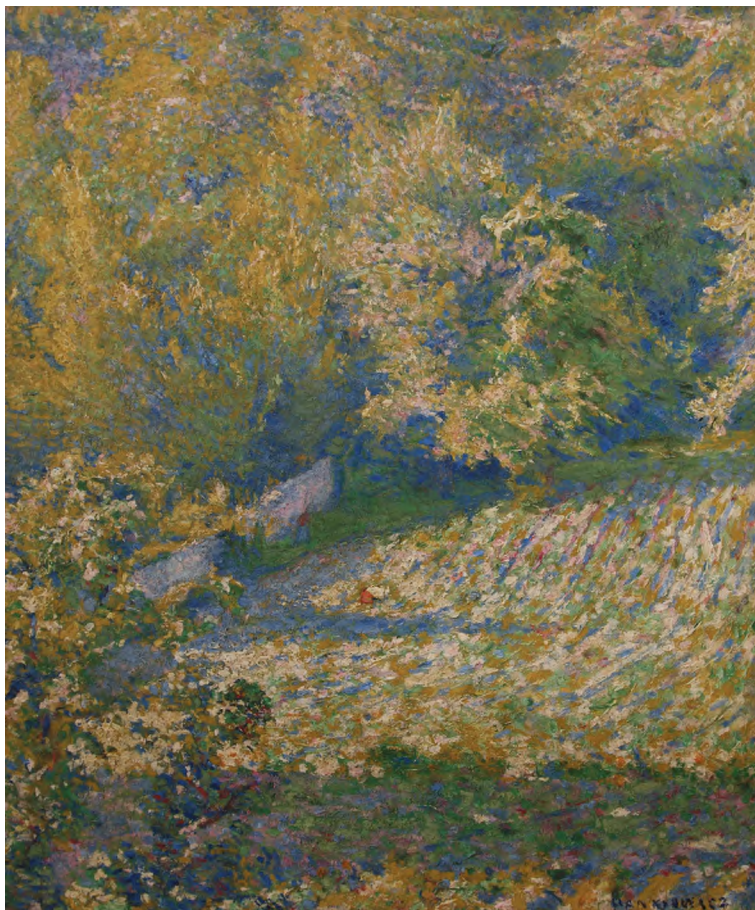
Il. 8. Wg rys. Aleksandra Gierymskiego, *Kościół i cmentarz w Kazimierzu Dolnym*, 1883, w: „Tygodnik Powszechny” 1883, nr 42, s. 665, drzeworyt reprodukcyjny, papier, 29,2 x 22,4, Biblioteka Uniwersytecka KUL



Il. 9. Józef Pankiewicz, *Droga w Kazimierzu nad Wisłą*, 1890, olej, płótno, 56 x 47, Muzeum Śląskie w Katowicach,



Il. 10. Józef Pankiewicz, *Wóz z sianem*, 1890, olej, płótno, 50,5 x 69,5, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie



Il. 11. Józef Pankiewicz, *Lato. Motyw z Kazimierza*, 1890, olej, płótno, 67,5 x 56,5, wł. Muzeum Śląskie w Katowicach



Il. 12. Stanisław Czajkowski, *Krypy na Wiśle*, 1924, olej, płótno, 48,5 x 90; wł. MN Kazimierz Dolny



Il. 13. Stanisław Czajkowski, *Kazimierz*, 1922, olej, płótno, 78 x 163,5; wł. MN Kazimierz Dolny



Il. 14. Józef Pankiewicz, *Krajobraz z okolic Kazimierza*, 1891, olej, płótno, 56 x 68,5, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie



Il. 15. Władysław Ślewiński, *Wisła w okolicach Kazimierza*, 1906?, olej, płótno, 56 x 81, wł. prywatna



Il. 16. Józef Pankiewicz, *Domy w Kazimierzu*, 1909, olej, płótno, 58 x 81, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 17. Józef Pankiewicz, *Ulica Lubelska*, 1908, olej, płótno, 58 x 81, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 18. Władysław Ślewiński, *Ulica Senatorska*, olej, płótno, 57 x 81, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 19. Władysław Ślewiński, *Targ w Kazimierzu*, praca zaginiona



Il. 20. Władysław Ślewiński, *Ruiny nad brzegiem Wisły*, 1906, olej, płótno, 57,5 x 81, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 21. Władysław Ślewiński, *Łódź z podniesionymi żaglami*, 1909, olej, płótno, 44 x 62,5, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie

ROZDZIAŁ V

MIEJSCE: MIT, MITYCZNOŚĆ

Coroczne, szkolne wystawy poplenerowe organizowane jesienią w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie miały duże znaczenie w rozpowszechnianiu i budowaniu wizerunku Kazimierza Dolnego. Tę, która odbyła się w 1906 roku krytyka przyjęła pozytywnie. W „Tygodniku Ilustrowanym” zapisano:

niemniej o starannem wpajaniu w uczniów zasad rysunku świadczą ciekawe fluoroforty (prace pp. Bobińskiej, Wysockiej oraz pp. Czarkowskiego i Morawskiego) i rysunek węglem p. Leonii Tennenbaumówny.

Przykładem malowania szerokimi płaszczyznami, poczucia barwy, chwytania charakteru danego kształtu, jednym słowem, malowania po europejsku, a nie po warszawsku, są krajobrazy p. Buchartowskiej, Plewińskiej, studia plenerowe p. Nawroczyńskiego i p. Kernbaumówny oraz pełny życia autoportret p. Kantora¹.

Artykuł zilustrowano tylko jedną pracą, która miała bezpośredni związek z Kazimierzem. Był to *Spichlerz* autorstwa Zofii Plewińskiej. Widzimy jedynie fasadę, która pomimo zbliżenia i naturalnej architektonicznej masywności potraktowana jest lekko, jakby szkicowo. Praca artystki musiała wyróżniać się na wystawie, bo, jak twierdzi autor artykułu zamieszczonego w „Tygodniku” są to „najwybitniejsze studia i kompozycje, tworzone w Szkole”². Reprodukcje rozmieszczone były według zamysłu

¹ Janetto, *Warszawska Szkoła Sztuk Pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906 (20 VIII/1 IX), nr 35, s. 681.

² Tamże, s. 680.

Ferdynanda Ruszczyca. Choć w swoim *Dzienniku* narzekał, że „fotografie blade i niezochromatyczne”, jednocześnie cieszył się, że „udało się zmusić tak chwiejny tygodnik do zmanifestowania naszej pracy”³. Władysław Wankie podkreślał zdolności pedagogiczne Ruszczyca i sumienność, co sprawiało, że jego uczniowie, choć może jeszcze w sposób nie w pełni dojrzały, potrafili nadać swoim pracom samodzielny rys⁴. Niezależnie od tego, czy to będą „mury starożytnego spichrza, czy wnętrze nowoczesnego mieszkania, czy kawał pejzażu”⁵. Wanke docenia, że „wśród tej masy często jeszcze z gruba lepionych i niezdarnie malowanych prób odczuwamy »naturę«”⁶. Przyjazd Ruszczyca do Kazimierza wiązał się z programowym szkolnym plenerem, ale najprawdopodobniej artysta posiadał świadomość znaczenia tego miejsca. Znał też pojęcie kolonii artystycznej. Użył go w swoim *Dzienniku*, pisząc o plenerze zorganizowanym przez Konrada Krzyżanowskiego w Werkach w 1907 roku: „kolonie uczniów i uczennic Krzyżanowskich”⁷. Ale zastosował to pojęcie w kontekście grupy artystów, a nie miejsca, uznając tym samym malarzy za kreatorów tego zjawiska. Sam Ruszczyca w Kazimierzu wykonał liczne rysunki, na których umieszczał datyienne⁸. Skupiał się głównie na obiektach architektonicznych, czasami rysując jedynie ich fragmenty. I tak mamy *Dom z okapem przy rynku*, *Skarpy spichlerza*, *Organy w farze* czy *Fasadę dawnego szpitala św. Ducha*. Pozostawił także widoki na zamek, klasztor i na Wisłę. Na rzece umieszczał łodzie tak charakterystyczne dla widoku okolic Kazimierza⁹. Zapis miejsca robiony za pomocą rysunków należał do rygoru pracy artysty, który wpoili

³ Ferdynand Ruszczyca, *Dziennik. Ku Wilnu 1894–1919, część pierwsza*, wybór, układ, opracowanie i wstęp Edward Ruszczyca, Warszawa 1994, s. 180.

⁴ Władysław Wankie, *Ze Szkoły Sztuk Pięknych*, „Świat” 1906, nr 26, s. 6–7. W artykule w „Tygodniku Ilustrowanym” podpisanych przez Janetto, autor podkreśla, że najbardziej uderza „szerokość ujęcia przedmiotu, swobodny lot wyobraźni, brak skrępowania pedantycznym, na wzór dawnych szkół, przymusem profesorów, [...] ta swoboda, ta dbałość o indywidualność każdego nowego talentu, o jego normalny, swoisty rozwój stanowi najbardziej charakterystyczny, rys Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, jej odrębność od innych, jej pożyteczność i zasadniczą wartość”, Janetto, dz. cyt., s. 680.

⁵ Tamże, s. 6–7.

⁶ Tamże, s. 6.

⁷ Ruszczyca, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 199.

⁸ Szkicownik z rysunkami Ferdynanda Ruszczyca znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Są tam także rysunki robione w Janowcu i Lublinie, nr inw. szkicownika: RysPol. 14367/3.

⁹ Prace są reprodukowane w: *Ferdynand Ruszczyca 1870–1936. Plener w Kazimierzu nad Wisłą 105 lat później*, opracowanie Waldemar Odorowski, Dorota Seweryn-Puchalska, [katalog wystawy] Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2011.

mu jeszcze w Petersburgu dwaj jego mistrzowie: Iwan Iwanowicz Szyszkin i Archip Iwanowicz Kuindzi. Gdy młody artysta odbył podróże na Krym w 1894 i 1895 roku, „produkował” je, jak sam to określił, w znacznej ilości¹⁰. Takie „notatki” powstawały i później we wszystkich miejscach, w których przebywał. Waldemar Odorowski zakłada, że Ruszczyca nigdy nie przyjechałby do Kazimierza, jakby nie szkolne plenery¹¹. Tego nie możemy stwierdzić. Oczywiście wiemy, że wołał północne niebo i północny pejzaż, ale organizując wyjazd ze studentami wybrał Kazimierz, choć osoba Konrada Krzyżanowskiego pokazuje, że nie w każdym wypadku tak bywało¹². Nie ma zapisków w *Dzienniku*, które związane byłyby z pobytem malarza w tym mieście. Nie ma też prac olejnych, które pokazałyby, jak odczuwał tę przestrzeń. Pewnym tropem mogą być wcześniej wspomniane rysunki, wykonane „szybką” kreską, z ekspresją gestu. Artysta nie wybrał kamienic Przybyłów, ale dom obok, z charakterystycznym mocno wysuniętym okapem. Koncentruje się na fragmencie spichlerza z wejściem i szkarpami. Jeżeli chce oddać cały spichlerz, to interesuje go fasada z dekoracyjnym szczytem. Wybrał też widok z ulicy Puławskiej, z domami na pierwszym planie i w głębi widocznymi cmentarnymi krzyżami i majaczącymi na górze ruinami zamku. Gdy patrzymy na jego sylwetę, możemy powtórzyć słowa Ruszczyca komentujące zamek w Krewie, który oglądał w grudniu 1898 roku. Widział w ruinach „boje przebyte, zatargi, sławę i upadek”¹³. Uważał, że mury zamczyska „mogą [jedynie] rozmyślać nad dawną swoją wielkością i po tych czasach blasku i siły, po tych walkach krwawych i namiętnych one jedne przetrwały, chłodne i bezduszne kamienie...”¹⁴. Istotą jego malarstwa, a może i życia, było szukanie głębszych znaczeń, sięganie pod tkankę zewnętrzną. Wierzył, że w każdy skrawek ziemi wpisana jest historia wielu pokoleń, a człowiek ujęty w ciągłość dziejów. Bliższa mu była natura, to w niej tkwiła głęboka metafora. Nie wiemy, czy Kazimierz spełniał jego oczekiwania¹⁵. Jego miejscem, jak pisał, była Kopenhaga.

¹⁰ Ruszczyca, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 33.

¹¹ Waldemar Odorowski, *Z wizytą w Kazimierzu*, [w:] *Ferdynand Ruszczyca 1870–1936...*, s. 21.

¹² W *Dzienniku* pod datą 13 października 1906 roku Ferdynand Ruszczyca napisał: „wieczorem pokazuję uczniom rozwieszzone reprodukcje. Na jednej ścianie wisi pejzaż skandynawski (Gallen, Järnefelt, Edelfelt, Fjöstadt, Hammershög, Liljefors, Thaulow). Na drugiej ścianie Lewitan. Wreszcie na trzeciej ścianie kilka pocztówek. *Cztery pory roku i Tęcza* Somowa. Czy ta mała wystawa zrobi to, o co mi chodziło?”, Ruszczyca, *Dziennik...*, dz. cyt., s. 183.

¹³ Tamże, s. 93.

¹⁴ Tamże, s. 93.

¹⁵ W Kazimierzu Dolnym Ferdynand Ruszczyca był tylko raz. Złożyło się na to kilka powodów. W 1907 roku dostał propozycję objęcia Katedry Pejzażu w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Nic dziwnego, przecież w Ruszyczycu tkwiła częśćka duńskiej kultury¹⁶. Czy jednak chodzi o to, żeby każdy artysta postrzegał Kazimierz jako miejsce wyjątkowe, do którego regularnie powraca? Z perspektywy zjawiska kolonii, na pewno nie; niech kolejni artyści nabudowują znaczenie miejsca. W zjawisku kolonii artystycznej nie liczy się indywidualny artysta, ale wspólnota, która nadaje znaczenie miejscu i tworzy artystyczny wizerunek.

Kolejnym artystą, który dostrzegał typowe dla Kazimierza miejsca, ale nie te naznaczone zabytkami, był profesor Edward Trojanowski. Uwiecznił chwiejące się drewniane domy na tyłach rynku czy też stojące przy brzegu łodzie (il. 1, 2)¹⁷. W 1916 roku, na plakacie, który dedykowany był wystawie fotograficznej zatytułowanej *Polska w obrazach*, zorganizowanej przez Polskie Towarzystwo Krajoznawcze i Komitet Wielkiej Kwesty Majowej w Salonach Resursy Obywatelskiej, Edward Trojanowski umieścił widok z Kazimierza¹⁸. Znajduje się tam charakterystyczny widok ze zbocza Góry Trzech Krzyży na farę od strony prezbiterium oraz Wisłę. Podobne kadry kazimierskich widoków możemy odnaleźć w zachowanych zdjęciach.

I wojna światowa nie tylko wstrzymała na kilka lat napływ artystów do Kazimierza, ale przede wszystkim zmieniła jego oblicze, obracając go częściowo w gruzy. Brak ciągłości w historii artystycznej spowodował także i to, że nowe pokolenie musiało budować obraz Miasteczka na nowo. Młodzi malarze, w większości jeszcze studenci, nie mieli pełnej świadomości tego miejsca. Nie w sensie jego geograficznej obecności, ale przede wszystkim ukształtowanego wizerunku z wyróżniającymi go elementami, które tworzyły ową mityczność. I ponownie w budowaniu wizerunku Kazimierza Dolnego pomogły wystawy studentów. Jan Zamoyski na samym wstępie swojej książki napisał, że dwie wystawy poplenerowe, które odbyły się w gmachu Szkoły Sztuk Pięknych w 1923 i 1924 roku „szeroko rozreklamowały zarówno miasto, jak i uczestników plenerów”¹⁹. W taki sposób Miasteczko uobecniało się poza właściwym sobie miejscem,

Pracował tam rok, do 1908. Od 1909 roku zaczął nowy okres w swoim życiu, tzw. okres wileński. Zamyka się czas Ruszyczycy – malarza. Pędzel i sztalugi odłożył na zawsze.

¹⁶ Matka Ruszyczycy pochodziła z Borgholmu.

¹⁷ Edward Trojanowski, *Łodzie*, olej, płótno, 58,2 x 84,8 cm, sygn. p.d. EDW. TROJANOWSKI 1909, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie.

¹⁸ Plakat: *Polska w obrazach/wystawa fotograficzna*, autor projektu: Edward Trojanowski, drukarnia: Jan Cotty, Warszawa 1916, litografia barwna, papier, 71 x 50, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie.

¹⁹ Jan Zamoyski, *Lukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, posłowie Zbigniew Florczak, Warszawa 1989, s. 5.

w przestrzeni wystawienniczej. Jego istnienie było odkrywane i uświadamiane przez tych, którzy jeszcze w Kazimierzu nie byli. Dawało to też możliwość poznawania Kazimierza Dolnego i tworzenia takiego jego obrazu, o którym pisał Hans Belting, czyli nie poprzez realny z nim kontakt, ale poprzez stworzone przez artystę dzieło, a tym samym poprzez jego sposób postrzegania miejsca. I z takim bagażem wyobrażeń przyjeżdżano do Kazimierza Dolnego. Mechanizm jest wielopoziomowy. Najpierw artyści zamieniali miejsce w obraz. To oni będąc w Kazimierzu, tworzyli przestrzeń imagacji zdeterminowaną przez oczekiwania i swoją interpretację miejsca, co unaoczniało się w powstałych tu dziełach. Ci, którzy nie byli w Kazimierzu, nosili taki obraz w sobie i gdy przyjeżdżali do Kazimierza, nanosili go na realne miejsce. Tak też Kazimierz stawał się pożądanym, wymarzonym miejscem, a jego nazwa wywoływała całą masę skojarzeń²⁰. Krótka notka w prasie w pewien sposób to potwierdza. Pisano, że „cała szkoła żyje pod urokiem Kazimierza nad Wisłą. Ludzi dzieli się na tych, co tam byli i tych, co go nie widzieli”²¹. Dziennikarz dalej przyznaje, że „wstyd też mnie było tak się gapić na prace »tych co byli w Kazimierzu«, jakbym nigdy nic nie wiedział. A rzeczywiście rozłakomiłem się nie lada i tylko cnota ubóstwa zdołała mnie powstrzymać od nabycia całej wystawy”²².

Kazimierz Dolny odczytywano także poprzez sztukę. Pia Górska wręcz utożsamiała przestrzeń Miasteczka z plastycznym wizerunkiem, pisząc, że „samo miasto Kazimierz – co to za rozkoszna miejscowość! Złocąca się w słońcu fara z okrągłą jak kruża absydą, rynek z rzeźbionymi zwałami domów św. Mikołaja i św. Krzysztofa, dalej czarna kamienica Celejów z koroną zębatej attyki [...]. Dokoła miasta pejzaż tak kunsztownie skomponowany jak stara rycina: podobne do kapliczek spichrze, błyskawica Wisły, wzgórze, ruiny, sploty ciemnych drzew...”²³. Plastyczna wrażliwość budowała zatem jego wizerunek, widząc go w kolorze, formie czy kompozycji. Ale wydaje się, że nie chodziło jedynie o przypisywanie mu malarskich zalet. To nie tylko zachwyt nad pięknem miejsca i wyraz wrażliwości artystki. Przetransponowanie Kazimierza na język plastyczny to kolejna próba nadawania mu rangi miejsca mitycznego.

Dla Konrada Winklera, artysty oraz krytyka sztuki, Kazimierz stał się „kompendium przeróżnego rodzaju skojarzeń formalnych i barwnych. Wszystkie orientacje plastyczne – pisał – znajdują tu pożywkę i materiał, który mogą włączyć w krąg własnych

²⁰ O tym mechanizmie pisze Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekład Mariusz Bryl, Kraków 2007, s. 88–89.

²¹ „Kurier Czerwony” 19 listopada 1924, za: Zamoyski, *Łukaszowcy...*, dz. cyt., s. 5.

²² Tamże, s. 5.

²³ Pia Górska, *Paleta i pióro*, Kraków 1960, s. 242.

doświadczeń [...]”²⁴. Dodaje, że materiał ten „może przyspieszyć święto znalezienia siebie”²⁵. Kolejny raz role odwracają się, nie tyle artysta proponuje konkretne ujęcie, co Miasteczko odkrywa przed artystą swoje możliwości, inspiruje. Winkler nazywa Kazimierz „pozującym modelem”²⁶. Krytyk zauważa, że Kazimierz posiada wiele odsłon, „impresjonista znajdzie tu przede wszystkim światło, moc światła o złotych refleksach – światła, które nam przypomina utracone może kiedyś raje Południa. Znajdzie tu orgiastyczne rozfalowanie barw żywych i nasyconych, obywających się w pewnych warunkach oświetlenia prawie bez półtonów i ćwierćtonów”²⁷. Tych, których interesuje forma „integralna” w malarstwie

*uderzy w tym dziwnym miasteczku bogactwo nieprawdopodobnych wprost kształtów architektonicznych, gdzie niesamowite łamańce swojskiego drewnianego budownictwa, jakby niby harmonijne dopełnienie zabytków z XIV do XVII w. – przenoszą nas co chwilę w fantastyczny świat dziecięcej groteski. Zabawne uliczki, wiodące korowody rozhuśtanych podskakujących domów, opatrzonych tajemniczymi murkami i przybudówkami, wśród których często prześwieca nie spodziewanie jakiś czcigodny fragment zabytkowej architektury w szczątkowej postaci – a dachy? Niewątpliwie, w krzywiznach i załamaniach kazimierskich dachów – objawia się osobliwy duch miejscowej egzotyki*²⁸.

Każdemu artyście zatem Kazimierz „podpowiadał” inne rozwiązania plastyczne. Wspomniane dachy układały się w grę formy, która nie tylko poprzez poziomy i skosy, ale też sposób ułożenia połaci wyjątkowo zainspirowała Bolesława Cybisa, Saszę Blondera czy Samuela Cyglera. Artyści ci rozgrywają widok poprzez formę i kolor. W pracy Saszy Blondera widzimy perspektywę rozciągającą się od rynku, ujętego w całości, aż po kościół franciszkanów (il. 3). Mocna kolorystyka, charakterystyczna dla prac tego artysty z lat 30. XX wieku, łączy się z czarnymi liniami, które zamykają budynki w bryły. Linie te, ułożone w różnych kierunkach, tworzą napięcia i wraz z kolorem ekspresję wyrazu. Zaś „rozhuśtane domy”, jak pisał Winkler, czy raczej falujące połacie dachów z miękkimi łukami krawędzi odnajdziemy w *Pejzażu z Kazimierza* Bolesława Cybisa (il. 4).

²⁴ Konrad Winkler, *Kazimierz malarcki*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 2, s. 4.

²⁵ Tamże, s. 4.

²⁶ Tamże, s. 4.

²⁷ Tamże, s. 4.

²⁸ Tamże, s. 4.

W pracy tej artysta wprowadza pewien ład, wyrażający się w pionach kominów i powtarzających się rytmicznie płaszczyznach dachów²⁹. W bryłach występuje miękkość i łagodne przechodzenie jednej formy w drugą. Choć Samuel Cygler podobnie jak Cybis kadruje fragment miejskiego widoku, to jednak jego obraz ma więcej realizmu. Gdybyśmy odnieśli się do słów Winklera, to do dzieła Cyglera pasowałby raczej fragment dotyczący domków „opatrzonych tajemniczymi murkami i przybudówkami”. Ten artysta pochodzenia żydowskiego „przesuwa” swój wzrok tak, żeby objąć nim mały rynek, gdzie skupia się świat Żydów. Zabudowa tego kwartału była niska, biedna i nieuporządkowana architektonicznie. Cygler spoglądał i malarsko opisał świat mu bliski. Kompozycja jego obrazu wskazuje, że artysta rozłożył sztalugi na zboczu wzgórza Trzech Krzyży. W ten sposób widział zabudowę dzielnicy żydowskiej z góry, ujmował ją wzrokiem. Mógł tym samym stanąć w relacji z przestrzenią, której nadał status „miejsca mojego”, z którym nie tyle się utożsamiał, ale szukał w relacji z nim własnej tożsamości. Zatem następuje tu wejście w dialog określany jako Ja – TY. Tym samym nie jest to jedynie bezpośrednio doświadczanie miejsca, ale wejście z nim w bezpośredni kontakt. Miejsce historyczne, konkretne, zmienia się w relacyjne czy tożsamościowe.

Kazimierz oglądany z otaczających go wzgórz ujęty był w naturalne ramy wyznaczające jego wewnętrzne terytorium. Dawało to poczucie bezpieczeństwa, ale też wyznaczało miejsce, w które wpisane zostały wartości budujące z nim relacje. Istotne było to, że można było je objąć jednym spojrzeniem, odgraniczone od wschodu, południa i północy. Od strony południowej, patrząc z Góry Trzech Krzyży czy ze wzgórza zamkowego, widok zamknięty był wzniesieniem z klasztorem Reformatów, cmentarzem i tzw. łączki kolorystów. Od północy, patrząc z dziedzińca klasztornego, Kazimierz zamknięty był Górą Trzech Krzyży

²⁹ Syntetyczne, kubizujące formy są u Bolesława Cybisa „spuścizną” po okresie kubistyczno-formistycznym jego twórczości. Cybis współtworzył w Charkowie ugrupowanie młodych plastyków – „Związek Siedmiu”. W artykule zatytułowanym „Związek Siedmiu”, który ukazał się w 1919 roku w „Zborniku Nowowo Iskustwa” anonimowy autor napisał, że „nie chcemy odtwarzać trójwymiarowego kosmosu w dwuwymiarowych formach obrazu – głoszą swymi dziełami artyści-futuryści. Istotą malarskiego futuryzmu jest protest przeciwko zwyczajowym formom malarskiego przedstawienia realnego świata”. O pracach rzeźbiarskich napisano, że „jasno wyrażonego zderzenia się płaszczyzn w rzeźbach Cybisa prawie nie ma, a linia niekiedy nie utrwała się nawet w zagłębieniach. Wypukłości i występy zawsze są sferyczne [...]. W rezultacie tego, że bryła figury nie jest rozczłonkowana [...] oraz, że cała kompozycja ma jedną ściśle pionową oś – daje to jej dużą statyczność i całkowitą nieruchomość. [...] Prace Cybisa nie wywołują emocji, nie ma w nich kolizji poruszanego tematu i nieruchomości materiału”, cyt. za: Anna Prugar-Myślik, *Kalendarium życia i twórczości Bolesława Cybisa*, [w:] *Bolesław Cybis 1895–1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, oprac. Anna Prugar-Myślik, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września – 3 listopada 2002, Warszawa 2002, s. 21–22.

i wzgórzem zamkowym. Od wschodu zamknięcie stanowił kościół św. Anny. Dodatkowo przestrzeń wpisywała się w konkretny porządek nadający miejscu wewnętrzny ład. Pośrodku był rynek z odchodzącymi od niego z czterech stron, pod kątem prostym, uliczkami. Gdy jednak spojrzymy na Kazimierz z góry części ulicy Cmentarnej, z owej łączki kapistów, rozpoznajemy oś, na której położone są: klasztor Reformatów, rynek, fara, zamek i baszta. Artyści byli jej świadomi, ponieważ wyraźnie widzimy tę oś choćby na obrazie Władysława Daszewskiego czy w pracy niezidentyfikowanego artysty o inicjałach G.K. (il. 5)³⁰. W obu dziełach na pierwszym planie mamy dukt spadający wzdłuż muru klasztoru Reformatów, a dalej widoczna jest fara, ruiny zamku i baszta. Jeżeli chcielibyśmy wyznaczyć trójkąt, to do tej osi trzeba dodać kościół św. Anny. Pisano także, że granice wyznaczały trzy kościoły. Odnajdziemy to z słowach Szmula Lejba Sznajdermana, który pisał: „odmienienie niż w innych małych ośrodkach żydowska społeczność Kazimierza nie obawiała się trzech kościołów na wschodzie, północy i południu³¹. To oczywiście miało wskazywać na symbiozę i wewnętrzną harmonię, która przejawiała się we wzajemnej tolerancji, „uczuciu wzajemnego szacunku [...] pomiędzy polskimi i żydowskimi mieszkańcami”, jak dalej pisał Sznajderman³². Pisał też, że „dwa zupełnie różne światy współistniały w atmosferze pokoju”³³. Jechiel Jeszaja Trunk, publicysta i pisarz żydowski tworzący w jidysz, wspinał się na Górę Trzech Krzyży przed wieczornym piątkowym nabożeństwem, ponieważ

stamtąd najlepiej widziało się zespolenie kraju Po-lin z jego Żydami [...] małe żydowskie miasteczko Kazimierz było miniaturowym zwierciadłem życia polskich Żydów. Ujawniało wszystkie niuanse, jeżeli chodzi o ich fizyczną i duchową fizjonomię. Nawet krajobrazowo należał Kazimierz do świata polskich Żydów. Przypominał tytułową kartę modlitewnika dla kobiet, modlitewnika o błyszczących, srebrnych narożnikach, lub starą grawiurę, którą dawni, anonimowi żydowscy mistrzowie z wielką pobożnością wyryli na polskiej ziemi, chcąc nam plastycznie ukazać, co oznacza Po-lin³⁴.

³⁰ Władysław Daszewski, *Widok od klasztoru na farę, ruiny zamku i basztę*, 1924, olej, płótno, 70 x 60 cm, sygn. p.d.: „Kazimierz 1924, W-w, D-K”, wł. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym; G.K., *Widok z Kazimierza*, 1922, olej, płótno, 47,5 x 52 cm, sygn. p.d.: „G.K.1922”

³¹ Szmuel Lejb Sznajderman, *Żydowsko-polska idylla*, [w:] *Kazimierz vel Kuzmir. Miasteczko różnych snów*, wybór, opracowanie i przedmowa Monika Adameczyk Garbowska, Lublin 2006, s. 70.

³² Tamże, s. 71.

³³ Tamże, s. 70.

³⁴ Jechiel Jeszaja Trunk, *Moje życie wpisane w historię Żydów w Polsce*, tłum. Anna Clarke, Warszawa 1997, s. 191.

Dla Trunka w Kazimierzu jak w soczewce skupia się żydowski makroświat. Spróbujmy też tak odczytać stwierdzenie Jonasza Sterna, który nazwał Kazimierz „miastem naszych snów” pisząc, że „leży ono pod nieznaną nam szerokością geograficzną. Jest to drobny punkcik na mapie. Niekiedy tak drobny, że nie notuje go kartograf. A jednak są chwile, gdy ten punkcik się rozrasta, olbrzymieje uparcie – zasłania sobą całą mapę. Dla wielu z nas takim miastem jest Kazimierz”³⁵. Zusman Segalowicz w dwóch zdaniach ujął skupioną tu wielowiekową tradycję. Dla niego dwa odrębne światy, żydowski i chrześcijański, „mieściły się jednak w ramach jednego krajobrazu. W ramach stuleci”³⁶. Jeżeli potraktujemy „krajobraz” tak, jak chciał to Georg Simmel w swoim eseju *Filozofia krajobrazu*, to będziemy go rozumieć jako wyodrębniony z jednolitej całości, ograniczony, usamodzielniony widok³⁷. Simmel twierdzi, że krajobraz „powstaje tylko wtedy, gdy życie pulsujące w oglądzie i odczuciu odrywa się od jednolitego bytu natury, wyodrębnia i na nowej płaszczyźnie sam od siebie na nowo otwiera owo wszech-życie, gotowe w swoim określonych granicach zawrzeć byt bezgraniczny”³⁸. Zatem nie jest to zewnętrzny ogląd, ale ujęty w ramy akt naszej wrażliwości połączony w jedność z nastrojem krajobrazu. A tego ograniczonego w swej autonomii krajobrazu nie tworzą jedynie postrzegane konkrety.

Jeżeli dalej za Simmelem będziemy uważać, że krajobraz jest „tworem duchowym” i „żyje jedynie dzięki jednoczącej sile duszy, jako wymykający się porównaniom mechanicznym splot tego, co dane, i tego co jest naszą kreacją”, to odczytamy kazimierski krajobraz jako ten, który został wykreowany w pełnym jego odczuciu i wzajemnym oddziaływaniu. Stawanie się krajobrazu, czyli uformowanie wszystkich jego elementów w jedność, można – jak twierdzi Simmel – uznać za jeden i ten sam akt³⁹. Różne energie duszy, energia oglądu i energia czucia wypowiedają się unisono nie tylko w indywidualnej, ale też zbiorowej relacji. Kazimierski krajobraz ujęty jest w naturalne ramy, jakimi są wymienione wcześniej wzgórza⁴⁰. Odizolowują go od tego, co zewnątrz, i zapewniają wewnętrzną jedność. Artysta najpierw wyłonił ten krajobraz, żeby następnie być jego integralną częścią. Nazywa go swoim i naznacza go. Pia Górską

³⁵ Jonasz Stern, *Miasto naszych snów*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 2, s. 7.

³⁶ Zusman Segalowicz, *Tłomackie 12 (Z unicestwionej przeszłości)*. *Wspomnienia o Żydowskim Związku Literatów i Dziennikarzy w Polsce (1919–1939)*, tłum. Stanisław Wygodzki, Wrocław 2001, s. 206.

³⁷ Georg Simmel, *Filozofia krajobrazu*, [w:] tenże, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 293.

³⁸ Tamże, s. 295.

³⁹ Tamże, s. 305.

⁴⁰ Te ramy rozumiano różnie. Adolf Rudnicki pisał: „autochtoni dla przyjezdnych mieli być ramą, taką samą jak przyroda, jak miasteczko”, zob. Adolf Rudnicki, *Lato*, Warszawa 1959, s. 23.

tak opisuje przechadzki Tadeusza Pruszkowskiego po Kazimierzu: „Pruszkowski spacerował po rynku i przyległościach jak po swoim królestwie [...]”⁴¹. Gdy przyjeżdżał do Miasteczka, nie malował zbyt wiele, on tu po prostu był. Zakreślał kazimierską przestrzeń spacerami i w taki właśnie sposób „podporządkowywał” ją sobie i czynił własnym terytorium.

Bliskie relacje z Kazimierzem ujawniały się także w emocjonalnych wypowiedziach. Przywołajmy kilka przykładów, jak choćby list Symchy Trachtera do Wiktora Ziółkowskiego, lubelskiego krytyka sztuki, który artysta napisał we Francji w 1925 roku. Żalił się wówczas: „zaczynam tęsknić za Kazimierzem”. W następnym zdaniu dodał: „Kocham Kazimierz”⁴². O tęsknocie za Kazimierzem napisał także po latach Antoni Michalak: „Kazimierz stał się moim miejscem na ziemi [...] tu wzniosłem mój dom i cały Kazimierz był moim domem. Być może charakter tego niepowtarzalnego miasteczka korespondował z klimatem włoskiego miasta renesansowego, do którego tradycji nawiązywałem w swoich płótnach”⁴³. W „Kurierze Poranny” w 1933 roku Pruszkowski przyznał się do swojej „wielkiej miłości”, którą nazwał „miłością od pierwszego wejrzenia”⁴⁴. Można byłoby mnożyć te wyznania. Podsumujmy słowami Pii Górskiej, która stwierdziła, że „malarze kochali Kazimierz i wzięli go w posiadanie. Czuli się tam u siebie”⁴⁵. Irena Lorentowicz stwierdziła zaś, że „Kazimierz to była nasza własność, razem z czarem starych domów drewnianych – jakże podobnych do toledańskiego budownictwa w dzielnicy starożydowskiej – razem z patrycjuszowskimi murami, sklepikami z nieprawdziwego zdarzenia, panną Tobcią, która sprzedawała lody, z nieprawdopodobnie zabawnym Szulomem, faktorem i dziwnym rabinem z powagą wędrującym z całym orszakiem do jednej porządnej wygodki koło domu Pruszkowskiego, domku tonącego w białych różyczkach”⁴⁶. Stwierdzenie, „wzięcie w posiadanie” czy określenie Kazimierza jako „naszej własności” nie było wyrazem najazdu, agresji czy zniewolenia, ale podkreśleniem aktu świadomego i pełnego zaakceptowania obszaru,

⁴¹ Simmel, dz. cyt., s. 242–243.

⁴² List do Wiktora Ziółkowskiego z 25 maja 1925 r., Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie, rękopisy 2273, Korespondencja Wiktora Ziółkowskiego z lat 1904–1978 w sprawach osobistych i zawodowych, t. 20, Trachter Szymon 1920–1931 [dalej Korespondencja WZ], k. 88.

⁴³ Antoni Michalak, [b.t.], [w:] *Antoni Michalak, 1899–1975*, katalog wystawy, Muzeum Nadwiślańskie, Kazimierz Dolny 1975, s. 3.

⁴⁴ Tadeusz Pruszkowski, *Moja wielka miłość...*, „Kurier Poranny” 1933, nr 230, s. 3.

⁴⁵ Tamże, s. 242.

⁴⁶ Irena Lorentowicz, *Oczarowania*, Warszawa 1975, s. 51.

który można było określić jako „mój”. W konsekwencji rozumiano go jako – bezpieczny, dający poczucie wolności i przynależności. Irena Lorentowicz przyznała, że „te lata [w Kazimierzu] to szczęście, młodość, absolutna wolność”⁴⁷. Wielu artystów miało podobny stosunek do Kazimierza, choć nie werbalizowało tego tak bezpośrednio. Takim manifestem przynależności do miejsca jest też akt umieszczenia siebie w centrum obrazu przez Teresę Roszkowską. W *Fantazji kazimierskiej* widzimy artystkę siedzącą przed sztalugą i wykonującą na umieszczonym na sztaludze płótnie gest malarski⁴⁸. Pomimo że nie jest na pierwszym planie, zwracamy uwagę na jej sylwetkę. Wokół ma pustą przestrzeń. Pierwsze wrażenie, że jest to kazimierski rynek jest błędne. Tę wolną przestrzeń od góry i z prawej strony otaczają najbardziej charakterystyczne budowle Kazimierza – kościół św. Anny, przytułek obok tego kościoła, wejście do klasztoru Franciszkanów czy kamienice w oddali. Na pierwszym planie dzieci z drewnianą kaczka stoją przed kapliczką. Ta zabawka, poprzez swoją wielkość, wydaje się ważna na równi z postaciami. Roszkowska określiła poprzez tę pracę swoją przynależność do Kazimierza. Mówi nią coś więcej. Wyraża swoje emocje, które później zwerbalizuje twierdząc: „byliśmy szczęśliwi”. Obraz ten nosi w sobie nie tylko taki przekaz, zatem powrócę do niego w kolejnym rozdziale.

Samuel Finkelstein bardziej uniwersalnie wskazał na obecność malarzy w Kazimierzu. W obrazie *Artysta w plenerze* postać mężczyzny na pierwszym planie stoi odwrócona tyłem (il. 6). Finkelstein chce, żebyśmy spojrzeli na obraz, który maluje. Jest to widok Kazimierza, ten sam, który widzimy na drugim planie. Sztuka już w XIX wieku знаła takie przedstawienia. Artyści z różnych kolonii artystycznych tworzyli takie obrazy, przypomnijmy choćby *Malarkę* Károlyego Ferenczyego, z roku 1903⁴⁹. Chcieli w ten sposób zaznaczyć swoją obecność w plenerze, ale jednocześnie osadzić się w konkretnym miejscu.

Takim aktem wyróżniającym Kazimierz było uwiecznienie go w obrazie zatytułowanym *Zdrowiska polskie* (1937 rok) przez Jeremiego Kubickiego, o twórczości którego Tadeusz Pruszkowski pisał, że jego „dzieła nie zatoną w olbrzymiej masie współczesnej produkcji artystycznej”⁵⁰. Dzieło namalowane zostało na międzynarodową wystawę

⁴⁷ Tamże, s. 53.

⁴⁸ Teresa Roszkowska, *Fantazja kazimierska*, n.d., tempera, deska, 30 x 42 cm, nie sygn., wł. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym.

⁴⁹ Károly Ferenczy, *Malarka*, 1903, olej, płótno, 136 x 129,5 cm, wł. Narodowa Galeria Sztuki w Budapeszcie.

⁵⁰ Jego oryginalność przejawiała się także w tym, że jak wspominał jego profesor, ołówek, węgiel, pędzel inaczej trzymał niż reszta ludzkości, czyli w trzech palcach. On dzierżył je w zamkniętej garści.

„Sztuka i technika w życiu współczesnym”⁵¹. Przedstawia mapę Polski z naniesionymi na nią najważniejszymi miastami. Lech Niemojewski w „Wiadomościach Literackich” w 1938 roku napisał o tej pracy: „Na mahoniowej desce, przezierającej przez malowidło tak mocno, że boazerja pozostała boazerją [...], rzucono malowidło jak welon, lekko i zwiewnie. Malarz »trącił« jedynie pędzlem drzewo. Drobnymi dotknięciami, jak dla żartu, jakby haftując »petit point«, wyprowadził z tła mahoniowego wizję fragmentów pejzażowych, związanych wstęgą, wijącej się kartograficznie od dołu ku górze, rzeki”. Mahoniowa deska była ulubionym materiałem artysty. Spełniał się w malarstwie ściennym i gdy dostał takie zlecenie, prosił tylko o jedno, o „drewnianą, mahoniową” ścianę. *Zdrojowiska polskie* prezentują Polskę zróżnicowaną krajobrazowo, a postaci niemal jak przewodnicy wskazują na barwność tradycji naszego kraju⁵². Całość przenika atmosfera sielanki zmieszanej z lekką groteską. Wyraźne są odwołania do sztuki wczesnego włoskiego renesansu, w szczególności do postaci Botticelliego, a może do lekkości malarstwa rokoka. Uchwycił to znakomicie Mieczysław Wallis, widząc w tych pracach „czar fantastycznej baśni i zarazem coś dekadentckiego i niemal perwersyjnego”⁵³. Widoczna jest tu swoboda tworzenia, do której wzywał Pruszkowski, i tak jak chciał profesor, Kubicki „za busołą [miał] jeno własną samowolę i (...) talent”⁵⁴.

Powróćmy jeszcze na wzgórze, skąd można spojrzeć na Miasteczko z góry, objąć je wzrokiem w całości. Artyści doznawali tam uczucia integracji przestrzeni i osiągnęli stan wewnętrznej akceptacji tego miejsca. Malowanie widoku „z góry” było pewnego rodzaju „zapisem” tych przeżyć. Oczywiście często nieświadomym. Powstało wiele takich prac. Możemy skupić się tu jedynie na kilku, wskazując artystów z różnych ugrupowań, a tym samym kolejny raz podkreślić wspólnotowość doznań wyra-

⁵¹ Na wystawie zostało nagrodzone Grand Prix. W 1938 r. przeniesione do restauracji na Gubałówce wraz z innymi pracami z polskiego pawilonu posłużyły do dekoracji jej wnętrza.

⁵² O tej realizacji Kubickiego zob. Irena Kossowska, „*Wielki głód piękna*”. *Malarstwo Jeremiego Kubickiego*, [w:] *Wystawa paryska 1937 r. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN*, Warszawa 2009, s. 169–183.

⁵³ Ten styl będzie znakiem rozpoznawczym Kubickiego ujawnionym już w okresie studenckim, gdy 1934 r. wykonał dekorację do Salonu Pań na M/S „Piłsudski”. Na ścianie we wnęce znajdował się obraz *Życie kobiety*, w czterech narożach *Cztery pory roku*. Kubicki wykonał te prace na miejscu, w stoczni we włoskim Trieście. Malarza zaproponował Tadeusz Pruszkowski, który wchodził w skład specjalnej Podkomisji Artystycznej z Wojciechem Jastrzębowskiem na czele i Lechem Niemojewskim jako sekretarzem. Nie dysponowano wysokimi finansami, więc strona włoska, jak wspomina Niemojewski w „Wiadomościach Literackich”, sugerowała, żeby postawić na młodych, ponieważ „z „celebrità” będą (...) mieli dużo kłopotu”.

⁵⁴ Tadeusz Pruszkowski, *O wielką popularną sztukę*, „Wiadomości literackie” 1934, nr 4, s. 2.

zoną poprzez różne języki plastyczne. Jednym tchem wymieńmy uczniów Tadeusza Pruszkowskiego, jak choćby Bolesława Cybisa, Aleksandra Jędrzejewskiego czy braci Seidenbeutelów, ale także Saszę Blondera czy Marię Ewę Łunkiewicz-Rogoyską. Dopiszmy tu także rzeźbiarza Józefa Mojżesza Gabowicza, który przyjechał do Kazimierza na początku XX wieku⁵⁵. Jego pastel przedstawia widok na rynek z Góry Trzech Krzyży (il. 7). Artysta jasnym kolorem wydobywa poszczególne budynki, ale dominantą jest Kamienica Gdańska. Choć akcentuje głównie architekturę, to gdy przyjrzymy się pracy uważniej, widzimy stragany na rynku i ciemne sylwetki postaci. Praca ma walory plastyczne, nie podkreśla żydowskiego charakteru Miasteczka. Ale nie wiemy, czy Gabowicz nie odbierał tego widoku podobnie jak Trunk. Dziesięć lat przed śmiercią powie, że: „mając 6 lat, rzeźbiłem już różne figurki. Niebawem odczułem, że jestem Żydem, że jestem innym aniżeli ci chłopcy, którzy na mój widok krzyczą: »Żydzie, Żydzie do Palestyny« [...] W latach późniejszych myślałem o samoobronie Żydów. Stąd powstały moje dzieła, za które odznaczony zostałem”⁵⁶. Pisano o nim: „skromny, cichy, jedynie sztuce oddany”⁵⁷. Sztuka stała się dla artysty sposobem wyjścia z symbolicznego getta, ale nie ucieczką przed wyznaniem mojżeszowym. Pisze o tym Reiss, gdy z jednej strony wspomina o sztuce nieżydowskiej, z drugiej dodaje, że rzeźbiarz znany mu był jako „narodowy żyd, syn rabina, wychowany w atmosferze talmudu”⁵⁸. Renata Piątkowska napisała, że jest artystą, który sztuką nie manifestował swojej tożsamości, „choć los współwyznawców nie był mu obojętny”⁵⁹. Jerzy Pobóg w artykule opublikowanym w „Wędrowcu” podkreślał artyzm rzeźbiarza oraz jego „wielkie umiłowanie sztuki”. Pomimo że był obserwatorem życia codziennego, Gabowicz nie skupiał się na portretowaniu społeczności żydowskiej. Pobóg podsumował to następująco: „[...] na życie trzeba patrzeć zdrowym okiem człowieka normalnego, a jego tętno wyczuwać intuicją artysty”⁶⁰. Po wystawie w pasażu Simonsa w Warszawie w 1911 roku, gdzie artysta wraz z malarzami, Maurycym Trębaczem i Jakubem Weinlesem, prezentował swoje rzeźby, pisano, że przyświecała im „[...] idea humanitarna, popularyzowania

⁵⁵ Pisałam o tym w: *Kazimierz Dolny jako przestrzeń wolności*, [...] *Trachter. Malarz z Lublina*, red. Jakub Bendkowski, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2020, s. 64–65.

⁵⁶ Szlomo Reiss, *Z wędrówki po pracowniach artystów żydowskich*, „Nasz Przegląd” 1929, nr 20 (20 I), s. 9.

⁵⁷ L.P., *Józef Gabowicz*, „Ziarno” 1902, nr 36, s. 706.

⁵⁸ Tamże, s. 9.

⁵⁹ Renata Piątkowska, *Rozterki zasymilowanego artysty*, [w:] *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII–XX wieku*, red. Dariusz Konstantynow, Warszawa 2008, s. 212.

⁶⁰ Jerzy Pobóg, *Per aspera ad astra*, „Wędrowiec” 1903, nr 32, s. 634.

piękna i sztuki w szerokich masach mniej kulturalnej publiczności”⁶¹. A autor notatki zamieszczonej w „Kurierze Warszawskim” w związku z wystawą wyrażał swoją radość z faktu, że twórcy o „wyższym poziomie artystycznym” rozpowszechniają sztukę „w myśl podniesienia estetycznych pragnień wśród tłumów, mało pod tym względem uświadomionych”⁶². Ten nie do końca doceniony przez mu współczesnych, a później trochę zapomniany rzeźbiarz przyjeżdżał do Kazimierza może właśnie dla wyjątkowości tego miejsca. Może ten chłopiec ze sztetł odnoszący sukces w świecie, jak pisała Piątkowska⁶³, dobrze czuł się w Kazimierzu, gdzie żydowskość łączyła się ze sztuką. Rysunek zrobiony pastelem był dla niego naturalną formą notatki, zapisu miejsca⁶⁴. Gabowicz przyjechał do Kazimierza dokładnie wtedy, gdy w Europie rozgorzała dyskusja na temat roli sztuki żydowskiej⁶⁵. Był to efekt szerszego i niezwykle ważnego zjawiska włączania Żydów w życie kulturalne Europy. W tym procesie modernizacji, jak twierdzi Jerzy Malinowski, społeczność żydowska na nowo zdefiniowała swój związek z własną tradycją artystyczną⁶⁶. Kazimierz Dolny, kojarzący się z plenerami malarskimi, stanowił idealne miejsce, w którym sztuka mogła połączyć się z tradycją żydowską.

⁶¹ „Kurier Warszawski” 1911, nr 104, s. 3.

⁶² Tamże, s. 3.

⁶³ Piątkowska, dz. cyt., s. 212.

⁶⁴ Józef Gabowicz uważał, że „rysownik, urodzony rysownik, ciągnąć będzie do rzeźby, jak słonecznik do słońca”, R. Fański, *W pracowni rzeźbiarza*, „Życie i Sztuka” 1903, nr 10 (20 III), s. 3. Dla Gabowicza rzeźba ma tę przewagę nad malarstwem, że posiada „pełnię kształtu – tę pełnię, która w zakresie jednej pozy daje całą nieskończoność linii”, tamże, s. 3.

⁶⁵ Narodziny malarstwa żydowskiego zauważali sami artyści, jak choćby Henryk Gotlib, który pisał: „Żydzi malują od niedawna. Zdaje się, że przed stu laty nie notowano jeszcze w malarskich kronikach Europy żadnego nazwiska żydowskiego o poważnym brzmieniu. Dopiero Max Liebermann wyrasta na prowadzącą postać w niemieckim malarstwie przedwojennym, Israels w malarstwie holenderskim, a Josephson w szwedzkim; Pissarro, Żyd hiszpański, uchodzi słusznie za jednego ze współtwórców francuskiego impresjonizmu, a Maurycy Gottlieb za fenomenalny talent, zjawiający się w chwili przełomowej dla malarstwa w Polsce. Niemniej są to jednostki, którym, podobnie jak Heinemu, Spinozie, Mendelssohnowi czy Klaczce w innych dziedzinach życia, udało się przedrzeć przez granice oddzielające towarzysko i kulturalnie Żydów od żywej kultury europejskiej. Dopiero w ostatnich kilkudziesięciu latach przeszli Żydzi do »generalnego marszu« na Europę. Malarstwo i rzeźba, literatura i muzyka, filozofia i nauki ściśle zaroły się od nazwisk żydowskich”; Henryk Gotlib, *Malarstwo Żydów*, „Głos Plastyków” 1932, nr 2, s. 22.

⁶⁶ Jerzy Malinowski, *Introduction*, [w:] *Art in Jewish Society*, red. tenże, Renata Piątkowska, Małgorzata Stolarska-Fronia, Tamara Sztyma, Warszawa–Toruń 2016, s. 9. Szeroko ten problem analizuje Richard I. Cohen, *Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe*, Berkeley-Los Angeles 1998.

Na przykładzie prac Menasze Seidenbeutla widzimy, że odczuwano ten całościowy widok w różny sposób⁶⁷. W Żydowskim Instytucie Historycznym znajdują się dwie prace tego artysty przedstawiające niemal to samo ujęcie (il. 8, 9). Różnią się jednak natężeniem światła. Wynika to z innej pory dnia i roku. Jeden rozświetlony jest południowym słońcem, na drugim słońce skrywa się za horyzont. Ten drugi jest ciemniejszy. Namalowany był latem, gdy roślinność jest w pełnej zieleni. Ten rozświetlony jest namalowany jesienią, o czym może świadczyć rudy i żółtawy kolor roślinności. Pomijając aspekt malarski, wrażliwość na kolor i umiejętności kompozycyjne w tych całościowych przedstawieniach wyczuwamy element idealizacji, wyznaczony przez porządek wewnętrzny. Harmonia wynika z ładu wprowadzonego w strukturę Miasteczka. Artysta poprzez układ ulic i domów stworzył rodzaj siatki, o której Rosalind E. Krauss pisała, że można odczytać ją jako czysty układ, który pozwala na skonstruowanie czegoś nowego, będącego początkiem i źródłem sztuki, „rodzeniem się w nowej, opróżnionej przestrzeni estetycznej czystości i wolności”⁶⁸. Krauss odnosiła to do awangardy, dla której siatka miała być początkiem, oryginalnością, autonomią. Przestrzeń Kazimierza wykreślona liniami ulic i punktami konkretnych budowli tworzy strukturę, w którą można wpisać nie tylko formę estetyczną, ale także głos wewnętrznego *ja* artysty. Tak uporządkowana przestrzeń daje poczucie komfortu. Z drugiej strony wyznacza rytmiczność, a tym samym także czasowość. Artyści mogli nabudować na niej swój świat, swoje „widzenie” i odczuwanie Kazimierza. Przypomnijmy jeszcze raz słowa Niny Lübbren, która twierdzi, że artyści tworzą wyobrażenie swojego terytorium⁶⁹. Wydobywają z rzeczywistego świata subtelne znaczenia, tworząc metafory⁷⁰, które uniwersalizują a jednocześnie oswajają przestrzeń. Oswajają, czyli – powtórzmy – tworzą ją jako swoją⁷¹. Wracając do prac Seidenbeutlów i pomijając to, że artystów interesowały problemy malarskie, między innymi zapis zmian oświetlenia, widzimy różnicę w założeniu urbanistycznym przedstawionego fragmentu. Obraz ciemniejszy, późnopołudniowy, jest bardziej syntetyczny. Artysta wykreśla układ uliczek, ale

⁶⁷ W Żydowskim Instytucie Historycznym znajdują się dwa tego typu ujęcia autorstwa Menasze Seidenbeutla: *Pejzaż – widok na Kazimierz z góry*, olej, płótno, 72 x 65,5 cm oraz *Widok na Kazimierz nad Wisłą*, olej, płótno, 70 x 74,5 cm. Kolejny znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie: Menasze Seidenbeutel, *Pejzaż (Kazimierz nad Wisłą)*, 1930, olej, płótno, 84 x 67,5 cm.

⁶⁸ Rosalind E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przełożyła Monika Szuba, Gdańsk 2011, s. 164.

⁶⁹ Tamże, s. 115–116.

⁷⁰ Maciej Czeremski, Jakub Sadowski, *Mit i utopia*, Kraków 2012, s. 56–57.

⁷¹ Lübbren, *Rural Artists' Colonies...*, dz. cyt., s. 121.

gubi niektóre budowle, jak na przykład gmach Szkoły Przemysłu Budowlanego. Zatem Seidenbeutel nie odwzorowuje rzeczywistości, on ją poniekąd podporządkowuje. Joanna Pollakówna zauważyła, że interesowały tego artystę metamorfozy, „jakim miasteczko ulegało pod przemiennym światłem przetaczającego się dnia [...]”⁷². Badaczka wskazuje na postrzeganie zmienności światła i wynikającą z tego obserwację następujących po sobie zjawisk:

*gdyby nie to zapatrzone rejestrowanie zmian temperatury kolorów, studiowanie słonecznego poblasku, te kompozycje opowiadające z góry widziany świat, tak jak opowiada się baśń, przypominałyby może obrazy kolegów Menaszego: Teresy Roszkowskiej, Czesława Wdowiszewskiego. Ale uwagę Seidenbeutlów od początku przykuwa kolor i jego kapryśne życie w coraz to innym świetle, w ciemnościach różnorodnych oddaleń*⁷³.

Ale jednocześnie podkreśla nieuchwytną magiczność, „która wydaje się pod naporem skupionego spojrzenia dobywać z rzeczy i miejsc. Więc ten oglądany z góry Kazimierz Menaszego jest miastem tajemnie magicznym”⁷⁴. Plastyczność i mitologizowanie miejsca nie wykluczają się, raczej dookreślają. Wspomniane wyżej przemiany są wyrazem życia, zmienności, nadawania Miasteczku nowych twarzy, nowego nastroju.

W obraz *Pejzaż (Kazimierz nad Wisłą)* z 1930 roku Menasze Seidenbeutel kładzie dwa równoważne akcenty, na rynek i przyległe kamienice oraz na Wisłę, która zamyka kompozycję od góry (il. 10). Całość ujęta niczym „z lotu ptaka”, dlatego dokładnie widzimy uporządkowane linie zabudowy. Wydobywające się z kominów dymy osnuwają lekko budynki, co daje wrażenie tajemnicy i nierzeczywistości. Ten efekt woalu okrywającego centralną część miasta nadaje pracy charakter nierealności. Podobny efekt uzyskuje Aleksander Jędrzejewski. Krytycy zestawiali lub wręcz porównywali tych artystów. W kontekście wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie (1935 rok) Wacław Husarski zanotował, że Jędrzejewski podobnie jak bracia Seidenbeutlowie pozostaje w sferze sensualizmu malarskiego⁷⁵. Bardzo pochlebnie stwierdza, że jest to „malarstwo dobre, i bardzo dobre; Jędrzejewski posługuje się

⁷² Joanna Pollakówna, *Byli bracia malarze... O życiu i malowaniu braci Efraima i Menasze Seidenbeutlów*, Warszawa 2002, s. 11.

⁷³ Tamże, s. 11–12.

⁷⁴ Tamże, s. 12.

⁷⁵ Wacław Husarski, *Wystawa w IPS-ie, „Dzień Polski” 9 VI 1935*, cyt. za: Jędrzejewski, dz. cyt., s. 43.

materiałem technicznym z nie mniejszą znajomością rzeczy, a z większą nawet żywotnością, z większą nerwowością; jego barwa olśniewa niekiedy świetnością akordów, śmiałością zestawień⁷⁶. Jędrzejewski w pracy *Kazimierz nad Wisłą* z 1929 roku ukazuje Miasteczko delikatnie przesłonięte dymem wydobywającym się z kominów (il. 11)⁷⁷. Skupia się na architekturze potraktowanej wręcz szkicowo, co dodatkowo wzmacnia nierzeczywistość miejsca. Linia podkreśla połączenie dachów. Nadają one rytm, a ukośne ułożenie wyzwala napięcie. Te linie dominują, budują całość. Artysta zrezygnował ze szczegółów, a postaci to czarne i czerwone plamy nieróżniące się od ciemnych plam okien i drzwi. Szkicowość kompozycji zupełnie oddala ją od naśladownictwa, a przesuwają w kierunku formy. W pracy z tego samego roku zatytułowanej *Kazimierz – kościół farny* zawęża kadr⁷⁸. Kościół farny znajduje się na pierwszym planie, poniżej widzimy domy Miasteczka, które Jędrzejewski ujmuje w postaci plam barwnych z rozświetlonymi punktami sugerującymi zmierzch dnia. Kościół farny jest tu dominantą. Na innym obrazie, z również wyróżnionym budynkiem fary, artysta precyzyjniej oddaje detale, zachowując realizm(il. 12)⁷⁹. Należy podkreślić świetlistość tej pracy. Powstała w 1929 roku, kiedy artysta wyraźnie zmienił styl – rozjaśnił paletę, stosował lekkość formy⁸⁰.

Inaczej porządkuje widok Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska⁸¹. Założenia puryzmu wyznaczają na płótnie ład i czystość formy. Percepcja porządku tkwiącego w rzeczywistości postrzeganej i przełożenie go na język prostych, zestawionych w sposób matematyczny form ma swoje odniesienia w manifeście ogłoszonym przez Amédée Ozenfanta

⁷⁶ Tamże, s. 43.

⁷⁷ Aleksander Jędrzejewski, *Kazimierz nad Wisłą*, 1929, olej, płótno, 33,3 x 43,9 cm, własność prywatna.

⁷⁸ Aleksander Jędrzejewski, *Kazimierz – kościół farny*, 1929, olej, sklejka, 30,5 x 31,5 cm, zbiory prywatne.

⁷⁹ Aleksander Jędrzejewski, *Kazimierz nad Wisłą III*, 1929, olej, płótno, 75,5 x 89, zbiory prywatne.

⁸⁰ Malarstwo Aleksandra Jędrzejewskiego cechowała jasna paleta, szybkie, swobodne pociągnięcia pędzlem oraz świetlistość. Bliżej mu było do postimpresjonizmu niż do ciemnej tonacji obrazów Bractwa, którzy swoją manierą odnosili się do sztuki dawnej. Stanisław Rogoyski, recenzując Salon Bloku ZAP w 1936 roku, zaliczył Aleksandra Jędrzejewskiego do tych, którzy mają „wyostrzony zmysł kolorystyczny”, zob. Irena Kossowska, *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i Europie*, Toruń 2017, s. 407. Te, powiedzielibyśmy, raczej francuskie odniesienia, zauważył wcześniej, w 1929 roku, krytyk Stanisław Ciechomski, wpisując Jędrzejewskiego wraz z Eliaszem Kanarkiem do frakcji impresjonistycznej Bractwa. Dodajmy, że przeciw wagę stanowiła frakcja paseistyczna wzorująca się na sztuce dawnej.

⁸¹ Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, *Kazimierz*, 1929, olej, płótno, własność Muzeum Narodowe w Poznaniu.

i Charles'a-Edouarda Jeannereta⁸². To właśnie puryzm, „opisany” przez tych artystów w „L'esprit nouveau” w 1921 roku, najbliższy był wówczas Łunkiewicz-Rogoyskiej⁸³. Tak zresztą klasyfikowali powstałe w Kazimierzu prace współcześni jej krytycy. Z krótkiego, ale bardzo treściwego stwierdzenia Konrada Winklera, że modernizm artystki „wyhodowany został w purytańskiej atmosferze postkubistycznej sztuki paryskiej”, możemy wyekstrahować podstawową dla tamtego okresu cechę jej twórczości – silny i świadomy związek z Paryżem i z tamtejszym środowiskiem. Zgodnie z założeniami twórców artystka zatem dążyła do harmonii, do niezmienności i statyki poprzez poszukiwanie „czystych” form. Wyrażała to, co niezmiennie, odrzucała przypadkowość, wrażeniowość, malowniczość. Poszukiwała tego, co stałe, statyczne⁸⁴. Przedstawiciele puryzmu uważali proces tworzenia za naturalną potrzebę wynikającą z potrzeby porządku⁸⁵. Ten porządek przenikał wówczas sztukę Łunkiewicz-Rogoyskiej⁸⁶. Na takich prawach zbudowała obrazy pochodzące z Kazimierza Dolnego. Nie tylko wyżej wymieniony, ale także ten, który zachował się jedynie w reprodukcji w „Kurierze Porannym” (il. 13)⁸⁷. Konceptyjne poszukiwanie zasad, które kryją się w rzeczywistości, pozwoliły na ujęcie w ład wyznaczony przez figury geometryczne i układ linii ukrytych za odczytywalnym widokiem Kazimierza. Obie prace zachowują czystość i dyscyplinę formy. To doświadczenie artystki, znakomicie interpretującej sztukę najnowszą, miało odbicie w pracach prezentujących Kazimierz. Zachował się szkic do obrazu znajdującego się w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Jest zestawieniem plam barwnych. Dominuje czerwony, żółty i niebieski. Czyżby artystka zaczerpnęła tę kolorystykę z „wytycznych” neoplastycyzmu? Winkler napisał, że „malarstwo tej utalentowanej artystki, ma wszel-

⁸² Pisali o tym w swoim manifestie wyznawcy puryzmu, zob. Amédée Ozenfant i Charles-Édouard Jeanneret [Le Corbusier], *Purism (1918)*, [w:] *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*, selected by Alex Danchev, London 2011, s. 152–153.

⁸³ Amédée Ozenfant, Charles-Édouard Jeanneret, *Le purisme*, „L'esprit nouveau” 1921, nr 4, s. 369–386.

⁸⁴ Por. Tamże, s. 369–386.

⁸⁵ Tenże, *Sur la plastique*, „L'esprit nouveau” 1920, nr 1, s. 40; „L'ouvre d'art est un besoin naturel. / L'homme crée ce fait physique par besoin d'ordre”.

⁸⁶ Prace przedwojenne były prezentowane na wystawie w Zachęcie w 1969 roku i jak napisała Iwona Luba, mimo wyraźnej dysproporcji liczbowej między obrazami przedwojennymi a powojennymi, „paradoksalnie – przez lata umacniało się sytuowanie twórczości Mewy Łunkiewicz-Rogoyskiej niemal wyłącznie w dyskursie międzywojennej awangardy”, zob. Iwona Luba, *Awangarda w CBWA. Wystawy Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej w latach 1956–1969*, Warszawa 2017, s. 98.

⁸⁷ „Kurier Poranny” 1931, nr 37, s. 6.

kie pozory przez surową dyscyplinę wyszkolonej ultraparyskiej sztuki”⁸⁸. Tak bliski jej Henryk Stażewski, przebywając wówczas głównie w Paryżu, pisał o puryzmie jako następstwie neoplastycyzmu. Uważał, że neoplastycyzm wprowadzając czystość koloru, obiektywizował go, a puryzm utrzymywał „te same zasady stabilizacji i równowagi formy jak w neoplastycyzmie, to samo dążenie do oparcia o pierwiastki obiektywne, lecz złagodzone przez łuki i przez wprowadzenie wielu odcieni koloru”⁸⁹. Maria Twarowska przywołuje słowa Łunkiewicz wspominającej, że między wojnami była pod „silną sugestią sztuki francuskiej, najbardziej rygorystycznej”⁹⁰. Twarowska nadaje puryzmowi Łunkiewicz cech „wielkiej intymności”. Uważa, że artystka nastrojowość wyprowadza z „geometrycznego mistycyzmu Mondriana”, choć jak twierdzi, „nie ma tu mitów”⁹¹. Anka Ptaszkowska nazwała Łunkiewicz „jedyną w naszym malarstwie reprezentantką École de Paris, w jej czystym i znakomitym wydaniu”⁹². Mieczysław Sterling zaś we wstępie z katalogu tak scharakteryzował kazimierskie prace artystki:

Obdarzona wyjątkowym smakiem barwnych płaszczyznartystycznym, daje kilkanaście niezwykle ciekawych kompozycji. Wśród nich Kazimierz Dolny, temat tak często ostatnio powtarzany, jest przykładem najdosadniej ilustrującym sens jej kompozycji. Buduje obraz na jednoczesnym zestawieniu harmonizowaniu barwnych płaszczyzn. Harmonie nie są zwykłym tonowaniem lub dobieraniem kolorów blisko siebie położonych, ale polegają na swoistym rytmie w powtarzaniu płaszczyzn barwnych, przyczem powtarzanie ich kształtuje obiekty: rzeczywistością obiektów jest rzeczywistość wizji malarskiej. Rzeczywistość jej obrazu jest wewnętrzną własnością kompozycji, prawdą jest wyobrażenie. Porównanie tego obrazu z realistycznymi wyobrażeniami tego obrazu z realistycznymi wy-

⁸⁸ Winkler, dz. cyt., s. 4. Twierdził tam również, że w „puryzmie tej malarki stosowanym swobodnie i indywidualnie, raz po raz dźwięczy ta sama nuta”, po której odróżniamy, że jest to malarstwo polskie.

⁸⁹ Henryk Stażewski, tekst odczytu wygłoszonego 13 lutego 1932 r. w Instytucie Propagandy Sztuki w Łodzi, zachowany w rękopisie, za: Henryk Stażewski, *Ekonomia myślenia i postrzegania*, tekst Henryk Turowski, opracowanie Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Fundacja Galerii Foksal, Galeria Foksal, Warszawa 2005, s. 245.

⁹⁰ Maria Tworowska, *Emocja i rygor. (O malarstwie Marii Ewy Łunkiewicz)*, „Współczesność” 1967, nr 26, s. 8.

⁹¹ Tamże, s. 8.

⁹² Anka Ptaszkowska, *Maria Ewa Łunkiewicz – Mewa*, [w:] *Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska (1895–1967)*..., dz. cyt., s. 22.

*obrażeniami Kazimierza nad Wisłą pokaże, że SZTUKA JEST SYNTEZĄ Z RZECZYWISTOŚCI W BARWIE I FORMIE*⁹³.

* * *

Od zachodu granicę Kazimierza stanowiła i stanowi rzeka Wisła. Paradoksalnie, nie była i nie jest zamknięciem czy kresem. Można ją porównać do okna, poprzez które interior otwiera się na zewnątrz. Tak jak chce Emmanuel Lévinas okno „pozwała patrzeć, panując, kontemplując”⁹⁴. Artysta stojący na górze nie widział zamkniętej, klaustrofobicznej przestrzeni, ale otwartą, ciągnącą się po horyzont. Miał dzięki temu poczucie nieskończoności, nie tylko w sensie fizycznym, ale przede wszystkim symbolicznym. Gdy jeszcze do XIX wieku wektor znaczeniowy rzeki przebiegał wzdłuż wraz z nurtem, to już w XX wieku zwrócony był w poprzek. Wcześniej Wisła wyznaczała nie tylko oś kraju, ale także oś duchową narodu. Tę część koło Kazimierza traktowano jak fragment narodowej całości, tej historycznej i duchowej. Należała do Heimatu, rodzimego skrawka ziemi. W XX wieku, a właściwie w okresie międzywojennym stała się integralną częścią Kazimierza. Nie tylko doceniono jej malarski urok, ale także była przyjazna jako miejsce wypoczynku i zabaw. Wisła stała się także symbolem „harmijnego współżycia Żydów i gojów miasta oraz jego okolicznych wsi”⁹⁵. Gdy Bolesław Baake maluje w Libanie w roku 1950 obraz będący symbolem przedwojennego Kazimierza i jego artystycznego życia, malarską brać umieszcza pod drugiej stronie Wisły (il. 14). Kazimierz zaś prezentuje się w oddali, tak jak zapamiętał go artysta.

We wcześniej wspomnianych pracach Saszy Blondera, Aleksandra Jędrzejewskiego czy braci Seidenbeutelów Wisła zamyka kompozycję od góry. U Blondera widzimy niewielki pas drugiego brzegu i niebo (il. 10). Podobnie na obrazach Jędrzejewskiego, Seidenbeutelów czy w nokturnie Abrahama Neumanna. Ale często artyści poszerzali horyzont, żeby pokazać nie tylko wcześniej wspomnianą przestrzenność, ale i świetlistość zachodzącego słońca. Tak jak na obrazie *Kazimierz nad Wisłą* z 1929 roku Aleksandra Jędrzejewskiego⁹⁶. Podkreślano bowiem wyjątkową magię jego niezwyklej

⁹³ Wstęp w katalogu do *Wystawy obrazów M. Łunkiewiczowej* w Salonie sztuki Czesława Garlickiego w Warszawie, 1931.

⁹⁴ Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przełożyła Małgorzata Kowalska, wstępem poprzedziła Barbara Skarga, Warszawa 2012, s. 179.

⁹⁵ Szmul Lejb Sznajderman, *Żydowsko-polska idylla*, dz. cyt., s. 70.

⁹⁶ Aleksander Jędrzejewski, *Kazimierz nad Wisłą*, 1929, olej, płótno, 75,5 x 89 cm, własność prywatna.

barwy. Wielu artystów podejmowało się uchwycenia nierealności tego zjawiska, ale *Zachód* Teresy Roszkowskiej z 1928 roku w sposób szczególny oddaje jego istotę (il. 15)⁹⁷. Kompozycja obrazu podzielona jest na dwie równoważące się części. Górna część podporządkowana jest zjawisku świetlnemu. Budują ją pionowo ułożone pasy, na które składa się poświata, drugi brzeg oraz rzeka odbijająca świetlistość. W dolnej części obrazu widzimy zabudowę Kazimierza. Roszkowska nie dba o zgodność urbanistyczną. Zestawia różne obiekty niczym klocki, nadając im uproszczoną formę. Na domy, w których już płonie światło, kładzie się czerwona łuna zachodu. Nierzeczywisty jest też Kazimierz na obrazie Eugeniusza Arcta (il. 13). Płonie czerwonością od zachodzącego słońca. W obrazie mamy podwójny efekt. Światło padające na Miasteczko skupia swoje promienie na niemal centralnie umieszczonym kościele św. Anny, a jednocześnie zza jego bryły wydobywają się strugi jasnej poświaty. Mamy wrażenie, że emanuje z wnętrza świątyni. I podobnie jak na obrazach Jędrzejewskiego czy Seidenbeutla Kazimierz osnuty jest unoszącym się z kominów dymem, co wzmacnia efekt nierealności.

Zachód słońca może symbolicznie dopowiadać rozgrywającą się nad rzeką scenę, jak w pracy Stanisława Czajkowskiego z 1924 roku, gdzie stanowi tło dla przedstawienia Święta Trąbek (il. 16)⁹⁸. Obraz nawiązuje do święta Rosz ha-Szana, zatem wody Wisły mają tu znaczenie oczyszczające⁹⁹. Tak jak napisała Hanna Mortkowicz w *Na drogach Polskich*: „małomiasteczkowi Żydzi [...] w Święto Trąbek topią swe grzechy w zaróżowionej wodzie”¹⁰⁰. Nastrój obrazu odnosi nas do *Święta Trąbek* Aleksandra Gierymskiego. U Czajkowskiego podobnie jak w obrazach Gierymskiego melancholijny nastrój znakomicie podkreśla religijny charakter sceny. Skupieni na modlitwie mężczyźni stoją nad spokojnym, wyciszonym nurtem rzeki w świetle zapadającego zmierzchu. Opisana scena jest częścią tryptyku. Stanowi jego środkowy element, do którego z obu stron przylegają mniejsze kompozycje przedstawiające fragment dzielnicy żydowskiej. Nie architektura i postaci w nią wpisane są tu bohaterem, ale światło szabasowych świec wychodzące z okien.

Światło, różnie odczytywane, stanowiło ważny element wyróżniający Kazimierz Dolny. Jego rola nie tylko w Kazimierzu, ale także innych koloniach artystycznych

⁹⁷ Teresa Roszkowska, *Zachód*, 1928, tempera, deska, 37 x 31 cm, sygn. l.d.: „Teresa Roszkowska 1928”, wł. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym.

⁹⁸ Stanisław Czajkowski, *Szabasy i trąbki w Kazimierzu*, 1924, olej, płótno, wł. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym.

⁹⁹ W tym dniu obchodzony był obrządek taszlich, czyli symboliczne strząśnięcie do wody swoich grzechów. Święto to upamiętnia stworzenie świata i przypomina o sądzie Bożym.

¹⁰⁰ Hanna Mortkiewicz, *Na drogach Polski*, Warszawa 1934.

była bardzo często podkreślana. Przede wszystkim opisywano jego wyjątkowość, ale nie tylko w kontekście plastycznym. Nadawano mu rangę siły, która sprawiała, że Miasteczko traciło swoją realność i stawało się miejscem nierzeczywistym. Nie interesuje nas tu zatem malarska próba uchwycenia światła w różnych porach dnia, eksperymenty luministyczne.

Po latach, w 1939 roku Konrad Winkler w „Wiadomościach Literackich” napisał:

W zaczarowanym kole kilkunastu kilometrów kwadratowych płodnej, ciemno-ugrowej glinki – stworzył Bóg pejzaż godny najpiękniejszych zakątków południowej Francji – pejzaż rozsloneczniony a przytem nieco mglisty, gdzie w opalizujących oparach wiślanych migocą złotem szczyty wieżyc wyniosłych kościołów [...]. Impresjonista znajdzie tu przede wszystkim światło, moc światła o złotych refleksach – światła, które nam przypomina utracone może kiedyś raje Południa. [...] nad spokojnymi strugami Wisły światło, załamując się w oparach wiszących nad wodami, łączy się z barwą w przesubtelne harmonie srebrzysto-niebieskie, akcentowane bladozłotawym refleksem piaszczystych wysp i wybrzeży. Ta najdelikatniejsza gra opalu i złota, któremi drgają atomy powietrza w nadbrzeżnej poświacie, aż się prosi o paletę Moneta i Sisleya, których wibrująca kolorystyka odkryła przed nami nowe harmonie substancji świetlnej – równie niematerialne jak muzyka¹⁰¹.

Rzeka, powietrze, światło stanowią tu nierozłączne elementy zachwyty. I kolejny raz Kazimierz Dolny jest postrzegany jak obraz. Jakby zbudowany był z kolorów i światła. W zacytowanym fragmencie zwracają uwagę określenia, które zaburzają fizyczność miejsca. Jest odniesienie do raju, zaczarowanego koła czy Boga, jako stwórcy pejzażu. Użyte tu słowa – spokój, harmonia – budują świat idealny, odrealniają miejsce.

Krytyk Roman Zrębowski wierzył, że „niezawodny instynkt młodego pokolenia malarzy” potrafi odczytać Kazimierz w sposób malarski. Daje dalej opis idealnych warunków predestynujących go do plastycznego przedstawienia. Uważa, że posiada

przebogatą konfigurację terenu, Wisłę płynącą wspaniałymi jarami, a przede wszystkim oryginalną architekturę o perspektywie i płaszczyznach, jakby specjalnie budowanych przez najnowsze konstrukcje plastyczne. Takiego idealnego połączenia pejzażu z architekturą nie posiadała żadna ze słynnych szkół za Za-

¹⁰¹ Konrad Winkler, *Kazimierz malarski*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 2, s. 4.

*chodzie – ani Barbizon w Fontainebleau, ani Pont-Aven w południowej Bretanii, ani Dachau w Niemczech, ani nawet Glazgow w Szkocji*¹⁰².

Ciekawe, że Zrębowicz w tym krótkim tekście zestawia Kazimierz z innymi, chyba naj-sławniejszymi koloniami artystycznymi, gdzie podobnie percypowano te miejsca. Taki odbiór Kazimierza był częsty i naturalny. Tak opisywało go wielu krytyków, literatów i malarzy.

* * *

Artyści proponowali też inny rodzaj światła i ono najbardziej naznaczało Kazimierz wyjątkowością, a jednocześnie powodowało, że zatracił on swoją realność. Światło to wydawało się nienaturalne, jakby nieziemskie, co sprawiało, że Kazimierz stawał się rzeczywistością wręcz „uświęconą”. Rozświetlony jakby nadprzyrodzoną siłą płynącą z niebios w postaci łuny. Artystą, który najczęściej stosował taki zabieg, przenosząc Kazimierz w inny wymiar, był Antoni Michalak¹⁰³. On też był jednym z tych, którzy mieli wyjątkowy związek z Miasteczkiem, a Kazimierz właściwie był wszechobecny w twórczości Michalaka. A nadzwyczajne światło, łuna płynąca z nieba „wydobywała” go z pejzażu będącego tłem w scenach religijnych – chrystologicznych i przedstawieniach hagiograficznych. Niekiedy widzimy całe miasteczko, innym razem charakterystyczną dla niego budowlę, najczęściej jest to baszta lub ruiny zamku¹⁰⁴. Właściwie można przywołać wszystkie prace Michalaka należące do wątku sakralnego jego twórczości, gdzie uwieczniony jest Kazimierz Dolny opromieniony jasną poświatą. Jakby artysta chciał nam pokazać, że to nie człowiek nadał wyjątkową rangę miejscu, ale siła płynąca z góry wyznaczyła jego prawdziwą wartość i dlatego króluje piękno, dobro, szczęście. Przypomnijmy najważniejsze: *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną i św. Janem* z 1924

¹⁰² Roman Zrębowicz, „Rzeczpospolita” 17 grudnia 1924, nr 344, za: Zamoyski, *Łukaszowcy...*, dz. cyt., s. 6.

¹⁰³ Pisałam o tym w: Seweryn-Puchalska, *Antoni Michalak. Symbolika miejsca a miejsce sztuki*, [w:] *Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – malarstwo*, pod redakcją Bożeny Kasperowicz, [katalog wystawy], Muzeum Lubelskie, styczeń – kwiecień 2018, s. 31–41.

¹⁰⁴ Oczywiście Antoni Michalak odnosi się do tradycji włączenia pejzażu miejskiego w sceny religijne sięgającej XIII wieku. Rozbudowywano przestrzeń obrazu, aby uzyskać iluzję miejsca. Obserwacja świata przekładała się na prezentację konkretnych widoków i ośrodków miejskich i połączenie ich ze scenami biblijnymi. Z reguły malarze przedstawiali rodzime struktury miejskie. W XIV i XV wieku coraz bardziej odsłania się twórca, jego wielorakie relacje. zob. Małgorzata Mazurczak, *Miasto w pejzażu malarskim XV wieku. Niderlandy*, Lublin 2004, s. 9.

roku (il. 17), *Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną* z 1931 roku (il. 16), obraz z 1931 roku ukazujący świętego Antoniego przemawiającego do ryb czy obraz *Święty Izydor Oracz*¹⁰⁵ z tego samego roku.

Przypomnijmy dwa obrazy przedstawiające świętych: św. Izydora Oracza oraz św. Antoniego. Dominująca w kompozycji sylwetka modlącego się św. Izydora skupia na sobie uwagę, ale z tyłu, na wysokości rąk świętego, widzimy oświetlony Kazimierz Dolny. Artysta przedstawia symbolicznie zwartą zabudowę składającą się z najbardziej charakterystycznych jego obiektów. Na obrazie *Święty Antoni przemawiający do ryb* z 1931 roku świetlista wstęga wyłania skupione w kręgu i „wysłuchane” w słowa Antoniego ryby¹⁰⁶. Druga lekko zaznaczona smuga wydobywa z ciemnego pejzażu miasteczko umieszczone na drugim planie, na zboczu góry. Gdy *Ukrzyżowanie* z 1924 roku posiada jeszcze duży pierwiastek narracyjności i szczegółowości, w pracach z 1931 roku widok miasteczka artysta sprowadza do znaku. Jednak bardzo wyraźnie, poprzez formy architektoniczne, odczytujemy, że jest to Kazimierz. Syntezie uległ także pejzaż. Oczywiście Michalak nawiązywał do tradycji włączania pejzażu miejskiego w sceny religijne, ale gdy dawni artyści ukonkretniali przedstawioną rzeczywistość, włączając element znanej im rzeczywistości, on odwracał znaczenie tego zabiegu. Pozbawiał rzeczywiste miejsce jego realności. Artysta odwołuje się też do długiej tradycji sięgającej trecenta, od kiedy to, pod wpływem myśli św. Tomasza, zaczęto wyraźnie eksponować ludzką naturę Chrystusa. Ale chyba najbliższe jest artyście malarstwo późniejsze, sztuka europejska wieku XVI i XVII, kiedy dołącza się myśl mistyków. Wręcz mistycznym znakiem, gdzie pełniej wyrażony jest sens teologicznej idei¹⁰⁷, staje się *Ukrzyżowanie* z 1931 roku, które Irena Kossowska uważa za punkt kulminacyjny w twórczości sakralnej malarza¹⁰⁸. Tu Kazimierz zasugerowany jest pojedynczymi obiektami – wie-

¹⁰⁵ *Św. Izydor Oracz* spłonął w gmachu Sejmu w Warszawie.

¹⁰⁶ Św. Antoni przedstawiany zazwyczaj z Dzieciątkiem na ręce, tu ukazany jest w chwili, gdy głosi kazanie do ryb. Artysta wykorzystuje jedną z legend, według której święty przemawiał do ryb, ponieważ ludzie nie chcieli go słuchać. „Przyszedł na miejsce, w którym rzeka Marecchia wpada do Adriatyku, popatrzył w stronę morza i zawołał: Przypłyńcie, ryby, słuchać Słowa Bożego, bo ludzie nie są tego godni. Setki ryb zebrało się w jednym miejscu na głos Antoniego. Ciekawość ludzi była silniejsza. Antoni nie musiał już wiele mówić. Mieszkańcy ze wstydem i żalem wracali do Pana Boga”.

¹⁰⁷ Pisałam o tym w: Seweryn-Puchalska, *Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną*, [w:] *Sto najcenniejszych dzieł sztuki ze zbiorów KUL na stulecie KUL*, red. Krzysztof Przylicki, Magdalena Białonowska, katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, 12 października – 30 grudnia 2016 r., Lublin 2016, s. 70.

¹⁰⁸ Irena Kossowska, „Szlachetny realizm”. *Postawa artystyczna Antoniego Michalaka*, [w:] *Mistyczny świat Antoniego Michalaka*, [katalog wystawy] *Twórczość Antoniego Michalaka, 1902–1975*, opr.

zą, zamkiem. Rozpięty na krzyżu Chrystus oraz postać św. Marii Magdaleny zajmują niemal całą część obrazu przepełnionego symboliką i głęboką wymową. Umęczone i wychudzone ciało przypomina prace José de Ribery, którego *Zdjęcie z krzyża* zrobiło na Michalaku ogromne wrażenie. Dosłowność w przedstawieniu chusty św. Weroniki z wcześniejszych obrazów zastąpił woalem przesłaniającym ciało Chrystusa. Na tym transparentnym jedwabiu odbija się korona cierniowa i twarz Ukrzyżowanego. Efekt przesłonięcia można odczytać jako Tomaszową „zakrytość” (łac. occultum) wskazującą na tajemnicę wcielenia. Jasne, barokowe światło wydobywa sylwety postaci i krajobraz, nadając scenie mistyczny wyraz. To światło jednoczy ukrzyżowanie i pejzaż wyraźnie nawiązujący do okolic Kazimierza. Dodatkowo jasna tęcza wyraża nadzieję. Obraz w pełni oddaje misterium, artysta wnika w obszar niedostępny dla ludzkiego poznania. Ta króciutka analiza obrazu pokazuje, jakie znaczenie nadaje artysta miasteczku, które staje się „przestrzenią mistycznego przeżycia”. Wspomniana tęcza pojawia się na wielu obrazach Michalaka, nie tylko w przedstawieniach religijnych. Umieścił ją na *Pejzażu Kazimierza z tęczą* (1923–1924, olej, płótno, obraz zaginiony). Wspomnijmy go teraz krótko słowami Lechosława Lameńskiego, który podkreśla geometryzację architektury i ich kulisowe, teatralne zestawienie „skierowujących wzrok widza w głąb sceny zamkniętej jasną sylwetką kościoła i czytelnym łukiem tęczy powyżej. Poszczególne płaszczyzny ścian pozostają raz w cieniu, a innym razem rozjaśnia je padające z różnych stron światło (bez określenia jego źródła), nadając całemu pejzażowi wymiar baśniowy”¹⁰⁹.

Tęcza występuje także w *Ukrzyżowaniu ze św. Marią Magdaleną* z 1958 roku będącym repliką zaginionego obrazu z 1931 r. czy w *Trójcy Świętej* z 1944 roku. Waldemar Odorowski za Johnem Constable'em określił ją „łagodnym łukiem obietnicy”. Zadaje dalej pytanie: „czy jest to wyłączenie Kazimierza ze sfery profanum, czy też znak miejsca wybranego, otoczonego szczególną Łaską”¹¹⁰. Na pewno ten znak przymierza wyznacza wyjątkową rolę miastu. Uwalnia go od wszelkiego zła. Staje się ono strefą wolności.

Wspomnijmy jeszcze o obrazie do ołtarza głównego kościoła w Tymienicy Nowej przedstawiającym św. Teklę. Gdy przyjrzymy się uważnie pejzażowi, który rozciąga się za

Waldemar Odorowski, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 65.

¹⁰⁹ Lechosław Lameński, *Z mroków nocy ku światłu życia. Antoni Michalak i jego malarstwo*, [w:] *Mistyczny świat Antoniego Michalaka*, opracowanie Waldemar Odorowski, [katalog wystawy], 22 maja – 9 sierpnia 2005, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 49. s. 56.

¹¹⁰ Waldemar Odorowski, „Łagodny łuk obietnicy” – *Antoni Michalak w Kazimierzu nad Wisłą*, [w:] tamże, s. 73.

zakratowanym otworem, zobaczymy Kazimierz Dolny. Podobnie na obrazie *Święta Barbara zamykająca oczy umierającemu* (1927 rok) z kościoła w Górecku Kościelnym, gdzie w oknie, w oddali widać kazimierską basztę. Tu urasta do rangi atrybutu św. Barbary¹¹¹.

Obecność Kazimierza nie tylko wyraża się poprzez architekturę, ale także poprzez wpisane tam osoby i przedmioty. Realność materii łączy się z duchowością. Ta dychotomia wyróżnia wiele prac Michalaka, to co materialne i duchowe tworzy tam pełnię. Dla artysty, który czerpał motywy z otaczającej rzeczywistości, ważny był przedmiot, albowiem definiował tę rzeczywistość. Odarty z użyteczności stawał się formą budującą przestrzeń wokół człowieka. Artysta często umieszczał go w obrazach jako samodzielny byt, który zaistnieć ma jedynie swoją przedmiotowością. Tak jak czerwony dzban w obrazie *Święty Franciszek* z 1927 roku, o którym Lechosław Lameński napisał, że jest „jednym z najszczerzych i najbardziej autentycznych obrazów Antoniego Michalaka”¹¹². Ten sam dzban Jan Wydra namalował w obrazie *Boże Narodzenie*¹¹³, a Jan Zamoyski umieścił go w obrazie *Pogorzelnicy*. Precyzyjnie oddany świat jest symbolem ziemskości, tego co tu i teraz. Chrystus i święci tracą swoją historyczność.

Nie tylko Antoni Michalak uwieczniał Kazimierz w scenach religijnych. Warto wskazać także na pracę innego niesłusznie zapomnianego artysty, jakim był Antoni Grabarz. Bez mistycznego wyrazu, ale sprowadzając przedstawienie do syntetycznej formy Antoni Grabarz przedstawia ukrzyżowanego Chrystusa w pracy zatytułowanej *Modlitwa* (1932) (il. 18). I choć obraz znany jest z reprodukcji, z wersji czarno-białej, w tle wyraźnie widzimy, jak promienie padają na kościół, w którym rozpoznajemy świątynię należącą do klasztoru Franciszkanów. Proste smugi biegną skośnie z góry, a jedna z nich wymownie dotyka budowli.

Trudno tu pominąć Jana Wydrę, w którego twórczości znajdziemy kilka prac o tematyce religijnej. Ten wysoko oceniany przez krytykę twórca zupełnie inaczej rozumiał relacje scen sakralnych z prezentacją Kazimierza, miejsca tak bliskiego artyście. Niezwykle ciekawa jest praca Wydry z 1924 roku¹¹⁴. Ukrzyżowany na krzyżu – drzewie Chrystus nie jest kompozycyjnie umieszczony centralnie. Na pierwszym planie rozgrywa się scena figuralna, która najprawdopodobniej przedstawia moment rzuca-
nia losów o tunikę. Za nią rozciąga się widok Kazimierza. Gdybyśmy chcieli okre-

¹¹¹ O realizacjach kościelnych zob. Aneta Kramiszewska, *Można je podziwiać i ... modlić się przed nimi. Ikonografia malarstwa religijnego Antoniego Michalaka*, [w:] *Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – malarstwo*, pod. red. Bożeny Kasperowicz, Lublin 2018, s. 9–30.

¹¹² Lameński, *Z mroków nocy ku światłu życia...*, dz. cyt., s. 49.

¹¹³ Jan Wydra, *Boże Narodzenie*, 1925, olej, płótno, wł. Muzeum Narodowe w Lublinie.

¹¹⁴ Obraz zaginiony.

ślić miejsce tej sceny, wskazalibyśmy Górę Trzech Krzyży, ale artysta tak dowolnie zestawia budowle, że zupełnie zaburza i rzeczywisty widok, i wzajemne ich relacje. Także Wisła rozlewa się w nienaturalny w tym obszarze sposób. W powstałej rok później pracy artysta inaczej już komponuje swoje dzieło. Mowa tu o *Bożym Narodzeniu* z 1925 roku (il. 20)¹¹⁵. Wydra nawiązał do tradycyjnych przedstawień, ale nadał scenie, zgodnie z nauką Pruszkowskiego, współczesny rys. Praca nie odbiega ikonograficznie od tego typu przedstawień. Na znakomicie zakomponowanym płótnie Maria adoruje Dzieciątka w pozycji półleżącej, jednocześnie wykonując czuły gest matki¹¹⁶. Leżące na ziemi Dzieciątka podnosi rączkę w geście błogosławieństwa, a dwa wzniesione palce wskazują na dwie natury Chrystusa: boską i ludzką. Scenie towarzyszą wół i osioł. Gdy przyjrzymy się Marii, widzimy bardzo wyraźnie podkreśloną cielesność postaci. To raczej chłopka, a nie – zgodnie z konwencją – delikatna, wyidealizowana postać dziewczicy. Stojący tyłem, wypatrujący kogoś Józef ubrany jest w przepasany sznurem płaszcz, taki jaki nosił Kozdroń, ślepiec towarzyszący artystom w Kazimierzu nad Wisłą. Często był uwieczniany przez malarzy. Jego dwa główne atrybuty to powieszony na szyi kapelusz i kostur w dłoni.

Inna praca Jana Wydry, zatytułowana *Macierzyństwo*, o której pisano, że utrzymana jest w „rubensowskim nastroju”, może wydawać się wesołą, wręcz rubaszną sceną rodzajową¹¹⁷. Jednak wyraźnie odnosi się do tematu Bożego, na co wskazują wprowadzone symboliczne elementy, jak choćby kielich, który nawiązuje do męczeństwa Chrystusa. Wydra nie wprowadza urbanistyki miasta w kompozycję obrazu, to raczej owa scena wprowadzona jest w przestrzeń Kazimierza.

Do innych prac Jana Wydry, w których tematyczna scena wprowadzona jest w przestrzeń Kazimierza należą także *Chrystus i miasto* z 1925 roku, *Alegoria* z 1929 roku czy jeden z ostatnich, szkic *Wskrzeszenie Łazarza*¹¹⁸. Ciemny w kolorystyce, utrzymany w tradycyjnej stylistyce obraz *Chrystus i miasto* zbudowany jest z symultanicznie ułożonych scenek. W centrum, w świetlistej aureoli stoi Chrystus. Jego postać skontrasto-

¹¹⁵ Jan Wydra, *Boże Narodzenie*, 1925, olej, płótno, 189 x 159. Druga wersja tej pracy znajduje się w Muzeum Narodowym w Lublinie. To wielkoformatowe dzieło należy do czołowych prac młodego jeszcze artysty.

¹¹⁶ Tadeusz Pruszkowski największą uwagę podczas studiów zwracał właśnie na kompozycję.

¹¹⁷ „Express Lubelski i Wołyński”, 16 kwietnia 1937.

¹¹⁸ *Chrystus i miasto*, 1925, olej, płótno, 194 x 296 cm; *Alegoria*, 1929, olej, płótno, 197 x 160,5 cm; *Wskrzeszenie Łazarza*, przed 1937, olej, płótno, 160 x 188,5. Wszystkie prace są własnością Muzeum Narodowego w Warszawie; *Wskrzeszenie Łazarza* znajduje się w depozycie w Muzeum Narodowym w Lublinie.

wana jest z miastem pełnym grzechu. Przerysowane gesty i pozy wzmacniają wymowę pracy. Alegoryczne ujęcie daje możliwość wielowarstwowej interpretacji. Inne dzieło artysty nosi właśnie tytuł *Alegoria*. Odnosi się do zmartwychwstania Chrystusa. Wyraźnie odczytujemy to, patrząc na chorągiew trzymaną przez klęczącą na pierwszym planie postać. W pracy tej widzimy także zmianę formalną w twórczości artysty. Wprowadza nowy sposób malowania, bardziej lekki, ze swobodnymi, szerokimi pociągnięciami pędzla. Teraz zacznie coraz bardziej doceniać kolor.

Uważny odbiorca zobaczy niewielką łunę na obrazie Jana Wydry, na którym widzimy kościół św. Anny (il. 19). Bryła świątyni umieszczona jest centralnie i wypełnia znaczną część kompozycji. Promienie biegną od górnego lewego rogu w kierunku wzgórza Trzech Krzyży, czyli od północy. Światło nie pada zgodnie z położeniem słońca. Realnie taki układ promieni nie jest zatem możliwy. Nawet tym drobnym elementem artysta podkreślił wyjątkowość miejsca.

W drzeworycie barwnym Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej niemal w całości wypełnionym sceną oplakiwania Chrystusa (1923), w prawym, górnym rogu widoczna jest czarna sylweta góry z trzema krzyżami (il. 20)¹¹⁹. O ile możemy się jedynie domyślać, że jest to zarys Góry Trzech Krzyży, to w innej pracy artystki widok Kazimierza jest niezaprzeczalny. W koncentrycznej kompozycji centralnie umieszczona Jerozolima przybrała szatę Kazimierza¹²⁰. Agata Pietrzak widzi w tym wyraźny „ukłon w stronę narodowego stylu polskiego”¹²¹. Należałoby tu jednak dodać, że nieprzypadkowo Jerozolima została utożsamiona z Kazimierzem. Janina Konarska w drzeworycie barwnym dedykowanym świętej Marii Egipcjance (z cyklu *Święci patroni*, 1926–1927) zestawia zabudowę kazimierską z podhalańską¹²².

* * *

¹¹⁹ W grafice *Niebiańska Jerozolima* (1925) z teki *Objawieni Świętego Jana Teologa* Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej centralnie umieszczone kamienice przypominają zabudowę kazimierską.

¹²⁰ Bogna Krasnodębska-Gardowska, *Niebiańska Jerozolima*, 1925, drzeworyt, 24,8 x 18,8 cm. Z teki: *Objawienie Świętego Jana Teologa*, drzeworytów 5 BG Krasnodębskiej, Warszawa 1925. Artystka wystawiała je na wystawie „Rytu” w 1925 roku, zob. Agata Pietrzak, *Mistrzynie współczesnego drzeworytu Bogna Krasnodębska-Gardowska. Katalog prac ze zbiorów Biblioteki Narodowej*, Warszawa 1999, s. 8. W publikacji tej praca reprodukowana w katalogu pod nrem 5.

¹²¹ Agata Pietrzak, *Mistrzynie współczesnego drzeworytu Bogna Krasnodębska-Gardowska. Katalog prac ze zbiorów Biblioteki Narodowej*, Warszawa 1999, s. 9.

¹²² Janina Konarska, *Święta Maria Egipcjanka patronka przewoźników*, z cyklu *Święci patroni*, 1926–1927, drzeworyt barwny, 350 x 265, repr. w: „Kobieta Współczesna” 1928, nr 7, okładka.

Artystą, który z Kazimierza zrobił pełne uniwersum, był Antoni Michalak¹²³. Mowa tu o pracy dyplomowej zrealizowanej w 1925 roku i zatytułowanej *Bajka o szczęśliwym człowieku* (il. 21)¹²⁴. Tę prostą przypowieść o tym, że szczęście nosimy w sobie nawet w biedzie, zaczerpnął najprawdopodobniej z wydanej w 1914 roku książki Jerzego Żuławskiego. Wkazywałyby na to choćby bardzo podobny tytuł. Żuławski nazwał swoją opowieść – *Bajka o człowieku szczęśliwym*. Michalak najprawdopodobniej znał tę historię, albowiem pisarz cieszył się w owym czasie niezwykle popularnością. Książka ceniona była przez współczesnych i nawet Stanisław Przybyszewski miał jej pozazdrościć jej Żuławskiemu. Opowieść tak się zaczyna:

[...] był sobie raz człowiek – zwyczajny, który nie różnił się niczem od innych zwyczajnych ludzi, chyba tem tylko, że był szczęśliwy. Jak to się stało, skąd przyszło, tego nawet nie umiał on sam opowiedzieć. [...] wiedziano, że jest szczęśliwy, bo się śmiał często i kochał słońce i małe dzieci [...] on czuł, że nie jest to „tylko tyle”, ale aż tyle¹²⁵.

Obraz nie ilustruje tej opowieści, artysta nadaje scenie swój własny wyraz. Na bohaterów wyznacza mieszkańców Kazimierza. Owym szczęśliwym człowiekiem jest kazimierski ślepiec, Kozdroń, którego Michalak wzniosł na drewnianej platformie ponad tłum. Ubrał go w obdarte spodnie i podarty płaszcz, który odchyła, ukazując nagie ciało. Nasuwa to wyraźne skojarzenie z Chrystusem ze sceny *Ecce homo*, a także z przedstawieniem ciała Chrystusa na innym obrazie artysty noszącym tytuł – *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną i św. Janem* (1924 rok). Szczęśliwy człowiek odsłaniając nagie ciało wyraźnym gestem wskazuje na siebie. Ma kapelusz zamiast cierni i długi kij zamiast trzciny. Lekki uśmiech wyraża radość. Tak jak w książce Żuławskiego „tłum przygląda się człowiekowi z zaciekawieniem i zdziwieniem”. Ta biblijna scena posłużyła Michalakowi do podkreślenia wartości człowieczeństwa – to jest nasze bogactwo, z tego pły-

¹²³ Michalak rozpoczął swoją edukację artystyczną w Szkole Rysunkowej w Odessie, a od 1918 r. kontynuował w Warszawie w Klasie Rysunkowej u Jana Kauzika. Następnie uczył się w Szkole Sztuk Pięknych, początkowo w pracowniach Miłosza Kotarbińskiego i Konrada Krzyżanowskiego. Od 1923 r. u Tadeusza Pruszkowskiego. Te zamaszyste pociągnięcia pędzlem Michalak mógł przejąć od Krzyżanowskiego, ponieważ, jak wspomina artysta, profesor podchodził do sztalugi i energicznie zalecał: „szyrniej bracie! dyrnij! oznaczało dynamiczne, wykonane bez zastanowienia pociągnięcie pędzlem”. Ale jednak to wpajana przez Pruszkowskiego nauka odbiła się w twórczości Michalaka.

¹²⁴ W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

¹²⁵ Jerzy Żuławski, *Bajka o człowieku szczęśliwym. Nowe opowiadania*, Warszawa 1914, s. 12.

nie nasze szczęście. Człowiek Michalaka mógłby powiedzieć słowami Żuławskiego: „ja jestem naprawdę tak bezgranicznie bogaty!”¹²⁶. Nikt z niego nie szydzi, wszyscy patrzą ze zdziwieniem. Łachmany szczęśliwego człowieka artysta skontrastował z drogimi szatami trzech dostojników. Jednemu z nich „użyczył twarzy” Frankowski, właściciel restauracji w kamienicy Pod Krzysztofem, u którego bywali artyści. Rozpoznajemy także braci Seidenbeutlów. Kompozycja oraz sylwety przedstawionych osób nawiązują do sztuki renesansu¹²⁷. Michalak nomen omen sam wyglądający według Włodzimierza Bartoszewicza jak renesansowa postać, botticellowski młodzieniec, bardzo chętnie sięgał po wzorce z dawnego malarstwa¹²⁸. W oddali widzimy Kazimierz rozpoznawalny poprzez najważniejsze jego zabytki, a nad nim rozpościerającą się kolorową tęczę, znak nadziei.

* * *

Innym zagadnieniem jest tworzenie wizerunku czy portretu miejsca, z którym artyści w pełni się utożsamiali. Nie poprzez jego powierzchniowe odbicie, mimetycznie potraktowany widok. Nie wpisywano też w pejzaż swojego wewnętrznego nastroju. Paradoksalnie bardziej go odczuwali, niż dostrzegali. Malowali zatem portret miasta, nie kopiując rzeczywistości, a nadając formę, która oddawałaby jego charakter. Na początek przywołajmy choćby Symchę Trachtera. Nie zachowuje praw perspektywy, nie stwarza iluzji rzeczywistości (il. 22). Pomimo że prace Trachtera przypominają dzieła Soutine’a, którego niezwykle cenił i z którego malarstwa czerpał, zapis relacji między artystą a miejscem nie jest analogiczny do dramatyzmu wypowiedzi Soutine’a¹²⁹, określonego później przez Jacka Tworkova jako „wewnętrzny dramat duszy”¹³⁰. Trachter

¹²⁶ Tamże.

¹²⁷ Postać młodego mężczyzny z prawej strony jest jakby skopiowana z dzieł Antonia Pallaiuola czy Masaccia, o którym Vasari pisał, że „stworzył nowy typ postaci o pięknej postawie i ruchach”. Michalak oddał grację sylwetki, powtórzył ułożenie ciała. Połączył w tej pracy różne tradycje malarskie. Widoczne są zarówno wpływy włoskiego renesansu, jak i sztuki niderlandzkiej przejawiającej się w realizmie zarówno postaci, jak i scen. Kompozycja obrazu z masywną drewnianą architekturą na pierwszym planie daje wyraźne skojarzenia z obrazem *Narodziny Chrystusa* Rogiera van der Weydena z Staatliche Museen w Berlinie czy z *Pokłonem Trzech Króli* z ołtarza św. Kolumby tego samego artysty.

¹²⁸ Włodzimierz Bartoszewicz, „Buda na Powiślu”, Warszawa 1966, s. 92.

¹²⁹ Waldemar George, *Le Peintres juifs. Soutine et la violence dramatique*, „L’Amour de l’Art” 1933, nr 6, s. 150.

¹³⁰ *From the Archives: Jack Tworkov on Chaim Soutine, 1950*, <http://www.artnews.com/2018/05/11/archives-jack-tworkov-chaim-soutine> [dostęp: 5 VIII 2019].

potrzebował struktury malarskiej, kompozycji Soutine'owskiej, żeby stworzyć osobisty portret miejsca. Świadomie stosował płaskie plamy, zaburzał statykę, co wywołało poczucie rozchwiania¹³¹. W obrazie *Domy na tle wzgórza* rozpoznajemy konkretne obiekty: płot, biały dom niezgrabnie przycupnięty z boku i budynki w tle. Rozpoznajemy konkretne obiekty, ale ich ujęcie jest na granicy realizmu. Biały, niewielki domek na innym obrazie, zatytułowanym *Miasteczko*, ma w sobie wręcz coś groteskowego (il. 23)¹³². Nastąpiło tu przesunięcie realności w kierunku subiektywizmu, kreowania rzeczywistości. Jan Kleczyński, gdy pisze o malarstwie Trachtera, używa określeń: „budowanie barwą” czy „konstruowanie obrazu”. Dostrzega rzeźbiarskość jego działań, gdy stwierdza, że z farb jak z gliny lepi kształty, „dodaje im tło – drzewa, niebo – jako pewne zbiorowe kształty, jako masy, wchodzące w skład konstrukcji całości”¹³³. Jakub Bendkowski zauważa, że obraz choć powstał w Kazimierzu Dolnym, może nie przedstawiać tego miasteczka, na co wskazują niebieskie okiennice bardziej charakterystyczne dla zabudowy francuskiej¹³⁴. Dodaje też, że „nie ma pewności, czy obraz przedstawia konkretne miejsce”¹³⁵. Przypomnijmy, że artysta właśnie wrócił z Francji do Polski i atmosfera nadwiślańskiego miasteczka mogła mu przypominać, jak innym artystom, miasteczka z południa Europy. Mógł zatem wprowadzić pewne zapamiętane elementy, ale płotek, który umieszczał na wielu swoich kazimierskich obrazach, czy

¹³¹ Trachterowi pomogło to, że, jak pisał Mieczysław Wallis: „wywodzi się on [...] z najnowsze- go malarstwa francuskiego, z kierunku kolorystycznego – fakturowego [...] rozkochanie się w farbie olejnej, w jej kleistości, szklistości, blasku, emalii; szeroka, zamaszysta faktura, malowanie płynnie, tłusto, „pastoso”, kładzenie farby szpachlą lub po prostu wyciskanie jej z tuby na płótno, deformacje, walące się domy, widoki z góry, „odwrócona perspektywa”: wszystko to odnajdujemy w kwiatach, w owocach, w rybach na półmisku, w studiach portretowych, w motywach pejzażowych z Prowansji i z Kazimierza nad Wisłą Trachtera”, M. Wallis, *Sztuki plastyczne. Symcha Trachter (Żydowskie Towarzystwo Krzewienia Sztuk Pięknych, Królewska 51)*, „Robotnik: Organ Polskiej Partii Socjalistycznej” 1930, R. 36, nr 78, s. 3.

¹³² *Miasteczko*, 1929, olej, sklejka, sygn. p.d.: S. Trachter 29, wł. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie. Na odwrociu znajduje się odręczny wpis tuszem i ołówkiem dokonany przez Wiktora Ziółkowskiego: [...] wykonany [...] w Kazi- / mierz Dolnym po powrocie z Paryża [...].

¹³³ Jan Kleczyński, *Nowe wystawy. Kocioł eksperymentalny w Paryżu. – S. Trachter. – P. Lindenfeldówna. – „Ogólna” w „Zachęcie”, „Kurier Warszawski” 1930, nr 64, s. 15. Ciekawe, że Kleczyński opisuje twórczość Trachtera zgodnie z najnowszymi wówczas tendencjami awangardowymi, czyli używa określeń: „budować”, „konstruować”.*

¹³⁴ Katalog rysunków i obrazów, oprac. Jakub Bendkowski, [w:] *Trachter. Malarz z Lublina*, pod red. Jakuba Bendkowskiego, Warszawa 2020, s. 120.

¹³⁵ Tamże, s. 120.

bujna, ciemna zieleń drzew są już swoistymi motywami dla Miasteczka. Drewniane, krzywe płotki widzimy na wielu zdjęciach z przedwojennego Kazimierza.

Tak jak inni malarze, tak i Trachter odczuwał równowagę wynikającą z symbiozy żydowsko-chrześcijańskiej i szczęście panujące w Kazimierzu, pozwalające na ucieczkę od niepokojów i zagrożeń. Tym bardziej że ujawniał swoją żydowską duchowość w rzeczywistych relacjach. Silne związki z artystami pochodzenia żydowskiego dawały poczucie wspólnoty i stanowiły formę samookreślenia. Trachter nie malował Żydów – on był wśród nich, bo jak napisał Konrad Bielski: „Żydzi kazimierzowscy. Kto ich widział i znał, tak zrośniętych z tym miasteczkiem [...]. Żydów było sporo i stanowili ze starymi murami jedną całość”¹³⁶. Wierzył, że w kosmopolitycznym świecie sztuki można zachować własną tożsamość kulturową, nie sięgając jednak w twórczości po wątki żydowskie¹³⁷. Otwarcie wyrażana przez Trachtera tęsknota za Kazimierzem najprawdopodobniej była tęsknotą za duchowością spokojnego szteta. W Kazimierzu poczucie bezpieczeństwa zapewniała pełna symbioza, bo „odmiennie niż w innych małych ośrodkach żydowska społeczność Kazimierza nie obawiała się trzech kościołów na wschodzie, północy i południu. Oprócz stalowych krucyfiksów na wieżach, na najwyższym wzgórzu nad miastem wzniesiono trzy dębowe krzyże [...]. Dźwięk dzwonów kościelnych mieszał się ze śpiewem w żydowskich domach modlitwy. Dwa zupełnie różne światy współistniały w atmosferze pokoju”¹³⁸. Dołączał do tego świat trzeci – artystyczny, który miejscowi Żydzi otaczali szczególną sympatią¹³⁹. W Kazimierzu nawet biedę malarze postrzegali jako piękno. W czasie, gdy zindustrializowana Łódź – gdzie „kłąb krzycząco-błyszczący przenika całą pojemnością”¹⁴⁰ – wywoływała zagnębienie i niepewność, a wręcz lęk, gwar kazimierskiego rynku koił niepokoję.

Podobnie wizerunek miejsca budował Samuel Finkelstein. Gdy spojrzymy na płótno zatytułowane *Kazimierz nad Wisłą* z 1931 roku (il. 24)¹⁴¹ także widzimy, że zabiegi kompozycyjne, w tym uproszczenie formy, prowadzą do podobnego „zapisania” prze-

¹³⁶ Konrad Bielski, *Spotkanie z Kazimierzem*, Lublin 1985, s. 10.

¹³⁷ Interesującym przykładem jest Sasza Blonder, który także był w Kazimierzu. Choć tematyka żydowska nie była obecna w jego pracach wypełniał nią swój szkicownik, zob. Jarosław Suchan, *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, [w:] *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. tenże, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 21.

¹³⁸ Szmuel Lejb Sznajderman, *Żydowsko-polska idylla*, dz. cyt., s. 70.

¹³⁹ Bielski, *Spotkanie...*, dz. cyt., s. 13.

¹⁴⁰ Jankiel Adler, *Adler, Ekspresjonizm*, „Nasz Kurier” 1920, nr 292, s. 4.

¹⁴¹ Własność prywatna. Obraz był obecny na 197. aukcji dzieł sztuki, Rynek Sztuki, 9 VI 2018, <https://artinfo.pl/wyniki-aukcji/197-aukcja-dziel-sztuki-2b98c404-cabc-45e1-a82c-a7a451ef346c?page=1> [dostęp: 30 VIII 2019].

strzeni w obrazie, jak miało to miejsce w pracach Trachtera. Domy w lekkim ruchu tracą swoją stabilność. Ich płaskie formy artysta zestawia niczym klocki, budując tym samym kompozycję stworzoną przez swój indywidualny odbiór. On także stwarza własny obraz Miasteczka (il. 25). Podobnie jak Trachter Finkelstein miał niezwykle emocjonalny stosunek do Kazimierza. Często tu przyjeżdżał, żeby malować kazimierskie podwórka i zaułki¹⁴². Inni artyści wybierali podobne motywy. Henryk Weber pisząc o wystawie zorganizowanej w Żydowskim Domu Akademickim dużo miejsca poświęca pracom Henryka Rabinowicza, a jednocześnie w konsekwencji Kazimierzowi. Wśród dużej liczby prac zaprezentowanych przez Rabinowicza większość stanowiła widoki Kazimierza Dolnego (il. 26). Jak komentuje Weber, artysta „jest nastrojowym; ale skłonności tej nie opisuje nam anegdota, nie szepce tajemniczo na »ucho« mrocznymi kolorami, lecz wymalowuje”¹⁴³. Artystę „interesują zjawiska barwne” – kolory, kontrasty. Bliskie są mu zaułki, domki. Jak pisze Weber, dla „amatora zaułków istnieje tu pewna pikanteria. Znajdzie tu »nędzę na jasno«. Nigdzie, może, rachityczne i reumatyczne uliczki, z poranionymi tyłami domów i postrzępionymi parawanami nie mają tak pysznych rumieńców i tyle słoneczno-kolorowego humoru co tutaj”¹⁴⁴. Krytyk „odkrywa” Kazimierz dzięki wystawionym dziełom i sam zauważa, że „malarstwo francuskie rozślawiło pewne miejscowości jak Arles, Aix, St. Tropez, Cagnes. Podobnym powodzeniem w malarstwie polskim cieszy się Kazimierz nad Wisłą – istna kopalnia motywów malarskich, miejsce pielgrzymek artystów z różnych stron Polski”¹⁴⁵. I dalej: „na podstawie jednych obrazów myślałem, że to miejscowość w południowej Francji, w innych, przypominała się, ba, – Japonia. Tak to z zupełnie egzotyczną miną przechadza się tędy słońce, po krętych, leciuchno wspinających się uliczkach, których domki za chwilę – zdawałoby się – puszczą ziemie i za chwilę wyfruną”¹⁴⁶. Porównanie do Francji i, zaskakujące może, do Japonii ma podkreślić rangę Miasteczka, zrównać je ze znakomitymi miejscami. Podobnie robili to przecież Tadeusz Pruszkowski czy Konrad Winkler. Ten drugi w „Wiadomościach Literackich” napisał: „W zaczarowanym kole kilkunastu kilometrów kwadratowych płodnej, ciemnougrowej glinki – stworzył Bóg pejzaż godny najpiękniejszych zakątków południowej Francji – [...]”¹⁴⁷. Tu nawet rude-

¹⁴² *Pejzaż wiejski*, akwarela, tektura, 27,4 x 44 cm, wł. Żydowski Instytut Historyczny.

¹⁴³ Henryk Weber, *Wystawa „Zrzeszenia” w Żyd. Domu Akad. Obrazy H. Rabinowicza*, „Nowy Dziennik” 1934, nr 70, s. 8.

¹⁴⁴ Tamże.

¹⁴⁵ Tamże.

¹⁴⁶ Tamże.

¹⁴⁷ Konrad Winkler, *Kazimierz malarz*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 2, s. 4.

ry wydawały się malownicze. Ich widoki mają dwojakie znaczenie. Z jednej strony budują symbole miejsca, z drugiej wskazują na plastyczne zainteresowanie artystów. Nie wynikało ono jedynie z aspektu malarskiego. Obrazy sublimowały te miejsca czyniąc urokliwe nawet z tych, które były w rzeczywistości biednymi, a wręcz obskurnymi.

Autorowi tekstu zatytułowanego *Malarstwo pod znakiem sławojek* nie spodobało się, że będący „od paru lat w modzie” Kazimierz nad Wisłą, „pięknie położone, zabytkowe miasteczko” pokazywany jest od strony ruder¹⁴⁸. Czy ma rację, łącząc to z potrzebą przedstawiania przez malarzy żydowskich swojego środowiska? Jak pisze: „Ghetto wtargnęło triumfalnie w malarstwo współczesne [...] urosło do znaczenia kanonu”¹⁴⁹. W Kazimierzu biedę postrzegano jako piękno.

Zaułki zyskały znaczenie kodów. Konkretnie, powtarzające się miejsca możemy odnaleźć na obrazach różnych artystów. Jednym z nich jest widok na tył kamienic przylegających do rynku od strony synagogi. Pojawił się już na obrazie Władysława Ślewińskiego. Widzimy charakterystyczny pogrążony dach kamienicy, wysokie kominy i ścianę synagogi z prawej strony. Były to też biedne podwórka, czy ulica Błotna z niską zabudową. Tę ostatnią widzimy w pracy Maurycego Trębacza. Nosi tytuł *Uliczka w Kazimierzu nad Wisłą* i utrzymana jest w jasnej tonacji (il. 27)¹⁵⁰. Na rozświetlonej słońcem ulicy Błotnej dostrzegamy postaci, wóz z końmi i żydowską biedną zabudowę. Inna praca, niestety niezachowana, przedstawia widok na ulicę Senatorską. Odwołanie do pracy Aleksandra Gierymskiego wydaje się być uzasadnione. Nie tylko realizm przedstawienia, ale także niewielka postać, która przysiadła przed Kamienicą Celejowską daje takie skojarzenie. Większość dzieł Trębacza pochodzących z Kazimierza przedstawia dzielnicę żydowską¹⁵¹. Artysta tak kadruje widok, żeby skupić uwagę na niewielkim jej fragmencie. W ten sposób wydobywa nie tylko malarskość tych miejsc, ale także ich klimat. Podkreśla też żydowski charakter Kazimierza. Trębacz w Kazimierzu był kilkakrotnie. Pozostawił liczne widoki Miasteczka. Większość z nich

¹⁴⁸ Artwex, *Ze świata sztuki. Malarstwo pod znakiem sławojek*, „Goniec Warszawski” 1936, R. 2, nr 329, s. 6.

¹⁴⁹ Tamże, s. 6.

¹⁵⁰ *Uliczka w Kazimierzu nad Wisłą*, olej, sklejka, 57,7 x 72,5, sygn. L.d. Maurycy Trębacz/Kazimierz, własność Żydowski Instytut Historyczny.

¹⁵¹ Prace pochodzące z Kazimierza Dolnego zebrane są w: *Maurycy Trębacz 1861–1941. Wystawa monograficzna. Katalog dzieł istniejących i zaginionych*, pod red. Renaty Piątkowskiej, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 1993. R. Piątkowska pisze o nich w tekście tego katalogu na s. 15.

znamy jedynie z czarno-białych zdjęć, które znajdują się w *Albumie artysty*¹⁵². Renata Piątkowska wpisała Maurycego Trębacza w nurt sztuki polskiej XIX i XX wieku, podpierając się stwierdzeniem Marka Rostworowskiego, że „język plastyczny nie musi być związany z narodowością artysty i kształtuje się w tym kręgu kulturowym, w którym działa”¹⁵³.

* * *

Kazimierz stał się takim trochę Yiddishland, który właśnie koncentruje się wokół sztetl. To jest kraj bez granic i stolicy, ale ma język, historię, literaturę, muzykę, jedzenie, a także, jak napisał Gruber, własny sposób śmiania się, płakania i modlitwy¹⁵⁴. Gruber określa sztetl jako wieś zatłoczoną chaotycznie i kłótliwie: „trochę rozczochrana i radośna, płatanina ruder i zaułków przesiąknięta mistycyzmem i ludzkim ciepłem”¹⁵⁵.

Możemy też spróbować określić terytorium Kazimierza jako Yiddishland. Czyli przestrzeń nie tyle fizyczną, ale jako językową czy kulturową, tam gdzie używano języka jidysz. Ewa Geller słusznie zauważa, że w nacjonalizmie lat 30. XX wieku perspektywa kulturowej autonomii nie była obiecująca, zatem pojęcie „Yiddishland” było traktowane od samego początku jako metafora. Dawało też nadzieję, jednoczyło w sensie przynależności, dawało poczucie bezpieczeństwa w coraz to bardziej wrogim świecie. Egzystencjalne pragnienie własnego, bezpiecznego miejsca pomogło zmitologizować ideę „Yiddishland” jako metaforyczne miejsce, w którym można być Żydem bez względu na pochodzenie, światopogląd, miejsce zamieszkania, a nawet język¹⁵⁶.

¹⁵² *Album artysty* znajduje się w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie, nr inw. A-1066. Zawiera m.in. reprodukcje prac, wycinki z prasy, dyplomy, zdjęcia, listy.

¹⁵³ Cyt. za: *Maurycy Trębacz 1861–1941...*, dz. cyt, s. 7.

¹⁵⁴ Ruth Ellen Gruber, *Virtually jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002, s. 34.

¹⁵⁵ Tamże.

¹⁵⁶ Ewa Geller, *Yiddishland – Jewish identity in East Central Europe*, [w:] *Jewish Artists and Central – Eastern Europe. Art Centers – Identity – Heritage from the 19th Century to the Second World War*, edited by Jerzy Malinowski, Renata Piątkowska, Tamara Sztyma-Knasiecka, Conferences of the Polish Society of Oriental Art., Vol. III, The First Congress of Jewish Art. in Poland, Warszawa 2010, s. 31.



Il. 1. Edward Trojanowski, *Tyły północnej pierzei Rynku*, 1912, akwarela, papier, 55 x 36,5, wł. MN Kazimierz Dolny



Il. 2. Edward Trojanowski, *Łodzie*, 1909, olej, płótno, 58,2 x 84,8, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 3. Sasza Blonder, *Domy (Kazimierz n/Wisłą)*, olej, sklejką drewnianą, 50 x 80; wł. ŻIH Warszawa



Il. 4. Bolesław Cybis (1895–1957), *Pejzaż z Kazimierza*, 1925, olej, płótno, 31,5 x 40, wł. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy



Il. 5. G.K., *Widok z Kazimierza*, 1922, olej, płótno, 47,5 x 52; wł. MN Kazimierz Dolny



Il. 6. Samuel Finkelstein, *Artysta w plenerze*, 1931, olej, płótno, 51 x 62; wł. MN Kazimierz Dolny



Il. 7. Józef Mojżesz Gabowicz, *Pejzaż Kazimierski*, po 1907 r., pastel, papier, 20 x 30; wł. NM Kazimierz Dolny



Il. 8. Menasze Seidenbeutel, *Pejzaż – poranny widok miasteczka z góry*, ok. 1930, olej, płótno, 72,6 x 65,5; wł. ŻIH Warszawa



Il. 9. Menasze Seidenbeutel, *Popołudniowy widok miasteczka z góry*, ok. 1930, olej, płótno, 72 x 77,2; wł. ŻIH Warszawa



Il. 10. Menasze Seidenbeutel, *Widok na Kazimierz nad Wisłą*, 1930, olej, płótno, 84 x 62,5; wł. MN Warszawa



Il. 11. Aleksander Jędrzejewski, *Kazimierz nad Wisła*, 1929, olej, płótno, 33,3 x 43,9, własność prywatna



Il. 12. Aleksander Jędrzejewski, *Kazimierz nad Wisła*, lata 30. XX w., olej, płótno, 75,5 x 89, zbiory prywatne



Il. 13. Maria Ewa Łunkiewicz, Rynek w *Kazimierzu*, ok. 1930, reprodukcja „Kurier Lubelski” 1931, nr 37 s. 6.



Il. 14. Bolesław Baake, *Kazimierz*, 1950, olej, płótno, 120 x 135, wł. MN Kazimierz Dolny



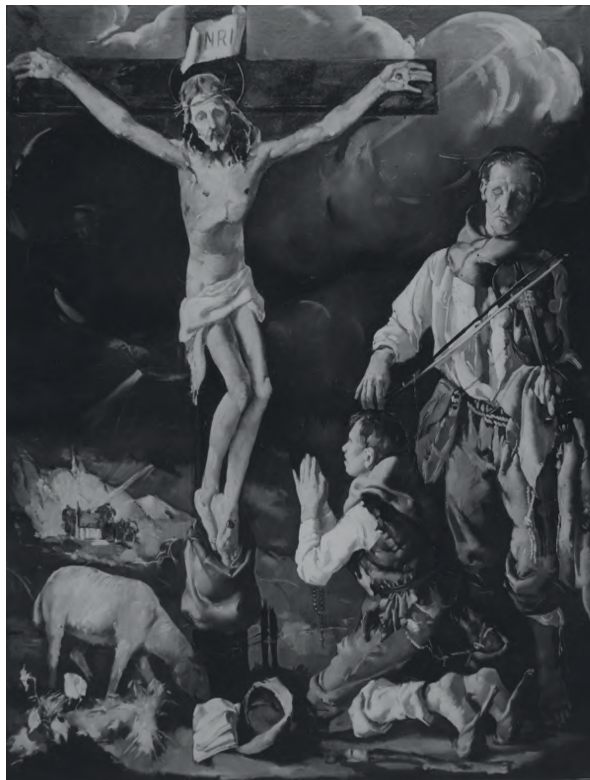
Il. 15. Teresa Roszkowska, *Zachód*, 1928, tempera, deska, 37 x 31; wł. MN Kazimierz Dolny



Il. 16. Stanisław Czajkowski, *Szabasy i trąbki w Kazimierzu*, 1922, olej, dykta, 35 x 119; wł. MN Kazimierz Dolny



Il. 17. Antoni Michalak, *Ukrzyżowanie z Marią Magdaleną i św. Janem*, 1924, olej, płótno, 280 x 208, wł Kuria Metropolitalna w Warszawie



Il. 18. Antoni Grabarz, *Modlitwa*, 1932, obraz zaginiony



Il. 19. Jan Wydra, *Pejzaż IV. Nad Wisłą*, ok. 1928, olej, płótno, 55 x 58,5, depozyt Muzeum Narodowego w Lublinie



Il. 20. Bogna Krasnodębska, *Oplakiwanie Chrystusa*, 1923, drzeworyt barwny, tempera na bibułce 13,2 x 9,2, wł. Biblioteka Narodowa



Il. 21. Antoni Michalak, *Bajka o szczęśliwym człowieku*, 1925, olej, płótno, 270 x 246, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 22. Symcha Trachter, *Pejzaż*, ok.1930, olej, dykta, 47 x 55,5; wł. Muzeum Narodowe w Lublinie



Il. 23. Symcha Trachter, *Pejzaż (Kazimierz Dolny)*, ok.1930, olej, dykta, 50 x 60; wł. ŻIH Warszawa



Il. 24. Samuel Finkelstein, *Pejzaż z Kazimierza n/Wisłą*, 1929, tektura, olej, 58,7 x 69,7; wł. ŻIH Warszawa



Il. 25. Samuel Finkelstein, *Stare jatki*, 1931, olej, płótno, 40 x 50; wł. MN Kazimierz Dolny



Il. 26. Henryk Rabinowicz, *Pejzaż – fragment miasta*, olej, płótno, 54 x 65; wł. MN Warszawa



Il. 27. Maurycy Trębacz, *Uliczka w Kazimierzu nad Wisłą*, olej, dykta, 57,7 x 72,5; wł. ŻIH Warszawa

ROZDZIAŁ VI

TEATR – TEATRALIZACJA – PERFORMATYWNOŚĆ

Postrzeganie Kazimierza Dolnego jako wielkiego teatrum miało miejsce w okresie międzywojennym¹. Adolf Rudnicki wręcz porównał rynek kazimierski do sceny: „Miasteczko posiadało coś szczególnie godnego: rynek, na którym ludzie wyglądają jak na scenie. Wiecznie ktoś tu dyżurował, kupcy i tragarze dniem, stróże i metafizycy nocą”². Hanna Mortkowicz przywołuje świętych Krzysztofa i Mikołaja, którzy jako niemi świadkowie historii obserwują zmieniającą się przez stulecia rzeczywistość Kazimierza: niegdyś „kipiący dobrobytem”, a następnie przemieniający się w „biedne, zrujnowane żydowskie miasteczko”³. Niczym widzowie obserwują przeobrażający się teatr historii, ale przyglądają się też codziennej rzeczywistości, przede wszystkim gwarnym targom, na których tłoczą się „[...] okoliczni ludzie w brązowych i siwych sukmanach, w płaskich, słomkowych kapeluszach lub kapuzach z barankiem, w haftowanych koszulach i zapaskach, tkanych kolorową nicią”⁴. Opisy kazimierskiego jarmarku powtarzały się często nie tylko w bieżących relacjach, ale także w dużo późniejszych wspomnieniach. Artyści tak jak święty Mikołaj i Krzysztof chcieli oglądać rozgrywający się w przestrzeni miasteczka spektakl. Wspinali się na okoliczne wzgórza, a przede wszystkim na Górę Trzech Krzyży, żeby z najwyższej położonego „teatralnego rządu”

¹ Skoncentruję się na okresie międzywojennym, ponieważ na bazie dostępnych materiałów trudne byłoby do uchwycenia takie podejście do przestrzeni Kazimierza.

² Adolf Rudnicki, *Lato*, Warszawa 1959, s. 20.

³ Hanna Mortkowicz, *Na drogach Polski*, z 50 linorytami Tadeusza Cieślewskiego syna, Warszawa 1934, s. 150.

⁴ Tamże, s. 150.

oglądać to, co dzieje się na dole. Zacierały się szczegóły, pozostawała barwność, ruch i gwar. Oczywiście rozstawiali sztalugi i widok ten – to teatrum – zamieniali w obraz. Najbarwniejszy spektakl rozgrywał się, gdy trwał targ na rynku, jeden z najbardziej charakterystycznych znaków określających miejsce mityczne (miejsce-mit), o którym pisałam wcześniej. Znajdziemy wiele takich kompozycji i ujęć. Ograniczę się jedynie do kilku przykładów. Przywołajmy obraz Michaliny Krzyżanowskiej z 1938 roku zatytułowany *Kazimierz Dolny*, na którym artystka ukazuje zwarty tłum wypełniający rynek. Odbywa się na nim targ identyfikowany poprzez kilka straganów widocznych na obrazie⁵.

Nie zawsze był to widok z najwyższego punktu. Niektórzy artyści „patrzyli” na rynek jedynie z lekkiego podwyższenia, jakby spoglądali z wyższego piętra kamienicy. Widzimy to na obrazie Abrahama Neumanna sprzed 1939 roku *Rynek w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą* (il. 1)⁶. Na pierwszym planie malarz umieścił stragany. Bohaterami obrazu są pojedyncze osoby. Artysta buduje narrację codziennego życia. Ktoś przechodzi przez rynek, inne postaci prowadzą dialog, w tym dwóch Żydów, którzy ze względu na ich centralne umieszczenie, skupiają na sobie uwagę. Inna praca Abrahama Neumanna zatytułowana *Rynek w Kazimierzu nad Wisłą* najprawdopodobniej namalowana była z tego samego miejsca, ale artysta skierował wzrok w prawo, kadrując część rynku z tzw. kamienicą gdańską wraz z uliczką prowadzącą w stronę Grodarza (il. 2). Na niej również umieścił stragany, a postaci, choć jedynie szkicowo zaznaczone, są uchwycone w działaniu. Mamy wrażenie jarmarcznego poruszenia. Kolejny artysta, Henryk Rabinowicz, również patrzy na targ, który właśnie odbywa się na rynku, z lekkiego podwyższenia. Barwny, zatłoczony jarmark jest tłem dla rozgrywającej się sceny na pierwszym planie. Artysta pozostawił otwartą przestrzeń na pierwszym planie i tak jak na scenie umieścił na niej wóz, porozkładane beczki i postaci (il. 3).

Inaczej ujmuje to Aleksander Jędrzejewski. W jego pracy z 1927 roku punkt obserwacji umieszczony zostaje poza konkretnym miejscem, nieco wyżej niż dorożka, która znajduje się na pierwszym planie (il. 4). Ale ona także ulokowana jest na drodze powyżej rynku. Jadąca w niej kobieta odwrócona jest do nas tyłem, spogląda na Kazimierz w dole, jakby wskazywała nam kierunek, w którym powinniśmy patrzeć. Gdyby nie znane nam charakterystyczne dla Kazimierza budowle, nie rozpoznalibyśmy Kazimierza w tym układzie urbanistycznym. Artysta ukazał jedną pierzeję rynku, powyżej

5 Michalina Krzyżanowska, *Kazimierz Dolny*, 1938, olej, płótno, własność prywatna.

6 Abraham Neumann, *Rynek w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą*, przed 1939, olej, płótno, 47 x 65 cm, sygn. l.d.: „A. Neumann”, własność Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.

farę, ruiny zamku oraz basztę. Gdziekolwiek umieścił niewielkie postaci zaznaczone jedynie sylwetowo. Ciąg kamienic ujął w sposób bardzo uproszczony, sprowadzając je do wypłaszczonych plam barwnych ujętych w prostokąty. Budynki na tyłach oraz farę i zamek ograniczył do prostych geometrycznych brył. Przedstawił zabudowę kurtynowo, co daje skojarzenie ze scenografią⁷. Jest to jedyna praca Jędrzejewskiego z takim rozwiązaniem kompozycji i tak dostrzegalnym odniesieniem do teatralnej sceny. Jeszcze wyraźniej jest to widoczne w przypadku pracy Jadwigi Przeradzkiej-Jędrzejewskiej⁸. To, co widzimy na obrazie jest właściwie sceną teatralną umieszczoną w kazimierskim pejzażu (il. 5). Mamy tu kilka symultanicznie zestawionych scen z postaciami ubranymi w stroje z dawnej epoki. Z prawej strony widzimy biegnącego za dziećmi zakonnika, jeszcze dalej stłoczonych braciszków. Z lewej – postaci w długich sukniach. Trochę w głębi kareta z orszakami. Artystka maluje z charakterystycznym dla siebie poczuciem humoru, przymrużeniem oka. Choć trudno uchwycić konkretną narrację, mamy wrażenie spójności całej kompozycji.

Ciekawą kompozycję zaproponowała graficzka Janina Konarska. Na tle kamienic Przybyłów umieściła postaci i zwierzęta ustawione w radosnym kręgu. Stworzyła rodzaj znaku nasyconego treścią (il. 6).

Artyści nie zawsze umieszczali swoich obrazach „aktorów”. W pracy Eugeniusza Arcta z 1927 roku budynki ustawione są niezgodnie z rzeczywistością urbanistyką Kazimierza Dolnego (il. 7). Dodatkowo artysta rozsuwa je, pozostawiając wolną przestrzeń w centrum kompozycji. Tu światło podkreśla teatralność. Jest silne, intensywne i nienaturalne. Jego kolor oraz źródło, z którego pada, bardzo wyraźnie podkreślają tę teatralność oraz nadają nierzeczywisty charakter scenie.

Podobny zabieg rozsunienia elementów architektonicznych zastosowała przyjaciółka Jadwigi Przeradzkiej Teresa Roszkowska w pracy *Fantazja kazimierska* (il. 8). Artystka niczym sceniczne tło rozmieszcza obiekty, które są najbardziej charakterystycznymi znakami miejsca. Widzimy barokowy szczyt przytułku, kościół św. Anny, wejście do

⁷ Pierwsze realizacje scenograficzne Aleksander Jędrzejewski zrealizował w 1931 roku dla Teatru Wołyńskiego w Łucku, gdzie pracował wraz z żoną Jadwigą Przeradzką-Jędrzejewską, za: *Jędrzejewscy. Jadwiga Jędrzejewska-Przeradzka, Aleksander Jędrzejewski, Michał Jędrzejewski, Barbara Barczewska-Jędrzejewska, Piotr Jędrzejewski, Renata Bonter-Jędrzejewska, Aleksandra Jędrzejewska*, pod redakcją Michała Jędrzejewskiego i Małgorzaty Bruder, [katalog wystawy], Muzeum Teatru im. Henryka Tomaszewskiego, oddział Muzeum Miejskiego Wrocławia, marzec – czerwiec 2019, Wrocław 2019, s. 267.

⁸ Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska rozpoczęła działalność scenograficzną. Pierwszą realizację stworzyła wraz z mężem Aleksandrem Jędrzejewskim w 1931 roku w Teatrze Wołyńskim w Łucku (zob. przypis 7), za: Tamże, s. 267.

klasztoru Franciszkanów, a w głębi charakterystyczne kazimierskie późnorenesansowe kamienice. Pierwszy plan zajmuje nie rynek, ale przestrzeń, na której niczym na scenie umieszcza dwie dziewczynki przed kapliczką. Młodsza trzyma drewnianą kaczkę na kółkach. Artystka zaburza proporcje tak, że owa kaczka, swoim kolorem i wielkością, zaczyna dominować nad postaciami. Staje się bohaterką tego fragmentu sceny. Ale gdy przyjrzymy się uważniej, widzimy postać artystki. Roszkowska umieszcza siebie w centralnym punkcie, na środku wspomnianej „sceny”. Siedzi przed sztalugą, malując najprawdopodobniej widok Kazimierza Dolnego. Prezentując swoją osobę, Roszkowska nie tylko utożsamia się z Miasteczkiem, ale wyznacza sobie rolę aktorki⁹.

Fantazję kazimierską Roszkowskiej możemy uznać za obraz, który łączy teatr z teatralnością. Teatralność bowiem zaczyna się w momencie zejścia artystów z widowni. Wzniesienia Kazimierza Dolnego i ich zbocza to theatron, z którego artyści mogli patrzeć na miasteczko jak na scenę. Na górze przybierali rolę obserwatorów, gdy schodzili na dół do miasteczka ich rola zmieniała się. Czy raczej zmieniał się rodzaj teatru, przybierał teraz formę teatru epickiego, o istocie którego Walter Benjamin napisał, że „poza najdrobniejszymi nawet elementami wzorów zachowania [Verhaltensweisen] skonstruować to, co Arystotelesowska dramaturgia zwała „działaniem” [handeln]”¹⁰. Benjamin wskazuje też na to, że teatr epicki „powraca do starego, wielkiego środka teatru – wystawiania obecnego [Exponierung des Anwesenden]. W sercu jego eksperymentów [Versuche] znajduje się człowiek naszego kryzysu”¹¹. Zacierą się granica między sceną a widownią, co daje możliwość zbliżenia się do aktorów, wejścia w przestrzeń „sceny”. I wówczas widz staje się uczestnikiem.

W Kazimierzu Dolnym artyści schodzili z otaczających go wzniesień w jego przestrzeń, żeby wejść pomiędzy „aktorów”. Przyglądali się z bliska scenom, które rozgrywały się na rynku czy w przyległych uliczkach. Nadal najciekawszy był targ. Z bliska jeszcze bardziej odczytywano go jako barwny rytuał, a nie element codziennego życia wieśniaków. Ale i samym mieszkańcom targ najprawdopodobniej ubarwiał życie, a dla handlujących był także momentem wejścia w teatralną rolę. Dostrzegamy cienką linię pomiędzy przedstawieniami jarmarku jako znaku budującego mit miejsca, o czym była już mowa, a przedstawieniem go jako teatrum. Jak choćby w pracy Mojżesza Rynieckiego czy Henryka Cytryna, który scenę targową umieszcza w uliczce małego rynku (il. 9).

⁹ Zob. Joanna Stacewicz-Podlipska, *Ja byłam wolny ptak... O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej*, Warszawa 2012.

¹⁰ Walter Benjamin za: Samuel Weber, *Teatralność jako medium*, Kraków 2009, s. 109.

¹¹ Tamże, s. 108.

Ale w niektórych dziełach teatrum jest wyraźnie dostrzegalne. Tak jak w drzeworycie barwnym Janiny Konarskiej zatytułowanym po prostu *Targ* (il. 10). Artystka spiętrzyła kompozycję, co sprawia wrażenie zaistnienia dwóch symultanicznie zestawionych scen. Pomimo oszczędnej narracji graficzka dobrze oddała ich rwetes i gwar. Postaci są ze sobą w dialogu, świnka na pierwszym planie próbuje uciec, przytrzymywana jest jednak przez kobietę, która trzyma ją na sznurku za nogę. Rozpoznajemy sylwetki Żydów. Pojawia się Kozdroń – kolejny znak tego miejsca. Rzeka Grodarz z wyraźną płaszczyzną mostu przełamuje kompozycję. Konarska chce, żeby rozpoznać w tej pracy Kazimierz Dolny, umieszcza bowiem na niej budowlę z charakterystyczną attyką wskazującą na kamienicę Celejowską.

Nie tylko targ jest inspirujący dla artystów, także obserwacja życia codziennego, w którym dostrzegali teatrum. I tak Stefan Rassalski otwiera przed nami scenę, wokół której spiętrza, niczym scenografię, obiekty reprezentatywne dla Kazimierza Dolnego (il. 11). Prace artysty, które powstały na początku lat 30. XX wieku nie tylko są podobne kompozycyjnie, ale także podobnie wyrażają klimat miejsca. Tak naprawdę trudno rozstrzygnąć, w jakiej kategorii możemy je umieścić. Czy jest to budowanie teatrum, czy ujęcie idylliczne? Drzeworyt *Małe miasteczko*¹², *Kazimierz nad Wisłą*¹³ czy praca olejna zatytułowana podobnie, czyli *Kazimierz nad Wisłą*¹⁴ prezentują kilkupostaciowe narracyjne scenki ujęte z lekkiej górnej perspektywy (il. 12, 13). Emanują atmosferą sielanki. Mamy kataryniarza otoczonego dziećmi, dyskutujących Żydów. Inne postaci wykonują czynności wynikające z codzienności: ktoś zamiata, ktoś inny nabiera wodę do wiader. Ta codzienność, ujęta w teatralny sposób, wydaje się przebiegać w spokoju i harmonii. Nawet lekkie rozchwianie architektury podpowiada, że nie jest to świat realny, a przesunięta rzeczywistość.

Artyści zaglądali w zaułki, uliczki i podwórka Kazimierza Dolnego. Maria Kuncewiczowa napisała o polowaniu na groteskę. Tu zatem często teatr z nią się łączy¹⁵. Jak

¹² Stefan Rassalski, *Małe miasteczko*, lata 30. XX w., drzeworyt, papier, 37 x 33 cm, sygnowany l.d.: monogram „SR” oraz opisany ołówkiem l.d.: „Rassalski”, wł. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym.

¹³ Stefan Rassalski, *Kazimierz nad Wisłą*, lata 30. XX w., drzeworyt, papier, 29 x 29 cm, sygn. ołówkiem wewnątrz kompozycji „Stefan Rassalski” oraz opisany l.d. „Kazimierz n/Wisłą”.

¹⁴ Stefan Rassalski, *Kazimierz nad Wisłą*, ok. 1932, olej, płótno, 61 x 61 cm, sygn. l.d.: S. Rassalski, wł. Muzeum Narodowe w Lublinie, w depozycie w Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym.

¹⁵ Maria Kuncewiczowa, *Rezerwat dzikości*, „Kurier Poranny” 1933, nr 203, s. 3. Tomasz Gryglewicz jako przykład sięgania do groteskowych rozwiązań wskazuje na pracę *Bajka o Kopciuszku* Jana Gotarda, Tomasz Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 144. W tle

choćby w pracy przypisywanej Bolesławowi Cybisowi, na której widzimy trzy rozmawiające postaci w otoczeniu świnek. Postaci umieścił na tle charakterystycznej dla Kazimierza zabudowy. Domy na pierwszym planie rozsunął tak, że uzyskał parawanowy plan, a uliczka, na której znajdują się postaci, stała się sceną.

* * *

Tak widziane i przeżywane Miasteczko musiało stać się scenografią dla przybierających określone role artystów, dla których, jak zauważyła Maria Kuncewiczowa,

główną czynność stanowiła cygańska commedia dell'arte w stylu witalistów zakochanych w obiektywnym rzemiośle i urodzie życia. Młodzi malarze wraz ze swoim ulubionym Pruszem tyleż malowali, co pływali, żeglowali, przebierali się za pasterzy i dzikusów, klasyczne amantki, rozbójników i duchy, a nade wszystko romansowali w sposób rzekomo żywiołowy, a właściwie szalenie aktorski. Biedę rybaków, sklepikarzy i kmiotków traktowali jak egzotyczne tło, od którego tym jaskrawiej odbijały ich kostiumy i aspiracje. Żyli odrębnym życiem kolibrów, unoszących się w słońcu nad trzęsawiskiem dziungli¹⁶.

Mowa tu głównie o uczniach profesora Tadeusza Pruszkowskiego, „polnych faunach mazowieckich”, jak ich określiła Halina Ostrowska-Grabska¹⁷. Dla Joanny Stacewicz-Podlipskiej mieszkańcy Kazimierza nad Wisłą to wierna publiczność, która wraz z przypadkowymi, przyjezdnymi widzami ogląda „zajmujące widowisko”, czyli barwny orszak „zbrojny w sztalugi, płótna, pędzle i kasety z farbami”¹⁸. To Pruszkowski zachęcał artystów do kreacji rzeczywistości, do teatralizacji zachowań. Uważał, że artyści nie powinni wyrażać się jedynie poprzez płótno, ale tworzyć artystyczną rzeczywistość i jeszcze wciągać do niej mieszkańców Kazimierza Dolnego. Nie zapominajmy, że Pruszkowski sam był wielkim kreatorem, reżyserem i magiem. Maria Kuncewiczowa twierdziła, że „był uczniem [...] Rolandowskiego Colas Breugnon i Rabelais’owskiego

widzimy ruiny zabudowy, które artysta mógł widzieć w Kazimierzu Dolnym. Gdybyśmy chcieli tę groteskę opisać, to wyznaczona jest ona przez świadome dysonanse wyrażające jakąś wizję, zob. Michał Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, [w:] *Groteska*, pod redakcją tegoż, Gdańsk 2003, s. 8–9.

¹⁶ Maria Kuncewiczowa, *Fantomy*, Warszawa 1971, s. 83.

¹⁷ Halina Ostrowska-Grabska, *Bric-à-brac 1848–1939*, Warszawa 1978, s. 258.

¹⁸ Joanna Stacewicz-Podlipska, *Ja byłam wolny ptak...* dz. cyt., s. 77.

Gargantuy¹⁹. Nawet swoje imieniny, corocznie 28 października, obchodził w sposób niezwykle teatralny. Wiemy z relacji Jana Zamoyskiego, że siedział na tronie, a studenci wszystkich roczników składali mu życzenia i podarunki, w tym prosiaka, białe myszki czy gęś²⁰. A w przytoczonym przez Zamoyskiego okolicznościowym wierszyku, przygotowanym przez autora i Jana Gotarda, czytamy, że:

*w potężnym ciele Prusza
Wiecznie młoda siedzi dusza,
Czasem śmiesz, czasem wzrusza,
Ale wciąż się rusza, rusza...
I innych do ruchu zmusza²¹.*

Tak rozumianą teatralność Kazimierz Braun określił jako „stosowanie teatralnych środków wyrazowych w różnych dziedzinach życia; teatralizacja jest dodanym, widowiskowym, wizualnym, aktorskim i dramatycznym elementem różnego rodzaju działań i zachowań społecznych”²². Stwierdza także, co dla naszych rozważań jest istotne, że „teatralizacja jest zatem modelowym przykładem pogranicza – życia i sztuki”²³. W Kazimierzu Dolnym przybierała różne formy. A to także przecież pewien sposób ubierania się czy raczej przebierania. Feliks Topolski wspominając profesora Tadeusza Pruszkowskiego, patrzy na rozłożone przed nim fotografie. Na jednej widzi Prusza, za którym „trzoda uczniów wcina się kontrastem w jarmark żydowsko-chłopski: dziewczęta-nimfy w rustykalnych zapaskach, udekorowane wymyślnie koralami i kwiatami, bose dryblasy w dziadowskich kapeluszach ze słomy, »nowe« szczeniaki obwieszzone, malarskie granaty zapatrzone w mistrza – Grubas kroczy i uczy [...]”²⁴. Najbardziej barwnymi postaciami były Teresa Roszkowska i Jadwiga Przeradzka. To one miały setki pomysłów. Roszkowska wspomina, że, gdy przyjechała z Kijowa była „uczesana raczej na gładko, tutaj kokarda, kiksik bełtał się, no i taka dziewczynka...”²⁵. Autokre-

¹⁹ Kuncewiczowa, *Fantomy*, dz. cyt., s. 83.

²⁰ Jan Zamoyski, *Łukaszowcy, Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, posłowie Zbigniew Florczak, Warszawa 1989, s. 72.

²¹ Tamże, s. 72.

²² Kazimierz Braun, *Teatralizacja: pogranicze życia i teatru*, „Konteksty” 2017, nr 7 (12), s. 47.

²³ Tamże, s. 48.

²⁴ Feliks Topolski, *Tadeusz Pruszkowski*, [w:] *Straty kultury polskiej, 1939–1945: praca zbiorowa*, pod red. Adama Ordęgi i Tymona Terleckiego, T. 2, Glasgow 1945, s. 399–400.

²⁵ Za Joanna Stacewicz-Podlipska, *Ja byłam wolny ptak...* dz. cyt., s. 71.

acja wynikała z wyjątkowej osobowości artystki. Jak zauważa Joanna Stacewicz-Podlipska „manifestacją [...] odrębności stała się zaś nie tylko sztuka, ale wszystkie ingrediencje życiowej codzienności. Niekonwencjonalność emanowała z niej [...] na każdym kroku [...]”²⁶. Na wspomnianym już obrazie *Fantazja kazimierska*, który był pewnego rodzaju samoprezentacją artystki, widzimy Roszkowską w charakterystycznym stroju i uczesaniu. Stacewicz-Podlipska zauważa, że zmiana zewnętrznego wizerunku Roszkowskiej, gdy zwykły chwost zamieniła na kok z piórami, nastąpiła na pierwszym dla artystki plenerze w Kazimierzu Dolnym²⁷. Bo jak pisze Stacewicz-Podlipska dopiero „buda na Powiślu”, gdzie „całe życie kipiało”, wydobywała „z dna osobowości młodych artystów cechy ukryte, a często konstytutywne”²⁸. I taką właśnie Roszkowską widzimy na portrecie namalowanym przez Tadeusza Pruszkowskiego oraz w autoportrecie. Pruszkowski namalował artystkę z piórem wystającym spod beretu, z koralami na szyi i z Kazimierzem w tle (il. 14)²⁹. Malując autoportret, artystka widziała siebie o wiele barwniej, bardziej egzotycznie. Ulubiona duża biżuteria zdobi uszy i szyję, a z włosów wystają dwa pióra. W tle rozgrywa się scena nawiązująca do safari³⁰.

Takie podejście artystów było krytykowane przez ich współczesnych, głównie przez literatów. To głównie oni w pełni dostrzegali i opisywali w sposób jak najbardziej realistyczny czy wręcz naturalistyczny świat Kazimierza Dolnego. Maria Kuncewiczowa tak opisała malarza w *Dwóch księżyczach*:

*zachwyt nie opuszczał go ani u brzegu gnojówki, gdzie staruchy, rozsiadłe na kulawych stołkach, zażywały wywczasu, ani pośród śmietnisk, z których dzieci wygrzebywały – by je tulić do siebie – jakieś przedmioty, które w nursery brano by przez szczypce*³¹.

Znakomity prozaik, redaktor „Tygodnika Ilustrowanego” Piotr Choynowski w swoich wspomnieniach bardzo znacząco zestawił dwa opisy:

²⁶ Tamże, s. 69–70

²⁷ Tamże, s. 71.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tadeusz Pruszkowski, *Portret Teresy Roszkowskiej*, ok. 1928, olej, płótno, 67 x 84 cm, sygn. śr.d.: T. ruszkowski, wł. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym.

³⁰ Teresa Roszkowska, *Autoportret*, 1928–1929, olej, deska, 42 x 29,5 cm, sygn. l.d.: Teresa Roszkowska 1928–29, wł. Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym.

³¹ Maria Kuncewiczowa, *Dwa księżyce*, Warszawa 1938, s. 105.

Miasteczko, otoczone małymi wzgórzami, tonęło w bujnej zieleni sadów, jak przepiórcze gniazdo w trawach. Ze szmaragdowej zieloności wyglądały tu i ówdzie strzeliste wieże kościołów i mile oku czerwone dachówki zamożnych domków. Na najwyższych wzgórzach, groźnie i malowniczo szarzały odwieczne kamienne ruiny. Wyglądało to wspaniale i ślicznie. Niestety, ledwieśmy wjechali w ulice, mój zapal ostrygł znacznie. Miasteczko było przeważnie drewniane, klecone z desek tak dziwacznie, że chyba tylko w Polsce podobną architekturę spotkać można. Łacno więc spostrzec się dało, iż większość mieszkańców stanowią Żydzi³².

Nie jestem przekonana, czy możemy postawę artystów, którzy nie potrafili dostrzec takiego właśnie Kazimierza Dolnego rozpatrywać w kontekście moralnym³³. Nawet jeżeli padały stwierdzenia o tworzeniu świata urojonego, o „teatralizacji bytu”³⁴. Można go wówczas zinterpretować jako wyobrażony, czyli taki obraz miejsca, który jest upragniony, jest odbiciem marzeń o świecie, w którym jest ład i spokój. Dla artystów nie mógł być obiektywny. Tworzyli wcześniej wykreowaną w wyobraźni rzeczywistość. Wydobywali fragmenty codzienności, konstruując świat, który jest nie tyle światem utopijnym, nieosiągalnym, jakimś „zeksternalizowanym i zobjektywizowanym projektem” alternatywnej rzeczywistości charakteryzującej się powszechnym szczęściem³⁵. To raczej dostrzeżenie potencjału w otaczającej prozaiczności. Można jej nadać nowe znaczenie, inaczej odczytać, ale jest ona rozpoznawalna, osadzona w doświadczanym przez nich miejscu. Tworzą świat zharmonizowany, w którym nie ma polaryzacji. Wynika to z afirmatywnego stosunku do miejsca, do którego uciekli. Ucieczka była protestem wobec sztywnych reguł, ograniczaniu wolności, narzucanych norm.

Maria Kuncewiczowa w *Dwóch księżyczach*³⁶ czy Adolf Rudnicki w powieści *Lato*³⁷ dzielili społeczną strukturę wakacyjnego okresu Miasteczka na tych z zewnątrz i tujejszych. Tadeusz Kłak „sztuczność egzystencji wakacyjnych przybyszów” rozumie

³² Piotr Chojnowski, *Kazimierz nad Wisłą*, [w:] Juliusz Balicki, Stanisław Maykowski, *Będziem Polakami: drugi rok nauki języka polskiego w szkołach średnich ogólnokształcących*, Lwów 1928, s. 301.

³³ Zob. Piotr Cyniak, „Raj utracony” i „rezerwat dzikości”. *Artyści w międzywojennym Kazimierzu Dolnym*, „Quart” 2018, nr 2 (48). Piotr Cyniak zauważa, że Maria Kuncewiczowa obnaża „dwuznaczność moralną fascynacji »malowniczością« ubogiego szteta, wyrażającą się w zredukowaniu jego mieszkańców do roli egzotycznego sztafażu”, tamże, s. 55.

³⁴ Kuncewiczowa, dz.cyt., s. 101.

³⁵ Zob. Maciej Czerniewski, Jakub Sadowski, *Mit i utopia*, Kraków 2012, s. 123–124.

³⁶ Kuncewiczowa, *Dwa księżyce*, dz. cyt.

³⁷ Rudnicki, dz. cyt.

między innymi jako „spoglądanie na świat oczami artystów i widzenie go na kształt dzieła sztuki lub spektaklu teatralnego”³⁸. Ale czy tworzenie artystycznego świata było jedynie zabawą? Czy przesunięciem rzeczywistości? Kreacja świata, zakładanie kostiumu, który często odnosił się do stroju miejscowej społeczności, nie zaburzało tożsamości, nie wprowadzało sztuczności, ale było dążeniem do postawy – wykreowanej poprzez wyobraźnię – która zbliżała ich do prawdy życia. Paradoksalnie ten rodzaj naśladownictwa, który uprawiali artyści w Kazimierzu Dolnym, miał oddalić ich od udawania czy zakładania masek i rzeczywistego czy metaforycznie pojętego kostiumu. Artyści nie tworzyli teatru życia codziennego, ale kreowali świat, w którym śmiech był po to, żeby „nie płakać”, jak napisała Kuncewiczowa³⁹. Wiemy, że zmieniała się jej ocena artystycznych zachowań. Uważała, że artyści „są zakochani w życiu i tak nieustannie śmierci świadomi. Zresztą z anarchistycznych pozornie zachcianek wynikają nieraz dzieła bardziej humanitarne niż zabiegi najzacniejszego burmistrza”⁴⁰. Może w tym „rezerwacie dzikości”, wśród egzotycznej ludzkiej nędzy, z dala od cywilizacji artyści poszukiwali wspomnianej prawdy. Śmieszni są dla nich letnicy w „fabrycznych piżamach, uroczystych rękawiczkach, woalkach, w ich świętej grozie i cywilizowanym zapale”⁴¹. Chcieli stać się antytezą takiego właśnie zachowania, dlatego „przystrajają się w jak najdziwniejsze kawałki: damy w spodniach i plantatorskich kapeluszach brodzą między furami, na których w słupy soli zamieniają się chłopki; panowie odstawiają piratów, pasterzy, Sudańczyków, Colas Breugnonów, albo plażowych *incroyables*”⁴². Tak przebrani wchodzili w świat, z którym się utożsamiali. Wydawał im się szczyry i bliższy esencji człowieczeństwa. Kostium, który zakładali, był manifestacją przynależności do świata nieskażonego sztucznością wielkiego miasta. Inną kwestią jest to, że nie próbowano i nie chciano zajrzeć w głąb codziennej rzeczywistości, tej ubogiej, zgrzebnej. Ale pomimo tego nie było to powierzchowne spojrzenie na nią, lecz wiara, że jest to świat marzeń, wyimaginowany i trochę wyidealizowany.

Patrząc na obraz Wacława Bielawskiego mamy wrażenie jego wielopłaszczyznowości (il. 15). Odwrócony do nas plecami artysta próbuje przełożyć kazimierski świat na płaskie płótno. Stojąca obok kobieta z dzieckiem reprezentuje miejscową społeczność. Spotykają się tu reprezentanci dwóch światów. Ale rzeczywistość w tle nie wydaje się

³⁸ Tadeusz Kłak, *Ogród świata. Proza Marii Kuncewiczowej*, [w:] tenże, *Ogród świata. Studia i szkice literackie*, Katowice 1995, s. 21.

³⁹ Kuncewiczowa, *Rezerwat dzikości*, „Kurier Poranny” 1933, nr 203, s. 3.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże.

realna, odnosi się do symboli miejsca. Widzimy rozmawiających Żydów, kozę oraz postać w wygiętej nienaturalnie pozie. Artysta jest już w świecie swoich wyobrażeń o tym miejscu.

Teatralność łączy się z idyllicznością na poziomie swoistej gry z rzeczywistością⁴³. Idylliczność nie wyrażała się jedynie w opisach, w sielankowych przedstawieniach, jak u Eliasza Kanarka (il. 16), ale w postawie. W ucieczce, ponieważ jak uważa Marek Zaleski, tworzenie świata fikcji wydaje się konieczne, bez niego „rzeczywistość staje się nie do zniesienia”⁴⁴. Artyści kreowali świat taki, jakiego pragnęli. Wynikało to z marzenia o doskonałym szczęściu. To pragnienie, pisze Anna Czabanowska-Wróbel, recenzując książkę Zaleskiego, „transcenduje poza rzeczywistość”⁴⁵. Zatem te „urocze” i miłe dla oka prace artystów są czymś więcej niż tylko żartem. To kolejna forma czy próba stworzenia świata takiego jaki chcieli, żeby był. Kazimierz Dolny znakomicie nadawał się do tego. Ale nie można zapominać, że musieli zakładać filtr, który przesłoni biedę, brud, ruinę. Interpretowali kazimierską rzeczywistość zgodnie ze swoimi oczekiwaniami wobec tego miejsca. Była to kolejna forma wpisania Kazimierza Dolnego w ramy wyznaczające jego charakter. Budowali świat idylliczny z elementów świata realnego. Oczyszczali go z tego, co psułoby jego obraz będący wyspą szczęśliwości. W tym świecie byli jego mieszkańcy, dla których artysta był tym Innym. Ich natomiast interesowali ci, którzy mieli w sobie pewną odmiennność. Jak uduchowiony ślepiec Kondroń, który niczym mnich przechadzał się w przewiązonym sznurem płaszczu, z kapeluszem na szyi (il. 15). Portretowano także nadużywającą alkoholu pannę Józję, charakterystyczną postać kazimierskiej społeczności. Uwiecznili ją Bernard Frydrysiak oraz Jan Gotard⁴⁶. Ten ostatni wybierał twarze ciekawe, pobrużdżone, może dlatego uwiecznił postać kazimierskiej znachorki⁴⁷.

* * *

⁴³ Anna Car, *Trajektorie tożsamości w prozie czeskich modernistek*, Kraków 2012, s. 72.

⁴⁴ Marek Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i później nowoczesności*, Universitas, Karków 2007, s. 324.

⁴⁵ Anna Czabanowska-Wróbel, Takich ogrodów nie znajdziesz na świecie..., „Teksty Drugie”, nr 3, s. 140.

⁴⁶ Namalował w 1935 roku obraz *Babka z moździerzem* nagrodzony na dorocznym Salonie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

⁴⁷ *Znachorka* (Kabalarka), 1933, olej, sklejka, 99,5 x 89,5, wł. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.

Dla studentów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego inspiracją do działań był sam profesor, w którym, jak wspominała Irena Lorentowicz, mieszkała „dusza najbardziej artystyczna, pełna poezji, wrażliwa i marząca. Był on jednym z niewielu ludzi na ziemi, którzy umieli swe marzenia realizować, którzy żyli tak jak chcieli, ciesząc się bez miary każdym dniem i każdym swoim dobrym uczynkiem [...]”⁴⁸. Przyznawała, że to właśnie dzięki niemu „patrzyliśmy inaczej na świat”⁴⁹. Napisała także: „nauczyłeś nas kochać sztukę – i pogodzić się z życiem...”⁵⁰. Wielu artystów chwile spędzone w Kazimierzu z Pruszkowskim wspomina jako czas szczęśliwy. „Lato szczęśliwe, lato Grubasa, lato naszego Prusza, życie jedyne w swoim rodzaju, przez niego stworzone”⁵¹. Irena Lorentowicz pisała o „wielkiej szczęśliwości”:

*bo nasz Kazimierz to – szczęście, młodość, wolność [...], choć Kazimierz stał się „modny”, dla nas jednak został poza rzeczywistością uznaną, był w naszych sercach, które zawisły między niebem i ziemią na kolorach liści, na wieczornej wodzie Wiślanej. Nie uznawaliśmy w Kazimierzu żadnej literatury, byliśmy sami jak słońce, woda, powietrze poranka, żyliśmy karmieni barwami i kształtem – w tem była nasza istota. Jedyłą tragedią stawał się brak talentu – jedyną nadzieją – nadzieją tworzenia, przyglądanie się twórczości Boga, a religią – bezmierny dla niego podziw. Toteż ruina domu, tak samo jak nędza ludzka, były nieustannym darem Boskim, niewyczerpaną skarbnicą piękna. Zdaje się, że byliśmy fatalistami, nie wiedząc o tem, ale przyjmowaliśmy los jako dar z góry zawsze najszczęśliwszy i szczodry [...]. Jesienią siedzieliśmy przy ognisku, zasluchani, szczęśliwi, oderwani od wszystkiego, co nie było nami*⁵².

Był to rodzaj widowiska, który tworzyli artyści, niejednokrotnie zapraszając do udziału mieszkańców. Byłoby to bliskie myśli Jeana-Jacques’a Rousseau, który pisał, że „niech widowisko stanowią sami widzowie, niech się staną aktorami, niech każdy siebie ogląda i kocha w innych”. Jest to też rodzaj mitologizacji świata. Miejsce-mit posłużyło do wykreowania świata, który dzieje się poza czasem.

⁴⁸ Irena Lorentowicz, *Lato Prusza*, „Tygodniowy Przegląd Literacki Koła Pisarzy z Polski” 1942, nr 37, s. 4.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże, s. 6.

Trzeba wspomnieć o filmie, a przede wszystkim o tym, który stworzył Tadeusz Pruszkowski w Kazimierzu Dolnym w 1926 roku. Nosił tytuł: *Szczęśliwy wisielec, czyli Kalifornia w Polsce*. W dwutygodniku „Muza 10-a” czytamy, że profesor Tadeusz Pruszkowski próbował „sił jako operator, reżyser i inscenizator. Z drobnych scenek urosła dwuaktowa komedia wykonana przez młodych malarzy i malarki na tle przepięknej architektury starego Kazimierza i krajobrazów nadwiślańskich”⁵³. W kolejnym numerze „Muzy 10-tej” Pruszkowski sam opowiada, jak robił pierwszy własny film, czując, że sztuka kinematograficzna jest zbliżona do sztuk plastycznych⁵⁴. Film wyłonił się z krótkiego scenariusza przygotowanego przez Feliksa Topolskiego i Jarkowskiego, na prośbę Pruszkowskiego. Jak napisał Pruszkowski: „omawiany na wesoło scenariusz rozrastał się, a typ groteskowego filmu był z góry przesądzony zarówno ze względu na wykonawców-urwisów „pierwszej konstelacji”, jak i moje zdecydowane upodobanie do Dickensa, Marka Twaina i innych Moralistów”⁵⁵. Przytoczony opis Pruszkowskiego kolejny raz wskazuje na wspólne działania oraz radosną atmosferę, w jakiej te działania przebiegały. Dobór aktorów także kolejny raz wskazuje na to, że Pruszkowski świetnie znał swoich uczniów i ich zróżnicowane, ciekawe osobowości. Widział u swoich studentów uzdolnienia aktorskie. Nie miał wątpliwości co do głównych aktorek. Uważał, że Janina Konarska i Teresa Roszkowska były „predestynowane do pierwszych ról”⁵⁶. O głównych aktorach tak pisał: „p. Kanarek, także malarz, ze względu na nazwisko i wybitną powagę, nie liczącą co prawda z zawodem i młodym wiekiem, naturalną kolejną rzeczą wyrósł na bohatera, a pan Marian Szymanowski od dawna dźwigający brzemień własnego malarskiego talentu i poważnie obciążony dziedziczością (rodzice aktorzy) aż drżał z radości, że i on »potrafi na płótnie« ...”⁵⁷. Poza tym w filmie brała udział „radosna, młoda brać malarska” oraz „osoby na stanowisku, [...] architekt p. Łapiński i pewien dyrektor banku, konspiracyjny swe nazwisko ze względu na rodzinę i... ekonomiczne położenie kraju. Świetnymi aktorami była ludność Kazimierza, otrząskana z malarzami od dawna, poza tem psy, koty, gęsi, cielęta, no i sam... Kazimierz nad Wisłą. To najlepszy, najznakomitszy polski aktor filmowy! Mówię to bez żadnej

⁵³ *Film u nas*, „Muza 10-a” 1926, R.1, nr 1 (15X), s. 15.

⁵⁴ Tadeusz Pruszkowski, *Jak robiłem swój pierwszy film?*, „Muza 10-a” 1926, nr 2 (2XI), s. 6.

⁵⁵ Tamże, s. 7.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże.

przesady! Woda, skały, wąwozy, architektura... i wszystko za darmo!”⁵⁸. Kazimierz Dolny nie stanowił tła, nie był scenografią, ale urósł do rangi aktora.

Józef Brodzki dostrzegł akcję „groteskowo-poważną, nabrzmiałą tragizmami, które rozpryskują się w zetknięciu z życiem, jak radosna, filuterna bańka mydlana”⁵⁹. Ale przede wszystkim pisząc o Szczęśliwym wisielcu, docenił samo Miasteczko:

trzeba być ślepcem, ażeby nie odkryć dotychczas tych skarbów. Było to już sto razy w rozmaitych pejzażach i „obrazkach z natury” – ale przecież to jest polska Sierra-Nevada. Kapitalne złomy wapienne, tyle razy widzialne w amerykańskich obrazach, rozlewna tafla wiślana, piasek, błyszczący w słońcu, niemal jak śnieg, zbocza gór, no i te domy na rynku, czy śpichrze, czy kościół, czy wreszcie najbardziej groteskowa, jak gdyby umyślnie budowana biedota małej miejsciny! Wymarzone tło dla każdego obrazu, a cóż dopiero dla „Szczęśliwego wisielca, czyli polskiej Kalifornii”⁶⁰.

Brodzki traktuje Kazimierz jak tło, ale jednocześnie podkreśla jego „świeżość, prawdomówność”⁶¹. Podobnego stwierdzenia użyto w krótkiej notce w „Robotniku”, gdzie czytamy, że „tło wyborne, o lepszym trudno nawet marzyć”⁶².

Ciekawe, że pierwsze filmy powstawały jeszcze przed I wojną światową i były związane z kulturą żydowską. Było to bowiem ważne medium żydowskiej kultury. W okresie międzywojennym nastąpił znaczny rozkwit kinematografii żydowskiej. Marcos Silber słusznie zauważył, że Kazimierz, dzięki polsko-żydowskim mitom i przekazywanym przez kolejne pokolenia opowieściom, stał się głównym symbolicznym elementem polsko-żydowskiego dziedzictwa⁶³. Tak rozpoznawany był nie tylko w Polsce czy w Europie, ale także w Stanach Zjednoczonych. I tam właśnie w 1913

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże, s. 8.

⁶⁰ Józef Brodzki, *I co z tego wyszło?*, „Muza 10-a” 1926, nr 2 (2 XI), s. 8.

⁶¹ Tamże.

⁶² Ika., *Z teatrów świetlnych. SPLENDID.* – „Szczęśliwy wisielce”, „Robotnik” 1926, nr 339 (10 XII), s. 6. Króciutka notka o filmie jest bardzo pochlebna. Napisano: „Wesoły film polski... naprawdę wesoły, nienudny, nieprzeładowany, momentami nawet bardzo efektowny. [...] Dużą zaletą obrazu jest umiarkowana ilość tekstu”, s. 6.

⁶³ Marcos Silber, *The function of Kazimierz as “lieu de memoire” in Yiddish film in interwar Poland*, [w:] *Jewish artists and central-eastern Europe. Art. centers – identity – heritage from the 19th century to the Second World War*, edited by Jerzy Malinowski, Renata Piątkowska, Tamara Sztyma-Knasiecka, Warszawa 2000, s. 63.

roku powstał pierwszy, znany nam obecnie, film związany z tematyką żydowską. Reżyserem był Sidney Goldin. Nosił tytuł *Bleeding Hearts or Jewish Freedom under King Casimir of Poland*⁶⁴. Akcja rozgrywała się w XIV wieku w Polsce. Historia oparta jest na legendzie o królu Kazimierzu i Esterce. Intryga została tak skonstruowana, że ostatecznie kończyła się wybawieniem Żydów i słowami „odtąd będzie pokój między Polską i Żydami”. Kazimierz został tam wskazany jako miejsce ucieczki przez opresję.

W 1937 roku powstał film *Dybuk* (jid. *Der dibuk*). Film ten powstał w 1937 roku i wyreżyserowany był przez Michała Waszyńskiego. Była to adaptacja dramatu *Dybuk*, na podstawie którego scenariusz przygotowali Marek Arnsztein⁶⁵ i Anatol Stein.

26 września 1937 roku w Warszawie w kinie „Sfinks” miała miejsce jego światowa premiera. Sceny plenerowe były kręcone w Kazimierzu Dolnym przez dwa tygodnie. W prasie podkreślano współistnienie dwóch światów, rzeczywistego i nadprzyrodzonego. Wiesław Bończa-Tomaszewski w „X Muzie” pisał, że można odnaleźć w nim „świat nadprzyrodzony i świat widzialny, mistykę połączoną z realizmem, wielkość przyjaźni i małostkowość materializmu”⁶⁶.

⁶⁴ Film ten wspomina Patricia Erens w książce: Patricia Erens, *The Jew in American Cinema*, Bloomington 1984, s. 60–61. Joshua Louis Moss nazwał go najbardziej popularnym melodramatem (ghetto melodrama) początku drugiej dekady XX w., Joshua Louis Moss, *Why Harry met Sally, Subversive Jewishness, anglo-christian power, and the rhetoric of modern love*, University of Texas Press, Austin 2017.

⁶⁵ Marek Arnsztein, jako Andrzej Marek, został zauważony już przed I wojną światową. W 1907 roku w „Nowościach Ilustrowanych” napisano, że „w warszawskim świecie literackim od kilku lat zwraca na siebie uwagę pewien młody, bardzo zdolny izraelita [...]”. Podkreślono jego znaczny dorobek pisarski, wyszczególniając popularne dramaty „osnute na tle życia żydowskiego”, które wystawiane były na deskach teatrów, Andrzej Marek, „Nowości Ilustrowane” 1907, nr 51, s. 10.

⁶⁶ Wiesław Bończa-Tomaszewski, „Dybuk” (kino „Sfinks”), „X Muza: tygodnik ilustrowany” 1937, nr 21, s. 2.



Il. 1. Abraham Neuman, *Rynek w Kazimierzu n/Wisłą*, olej, płótno, 46 x 64; wł. ŻIH Warszawa



Il. 2. Abraham Neumann, *Rynek w Kazimierzu n/Wisłą*, olej, płótno, 44 x 50; wł. ŻIH Warszawa



II. 3. Henryk Rabinowicz, *Jarmark na Rynku Kazimierza*, olej, sklejką, 58 x 48; własność prywatna



II. 4. Aleksander Jędrzejewski, *Rynek w Kazimierzu*, 1927, olej, płótno, 28,5 x 32, własność prywatna



Il. 5. Jadwiga Przeradzka-Jędrzejewska, *Kazimierz Dolny*, olej, płótno, 46 x 64; wł. prywatna



Il. 6. Janina Konarska, *Jarmark w Kazimierzu Dolnym*, 1927, drzeworyt barwny, 20 x 44; wł. prywatna



Il. 7. Eugeniusz Arct, *Centrum Kazimierza*, 1927, olej, płótno, 90,5 x 105,5, wł. MN Kazimierz Dolny



Il. 8. Teresa Roszkowska, *Fantazja Kazimierska*, 1924–25, tempera, deska, 30 x 42, wł. MN Kazimierz Dolny



Il. 9. Henryk Cytryn, *Na targu*, 1938, olej, płótno, 48,4 x 56,8; wł. ŻIH Warszawa



Il. 10. Janina Konarska, *Targ w Kazimierzu nad Wisłą*, 1925, drzeworyt barwny, 28 x 20; wł. prywatna



Il. 11. Stefan Rassalski *Kazimierz nad Wisłą*, ok. 1932, olej, płótno, 61 x 61, depozyt Muzeum Narodowe w Lublinie



Il. 12. Stefan Rassalski, *Kazimierz nad Wisłą*, drzeworyt, 29 x 29, wł. MN Kazimierz Dolny



Il. 13. Tadeusz Pruszkowski, *Portret Teresy Roszkowskiej*, ok. 1928, olej, płótno, 67 x 84; wł. MN Kazimierz Dolny



Il. 14. Wacław Bielawski, *Pleinair*, olej, płótno, reprodukowane w Salon 1929, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych – część II, przewodnik nr 49, Warszawa 1929



Il. 15. Eliasz Kanarek, *Pejzaż z czółnem na jeziorze*, 1927, olej, papier na tekturze, 52 x 71,5, depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie



Il. 16. Antoni Michalak, *Kozdroń*, lata 20. XX w., olej, płótno, 76 x 68, wł. prywatna

ZAKOŃCZENIE

Już w 1928 roku Mieczysław Sterling pisał, że Tadeusz Pruszkowski „zarzucił własne malarstwo, by oddać się całej uczniom swoim. Pracował z nimi i wypoczywał, zakładając w Kazimierzu nad Wisłą pierwszą w Polsce kolonię artystyczną, jakich wiele miała Francja i Niemcy”¹. Choć mylił się ten wybitny krytyk sztuki, określając Pruszkowskiego założycielem kolonii artystycznej, to użył tego pojęcia, będąc w pełni świadomym jego znaczenia i obecności w Europie. W 1924 roku w „Rzeczpospolitej” Roman Zrębowicz wyróżnił Kazimierz na tle innych kolonii artystycznych, nazywając je, jak to niekiedy bywało, szkołami. Napisał: „takiego idealnego połączenia pejzażu z architekturą nie posiada żadna ze słynnych szkół na Zachodzie – ani Barbizon w Fontainebleau, ani Pont-Aven w południowej Bretanii, ani Dachau w Niemczech, ani nawet Glazgow w Szkocji”². Tak też już przed II wojną światową podniesiono Kazimierz Dolny do rangi kolonii artystycznej, wpisując go w zjawisko europejskie. Próbowałam wykazać, że jej początków możemy szukać nie w XX wieku, ale podobnie jak w Europie w połowie XIX wieku, a także, że rozwój kazimierskiej kolonii artystycznej przebiegał podobnie jak innych kolonii europejskich. Właściwa jest uwaga Briana Dudleya Barretta, że definiowanie kolonii artystycznych poprzez uszczegółowione cechy jest błędne³. Trzeba się zgodzić, że ryzykowne jest także bazowanie jedynie na anegdotach, opisach oraz pod-

¹ Mieczysław Sterling, *Tadeusz Pruszkowski*, „Sztuki Piękne” 1928, R. 4, nr 6 (październik-wrzesień), s. 4.

² Za: Jan Zamojski, *Łukaszowcy, malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, posłowie Zbigniew Florczak, Warszawa 1989, s. 6.

³ Brian Dudley Barrett, *Artists on the Edge: The Rise of Coastal Artist's Colonies, 1880–1920*, Amsterdam University Press 2011, s. 9–12.

kreślenie idealistycznego charakteru tych miejsc jako głównego wyróżnika. Należałoby zatem dokonać maksymalnej syntezy definicji i tym samym zjawisko kolonii artystycznej osadzić przede wszystkim na nierozzerwalnych relacjach: miejsce – artysta i artysta – artysta. I to one, jak się wydaje, zgodnie z postawioną tezą są punktem wyjścia dla badań. Kluczowe są zatem dwa pojęcia: miejsce i wspólnota, które nierozzerwalnie łączą się w swoim oddziaływaniu. To one stanowią stałe wyróżniki, z których następnie można wyprowadzić kolejne pojęcia. Te zaś wpiszą się w zmienność zjawiska kolonii artystycznej, która wynika przede wszystkim z długiego okresu, w jaki są wpisane, a w następstwie tego z uwarunkowań zewnętrznych, w tym głównie kulturowych i geopolitycznych. Połączenie tych dwóch stałych cech tworzy pojęcie *miejsca wspólnego*. Rozumianego z jednej strony w sposób najprostszy, czyli wspólny obszar zarówno dla artystów, jak i dla artystów i społeczności go zamieszkującej. A z drugiej, kluczowej, i właściwie stanowiącej podstawę do interpretacji, z τόπος κοινός czy w łacińskiej wersji locus communis (lieux-communs). Zwykło się w kontekście kolonii artystycznej używać takich określeń jak: powrót do natury, ucieczka z akademii czy poszukiwanie arkadii. I choć te stwierdzenia są poprawne i słuszne, wydają się brzmieć jak slogany. Dlatego chyba właściwsze będzie odczytywanie zjawiska kolonii artystycznej poprzez toposy, co pozwoli na rozszerzenie pola semantycznego, wyznaczenie wspólnego mianownika niezależnie od miejsca na osi czasu czy wyżej wspomnianych uwarunkowań kulturalno-politycznych. Pojęcie miejsca zostanie wówczas nierozzerwalnie połączone z pojęciem wspólnoty jako nośnika tych samych wartości, potrzeb. Oczywiście trzeba wyraźnie podkreślić, że jeżeli zjawisko kolonii artystycznej będziemy odczytywać poprzez toposy, to musimy założyć, że miejsca te są ujęte w ramę, która obejmuje słowo i obrazowanie⁴.

Najbardziej rozpoznawalne toposy to topos ucieczki, wolności, arkadii. Jeżeli chcielibyśmy to krótko opisać, a tym samym podsumować wcześniejszą analizę, zacząć trzeba od toposu wędrówki, ponieważ Kazimierz Dolny należy do tych kolonii artystycznych, których geneza ma związek właśnie z tym motywem. Motyw wędrówki, a później pielgrzymowania do jednego wybranego miejsca, był obecny nie tylko na etapie kształtowania się kolonii artystycznych, ale także przez cały okres ich aktywności. Odnosząc się do Kazimierza Dolnego, mówimy o tych twórcach, dla których był on „przystankiem” na trasie podróży artystycznych. Nie tylko dla tych, którzy odbywali długie peregrynacje i na ich szlaku

⁴ Zob. Jarosław Eichstaedt, *Od toposu poetyckiego do toposu kultury*, [w:] *Toposy (w) filozofii. Filozofia i jej miejsce w doświadczeniu kulturowym*, redakcja Maciej Woźniczka, Marek Perek, Częstochowa 2018, s. 39–51.

znalazł się Kazimierz Dolny, ale także dla tych, którzy byli w ciągłym podróżowaniu do miejsc przeznaczonych sztuką. Wśród nich byli Leon Wyczółkowski, Maria Ewa Łunkiewicz Rogoyska czy Karol Hiller.

Tworzenie się kolonii artystycznej jako wyraz buntu przeciw akademiom i w konsekwencji poszukiwanie miejsc poza dużymi ośrodkami akademickimi wyraża się w motywie ucieczki. I zależnie od czasu i miejsca jest to ucieczka od skostniałej instytucji, narzuconych sztywnych reguł czy chaosu codzienności. W Kazimierzu Dolnym miało to miejsce nie tylko w połowie XIX wieku, gdy przyjeżdżał tu Jan Feliks Piwarski oraz jego uczniowie, ale także później, w okresie międzywojennym, gdy przyjeżdżali tu uczniowie profesora Tadeusza Pruszkowskiego. Wiąże się to z poszukiwaniem różnie rozumianej strefy wolności. Od tej związanej z działaniem twórczym po wolność rozumianą w kontekście antropologicznym, przynależną artyście – człowiekowi. Dzięki temu kolonie artystyczne to forum dla nowych myśli i postaw, gdzie dokonuje się próba tworzenia nowych idei. Ponownie trzeba zgodzić się z Brianem Dudleyem Barrettem, który twierdzi, że kolonie artystyczne to miejsca nacechowane progresją i otwartością⁵.

Topos ucieczki wiąże się z toposem Arkadii, który wybrzmiał bardzo wyraźnie także w zjawisku kolonii artystycznych. Jest to ucieczka w świat tak naprawdę własnych wyobrażeń. Trzeba było go stworzyć na rzeczywistości zastanej, która nie zawsze była idylliczna. Artyści w akcie kreacji twórczej – nie tylko tej na płótnie, ale także w sposobie funkcjonowania – zmieniali otaczający świat w symbol będący marzeniem o rajku na ziemi. W takim kontekście będą słowa Feliksa Topolskiego, który „arkadią” określił uczniów Tadeusza Pruszkowskiego czy Ferdynanda Ruszczyca, który podobnie nazwał uczniów Konrada Krzyżanowskiego.

Ale traktowanie kolonii artystycznej jedynie jako *locus amoenus* zawęża i zniekształca ich znaczenie. Kolonia artystyczna jako wynik poszukiwania miejsca przyjemnego to jedynie jeden z aspektów. I tu ponownie odnieśmy się do Kazimierza Dolnego. Pod koniec XIX wieku i na początku wieku XX artyści, jak Józef Pankiewicz czy Władysław Ślewiński, poszukiwali spokoju, wewnętrznej harmonii. Nie możemy tego odbierać jako poszukiwanie miejsc, które odnieśliśmy do sielanki, ale raczej jako potrzebę osiągnięcia integracji wewnętrznej. I w takim stanie, w tym bezpiecznym miejscu, z dala od świata, w którym brak akceptacji, artyści mogli realizować swoje koncepcje. Później, w okresie międzywojennym, takiej strefy bezpieczeństwa będą

⁵ Barrett, dz. cyt., s. 284–285.

poszukiwać między innymi artyści awangardowi⁶. Okres międzywojenny jest czasem największej aktywności kazimierskiej kolonii artystycznej i wtedy właśnie najwyraźniej widać równoległość różnych postaw.

Podsumowując, podkreślana przez wszystkich badaczy różnorodność zjawiska kolonii artystycznej jest przyczyną trudności ujednoczenia go za pomocą jednej definicji. Zatem wydaje się, że najbardziej słuszne jest określenie *tópos koinós* miejsc wspólnych. I wtedy te odwieczne motywy wpisane na stałe jako kod kulturowy, ujawniające się w zmiennej formie, określają nam, które miejsca są koloniami artystycznymi, czyli tymi małymi ośrodkami ukształtowanymi na peryferiach, stającymi się ostatecznie centrami sztuki.

W kontekście kolonii artystycznej wskaźmy jeszcze na topofilię, czyli nierozzerwalny związek człowieka z miejscem⁷. To zatem artyści nadawali mu znaczenie i poprzez osobiste emocje kształtowali jego tożsamość. Rozpatrując zatem kolonie artystyczne poprzez pojęcie miejsca, podkreślmy fakt, że nie można traktować go jedynie w kategorii przestrzeni fizycznej, ale jako „rezultat zależności pomiędzy atrybutami fizycznymi danej przestrzeni a aktywnościami i koncepcjami (pojęciami), które ludzie z nią

⁶ Przywołajmy tu słowa Henryka Stażewskiego, który już po II wojnie światowej, w czasie jednego z corocznych pobytów w Kazimierzu Dolnym, napisał, że „Kazimierz jest jak klasztor, w którym można znaleźć spokój. W nocy śpi się snem jak w bajce o śpiącej królownie. Jest się z daleka od wiru i zgiełku. Ten spokój sprzyja mojej mizantropii i nieśmiałości wobec ludzi. Jestem tam sobą”. Z notatki Henryka Stażewskiego, 1979, [w:] *Henryk Stażewski, Ekonomia myślenia i postrzegania*, tekst Henryk Turowski, opracowanie Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Fundacja Galerii Foksal, Galeria Foksal, Warszawa 2005, s. 296. A w innym miejscu stwierdza, że „pobyt w małym prowincjonalnym miasteczku, gdzie przyjemność sprawiają obserwowanie zniszczenia i nieporządku powoduje że można odnaleźć tam piękno i inspirację artystyczną. Błoto, kałuża, w której przeglądają się domy, drzewa, obłoki w opalizujących kolorach zgnilizny i butwienia – dziury w dachach domów, plamy na ścianach – w ogródkach stopy kamieni i cegieł, badyle, kłody drzewa. Wszystko to powoduje poszukiwanie „porządku w chaosie”. Wrażliwość naszego oka może wywołać to, że efemeryczność pozostawi ślad a przypadek staje się porządkiem”. Fragment rękopisu Henryka Stażewskiego z lat 1976–1979, tusz, papier, wł. Muzeum Narodowe w Lublinie, kolekcja Ireny Hochman i Tadeusza Mysłowskiego.

O ucieczce Władysława Strzemińskiego do Kazimierza Dolnego w 1950 roku pisałam w: *Znaczenie miejsca. Strzemiński, Stażewski, Łunkiewicz-Rogoyska*, pod redakcją Doroty Seweryn-Puchalskiej, [katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, październik 2020 – marzec 2021, Kazimierz Dolny 2020.

⁷ Zob. Yi-Fu Tuan, *Topofilia i środowisko*, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, teksty zebrały, opracowały i komentarzem opatrzyły Beata Frydryczak i Dorota Angutek, Poznań 2014, s. 291–312.

wiążą”⁸. Marta Chyła podkreśla, że miejsce posiada *znaczenie*⁹. Określa je poprzez istotność, intuicyjność i intencyjność¹⁰. Należy je zatem rozpatrywać jedynie w kontekście antropologii. Ostatecznie można stwierdzić, że tworzenie kolonii artystycznych związane jest z budowaniem tożsamości artysty na bazie tożsamości miejsca. A artysta „konstytuując miejsce, obdarza wycinek przestrzeni zaufaniem, znaczeniem i wartością”¹¹.

⁸ David V. Canter, *The psychology of place*, London 1977, za: Marta Chyła, *Miejsce jako podstawa kształtowania się tożsamości*, [w:] *1050-lecie chrztu Polski a tożsamość narodowa*, redakcja Helena Czakowska, Mariusz Kuciński, Wydawnictwo Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej, Bydgoszcz 2017, s. 47.

⁹ Chyła, dz.cyt., s. 47.

¹⁰ Tamże, s. 48–49.

¹¹ Mikołaj Madurowicz, *Hermeneutyka miejsca w świetle fenomenologii przestrzeni*, [w:] *Fenomen Genius Loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*, redakcja Bartłomiej Gutowski, Warszawa 2009, s. 52.

BIBLIOGRAFIA

Archiwalia

- Akta Studenckie ASP w Warszawie z okresu przed 1939 r., nr inw. 1222, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.
- Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki nr inw. 70, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Dokumenty osobiste Tadeusza Pruszkowskiego z lat 1922–1939, nr inw. 179, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Materiały z Archiwum Bloku Zawodowego Artystów Plastyków 1935–1939, nr inw. 1330, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Archiwum Teresy Roszkowskiej, nr inw. 1933, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Zbiory Wacława Ujejskiego, nr inw. 1280, Archiwum miasta st. Warszawy, Warszawa.

Pozycje bibliograficzne

- Adamczyk-Garbowska Monika, *Pisarze żydowscy o malarzach w Kazimierzu*, [w:] *W Kazimierzu Wisła mówiła do nich po żydowsku... malarze żydowscy w kazimierskiej kolonii artystycznej*, opracowanie Waldemar Odorowski, Kazimierz Dolny 2008.
- Adamczyk-Garbowska Monika (wybór i przekład z jidysz i angielskiego), *Ze skarbnicy żydowskiego Kazimierza. O chasydach, malarzach i wizycie polskich dostojników*, Fundacja Kazimierska, Kazimierz Dolny 2012.
- Aleksander Gierymski. 1850–1901*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2014.

- Applegate Cristina, *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*, Berkeley 1990.
- Armstrong Karen, *Krótką historia mitu*, przełożył Ireneusz Kania, Warszawa 2012.
- Art Jewish Society*, edited by Jerzy Malinowski, Renata Piątkowska, Małgorzata Stolarska-Fronia, Tamara Sztyma, World Art Studies. Conferences and Studies of the Polish Institute of World Art Studies, Vol. XV, editorial board Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Jerzy Malinowski, Warszawa – Toruń 2016.
- Asz Szalomon, *Miasteczko*, opr. Monika Adamczyk-Garbowska, Janowiec nad Wisłą 2012.
- Baczko Bronisław, *Rousseau: samotność i wspólnota*, Warszawa 1964.
- Bagińska Agnieszka, [w:] *Józef Brandt 1841–1915*, red. naukowa Ewa Micke-Broniarek, T. 1, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018.
- Bagińska Agnieszka, *Od studium z natury do szkicu z pamięci. Rysunki i akwarele Józefa Brandta*, [w:] *Józef Brandt 1841–1915, T. 1, Rozprawy i materiały*, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018.
- Bartoszewicz Włodzimierz, „*Buda na Powiślu*”, Warszawa 1966.
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekład Mariusz Bryl, Kraków 2007.
- Bendkowski Jakub (red.), *Trachter. Malarz z Lublina*, Warszawa 2020.
- Bermingham Ann, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740–1860*, California 1989.
- Blickle Peter, *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*, Suffolk 2004.
- Brockhaus Konversations-Lexikon*, Bd. 10, Berlin–Wien 1902.
- Brus-Malinowska Barbara, *Ślewiński w Bretanii*, [w:] *Władysław Ślewiński. Z Pont-Aven do Kazimierza. Wystawa w 100-lecie pierwszego pleneru malarzkiego w Kazimierzu Dolnym*, opracowanie Waldemar Odorowski, [Katalog wystawy] Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2009.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Places, sites, neighborhoods. A contribution to the phenomenology of space*, Cracow 2006.
- Burkot Stanisław, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988.
- Cieński Marcin, *Oświecenie*, Wrocław 2008.
- Cyniak Piotr, „*Raj utracony*” i „*rezerwat dzikości*”. *Artyści w międzywojennym Kazimierzu Dolnym*, „*Quart*” 2018, nr 2 (48).
- Czarnocka Krystyna, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962.

- Czeremski Maciej, *Mit w umyśle. Ewolucyjno-kognitywne podstawy form mitycznych*, Kraków 2021.
- Czeremski Maciej, Jakub Sadowski Jakub, *Mit i utopia*, Kraków 2012.
- Danto Arthur C., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, Kraków 2013.
- Delouche Denis, *Pont-Aven avant Gauguin*, "Bulletin des Amis du Musée de Rennes", no 2, Rennes 1978.
- Dziuban Zuzanna, *Obcość, bezdomność, utrata. Wymiary atypii współczesnego doświadczenia kulturowego*, Poznań 2009.
- Eiger Friederike (ed.), *„Heimat”: At the Intersection of Memory and Space*, Berlin 2012.
- Eigler Friederike, *Heimat, Space, Narrative: Toward a Transnational Approach to Flight and Expulsion*, Suffolk 2014.
- Enzelberg Henryk, *Pisma estetyczne*, opracował i wstępem opatrzył Lesław Hostyński, Lublin 1999.
- Fijałkowski Mieczysław, *Uśmiech lat minionych*, Katowice 1969.
- Foucault Michel, *Inne przestrzenie*, przełożyła Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Frydryczak Beata, Angutek Dorota (teksty zebrały, opracowały i komentarzem opatrzyły), *Krajobrazy. Antologia tekstów*, Poznań 2014.
- Gadowska Irmina, *Żydowscy malarze w latach 1880–1919*, Warszawa 2010.
- Geller Ewa, *Yiddishland – Jewish identity in East Central Europe*, [w:] *Jewish Artists and Central – Eastern Europe. Art Centers – Identity – Heritage from the 19th Century to the Second World War*, edited by Jerzy Malinowski, Renata Piątkowska, Tamara Sztyma-Knasiecka, Conferences of the Polish Society of Oriental Art., Vol. III, The First Congress of Jewish Art. in Poland, Warszawa 2010.
- Goethe Johann Wolfgang, *Podróż włoska*, tłum. i posłowie Henryk Krzeczkowski, Warszawa 1980.
- Gola Jola, Sitkowska Maryla, Szewczyk Agnieszka (red.), *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, [katalog wystawy] Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2012.
- Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, opracował i słowem wstępnym opatrzył Jerzy Szacki, przełożyli Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, Warszawa 2000.
- Gołubiewowa Zofia (red.), *Romantyzm i romantyczność w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, [katalog wystawy], Zachęta CBWA w Warszawie, październik – listopad 1975, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, styczeń – luty 1976, Kraków 1975.

- Górska Pia, *Paleta i pióro*, Kraków 1960.
- Grabska Elżbieta, Poprzęcka Maria (red.), *Teoretycy, artyści, krytycy o sztuce 1700–1870*, Warszawa 1989.
- Grońska Maria, *Nowoczesny drzeworyt polski*, Wrocław 1971.
- Gryglewicz Tomasz, *Malarstwo Europy Środkowej: 1900–1914: tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Kraków 1992.
- Grzybkowska Teresa, *Bolesław Cybis w kręgu europejskich inspiracji*, [w:] *Bolesław Cybis (1895–1957) – malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, opracowanie Anna Prugar-Myślik, [Katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie 20 września – 3 listopada 2002, Warszawa 2002, s. 38–41.
- Haake Michał, *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego*, Poznań 2015.
- Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Krzysztof Michalski, tłumaczyli Krzysztof Michalski, Krzysztof Pomian, Marek J. Siemek, Józef Tischner, Krzysztof Wolicki, Warszawa 1977.
- „Heimat”: *At the Intersection of Memory and Space*, ed. by Friederike Eiger, Jens Kugele, Berlin 2012.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1985.
- Jacobs Michael, *The Good and Simple Life. Artist Colonies in Europe and America*, Oxford 1985.
- Jewish Artists and Central – Eastern Europe. Art Centers – Identity – Heritage from the 19th Century to the Second World War*, edited by Jerzy Malinowski, Renata Piątkowska, Tamara Sztyma-Knasiacka, *Conferences of the Polish Society of Oriental Art*, Vol. III, *The First Congress of Jewish Art. in Poland*, Warszawa 2010.
- Jędrzejewscy. Jadwiga Jędrzejewska-Przeradzka, Aleksander Jędrzejewski, Michał Jędrzejewski, Barbara Barczewska-Jędrzejewska, Piotr Jędrzejewski, Renata Bonter-Jędrzejewska, Aleksandra Jędrzejewska*, pod redakcją Michała Jędrzejewskiego i Małgorzaty Bruder, [katalog wystawy], Muzeum Teatru im. Henryka Tomaszewskiego, oddział Muzeum Miejskiego Wrocławia, marzec – czerwiec 2019, Wrocław 2019.
- Kamiński Zygmunt, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975.
- Kazimierz vel Kuzmir. *Miasteczko moich snów*, wybór, opracowanie i przedmowa Monika Adamczyk-Gardowska, Lublin 2010.
- Kołąkowski Leszek, *Obecność mitu*, Wrocław 1994.
- Kossowska Irena, „Szlachetny realizm”. *Postawa artystyczna Antoniego Michalaka*, [w:] *Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego*

- Michalaka (1902–1975)*, opracowanie Waldemar Odorowski, [katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym Kazimierz Dolny 2005.
- Kossowska Irena (red.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Warsaw 2010.
- Kossowska Irena (red.), *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919–2014 / The Search for Cultural Identity in Central and Eastern Europe*, Toruń 2015.
- Kossowska Irena, *Artystyczna rekonkwista. Sztuka w międzywojennej Polsce i w Europie*, Toruń 2017.
- Kraszewski Józef Ignacy, *Krajobrazy*, [w:] *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, T. I, Myśli o sztuce w okresie romantyzmu, Warszawa 1961.
- Krawczyk Anna, „Styl kazimierski?” *O stosunku do architektonicznego dziedzictwa kolonii artystycznej w Kazimierzu Dolnym*, [w:] *Architektura w Krajobrazie. Harmonia – kompromis – konflikt*, pod redakcją Weroniki Kobylińskiej – Bunsch, Warszawa 2018.
- Krzywy Roman, *Prądy kulturowe i filozoficzne*, [w:] *Historia literatury polskiej. Oświecenie*, pod red. A. Skoczek, Bochnia-Kraków-Warszawa 2006.
- Kuhn Alfred, *Rudolf Belling albo przestrzeń a plastyka*, „Sztuki Piękne” 1930, nr 2.
- Kulpińska Katarzyna, *Matryce, odbitki – ślady kobiet. Polskie graficzki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wydawnictwo naukowe UMK, Toruń 2017.
- Kuncewiczowa Maria, *Fantomy*, Warszawa 1971.
- Lameński Lechosław, *Z mroków nocy ku światłu życia. Antoni Michalak i jego malarstwo*, [w:] *Mistyczny świat Antoniego Michalaka*, opracowanie Waldemar Odorowski, [katalog wystawy], 22 maja – 9 sierpnia 2005, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005.
- Lachowski Marcin (red.), *Regiony wyobraźni. Peryferyjność w kulturze XIX i XX wieku*, Warszawa 2017.
- Ostrowska-Grabska Halina, *Bric-à-brac 1848–1939*, Warszawa 1978.
- Leyko Małgorzata, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012.
- Lévi-Strauss Claude, *Spojrzenie z oddali*, tłum. Wincenty Grajewski, Leszek Kolankiewicz, Maria Kolankiewicz, Jan Kordys, Warszawa 1993.
- Lévinas Emmanuel, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, przełożyła Małgorzata Kowalska, wstęp Barbara Skarga, Warszawa 2012.
- Lorentowicz Irena, *Oczarowania*, przedmowa Maria Kuncewiczowa, Warszawa 1975.

- Luba Iwona, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.
- Luba Iwona, *Kapista na terytorium wroga, czyli Jan Cybis w Kazimierzu Dolnym*, [w:] *Jan Cybis. Kapista na terytorium wroga*, opracowanie Waldemar Odorowski, Dorota Seweryn-Puchalska, [Katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym 3 czerwca – 25 lipca 2012, Kazimierz Dolny 2012.
- Lübbren Nina, *Rural artists' colonies in Europe 1870–1910*, Manchester University Press, 2001.
- Malinowski Jerzy, *O kolekcji malarstwa żydów polskich*, [w:] *Malarstwo żydów polskich z kolekcji prywatnej*, opracował Waldemar Odorowski, [Katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2008.
- McConkey Kenneth, *The Bouguereau of the Naturalists: Bastien Lepage and British Art*, „Art History” 1978, Vol. 1, nr 3.
- Michalski Sergiusz (red.), *New Objectivity. Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919–1933*, Köln 1994.
- Micke-Broniarek Ewa, *Aleksander Gierymski. Kalendarium życia*, [w:] *Aleksander Gierymski. 1850–1901*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2014.
- Mioletinski Eleazar, *Poetyka mitu*, tłum. Józef Dancygier, Warszawa 1981.
- Mikołajewska Barbara, *Zjawisko wspólnoty (Wybór tekstów)*, New Haven 1999.
- Miłobędzki Adam, Krzysztof Chmielewski, Jarosław Krawczyk, *Kazimierz odnowiony. Jego zabytki i krajobraz kulturowy*, Warszawa 2003.
- Mortkowicz Hanna, *Na drogach Polski*, z 50 linorytami Tadeusza Cieśliewskiego syna, Warszawa 1934.
- Monrad Kasper, *The Copenhagen School of Painting*, [w:] *The Golden Age of Danish Painting*, catalogue by tenże, [katalog wystawy] Los Angeles County Museum of Art, October 24, 1993 – January 2, 1994; Metropolitan Museum of Art, New York, February 13 – April 24, 1994, New York 1993.
- Muszyńska Jolanta, *Poczucie wspólnotowości w wymiarze pedagogicznym. Uzasadnienie teoretyczne i kierunki badań*, „Kwartalnik pedagogiczny” 2020, nr 1 (255).
- Nowakowska Krystyna, *Pawilon polski w nowojorskiej wystawie światowej (1939–1940) i jego dzieje*, Warszawa 2013.
- Nowakowska-Sito Katarzyna (red.), *Wyprawa w dwudziestolecie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008.

- Neidhardt Friedhelm, *Das innere System sozialer Gruppen*, „Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie” 1979, nr 4 (31).
- Odorowski Waldemar, *Kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym, XIX–XXI wiek. Przewodnik po wystawie stałej w Kamienicy Celejowskiej*, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005.
- Odorowski Waldemar, „[P]o tym siedlisku nędzy malarze chodzili jak po rajskim ogrodzie” [w:] *W Kazimierzu Wisła mówiła do nich po żydowsku... malarze żydowscy w kazimierskiej kolonii artystycznej*, opracowanie Waldemar Odorowski, Kazimierz Dolny 2008.
- Odorowski Waldemar, *Ślewiński w Kazimierzu*, [w:] *Władysław Ślewiński. Z Pont-Aven do Kazimierza. Wystawa w 100-lecie pierwszego pleneru malarskiego w Kazimierzu Dolnym*, opracowanie Waldemar Odorowski, [Katalog wystawy] Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2009.
- Odorowski Waldemar, *Pankiewicz i Kazimierz nad Wisłą – spotkania i rozstania...*, [w:] *Józef Pankiewicz. Z Paryża nad Wisłą. Wystawa w 120-lecie pleneru artysty w Kazimierzu Dolnym*, opracowanie Waldemar Odorowski, [Katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2010.
- Odorowski Waldemar, *Z wizytą w Kazimierzu* [w:] *Ferdynand Ruszczyc (1870–1936). Plener w Kazimierzu nad Wisłą 105 lat później*, opracowanie Waldemar Odorowski, Dorota Seweryn-Puchalska, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 12 czerwca – 30 lipca 2011, Kazimierz Dolny 2011.
- Odorowski Waldemar, *Nieobecność nie/usprawiedliwiona?* [w:] *Jan Cybis. Kapista na terytorium wroga*, opracowanie Waldemar Odorowski, Dorota Seweryn-Puchalska, [Katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym 3 czerwca – 25 lipca 2012, Kazimierz Dolny 2012.
- Odorowski Waldemar, Seweryn-Puchalska Dorota (red.), *Jan Cybis. Kapista na terytorium wroga*, opracowanie Waldemar Odorowski, Dorota Seweryn-Puchalska, [Katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym 3 czerwca – 25 lipca 2012, Kazimierz Dolny 2012.
- Peretiatkiewicz Antoni, *Jan Jakub Rousseau filozof demokracji społecznej*, Poznań 1949
- Pese Claus, *Künstlerkolonien in Europa. Eine literarische Reise in sechs Etappen*, [w:] *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels*, [katalog wystawy], Germanisches Nationalmuseum, 15 XI 2001 – 17 II 2002, red. tegoż, Nürnberg 2001.

- Pękala Teresa (red.), *Teatr – Teatralizacja – Performatywność*, Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2016.
- Piątkowska Renata, *Ja jestem z Kazimierza, z miasteczka Kazimierz, gdzie malarze przesiadują...*, [w:] *W Kazimierzu Wisła mówiła do nich po żydowski... malarze żydowscy w kazimierskiej kolonii artystycznej*, opracowanie Waldemar Odorowski, Kazimierz Dolny 2008.
- Pieńkos Andrzej, *Dom sztuki. Siedziba artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005.
- Pieńkos Andrzej, *Malarstwo natury w wieku rozumu czyli rozmaite przypadki prawdy sztuki*, [w:] *Prawda natury, prawda sztuki. Studia nad znaczeniem reprezentacji natury*, pod red. Ryszarda Kasperowicza, Elżbiety Wolickiej, Lublin 2002.
- Pieńkos Andrzej, *Obraz – pejzaż – historia. Romantyczne etiudy malarskie*, [w:] *Romantyzm. Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina*, katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, 20 listopada 1999 – 27 lutego 2000, pod red. Agnieszki Morawińskiej, Warszawa 1999.
- Piwocki Ksawery, *Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1964*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965.
- Plumb Steve, *Neue Sachlichkeit 1918–1933: Unity and Diversity of an Art Movement*, Amsterdam 2006.
- Pollakówna Joanna, Rudzińska Wanda M., *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982.
- Pollakówna Joanna, *Byli bracia malarze... O życiu i malowaniu braci Efraima i Mena-sze Seidenbeutelów*, Warszawa 2002.
- Popczyk Maria, *Ekspozycja muzealna a problem zadomowienia*, „Anthropos?” 2011, nr 16–17.
- Prendeville Brendan, *Realism in 20th Century Painting*, London 2000.
- Prugar-Myślik Anna, *Kalendarium życia i twórczości Bolesława Cybisa* [w:] *Bolesław Cybis (1895–1957) – malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych*, opracowanie Anna Prugar-Myślik, [Katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie 20 września – 3 listopada 2002, Warszawa 2002.
- Rewers Ewa, *Language and space in poststructuralist philosophy of culture*, Poznań 1996.
- Rudnicki Adolf, *Lato*, Warszawa 1959.
- Ruszczyc Ferdynand, *Dziennik, Ku Wilnu 1894–1919*, część pierwsza, wybór, układ, opracowanie i wstęp Edward Ruszczyc, Warszawa 1994.

- Segalowicz Zusman, *Tłomackie 12 (Z unicestwionej przeszłości). Wspomnienia o Żydowskim Związku Literatów i Dziennikarzy w Polsce (1919–1939)*, tłum. Stanisław Wygodzki, Wrocław 2001.
- Sellin David, Ballinger James K., *Americans in Brittany and Normandy 1860–1910*, Phoenix Art Museum, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Phoenix 1984.
- Schnädelbach Herbert, *Filozofia w Niemczech. 1831–1933*, przełożyła Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1992.
- Seweryn-Puchalska Dorota, *Malarski żywot Ferdynanda Ruszczyca*, [w:] *Ferdynand Ruszczyk (1870–1936). Plener w Kazimierzu nad Wisłą 105 lat później*, opracowanie Waldemar Odorowski, Dorota Seweryn-Puchalska, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 12 czerwca – 30 lipca 2011, Kazimierz Dolny 2011.
- Seweryn-Puchalska Dorota, *Od Johanneses Cibisa do Jana Cybisa* [w:] *Jan Cybis. Kapista na terytorium wroga*, opracowanie Waldemar Odorowski, Dorota Seweryn-Puchalska, [Katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym 3 czerwca – 25 lipca 2012, Kazimierz Dolny 2012.
- Seweryn-Puchalska Dorota, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym Wincentego Pola – od natury do naturalizmu*, [w:] *Świat Wincentego Pola. Język i natura. Natura i język*, pod red. Tadeusza Piersiaka, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2014.
- Seweryn-Puchalska Dorota, *Miejski zapach ludzki! Znienawidzona rzecz! Kolonie artystyczne – w poszukiwaniu Heimatu*, [w:] *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika przełomu wieków*, red. Ewa Frąckowiak, Piotr Kopszak i Marcin Romeyko-Hurko, „Pamiętnik Sztuk Pięknych. Nowa seria” 2015, nr 10, red. Jerzy Malinowski, Toruń 2015.
- Seweryn-Puchalska Dorota, *Antoni Michalak. Symbolika miejsca a miejsce sztuki*, [w:] *Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – Malarstwo*, pod redakcją Bożeny Kasperowicz, katalog wystawy, styczeń – kwiecień 2018, Muzeum Lubelskie, Lublin 2018.
- Seweryn-Puchalska Dorota, *Kazimierz Dolny jako przestrzeń wolności*, [...] *Trachter. Malarz z Lublina*, red. Jakub Bendkowski, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa 2020.
- Seweryn-Puchalska Dorota, *Znaczenie miejsca*, [w:] *Znaczenie miejsca. Strzeмиński, Stażewski, Łunkiewicz-Rogoyska*, pod red. Doroty Seweryn-Puchalskiej, [katalog wystawy], Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, październik 2020 – marzec 2021, Kazimierz Dolny 2020.
- Seweryn-Puchalska Dorota (red.), *Jędrzejewscy. Wielogłos rodzinny*, [katalog wystawy] Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, lipiec – wrzesień 2022, Kazimierz Dolny 2022.

- Sitkowska Maryla, *Władysław Skoczylas (1883–1934)*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce, Warszawa 2015.
- Skiba Dominika, *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Wrocław 2016.
- Sroczyńska Krystyna, *Podróże malownicze Zygmunta Vogla*, Warszawa 1980.
- Stacewicz-Podlipska Joanna, *Ja byłam wolny ptak... O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej*, Warszawa 2012.
- Styrna Natasza, *Zrzeszenie Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie (1931–1939)*, Warszawa 2009.
- Sztabiński Grzegorz, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Warszawa 2011.
- Trachter. *Malarz z Lublina*, pod redakcją Jakuba Bendkowskiego, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa 2020.
- Trunk Jechiel Jeszaja, *Moje życie wpisane w historię Żydów w Polsce*, tłum. Anna Clarke, Warszawa 1997.
- Uhera-Chrudzimska, *Artists' colonies as a response to the experience of modernity. The case of Zakopane*, [w:] *Dailės istorijos studijos/Art history studies, vol. 8: Community and Utopia. Artists' Communities in Eastern Europe from the Fin-de-Siècle to Socialism*, Vilnius 2017.
- Weber Samuel, *Teatralność jako medium*, przełożył Jan Burzyński, Kraków 2009.
- Wielość w jedności. Techniki wkleśłodruku w Polsce po 1900 roku. Materiały sesji naukowej 18–19 października 2012*, red. B. Chojnacka, M. F. Woźniak, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2013.
- Wierzbicka Anna, *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999.
- Wietek Gerhard, *Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte*, Monachium 1976.
- Zamojski Jan, Łukaszowcy. *Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, Warszawa 1989.
- Żeromska Monika, *Wspomnienia*, Warszawa 2007.

SUMMARY

KAZIMIERZ DOLNY IN THE DEFINITION OF AN ART COLONY

This dissertation attempts to place Kazimierz Dolny in the phenomenon of the art colony, which is so important for European culture. However, despite the rich literature on this place, a problematic scientific publication would not take up this issue. It is not a monographic work describing artistic life but an attempt to characterize Kazimierz Dolny through crucial concepts relating to the phenomenon of the art colony. The starting point is the definitions developed and the European art colonies already studied. Relevant are the studies of Nina Lübbren and Brian Dudley Barrett, who proposed a new perspective on the phenomenon. They emphasized the importance of the colonies as a forum for discussing art. The dissertation critically approaches previous research on the art colony phenomenon.

The dissertation emphasized two key concepts: place and community, and it was these that determined others, such as mythicism, theatricality, and idyllicity. Describing the phenomenon of the art colony through the concepts mentioned above gives the possibility of a more insightful reading of it in a cultural context.

The emphasis was placed on the long development process of the Kazimierz Dolny art colony. Its genesis, dating back to the mid-19th century, was presented, and the successive phases of the art colony in Kazimierz Dolny were presented through the concepts mentioned earlier. The Kazimierz Dolny art colony was included in a comprehensive and diverse spectrum, which showed its ambiguous nature.

