

25 września 2023

Dr hab. Michał Haake  
Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Aleje Niepodległości 4  
61-874 Poznań

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Barbary Chojnackiej pt. *Życie artystyczne i środowisko plastyczne Bydgoszczy w latach 1920-1939.***

Promotor: Prof. dr hab. Jerzy Malinowski

Sztuka i życie artystyczne w Bydgoszczy z okresu międzywojennego doczekała się swojej kronikarki w osobie Pani Barbary Chojeckiej. Praca jest pierwszą monografią tego tematu, znanego jedynie fragmentarycznie z rozproszonych źródeł i nielicznych przyczynków. Będąc owocem wieloletniej mrówczej pracy, rozprawa z naddatkiem spełnia kryterium monografii. Zapewne jedynie osoba, która zna wnikliwie źródła dotyczące tego zagadnienia, byłaby w stanie być może wskazać kwestie, które nie zostały w pracy uwzględnione, choć wobec ogromu zebranego materiału archiwalnego wydaje się to wątpliwe.

Celem badań Autorki była wszechstronna i pełna rekonstrukcja dziejów kształtowania się życia artystycznego w obszarze sztuk plastycznych na terenie Bydgoszczy po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w roku 1918. Badania te zostały zebrane w trzech tomach. Dwa pierwsze, zawierające tekst, liczą ponad pięćset stron każdy, natomiast trzeci, w którym został zgromadzony materiał ilustracyjny, zawiera osiemset dziewięć reprodukcji. Do pracy zostały dołączone aneksy z biogramami artystów oraz wykazem wystaw. Już te dane pokazują, że pod względem obszerności praca dalece przekracza standardowy rozmiar prac doktorskich.

Autorka przanalizowała życie artystyczne w Bydgoszczy w latach międzywojennych wychodząc od rekonstrukcji ram instytucjonalnych, które umożliwiły jego rozwój. W pierwszej kolejności zwróciła uwagę na szkolnictwo

artystyczne, następnie na działalność licznych towarzystw artystycznych oraz dzieje bydgoskiego Muzeum Miejskiego. Omawiając podejmowane przez te instytucje inicjatywy wystawiennicze, Autorka odkryła dla historii sztuki dziesiątki twórców, choć kobiet zajmujących się sztuką udało się zidentyfikować zdecydowanie mniej, niebranych dotąd pod uwagę w badaniach i niereprezentowanych na stałych ekspozycjach muzealnych. Jej praca stworzyła szansę na objęcie refleksją nie tylko artystów, którzy nie zrobili znaczących karier, ale także profesorów bydgoskich szkół artystycznych. Znaczenie tego osiągnięcia i zarazem skalę trudności prac, które do niego doprowadziły, uświadamia fakt, że dorobek autorów w wielu wypadkach pozostaje nie tylko całkowicie rozproszony, ale także zachowany w bardzo ograniczonym zakresie.

Zadanie badawcze podjęte w pracy zostało wyraźnie określone: jest nim odpowiedź na pytanie o znaczenie środowiska artystycznego zarówno w kontekście lokalnym, jak i ogólnopolskim. Zgromadzone przez Autorkę dane stworzyły szeroką podstawę do udzielenia odpowiedzi na to pytanie. Niniejszym przypomnę jedynie kilka wątków, które składają się na tę odpowiedź.

Praca pozwala, po pierwsze, dostrzec napięcie między aspiracjami środowiska artystycznego a potrzebami lokalnej społeczności, zarówno na poziomie władz miejskich, jak i ogółu mieszkańców. Bodaj najsilniej napięcia te wyraziły się w podważaniu zasadności prowadzenia szkoły artystycznej (Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego) i następnie w skutecznie przeprowadzonej w 1923 r. jej likwidacji i przekształceniu w Państwową Szkołę Przemysłową. Sądzę, że przypomnienie tych faktów warto byłoby w pracy poszerzyć odnosząc się do kontekstu ogólnopolskiego i stawiając także pytanie o to, czy wspieranie rozwoju szkolnictwa w kierunku kształcenia specjalistów raczej w zakresie „sztuki użytkowej i rzemiosła” niż „sztuki czystej”, dostarczania fachowców raczej w obszarze przemysłu artystycznego niż sztuk wyzwolonych, (czyli wolnych od użycia), można traktować jako istotny składnik polityki odrodzonej Rzeczypospolitej? Jeżeli tak było, to można też zapytać, czy na wybór miejsc wdrażania tej polityki miał wpływ ich prowincjonalność czy może inne uwarunkowania? Jak to się stało, że bydgoska Państwowa Szkoła Przemysłu Artystycznego, kształcąca w zakresie stolarstwa i meblarstwa, a także pozwalająca na realizację zamówień kościelnych, została zamknięta, i że w opinii Ministerstwa

wyrażono przekonanie o „całkowitej nieprzydatności dotychczasowej szkoły przemysłu artystycznego”? Dlaczego w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu udało się, jak pisano w przedwojennej prasie z okazji piętnastolecia tej instytucji, „związać idee artystyczne z realnymi potrzebami rzeczywistości”, a w Bydgoszczy miałyby się to nie udać? Czy chodziło o to, że szkoły mające w nazwie przymiotnik „artystyczny” miały być tylko w miastach wojewódzkich, nie zaś powiatowych, a więc także nie w Bydgoszczy? Kwestia ta domagałaby się wyraźniejszego spointowania.

Z kwestią znaczenia środowiska artystycznego Bydgoszczy w regionie i w skali ogólnopolskiej wiąże się także problematyka programów wystawienniczych. Inicjatywy towarzystw artystycznych były zorientowane głównie na eksponowanie lokalnego środowiska plastycznego. W znacznej mierze dotyczyło to także utworzonego w 1923 roku Muzeum Miejskiego w pierwszych latach jego funkcjonowania. Zmianą przyniosło dopiero objęcie dyrektury tej placówki w 1925 roku przez Tadeusza Dobrowolskiego, który zaakcentował w programie muzeum potrzebę zaznajamiania publiczności lokalnej z najlepszymi dokonaniem sztuki krajowej oraz w miarę możliwości, także zagranicznej. W moim przekonaniu, wątek piastowania przez Dobrowolskiego funkcji dyrektora muzeum mógłby zostać uzupełniony o choćby częściową rekonstrukcję okoliczności jego ustąpienia już po dwóch latach sprawowania tego urzędu. Jak wiemy, nie stały za tym sprawy osobiste czy zdrowotne. Przyczyną nie był także konflikt dotyczący regulaminu wystawiania obrazów w muzeum, bo ten wybuchł między artystami Leonem Dołżyckim a Bronisławem Bartelem.

Przybliżenie czynników, które przyczyniłyby się czy to do ustąpienia, czy to rezygnacji, a w każdym razie, eufemistycznie rzecz ujmując do rozejścia się dróg dyrektora ze środowiskiem bydgoskim pozwoliłyby, być może, poszerzyć charakterystykę tego środowiska i jego oczekiwań o nowe wątki. Nie można wykluczyć, że przydatne informacje znalazłyby się w archiwum Dobrowolskiego przechowywanym w zbiorach PAU, ale i te zgromadzone przez Autorkę pozwalają na podjęcie wątku.

Krótki czas zatrudnienia nowego dyrektora wydaje się o tyle intrygujący, że – przynajmniej w deklaracjach Dobrowolskiego – zależało mu na aktywizacji środowiska bydgoskiego, o czym świadczy wysunięcie idei utworzenia „związku malarzy

pomorskich” (t. I, s. 224). Nie można też chyba zarzucić Dobrowolskiemu, że zaniedbywał artystów bydgoskich przy zakupach do muzeum, bo w depozycie, który dyrektor pozyskał dla muzeum, liczącym dwadzieścia dziewięć dzieł, znalazły się trzy prace artystów związanych z miastem. Autorka wspomina, że „zainteresowanie muzeum pozyskiwaniem dzieł artystów tworzących w Bydgoszczy i regionie nasiliło się w 1928 roku w związku z pierwszymi dużymi wystawami artystów miejscowych”, a więc już po ustąpieniu Dobrowolskiego (t. I, s. 252). Wskazywałoby to, że za jego kadencji nie interesowano się tym zbyt silnie. Zarazem zmiana ta wydaje się świadczyć o tym, że środowisko postrzegało muzeum jako instytucję, która powinna pełnić rolę nie stawiającego żadnych warunków mecenasa. Niewykluczone, że oczekiwanie takie dyrektor uznawał za niezgodne z regulaminem muzeum. Celem kierowanej przez niego instytucji miało być – jak pisał – poza „gromadzeniem przedmiotów zabytkowych odnoszących się do historii miasta”, także „oddziaływanie kulturalnie na samo miasto” przez „zwracanie uwagi na współczesne życie artystyczne” (s. 221). Trzeba przy tym przypomnieć, że realizację tego postulatu Dobrowolski wiązał z potrzebą marginalizacji znaczenia dyletantów, którzy „z powodzeniem żerują na terenie miasta”.

Powstaje więc pytanie, czy możliwa byłaby identyfikacja tych producentów dzieł, których dyrektor miał wtedy na myśli, i dalej, czy można by skonfrontować tę listę z zakupami dokonywanymi przez muzeum po roku 1928? Może konfrontacja ta odsłoniłaby znaczący udział dyletantów na liście zakupowej? Przybliżyłoby nas to do istoty konfliktu między Dobrowolskim a środowiskiem. Pozwoliłoby także zapytać o ówczesne kryteria definiowania sztuki jako dyletanckiej, a więc o to, czy wiązały się one z faktem posiadania kierunkowego wykształcenia, czy raczej z cechami formalnymi dzieł, a także rozważyć, czy ta kwestia znalazła odzwierciedlenie w krytyce artystycznej? Jeśli hipoteza, że za odejściem Dobrowolskiego kryły się niewłaściwe jego zdaniem oczekiwania środowiska kierowane wobec muzeum, okazałaby się słuszna, to być może okoliczność ta w toku dalszych badań okazałaby się reprezentatywna dla mechanizmów funkcjonowania muzeów na prowincji? Uwagi te, rzecz jasna, wskazują na możliwy i niekoniernie najważniejszy kierunek refleksji, której podjęcie umożliwiają dane zebrane w pracy przez Autorkę. Porzucając tę kwestię, chciałbym wskazać na jeszcze jeden wątek Jej rozważań.

Z ustaleń Autorki wynika także niezbicie, że kształtowaniu się instytucji artystycznych oraz polityce wystawienniczej towarzyszyło przez wszystkie te lata pozycjonowanie Bydgoszczy w kontekście sąsiednich regionów i miast. Pozycjonowanie to miało w gruncie rzeczy dwubiegunową orientację: z jednej strony odnosiło się do Wielkopolski i Poznania, z drugiej – do Pomorza. W pierwszym wypadku jednak relacje te były w znacznej mierze podszyte rywalizacją, która przejawiała się szczególnie przy reorganizacji, *ergo* degradacji bydgoskiej szkoły artystycznej. W drugim przypadku przejawiało się to w dążeniu do uczynienia z Bydgoszczy ośrodka reprezentatywnego dla sztuki polskiego Pomorza. W dążeniu tym warto byłoby chyba zastanowić się, czy miało to jakiś związek z przechowanym w historii obrazem Bydgoszczy jako miasta, które od czasów Kazimierza Wielkiego nie tylko strzegło granic Polski, ale także było istotnym instrumentem podtrzymywania polskich aspiracji o przywrócenie Pomorza.

Uwagi powyższe mają charakter jedynie dopowiedzeń, potwierdzając się inspiracji zawartych w materiale zebrany w rozprawie. Wszelako chciałbym także zgłosić uwagi dotyczące sposobu opracowania niektórych wątków. Pierwszy z nich wiąże się z tym obszarem życia artystycznego w Bydgoszczy, które określilibyśmy ogólnie krytyka artystyczną. Sposób prezentacji tego zagadnienia w tekście jest uwarunkowany przez przyjęty *a priori* model. Model ten polega na tym, że w punkcie wyjścia omawia się działalność poszczególnych instytucji bądź towarzystw, a zatem wymieniane są kolejne wystawy i podawane informacje o biorących w nich udział artystach i pokazanych dziełach, i przy tej okazji prezentowane są opinie krytyki na ich temat. Ten tryb prezentacji został zastosowany w obu tomach, a więc zarówno w rozdziałach prezentujących poszczególne podmioty życia artystycznego, jak i w osobnym rozdziale poświęconym wyłącznie krytyce artystycznej. Wydaje się jednak, że można by się pokusić o większe sproblematyzowanie tej dziedziny życia artystycznego, jeśli nie w trybie jej omówienia, to we wnioskach. Krytyka nie tylko pośredniczy między dziełem a widzem. Może być nawet postrzegana jako właściwy twórca sztuki. Warto zapytać o stopień profesjonalizacji ówczesnej krytyki, a w odniesieniu do tekstów - o status przyznawany zawodowi artysty, koncepcję dzieła i kryteria jego oceny, o relację krytyki tego czasu do konwencji przyjętych dla pisania o sztuce we wcześniejszych

okresach (np. w okresie Młodej Polski), natomiast w odniesieniu do funkcji – o to, na ile ówczesna krytyka była rzecznikiem artystów, a na ile stymulowała działania bydgoskich artystów, uświadamiając im np. istnienie konwencji i wywierając presję na kreowanie własnej poetyki etc.? W tym kontekście na analizę zasługiwałaby także rola Muzeum Miejskiego. W kontekście dziejów krytyki artystycznej muzea gromadzące sztukę współczesną należy bowiem postrzegać jako aspirujące do roli gwaranta uniwersalizacji wartości i zarazem jako instrument budowania środowiskowej dominacji, co dodatkowo wyjaśnia domniemaną wyżej siłę oczekiwań kierowanych przez lokalne środowisko w stronę tej instytucji.

Na sproblematyzowanie zasługuje także, w moim przekonaniu, sytuacja historyczna, która domaga się przanalizowania jej w kontekście studiów postkolonialnych. Przyjmuję za słuszne, zainspirowany rozważaniami Ewy Thomson, że w odniesieniu do zaboru pruskiego, podobnie jak i dwóch pozostałych, należy mówić o kolonii, a więc o zjawisku podlegającym badaniom postkolonialnym, nie zaś jedynie o zależności politycznej, która podlegałaby badaniom postzależnościowym. Dzieje Bydgoszczy po jej przyłączeniu do Prus w 1772 roku są przykładem tzw. „wewnętrznego kolonializmu” w Europie.

Przypomnijmy za Autorką, że o ile jeszcze w 1910 roku ludność polska Bydgoszczy stanowiła trzydzieści procent, to już w 1919 roku ludność niemiecka w tym mieście wzrosła do osiemdziesięciu procent, co oznacza skurczenie się ludność polskiej do około osiemnastu procent, jeśli uwzględni się ludność żydowską, liczącą w roku 1910 dwa procent. Dane te wskazują na postępujący proces kolonizacji miasta rozpoczęty wraz z dokonaniem pierwszego zaboru. Po odzyskaniu niepodległości państwo polskie staje przed zadaniem repolonizacji miasta, podobnie jak miało to miejsce w innych ośrodkach: od Warszawy po Wilno, od Poznania po Górny Śląsk. W kontekście badań postkolonialnych nasuwa się pytanie o skuteczność zabiegów przewyciężenia dominacji dawnego hegemonu w obszarze kultury. W tej perspektywie mieści się zarówno problematyka rzeźby w przestrzeni publicznej, służąca m.in. rekatolizacji miasta, jak i stosunku do mniejszości niemieckiej. Na rozwinięcie zasługuje kwestia wystawy niemieckiej z 1935 roku i ocena padających przy tej okazji w prasie uwag o „polonizacji artystów niemieckich”. Wymagałyby one chyba

sprawdzenia pod kątem stopnia ich życzeniowości choćby dlatego, że, jak czytamy, polonizacja dokonała się „pomimo starań akcentowania [w tej twórczości] walorów niemieckich”. Wyjaśnienie tego, o jakie walory chodziło i czemu walory te przeciwstawiano, byłoby rzeczą fascynującą. Jeżeli kreślony obraz twórczości mniejszości niemieckiej okazałby się projekcją, to wypadałoby taki stan rzeczy uznać za przejaw *par excellence* mentalności postkolonialnej, idealizującej zarówno przedkolonialną przeszłość, jak i postkolonialną teraźniejszość.

Uwagi te zgłaszam oczywiście jako zacytn ewentualnej dyskusji, ale także jako postulat dotyczący struktury pracy. Rozwinięcie refleksji o wszystkie wspomniane wątki wydaje się pochozny zważywszy na obszerność pracy. Z drugiej jednak strony rodzi się pytanie o to, na ile obecna struktura była bezwzględnie konieczna. Mogę sobie wyobrazić, że opinie na temat twórczości artystów, referowane przy omawianiu wystaw w tomie pierwszym, zostają przeniesione do tomu drugiego, w którym charakteryzowane są sylwetki poszczególnych autorów. Mogę sobie również wyobrazić, że przynajmniej część źródeł cytowanych *in extenso* zostaje zgromadzona w kolejnych aneksach, a tekście głównym czytelnik zapoznaje się jedynie ze streszczeniami wątków niezbędnych do nakreślenia problemu.

Zgłaszam te zastrzeżenia wszelako dlatego, że nie mam wątpliwości, iż ustalenia Autorki powinny zostać opublikowane, aczkolwiek w formie ułatwiającej lekturę, czy to przez skróty i wydzielenie części źródeł, czy to przez sprobematyzowanie treści.

### **Wniosek końcowy**

W podsumowaniu stwierdzam, że recenzowana rozprawa doktorska **mgr Barbary Chojnackiej pt. *Życie artystyczne i środowisko plastyczne Bydgoszczy w latach 1920-1939***, spełnia z naddatkiem warunki określone w art. 13.1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach naukowych i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2003 r. Nr 65, poz. 595 z późn. zmianami), jak również stosowne zapisy Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. (Dz. U. z 2018 r. poz. 1668 z późn. zmianami) i wnioskuję do Rady Dyscypliny Nauki o Sztuce Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu o dopuszczenie Pani mgr Barbary Chojnackiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Jednocześnie wnioskuję do Rady Dyscypliny Nauki o Sztuce WSP UMK o wyróżnienie pracy doktorskiej Pani mgr Barbary Chojnackiej, ze względu na jej wysoki poziom, zakres przeprowadzonych badań i ich walory poznawcze oraz użytkowe.

Michał Kępczyński