

Recenzja rozprawy doktorskiej Pani Doroty Walczak

Działalność Komitetu Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe (1901-1918)

Zagadnienie odrodzenia zainteresowania malarstwem ikonowym w Rosji około roku 1900 doczekało się w ostatnim czasie bardzo obfitej literatury. Przede wszystkim wznowiono lub wydano w przekładach liczne powstałe wówczas książki historyczno-artystyczne i teologiczne, poświęcone temu zagadnieniu. Przygotowano kilka opracowań na temat badań nad malarstwem ikonowym, prowadzonych zwłaszcza przez Nikodima P. Kondakowa, a także nad kolekcjonerstwem ikon średniowiecznych i wczesnonowożytnych. Znacznie mniej uwagi poświęcono dążeniom do odrodzenia tradycyjnej sztuki malowania ikon, a także kształceniu specjalistów w tym zakresie. Przyczyną takiego stanu rzeczy były ewidentnie wielkie zaniedbania na polu pierwszej historii sztuki. Nie zinwentaryzowano bowiem dotąd najważniejszych rosyjskich ikon i ikonostasów z początku XX stulecia i prawie nie przebadano źródeł, pozwalających poznać okoliczności wykonania tych dzieł. Niewiele wiemy o instytucjach, które stymulowały i nadzorowały wykonywanie tradycyjnych ikon, a także źródeł na podstawie których artyści dowiadawali się, jak takie ikony powinny wyglądać.

Pracę doktorską Pani Walczak należy zatem traktować jako próbę wypełnienia tej luki poznawczej poprzez wnikliwe omówienie działalności Komitetu Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe w Petersburgu, który postawił sobie za zadanie opiekę nad środowiskiem prowincjonalnych malarzy ikon, prowadzących warsztaty głównie w małych miasteczkach guberni włodzimierskiej. Rzemieślników tych uznano bowiem za depozytariuszy tradycyjnego ruskiego sposobu wytwarzania autentycznych prawosławnych ikon, zagrożonych rozwojem przemysłowej produkcji tych dewocjonaliów. Pani Walczak oparła swoją rozprawę na licznych dokumentach drukowanych i pisanych, najczęściej nie funkcjonujących dotąd w obiegu naukowym. Doktorantka przestudiowała masę dokumentów znajdujących się w Rosyjskim Archiwum Państwowym i w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Petersburgu, sięgając nie tylko do źródeł rzeczowych, ale także do dokumentów określających różne konteksty działania petersburskiego Komitetu. Wykorzystała także źródła drukowane (głównie przez sam komitet), a także dotarła do źródeł ikonograficznych, wśród których znalazły się nieliczne, ale ważne

fotografie, dokumentujące spotkania członków tej instytucji. Wyrazem przekonania o znaczeniu genii loci w badaniu dziejów kultury było odwiedzenie i sfotografowanie przez nią budynku, w którym zbierał się Komitet.

Podstawowym dopełnieniem informacji, zaczerpniętych z dokumentów wytworzonych przez petersburski Komitet, jest zarysowanie przez Panią Walczak sylwetek członków tego gremium. Okazuje się, że miało ono rzeczywiście taki charakter, jaki przypisywano nieco złośliwie w dawnym Królestwie Kongresowym różnym rosyjskim komitetom. Skupiało ono bowiem z jednej strony niekwestionowanych specjalistów, z drugiej zaś – typowych czynowników, pilnujących przede wszystkim, żeby wszystko szło po myśli Najjaśniejszego Pana. Pani Walczak zauważyła też, że Komisja pracowała z pełnym godności namaszczeniem (które złośliwi mogliby nazwać ospałością), a także – w pewnym oderwaniu od trudności sytuacji społecznej, o czym świadczy wydanie przez nią luksusowego podlownika w cenie przekraczającej zdecydowanie możliwości nabywcy prowincjonalnych malarzy ikon.

Pani Walczak zwróciła też uwagę na podlownik wydany przez petersburski Komitet jako na książkę, która miała określić charakter malarstwa ikonowego w imperium Romanowów. Osiągnięcie to jest bardzo znaczące, jakkolwiek obniża je nieco dość powierzchowna prezentacja owego dzieła. Doktorantka zwróciła głównie uwagę na zasady doboru wzorców, wskazanych malarzom ikon, pomijając zawarte w dziele rozważania na temat ogólnych zasad malarstwa ikonowego. Wydaje się zaś, że ta część książki mogła wywierać szczególny wpływ na szeroko pojęte rosyjskie środowisko artystyczne. Można bowiem przypuszczać, że wielu jego członków nie angażowało się w prace dla Kościoła prawosławnego, ale chciało nawiązać w swojej twórczości dialog z lokalną tradycją malarską, w czym podlownik mógł być znakomita pomocą. Wydawcy zaplanowali chyba taką jego funkcję (nie rozdawali go w prowincjonalnych warsztatach, ale sprzedawali w petersburskich księgarniach), być może zatem nieobca im była koncepcja perswazyjnego oddziaływania na artystów.

Pierwszy człon tytułu rozprawy nie wynika w oczywisty sposób z opisanego w niej modi operandi petersburskiego Komitetu. Jego działanie trudno bowiem jednoznacznie opisać jako „centralne zarządzanie” malarstwem ikonowym. Mimo sugestii niektórych swoich członków petersburski Komitet nie wykorzystał przecież siły państwa do zatrzymania produkcji i rozpowszechniania ikon drukowanych, nie wydawał licencji czy pozwoleń na prace prowincjonalnym malarzom ikon, a także pozostawił wolnemu rynkowi handel ich wytworami. Na wielu polach próbował więc tylko delikatnie ukierunkowywać i stymulować wybrany obszar życia artystycznego w zbliżony sposób jak czyniły to podobne instytucje w krajach demokratycznych. Być może wynikało to ze znanych liberalnych poglądów Kondakowa,

najsilniejszej – jak się wydaje – osobowości w Komitecie. Przede wszystkim trzeba jednak pamiętać, że za czasów Mikołaja II Rosja nie poddawała bynajmniej swojego życia kulturalnego ścisłej kontroli, z czego korzystano choćby skrzętnie w Królestwie Kongresowym. Późniejsze bolszewickie „centralne zarządzanie” kulturą było nie tyle kontynuacją rozwiązań z czasów carskich, ile inwencją nowej władzy. Nie chce jednak spierać się intensywnie o słowa – można w końcu przyjąć także, że perswazja ze strony instytucji silnego państwa jest także forma kontroli.

Znacznie bardziej czuję się zobligowany do polemiki z partiami pracy, dopełniającymi wnioski wynikające z analizy źródeł o elementy „drugiej historii sztuki”. Doktorantka przestudiowała całą masę dawniejszej i najnowszej rosyjskiej literatury, poświęconej dziejom Rosji i jej kultury na przełomie XIX i XX wieku, a przede wszystkim – malarstwu ikonowemu tego czasu. Literaturę tę wykorzystywała do zakreślenia tła do działalności petersburskiego Komitetu, poszerzając pracę o sporo informacji, które niestety są często nie na temat i odciągają uwagę ku zbędnym problemom i niepotrzebnym dygresjom. W „analitycznej” warstwie pracy pominięto też – moim zdaniem – sporo zagadnień istotnych dla precyzyjnego usytuowania działalności petersburskiego Komitetu w dziejach sztuki u progu XX wieku (a jego miejsce w tych dziejach nie wydaje się bynajmniej błahe).

Za niepotrzebne uważam przede wszystkim długie rozważania na temat dziejów Cesarstwa Rosyjskiego na początku XX wieku. Trudno je uznać za odpowiednie tło historyczne dla działalności petersburskiego Komitetu, bowiem wiele (a nawet większość) informacji, podanych przez Doktorantkę w tej partii pracy, nie wraca już w dalszych rozważaniach. W języku polskim jest dostępna olbrzymia literatura na temat ostatnich lat Cesarstwa Rosyjskiego, toteż wystarczyło odesłać czytelników do tych opracowań. Nie dysponujemy za to w naszej literaturze żadnym nowoczesnym i w miarę obszernym omówieniem dziejów sztuki tego czasu. I to właśnie tę problematykę należało – jak sędzę – omówić szerzej w recenzowanej pracy, skupiając się nie na końcu w. XIX, ale na początku następnego stulecia.

Pani Walczak zbywa zaś na przykład dwoma akapitami problem neobizantyzmu w sztuce rosyjskiej, mimo że działania petersburskiego Komitetu współbrzmiały znakomicie z skomplikowanym podejściem całego rosyjskiego środowiska artystycznego do tego zagadnienia. Należy przypomnieć, że próby odrodzenia sztuki bizantyńskiej podjęto z dala od Rosji, mianowicie w Grecji, rządzonej przez Wittelsbachów. Neobizantyzm stał się rychło stylem narodowym Wołochów (cerkiew katedralna w Sybinie jest kopią Hagia Sofia) i całego królestwa rumuńskiego, zaadaptowano go także szeroko we wystroju francuskich kościołów. Był on także propagowany przez Hohenzolernów jako styl wyrażający ich pozycję cesarzy

odrodzonej Rzeszy. Dla wielu Rosjan neobizantyzm nabrał więc zbyt kosmopolitycznego charakteru, aby stać się formą sztuki określającą tożsamość ich państwa, strzegącego skrzętnie swojej tożsamości. Uważali oni, że Trzeci Rzym nie potrzebuje do jej określania dorobku Drugiego i dlatego postulowali odrzucenie neobizantyzmu na rzecz stylu staroruskiego, o czym pisał ostatnio szczególnie dużo Jurij R. Sawieljew). Podobne dylematy towarzyszyły ewidentnie opracowywaniu podlennika, omówionego w pracy, toteż myślę, że warto było ukazać w niej ich szerszy artystyczny kontekst.

Sądzę, że Pani Walczak niepotrzebnie otworzyła w swojej pracy „dwa fronty”, na których rozwinęła później bardzo rachityczną ofensywę. Na pierwszym z nich próbowała wskazać zachodnioeuropejskie inspiracje dla działań petersburskiego Komitetu, zmierzających do podniesienia kompetencji prowincjonalnych malarzy ikon i przywrócenia autentycznego charakteru ich sztuce. Wywodzenie takich działań z angielskiego ruchu Arts and Crafts jest zasadniczo słuszne, ponieważ właśnie tam pojawiła się idea zaangażowania profesjonalnych artystów i znawców sztuki w podniesienie kompetencji rzemieślników, działających w ośrodkach o wieloletniej lub wielowiekowej tradycji. Trzeba jednak zauważyć, że na początku wieku XX idee tego ruchu rozprzestrzeniły się nie tyle bezpośrednio, ile za pomocą licznych lokalnych mutacji. Jedną z nich była popularna w monarchii habsburskiej i w Cesarstwie Niemieckim idea Kunstgewerbeschule, nakierunkowana na wspieranie „ludowych” twórców rzemiosła artystycznego, działających w małych miasteczkach i na wsi. Starano się ochronić te osoby przed naśladowaniem bezgustownych wytworów przemysłowych, najpierw dostarczając im odpowiednich wzorników, a później otwierając dla nich specjalne szkoły. Starano się także tworzyć instytucje ułatwiające zbyt wyrobów rzemieślniczych. Jest chyba oczywiste, że działania petersburskiego Komitetu miały bardzo podobny charakter, a ewentualne wykorzystanie przez niego niemieckich inspiracji było tym bardziej prawdopodobne, że znane Kunstgewerbeschulen w Kołomyi i w Kosowie znajdowały się niemal przy granicach Cesarstwa Rosyjskiego. W aktach Komitetu nie ma wprawdzie żadnych przekazów o takich inspiracjach, ale skoro Doktorantka podjęła próbę ich hipotetycznego wskazywania, recenzent może wskazywać niedostatki takich dociekań.

Takim niedostatkim jest także – moim zdaniem – brak skonfrontowania działań na rzecz przywrócenia tradycyjnego charakteru malarstwa ikonowego z dążeniami do odnowienia sztuki sakralnej w Europie Zachodniej. Trudno stwierdzić „na szybko”, czy rosyjska akcja mogła być w jakiś sposób inspirowana przez teorię sakralnej sztuki o. Desideriusa Lenza i działania artystyczne benedyktynów w Beuron, czy może raczej przez przedsięwzięcia inspirowane we Francji przez Émile’a Mâla’a. Nie można też wykluczyć, że jakiś wpływ na

petersburski Komitet wywarły teoretyczne rozważania Paula Sérusiera i Marice'a Denisa, ogłaszane w „Art et Critique” i twórczość religijna tego ostatniego, albo też środkowoeuropejskie adaptacja poczynąń owych Francuzów, mianowicie teksty w czeskim czasopiśmie „Nový Život” i prace grupy artystycznej o tej samej nazwie. Nie ulega jednak wątpliwości, że próby odnowienia malarstwa ikonowego mieściły się w bardzo rozległej tendencji do gruntownej i mocno opartej o tradycję odnowy sztuki religijnej w Europie na początku XX wieku.

Może warto byłoby zastanowić się także, z jakiej zagranicy mogły być sprowadzane do Rosji ikony, którym petersburski Komitet chciał zamknąć drogę do rosyjskich cerkwi. Identyfikacja tego miejsca jest chyba dość oczywista. Masowa produkcja ikon rozwinęła się bowiem przede wszystkim monarchii habsburskiej, w której popyt na tego rodzaju wyroby był olbrzymi, za sprawą licznych wyznawców Kościoła Wschodniego – Rusinów, Serbów, Mołdawian i Wołochów. Fabryki dewocjonalistów w Wiedniu, Peszcie, Koszycach, Jawarynie i Kolożwarze, ukierunkowane na głównie na katolickiego odbiorcę, miały także greckokatolickie i prawosławne działy, produkujące mocno zokcydentalizowane ikony. Zdarzały się także mniejsze zakłady, wyspecjalizowane w prawosławnym asortymencie, działające m.in. w Braszowie i Nowym Sadzie. Produkcja tych fabryczek jest udokumentowana m.in. w kilku katalogach, wydanych przez Szezb Egházi Múzeum w Szentendre, można zatem poszukiwać śladów austrowęgierskiego importu (kontrabandy?) w Rosji.

Nie jestem w stanie uwierzyć, że jedynym wymiernym skutkiem edukacji malarzy ikon, podjętej przez petersburski Komitet, było wytwarzanie malowanych szkatulek z laki za czasów Związku Sowieckiego. Pierwszy okres intensywnej działalności Komitetu dzieliło przecież od rewolucji bolszewickiej około dziesięciu lat, w trakcie których można było namalować wiele ikon, także po odbyciu kilkuletniej nauki. W tym czasie zbudowano choćby kilkadziesiąt cerkwi na Chełmszczyźnie. Były to często małe wiejskie świątynie, do których trafiały liczne rzemieślnicze ikony z głębi Rosji. Może warto byłoby się im przyjrzeć? Trzeba również pamiętać, że w Związku Sowieckim istniało pewne zapotrzebowanie na ikony, spowodowane zwrotem wielu spustoszonych cerkwi wiernym przez Stalina od r. 1942. Skorzystanie przez rzemieślników z guberni włodzimierskiej z takiej okazji byłoby czymś oczywistym.

Praca Pani Walczak jest zatem przykładem postawy często spotykanej przez historyków, którzy odczuwają tak wielki szacunek do badanych przez siebie źródeł, że unikają ich szerszej interpretacji, zwłaszcza takiej, w której trzeba postawić hipotezy, których nie da się poprzeć jednoznacznie „papierami”. Szacunek ten powoduje także, że Doktorantka nie selekcjonuje informacji, wszystkie są dla niej ważne i wszystkie trzeba podać, nawet jeśli znuży

to strasznie czytelnika. Trzeba jednak postawić sobie pytanie, czy takie spostrzeżenia obciążają pracę, czy też mogą też służyć wskazaniu jej zalet.

Historycy sztuki są przede wszystkim przygotowani do interpretacji dzieł, a zatem męczą ich siedzenie w archiwach, a z czytanych dokumentów wydobywają raczej najpotrzebniejsze informacje, niż „bawią się” we wnikliwą interpretację tych tekstów. Skrzętne prace archiwalne, poświęcone funkcjonowaniu instytucji artystycznych, mają jednak kluczowe znaczenie dla naszej dyscypliny badawczej. Nie można więc postponować wysiłku badaczy podejmujących te żmudne studia, zajmujące nieraz tak dużo czasu, że brakuje go już na wnikliwą lekturę „światowej literatury”. Pani Walczak dostała się do rosyjskiego archiwum (co wcale nie jest takie proste), wyselekcjonowała odpowiednie fondy, wyłowiła z nich istotne informacje, podała je w rzetelny sposób i powiązała w dość przemyślaną i uporządkowaną relację. Skoro zaś opowieść ta nie jest poporządkowana wyrazistym tezom, można być pewnym, że żadne fakty nie doginane do nich. Relacja Pani Walczak pomnaża naszą wiedzę historyczno-artystyczną i zainspiruje nasze dalsze badania. Jestem przekonany, że zaczną się poszukiwania ikon z guberni włodzimierskiej w cerkwiach na wschodzie dzisiejszej Polski i w dość bogatych zbiorach dwudziestowiecznych ikon w naszych muzeach. W modnych ostatnio pracach na temat instytucji, próbujących odradzać sztukę sakralną około r. 1900, może zaś pojawić się nowy interesujący wątek. Należy zatem spodziewać się, że rozprawa Pani Walczak pobudzi ciekawe badania i trzeba – jak sędzę – oceniać to dzieło po spodziewanych owocach.

Dlatego, biorąc pod uwagę wysiłek włożony przez Doktorantkę w kwerendy archiwalne i ciekawe rezultaty tych kwerend, oceniam pozytywnie jej doktorat. Nie oceniam go wprawdzie zbyt wysoko, ale nie ma wątpliwości, że stanowi on na tyle ciekawy przyczynek do badań nad dwudziestowieczną sztuką rosyjską, że można ją uznać za oryginalne rozwiązanie problemu naukowego i potwierdzenie umiejętności Doktorantki w zakresie samodzielnego prowadzenia pracy naukowej. Przyznaję też – choć z pewną rezerwą – że potwierdza ogólną wiedzę teoretyczną Pani Walczak w zakresie historii sztuki. Tekst rozprawy jest dobrze zredagowany i zaopatrzony w solidny aparat naukowy.

Stwierdzam więc, że recenzowana rozprawa doktorska Pani Doroty Walczak spełnia warunki określone w art. 13.1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. nr 65 poz. 595 z późn. zmianami) i wnioskuję do Rady Dyscypliny Nauki o Sztuce Uniwersytetu Warszawskiego o dopuszczenie Pani Walczak do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

