



il. 1 W. Ziółkowski, *Domy przy ulicy Lubelskiej w Kazimierzu Dolnym*, 1938, fotografia; oryginał w zbiorach Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie. Fot. Pracownia Digitalizacji Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Lublinie

„Raj utracony” i „rezerwat dzikości”

Artyści w międzywojennym Kazimierzu Dolnym

Piotr Cyniak

Uniwersytet Warszawski

Współczesny Kazimierz Dolny to lukrowany kąsek architektoniczny w pociągającym opakowaniu wyjątkowego pejzażu. Przyjeżdża się tutaj dla kilku zachwytów nad pięknem Małopolskiego Przełomu Wisły, dla spaceru po Rynku czy dla widoków oglądanych z ruin zamku lub Góry Trzech Krzyży. Wracając do domu, zabiera się ze sobą drożdżowego koguta bądź malowniczy obrazek przedstawiający kazimierską farę. Nadwiślańskie miasteczko ma wiele oblicz. Obok PRL-owskiej „cepelii”, której głównym siedliskiem są okolice Rynku, omawiana miejscowość oferuje również sporo „nowoczesnych” atrakcji, jakie zaspokoją wymagania najzamożniejszych urlopowiczów.

Pomimo wyraźnych znamion komercjalizacji pejzaż i zabytkowa architektura Kazimierza Dolnego wciąż nie przestają zachwycać kolejnych pokoleń turystów i podróżników, nie wyłączając piszącego te słowa. Wiele mówi się o wyjątkowym *genius loci* tego miasteczka. Podejmując próbę opowiedzenia o nim, trudno wyzbyć się górno-łotnych sformułowań i nieweryfikowalnych literackich klisz. Kazimierz Dolny należy bez wątpienia do najsilniej zmitologizowanych polskich miejscowości. Źródeł obecnego stanu rzeczy powinniśmy poszukiwać nie tylko w polityce turystycznej poprzedniego ustroju, ale również w niesłychanej popularności nadwiślańskiego kurortu



¹ J. Topolski, *Problemy metodologiczne korzystania ze źródeł literackich w badaniu historycznym*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Z. Stefanowska, J. Sławiński, Warszawa 1978, s. 10.

² *Ibidem*, s. 15.

wśród międzywojennych plastyków i ludzi pióra. Nie sposób przecenić znaczenia Kazimierza Dolnego dla sztuki polskiej okresu Dwudziestolecia międzywojennego. Łatwiej wymienić twórców, którzy nigdy tutaj nie przyjechali, niż podać pełną listę artystów regularnie odwiedzających nadwiślańskie miasteczko.

Mity wykreowane przez malarzy, grafików i pisarzy zaciemniają, a nierzadko wręcz fałszują obraz dawnego Kazimierza. Przed II wojną światową omawiana miejscowość była wielokulturowym szteblem pogrążonym w stagnacji, z niemalym trudem przekształcanym w modne letnisko. Każdy, kto porówna międzywojenne obrazy lub ryciny z reportażowymi zdjęciami z lat 20. i 30. XX w., ukazującymi te same fragmenty miasteczka, dozna głębokiego szoku. Barwna malowniczość artystycznych wizerunków Kazimierza Dolnego kontrastuje z brutalną wymową fotografii prezentujących jego centrum. Podobnego wstrząsu poznawczego doświadczy czytelnik utworów literackich i tekstów publicystycznych. Dla większości autorów Kazimierz Dolny to miejsce wyjątkowe, wyróżniające się nie tylko urokliwym położeniem, czarownym krajobrazem i ekscytującą architekturą, ale również niepowtarzalnym klimatem i naturalnym oświetleniem. Zupełnie inne spostrzeżenia pojawiają się we fragmentach pism Marii Kuncewiczowej i Adolfa Rudnickiego. Oboje opisywali niewyobrażalną biedę, fatalne warunki sanitarne oraz katastrofalny stan techniczny drewnianej zabudowy międzywojennego Kazimierza.

W niniejszym artykule chciałbym zaproponować odczytanie tekstów literackich jako źródeł historycznych, relacjonujących postawy oraz przekonania poszczególnych osób i społeczności. Wypowiedzi międzywojennych pisarzy i publicystów, które będę cytował, reprezentują tzw. fikcjonalność ograniczoną, „odnoszącą się jedynie do warstwy faktograficznej, lecz nie dotykającą głębszych warstw rzeczywistości, a więc zjawisk typowych dla danego czasu i miejsca”¹. Można zatem potraktować owe wypowiedzi jako materiał źródłowy do badań nad schematami percepcji międzywojennego Kazimierza Dolnego charakterystycznymi dla artystów. Jak przekonywał Jerzy Topolski, „wypełnianie modelu materiałem faktograficznym o charakterze fikcjonalnym w zasadzie nie podważa prawdy z poziomu klas faktów odzwierciedlających istotne cechy rzeczywistości”². Wypowiedzi Rudnickiego i Kuncewiczowej, na równi z fotografiami Wiktora Ziółkowskiego i Jerzego Benedykta Dorysa, wolno zatem postrzegać jako swoiste „wołanie na pustyni”, zachęcające do ponownego przesłedzenia międzywojennej ikonografii nadwiślańskiego miasteczka. Porównanie różnorodnych tekstów kultury prowadzi do dogłębnego zrewidowania obiegowych poglądów dotyczących kierunków recepcji kulturowego pejzażu Kazimierza Dolnego typowych dla międzywojennych twórców. Umożliwia także dotarcie do charakteru relacji łączących artystów z miejscową społecznością.



il. 2 W. Ziółkowski, *Domy przy północno-zachodniej pierzei Rynku w Kazimierzu Dolnym*, ok. 1930-1932, fotografia; oryginał w zbiorach Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie. Fot. Pracownia Digitalizacji Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Lublinie



³ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 8.

⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 146.

⁵ Zob. *Kazimierz Dolny z lat 1934-1938 w fotografii Stanisława Magierskiego* [kat. wystawy], oprac. W. Odorowski, Ł. Rejowski, Muzeum Nadwiślańskie, Kazimierz Dolny 2013.

W poszukiwaniu prawdy o międzywojennym Kazimierzu: fotografia i literatura *versus* malarstwo

Zagadnienie prawdy fotografii stanowiło przedmiot namysłu wielu cenionych badaczy. Susan Sontag zauważała, że „ogólnie rzecz biorąc, fotografie – podobnie jak malowidła i rysunki – są także interpretacjami świata”³. Roland Barthes przyznawał natomiast, iż fotografia „może kłamać na temat znaczenia jakiejś rzeczy, gdyż z natury jest tendencyjna”⁴. Pomimo wielości wartościowych publikacji podważających niewinność fotografii jako dokumentu historycznego wciąż istnieje pokusa ilustrowania narracji dotyczących przedwojennego Kazimierza Dolnego zdjęciami Tadeusza Wańskiego, Edwarda Hartwiga czy Jana Bułhaka. Wymienieni fotograficy traktowali nadwiślańskie miasteczko jako miejsce eksperymentu plastycznego, poszukując wyrafinowanych efektów artystycznych mieszczących się w szeroko pojętym nurcie piktorializmu. Jedynie Stanisław Magierski oraz wspomniani już Ziółkowski i Dorys podjęli próbę bardziej obiektywnego opisanie Kazimierza Dolnego, zwracając baczną uwagę na życie codzienne jego mieszkańców. Wartość fotografii Magierskiego, niepozabawionych niekiedy konwencjonalnej malowniczości, leży głównie w ich walorach dokumentalnych⁵. Ten fotograf amator zaprezentował na swoich zdjęciach bogatą panoramę społeczną uczestników małomiasteczkowego jarmarku, z dużą satysfakcją skupiając się na portretowaniu zróżnicowanych relacji międzyludzkich. Pomimo pozorów absolutnego obiektywizmu wykreował uładzony, „odświętny” portret Kazimierza Dolnego. Nie eksplorował „zakazanych” zaułków i nie wkraczał z aparatem na zatęchłe, ciasne podwórka.

Patrząc na zdjęcia wykonane przez Ziółkowskiego i Dorysa, możemy zrozumieć, jak w rzeczywistości wyglądał międzywojenny Kazimierz Dolny. Obserwując miasteczko utrwalone na ich fotografiach, dostrzeżemy nie tylko wszechobecne brud i błoto, ale również próchniejące drewniane ściany o chropowatej fakturze i dziurawe, łatanne biele czym dachy. Na jednym z kazimierskich zdjęć Ziółkowskiego widzimy fragment zabudowy ulicy Lubelskiej [il. 1]. Drewniane i murowane domy o odrapanych ścianach kryte są papą i gontem. Gdziekolwiek widać spore ubytki pokrycia dachowego. Na żadnym jednak z międzywojennych obrazów nie zobaczymy nieatrakcyjnej estetycznie papy, spoczywającej wówczas na niejednym z kazimierskich domów. Do najmniej reprezentacyjnych fragmentów zabudowy miasteczka należały prowizoryczne parterowe budynki północno-zachodniej pierzei Rynku, które zajęły miejsce kamienic zniszczonych w trakcie I wojny światowej. Wygląd tych prymitywnych konstrukcji dokumentuje fotografia wykonana przez Ziółkowskiego na początku lat 30. XX w. [il. 2]. Jak na ironię, jeden z owych obiektów zajmowała skromna kawiarnia Paradis, odwiedzana tłumnie przez artystów przyjeżdżających do miasteczka.

Plastycy zazwyczaj ignorowali świadectwa degradacji kazimierskiej zabudowy. Zniszczone powierzchnie ścian i dachów były zastępowane gładkimi, radosnymi plamami barwnymi. Do najlepszych przykładów zastosowania tej maniery należą m.in. obraz *Zaułek w Kazimierzu nad Wisłą* Menaszeo Seidenbeutla ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego oraz kompozycja *Kazimierz* Stanisława Dybowskiego, przechowywana w Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym. Odmienna, rzadziej stosowana strategia polegała na wykorzystywaniu oznak zniszczenia budynków do wzbogacenia fakturalnej ekspresji dzieła. Zjawisko to zostało w interesujący sposób opisane przez Rudnickiego:

Te domki, które na zewnątrz cieszyły oko jak malwy, od środka próchniały jak orzechy. Gdy czasami człowiek pomyślał, że tam mieszkają dzieci, robiło mu się nieswojo. [...] Tymczasem bawiący tu gromadnie artyści malarze doznawali zawrotnych zachwyków i nieludzkich uniesień. Faktura – twierdzili – nasycenie tych cegieł i murów jest tak wielkie, że nim je człowiek ogarnie, musi wpierw na kwadrans zwariować. W ścianie, którą należało, ani chybił, zrównać z ziemią, i to jak najrychlej, dostrzegali oszałamiającą grę kolorów, światła i cienia⁶.

Sugestywność i bezpośredniość prozy Rudnickiego nie znajdują odpowiedników w międzywojennych obrazach i grafikach. Najbardziej wstrząsają jednak wizerunki mieszkańców Kazimierza Dolnego utrwalone w prekursorskim reportażu fotograficznym Dorysa. Jako swoiste *punctum*⁷ całego cyklu może być traktowana przede wszystkim fotografia tytułowana *Kazimierz nad Wisłą – podwórko III*⁸. Pośród ruin stoi skromny, zniszczony budynek o nieokreślonym przeznaczeniu. Wykrwawiając się powoli z tynku, wygląda jak drewniana szopa – skład niepotrzebnych rupieci. O jego ścianę oparta jest drabina. Zapewne prowadzi do pomieszczenia ukrytego w przestrzeni dachu, choć równie dobrze mogłaby podpierać chylącą się ku upadkowi rudere. Do tej samej ściany przystawiono zdezelowane drzwi. W okolicy poniewierają się szmaty, stare wiadro i misa. Nieopodal, na ułożonych na ziemi kolejnych drzwiach, leży starsza kobieta. Trudno o wyrazistszy obraz opuszczenia człowieka, pozbawionego prawa do godnego bytu. Można przypuszczać, że osoba sfotografowana przez Dorysa odpoczywała na zewnątrz budynku, ponieważ jego wnętrze nie zapewniało wystarczającego dostępu do światła i świeżego powietrza.

Warto w tym miejscu podkreślić, że kazimierskie powietrze należało do najbardziej zmitologizowanych aspektów charakterystyki nadwiślańskiego miasteczka. Hanna Mortkowicz uważała je za najistotniejszy wyróżnik Kazimierza Dolnego⁹. Porównując je do ożywczego i świetlistego kryształu, podkreślała, że w jego zapachu „odzywają się wszystkie upojenia dawno przebytych tu wzruszeń, szaleństwa wszystkich zbudzonych zmysłów, gorzkie i namiętne ta-



⁶ A. Rudnicki, *Lato*, wyd. 2, Łódź 1946, s. 90.

⁷ Termin ten przejmuję za R. Barthes'em (*op. cit.*, s. 45–48).

⁸ Reprodukcję analizowanej fotografii udostępnia Cyfrowa Biblioteka Narodowa „Polona”: <http://polona.pl/item/kazimierz-nad-wisla-podworko-iii,MTE0MDI4NA/0/#info:metadata> (data dostępu: 3 IV 2018).

⁹ H. Mortkowicz, *Powietrze Kazimierza nad Wisłą*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 2, s. 5.



il. 3 M. Seidebeutel, *Zaulek w Kazimierzu nad Wisłą, przed 1939*, olej, dykta; Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie.
Fot. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie

jemnice tworzenia”¹⁰. Określiła omawiany aspekt miejscowości mianem „klimatu twórców”, uznając go jednocześnie za najdonioślejszy „katalizator artystycznych doznań”¹¹. Możemy się tylko domyślać, co w tej materii mieliby do powiedzenia mieszkańcy gęsto zabudowanych parceli centrum międzywojennego miasteczka.

O permanentnym niedoświetleniu domów, o zatęchłości wewnątrz budynków i o innych bolączkach codziennego życia w małych miejscowościach Lubelszczyzny pisał Grzegorz Miliszkievicz:

Warunki higieniczne były na ogół złe, izby nieoświetlone, często z wstawianymi dymiącymi żeliwnymi piecykami. Na poddasza – latem rozgrzane, zimą wyziębione – często prowadziły schodki zewnętrzne. Tyły przyrynkowych parceli były tak zabudowane, że mieszkający od strony [R]ynku mogli wietrzyć bieliznę, pościel i trzepać palta tylko na poręczach balkonów. W tej gęstej zabudowie nie było już miejsca na jakąkolwiek zieleni, nie mówiąc o drzewach. Nie tak łatwo i nie bez znaczących kosztów mieszkańcy mogli pozbywać się odchodów ludzkich i zwierzęcych. [...]

Możemy wyobrazić sobie także kilka powiewów zapachu historycznego miasteczka. Raporty policyjne i komisji sanitarnych opisują gnojowiska, zalegające podwórka, i miazmaty, jak wówczas określano odpady poubojowe, zalegające w okolicach rzeźni osadzkich. Niebrukowane partie rynków pokrywały liczne doły, wypełniające się w czasie deszczu błotem zmieszonym z resztkami odchodów zwierzęcych i mierzwą¹².

Tekst Miliszkievicza nie odnosi się w bezpośredni sposób do Kazimierza Dolnego, ale zwraca uwagę na typowe problemy sanitarne i bytowe, z jakimi w omawianym okresie musieli mierzyć się mieszkańcy wszystkich polskich miasteczek. Interesujące informacje, tym razem odnoszące się już ściśle do Kazimierza, odnajdziemy we wspomnieniach malarza Jana Zamoyskiego:

Było wielką przesadą ze strony ojców miasta – i jednocześnie dowodem niezwyklej wyobraźni – nazwać ulicą tę wąską drożynę [tj. ul. Nadrzeczną – P. C.], niezabrukowaną i rozharataną przez wozy, pełną dziur i wykrotów, a biegnącą wzdłuż strumienia, zwanego Grodarzem, który w czasie pogody ledwo sączył nieco wody i stawał się właściwie rowem ściekowym, za to po obfitych deszczach wzbierał nagle, zamieniając się w rwący, groźny potok, występował ze swego koryta i zalewał niżej położone domy i ogrody. W czasie suszy tumany kurzu towarzyszyły przejeżdżającym furmankom i przechodniom – podczas słoty tonęło się w błocie niemal po kostki. Mieszkający przy tej „ulicy” rzucali w błoto kamienie, potłuczone cegły i dachówki, a także wysypywali popiół, aby stworzyć sobie znośniejsze przejście do swych domów. Niewiele jednak to pomagało¹³.

Wspomnienia Zamoyskiego, formułowane *post factum* już po zakończeniu II wojny światowej, cechują się większym stopniem realizmu niż wiele międzywojennych opisów nadwiślańskiego miastecz-



¹⁰ *Ibidem* s. 5.

¹¹ *Ibidem*.

¹² G. Miliszkievicz, *Architektura jako przestrzeń życia codziennego w miasteczkach Lubelszczyzny w okresie II Rzeczypospolitej*, [w:] *Drewniany skarb. Chroniąc dziedzictwo, kreujemy przyszłość. Podsumowanie projektu*, red. P. Kowalczyk, Lublin 2015, s. 106, 134.

¹³ J. Zamoyski, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, postł. Z. Florczak, Warszawa 1989, s. 11.



¹⁴ I. Kołodziejczyk, *Kazimierz Dolny jego za-
bytki i okolice. Przewodnik-informator, rok
1333-1933. Wydanie jubileuszowe w 600-let-
nią rocznicę koronacji króla Kazimierza Wiel-
kiego, Kazimierz Dolny 1933*, s. 104.

¹⁵ J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone.
O różnych wyobrażeniach przyrody w dzie-
jach nowożytnej kultury europejskiej*, wybór
il. i komentarzy P. Hordyński, J. Woźniakow-
ski, wyd. 3, Kraków 1995, s. 292.

¹⁶ W. Bałus, *Historyzm, analogiczność, ma-
lowniczość. Rozważania o centralnych ka-
tegoriach twórczości Teodora Talowskiego*,
„Folia Historiae Artium” t. 24 (1988), s. 132-
133.

ka. Skrajnym przeciwieństwem cytowanej relacji są stwierdzenia zawarte w przewodniku po Kazimierzu Dolnym, wydanym w 1933 r. z inicjatywy miejscowych władz. Pada w tej publikacji znamienne stwierdzenie: „samo miasteczko tworzy jeden ogród, pełen najlepszych gatunków owoców, a przede wszystkim śliwek”¹⁴. Aby zweryfikować ten subiektywny osąd, wystarczy przyrzeć się międzywojennej fotografii Ziółkowskiego, ukazującej panoramę Kazimierza oglądaną z Góry Trzech Krzyży [il. 4]. Zamiast wzorowo utrzymanego sadu zobaczymy ubogą wieśnię wypełnioną zrujnowanymi budynkami.

Estetyzacja biedy

Międzywojenny Kazimierz Dolny przyciągał – niczym magnes – artystów, którzy poszukiwali malowniczych, „malarzskich” motywów. Twórcy przybywający do miasteczka w równym stopniu interesowali się zurbanizowanymi terenami położonymi w centrum i wiejskimi, „otwartymi” krajobrazami obrzeży miejscowości. Jacek Woźniakowski wyróżniał dwie odmiany malowniczości: „panoramiczną malowniczość” i „sentymentalny zakątek”¹⁵. Odpowiadają one dwóm głównym typom kazimierskich pejzaży, ukazujących zaufki dzielnicy żydowskiej bądź wiejską zabudowę ocienioną drzewami.

W międzywojennej ikonografii Kazimierza Dolnego dominują dwa modusy przedstawieniowe, mieszczące się w szeroko pojętym nurcie XX-wiecznej estetyki malowniczości: idylliczny i groteskowy. Typową cechą obu tych rodzajów krajobrazów było kreowanie naiwnej, niezobowiązującej wizji świata, oglądanego z perspektywy zewnętrznego obserwatora. Twórcy preferujący malowniczość groteskową patrzyli na rzeczywistość z humorem, miłośnicy wariantu idyllicznego chcieli zaś postrzegać ją jako sentymentalną sielankę. Jednym i drugim brakowało zazwyczaj przenikliwości i wrażliwości społecznej.

Dla wielu pejzażystów przyjeżdżających na plenery do Kazimierza Dolnego najważniejszą rolę w procesie twórczym odgrywał dobór odpowiedniego motywu, który miał stanowić główny temat kompozycji. W artykule dotyczącym *oeuvre* Teodora Talowskiego Wojciech Bałus – za Carrollem Meeksem – przytoczył główne cechy architektury malowniczej: szorstkość (przeciwstawioną gładkości wykończenia), ruchliwość form („poruszenie”, rozumiane jako zasada kompozycji mas), nieregularność (asymetria i otwartość), zróżnicowanie (urozmaicenie) oraz zawilość (brak klarowności układu)¹⁶. Poszukiwaczy malarskich motywów interesowała w szczególności architektura niezgodna z powszechnie przyjętymi zasadami harmonijnej kompozycji brył i detali. Ideałem malowniczej konstrukcji architektonicznej był krzywy, nieproporcjonalny budynek otoczony licznymi przybudówkami. Ważne atuty stanowiły również nieregu-

larność skomponowania budowli i stan ogólnej degradacji. W kazimierskich zaułkach artyści poszukiwali przede wszystkim tego, co zaskakujące, nietypowe i naznaczone schyłkowością. Patrząc przez różowe okulary malowniczości, to, co ułomne bądź zdegradowane, postrzegali jako fascynujące i godne utrwalenia w dziele. Trzeba pamiętać, że gdyby nie niewyobrażalne ubóstwo mieszkańców Kazimierza, żaden z plastików przyjeżdżających do miasteczka nie oglądałby krzywych ścian czy też drewnianych ganków i przybudówek, które szybko poszłyby pod topór w wyniku wzrostu zamożności kazimierzan. „Malowniczość” centrum nadwiślańskiego szteta modelowały bieda i upływający czas.

Dla większości artystów motywy podpatrzone w naturze stanowiły przedmiot licznych stylizatorskich przekształceń. Wydaje się, że poziom malowniczości owych motywów zazwyczaj uznawano za niewystarczający. Do stałego repertuaru środków stosowanych przez XX-wiecznych zwolenników estetyki malowniczości należało przede wszystkim przesadne uwypuklenie krzywizn linii ścian i dachów budynków. Linie te wyostrzano albo wyoblano, osiągając wrażenie niepokojącego rozedrgania lub, co było dużo częstszą praktyką, płynnego falowania linii ścian i kalenic dachów. Dzięki użyciu takich środków powstawało wrażenie dynamicznej ruchliwości form architektonicznych. Do najbardziej wyrazistych przykładów zastosowania tej techniki należy drzeworyt *Małe miasteczko* Stefana Rassalskiego z 1933 roku. W głębi kompozycji znalazły się niewielkie przedstawienia najważniejszych symboli miejscowości: fary, zamku, baszty i Góry Trzech Krzyży. Głównym tematem ryciny są nienaturalnie pokrzywione drewniane domy. Rassalski przesadnie uwypuklił krzywizny ich dachów oraz ścian, manipulując również skalą poszczególnych budynków. Niektóre z nich wydają się nienaturalnie wyolbrzymione, inne – niewspółmiernie niskie. Przykładem podobnego spojrzenia na pejzaż architektoniczny Kazimierza Dolnego jest fragment eseju Konrada Winklera *Kazimierz malarski*:

Zaprzysięgłych zwolenników formy „integralnej” w malarstwie uderzy w tym dziwnym miasteczku bogactwo nieprawdopodobnych wprost kształtów architektonicznych, gdzie niesamowite łamańce swojskiego drewnianego budownictwa, jako niby harmonijne dopełnienie zabytków z XIV do XVII wieku – przenoszą nas co chwilę w fantastyczny świat dziecięcej groteski. Zabawne uliczki, wiodące korowody rozhuśtanych podskakujących domków, opatrzonych tajemniczymi murkami i przybudówkami, wśród których często prześwieca niespodzianie jakiś czcigodny fragment zabytkowej architektury w szczątkowej postaci – a dachy? Niewątpliwie, w krzywiznach i załamaniach kazimierzowskich dachów – objawia się osobliwy duch miejscowej egzotyki¹⁷.

W tekście Winklera występują liczne zdrobnienia, które należały do często stosowanych środków literackich służących tworzeniu



¹⁷ K. Winkler, *Kazimierz malarski*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 2, s. 4.



¹⁸ Zob. M. Banaszak [et al.], *Życie Sztetla w sztuce Żydów polskich na świecie w XX wieku. Prace ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej, Archiwum Emigracji oraz Towarzystwa Przyjaciół Archiwum Emigracji* [kat. wystawy], Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, 14 I – 14 V 2016, Toruń 2016.

¹⁹ K. Winkler, *op. cit.*, s. 4.

²⁰ *Ibidem*.

malowniczego opisu małomiasteczkowej architektury. Słowa takie, jak „uliczka” „domek”, „domeczek” i „daszek”, można odnaleźć w większości międzywojennych opisów pejzażu kulturowego Kazimierza nad Wisłą. Jako popularne środki stylistyczne, odpowiadają one technikom potęgowania malowniczości widoku znanym z prac plastycznych tworzonych w tym samym okresie. Swoista infantyliżacja malarskich i literackich obrazów sztetla świadczy o paternalistycznym, niepoważnym nastawieniu wielu reprezentantów elit artystycznych do małomiasteczkowych społeczności. W zetknięciu z chylącą się ku upadkowi drewnianą zabudową polskich miejscowości omawianego typu zarówno plastycy, jak i ludzie pióra doświadczali wrażenia „rozhuśtania” krzywych domów i budynków gospodarczych. Doświadczenie to wykreowało swoiste nawyki percepcyjne, skutkujące przesadnym eksponowaniem tego aspektu wyglądu budynków nawet wtedy, gdy w zetknięciu z konkretnym obiektem aspekt ów nie narzucał się w wyraźny sposób. Ekspresyjna deformacja motywów architektonicznych prowadziła do dynamizacji i odrealnienia obrazowanych przestrzeni, stając się jednym z najważniejszych elementów typowej charakterystyki środkowoeuropejskiego sztetla. O trwałości opisywanej konwencji świadczy jej niesłabnąca popularność w sztuce artystów żydowskich aktywnych po II wojnie światowej¹⁸.

Do najistotniejszych środków służących potęgowaniu bądź kreowaniu wrażenia malowniczości należały również indywidualne stylizacje tonalne i kolorystyczne tworzonego widoku oraz urozmaicenie faktury. Dzięki odpowiedniemu doborowi odcieni i struktur powierzchni poszczególni twórcy wplatali do swoich dzieł sugestię pociesznej przytulności lub idyllicznego spokoju kreowanej scenarii. Większość artystów ukazywała ściany i dachy kazimierskich budynków jako płaskie, radosne w odcieniu płamy barwne. Winkler, malarz i krytyk sztuki, uważał, że w Kazimierzu:

w zaczarowanym kole kilkunastu kilometrów kwadratowych płodnej, ciemnougrowej glinki – stworzył Bóg pejzaż godny najpiękniejszych zakątków południowej Francji – pejzaż rozświetlony, a przy tym nieco mglisty, gdzie w opalizujących oparach wiślanych migocą złotem szczyty wieżyc wyniosłych kościołów¹⁹.

Podkreślał, że artyści zainteresowani zagadnieniami zmienności barw i światła odnajdą tu „organistyczne rozfalowanie barw żywych i nasyconych, obywatelujących się w pewnych warunkach oświetleniowych bez półtonów i ćwierćtonów”²⁰. W nastroju zbliżonym do atmosfery prozy Winklera utrzymany jest m.in. obraz *Kazimierz nad Wisłą* Jana Wydry [il. 5] oraz *Widok na Kazimierz nad Wisłą* Seidenbeutla [il. 6]. W ostatniej z wymienionych kompozycji miasteczko wydaje się przesycone nienaturalnym, rozproszonym światłem. Obrazy Wydry i Seidenbeutla wpisują się w mit barwności i świetlistości



il. 4 W. Ziółkowski, *Widok Kazimierza Dolnego z Góry Trzech Krzyży*, ok. 1927, fotografia; oryginał w zbiorach Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie. Fot. Pracownia Digitalizacji Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Lublinie



²¹ *Ibidem*.

²² M. L. Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkultuacja*, przeł. E. E. Nowakowska, Kraków 2011, s. 289.

²³ Na temat kultu ruin zob. B. Frydryczak, *Historyczne formy waloryzacji ruin*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2011, nr 3.

²⁴ *Ibidem*, s. 189.

kazimierskiego pejzażu, który Winklerowi przypominał „utracone raje Południa”²¹. Z tej konwencji wyłamywali się nieliczni plastycy, w szczególności Jan Gotard, wspomniany już Zamoyski, Bolesław Cybis, Natan Szpigiel, Samuel Cygler, Samuel Finkelstein i Henryk Rabinowicz. Poprzez wprowadzenie ponurej, szarobrunatnej kolorystyki oraz chropowatej faktury zbliżali się w pewien sposób do rzeczywistego wyglądu centrum międzywojennego Kazimierza.

Zarówno deformacje kształtów kazimierskiej architektury, jak i wzmocnienie barwności widoku służyły niezobowiązującej, przyjemnej dla oka interpretacji pejzażu kulturowego nadwiślańskiego miasteczka. Malarze i graficy przyjeżdżający do Kazimierza Dolnego tworzyli wybitnie wzrokocentryczne interpretacje miejscowego pejzażu, które miały stanowić źródło przyjemności wizualnej. Parafrazując Mary Louise Pratt, można powiedzieć, że wartość kreowanych przez nich widoków wyrażała się w generowanych przez nie pozytywnych doznaniach estetycznych²².

Fascynację malowniczymi małomiasteczkowymi zaułkami można traktować ponadto jako jedną z form nowoczesnego kultu ruin²³. Miał on w Kazimierzu długą tradycję, sięgając wyestetyzowanych wizerunków Rynku i zamku stworzonych przez Zygmunta Vogla na polecenie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. W tym kontekście warto zacytować fragment tekstu Beaty Frydryczak, w którym autorka omówiła poglądy Johna Ruskina na temat XVIII-wiecznej estetyki malowniczności:

Jak twierdzi [Ruskin], ruina, podporządkowana malowniczości powierzchniowej, która kieruje się w stronę odbiorcy i jego wyobraźni, [...] systematycznie unika „bolesnych rozczarowań” i „chroni obserwatora przed pułapką potencjalnie tragicznych doświadczeń”. To, co wyraża się w poetyce malowniczności, jest dla Ruskina podejrzane i wątpliwe, bo dotyczy tylko tego, co powierzchniowe, a nie wnika w głąb, odkrywając istotę smutku i bólu. Niższy rodzaj malowniczności wykorzystuje ruiny do celów czysto estetycznych, pomijając aspekt wpisanego w nie ludzkiego cierpienia. Pozytywne, estetyzujące waloryzowanie ruiny było właściwie rodzajem wybiegu, za którego pośrednictwem z jednej strony uciekano przed coraz widoczniejszymi w krajobrazie śladami uprzemysłowienia, z drugiej natomiast estetyzowano oznaki pogłębiającej się w tym czasie biedy²⁴.

Poglądy Ruskina można odnieść również do XX-wiecznych praktyk artystycznych. Jednym z efektów ubocznych długiego trwania XVIII-wiecznej estetyki malowniczności była bowiem estetyzacja biedy, skutkująca m.in. brakiem wyczulenia artystów na praktyczne aspekty życia w „malowniczej” miejscowości. Poszukując rzeczywistości nie skrzepowanej gorsetem nowoczesnej cywilizacji, zamykali oni oczy na dramatyczne oblicze małomiasteczkowej malowniczności: wszechobecne ubóstwo. Nawet jeśli je dostrzegali, to nie stanowiło ono dla nich istotnego problemu, nie było traktowane „na serio”.

Dochodziło do wyparcia świadectw biedy, przemocy i zła wpisanych w krajobraz²⁵, czego najlepszym przykładem są wzmiankowane już prace Dybowskiego, Wydry i Seidenbeutla. Analiza tekstów wspomnieniowych i recenzji prasowych z okresu międzywojennego prowadzi również do wniosku, że odnotowaniu zjawiska niewyobrażalnego ubóstwa mieszkańców Kazimierza niejednokrotnie towarzyszyło podkreślenie malarskiego uroku tego stanu. Władysław Skoczylas, uznany grafik i publicysta, zauważał:

Przez środek miasteczka przewija się biedna rzeczulka, która płynąc w dość kapryśnych zakrętach stanowi jedyną arterię kanalizacyjną Kazimierza. Jest ona nie tylko ściekiem dla wszystkich nieczystości, ale i pralnią i umywalnią niewybrednych serwisów żydowskiej biedoty²⁶.

Pomimo dostrzeżenia wyrazistych świadectw skrajnej nędzy Skoczylas podkreślał, że najwięcej charakteru i uroku dodawały miejscowości stare rudery zamieszkałe przez ubogą ludność żydowską²⁷. Jeszcze bardziej zaskakujący charakter mają spostrzeżenia zawarte w opisie Kazimierza Dolnego dokonany przez Henryka Webera, będącym fragmentem omówienia wystawy obrazów Henryka Rabinowicza:

Dla amatora zaułków istnieje tu [tj. w Kazimierzu – P. C.] pewna pikantaria. Znajdzie tu „nędzę na jasno”. Nigdzie może rachityczne i reumatyczne uliczki, z poranionymi tyłami domów i postrzępionymi parkanami, nie mają tak pysznych rumieńców i tyle słoneczno-kolorowego humoru co tutaj. Miejscami przypomina się chora, obandażowana noga wysunięta na błyszczące i wonne wiosenne słońce...

Wszystkie te właściwości Kazimierza to właśnie materiał dla Rabinowicza²⁸.

W obrazach tego autora, podobnie jak w pracach Natana Korzenia, Bolesława Baakego, Leona Wyczółkowskiego [il. 7] i Leona Komsulskiego, oznaki zniszczenia poszczególnych budynków były wykorzystywane do wzbogacenia kolorystycznej i fakturalnej ekspresji dzieła.

Uprzedmiotowanie i dezindywidualizacja

Estetyzacja biedy w ramach konwencji malowniczego przedstawiania rzeczywistości miała charakter wielowymiarowy. Nie tylko wpływała na sposób postrzegania architektury ubogich miasteczek, ale również powodowała reifikację ich mieszkańców. Rudnicki uważał, że w międzywojennym Kazimierzu:

Autochtoni dla przyjezdnych mieli być ramą, taką samą jak przyroda, jak miasteczko. W zetknięciach z ludźmi na nie naszym terenie nie ma owego

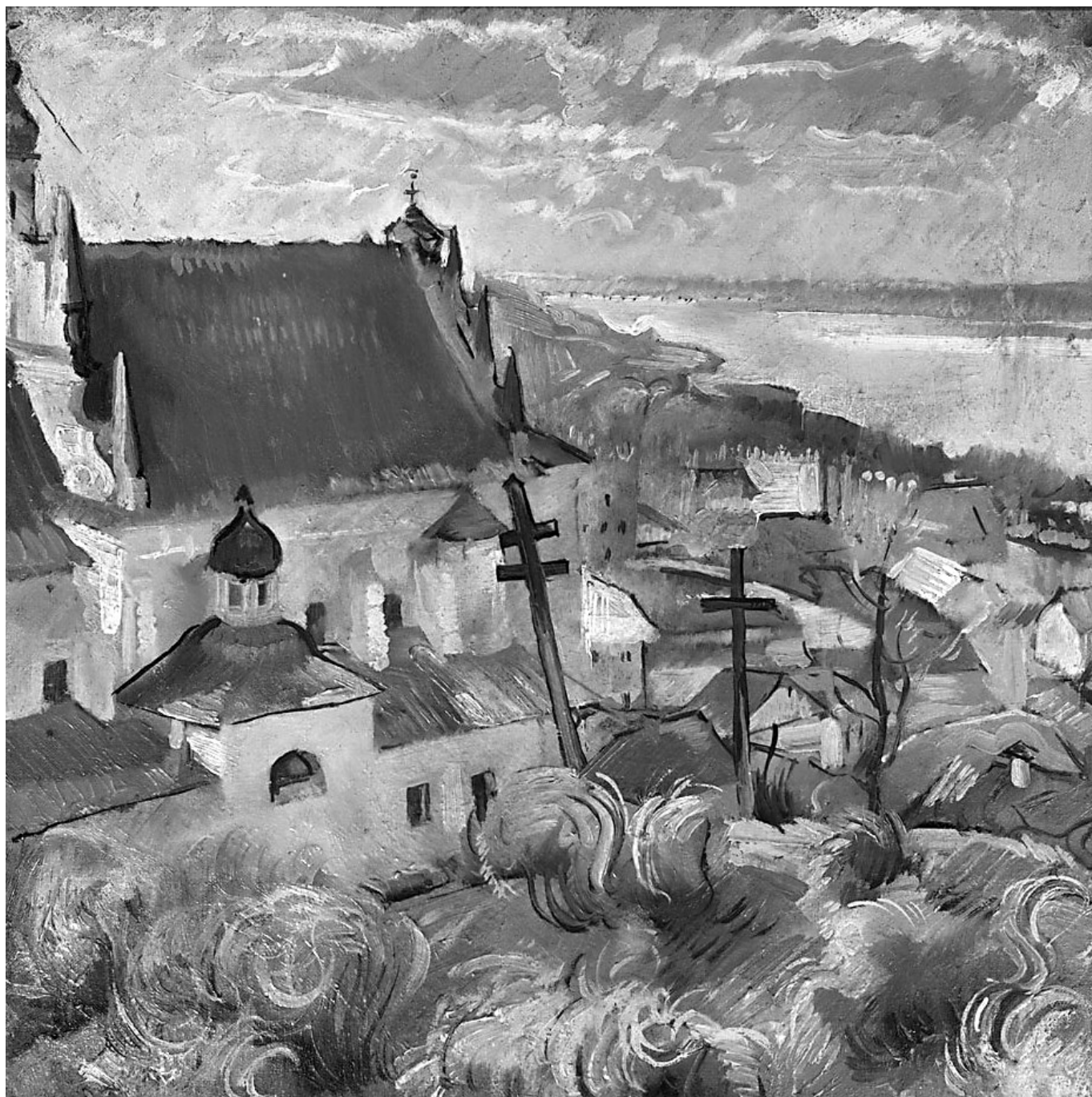


²⁵ Zob. W. J. T. Mitchell, *Imperial Landscape*, [w:] *idem*, *Landscape and Power*, wyd. 2, Chicago 2002, s. 29–30.

²⁶ W. Skoczylas, *Malowniczy Kazimierz*, „Gazeta Polska” 1932, nr 237, s. 4.

²⁷ *Ibidem*, s. 4.

²⁸ H. Weber, *Obrazy H. Rabinowicza*, „Nowy Dziennik” 1934, nr z 11 III, s. 8.



— il. 5 J. Wydra, *Pejzaż z Kazimierza*, 1930–1932, olej, płótno; Muzeum Lubelskie w Lublinie. Fot. Muzeum Lubelskie w Lublinie

przymusu tak dokuczliwego w miejscach naszego stałego pobytu; w tym leży rozładowujący, leczniczy charakter podróży. Współzyciu przyjezdnych z tubylcami zrazu towarzyszyła nuta zabawy psychicznej. Coś ze stosunku do dzieci, do psów, do zwierząt kryło się w stosunku przyjezdnych do autochtonów, który pierwszym przychodził tym łatwiej, iż kolorowe miasteczko ukrywało drapieżność ludzkiego piekielka, zaś nastawione na wypoczynek umysły miejskie nie szukały go zbyt. Sens wakacji leży przecież w tym, aby go zbyt nie szukać²⁹.

Podobne spostrzeżenia można odnaleźć w noweli Kuncewiczowej *Dziwna Rachel*, opublikowanej w tomie *Dwa księżycy*. Autorka w taki oto sposób opisała poszukiwania malowniczych motywów prowadzone przez artystę pędzla, Pawła:

Tymczasem malarz – krążył po zaułkach, upatrując tematu. Wiedział, jaki chlewek do kogo należy i jaka kałuża nigdy nie wysycha; mimo to często zaznawał rewelacji. Uświadamiał sobie na przykład, że to, co nieciekawej skądinąd płaszczyźnie nadaje kolor wytwornej makaty, że to jest właśnie – brud. Albo że niektóre fantastyczne kształty byłyby ordynarne, gdyby ich nie modelowało zniszczenie. [...] Zachwyt nie opuszczał go ani u brzegu gnojówki, gdzie staruchy, rozsiadłe na kulawych stołkach, zażywały wczasu, ani pośród śmietnisk, z których dzieci wygrzebywały – by je tulić do siebie – jakieś przedmioty, które w *nursery* brano by przez szczypce. Ze szczególną ciekawością oglądał strumień płynący wzdłuż głównej ulicy. Natura wody była tam odmieniona: ta ciecz migotała tęczowo i tłusto, jak nafta. Picie jej groziło chyba śmiercią. Jednak – zamiast zasypać strugę, opinano ją koszlawymi mostkami... A kozy stawały nad nią rozmarzone³⁰.

W cytowanym fragmencie Kuncewiczowa obnażyła dwuznaczność moralną fascynacji „malowniczością” ubogiego szteta, wyrażającą się w zredukowaniu jego mieszkańców do roli egzotycznego sztafażu. Na przedmiotowe traktowanie kazimierzan przez artystów zwróciła uwagę także Mortkowicz w opublikowanym w 1939 r. eseju *Powietrze Kazimierza nad Wisłą*, opisując proces, w którego ramach „stary żebrak, malowniczy i srogi w swych podartych łachmanach, z żywego i niepotrzebnego nikomu człowieka stanie się motywem osaczonym przez zgłodniałych interpretatorów”³¹. We wspomnieniach wydanych po II wojnie światowej grafik Konstancy Maria Sopoćko opowiadała o trudnościach, jakich następczało nakłonienie mieszkańców miasteczka do pozowania artystom. Własne doświadczenia na tym polu opisywał w sposób następujący:

Żydzi nie lubili i nie pozwalali się portretować. Nie wiem, czy z powodów religijnych, czy obyczajowych, ale nie lubili. Trzeba było to robić ukradkiem. Przekupka sprzedająca raki, którą ostatecznie mam w drzeworycie, przysłała małego Srułka, żeby zajął, co mam w szkicowniku. Ale ja byłem przygotowany i odwracałem kartę, gdzie był naszkicowany sklepik stojący



²⁹ A. Rudnicki, *op. cit.*, s. 24.

³⁰ M. Kuncewiczowa, *Dwa księżycy*, wyd. 2, Warszawa 1938, s. 104–105.

³¹ H. Mortkowicz, *op. cit.*, s. 5.



³² K. M. Sopoćko, *Jadwiga w tle. Szkicownik pisany przez plastyka z drzeworytami*, Warszawa 1989, s. 24.

³³ A. Rudnicki, *op. cit.*, s. 90–91.

za Żydówką. Podobne trudności miałem z nosiwodą. Ten stary Żyd, z białą brodą i twarzą Charona, zawsze szedł na ukos przez rynek z wiadrami ucze- pionymi do nosideł. Nigdy nie zdybałem go stojącego³².

Nakazy religijne niewątpliwie miały znaczący wpływ na nie- chętny stosunek Żydów do pozowania plastynom. Sopoćko nie brał jednak pod uwagę bardziej prozaicznej przyczyny: dezaprobata mo- gła stanowić naturalną ludzką reakcję na instrumentalne traktowa- nie. O tym, że mieszkańców miasteczka nie satysfakcjonowało to, jak odnosili się do nich artyści, świadczyć może chociażby fragment powieści *Lato* Rudnickiego:

Siedziałem u jednego z malarzy, kiedy doszły nas rozpaczliwe krzyki, jak na pożar. Wybiegłszy na werandę, ujrzeliśmy kobietę, która w ten sposób rozmawiała z dwuletnim dzieckiem, pełzającym po środku drogi, w samej koszulce, z obnażonym tyłeczkiem. To nie matka krzyczała – wieki biedy. Była odziana w suknię – lepszą w mieście biorą do podłóg. Maleństwo nędz- ne i kalekie przypominało ogórek. Było tam jeszcze drugie, pięcioletnie. Wracało właśnie z wiadrem wody, pod który się ugięło: Fajgele – zwróciła się matka w kierunku nadchodzącej – Fajgele, zabiję cię! Dajesz Icykowi latać po drodze, przejdzie krowa i zabodzie go na śmierć. Fajgele, czemu dajesz Icykowi kakać pod oknem? Fajgele, ty mój grabarzu, ty mój wyro- ku śmierci!... Malarz nie spuszczał oka z krzyczącej matki: Chwilę jeszcze, chwilę w tej samej pozycji... – Namalować pan mi chcesz – wrzasnęła kobie- ta – maluj mi pan zimą, kiedy puchnę z głodu!³³

O instrumentalnym traktowaniu kazimierzan przez malarzy i grafików świadczą nie tylko przywołane fragmenty tekstów literac- kich, ale przede wszystkim zachowane do dziś międzywojenne obra- zy i ryciny. Klasycznym małomiasteczkowym „motywem”, malowa- nym, fotografowanym i rytowanym przez rzeszę artystów, były po- staci nosiwodów. Przedstawiciele tej profesji – mężczyźni noszący za opłatą wodę do domów mieszkańców niewielkich miejscowości – za- liczali się do najbardziej popularnych „typów charakterystycznych” pojawiających się w przedwojennej ikonografii polskich miasteczek. Pozbawieni własnej podmiotowości, byli traktowani wyłącznie jako jeden z „typowych” i „egzotycznych” składników pejzażu kulturowe- go nadwiślańskiego miasteczka [il. 8]. Rzadko stanowili główny te- mat dzieł plastycznych. Do nielicznych wyjątków należy m.in. drze- woryt Sopoćki *Żyd* z 1930 roku. Pomimo tego, że postać nosiwody to centralny motyw owej ryciny, jego twarz jest w rzeczywistości ma- ską. Artysta nie stworzył portretu konkretnego człowieka, poprzesta- jąc na wykreowaniu stereotypowej charakterystyki wyglądu środ- kowoeuropejskiego Żyda w podeszłym wieku. O tym, że traktował nosiwodę wyłącznie jako malowniczy motyw, przekonuje również nagromadzenie – w tle kompozycji – krzywych dachów i kominów, nieodłącznych „rekwizytów” małomiasteczkowej malowniczości.

Przedstawienie nosiwody stworzone przez Sopoćkę zalicza się do wielkiej rodziny dzieł sztuki, w których konkretni ludzie pojawiają się nie dla ich cech jednostkowych, ale jedynie ze względu na ogólną przynależność kulturową, zawodową bądź klasową. Jak zauważyła Marta Bucholc w swojej analizie poglądów Georga Simmla, abstrakcyjność percepcji obcego skutkuje rodzajowością traktowania go³⁴. Nosiwoda Sopoćki, postrzegany przez artystę jako „typowy” i „charakterystyczny”, uległ całkowitej dezindywidualizacji. Niczym klasyczny „obcy” rodem z analiz antropologicznych, jest obdarzony jedynie cechami, jakie miało wówczas wielu podobnych ludzi³⁵.

Nawet kompozycje tworzone przez artystów zrzeszonych w warszawskim Bractwie św. Łukasza, w których pojawiają się przedstawienia konkretnych mieszkańców Kazimierza i okolic – mieszkańców takich jak Haskiel, Aleksander Kozdroń czy Szymon Pałka – nie mogą być uznane za pełnoprawne portrety konkretnych jednostek. Poszczególne postaci występują bowiem w owych kompozycjach w roli uczestników scen rodzajowych, historycznych bądź alegorycznych, a nieliczne prezentacje *quasi*-portretowe wyrastają z XIX-wiecznej konwencji przedstawiania tzw. typów charakterystycznych. Pełnego upodmiotowienia w pracy plastycznej doświadczyli jedynie wybrani bohaterowie fotografii Magierskiego i Dorysa. Nawet ten pierwszy nie zdecydował się jednak na rezygnację z nadawania niektórym mieszkańcom Kazimierza teatralnych ról, portretując tamtejszego niewidomego żebraka, wspomnianego już Kozdronia, jako pobożnego pielgrzyma dzierżącego laskę i różaniec³⁶.

Orientalizacja dyskursu

Stosunek artystów do mieszkańców Kazimierza Dolnego trafnie podsumowała Kunczewiczowa w eseju *Rezerwat dzikości* zamieszczonym w „Kurierze Porannym”:

Otóż to słóweczko „zabawnie” stanowi zaczyn pewnych niesnasek między autochtonami oraz zbliżoną do nich w mieszczańskim sentymencie rzeszą letników – a gośćmi typu „dziwak *vinegrette*”. Ludzie miejscowi żyją w stanie doskonałego barbarzyństwa: w brudzie i przesądach. Usiłowania władzy idą w kierunku: odbłocenia miasteczka, oświecenia ulic, oświecenia umysłów. Letnicy – higienieści, przyklaskują z zapalem każdemu nowemu chodnikowi, każdej białej kurteczce na plecach fryzjera czy piekarza, każdej latarni, każdemu szaletowi. Natomiast malarze – łamią dłonie. Bo barbarzyństwo Kazimierza jest zabawne, nie zaś jego uzdrowiskowa ambicja. Zabawne są gęste od zapachu lip i świeżego pieczywa, ciemności po wąwozach. Tak niezdarne przerabianych na ulice; zabawny jest księżyc nad żydowską piekarnią; zabawna – cuchnąca rzeczulka, pełna murzynowatych dzieci, kóz, skorup i melancholii; zabawna – głupota mężczyzn i bezradność kobiet. Zabawny jest w ogóle charakter, sataniczny wdzięk,



³⁴ M. Bucholc, *Dehumanizujący wymiar obcości i jej etyczna niezbędność. Na marginesie „Obcego” Georga Simmla*, „Etyka” t. 43 (2010), s. 69–70.

³⁵ *Ibidem*, s. 69.

³⁶ Zob. *Kazimierz Dolny z lat 1934–1938...*, s. 54.



³⁷ M. Kuncewiczowa, *Rezerwat dzikości*, „Kurier Poranny” 1933, nr z 24 VII, s. 3.

³⁸ E. Said, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, s. 102.

³⁹ M. Kuncewiczowa, *Fantomy*, wyd. 6, Lublin 1989, s. 98–99.

⁴⁰ H. Gosk, *Polski dyskurs kresowy w niefikcjonalnych zapisach międzywojennych. Próba lektury w perspektywie postcolonial studies*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 30.

egzotyzm ludzkiej nędzy wśród bogactwa pejzażu. Artyści zaglądają przez niskie okienka do wnętrza aż nieprawdopodobnych z brudu, siadają na rynku tyłem do wzniosłej baszty i schludnego „kasyna”, przodem zaś do jatek, skupionych w pobliżu klasztoru, buchających najdzikszyimi kolorami i wońmi, rozmawiają z tragarzem, z szewcem, z babą niewiadomej kondycji i na niedorzeczne, często groźne w swoim idiotyzmie twierdzenia, odpowiadają skwapliwie „tak, tak” – byle nie spłoszyć zabawnego bzdurstwa. Artyści we wszelki sposób sprzyjają Azji, o sto pięćdziesiąt kilometrów zaledwie odległej od europejskiej stolicy. [...] Niechże nadwiślańskie Gauguiny i Utrille, Conrady i Mauria[k]i mają na podorędziu rezerwat dzikości, kraj groteski – niech mają ten zabawny, niekosztowny Kazimierz³⁷.

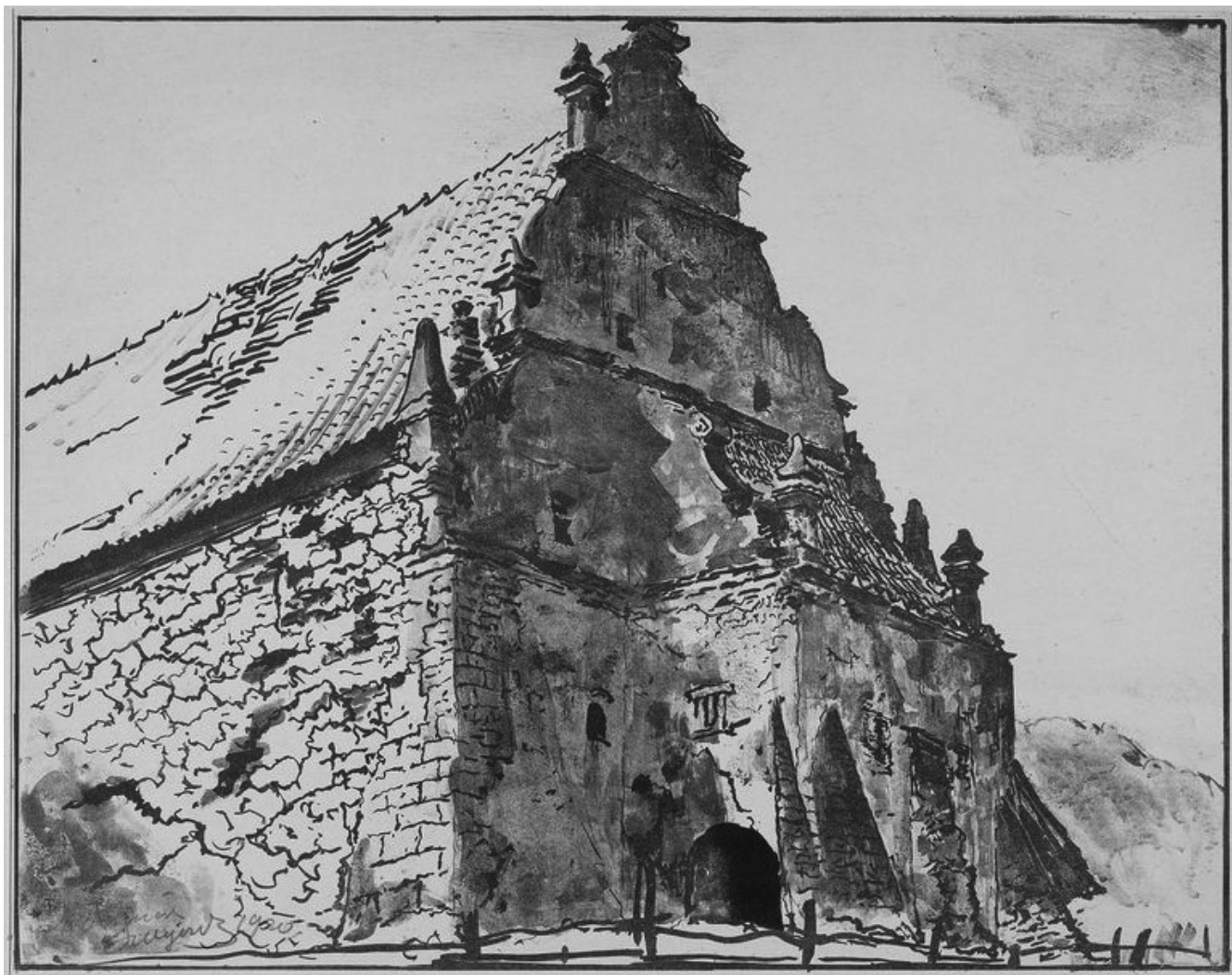
Tekst Kuncewiczowej zaświadcza, że wielu ludzi sztuki traktowało mieszkańców Kazimierza Dolnego z nieukrywaną wyższością, nadając im trwałe rysy podrzędności o zabarwieniu ludycznym. Dehumanizujące spojrzenie plastyków na kazimierzan wykazuje wiele zbieżności z efektami procesu oswojania Orientu w ujęciu Edwarda Saída:

Coś ewidentnie obcego i odległego zdobywa z jakichś powodów status rzeczy znajomej. Nie ocenia się tego jako c[zeg]oś całkiem nowego czy całkiem poznanego; pojawia się nowa, pośrednia kategoria, która pozwala patrzeć na rzeczy nieznanne, widziane po raz pierwszy, jako na pewną odmianę rzeczy poprzednio poznanych. Zasadniczo taka kategoria nie tyle jest sposobem przyjmowania nowych informacji, ile metodą kontrolowania tych, które zagrażają pewnym ustalonym poglądom³⁸.

Abstrahując od dehumanizujących postaw artystów, warto zwrócić uwagę na retorykę tekstu Kuncewiczowej. Pisarka, pomimo ironicznego stosunku do zachowań artystów, także traktowała mieszkańców miejscowości z wyższością. W wydanych po II wojnie światowej *Fantomach* opisywała wstręt wobec brudu i małomiasteczkowych obyczajów, który musiała przełamać, chcąc towarzyszyć plastynom w ich kazimierskich eksploracjach³⁹. Powoli znieczulając się na objawy biedy i cywilizacyjnego zacofania, zachowała protekcyjny dystans wobec rdzennych kazimierzan. Opowiadając o życiu artystycznym miasteczka, chętnie stosowała środki stylistyczne służące orientalizacji miejscowej społeczności. Wysoce symptomatyczny charakter ma przede wszystkim porównanie malarzy odwiedzających nadwiślańskie miasteczko do Paula Gauguina, najsłynniejszego twórcy spod znaku orientalizującego prymitywizmu. Repertuar chwytów stylistycznych i sformułowań użytych przez pisarkę w cytowanym fragmencie jest typowy dla dyskursów, w których dochodzi do orientalizacji obrazu miejscowego Innego „w polu semantycznym naturalnej prostoty graniczącej z prymitywizmem i/lub równie naturalnej dzikości”⁴⁰. Wszelkie cechy takiego dyskursu noszą również wspomnienia zawarte w *Fantomach*. Do najciekawszych należy z pewnością fragment, w którym autorka konstatuje, że artyści przy-



il. 6 M. Seidenbeutel, *Widok na Kazimierz nad Wisłą, przed 1939*, olej, płótno; Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie. Fot. Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie



il. 7 L. Wyczółkowski, *Spichlerz Przybyłów w Kazimierzu*, 1920, litografia, papier; Muzeum Narodowe w Warszawie.
Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

jeżdżający do Kazimierza „żyli odrębnym życiem kolibrów, unoszących się w słońcu nad trzęsawiskiem dżungli”⁴¹.

Charakterystyka mieszkańców nadwiślańskiego miasteczka sformułowana przez Kuncewiczową nie była wyjątkowym przykładem orientalizacji obrazu miejscowego Innego w rodzimym piśmiennictwie okresu Dwudziestolecia międzywojennego. Szczególnie wyrazisty charakter miał przede wszystkim polski dyskurs kresowy, noszący cechy typowe dla zjawiska kolonizacji wewnętrznej⁴². W przeciwieństwie do praktyk dyskursywnych stosowanych przy opisywaniu mieszkańców Huculszczyzny i Polesia, egzotyzacja kazimierzan nie zawsze była fundowana na różnicy etnicznej⁴³. Pomimo odmienności kontekstu w esejach poświęconych Kazimierzowi Dolnemu wykorzystywano techniki orientalizacji Innego zbliżone do tych znanych z ówczesnych wypowiedzi na temat mieszkańców Kresów. Do najciekawszych relacji literackich tego typu należą reportaże Ksawerego Pruszyńskiego dotyczące Poleszuków, które cytowała we fragmentach Hanna Gosk⁴⁴. Niezwykle pouczające są także fragmenty poświęcone Hucułom w reportażu *Ostkarpatenland* autorstwa szwajcarskiego podróżnika Hansa Zbindena⁴⁵. Porównywał on Hucułów do Indian, wpisując pierwszych z wymienionych w kolonialny topos „szlachetnego dzikiego”. W innych tekstach literackich charakteryzowano mieszkańców Huculszczyzny niekiedy także jako „złych dzikusów”⁴⁶.

Kuncewiczowa odnotowywała:

ta komedyjka *dell'arte*, jaka się tu [tj. w Kazimierzu] gra w czasie letnich miesięcy, to polowanie na groteskę, ta aprobata malowniczego brudu, ta arogancja wykwintnisiów, którzy pieczołowicie hodują miejscowe głupstwo, by miała na czym żerować ich sceptyczna mądrość – to nie jest postawa ludzi serio, nie jest postawa „społeczna”⁴⁷.

Pomimo tego pisarka zachęcała do utrzymania miasteczka w ówczesnym stanie ubóstwa i niskiego poziomu higieny, aby mogło ono stanowić przestrzeń eksperymentu artystycznego. Cenę za ocalenie „krajowej oazy egzotyki” miała zapłacić miejscowa ludność, której odmówiono prawa do jakichkolwiek udogodnień cywilizacyjnych. Kazimierskiego „rezerwatu dzikości” bronił również profesor warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, Tadeusz Pruszkowski, obawiając się negatywnych skutków masowego najazdu letników⁴⁸. O tym, że nie była to jedyna możliwa do przyjęcia postawa, zaświadcza zdecydowanie bardziej „prospołeczny” artykuł Stanisława Sheybala, malarza i fotografika zatrudnionego w Liceum Krzemienieckim. Sheybal, postulując zachowanie niepowtarzalnego charakteru zabytkowej zabudowy Krzemieńca, domagał się równocześnie wprowadzenia kanalizacji, wodociągów i innych udogodnień, które poprawiłyby warunki życia mieszkańców miasteczka⁴⁹.



⁴¹ M. Kuncewiczowa, *Fantomy...*, s. 99.

⁴² Na temat koncepcji kolonializmu wewnętrznego zob. M. Hechter, *Internal Colonialism: the Celtic Fringe in British National Development, 1536–1966*, London 1978; R. J. Hind, *The Internal Colonial Concept*, „Comparative Studies in Society and History” 1984, nr 3; A. Etkind, *Internal Colonization: Russia's Imperial Experience*, Cambridge–Malden 2011.

⁴³ W przekazach literackich orientalizowano nie tylko kazimierskich Żydów, ale również mieszczan i chłopów wyznania rzymskokatolickiego.

⁴⁴ H. Gosk, *op. cit.*, s. 26–31.

⁴⁵ Zob. H. Zbinden, *Na Huculszczyźnie*, [w:] *Dawne Pokucie i Huculszczyzna w opisach cudzoziemskich podróżników. Wybór tekstów z lat 1795–1939*, przygot. do druku, przypisy J. Gudowski [et al.], post. R. Brykowski, Warszawa 2001, s. 175.

⁴⁶ Z. Libera, *Fizjonomia i charakter Hucułów*, [w:] *Huculszczyzna, jej kultura i badacze. Międzynarodowa konferencja naukowa w ramach Festiwalu Huculskiego 2006 „Za głosem trembity”*, red. J. Stęszewski, J. Czastka–Kłapyta, Kraków 2008, s. 124.

⁴⁷ M. Kuncewiczowa, *Rezerwat...*, s. 3.

⁴⁸ T. Pruszkowski, *Moja wielka miłość...*, „Kurier Poranny” 1933, nr z 20 VIII, s. 3.

⁴⁹ S. Sheybal, *Sami nie wiecie, co posiadacie*, „Życie Krzemienieckie” 1933, nr 2, s. 69–73.



⁵⁰ K. Podemski, *Socjologia podróży*, Poznań 2005, s. 37.

⁵¹ M. Kuncewiczowa, *Fantomy...*, s. 98–99.

⁵² Na temat różnic między utopią eskapistyczną i heroiczną zob. M. Leyko, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012, s. 28–29.

⁵³ O formach teatralizacji życia artystycznego w nadwiślańskim miasteczku zob. A. Krawczyk, *Przenikanie się buntu i tradycji w dwudziestoleciu międzywojennym: paradoks pracowni Tadeusza Pruszkowskiego*, [w:] *Nowoczesność: bunt i tradycja. Materiały I Warszawskiego Forum Studentów Historii Sztuki*, red. M. Lewicki, Warszawa 2017, s. 97–100.

⁵⁴ Zob. M. Leyko, *op. cit.*, s. 26.

⁵⁵ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, oprac., wstęp J. Szacki, Warszawa 2008, s. 48.

Teatralizacja życia artystycznego

Schematy relacji zachodzących między kazimierzanami a artystami, opisane przez Kuncewiczową w *Dwóch księżycach*, noszą typowe cechy kontaktów kulturowych nawiązywanych podczas wypraw do krain orientalnych. W *Socjologii podróży* Krzysztof Podemski przywołał wypowiedzi amerykańskiego antropologa, Theronu Nuñeza, który zauważał:

relacje: gospodarze–turyści, są prawie zawsze instrumentalne, rzadko za-barwione emocjonalnie, prawie zawsze związane ze społecznym dystansem i stereotypami, jakie nie występują pomiędzy członkami tej samej społeczności. Specyfiką kontaktów między turystami a gospodarzami jest ich „dramaturgiczny” charakter, fakt, że zachodzą „na scenie”⁵⁰.

W *Fantomach* Kuncewiczowej odnajdziemy sugestywne podsumowanie teatralizacji życia artystycznego w międzywojennym Kazimierzu:

Młodzi malarze wraz ze swoim ulubionym Pruszem tyleż malowali, co pływali, żaglowali, 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 jako egzotyczne tło, od którego tym jaskrawiej odbijały się ich kostiumy i aspiracje⁵¹.

Kazimierska utopia miała charakter *par excellence* eskapistyczny. Artyści przyjeżdżający do nadwiślańskiego miasteczka nie poszli w ślady twórców odpowiedzialnych za założenie Monte Verità⁵². Nie dążyli do wprowadzenia w Kazimierzu ściśle określonego, reformatorskiego modelu życia społecznego. Poświęcili się natomiast odgrywaniu teatralnego widowiska, którego przedmiotem i materiałą była ich własna egzystencja. W wyrafinowany sposób inscenizowali zarówno swoje postaci, jak i życie zbiorowe własnej społeczności. Ich performansy charakteryzowała daleko idąca swoboda technik⁵³. Dzięki temu wydarzenia owe mogły pełnić funkcję wakacyjnej zabawy, nie tracąc waloru przedstawienia kulturowego, służącego wytwarzaniu stosunków społecznych⁵⁴. Poprzez odgrywanie zespołowego spektaklu artyści nie tylko zapewniali sobie wymaganą dawkę rozrywki, ale również konsolidowali własną grupę i w przewrotny sposób dystansowali się wobec „egzotycznej” społeczności kazimierzan.

Rozpatrując tamtejszą *commedia dell'arte* w kategoriach wypracowanych przez Ervinga Goffmana, jej poszczególnych „aktorów” można uznać za cynicznych performerów, nie troszczących się o to, w co wierzy publiczność⁵⁵. Widzowie tego nieformalnego spektaklu z pewnością wiedzieli, że artystów nie należy utożsamiać z odgry-



wanymi przez nich bohaterami. Plastycy nie byli przecież ani pasterzami, ani groźnymi wilkami morskimi, ani tym bardziej duchami. W obrębie owego cynicznego zespołu wyróżniały się jednostki najzdolniejsze, obdarzone równocześnie najsilniejszą potrzebą autoekspresji. Podążając za Goffmanem, można określić je mianem „gwiazd” lub „ośrodków uwagi”⁵⁶. Zaliczała się do nich niewątpliwie Teresa Roszkowska, której fantazyjne kazimierskie „przebieranki” stanowiły formę przewrotnej orientalizacji własnej postaci w przestrzeni uznawanej za egzotyczną. Do najciekawszych form autoprezentacji stosowanych przez artystkę należały jej orientalne kostiumy. Wymyślne stroje i rekwizyty wykorzystywane przez Roszkowską są udokumentowane m.in. w malarskim autoportrecie i w „kolonialnej” fotografii, na której „gwieździe” towarzyszy jej mentor, Pruszkowski. W tym interesującym podwójnym portrecie mężczyzna występuje w roli kolonizatora, trzymając na sznurku swoją zdobycz: niepokorną „dzikuskę”, ustrojoną w pióropusz i umieszczony w nosie wielki kolczyk.

il. 8 J. Wołyński, *Kazimierz nad Wisłą - zaułek*, przed 1939, pocztówka fotograficzna; Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot. Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona



⁵⁶ *Ibidem*, s. 129.



⁵⁷ Na temat koncepcji światoodczucia karnawałowego w ujęciu rosyjskiego badacza zob. **M. Bachtin**, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 187-201.

⁵⁸ Zob. **W. Odorowski**, *Kazimierz Dolny Teresy Roszkowskiej*, „Spotkania z Zabytkami” 2008, nr 3, s. 10.

⁵⁹ Zob. **M. L. Pratt**, *op. cit.*, s. 283-318.

⁶⁰ **I. Lorentowicz**, *Oczarowania*, przedm. M. Kuncewiczowa, Warszawa 1972, s. 50, 56.

Wybitnie „sceniczny” charakter ma również przestrzeń urbanistyczna w wielu międzywojennych obrazach i grafikach tworzonych w duchu malowniczej groteski. W tego typu pracach mieszkańcy nadwiślańskiego miasteczka, ukazani niczym breuglowskie kukiełki, poruszają się w umownej przestrzeni Rynku lub okolicznych ulic. Do najciekawszych przykładów zastosowania tego modusu przedstawieniowego należy namalowany w 1929 r. obraz Roszkowskiej *Fantazja kazimierska – klasztor w Kazimierzu* ze zbiorów tamtejszego Muzeum Nadwiślańskiego. Artystka zaprezentowała kilka niezależnych scenek rodzajowych, traktując życie mieszkańców Kazimierza w sposób wysoce humorystyczny. Dominuje tutaj atmosfera bachtinowskiego wiecznego karnawału⁵⁷. Roszkowska patrzyła na egzystencję ludzi z małej miejscowości z dystansu psychologicznego, przyjmując perspektywę zewnętrznego obserwatora, dla którego bolączki codzienności są jedynie śmieszną, groteskową zabawą. Dystans ten wyrażał się również w wybraniu konkretnego sposobu prezentacji świata przedstawionego: miasteczko zostało ukazane z góry, niczym na obrazach Pietera Breugla. Zabieg ten nie powinien być traktowany wyłącznie jako próba nawiązania do uznanego wzorca malarskiego⁵⁸. W rzeczywistości stanowi również przykład zastosowania – w dziele – typowych prawideł dominującego, imperialnego punktu widzenia⁵⁹.

Dyskursywne zawłaszczenie – zamiast podsumowania

Dyskurs literacki dotyczący Kazimierza Dolnego, formułowany głównie w kręgu warszawskich elit intelektualnych, nie był pozbawiony cech poświadczających symboliczne zawłaszczenie miasteczka przez przyjeżdżających do niego artystów. Krańcowym przykładem tej tendencji jest relacja pamiątnikarska Ireny Lorentowicz; fragment tej wypowiedzi warto zacytować w całości:

Kazimierz – to było kilkanaście lat naszej młodości. Kazimierz to była nasza własność, razem z czarem starych domów drewnianych – jakże podobnych do tolekańskiego budownictwa w dzielnicy starożydowskiej – razem z patrycjuszowskimi murami, sklepikami z nieprawdziwego zdarzenia, panną Tobcią, która sprzedawała lody, z nieprawdopodobnie zabawnym Szulimem faktorem i dziwnym rabinem wędrującym z całym orszakiem z powagą do jedynej porządnej wygodki koło domku Pruszkowskiego, domku tonącego w białych różyczkach. [...]

Ruiny domów, tak samo jak nędza ludzka, były nieustannym darem Boskim, niewyczerpaną skarbnicą piękna⁶⁰.

W tekście Lorentowicz jedyna porządna „wygodka” znajduje się koło domu zamieszkiwanego czasowo przez profesora Pruszkowskie-

go. Budynek wynajmowany przez warszawskiego plastyka awansuje więc do roli ostoji cywilizacji, sztuki i ukulturalnienia. Nie tylko Lorentowicz hiperbolizowała znaczenie Pruszkowskiego dla społeczności Kazimierza Dolnego. Interesujące poglądy na ten temat odnajdziemy również we wspomnieniach innego uczestnika tamtejszych plenerów: malarza Włodzimierza Bartoszewicza, który określił profesora mianem „kogoś w rodzaju honorowego burmistrza” nadwiślańskiego miasteczka⁶¹.

Dla Lorentowicz mieszkańcy Kazimierza stanowili jedynie zabawne i dziwaczne zjawisko. Żyli w zasadzie tylko po to, by odgrywać rolę modeli i... rozśmieszać malarzy⁶². Akceptacja ich obcości miała zatem charakter instrumentalny⁶³. Największe zaskoczenie może budzić jednak stwierdzenie: „Kazimierz to była nasza własność”. Wolno potraktować je jako synonim terminu stosowanego przez Pratt: „jestem władcą wszystkiego, co oglądam”⁶⁴. Malarski odpowiednik dyskursu władzy sformułowanego przez Lorentowicz stanowi wymowna poza, w jakiej Roszkowska sportretowała siebie w *Fantazji kazimierskiej*, namalowanej w 1924 roku⁶⁵. Rozparta po męsku na stolku, zdaje się przekazywać komunikat zbliżony do stwierdzenia Lorentowicz: „Miasteczko – to ja!”.

Analizowany obraz i tekst można uznać za dwie strony tego samego medalu, świadczące o dyskursywnym zawłaszczeniu Kazimierza Dolnego przez wybranych przedstawicieli ówczesnych środowisk artystycznych. W tym kontekście warto zadać pytanie o charakter obecności ludzi sztuki w międzywojennym Kazimierzu Dolnym. Czy zamiast anegdotycznie przywoływać praktyki twórców powiązanych z tzw. kazimierską kolonią artystyczną, nie powinniśmy raczej podjąć próby głębszego zbadania zjawiska „kolonizacji” miejscowości przez reprezentantów międzywojennych elit? Efemeryczna relacja większości plastyków z miasteczkiem⁶⁶ oraz parateatralny charakter ich sposobu bycia skłaniałby raczej do przyjęcia drugiego członu wymienionej alternatywy.

Gołosłowna potęga międzywojennych dyskursów⁶⁷, które zmitologizowały obraz przedwojennego Kazimierza Dolnego, wciąż sprawuje duchową władzę nad miłośnikami nadwiślańskiej miejscowości, nie wyłączając historyków sztuki i literatury. Oglądając płótna i grafiki ukazujące międzywojenny Kazimierz, warto przywoływać w pamięci fotografie Dorysa oraz prozę Rudnickiego. Przypomną one nam, że miasteczko znane z obrazów braci Seidenbeutlów i Roszkowskiej stanowi jedynie produkt fantazji plastycznej. Podziwiając tego typu prace, nie przenosimy się do ówczesnego Kazimierza Dolnego, ale w lepszy, piękniejszy świat artystycznej imaginacji. Dzieła sztuki słowa i pędzla kreowane przez kazimierskich „kolonizatorów” w brutalny sposób potwierdzają słuszność obserwacji Rudnickiego, który o przyjeżdżających do miasteczka malarzach, prozaikach i poetach pisał, że „po tym siedlisku nędzy chodzili oni jak po rajskim ogrodzie”⁶⁸.



⁶¹ W. Bartoszewicz, „Buda na Powiślu”, wyd. 2, rozszerz., Warszawa 1983, s. 225.

⁶² I. Lorentowicz, *op. cit.*, s. 51, 55.

⁶³ Zob. N. Karakayali, *The Uses of the Stranger: Circulation, Arbitration, Secrecy, and Dirt*, „Sociological Theory” 2006, nr 4, s. 315.

⁶⁴ M. L. Pratt, *op. cit.*, s. 283–318.

⁶⁵ Obraz ten, namalowany przez Roszkowską podczas jej pierwszego pobytu w miasteczku, jest przechowywany w zbiorach Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym.

⁶⁶ Jedynie kilku plastyków, na czele z A. Michalakiem i J. Karmańskim, zamieszkało na stałe w omawianym miasteczku. Pozostali spędzali tutaj najczęściej tylko kilka letnich miesięcy.

⁶⁷ Termin „gołosłowna potęga dyskursu” przejmuję za B. Bakułą (*Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*), „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 12–13).

⁶⁸ A. Rudnicki, *op. cit.*, s. 92.

Keywords

Kazimierz Dolny, artistic colonies, Polish art of the 20th century, post-colonialism, shtetl

References

1. **Bartoszewicz Włodzimierz**, „Buda na Powiślu”, wyd. 2, rozszerz., Warszawa 1983.
2. **Bucholec Marta**, *Dehumanizujący wymiar obcości i jej etyczna niezbędność. Na marginesie „Obcego” Georga Simmla*, „Etyka” t. 43 (2010).
3. *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. **Z. Stefanowska, J. Sławiński**, Warszawa 1978.
4. **Frydryczak Beata**, *Historyczne formy waloryzacji ruin*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2011, nr 3.
5. **Goffman Erving**, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, oprac., wstęp J. Szacki, Warszawa 2008.
6. **Gosk Hanna**, *Polski dyskurs kresowy w niefikcjonalnych zapisach międzywojennych. Próba lektury w perspektywie postcolonial studies*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6.
7. **Kołodziejczyk Ignacy**, *Kazimierz Dolny jego zabytki i okolice. Przewodnik-informator, rok 1333–1933. Wydanie jubileuszowe w 600-lecie rocznicy koronacji króla Kazimierza Wielkiego*, Kazimierz Dolny 1933.
8. **Kuncewiczowa Maria**, *Dwa księżycy*, wyd. 2, Warszawa 1938.
9. **Kuncewiczowa Maria**, *Rezerwat dzikości*, „Kurier Poranny” 1933, nr z 24 VII.
10. **Lorentowicz Irena**, *Oczarowania*, przedm. M. Kuncewiczowa, Warszawa 1972.
11. **Mortkowicz Hanna**, *Powietrze Kazimierza nad Wisłą*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 2.
12. **Podemski Krzysztof**, *Socjologia podróży*, Poznań 2005.
13. **Pratt Mary Louise**, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkulturalacja*, przeł. E. E. Nowakowska, Kraków 2011.
14. **Pruszkowski Tadeusz**, *Moja wielka miłość...*, „Kurier Poranny” 1933, nr z 20 VIII.
15. **Rudnicki Adolf**, *Lato*, wyd. 2, Łódź 1946.
16. **Said Edward**, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.
17. **Winkler Konrad**, *Kazimierz malarski*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 2.
18. **Zamoyski Jan**, *Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, posł. Z. Florczak, Warszawa 1989.

MA Piotr Cyniak, piotr.pawel.cyniak@gmail.com

He is a graduate of the Institute of Art History at the University of Warsaw, and a PhD student at the Faculty of Artes Liberales at the University of Warsaw. He published in “Spotkania z Zabytkami” and “Fragile”.

Summary

PIOTR CYNIAK (University of Warsaw) / “Paradise lost” and “fierceness reserve”: artists in Kazimierz on the Vistula

Kazimierz Dolny is undoubtedly one of the most mythologized Polish towns. The complex mythology of this place is due to the unprecedented popularity of the Vistula resort among interwar artists and writers. Myths created by painters, graphic designers and writers obscure and often even falsify the image of pre-war Kazimierz. This article is an attempt to demythologize the interwar discourses concerning the small town on the Vistula river. Comparing the images and graphics created at that time with selected photographs and prose fragments, one can realize what in fact Kazimierz Dolny was at that time. Belonging to a group of poor shtetls, immersed in deep stagnation, it was immortalized in texts and artworks as the painters' “paradise lost”. The multidimensional aestheticisation of poverty as part of the aesthetics of picturesqueness resulted not only in the beautification of buildings depicted by the artists, but also in the de-individualisation and dehumanisation of the inhabitants of the town. Looking through the rose-tinted glasses of the picturesque seekers, the artists closed their eyes to the evidence of unimaginable poverty in which most of Kazimierz's inhabitants lived. In addition, the interwar novels and periodicals contain a wide range of formulations typical of the orientalizing discourse. People of art who came to Kazimierz played a collective performance here, the subject and matter of which was their everyday life. The orientalizing discourse of power, which manifested itself in the artistic masquerade, paintings and literary texts, reached its culmination in statements testifying to the discursive appropriation of the town by representatives of the urban intellectual elites.