

**Recenzja rozprawy doktorskiej Aleksandry Juszczyk pt. *Hanna Żuławska. Biografia artystyczna***

Przedstawiona do recenzji praca jest tradycyjną biografią tytułowej twórczyni, skoncentrowaną przede wszystkim na zagadnieniach jej artystycznej aktywności. Składa się z ośmiu rozdziałów, których porządek warunkuje z jednej strony chronologia zawodowej działalności Hanny Żuławskiej, a z drugiej jej problematyka. W ten sposób zapoznajemy się najpierw z przedwojennym etapem życia Żuławskiej, jej edukacją, społecznym środowiskiem, z którego wyrastała, a także ówczesną zawodową drogą, by w dalszych rozdziałach śledzić tę karierę w kolejnych dekadach, ale także z wydzieleniem aktywności związanej z Wybrzeżem, z pracami dla Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, dla gdańskiego Głównego Miasta, zaangażowaniem w tamtejszą Pracownię Ceramiczną PWSSP oraz w Kadynach i wreszcie – już nieco transchronologicznie, twórczość malarstwa sztalugowa. Uważam ten podział za właściwy, sprawne prowadzący Czytelnika przez zawodowy życiorys artystki, który wypełniały różnicowane gatunkowo i geograficznie zadania. Tym samym oceniam tę biografię jako kompletną. Praca jest ponadto wyposażona w spis źródeł archiwalnych, zestawione katalogi wystaw Żuławskiej, obszerną bibliografię oraz bardzo liczny zestaw ilustracji, częściowo niestety słabej jakości i całkowicie amatorskich.

Rozprawa wyrasta z wieloletniego już zainteresowania Doktorantki postacią artystki, w tym ze współpracy tej pierwszej przy wystawie poświęconej Żuławskiej (2016). Znajduje to odzwierciedlenie w bardzo solidnych i zrealizowanych pośród wielu i różnorodnych źródeł kwerendach, które przyznam od razu uważam za najsilniejszą stronę tej pracy. Badaczka sięgnęła do trafnych zbiorów w tym zgromadzonych w Pracowni Dokumentacji Sztuk Wizualnych IS PAN, w archiwum ASP Gdańsk, AAN, APG i APO, a także w archiwach prywatnych. Ponadto przejrzała wiele tytułów z prasy ogólnej i branżowej, dzięki czemu pozyskała przede wszystkim rozległy materiał z zakresu krytyki artystycznej z epoki. We Wstępie znalazł też miejsce poprawny stan badań, dotyczący nie tylko samej artystki, ale po części również zagadnień kontekstowych, choć głównie dotyczących Szkoły Sopotkiej. Także we Wstępie zostały sformułowane, choć trzeba przyznać niezwykle powściągliwie i zdawkowo, badawcze zamierzenia jakie przyświecały Autorce w podjęciu tego tematu, a więc uchwycenie wszystkich istotnych elementów aktywności Hanny Żuławskiej, opisanie

rodowodu artystycznego twórczyni, kontekstów jej funkcjonowania w systemie sztuki komunistycznego państwa i miejsca kobiety-artystki w tym świecie. Choć tak sformułowane pytania są niewątpliwie trafne wobec tej biografii oraz czasoprzestrzeni w jakiej się ona „dzieje”, to przyznać trzeba, że ich rzeczywista egzemplifikacja i problematyzacja w dysertacji jest bardzo powierzchowna. Ten mankament ma w moim przekonaniu związek z kolejnym jakim jest płaszczyzna metodologiczna pracy. Przede wszystkim w żadnej z części rozprawy nie znajdujemy jakichkolwiek deklaracji Doktorantki w tym zakresie. W zamian otrzymujemy, niejako a priori implementowaną, praktykę badawczą spod znaku pierwszej historii sztuki z elementami analiz ikonograficznych i ikonologicznych. Jednocześnie Autorka jest świadoma kontekstów i warunków artystycznego funkcjonowania Żuławskiej, choćby właśnie centralnie sterowanego systemu sztuki komunistycznego państwa oraz specyficznego miejsca kobiety-artystki. Te jednak wymykają się tradycyjnej praktyce badawczej z jakiej wyrasta recenzowana rozprawa. Co prawda Doktorantka wspiera się niekiedy istniejącymi już w obiegu ustaleniami, ale mają one raczej status cytatu, aplikacji, nie zostały aktywnie w jej własne badania włączone. Magister Juszczyk nie czyni także właściwie żadnego użytku z potencjalnie bardzo jej przydatnych i w dodatku sobie znanych, a klasycznych już biografii artystycznych autorstwa Agaty Jakubowskiej. Mogłyby one być dla niej świetnym drogowskazem jak można nowocześniejszej przygotować biografię Polki – artystki pracującej w drugiej połowie XX wieku, nawet z pełną świadomością innej rangi twórczości Szapocznikow czy Pinińskiej-Bereś i Żuławskiej.

Przejdźmy jednak do uwag bardziej detalicznych. Całkiem przekonujący jest rozdział I, który dotyczy aktywności sprzed II wojny światowej, a który mimo szczupłości źródeł, nie jest tylko zwykłą rekonstrukcją faktów, ale próbą oddania artystycznego światopoglądu Żuławskiej. Doktorantka niewątpliwie porządkuje sprawy faktograficzne i organizacyjne, kiedy pisze o obsadzie pierwszych pracowni wzorniczych PWSSP w Gdańsku. Te rozważania stają się tłem do ukazania marginalizowania roli kobiet w ówczesnym szkolnictwie artystycznym. Za ważne uważam także stanowisko Autorki o zasługach Żuławskiej dla powstania ośrodka ceramiki gdańskiej (wraz z Kadynami) jako najważniejszego obok Bolesławca i Łysej Góry. Doktorantka precyzyjnie, w oparciu o dokumenty zgromadzone w AAN, rekonstruuje prace Żuławskiej dla MDM. Ciekawa są analizy mozaik z przedstawieniem Czterech Pór Roku z MDM, choć w znacznej mierze oparte zostały na uprzednich już badaniach (szczególnie W. Baraniewskiego). Doceniam próby wyjaśnienia zastosowanych przez Żuławską ujęć ikonograficznych poprzez historyczno-artystyczną erudycję artystki, jej znajomość sztuki francuskiej z okresu przedwojennego pobytu w Paryżu. Zajmujące jest

ukazanie ich związków z arrasami wawelskimi, szkoda jednak, że Badaczka nie pogłębiła tej obserwacji wskazując na kluczowe znaczenie arrasów dla polskiego dziedzictwa artystycznego – w tym szczególnie dla okresu socrealizmu, a także starań i poważnych kłopotów z ich powrotem do Polski po 1945 roku.

Doktorantka słusznie widzi aktywność Żuławskiej w zakresie sztuki monumentalnej lat 50 i 60 w kontekście państwowego mecenatu. Oczywistym wydaje się tu problem sztuki socrealistycznej, uwikłania w propagandę, znaczenia dla tego wszystkiego Szkoły Sopotkiej. Autorka jest tego wszystkiego świadoma, problem jednak w tym, że to świadomość nie wychodzi poza znajomość i zacytowanie ustaleń już nam znanych. Kiedy pisze o socrealizmie to opiera się głównie o badania Wojciecha Włodarczyka. Podobnie jest w momencie, w którym przybliża znaczenie określenia Szkoła Sopotka – tym razem głównie za Hubertem Bilewiczem i właściwie nie dodaje niczego od siebie. Ten sam kłopot zachodzi, gdy mgr Juszczyk, odnosi się do kwestii artystek w socjalistycznym społeczeństwie i również wyręcza się spostrzeżeniami Agaty Jakubowskiej i Anna Markowskiej. W efekcie nie wiemy czy przypadek Żuławskiej był wobec tych powyższych zagadnień czymś szczególnym, czy wręcz przeciwnie. Poza tym wątpię, aby w pracy doktorskiej z zakresu historii sztuki pisanej w Polsce, koniecznym było przypominanie encyklopedycznych danych o tym czym był i jak się rozwijał socrealizm. Podobnie nie ma potrzeby umieszczać akapitu, w którym Doktorantka powtarza utarte slogany dotyczące społecznego przekroju MDM-u, które nie są w poważniejszym zakresie istotne dla podejmowanej przez nią problematyki.

Jeśli chodzi o rozdział dotyczący Pracowni Ceramicznej PWSSP to doceniam sprawną i skrupulatną prezentacją faktów z dziejów tej instytucji. Opisy wydarzeń i działań zostały uzupełnione o uwagi źródłowe z ówczesnej prasy i krytyki artystycznej. Badaczka przywołuje warunki w jakich funkcjonowała Grupa Kadyńska, jak wyglądała jej najpoważniejsza wystawa w stołecznej Kordegardzie w 1957 roku. Kłopot jednak znów w tym, że nie dowiadujemy się jaka jest opinia Doktorantki o tej funkcjonującej 30 lat Pracowni. W to miejsce otrzymujemy wyciąg ze wspomnień jednego z ceramików – Henryka Luli, który z kolei zwraca uwagę przede wszystkim na jej społeczny, czy wręcz towarzyski wymiar.

Dość ciekawy jest rozdział VI, w którym Doktorantka powraca do sprawy Kadyn i okresowej reaktywacji wytwórczości ceramiki tamże pod egidą Pracowni Ceramiki gdańskiej PWSSP w 1960 roku, a także twórczości ceramicznej artystki. I w tym jednak przypadku więcej dowiadujemy się o „niezaistnieniu” poważniejszej aktywności, niż o realizacjach. Przy tej okazji Doktorantka opisuje sprawę prac nad rekonstrukcją pieca z Dworu Artusa, które były prowadzone pod okiem Żuławskiej.

Lata 60 to okres sukcesów Żuławskiej jako ceramiczki. W ujęciu recenzowanego doktoratu został on jednak zaprezentowany jako chronologicznie ułożona sekwencja wystaw, w których artystka brała udział. Doktorantka postrzega powstałe wówczas prace jako „unowocześnienie” artystki. Wspomina o jej eksperymentach kolorystycznych, opisuje rozwiązania formalne, zwraca uwagę na przyrastającą tendencję do rzeźbiarkości ceramicznych obiektów. Cykle kameralnych rzeźb ceramicznych wydają się interesującą przestrzenią twórczości artystki. Nie są to z pewnością prace ani szczególnie unikatowe, ani wybitne, ale zapewne można by spróbować je jakoś sproblematyzować. Tymczasem Doktorantka często zatrzymuje się na przypuszczeniach lub powierzchownych stwierdzeniach (np. o wpływie na artystkę mitologii antycznej czy nawet samego J. Parandowskiego i P. Picassa). Nieco bardziej pogłębione są uwagi dotyczące cyklu *Mutacje*. Doktorantka rzadko jednak wychodzi w nich poza opis formalny. Te fragmenty, które mają głębszy analityczny i/lub wartościujący charakter, są na ogół zaczerpnięte od współczesnych artystce krytyków (I. Huml, A. Osęki). Niekiedy są to wręcz całostronicowe cytaty, które zdają się zastępować tekst autorski Doktorantki (s. 178-179, 182-183, 208-209).

W rozdziale VIII Badaczka zajęła się powojenną twórczością malarską artystki. Podobnie jak to miało miejsce wcześniej, z dość przeciętnej artystycznie spuścizny, znaczeniowo wyróżniają się prace, które Doktorantka zaklasyfikowała jako „wizje życia codziennego Warszawy lat 60” i te szczęśliwie zostały opisane i zanalizowane w sposób bardziej pogłębiony, a przede wszystkim autorski, choć i tu badawcza narracja przesłaniana jest cytatami z krytyki artystycznej z epoki. Jednak i tym razem, wobec przecież społecznej problematyki tych obrazów, odczuwa się pewien interpretacyjny niedosyt, potencjał zadania im kolejnych pytań, otworzenia analitycznych możliwości choćby poprzez porównanie z pracami innych artystów. Ciekawy wydaje się również cykl aktów *Solarium I*. Badaczka nie próbuje jednak przekonująco wyjaśnić na czym polega ta zasadnicza zmiana w tematyce realizowanych obrazów. Nie jest wyjaśnieniem, że w przypadku tego cyklu skoncentrowała się na przedstawieniu suwerennej jednostki, a wcześniej interesował ją anonimowy tłum. Pomiędzy aktem, a na swój sposób rodzajowymi obrazami, zachodzi bowiem dużo poważniejsza różnica znaczeniowa niż uczynienie centrum kompozycji pojedynczej postaci.

#### Uwagi detaliczne

Nie rozumiem jakie znaczenie dla problematyki dysertacji mają anegdotyczne dywagacje dotyczące alkoholizmu „sopockich” artystów i niktynizmu Żuławskiej (s. 70-71), a tym bardziej autobiograficzne wynurzenia Autorki o zdrowym trybie życia (s. 71). Podobnie

całkowicie zbyt proste są naiwne wywody dotyczące tego czy cykl *Torsy* ma jakiś związek z „brakiem męża” artystki przebywającym na delegacjach. W kilku momentach Autorka próbuje wyjaśniać znaczenie prac artystki odwołując się do wydarzeń z jej biografii, głównie trudnych relacji z mężem (s. 177, 180, 205-206). Są to jednak dywagacje intuicyjne, nieporadne, nieoparte o możliwości naukowej weryfikacji, a tym samym ocierają się o plotkarsko-gazetowy ton.

Praca ma usterki kompozycyjne, nie jest uporządkowana. Dla przykładu, gdy Autorka przechodzi do omawiania poszczególnych kamieni gdańskich zdobionych przez artystkę, wtedy niejako przy okazji przytacza najróżniejsze detaliczne informacje powiązane z nimi lub z ich szerokim kontekstem, np. a to dotyczące eksperymentów związanych z przygotowaniem zaprawy tynkowej, a to społecznej recepcji efektów końcowych. W innym miejscu, także dość niespodziewanie, natrafiamy na uwagi dotyczące stosunku Żuławskiej do studentów, choć w poprzednim akapicie mowa była o czymś całkowicie odmiennym. Materiał ilustracyjny, w tym przede wszystkim ten dotyczący mozaik i prac sgraffitowych oraz malarskich w Gdańsku, jest bardzo słabej jakości; momentami nieczytelny.

#### Uwagi warsztatowe

W pracy dominuje bardzo tradycyjny warsztat badawczy. Autorka chętnie przygląda się formom, docieka jej ewentualnych pierwowzorów (np. mozaik z MDM). Tam, gdzie próbuje rozwikłać zaangażowanie Żuławskiej w propagandowe realizacje architektoniczne, odwołuje się na ogół do rozważań o ich związku z socrealizmem, pozycji Szkoły Sopotkiej wobec artystycznej doktryny. Trudno takie rozumowanie uznawać za błędne, ale brakuje tu postawienia także innych pytań, choćby o zwyczajną chęć twórczej aktywności, możliwości samorealizacji czy wreszcie po prostu zarobkowania o czym swego czasu pisała Ewa Toniak (w *Pracach Rentownych*, których Doktorantka akurat w bibliografii nie wymienia) i Jakub Banasiak. Gdy mowa o odbudowie Starego Miasta w Warszawie, to Autorka jakby mniej czerpie z zasobu ustaleń innych badaczy niż w przypadku Gdańska i omawia jej kontekst ideowy skromniej. Nie wiadomo skąd nagle taka dysproporcja, ale w konsekwencji nie spotkamy w tej części kompletnej literatury dotyczącej tego obszaru jak choćby najnowszego opracowania Małgorzaty Popiołek-Roßkamp, *Warschau: ein Wiederaufbau...*, 2021. Gdy z kolei mowa o rzeźbie w przestrzeni publicznej czasów PRL to nie odnajduję stosunkowo nowej, poświęconej temu publikacji jaką jest *Formy w przestrzeni. Poznańska rzeźba plenerowa lat 60 i 70...*, red. A. Borowiec, 2020.

Jednym z najpoważniejszych warsztatowych mankamentów tej pracy jest brak należytego ustosunkowania się Badaczki wobec ocen twórczości Żuławskiej z czasów artystce współczesnych. Czytelnik nie wie zatem czy są one przywołane na prawach źródeł z epoki (jakimi w istocie są) czy też są opiniami autorytetów, które Doktorantka podziela (np. s. 170-171, 172, 174-175)? Doskonale, że mgr Juszczyk sięgnęła do zgromadzonych w Instytucie Sztuki PAN wycinków prasowych, ale zaczerpnięte z nich uwagi, dają obraz ówczesnej recepcji wytwórczości artystki i nie są w stanie zastąpić współczesnej, profesjonalnej jej oceny czy choćby jej ulokowania w polskim pejzażu artystycznym 2 połowy XX wieku, jakiego oczekuje się po rozprawie doktorskiej napisanej w 2025 roku. Luki tej nie wypełnia niestety czterostronicowe Zakończenie, niemające charakteru podsumowania, a w którym wyciągnięto by czy sformułowano końcowe wnioski. Jest z kolei właściwie „szkolnym” streszczeniem tego co powiedziano powyżej. Ponadto zawiera całkowicie nowe wątki, jakimi jest pośmiertna i dzisiejsza recepcja dzieł artystki. Nawet obiecywana we Wstępie genderowa perspektywa przyjrzenia się karierze artystki, w rzeczywistości niemal całkowicie „zapomniana” w rozdziałach dysertacji, powraca jedynie w wariacie oczywistego stwierdzenia, że „kobiecie było trudniej”. Nieśmiało wyrażona jest z kolei ciekawa skądinąd obserwacja o wyjątkowości kariery ogólnopolskiej jakiej doświadczyła artystka regionalna. Niestety w rozdziałach fenomen ten nie został należycie opisany ani zdiagnozowany. Trudno zatem zarówno na podstawie pracy, a także jej Zakończenia, wyrobić sobie spójny obraz dotyczący tej artystki, jej miejsca w polskim pejzażu artystycznym, ocenić czy jej kariera i pozycja były dla determinantów instytucjonalnych, społecznych, płciowych wyjątkowe czy też całkowicie typowe.

Jak wskazuje moja recenzja, nie uważam tej rozprawy ani za ciekawą, ani za przykład badań naukowych wysokiej jakości. Doceniam jednak trud włożony w zgromadzenie rozproszonych w różnych źródłach faktów o zawodowej drodze Hanny Żuławskiej, odszukanie w zbiorach muzealnych (i nie tylko) jej prac oraz ich zestawienie w postaci zwartej, choć niepozbawionego licznych mankamentów tekstu. Tym samym konkluzja mojej recenzji jest pozytywna i uważam, że praca spełnia wymogi określone w art. 187 ust. 1-3 Ustawy Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce.

Prof. UAM dr hab. Piotr Korduba

