

Dr hab. Łukasz Kiepuszewski  
Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
kuki.k@wp.pl

Poznań, 31 sierpień 2023

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Anny Zelmańskiej-Lipnickiej pt.  
„Janusz Strzelecki (1902–1983) – realistyczny kapista. Tło społeczno-polityczne”  
napisanej pod kierunkiem prof. Joanny Sosnowskiej**

I.

Złożona do recenzji praca to obszernych rozmiarów dysertacja poświęcona Januszowi Strzeleckiemu - malarzowi, którego twórczość i życie nie doczekały się dotąd opracowania naukowego. Bohater pracy Pani mgr Zelmańskiej-Lipnickiej brał czynny udział w wielu istotnych wydarzeniach dla sztuki polskiej XX wieku, spośród których wystarczy przywołać tym miejscu choćby inicjatywę powołania w 1923 roku grupy K.P. w Krakowie, która skutkowałą wieloletnim pobytem w Paryżu jego członków, kształtowanie się organizacyjne edukacji artystycznej na Wybrzeżu bezpośrednio po wojnie, wystawy socrealistyczne I poł. lat 50, czy wreszcie późniejszą działalność restauracyjno-konserwatorską m.in. w Lublinie, by zdać sobie sprawę, że mamy do czynienia postacią istotną dla polskiego życia artystycznego swojej epoki. Gdy dodamy do tego pochodzenie z zasłużonej rodziny o tradycjach artystycznych i kolekcjonerskich oraz liczne związki artystyczne i towarzyskie z najwybitniejszymi postaciami polskiej sztuki XX wieku - m.in. Józefem Pankiewiczem, Janem Cybisem, Arturem Nachtem-Samborskim, Piotrem Potworowskim, Józefem Czapskim, a także europejskiej,

Edouardem Vuillardem, trudno nie uznać, że sama biografia malarza jest już materia frapującą. Również pozaartystyczny życiorys Strzałeckiego naznaczony jest ważnymi zdarzeniami, bo składa się nań udział w wojnie z Rosją bolszewicką w 1920 roku, czy pomoc (wraz z żoną Jadwigą Strzałecką) udzielana Żydom podczas II wojny światowej. W tym bogactwie tkwią zapewne źródła decyzji autorki by właśnie rekonstrukcji losów malarza poświęcić szczególną uwagę i to w sposób, który będzie ujmował je w rozleglejszym kontekście. Autorka tego rodzaju podejście, akcentujące „tło historyczno-polityczne”, w części wstępnej dotyczącej metody badawczej, nazywa narratywizmem historycznym, stwierdzając tam nawet, że to właśnie uwarunkowania sztuki są *„bardziej interesując[e] aniżeli ciekawa biografia Strzałeckiego, tym bardziej że jego twórczość nie należała do wybitnych”* (s.20).

Autorka dysertacji proponuje nam zatem obiektywizujące spojrzenie na swego bohatera przez rozlegle zakrojony filtr dokumentów historycznych. W konsekwencji obserwujemy życie Janusza Strzałeckiego z pewnego dystansu poprzez ślady, jakie pozostawiło ono w materiałach źródłowych, wśród których poza obiektami artystycznymi, decydujące znaczenie ma związana ze Strzałeckim korespondencja oraz świadectwa pochodzące z archiwów różnych instytucji.

## II.

Powyzsza optyka badawcza zogniskowana na materiale dokumentalnym spowodowala, ze dysertacja nie mogla miec skromnych rozmiarow. Praca Pani mgr Anny Zelemańskiej-Lipnickiej sklada sie z 355 stron tekstu z wlaczonymi wewn 99 ilustracjami (+58 stron bibliografii) i zawiera bogactwo zgromadzonego materialu historycznego, ktory traktowany jest w sposob rzetelny m. in. przez konfrontacje roznych swiadectw. Poza skrupulatnym opracowaniem faktografii zwiazanej z zyciem Strzaleckiego, Autorka dysponujac takim materialem zdolala tez rzucic pewne nowe swiatlo na szersze wydarzenia i procesy historyczne (jak np. organizacja artystycznej edukacji na Wybrzezu).

Rozprawa odznacza sie czytelna konstrukcja, w ktorej po rozdzialach poswieconych metodologii i siegajacym w glab XIX wieku dziejom rodziny Strzaleckiego, wyodrębniona zostala czesc poswiecona meandrom biografii artysty obejmujacym jego

życie osobiste i część zogniskowana na aktywności artystycznej malarza. W działach zatytułowanych „Dom rodzinny Strzałeckiego” i „Spojrzenie na życiorys” narrację charakteryzuje obiektywizujący dystans i postawa dążąca do rekonstrukcji sekwencji faktów i zdarzeń. Taka optyka przełamana zostaje dopiero w części czwartej „Analiza twórczości Strzałeckiego w jego skłonności do powtórzeń”, a ściślej, w rozdziale poświęconym pracom malarskim zawierającym motyw „obrazu w obrazie”. Tu do głosu dochodzi mocniej indywidualizujące ujęcie podmiotowe, bowiem martwym naturom z dojrzałego okresu przyglądamy się w świetle stanów melancholijnych nawiedzających ich autora. Końcowa partia książki poświęcona działalności restauracyjno-konserwatorskiej Strzałeckiego pozwala też dookreślić funkcję kategorii powtórzenia, która pojawia się w kilku podejmowanych w dysertacji wątkach. Pojęcie powtórzenia służy Autorce zorganizowaniu omawianego materiału biograficzno-artystycznego oraz opisaniu swego rodzaju relacji Strzałeckiego wobec wyższego autorytetu sztuki i tradycji rodzinnej. Inaczej mówiąc, jest ono przewodnią kategorią pozwalającą pełniej wyakcentować tezę interpretacyjną, zgodnie z którą postać Strzałeckiego jawi się jako ktoś, kto ulega w życiu i swojej twórczości konfrontacji z przerastającymi go siłami historii i dziedzictwa kulturowego. Potwierdza to m.in. fakt, że w istocie realizuje się on najpełniej w wykonywaniu kopii dzieł dawnych mistrzów, której to pasji próbuje - nieskutecznie zresztą - nadać wymiar instytucjonalny w ramach szkoły artystycznej w Gdańsku.

Sposób interpretacji biografii malarza zdradza tendencję do tego by widzieć jego życie jako wynik okoliczności, a w mniejszym stopniu jako rezultat jego sprawczości. Przykładowo, pod nieobecność we Francji w latach 30. Jana Cybisa nie jest w stanie bez jego wsparcia robić postępów w malarstwie, a zależność Strzałeckiego od realistycznego obrazowania przedstawiona jest niczym ciężąca nad artystą klątwa rodzinna.

W tym trybie swoje wyjaśnienie ma niezbyt dynamiczny rozwój drogi artystycznej malarza, który - jak możemy się domyślać - wynika z przytłoczenia rzeczywistością społeczną i rozproszenia twórczego działania w innych aktywnościach: pracy zarobkowej jako ilustratora, potem nauczyciela i restauratora zabytków. Czytelnik może jedynie zadać pytanie: czy to rzeczywiście rys osobowości Strzałeckiego, czy raczej

konsekwencja przyjętej „kontekstowej” metody opisu, która utrudnia dojście do głosu podmiotowej decyzyjności.

### III.

Jak wynika z powyższego omówienia, narracja rozprawy stopniowo przechodzi od kwestii faktograficzno-biograficznych do zagadnienia twórczości malarza. Pojawiające się we wprowadzeniu deklaracje zdradzają wyraźne wątpliwości, co do rangi twórczości malarza, a nawet wahanie co do tego na ile warto poświęcić jej uwagę. Przyjęcie na wstępie takiego dystansu wobec osiągnięć artystycznych Strzałeckiego i takie „ustawienie sobie” jego sztuki uważam za błędne podejście metodyczne. Założenie to bowiem niejako zwalnia nas z uważnej analizy, co niestety rzutuje na to, że partie doktoratu poświęcone poszczególnym płótnom Strzałeckiego są mniej przekonującymi fragmentami rozprawy. Nawet jeśli intensywniejszy opis analityczny potwierdziłby powyższe rozpoznanie, to jednak dałby odpowiedź na pytanie, co - na poziomie struktury wizualnej - decyduje o takiej a nie innej jakości danych obrazów, i byłby to niemały zysk poznawczy. [Ze swej strony uważam, że w zachowanym *oeuvre* Strzałeckiego (a trzeba też uwzględnić to, że znana jest jedynie część spuścizny malarza, którą być może uzupełnią późniejsze kwerendy) - występują prace bez wątpienia znakomite: jak choćby wczesne „Białe krzesło” z 1923 uderzające zwartością strukturalną, czy też martwa z 1960 roku z albumem Cézanne’a na podłodze - intrygująca w swojej autrefleksyjności.]

Powyższe zastrzeżenie, co do podejścia do obrazów malarza nie przeczy temu, że zasadniczo ujęcie jego sztuki w dysertacji jest w wielu spostrzeżeniach i wnioskach adekwatne. Szczególnie godne podkreślenia - ze względu na wagę i znaczenie Cézanne’a dla twórczości Strzałeckiego - jest trafne przedstawienie kwestii charakteru tej inspiracji. Ze swej strony pozwoliłbym sobie jedynie na pewne doprecyzowanie tego zagadnienia. Wydaje się bowiem, że główna odmienność (czy mówiąc w języku zaproponowanym przez Autorkę „różnica w powtórzeniu”) między francuskim a polskim artystą dotyczy bowiem specyfiki studium natury i postawy wobec rzeczywistości widzialnej. Cezannizm Strzałeckiego objawia się przede wszystkim w

zakresie formalnym, ale nie obejmuje tych kwestii sztuki malarza z Aix-en-Provence, które ulokowane są w zagadnieniu percepcji. Tę różnicę najlepiej można wyrazić w języku fenomenologii: u Cézanne'a obraz jest zapisem postrzegania, relacją z procesu doświadczenia, podczas gdy celem Strzałeckiego jest przede wszystkim stworzenie „gotowego” wyobrażenia motywu. Polski malarz zorientowany jest na rzeczy, których zmysłowa postać w sposób zobiektywizowany odtworzona na płaszczyźnie, podczas gdy Cézanne inscenizuje na powierzchni malarskiej to jak rzeczy „rodzą się” w naszym spojrzeniu (Maurice Merleau-Ponty) i jak stopniowo wyłaniają się w cyklu oglądowym.

#### IV.

Nieco większe wątpliwości od strony interpretacyjnej pozwolę sobie zgłosić w odniesieniu do lektury powracającego w pracach Strzałeckiego motywu „obrazów w obrazie”. W wybranych martwych naturach z lat 50. (ale także wcześniejszym portrecie brata z końca lat 30.) Autorka dostrzega zjawisko „ujawniania” się melancholii, podkreślając, że „doświadczenie melancholijne było jednym z najważniejszych doświadczeń związanych z jego (tzn. Strzałeckiego - przyp. ŁK) twórczością” (s. 312). Na dowód tego przywołuje wypowiedzi stwierdzające powracającą skłonność malarza do stanów depresyjnych, których źródłami miałyby być problemy w życiu prywatnym i rodzinnym oraz niepowodzenia artystyczne.

Nie towarzyszy temu jednak wskazanie symptomów tego rodzaju stanów w obrazach, bo trudno za taki uznać sam fakt cytowania w swoich dziełach prac innych malarzy. To, że StrzałECKI cierpiał na epizody depresyjne, nie oznacza, że malował tak nacechowane obrazy, ani też, że obrazy mogłyby ową melancholię „ujawniać” (jest to określenie zawarte w tytule rozdziału). Widz oglądający załączone w ilustracjach martwe natury nie jest w stanie dostrzec na czym miałyby polegać ciągłość między stanami psychicznym a jakościami powierzchni płócien i ich całościową wizualną postacią, tym bardziej, że pod względem wyrazowym prace te nie różnią się od wielu innych dzieł malarza preferującego raczej powściągliwą i neutralizującą poetykę i stroniącego od ekspresji. W ich strukturze nie są też czytelne choćby te cechy melancholicznego

obrazowania, jakie sygnalizował Wojciech Bałus w książce „Mundus melancholicus”<sup>1</sup> jak np. rozpad albo przeciążenie formalne itp. Wydaje się zatem, że w tym wypadku wywód biograficzny nie jest w stanie uprawomocnić się wobec obrazu i nie potrafi przetrząsnąć mostu między życiem a dziełem. Być może pewną szansą na przezwycięzenie tego problemu byłoby bardziej konsekwentne odwołanie się do dyskursu psychoanalitycznego - choćby takiego, jaki rozwijała Julia Kristeva w książce „Czarne słońce. Depresja i melancholia”<sup>2</sup>. W tej pracy bułgarsko-francuska badaczka podejmuje próby wskazania momentów depresyjnych nawiedzających dzieła sztuk wizualnych. Owe, jak je tam nazywa, „fakty kompozycyjne” wyrażają się w izolacji, wyhamowaniu formy i maksymalnym wyciszeniu rzeczywistości przedstawieniowej. (Przykład, przywoływany w książce jest jednak dość odległy historycznie, bo stanowi go XVI-wieczny „Martwy Chrystus” Hansa Holbeina).

Jeszcze innym rozwiązaniem, które wydaje się zresztą w kontekście pracy Strzałeckiego bardziej płodne, byłoby skierowanie interpretacji w kierunku wzmocnienia wątku autorefleksyjnego, tym bardziej, że w omawianym rozdziale pojawiają się już trafne odwołania do prac Victora Stoichity - autora, który niezwykle wnikliwie badał zagadnienie cytowania obrazów w obrazach. Na marginesie warto jeszcze dodać, że rozważając kwestię genezy motywu obrazu w obrazie w sztuce polskiego malarza, można by rozważyć możliwe znaczenie twórczości paryskiego nauczyciela Strzałeckiego - Edouarda Vuillarda, w którego sztuce ten temat powraca wielokrotnie.

## V.

Jednym z najbardziej zastanawiających wątków w biografii Strzałeckiego jest napięcie między „rodzinnymi korzeniami” artysty i „powiązania przez żonę z polskim ziemiaństwem” a wyznawanymi od lat 30. poglądami o charakterze lewicowym, które zapewne rzutowały na zaangażowanie artysty po roku 1945.

Napięcie to jest tym bardziej ważne, jeśli uwzględnimy szerszy rys identyfikacyjny osobowości Strzałeckiego wyrażający się skłonności do poszukiwania określonej i

---

<sup>1</sup> Wojciech Bałus, *Mundus Melancholicus - melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996

<sup>2</sup> Julia Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 2007

zabezpieczonej historycznie tożsamości. Wydaje mi się, że ta kwestia w dysertacji poświęconej „tłu społeczno-politycznemu” powinna być bardziej rozwinięta. Wymagało by to zapewne przytoczenia większej liczby świadectw dotyczących postawy artysty, jego indywidualnego przypadku, ale też odwołania się do literatury badającej meandry wyborów politycznych polskiej inteligencji zarówno przed jak i po II wojnie światowej. Autorka jedynie sygnalizuje sprawę i w zasadzie neutralizuje powyższe zagadnienie, być może z braku rzucających światło na postawę Strzałeckiego świadectw. I w tym sensie można pochwalić ją za wstrzeźliwość przed przedwczesnymi określeniami, ale jednocześnie, od autora pracy zbudowanej wokół losów określonej jednostki w historii, należałoby oczekiwać choćby naszkicowania hipotez dotyczących tego istotnego i wrażliwego problemu.

## VI.

Odnosząc się do kwestii aparatu naukowym należy podkreślić, że tekst dysertacji opatrzony jest solidną i obszerną bibliografią, uwzględniającą teksty źródłowe i nowsze opracowania naukowe. Styl językowy dysertacji jest zasadniczo czytelny, choć bywa nierówny: zdarzają się (na szczęście nieczęsto) zakłócenia płynności wywodów, do których należą zbędne dygresje np. o metodologii wystawienniczej Mieczysława Porębskiego na stronie 30. Gdzieś tam pojawiają się zdania, których sens jest enigmatyczny dla recenzenta. Przykładowo, stwierdzenie podsumowując dłuższy wywód na stronie 319 brzmi: "Wypracowana wówczas forma malarska, w której powracają dylematy między „kapizmem kolorystycznym” a „kapizmem realistycznym”, miała swe źródło w eskapizmie”. Zasadniczo autorka jednak panuje nad materiałą tekstową i komunikatywnie przekazuje założoną treść i zasadnicze tezy.

W konkluzji należy podkreślić zalety przedstawionej dysertacji. Przede wszystkim stanowi ona znaczny wkład do stanu wiedzy na temat artysty, będąc pierwszym naukowym opracowaniem jego działalności, a także rzuca nowe światło na funkcjonowanie środowisk artystycznych, w których Janusz Strzelecki się udzielał, zarówno w okresie międzywojennym jak i po wojnie. Omawiane studium poświęcone przypadkowi jednego twórcy pozwala zadawać dalsze pytania dotyczące szerszych zjawisk w polskim życiu artystycznym XX wieku.

**W związku z powyższym uważam, że rozprawa mgr Anny Zelmańskiej-Lipnickiej pt. „Janusz Strzelecki (1902–1983) – realistyczny kapista. Tło społeczno-polityczne” spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.**

Łukasz Kiepuszewski